

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
DOUTORADO

**CLARICE LISPECTOR E JULIA KRISTEVA:
DOIS DISCURSOS SOBRE O CORPO**

LUCIANA ABREU JARDIM

Prof^a Dr. Maria Eunice Moreira
Orientadora

Porto Alegre

2008

LUCIANA ABREU JARDIM

**CLARICE LISPECTOR E JULIA KRISTEVA:
DOIS DISCURSOS SOBRE O CORPO**

Tese apresentada como requisito parcial para a obtenção do grau de Doutor, pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, área de concentração: Teoria da Literatura

Orientadora

Prof^a Dr. Maria Eunice Moreira

Instituição depositária:

Biblioteca Central Irmão José Otão

Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul

Porto Alegre

2008

LUCIANA ABREU JARDIM

**CLARICE LISPECTOR E JULIA KRISTEVA:
DOIS DISCURSOS SOBRE O CORPO**

Tese apresentada como requisito parcial para a obtenção do grau de Doutor, pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, área de concentração: Teoria da Literatura

Aprovada em 03 de janeiro de 2008

BANCA EXAMINADORA:

Prof^a Dr. Maria Eunice Moreira – PUCRS

Prof^a Dr. Ruth Junqueira Silviano Brandão – UFMG

Prof^a Dr. Zília Mara Pastorello Scarpari – UFSM

Prof. Dr. Juremir Machado da Silva – PUCRS

Prof^a Dr. Ana Maria Lisboa de Mello – PUCRS

Às pessoas da sala de jantar

AGRADECIMENTOS

Ao CNPq agências de fomento, pela bolsa de estudos.

À Prof^a Dr. Maria da Glória, modelo acadêmico luminoso e fundamental, com quem aprendi que a literatura é apenas uma fatia da experiência vivida. Dos nossos caminhos cruzados e de aulas ministradas pela Prof^a Bordini surgiu e se desenvolveu este trabalho. *Revolution in poetic language*.

À Prof^a Dr. Maria Eunice Moreira, orientadora claricianamente intuitiva e fundamental. Elegância e delicadeza incansáveis no compartilhamento de costuras finas e fecho de presença atenta.

À minha família adorável: Paulo, Maria de Lourdes, Beth e Camila.

Aos professores da banca examinadora: Prof^a Dr. Ana Maria Lisboa de Mello, Prof^a Dr. Ruth Junqueira Silviano Brandão, Prof^a Dr. Zília Mara Pastorello Scarpari e Prof. Dr. Juremir Machado da Silva. Pelo incentivo e material clariciano, aos professores do Programa de Pós-graduação em Letras da PUCRS: Maria Luíza Ritzel Remédios, Alice Campos Moreira, Vera Aguiar. À Prof^a Dr. Regina Zilberman, pelas aulas inesquecíveis. À Prof^a Dr. Maria Carolina dos Santos Rocha. Aos professores que participaram da qualificação da Tese, pelas sugestões importantes: Prof^a Dr. Maria Luíza Ritzel Remédios e Prof. Dr. Nythamar H.F. de Oliveira Jr.. Ao Acervo Literário Erico Verissimo. Aos colegas e também amigos: Maria Alice da Silva Braga, Evandro Weigert Caldeira, Daniela Aspis, Daniela Kern, Luciana Balbuena, Monsieur Mitidieri. Às funcionárias da secretaria: Mara do Nascimento e Isabel Lemos.

Somebody calls you, you answer quite slowly, a girl with
Kaleidoscope eyes.

(Lennon e McCartney, *Lucy in the sky with diamonds*)

Sei que, assim falando, pensas
Que esse desespero é moda em 76.
... E eu quero é que este canto torto,
feito faca, corte a carne de vocês.

(Belchior, *A palo seco*)

I like to watch things on TV

(Lou Reed, *Satellite of love*)

RESUMO

Propomos o exame das representações dos corpos de personagens nos romances de Clarice Lispector e de Julia Kristeva. Escolhemos três textos de Clarice Lispector – *Perto do coração selvagem*, *A paixão segundo G.H.* e *Água viva* – para sustentar o argumento do desaparecimento corporal que se esboça a partir da redução dos nomes próprios das protagonistas: Joana, G.H. e a personagem-narradora sem referência nominal. Esse processo de redução parece habitar a composição romanesca de Kristeva, já que a autora escreve romances policiais como exercício de trabalhar a violência sobre um corpo destinado ao apagamento produzido pelo crime. *O velho e os lobos* (1991) e *Possessões* (1996) participam de um segundo discurso sobre o corpo que repercute sobre o pensamento teórico de Kristeva, sobretudo quando a autora desenvolve a relação do sujeito falante diante da técnica. O fio condutor de nossa análise sobre os destinos do corpo será a técnica, de acordo com as idéias de Kristeva expostas em *Sentido e contra-senso da revolta* (1996) e *A revolta íntima* (1997). No questionamento se é (ou não) pertinente falar sobre esse movimento em direção à perda do corpo, proporemos o exame da reação das escritoras de acordo com as alternativas possíveis. Trata-se de responder se Lispector e Kristeva são capazes de recriar o conceito-corpo para além da esfera intimista ou se elas praticam uma escrita ligada exclusivamente a interesses pessoais, sem produzir interferências efetivas no destino do pensamento ocidental.

Palavras-chave: Clarice Lispector, Julia Kristeva, Corpo

RÉSUMÉ

Nous nous proposons l'examen des représentations du corps des personnages dans les romans de Clarice Lispector et de Julia Kristeva. Nous avons choisi trois textes de Lispector – *Perto do coração selvagem*, *A paixão segundo G.H.* et *Água Viva* – pour soutenir l'argument de la disparition des corps qui s'ébauche à partir de la réduction des noms propres des protagonistes: Joana, G.H. et le personnage-narrateur sans référence nominale. Ce processus de réduction apparaît également dans la composition romanesque de Kristeva, puisqu'elle écrit des romans policiers comme exercice de la violence sur un corps destiné à l'effacement produit par le crime. *Le vieil homme et les loups* (1991) et *Possessions* (1996) participent à un second discours sur le corps qui renvoie à la pensée théorique de Kristeva, surtout lorsqu'elle développe la relation du sujet parlant avec la technique. Le fil conducteur de notre analyse sur le destin des corps sera le concept de la technique selon les idées de Kristeva exposées dans *Sens et non-sens de la révolte* (1966) et *La révolte intime* (1997). En nous demandant s'il est (ou non) pertinent de parler de ce mouvement vers la perte du corps, notre propos est celui d'examiner la réaction des écrivains selon les choix possibles. Il s'agit donc de répondre si Lispector et Kristeva sont capables de recréer le concept-corps au-delà de la sphère intimiste ou si elles pratiquent l'écriture exclusivement attachées aux intérêts personnels, sans produire des interférences effectives sur l'avenir de la pensée occidentale.

Mots-clés: Clarice Lispector, Julia Kristeva, Corps.

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO.....	11
1	O CORPO.....	24
1.1	Nota sobre <i>A revolução da linguagem poética</i>	24
1.2	O semiótico e o simbólico	26
1.3	O genotexto e o fenotexto	37
1.4	A negatividade e a rejeição	50
1.5	O sagrado.....	65
1.6	Mallarmé.....	76
1.7	Lautréamont.....	87
1.8	Outras leituras do corpo.....	98
2.	DOIS MOVIMENTOS DO CORPO CLARICIANO.....	118
2.1	<i>Perto do coração selvagem</i>	118
2.2	<i>A paixão segundo G.H.</i>	169
3	O CORPO ATRAVESSADO PELA TÉCNICA.....	218

3.1	Nota sobre a <i>Tel Quel</i>	218
3.2	<i>O velho e os lobos</i>	228
3.3	<i>Possessões</i>	280
4	CAMINHO PARA O TERCEIRO MOVIMENTO DO CORPO CLARICIANO.....	392
4.1	Meditações claricianas.....	392
4.2	Nota sobre o <i>flash</i> de sangue.....	445
4.3	Mortes claricianas: contra a estética do desaparecimento....	470
4.4	O gosto: uma forma de pertencimento.....	498
	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	536
	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	551

INTRODUÇÃO

Sustentamos a tese de que a representação dos corpos ficcionais de personagens criados pelas escritoras Clarice Lispector e Julia Kristeva evidencia o flagrante de modificações em direção ao apagamento da importância do corpo em decorrência de transformações advindas da complexidade dos meios técnicos disponíveis em nossa sociedade. Elegemos como *corpus* referente à obra de Clarice Lispector três romances dessa escritora: *Perto do coração selvagem*, *A paixão segundo G.H.* e *Água viva*. Centralizamos a análise sobre o pensamento de Julia Kristeva em seus romances policiais, os quais são parte do nosso *corpus*: *O velho e os lobos* (*Le vieil homme et les loups*) e *Possessões* (*Possessions*).

A primeira parte do nosso primeiro capítulo tem a finalidade de realçar o papel do corpo na teoria da linguagem engendrada por Kristeva, por isso buscamos referências ao corpo no cipoal de conceitos tecidos pela teórica: semiótico, simbólico, genotexto, fenotexto, negatividade, rejeição. Em *La révolution du langage poétique: L'avant-garde à la fin du XIXe. siècle. Lautréamont et Mallarmé*, tese de doutorado de Kristeva, entramos em contato com todas esses conceitos e também com a necessidade de analisá-los isoladamente. Embora a autora em seu título restrinja a sua teoria da linguagem para o texto poético (*A revolução da linguagem poética*), as etapas de aquisição da linguagem do futuro sujeito falante (aí estão as modalidades lingüísticas do semiótico e do simbólico) são necessárias e indispensáveis a todos que chegam à linguagem. Mas o que é o corpo segundo Kristeva? Seguiremos uma definição, de base freudiana, oferecida pela própria autora. O corpo entrelaça-se ao domínio psí-

quico e a sua complexa rede fantasmática, distanciando-se assim de um mero amontoado de órgãos. Em todos os conceitos expostos em nosso primeiro capítulo, o objetivo é a captura de uma estrutura copresente a ser sintetizada por Kristeva somente em *Sentido e contra-senso da revolta* (1996). Observaremos que, mesmo o conceito da negatividade (*négativité*), de inspiração hegeliana, é logo retomado pelo seu viés corpóreo, sendo assim chamado rejeição (*rejet*). Em linhas gerais, o texto existe em sua formação de genotexto e fenotexto porque estamos subordinados àquelas modalidades iniciais que estão na base de nossa formação – semiótico e simbólico – as quais obedecem à estrutura formulada por Kristeva.

O segundo capítulo, “Dois movimentos do corpo clariciano”, dedica-se à investigação da representação do corpo em textos de Clarice Lispector. É nesse capítulo que inicia o possível desenvolvimento da redução corpórea dos personagens claricianos. Elegemos os personagens que compõem duas obras da escritora – *Perto do coração selvagem* (1943) e *A paixão segundo G.H.* (1964) – para fundamentar o que se configura em um movimento de redução do corpo das protagonistas. A primeira evidência desse processo situa-se no nome dos personagens: de Joana para a forma sintética G.H., a cujo significado jamais temos acesso. Ressalta-se o fato de que a escritora Clarice Lispector se inscreve no meio literário antes das análises teóricas de Julia Kristeva. Dessa forma, não nos interessa a aplicação das noções propostas por Kristeva, mas antes um diálogo, sempre que necessário, entre o pensamento dessas duas autoras. Por isso, o enfoque do segundo capítulo não será o de aplicação das noções retomadas no capítulo anterior. O nosso objetivo sustenta-se no exercício de escrita que Clarice Lispector e Julia Kristeva fazem para a retomada e valorização da representação de um corpo que se apresenta em seus textos em um movimento de descrédito.

A primeira opção, nesse *corpus*, deve-se ao fato de *Perto do coração selvagem* ser o livro inaugural de Clarice Lispector, publicado em 1943, no qual encontramos o desenvolvimento das primeiras idéias da escritora. Entre as críticas iniciais a esse romance, cujo reflexo se manifesta na reprodução ou na indispensável referência para textos da crítica contemporânea, situamos o artigo de Antonio Candido intitulado “O raiar de Clarice Lispector”, no qual se estabelece uma espécie de paradigma para os intérpretes subsequentes. É provável que o descaso com a representação corpórea

dos personagens claricianos esteja no elogio que o crítico tece a respeito do trabalho-exercício romanesco da escritora, uma vez que ela se mostra “capaz de nos fazer penetrar em alguns dos labirintos mais retorcidos da mente” (1970: 127), além de nos proporcionar um “tom mais ou menos raro em nossa língua moderna” (1970: 127). No entanto, a descrição de Joana, a protagonista, é marcada pela disforia do silêncio, que prenuncia um estado negativo no qual o corpo, silenciado pela leitura de *Candido*, é descartado do núcleo temático privilegiado pelo crítico. *Candido* focaliza seu estudo sobretudo no silêncio da protagonista e o modo como esse se relaciona ao isolamento dela do mundo, sugerindo, assim, o descompasso da personagem com a realidade:

Em torno dela, o silêncio, porque ela é a única e, portanto, só. Acima dela, o coração selvagem da vida, do qual apenas se aproximam os solitários, que encontram a suprema felicidade no supremo antagonismo com o mundo (*Vários escritos*, 1970: 130).

Os ensaios de Benedito Nunes desempenham papel fundamental no que se refere à crítica disponível sobre a obra clariciana. No volume *O dorso do tigre* (1976), o crítico dedica um capítulo à temática iniciada por Antonio Candido: trata-se do item “Linguagem e silêncio”. No mesmo livro, Nunes reúne outros escritos que incidem, ainda que de forma indireta, sobre esse objeto de estudo. No artigo “A náusea” (1976), o crítico aproxima as filosofias existenciais de Sartre, Kierkegaard e de Heidegger a uma espécie de esfacelamento da linguagem, que, por conseguinte, leva ao silêncio. Para ilustrar o sentido da angústia desenvolvido nos textos de Kierkegaard e o mal-estar característico da náusea sartriana vivido por Roquentin, Benedito Nunes recorre a três personagens de Clarice Lispector: Ana, a protagonista do conto “Amor”, de *Laços de família*; Martim, de *A maçã no escuro* e G.H., de *A paixão segundo G.H.* Chegamos, portanto, ao nosso segundo texto a ser investigado: *A paixão segundo G.H.*, publicado em 1964. Apesar de essa obra aludir ao papel do corpo em seu enredo, o qual se resume a poucos personagens cujas ações se condensam em descrições centradas sobre o corpo da protagonista, da barata e da empregada Janair, não é a análise dedicada ao corpo dessas personagens que é salientada no desenvolvimento interpretativo do crítico. Decorre daí que, no segundo ensaio da mesma obra, “A experi-

ência mística de G.H.”, Benedito Nunes centraliza a investigação sobre o mistério religioso que a atitude de G.H. suscita. O conteúdo transcendental da personagem acha-se atravessado por um poema de São João da Cruz no qual o corpo, outrora interpretado pelas funções de abjeção contidas na náusea de inspiração sartriana, perde espaço de investigação na medida em que se evade para o processo cujo interesse recai para além da matéria. Nesse momento, observamos a consolidação do tema referente ao silêncio, mantendo-se a notação negativa: “O silêncio, desistência da compreensão e da linguagem, é o termo final da aventura espiritual de G.H., que principia pela náusea e culmina no êxtase do Absoluto, indiscernível do Nada” (*O dorso do tigre*, 1976: 112).

Para dar movimento aos corpos desses personagens silenciados, realçamos que, em *Perto do coração selvagem*, existem uma série de personagens secundários que se deixam observar, através do narrador, em situações nas quais as referências ao corpo sugerem a atmosfera íntima que os habita. É o caso de personagens que retratam a velhice em suas texturas encorpadas, distantes de descrições estereotipadas sobre o envelhecimento. Todavia, o narrador clariciano não os poupa da decrepitude advinda do desgaste do corpo, apesar de simultaneamente situá-los em oposição a essa condição, dado que, paradoxalmente, são descritos em vivas cores de sua trajetória de vida que é a de um corpo em decadência física. Joana, que deveria ser a estrela da obra por seu ânimo revoltado – campo profícuo de estudos para a crítica feminista – possui, para ficar na palavras do narrador, uma natureza fluida, por isso é preciso investigá-la sob o olhar de outros personagens. Da mesma forma procedemos na seqüência do segundo capítulo ao voltar a nossa atenção para os deslocamentos corpóreos da protagonista de *A paixão segundo G.H.* Nesse romance, os personagens secundários são escassos e se resumem a atenção dedicada à empregada Janair e à barata. Pode-se dizer que a ação está centrada sobre os minúsculos movimentos calculados de sua protagonista, uma escultora que vive intensamente um delicado período de angústia e reflexão desencadeado por um ato banal – a limpeza do quarto da empregada.

No terceiro capítulo, “O corpo atravessado pela técnica, abrimos com a análise de *O velho e os lobos* (*Le vieil homme et les loups*), texto publicado em 1991 na França e

somente no ano de 1999 no Brasil. Nesse livro, a autora expõe seus personagens à fragilidade da existência banalizada pelo imperativo da técnica e o absurdo de tal situação na medida em que, por exemplo, pelo intertexto das *Metamorfoses* de Ovídio, seu narrador traz à luz um universo ficcional supostamente decalcado da realidade que nos é, entretanto, estranhamente familiar. Os personagens desaparecem como na seqüência onírica narrada por Ovídio, que condensa e adapta os mitos gregos para a esfera romana com alguma semelhança ao fluxo imagético denunciado pela sociedade do espetáculo. Kristeva elege o texto de Ovídio para compor a epígrafe de seu texto contemporâneo, fazendo-nos pensar sobre o espetáculo muito antes do surgimento dos televisores. Sem estabelecer o peso que está contido na descrição das vidas ou de aspectos dessas construções ficcionais que criariam vínculos entre os personagens da história no plano intertextual ou com os possíveis receptores, no domínio extratextual, a autora promove o apagamento desses seres de papel.

Como exemplo de manifestação da técnica, Kristeva oferece a televisão e o espaço em acelerada transformação que é a cidade de Santa Bárbara e cujo pano de fundo histórico pode ser a queda do muro de Berlim, uma vez que o romance é também uma homenagem ao pai da escritora que vivia na Bulgária e durante toda a vida sofreu os abusos irreparáveis de uma ditadura. Santa Bárbara, conforme uma série de entrevistas de Kristeva, representa qualquer cidade sob as influências da globalização. Nesse sentido, a escritora ultrapassa o romance biográfico para ampliar a cumplicidade com seus possíveis leitores espalhados pelas grandes ou pequenas cidades e possivelmente influenciados pela rede de contatos e referências diversas transmitidas pelas telas artificiais.

A segunda parte do terceiro capítulo trata da obra de Kristeva intitulada *Possessões*, publicada na França em 1996 e no Brasil somente no ano de 2003. A história gira em torno de uma personagem ausente chamada Gloria Harrison. Nesse romance, Kristeva conduz-nos à reflexão sobre imagens diversas (desde o impacto de produtos desejados e interessantes do consumo até as pinturas expostas no *Louvre*) e suas modificações para o campo das relações sociais. As diversas referências a pintores consagrados levaram-nos a buscar em *Visões capitais*, posteriormente publicado pela

escritora (1998), um crucial intertexto, uma espécie de continuação de suas idéias acerca das imagens desenvolvidas em *Possessões*.

Se compararmos as primeiras publicações da psicanalista às suas obras mais recentes, entre elas *Les nouvelles maladies de l'âme (As novas doenças da alma)*, *Sens et non-sens de la révolte: pouvoirs et limites de la psychanalyse I (Sentido e contra-senso da revolta: poderes e limites da psicanálise I, de 1996)* e *La révolte intime: pouvoirs et limites de la psychanalyse (A revolta íntima: poderes e limites da psicanálise II, de 1997)*, observaremos o espaço que Kristeva destina a críticas contra a superabundância imagética da qual somos vítimas. A autora constata a ineficácia da manifestação artística da atualidade e considera que atravessamos um período de crise, no qual as contribuições das neurociências, aliadas à televisão, estimulam um quadro de “perda de alicerces”, pois:

Quando não está sob os cuidados da droga, você tem nas imagens o “curativo”. Afoga no fluxo da mídia seus estados de alma, antes que se formulem em palavras. A imagem tem o extraordinário poder de captar suas angústias e seus desejos, de controlar-lhes a intensidade e suspender-lhes o sentido. A coisa anda sozinha. A vida psíquica do homem moderno situa-se entre os sintomas somáticos (doença, hospital) e a transformação dos desejos em imagens (devaneio diante da televisão) (*As novas doenças da alma*, 2002: 15).

Sob a influência do movimento dos capítulos anteriores tecemos o último capítulo, cujo título – “Caminho para o terceiro movimento do corpo clariciano” – denuncia essa intenção de trajetória. *Água viva*, publicado em 1973, apresenta-se sob a forma de fragmentos, “mutações caleidoscópicas”, segundo a síntese persuasiva de sua pintora-escritora. A crítica clariana a interpreta no rastro de todos os esfacelamentos produzidos pela força protagônica – desde a forma de apresentação entrecortada do relato até as descrições parcas e esparsas do próprio corpo da personagem-narradora. A nossa intenção é a reunião desses estilhaços, dos instantes que compõem tal fluxo aquoso, com a finalidade de oferecer assim um sentido para o discurso dessa personagem que sequer possui um nome e no entanto encerrou a sua autora em um trabalhoso esquema de composição durante três anos. Para responder a essa ausência do nome, voltamos à coleta dos possíveis elementos da ordem técnica que teriam levado a autora Clarice Lispector ao apagamento do corpo da protagonista de *Água viva*. Pa-

ra tanto, retornamos às personagens Joana e G.H. com o objetivo de investigar a relação entre essas criaturas e a técnica.

Se na produção de Kristeva não existe dúvida de que a técnica invade seu campo de estudo, que acomoda uma série de cruzamentos teóricos, o mesmo não se pode afirmar sobre a recepção dos textos de Clarice. A nossa opção pela técnica como fio condutor de análise do corpo sustenta-se na ausência de trabalhos sobre esse tema e sobretudo no interesse da própria escritora pelos avanços tecnológicos. Entre os diversos assuntos abordados por Clarice Lispector nas cartas, chama-nos a atenção, por exemplo, o interesse da escritora pelo cinema. Na carta de 19 de agosto de 1946, em *Cartas perto do coração*, endereçada às irmãs Elisa Lispector e Tania Kaufmann, período em que a escritora estava em Argel, ela faz um comentário sobre a cidade de Casablanca e, em seguida, a liga ao filme hollywoodiano: “Casablanca é bonitinho, mas bem diferente do filme *Casablanca*... As mulheres mais do povo não carregam véu. É engraçado vê-las com manto, véu, e vestido às vezes curto, aparecendo sapatos (e soquete) tipo Carmem Miranda” (2002: 49). No meio de outras informações e outros pedidos de notícias sobre familiares, Clarice mais uma vez retoma o assunto cinema:

Estou como antes de ter aquela sensibilidade chata. Temos ido ao cinema. Revi a *Estranha passageira* e realmente o filme, que não é novo em técnica ou em originalidade especial, tem uma linha histórica, cheia de sugestões e de conselhos discretos. Em Casablanca fui com o Cônsul americano ao cinema da Cruz Vermelha e vi *Ladies in Washington* (*Cartas perto do coração*, 2002: 50).

Ainda na década de 1940, uma carta sem a data precisa e endereçada a Lúcio Cardoso, o grande amigo da escritora, toca novamente no tema cinema. Ela menciona ter passado um dia e uma noite em Casablanca (pela carta anterior sabemos que ela aproveitou a tarde para ir ao cinema), além de ter ficado durante doze dias em Argel. Cansada dos constantes deslocamentos, ela se vale do cinema, ainda que de forma irônica, para sustentar que “as coisas são iguais em toda parte”: “Os cinemas do mundo inteiro se chamam Odeon, Capitólio, Império, Rex, Olímpia; as mulheres usam sapato Carmem Miranda, mesmo quando usam véu no rosto” (2002: 55). Na década de 50, precisamente no dia 23 de outubro do mesmo ano, uma carta de Torquay,

cidade pequena do interior da Inglaterra, para a irmã Tania Kaufmann, revela o entusiasmo da escritora ao assistir a um filme que se tornaria um clássico mais adiante:

Em cidade pequena até os filmes são ordinários, de *far-west* e comédias, de um modo geral. Fiquei radiante de ter visto *Ladrões de bicicleta*. Não é mesmo um dos melhores filmes que já fizeram? Talvez mesmo o maior. Imagine que entramos no cinema para vê-lo sem nenhuma referência anterior, apenas porque o diretor era bom. Imagine o choque e a surpresa (*Cartas perto do coração*, 2002: 191).

No final da década de 1960, já separada do marido, o diplomata Maury Gurgel Valente, Clarice escreve ao filho – Paulo Gurgel Valente – que havia viajado para os Estados Unidos na intenção de fazer uma espécie de intercâmbio. Na carta datada de 26 de janeiro de 1969, entre outras perguntas maternas sobre a estada do filho em terra estrangeira, ela finaliza com a seguinte questão: “Conte-me tudo por favor. (Esta carta só poderá seguir na segunda-feira, amanhã.) Como é sua família de empréstimo? Quantas pessoas estão na casa? Quantos *cinemas* tem a cidadezinha?” (2002: 261, grifo nosso). No final da carta, ela dá notícias do filho que está no Brasil, Pedro: “Hoje felizmente Pedro foi ao *cinema* com tia Elisa. Imagine você que ele tinha inventado tantas coisas más a respeito de *cinema* que não queria mais ir. Mas, se Deus quiser, de agora em diante ele perderá o medo” (2002: 262, grifos nossos).

Em outra carta a Paulo Gurgel Valente, de 10 de março de 1969, ela comenta sobre um romance que acaba de entregar à editora Sabiá (de acordo com a nota de rodapé, trata-se de *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*). No meio de perguntas que giram em torno do que ela chama ironicamente de adaptação ao *American way of life*, há mais uma curiosidade cinematográfica: “Que filmes você tem visto?” (2002: 264). Na carta do dia 25 de abril de 1969, no lugar de perguntar ao filho sobre os filmes ou cinemas das cidades americanas, ela narra uma tentativa frustrada de ida ao cinema: “Aqui tudo igual. Estou esperando um filme chamado *Theorema*, com o diretor italiano Pasolini. Você viu? Houve um festival de cinema aqui no Rio, mas a multidão era tal que se tornava impossível chegar perto dos cinemas. Espero vê-los em circuito normal” (2002: 268). Numa carta de maio de 1969, também destinada a Paulo, sem esboçar qualquer comentário sobre o filme de Pasolini e depois de esgotar as novidades, Clarice comenta uma trama cinematográfica que necessita de atenção do

espectador: “Fui ver um filme impressionante: *O bebê de Rosemary*. É de arrepiar os cabelos. Mas se você for, tem que ir bem no princípio” (2002: 270).

Outro tema recorrente nas cartas claricianas que diz respeito à técnica é o dos retratos. O emprego aqui não é metafórico, tal como aparece em muitos dos romances da escritora, uma vez que existem reflexões diretas sobre a materialidade das máquinas fotográficas¹. Nas cartas, a preocupação do narrador passa para a turista preocupada em guardar as recordações das cidades visitadas. Numa carta incompleta a Lúcio Cardoso escrita em Nápoles, em 1944, ela narra ao amigo: “Compramos uma máquina fotográfica. Vamos tirar milhões de pequenos retratos” (2002: 58). Para o filho Paulo, ela escreve do Brasil (10 de março de 1969) e finaliza do seguinte modo: “Tirei um retrato pra mandar pra você, mas saiu horrível” (2002: 265).

Sob a perspectiva da técnica, o telefone é o meio de comunicação que ganha bastante expressão em muitos romances da escritora, especialmente no volume póstumo *Pulsões* (1978), cujo arranjo fragmentário instiga interpretações de ares “pós-modernos”, motivando a pesquisa para a coleta de determinados índices da comunicação de massa. Desde *Água viva* (1973), as reflexões sobre esses recursos que possibilitam comunicação “à distância” (a recorrente alusão ao prefixo *Tele*) dividem espaço ou se plasmam à cena lírica produzida por Clarice Lispector. Na carta ao filho Paulo, de 22 de abril de 1969, o telefone viabiliza um tipo de encontro entre os dois: “foi tão bom ouvir tua voz pelo telefone, que valeu plenamente a pena. Logo no dia seguinte recebi carta tua, e é sempre uma alegria” (2002: 267). Em outra carta do mesmo ano, ela toca em questões financeiras:

Eu *telefonei* porque não agüentei de saudade. Se não fosse caro, eu todas as semanas falaria com você. Estou muito orgulhosa de você. A *fotografia* em cores foi ótima, e aquela paisagem desolada de inverno que você tirou está muito bonita. Na primavera não se esqueça de tirar uma fotografia do mesmo lugar (*Cartas perto do coração*, 2002: 276, grifos nossos).

¹ Desenvolvemos este ponto na nossa dissertação de Mestrado, *Revolução poética em Água Viva*, no capítulo intitulado “Personagens fotográficas”, no qual recolhemos passagens de grande parte da produção romanesca de Clarice Lispector e suas respectivas referências às máquinas fotográficas. O nosso objetivo assentou-se na imbricação proposta pela escritora entre o instantâneo e a construção também fotográfica dos personagens.

Os problemas financeiros da escritora surgem a partir de sua separação do diplomata Maury Gurgel Valente. O retorno da romancista para o Brasil, embora festejado por ela, trouxe a necessidade de um amparo financeiro para além da pensão do ex-marido. Essa situação econômica desfavorável vivida por Clarice Lispector aparece claramente exposta na obra de Nádya Battella Gotlib, *Clarice: uma vida que se conta*. Gotlib realça o lado prático da vida da escritora considerada hermética. A partir disso, percebemos que o próprio trabalho de cronista no *Jornal do Brasil* não foi parte de uma escolha vocacional e representou antes uma oportunidade de emprego oferecida pelo amigo e jornalista Alberto Dines. No *Jornal do Brasil*, Clarice ganha oportunidade única: uma coluna semanal. Ela escreveu de 19 de agosto de 1967 a 29 de setembro de 1973, ano em que Dines é demitido juntamente com o núcleo de jornalistas que havia sido contratado para o *JB* por intermédio dele.

Nessas crônicas, aparentemente despretensiosas, as quais cobrem um período político de alta repressão¹, Clarice Lispector inclui muitos dos assuntos que serão abordados também em seus romances. Nelas a tonalidade afetiva característica das cartas da romancista se mistura a temas que, de modo semelhante às cartas, destacam o mundo da técnica, sua relação com as imagens e o aspecto mágico de uma sociedade capaz de se comunicar à distância. No meio de uma seqüência de crônicas que realçam memórias da infância vivida em Recife ou lembranças de viagens passadas em países europeus, ecoam os telefones, sob títulos que destoam do lirismo intimista atribuído largamente à escritora e causam estranhamento. São crônicas tais como “Um telefonema” (de 4 de fevereiro de 1968), “Maria chorando ao telefone” (23 de março de 1968) e “Conversa telefônica” (de 30 de novembro de 1968), que fazem parte do volume *A descoberta do mundo*.

Assim como os telefones, as máquinas fotográficas e o cinema, a televisão também se manifesta na correspondência da escritora de tal modo que redireciona a reflexão a respeito do silêncio clariciano, que é reconhecidamente rotulado de “epifânico”² ou metafísico¹. Para o amigo Fernando Sabino, em tom de brincadeira, ela fala

¹ Clarice Lispector atua como cronista nos mandatos do Marechal Costa e Silva (1967-1969) e do General Emílio Garrastazu Médici (1969-1974).

² Referimo-nos às importantes interpretações de Olga de Sá (*A escritura de Clarice Lispector*) e

sobre a vida em Washington, na carta de 2 de fevereiro de 1953: “Maury trabalha bastante, eu faço compras no mercado; de noite vejo programas de mistério na televisão; tudo calmo, como você vê” (2001: 92). Uma interessante referência indireta à televisão (trata-se de uma telenovela) está na carta escrita ao filho Paulo. A carta data do período em que Paulo havia viajado para os Estados Unidos, 12 de junho de 1969, e, curiosamente, a notícia que nos interessa, apesar de escrita por Clarice, é um recado de Silea, a enfermeira que vivia na casa da escritora desde a época do acidente que incendiou parte do apartamento de Clarice:

Silea mandou dizer a você que d. Elvira casou-se com seu Júlio. Ana Lucia já está andando. O tio Paulo é filho do barão de Damasceno; isso foi descoberto agora. Heitor morreu. Veridiana está presa por diversos crimes e está aguardando julgamento. Ela diz que tem uma grande revelação a fazer quando for julgada. Continua sendo a grande Veridiana Albuquerque Medeiros, e com a revelação ela vai ficar mais afamada ainda do que antes. Roberto e Maria Cristina chegam para assistir o julgamento de Veridiana. Esta pôs fogo na mansão, dr. Jorge Antônio perdeu tudo e está vivendo modestamente na casa de d. Elvira. A Márcia é filha do Jorge Antônio, mais ainda não se sabe quem é a mãe (Veridiana não é). O Tony não é filho de Márcia. Tio Paulo está muito mal; ele diz que antes de morrer (ele está à morte) há de destruir a sua irmã Sandra (*Cartas perto do coração*, 2002: 273).

Na crônica do dia 7 de outubro de 1967, para o *Jornal do Brasil*, uma das primeiras de Clarice Lispector, ela discorre sobre a televisão por meio de um programa popular e muito comentado em sua época. A crônica chama-se “Chacrinha?!” e, neste espaço de crítica social vigiada pelos censores do regime ditatorial, Clarice faz uma descrição minuciosa do programa de auditório: ela sintetiza os momentos do *show*, esmiuçando os mecanismos que operam supostamente por trás das câmeras. Eis o ponto de vista da cronista a respeito do comunicador:

De tanto falarem em Chacrinha, liguei a televisão para seu programa que pareceu durar mais de uma hora.

E fiquei pasma. Dizem-me que esse programa é atualmente o mais popular. Mas como? O homem tem qualquer coisa de doido, e estou usando a palavra *doido* no seu verdadeiro sentido. O auditório também cheio. É um programa de *calouros*, pelo menos o que eu vi. Ocupa a chamada *hora nobre* da televisão. O homem se veste com roupas

Affonso Romano de Sant’Anna (*A análise estrutural da narrativa*).

¹ Referimo-nos às consistentes interpretações de Benedito Nunes (*O drama da linguagem e O dorso do tigre*).

loucas, o calouro apresenta o seu número e, se não agrada, a buzina do Chacrinha funciona, despedindo-o. Além do mais, Chacrinha tem algo de sádico: sente-se o prazer que tem em usar a buzina. E suas gracinhas se repetem a todo o instante – falta-lhe imaginação ou ele é obcecado.

E os calouros? Como é deprimente. São de todas as idades. E em todas as idades vê-se a ânsia de aparecer, de se mostrar, de se tornar famoso, mesmo à custa do ridículo ou da humilhação. Vêm velhos até de setenta anos. Com exceções, os calouros, que são de origem de humilde, têm ar de subnutridos. E o auditório aplaude. Há prêmios em dinheiro para os que acertarem através de cartas o número de buzinas que Chacrinha dará; pelo menos foi assim no programa que vi. Será pela possibilidade da sorte de ganhar dinheiro, como em loteria, que o programa tem tal popularidade? Ou será por pobreza de espírito de nosso povo? Ou será que os telespectadores têm em si um pouco de sadismo que se compraz no sadismo de Chacrinha?

Não entendo. Nossa televisão, com exceções, é pobre, além de superlotada de anúncios. Mas Chacrinha foi demais. Simplesmente não entendi o fenômeno. E fiquei triste, decepcionada: eu queria um povo mais exigente (*A descoberta do mundo*, 1999: 36-37).

Essa crônica nos parece uma espécie de síntese de muitos dos assuntos sociais contemporâneos. A sociedade de espetáculo contestada por Julia Kristeva, por exemplo, encontra perfeita adequação nos calouros do animador, os quais, conforme a descrição da cronista, padecem da “ânsia de aparecer”, de “se tornar famoso” às custas de uma exposição que solapa interesses mercadológicos cujos objetos de venda são figuras opacas, carentes de uma consciência de si. Seriam esses personagens calouros o embrião de Macabéa, a mulher que, segundo o narrador Rodrigo S.M., estaria “teleguiada”? A crônica em questão parece menos esperançosa do que *A hora da estrela*, pois Macabéa, embora vítima de inconsciência cortante, é capaz de nuances emocionais de extrema complexidade. Reportamo-nos ao episódio no qual a protagonista, que dividia um quarto com outras três conhecidas, se vê excepcionalmente sozinha diante de uma situação de delicada exploração existencial – ela aproveita todos os escassos momentos para esboçar a sua subjetividade apagada pela pobreza.

Cabe-nos, portanto, a investigação da representação corpórea dos personagens de *Perto do coração selvagem*, *A paixão segundo G.H.* e *Água viva* no contexto da técnica. Para tanto, disporemos, em tom dialogal, das teses e dos romances de Julia Kristeva, já que ela, além de pensar sobre a relação do corpo na sociedade, também reflete sobre a condição da mulher no tecnicismo da contemporaneidade ao se ocupar da ne-

cessidade de uma “cultura-revolta”. Trata-se, portanto, de uma manifestação que será comparada às idéias subjacentes à composição ficcional clariciana.

Ao longo dos capítulos, procuraremos responder se existe efetivamente esse apagamento da representação do corpo desses personagens que participam do nosso *corpus* e quais são as alternativas construídas pelas autoras para mantê-los no domínio de um texto que é parte, para usar um termo de Kristeva, da cultura-revolta. Em termos acadêmicos, esta pesquisa procurará contribuir para os estudos claricianos, que se desenvolvem em ritmo crescente no País e especialmente no Exterior, propondo uma alternativa de leitura até agora não plenamente desenvolvida. Além disso, no plano teórico, uma vez que focaliza uma linha de trabalho da Escola Francesa – a de Julia Kristeva –, não muito freqüentada nas universidades brasileiras, esta tese permitirá ampliar, através de um ponto de vista nacional, a discussão de seus limites e latitude na área da análise literária.

A maior parte dos textos não está traduzida para a língua portuguesa, por isso disponibilizamos em notas de pé de página a versão original dos textos de Kristeva. Traduzimos referências à bibliografia sobre Kristeva e as citações dos seguintes textos de Julia Kristeva: *La révolution du langage poétique*; *La révolte intime*; *La haine et le pardon*; *Visions capitales*; *L'avenir d'une révolte*; *Contre la dépression nationale*; *Chroniques du temps sensible*; *Au risque de la pensée*, *Psychanalyse et foi* e *Handicap: le temps des engagements*. Segue a referência aos tradutores empregados nos demais textos citados de Kristeva: *O velho e os lobos* (Maria Helena Franco Martins); *Possessões* (Maria Helena Franco Martins); *Os samurais* (Ana Maria Scherer); *Sol negro: depressão e melancolia* (Carlota Gomes); *As novas doenças da alma* (Joana Angélica D'Avila Melo); *O gênio feminino. Hannah Arendt* (Eduardo Francisco Alves); *O gênio feminino. Melanie Klein* (José Laurenio de Melo); *O gênio feminino. Colette* (Rejane Janowitzer); *Histórias de amor* (Leda Tenório da Motta) e *Sentido e contra-senso da revolta* (Ana Maria Scherer).

1 O CORPO

1.1 Nota sobre *A revolução da linguagem poética*

Parte expressiva da composição que nos conduz, por exemplo, à análise de *O velho e os lobos* – o primeiro texto de Kristeva pertencente ao nosso *corpus* e que está somente no terceiro capítulo – deve-se à observação de algumas leituras periféricas realizadas por Kristeva. Para analisá-lo, portanto, antes nos detivemos sobre a tese de doutorado da autora, intitulada *A revolução da linguagem poética. A vanguarda no fim do século XIX: Lautréamont e Mallarmé*. Publicada em 1974, a tese de Kristeva apresenta a efervescência do grupo *Tel Quel*, do qual ela participou ao lado do marido e grande idealizador dessa revista de vanguarda literária, além de membro do comitê da revista, o escritor Philippe Sollers. A *Tel Quel* extrapolou a divulgação de novos autores, de novas formas de pensar e escrever sobre a literatura, servindo de paradigma no campo da interpretação textual.

Em *Sentido e contra-senso da revolta*, a própria autora chama a atenção para a relevância dessa revista, na medida em que pôs em cena uma série de pensadores de distintas áreas do conhecimento, atravessando períodos históricos e até mesmo tomando posições políticas que depois foram reavaliadas pelo grupo. Recorreremos com frequência à história da revista contada no extenso trabalho de pesquisa de Philippe Forest – *História da Tel Quel* (1995) – na intenção de flagrar uma espécie de configuração das leituras daquele período, de modo que houvesse ressonâncias com a nossa inspeção voltada à procura de referências estéticas na tese de Kristeva. Percebemos

que autores como Artaud e Bataille eram constantemente citados por diversos componentes da revista; inclusive Bataille deixou textos inéditos, ainda sob a forma de rascunhos, a serem publicados inicialmente pela *Tel Quel*. Além disso, até mesmo um colóquio em homenagem a esses escritores foi feito, atitude que representou naquela época um gesto de revolta, pois eles, de acordo com Forest, atuavam em segundo plano na cena literária da década de 1960. O colóquio, intitulado “Rumo a uma revolução cultural: Artaud e Bataille (*Vers une révolution culturelle*” Artaud et Bataille), aconteceu no verão de 1972. No evento, Kristeva aproveita para lançar o conceito sujeito em processo, o qual rechaça a concepção defendida por Louis Althusser, no final dos anos 60, em que a História é definida como um “processo sem sujeito”. O grupo *Tel Quel* julga a interpretação de viés marxista promovida por Althusser insuficiente para a compreensão do mundo moderno. Temas como o culto da personalidade ou o surgimento do fascismo, de acordo com a crítica de Sollers recuperada por Forest, não se explicam quando o sujeito se apaga da história. Segundo Forest, a teoria do sujeito em processo desenvolvida por Kristeva leva em consideração a subjetividade. Trata-se assim de um momento em que o movimento vanguardista da revista contempla, ao lado do marxismo, os conceitos da psicanálise. As idéias de Lacan tornaram-se populares aos integrantes do movimento durante esse período em que o sujeito em processo, articulado por Kristeva, entra em cena.

Essa breve observação de fundo histórico torna-se indispensável para compreendermos a atmosfera intelectual na qual Kristeva circulava¹. Para a nossa pesquisa, a recuperação desse movimento literário confere intertextualidade às escolhas da autora. Ao lado de Lautréamont e Mallarmé – poetas reconhecidos – a autora dá espaço a outros que, naquele período, perambulavam pelo pensamento francês ainda sob o epíteto de malditos, à margem dos grandes poetas efetivamente revolucionários, isto

¹ Para um percurso detalhado do início do pensamento de Kristeva no cenário intelectual parisiense, sugerimos a introdução de Toril Moi, em *The Kristeva reader*, no qual se entra em contato com a produção francesa à época dos primeiros trabalhos divulgados por Kristeva no ano de 1966, ano da publicação dos *Escritos*, de Jacques Lacan, e de *As palavras e as coisas*, de Michel Foucault. Para Cecília Sjöholm, no artigo “A revolution between pleasure and sacrifice”, a teoria de Kristeva relaciona-se a um momento histórico em que a política, a filosofia e o modo de vida em geral propiciavam a experimentação e é a partir desse recorte em movimento que deve ser interpretada.

é, consagrados em virtude de suas rupturas poéticas. Ao compor o nosso primeiro capítulo, cujo objetivo é o de localizar o tema sobre corpo na tese de Kristeva – o primeiro trabalho da autora estruturado com a finalidade de construir uma rede conceitual –, resgatamos alguns autores, entre eles Antonin Artaud e Georges Bataille, os quais ocupam as margens de seu projeto revolucionário e no entanto constituem um ponto de apoio tão importante quanto Lautréamont e Mallarmé (protagonistas em sua busca) para a nossa leitura de coleta dos índices sobre o corpo nos textos da escritora. No exemplo de Artaud, cuja influência se desenha como a mais significativa em nosso estudo sobre autores periféricos no texto de Kristeva, observamos que os textos do dramaturgo foram fundamentais para a elaboração do conceito do sujeito em processo. A subjetividade desse artista liga-se ao fato de ele ter passado por experiências de descompasso com o seu tempo, por isso foi levado a sanatórios diversas vezes. Kristeva, entretanto, observa na produção de Artaud uma capacidade extraordinária e muito particular do uso da linguagem. A autora respeita a forma de expressão libertária de Artaud, um tanto afastada do simbólico e possivelmente reside nessa sua escolha poética marginal uma forte inspiração artística para a composição do semiótico – conceito que permanecerá central e indispensável ao longo de suas análises textuais. Incluímos, na série de estrangeiros estudados pela autora (Hannah Arendt, Melanie Klein, Mallarmé, só para citar alguns), o nome de Artaud como umas das principais referências ao estrangeirismo, condição indispensável que corta todo o pensamento de Kristeva. A falta de adequação entre o que é dito e o que é supostamente pensado e/ou sentido pelo dramaturgo constitui o caminho de inspeção de Kristeva de fundo claramente freudiano. No entanto, ela inclui outras linhas do pensamento psicanalítico as quais destacamos no item destinado às leituras da autora: André Green e Wilhelm Reich. A seguir, estabeleceremos a relação entre a teoria de Kristeva e a temática do corpo.

1.2 O semiótico e o simbólico

Na formação da linguagem e, por conseguinte na formação do poético, atuam duas noções que Julia Kristeva considera essenciais para o funcionamento lingüístico

do sujeito falante: o semiótico e o simbólico¹. A primeira delas encontra-se ancorada no diálogo de Platão – *Timeu*. A *chora* semiótica interpretada pela teórica é de difícil compreensão, pois pouco podemos inferir acerca de sua funcionalidade. Em primeiro lugar, a psicanalista restringe as possibilidades interpretativas da *chora* chamando-a de *articulação* (*articulation*) incerta e indeterminada para afastá-la de termos que a levariam a uma disposição ou a uma representação, os quais estariam mais próximos da intuição fenomenológica espacial e, por conseguinte, de uma geometria. Para Kristeva, a *chora* caracteriza-se por uma “articulação provisória”, “essencialmente móvel”, constituída de movimentos e de estases efêmeros” (1974: 23). Em função desses constantes movimentos, a *chora* aproxima-se de um ritmo, sendo anterior à espacialidade e à temporalidade. A *chora* não serve como posição para algo ou alguém, não está sujeita a axiomatizações, também não é significante, apesar de ter a capacidade de engendramento em direção a uma posição significante. O complicado acesso à *chora* semiótica, uma vez que ela se constrói em larga medida pela negação, abre margem para duas analogias que tornam um tanto familiares a sua escorregadia apreensão. A *chora* admite – na verdade ela apenas tolera – analogias com o ritmo vocal ou cinético. Kristeva também expõe, com base no texto platônico, um aspecto feminino e maternal da *chora*: “ele designa esse receptáculo como nutritivo e materno²” (1974: 25). Não apenas maternal e acolhedora, a *chora* também se caracteriza pelo fato de não constituir unidade, logo fica privada da idéia de Deus, da idéia de identidade. Cabe a ela, entretanto, a capacidade de manter constante renovação, dado que articula provisoriamente quantidades discretas de energia. Tal movimento percorre o corpo daquele que será, passado esse processo dos primeiros meses de vida, um sujeito falante.

¹ Kelly Oliver, no artigo “The flesh become body”, observa, no conjunto do pensamento de Kristeva, a negociação entre a linguagem e o pensamento (como acontece na formação copresente do semiótico e do simbólico) na medida em que Kristeva leva o corpo para a linguagem e essa também é levada para o corpo em um processo que reconecta o corpo pulsional à linguagem (1999: 348).

² “il désigne ce réceptacle comme nourricier et maternel” (*La révolution du langage poétique*, 1974: 25). Todas as traduções referentes à obra *La révolution du langage poétique* são nossas.

Por esses motivos, o corpo aparece duplamente na constituição da *chora* semiótica. Primeiramente, ao eleger o texto platônico no que esse induz ao feminino, ao maternal. Os comentários de Jacques Derrida a respeito da *chora* platônica evidenciam o aspecto feminino, ao mesmo tempo em que, na esteira do pensamento de Jean Pierre Vernant, está para o que se afasta do *logos* mas não pertence ao *mythos stricto sensu*¹. Como consequência do texto de Platão nota-se, portanto, o destaque para o corpo feminino ligado à mobilidade, à maternidade e à capacidade de renovação. Em segundo lugar, e talvez o mais significativo, está o fato de a *chora* necessitar do corpo humano para a sua sutil manifestação. Kristeva reafirma esse ponto sobre a relação da *chora* semiótica e o semiótico numa discreta nota de fim de página presente no capítulo que antecede a conclusão de *A revolução da linguagem poética* quando diz: “Lembremos que, retomando a reflexão democritiana sobre o ritmo, Platão, no *Timeu*, atribui a este um lugar – a *chora* (...) de conotação feminina²” (1974: 597).

Embora diferente da lei que rege o simbólico, a *chora* semiótica também é submissa a certa ordenação oriunda das leis naturais ou sócio-históricas; Kristeva dá o exemplo da estrutura biológica dos sexos e da estrutura familiar, respectivamente. A organização da *chora* liga-se, muito diversamente da lei do simbólico, ao apelo pulsional desenvolvido por Melanie Klein:

Trata-se de funções semióticas pré-edípicas, de descargas de energias que ligam e orientam o corpo referidas à mãe. (...) as pulsões orais e anais, dirigidas e estruturadas todas as duas em relação ao corpo da mãe, dominam essa organização sensorio-motriz. Pode-se dizer que é o corpo materno que mediatiza a lei simbólica organizadora das relações sociais, e que se torna o princípio de ordenamento

¹ Para Derrida, a *chora* “parece” determinada em relação ao gênero sexual: “*Timeu* fala, a seu respeito, de ‘mãe’ e de ‘ama’” (*Khôra*, 1995: 14). Em outro fragmento, ele volta à constituição da *chora* e sugere inconsistência na opção do feminino platônico “Mas, se dizemos *Khôra* e não a *Khôra*, ainda fazemos dela um nome. (...) Por outro lado, o nome próprio parece, como sempre, atribuído a uma pessoa, aqui a uma mulher. Talvez a uma mulher, de preferência a uma mulher. Será que isso não agrava os riscos de antropomorfismo contra os quais gostaríamos de nos proteger? O próprio Platão parece não correr esses riscos, quando parece “comparar”, como se diz, *Khôra* a uma mãe ou a uma ama? O valor de receptáculo não está também associado, como a matéria passiva e virgem, ao elemento feminino, e precisamente na cultura grega?” (*Khôra*, 1995: 22). O resultado desses questionamentos apenas realça o aspecto feminino e corporal do texto de Platão.

² “Rappelons qu’en reprenant la réflexion démocritéenne sur le rythme, Platon, dans le *Timeu*, attribue à celui-ci un lieu – la *chora* (...) à connotation féminine” (*La révolution du langage poétique*, 1974: 597).

da *chora* semiótica, sobre a via de destruição, da agressividade e da morte¹ (*A revolução da linguagem poética*, 1974: 26-27).

Os materiais semiotizáveis, que se constituem na voz, nos gestos e nas cores, dependem de um suporte material, no caso, o corpo, para a sua realização. O conjunto de unidades e diferenças proporcionado pelos materiais semiotizáveis formam as marcas dessas estases da pulsão (1974: 26-27). Essas descontinuidades contínuas dependem da influência da *chora* que, no processo de engendramento semiótico do sujeito, tem por característica ser um lugar de negação. Para distingui-lo da negação como ato do sujeito judicativo, Kristeva nomeia tal processo de engendramento do sujeito de negatividade (1974: 26). Mais adiante, a negatividade terá um papel essencial na análise de textos revolucionários como os de Lautréamont, pois a autora acrescenta a essa noção fundamentos da teoria hegeliana e freudiana.

Kristeva explica que o semiótico se liga à teoria do sujeito no plano do inconsciente, além disso é anterior à significação, atua no que ela chama de pré-tético. Essa função é por ela assim definida: “Isso que chamamos de uma função tética não é outra coisa senão a posição da enunciação de um sujeito falante através de um sintagma ou uma proposição: as distinções nome/verbo etc. são posteriores a esta função (...)”² (1974: 54). Dado que o semiótico é anterior à significação, Kristeva resume esse funcionamento na ordem do que antecede à instauração do simbólico e tem como condições as sujeições da organização biológica e social (1974: 35). Para melhor apreendê-lo, são inevitáveis algumas considerações sobre a organização do simbólico. Nessa medida, retomaremos os três modelos da linguagem propostos por Freud na inter-

¹ “Il s’agit donc de fonctions sémiotiques pré-oedipiennes, de décharges d’énergie qui lient et orientent le corps par rapport à la mère. (...) Les pulsions orales et anales, dirigées et structurées toutes deux par rapport au corps de la mère, dominant cette organisation sensori-motrice. On dira donc que c’est ce corps maternel qui médiatise la loi symbolique organisatrice des rapports sociaux, et qui devient le principe d’ordonnement de la *chora* sémiotique, sur la voie de destruction, de l’agressivité et de la mort” (*La révolution du langage poétique*, 1974: 26-27).

² “Ce que nous appelons une fonction thétique n’est rien d’autre que la position de l’énonciation d’un sujet parlant à travers une syntagme ou une proposition: les distinctions nom/verb etc., sont postérieures à cette fonction (...)” (*La révolution du langage poétique*, 1974: 54).

pretação de Kristeva que leva em conta, novamente, o papel do corpo na sua constituição.

Em *Sentido e contra-senso da revolta* (1996), a psicanalista retoma as “metamorfoses” que o percurso freudiano sofre em busca dos desvendamentos do sujeito falante, seguindo, para tal fim, a cronologia dos trabalhos de Freud. O primeiro modelo freudiano da linguagem está em *Contribuição à concepção das afasias*, de 1881, e em “Esboço de uma psicologia científica”, de 1895. Nessa fase, Kristeva ressalta o aspecto de que estamos diante de um Freud neurologista, logo ainda não é perspectiva da psicanálise (centrada sobretudo sobre a escuta das histórias dos pacientes) que ele contempla a sua teoria. Fica, portanto, manifesta a inadequação no que se refere à possibilidade de se amalgamar o pensamento e o corpo (no caso, a sexualidade): “um desequilíbrio entre o sexual e o verbal. O que o ser falante *diz* não expressa a sexualidade¹” (2000: 62). Em “Esboço de uma psicologia científica”, ele mantém a posição dualista sexualidade/pensamento na qual o corpo participa do sistema *phi* exterior, ao passo que o pensamento atua no sistema *psy*, interno:

o sistema *fi*, exterior, e o sistema *psi*, interior, que podem se unir ou se dissociar a partir da passagem da carga quantitativa Q, que se transforma em carga qualitativa ou psíquica. A luz bate no meu olho: “eu” vejo; minha pele está queimada: “eu” toco; meu tímpano vibra: “eu” ouço etc. A quantidade energética que jorra no sistema perceptual se propaga ao longo dos nervos para chegar ao cérebro e, graças a um sistema de filtragens, de resistências ou de proteções, consegue inscrever nele um *vestígio* – traço da memória (*Sentido e contra-senso da revolta*, 2000: 65-66)².

Apesar da posição dualista, desde este texto de 1895, tem início, na constituição da linguagem, um tipo de associação entre o físico (*phi*) e o psíquico (*psy*). Obser-

¹ Utilizaremos para todas as referências de *Sens et non-sens de la révolte* a tradução de Ana Maria Scherer em *Sentido e contra-sentido da revolta*. “une déséquilire entre le sexuel et le verbal. Ce que l’être parlant *dit* ne subsume pas la sexualité” (*Sens et non-sens de la révolte*, 1996: 51).

² “le système *phi* extérieur et le système *psy* intérieur, qui peuvent se joindre ou se dissocier à partir du passage de la charge quantitative Q, laquelle se mue en charge qualitative ou psychique. La lumière frappe mon oeil: ‘je’ vois; ma peau est brûlée: ‘je’ touche; mon tympan vibre: ‘j’ ‘entends, etc. La quantité énergétique qui déferle dans le système perceptuel se propage le long des nerfs pour parvenir jusqu’au cerveau et, grâce à un système de filtrages, de résistances ou de protections, parvient à inscrire une *trace* – fondement de la mémoire” (*Sens et non-sens de la révolte*, 1996: 55).

va-se que o lado físico é simultâneo ao psíquico e se manifesta por meio de uma articulação sustentada numa fala dependente dos sentidos, visto que é descrita em função de sua potencialidade sonora e visual, entre outros sentidos que Kristeva não enumera, mas que ficam subentendidos. O lado psíquico envolve-se com a carga quantitativa de excitação. “Essa *dupla natureza* lhe permite estar na encruzilhada do corpo e do espírito¹” (2000: 67). A partir deste texto de Freud tem início a busca de Kristeva pela copresença da sexualidade/pensamento e, por conseguinte, do corpo. Portanto, a nossa investigação não se restringe à análise das ocorrências corpóreas no texto da psicanalista; interessamo-nos antes pela possibilidade de percorrer os caminhos do corpo e a espessura suscitada por Kristeva no que este apresenta de imbricação com o pensamento. Trata-se de uma linguagem que abarca simultaneamente o pensamento e a percepção. A psicanalista situa o trabalho desenvolvido em *A revolução da linguagem poética* na esteira desse primeiro modelo de linguagem, ou seja, algo que não reduz o psiquismo à linguagem.

O segundo modelo da linguagem freudiano encontra-se desenvolvido em *A interpretação dos sonhos*, texto de 1900, e tem como revelação fundamental a inexistência da negação ou da contradição na linguagem do inconsciente, bem como a suspensão do tempo no inconsciente. Este segundo modelo Kristeva chama de “modelo otimista” da linguagem, não sem ironia, pois sustenta que o pensamento freudiano é um tanto mais complexo do que se apresentava até os anos de 1910 a 1912, de modo a consagrar-se entre os estruturalistas. O otimismo assenta-se na viabilidade de um inconsciente articulado como uma linguagem, no desvelamento de regras até então invisíveis da comunicação humana. Kristeva, no entanto, segue a cronologia textual do psicanalista, na direção de algo que ela defende ser um tanto mais complexo do que isso.

A teórica observa a influência do contexto social no terceiro modelo da linguagem freudiano e no conseqüente papel do simbólico. *Totem e tabu*, de 1912, o texto responsável pela transformação da linguagem, põe em evidência o contexto da Primeira Guerra Mundial. Para a nossa inspeção acerca do corpo, esse texto reproduz o

¹ “Cette double nature lui permet d’être au carrefour du corps et de l’esprit” (*Sens et non-sens*)

papel do masculino, mais precisamente, do corpo do homem, para a formação da linguagem. Não se trata apenas da formação individual da linguagem, pela qual todos passamos, mas o texto participa historicamente da formação da nossa cultura. Assim como a representação do corpo feminino – sempre móvel e motivada pela renovação – que aparece no semiótico, no receptáculo materno e nutritivo, incitado pelo texto platônico, a representação do corpo masculino – respeitado e regido pela lei – depende do simbólico localizado na fábula totêmica recuperada por Freud.

Em linhas gerais, *Totem e tabu* é a história de obediência à figura paterna. É o corpo do pai que os filhos poupam quando impedem o livre jogo das relações sexuais com as mulheres do mesmo clã. A experiência mostra que a violação desse tabu implica a morte prematura desses filhos que um dia se tornarão pais e também serão assassinados pelos próprios filhos. Outro texto freudiano que acentua o papel do pai é *Moisés e o monoteísmo* na medida em que essa obra sublinha que a sociedade é fundada sobre um crime cometido em comum, tal como Kristeva sustenta em *A revolução da linguagem poética* (1974: 69). A pulsão de morte atua, portanto, no semiótico e no simbólico. Para a teórica, a arte assume e atravessa o assassinato: uma vez que se vê em contato com a possibilidade da morte, o artista é capaz de uma espécie de “segundo nascimento”. Contribuem para as obras de arte dos artistas o conjunto temático, ideológico que eles carregam – expressões a que temos acesso pela ordem simbólica e permitem o extravasamento de pulsões associadas, isto é, ainda não captadas pelo tético (1974: 69). A psicanalista chama a atenção para dois eventos referentes à ordem social que estão em oposição ao momento tético instaurador do simbolismo. O primeiro deles diz respeito ao sacrifício:

O sacrifício instaura o símbolo e a ordem simbólica simultaneamente, e o símbolo “primeiro” que é a vítima de um assassinato serve para representar a violência estrutural da irrupção da linguagem como assassinato do soma, alteração do corpo, captação da pulsão (*A revolução da linguagem poética*, 1974: 72)¹.

de la révolte, 1996: 56).

¹ “Le sacrifice instaure le symbole en même temps que l’ordre symbolique, et ce symbole ‘premier’ qui est la victime d’un meurtre, ne fait que représenter la violence structurale de l’irruption du langage comme meurtre du soma, altération du corps, captation de la

Em sua tese de doutorado, Kristeva vale-se das idéias da antropologia clássica em relação ao caráter dicotômico que essa empresta ao sacrifício, desenvolvidas por René Girard em *A violência e o sagrado*. O sacrifício, nessa medida, é ao mesmo tempo violento e regulador (1974: 73). Com base no pensamento de Mauss e Henri Hubert, a psicanalista observa o fato de o sacrifício humano ser possivelmente posterior, no âmbito da cronologia, ao sacrifício animal e vegetal. Nessa perspectiva, o sacrifício de um deus aparece ainda mais tardiamente do que o sacrifício humano, levando-nos ao que Kristeva considera um revestimento semântico muito recente desse momento tético celebrado pelos ritos. Entre as conclusões de Mauss e Hubert (1974: 74), Kristeva inclui aquela que faculta ao desenvolvimento dos diferentes meios de produção e de forças produtivas a influência sobre a estrutura sacrificial. Assim, o sacrifício, que ela também chama de sagrado, participa de toda a sociedade humana e recebe esse adjetivo porque se liga a um ato religioso cujo pano de fundo é o respeito às interdições do corpo (no caso de *Totem e tabu*); o sacrifício é por ela entendido como uma “teologização do tético” - *théologisation du thétiq*ue (1974: 76). Essa não se limita à forma religiosa mais evidente da devoção a um deus, uma vez que tal teologização, conforme o desenvolvimento das forças produtivas da sociedade, é capaz de adquirir diversas formas, as quais dependem das forças naturais, ou do sistema ecológico ambiente, ou das relações de parentesco e até mesmo das relações sociais e suas hierarquias. Embora exista essa maleabilidade das formas de manifestação da teologização, é flagrante, para a nossa cultura ocidental, o impacto do assassinato do pai para a instauração do simbólico, da linguagem. Por isso, Kristeva reiteradamente evoca a fábula da refeição totêmica descrita em *Totem e tabu*, na qual o corpo do pai morto serve como meio para reflexão da permanência da vida:

O parricida, portanto, que Freud evoca na origem do contrato social (cf. *Totem e Tabu*) pode ser pensado como uma das formas que reveste o momento tético, e certamente ele é a forma que melhor designa a instauração do simbolismo e visa à interdição do prazer (e com isso, simultaneamente, o permite) (*A revolução da linguagem poética*, 1974: 76)¹.

pulsion” (*La révolution du langage poétique*, 1974: 72).

¹ “Ainsi, le parricide que Freud évoque à l’origine du contrat social (cf. *Totem et Tabou*) peut être pensé comme une des formes que revêt ce moment thétique, et sans doute est-il la forme désignant le mieux que l’instauration du symbolisme tend à interdire la jouissance

A copresença da sexualidade/pensamento evidencia-se no fragmento supracitado. A figura do parricida abre espaço para a instauração da linguagem (pensamento), já que os filhos, segundo Freud, se arrependem pela morte do pai e, sob um aspecto até mesmo mais egoísta do que moral, tais filhos também temem pelas próprias vidas, pois se vêem refletidos na representação daquele corpo sem vida, o corpo do pai impotente. O parricida também reflete a vitalidade do corpo vivo, capaz de múltiplos relacionamentos sexuais. Na nota 115 de *A revolução da linguagem poética* (1974: 76-77), Kristeva partilha a idéia de Girard acerca da existência de uma verdade de ordem religiosa que escapa às correntes de pensamento não religiosos. Entretanto, discorda de Girard justamente no ponto em que ele recusa a violência de base sexual que o engendramento freudiano sugere para a constituição do ser falante.

O segundo evento para a instauração do social, do simbólico, diz respeito a uma representação precedente ao sacrifício e serve de “laboratório” para as mais diversas manifestações artísticas. Não apenas a literatura e a poesia, mas também o teatro, a dança e qualquer prática artística participam desse estado sensorial que remete às vocalizações, às gestualidades e às verbalizações e indica um caminho para a *chora* semiótica. Nesse segundo evento também se esboça a copresença da sexualidade/pensamento na formação do social: “A arte - essa semiotização do simbólico - representa, portanto, o afluxo da fruição na linguagem¹” (1974: 77). O processo de exposição do artístico consiste na ruptura, na mudança do vocabulário, da sintaxe, de forma que o conteúdo vocálico e cinético adquiram vazão na ordem simbólica. Por meio dessa experiência-revolta, Kristeva anuncia uma teoria da arte ancorada sobre a contestação da ordem estabelecida, o que não implica a recusa radical das convenções sedimentadas. A arte, segundo sua concepção, estrutura-se a partir da oposição às interdições impostas pela religião, essa que se apodera da ordem simbólica. Cabe à arte, portanto, o duplo movimento de assimilação e refutação do tético com a finalidade de transpor para a esfera da linguagem uma parcela de prazer. Trata-se do que

(et que, simultanément, il la permet)” (*La révolution du langage poétique*, 1974: 76).

¹ “L’art - cette sémiotisation du symbolique - représente ainsi l’afflux de la jouissance dans le langage” (*La révolution du langage poétique*, 1974: 77).

a psicanalista chama de *jouissance trans-symbolique* (1974: 78). Em *O futuro de uma revolta* (*L'avenir d'une révolte*¹), Kristeva insiste na apreensão da transverbalidade. Esta não tem a ver com o pré-verbal, pois a autora não tem a pretensão de conceitualizar o pré-verbal; o semiótico, portanto, não descarta a linguagem – ele antes constrói-se por um movimento que leva em consideração outros dispositivos de sentido, tais como as articulações melódicas e rítmicas, as quais não constituem significações, mas que se somam à estrutura do simbólico para serem viabilizadas socialmente. É nesse fluxo, um jogo do pulsional e do pensamento, que algo de novo acontece. Mas onde e como temos acesso a este lado pulsional – *jouissance* – pelo qual todos os seres falantes passam?

A aquisição da linguagem marca o final desse estado prazeroso e depende irrevogavelmente do contato com o corpo materno. A formação da linguagem traz à luz o primeiro luto do futuro ser falante e como consequência desse sofrimento o corpo da mãe surge em primeiro plano como fonte inesgotável de fruição do bebê, ainda que seja de curta duração:

Antes de começar a falar toda a criancinha se torna irremediavelmente triste. Esse estado passageiro, que foi designado como uma “posição depressiva”, corresponde à experiência de um luto precoce e constitutivo: ele transforma o bebê auto-erótico, que goza de seu corpo fragmentado, dos mamilos de sua mãe, de um pano ou de uma boneca, em ser falante² (*Visões capitais*, 1998: 14).

O processo de aquisição da linguagem participa dos primeiros meses de vida do futuro ser falante e é paralelo ao estágio do espelho³ do qual Lacan fala em sua

¹ O desenvolvimento da importância da transverbalidade encontra-se no artigo “Europhilie-Europhobie” (*L'avenir d'une révolte*, 1998: 87-110) e é resultado de colóquio sobre Teoria francesa, na New York University, em novembro de 1997.

² “Avant de commencer à parler, le tout petit enfant devient irrémédiablement triste. Cet état passager, qui a été désigné comme une “position dépressive”, correspond à l’expérience d’un deuil précoce et constitutif: il transforme le bébé auto-érotique qui jouit de son corps morcelé, des mamelons de sa mère, d’un chiffon ou d’une poupée, en être parlant” (*Visions capitales*, 1998: 14-15).

³ Conforme Roudinesco e Plon, o estágio do espelho “serve para designar um momento psíquico e ontológico da evolução humana, situado entre os primeiros seis e dezoito meses de vida, durante o qual a criança antecipa o domínio sobre sua unidade corporal através de uma identificação com a imagem do semelhante e da percepção de sua própria imagem num espelho” (*Dicionário de psicanálise*, 1998: 194).

teoria psicanalítica. Trata-se de um curto período na vida do sujeito em formação – entre os seis e os dezoito meses de idade – e supõe a supressão da analidade, uma vez que a aquisição da linguagem implica a separação definitiva do objeto rejeitado. Na fase adulta, o retorno da analidade “não sublimada”, “não simbolizada”, se manifesta sob a forma de ruptura na cadeia significante, ou seja, o excesso deste material rompe a linearidade dessa sob a forma de glossolalias, paragramatizações. A psicanalista vale-se de uma noção essencial para a sua teoria, qual seja, a da rejeição (*le rejet*) e a define da seguinte forma: “O que designamos por rejeição não é nada mais do que o modo semiótico dessa agressividade permanente, e a possibilidade de sua *posição*, portanto de *sua* renovação¹ (1974: 137). Para a sobrevivência dessa rejeição (*du rejet*) atuam duas modalidades. A primeira delas é a oralização, na qual o reencontro com o corpo da mãe não é mais o de uma cavidade invaginada mas o de um corpo vocálico onde se destacam a garganta, a voz e os seios – configuração, portanto, da música, do ritmo, da prosódia, dos paragramas. Esta modalidade recebe o nome de “poética” (*poétique*). A segunda modalidade é chamada de “dominante” (*maîtrisant*), sendo inseparável da primeira, e diz respeito ao reencontro com o corpo dos irmãos para a reconstrução de uma sólida fratria homossexual.

A partir das marcas dos trajetos da rejeição, Kristeva oferece exemplos da manifestação dessas modalidades em textos de Lautréamont e Mallarmé. As escansões de frases ao ritmo do piano nos *Chants de Maldoror*, exercício reconhecidamente lautreamoniano, remetem à música característica da modalidade poética. A respeito de Mallarmé, a teórica seleciona a articulação de tonalidade gélida presente em “Hérodiade” para acentuar um movimento que faz uso do aparelho vocálico causando a impressão de frieza: “(...) até o espasmo da glote²” (1974: 140). Kristeva busca na glote, que corresponde a uma abertura nas cordas vocais situada na parte superior da laringe, o meio para a expressão do poético, da arte. As intertextualidades com a filosofia hegeliana em “Un coup de dés” e “Igitur”, ou o aspecto, chamado pela autora,

¹ “Ce que nous désignons par *rejet* n’est rien d’autre que le mode sémiotique de cette agressivité permanente, et la possibilité de sa *position*, donc de son *renouvellement*” (*La révolution du langage poétique*, 1974: 137).

² “(...) jusqu’au spasme de la glotte” (*La révolution du langage poétique*, 1974: 140).

de ritualístico do “Livre”, todos textos de Mallarmé, ao lado *Poésies*, de Lautréamont, evocam a segunda modalidade. A criação dessas modalidades e suas exemplificações ressaltam a codependência do poético/dominante – *poétique/maîtrisant* – e ratificam o ponto central que a teórica sustenta sobre a formação da linguagem, no qual afirma a copresença da sexualidade/pensamento. A respeito da referência à glote no poesia de Mallarmé faz-se necessário um retorno à função da cavidade oral. Esta, como destaca Kristeva, “é o órgão perceptivo mais cedo desenvolvido e que assegura para o lactente o primeiro contato com o exterior mas também com o *outro*¹” (1974: 140). Dessa forma, o trabalho da glote que a psicanalista expõe no texto de Mallarmé não é isolado de uma estrutura que torna viável a sua representação.

Nessa medida, quando interpretamos o corpo nesse conjunto de textos que apontam diversos caminhos sobre esse tema carregado de historicidade, não é o corpo isolado de órgãos e suas respectivas funções que buscamos: pretendemos interpretá-lo no que esse apresenta de codependente ao campo psíquico.

1.3 O genotexto e o fenotexto

O semiótico e o simbólico designam duas modalidades que constituem o processo da significância (*procès de la signifiance*), conforme a terminologia empregada por Kristeva em *A revolução da linguagem poética* (1974: 22). A significância é definida como um funcionamento em constante renovação da linguagem, portanto, é com base nesses parâmetros que devemos pensá-la:

Isso que designamos por significância é precisamente esse engendramento ilimitado e jamais fechado, esse funcionamento sem parada de pulsões em direção, na e através da linguagem, em direção, nas e através das trocas e dos seus protagonistas: o sujeito e suas instituições. Esse processo heterogêneo nem funda uma anarquia fragmentada, nem um bloco esquizofrênico, é uma *prática* de estruturação e desestruturação, passagem ao *limite* subjetivo e social, e – nesta condição somente – fruição e revolução² (*A revolução da linguagem po-*

¹ “(...) est l’organe perceptif le plus tôt développé et qui assure chez le nourrisson le premier contact avec l’extérieur mais aussi avec l’autre” (*La révolution du langage poétique*, 1974: 140).

² “Ce que nous désignons par *signifiance* est précisément cet engendrement illimité et jamais clos, ce fonctionnement sans arrêt des pulsions vers, dans et à travers le langage, vers, dans et à travers l’échange et ses protagonistes: le sujet et ses institutions. Ce procès

ética, 1974: 15).

A significância é o nome que Kristeva dará ao terceiro modelo freudiano da linguagem. Depois de *Contribuição à concepção das afasias* (1881), “Esboço de uma psicologia científica” (1985), textos do primeiro modelo; *A interpretação dos sonhos*, referente ao segundo modelo, surge a significância, esta é chamada por Freud de “trabalho do pensamento” ou de “intelectualização” (1996: 98). Kristeva afirma, em *Sentido e contra-senso da revolta* (2000: 86), que Freud nunca abandonou os princípios de sua teoria alicerçada no método da associação livre –, ele apenas percebeu a sua insuficiência no confronto com a psicose. É uma situação na qual as bases lingüísticas frustram as expectativas do psicanalista, pois “as palavras, constata ele, não são simplesmente garantias da nossa possibilidade de reencontrar as percepções ou os vestígios mnésicos reais”¹ (2000: 88).

Na elaboração desse terceiro modelo de linguagem, o artigo de Freud – “A denegação” (1925) – é comparado por Kristeva ao texto *O ego e o id*. Em *Histórias de amor*, Kristeva resume esse ponto. A denegação, nessa medida, corresponde ao papel da negação no inconsciente e é demonstrada por Freud na medida em a negação de um enunciado pode significar, a partir do inconsciente, a confissão explícita do seu recalçamento. Através do exemplo retomado por Kristeva do próprio Freud, “eu não amo minha mãe”, estabelece-se justamente seu inverso – eu amo minha mãe. Ela constata que Freud postula uma “rejeição pulsional” cuja repetição leva à denegação (*Sentido e contra-senso da revolta*, 2000: 99). Esse processo, que ela estabelece como “trabalho do negativo”, estrutura o terceiro modelo de linguagem – a significância. O papel da sublimação, decorrente desse trabalho do negativo, também participa do modelo, sem atuar, no entanto, no campo da linguagem:

Não foi um *fantasma* de assassinato ou de devoração do pai que os

hétérogène, ni fond morcelé anarchie, ni blocage schizophrène, est une *pratique* de structuration et de déstructuration, passage à la *limite* subjective et sociale, et – à cette condition seulement – il est jouissance et révolution” (*La révolution du langage poétique*, 1974: 15).

¹ “les mots, constate-t-il, ne sont pas simplement les garants de notre possibilité de retrouver les perceptions ou les traces mnésiques réelles” (*Sens et non-sens de la révolte*, 1996: 77).

irmãos tiveram, sustenta Freud contra seus amigos e discípulos prudentes, que o tentavam convencer a abandonar essa hipótese; eles *realmente* mataram e comeram (*Sentido e contra-senso da revolta*, 2000: 101)¹.

É o corpo do pai que está em questão nesse aspecto, antes de qualquer tentativa de desvendamento de um impasse lingüístico, de qualquer inconsistência entre a fala e a convenção. Eis o ponto religioso que nos leva à significação. *Totem e tabu* confere ao terceiro modelo freudiano da linguagem uma aura de religiosidade, na medida em que suscita o respeito ao pai, o arrependimento pelo assassinato desse pai. Por outro lado, a fábula realça a violência na figura do parricida, o filho incestuoso e violento. Kristeva interpreta esse acontecimento na esfera do extrapsíquico, condição que implica a interferência de uma terceira cena que se acrescenta ao consciente e ao inconsciente. O ser humano, constituído de *Eros* e de *Tanatos*, teria, por conseguinte, a significância na sua constituição: “terceiro componente que não é linguagem nem pulsão, mas que sobredetermina as duas primeiras²” (2000: 104). Segundo ela, outras temáticas da psicanálise (ela oferece os exemplos das pulsões e dos fantasmas originários) não viabilizam o mesmo campo de investigação que está disponível na análise da significância, que é ainda pouco explorada. Segundo Kristeva, a significância se caracteriza pela sua abertura a amplas investigações.

A sublimação³, central no terceiro modelo freudiano da linguagem, não atua apenas no campo da estética, embora, segundo Kristeva, esteja no papel do escritor o exercício mais intenso desse processo. Em *Sentido e contra-senso da linguagem*, a psicanalista chama a atenção para a presença do processo sublimatório em todo o ser falante. *Totem e tabu*, a fábula do assassinato do pai que Kristeva localiza no centro da

¹ “Ce n’est pas un *fantasme* de meurtre ou de dévoration du père que les frères ont eu, soutient Freud contre ses amis disciples prudents qui essaient de lui faire abandonner cette hypothèse; ils ont *réellement* tué et mangé” (*Sens et non-sens de la révolte*, 1996: 91).

² “troisième composante qui n’est ni langage ni pulsion, mais qui surdétermine les deux premières” (*Sens et non-sens de la révolte*, 1996: 94).

³ Conforme Laplanche e Pontalis, a sublimação compreende um “processo elaborado por Freud para explicar as atividades humanas sem qualquer relação aparente com a sexualidade, mas que encontram o seu elemento propulsor na força da pulsão sexual. Freud descreveu como atividades de sublimação principalmente a atividade artística e a investigação intelectual” (*Vocabulário de psicanálise*, 2001: 495).

formação da significância, e que está no relevante âmbito do extrapsíquico, se ressaltada pelo que apresenta de religioso na formação do sujeito social. Em determinado momento da construção do terceiro modelo, Kristeva estabelece a ligação entre sublimação, arte e linguagem. Muito antes de Édipo, no período de aquisição da linguagem, existe a figura do pai da pré-história individual. Essa figura simbólica (mas carregada de simbologia masculina) atua entre a mãe e o filho, promovendo certo espaçamento indispensável para a formação saudável do futuro ser falante, de modo que impede a osmose do bebê com a mãe que poderia levar a uma psicose infantil (2000: 96). Kristeva atesta que a figura desse “pai” repercute sobre a experiência estética, uma vez que, por meio da celebração da figura do “pai amoroso” (2000: 96) se concentra a base de negação da realidade edipiana do sujeito. Em linhas gerais, a psicanalista constata a existência desse pai da pré-história individual no processo sublimatório por meio da observação de telas ou de textos. Curiosamente, não são os traços dele que ela encontra pintados ou descritos, pois o “pai amoroso” retorna sob a representação da mulher – “a figura demoníaca ou abjeta da mulher-mãe da qual é vital se separar¹” (2000: 96).

Segundo Kristeva, em *Sentido e contra-senso da revolta*, as religiões, com ênfase na religião cristã, têm essa função da representação estética do “pai amoroso” (que seria o pai da pré-história individual). As religiões permitem uma espécie de “esquecimento” da guerra de Édipo contra Laio, na medida em que “negam” a “revolta do filho contra a lei” (2000: 96). A virtualidade da representação desse “pai amoroso” faz com que a psicanalista desloque a sua representação para as figuras femininas. O corpo masculino, sob o viés do mistério, surge nas investigações da teórica não apenas pelo lado catequético do cristianismo, mas Kristeva busca nas leituras freudianas o interesse do psicanalista pelo mistério. Ela alude a algumas referências mitológicas que dizem respeito à história das religiões, situando a obra *O culto de Priapo e suas relações com a teologia mítica dos antigos*, de Richard Knight, do século XVIII, como item da biblioteca de Freud. “Nela o autor afirma que na origem de todo mito, e portanto na base de cada teologia e até no coração do cristianismo, se encontra o culto primiti-

¹ “la figure démoniaque ou abjecte d’une femme-mère dont il lui est vital de se séparer”

vo do falo¹” (2000: 147). É interessante observar que a representação do “pai amoroso”, presente na formação arcaica do sujeito falante, se apaga sob a imagem da mulher má, abjeta. Aparentemente, a inclusão que a teórica faz desses cultos fálicos a partir do livro Knight induz-nos a outro tom, um tanto distante da influência do cristianismo e a atmosfera de “culpa” que a circunda. Em certa medida, ao mencionar os ritos fálicos, Kristeva reconhece a importância de inúmeros estudos que legitimam a constatação de que toda forma de sagrado, toda celebração ritual pode se referir a um culto fálico. Entre eles, ela menciona os mistérios de Elêusis, os mistérios órficos e os mistérios dionisíacos em Roma. Em alguns, chama a atenção para o “rito de cobertura e descoberta de falo” como forma de estabelecimento do laço social (2000: 147). Essa investigação antropológica traz à tona a representação do corpo masculino pela sua genitalidade, o que difere de sua representação deslocada na figura de uma mãe-mulher odiada. Essa representação, no entanto, já encontra nos ritos fálicos os traços que conduzem o corpo masculino ao pudor, ao respeito que lhe conferem as religiões, fazendo-o até mesmo desaparecer sob a imagem de uma mulher. O corpo, portanto, nesses cultos assume a dupla função de aparecimento e desaparecimento; desvelamento, velamento.

Kristeva ilustra aos alunos do curso que deu origem à obra *Sentido e contra-senso da revolta*, de 1996, essa questão com algumas fotografias de sua viagem a Nápoles. Uma das fotos traz a imagem de uma escultura de Guiseppe Sammartino (1729-1793) – *O Cristo velado*, na capela Sansevero, em Nápoles. As outras duas reproduções são de Antonio Corradini (1668-1752), autor de *O pudor* (1751) e *A pureza*. Todas essas fotografias evidenciam véus esculpidos sobre corpos de imagens religiosas. A inspiração desses escultores, segundo ela, está na celebração dos ritos fálicos de cobertura e descoberta do falo na *Vila dos Mistérios*, ao norte da Pompéia, situada próxima a Nápoles. A respeito da *Vila dos Mistérios*, há uma nota de pé de página que

(*Sens et non-sens de la révolte*, 1996: 86).

¹ “L’auteur y soutient qu’à l’origine de tout mythe, et donc au fondement de chaque théologie et jusqu’au coeur du christianisme, se trouve le culte primitif du phallus” (*Sens et non-sens de la révolte*, 1996: 137).

realça o legado das civilizações antigas para as representações do corpo que encontramos nos retratos selecionados pela teórica:

Construída na metade do século II a.C; seu solo e suas paredes estão decorados com paisagens do vale do Nilo, miniaturas de silhuetas egípcias, personagens do ciclo dionisíaco e cenas mostrando os ritos de iniciação aos mistérios dionisíacos ou órficos, calcados no modelo helenístico do século IV ou III a.C.¹ (*Sentido e contra-senso da revolta*, 2000: 152).

Kristeva relaciona, em *Sentido e contra-senso da revolta*, a transfiguração desses ritos fálicos a que temos acesso pela *Vila dos Mistérios* ou pelas figuras religiosas à etimologia da palavra mistério, na qual ela busca na raiz grega *muo* a significação de algo escondido, fechado. A investigação também passa pelo sânscrito, no qual *mu-kham* remete à boca, buraco, fechadura e tem por conseqüência a formação *muka* nas línguas eslavas, que significa dor, mistério (2000: 152): “Essa prática acompanha o campo sagrado da humanidade em diferentes configurações que escondem e mostram não apenas o falo, mas ainda toda espécie de objetos desejáveis, ou que só se tornam assim pela cobertura/descoberta?” (2000: 152).

O jogo com o verbo “voiler” – voilé/devoilé, do original – que a tradutora optou por coberto/descoberto, pode ser lido como velado/ desvelado e dessa forma suscita a importância destinada ao véu como participante de uma das formas já afastadas dos ritos fálicos. As imagens sacras, segundo Kristeva, (refere-se àquelas encontradas nos evangelhos e também nas alegorias, citando entre elas o “pudor”, a “pureza”, a “prudência”), distanciam-se das formas fálicas porque adquirem formas humanas. De acordo com Laplanche e Pontalis (2001: 166-68), o uso do termo falo em psicanálise sublinha a função simbólica desempenhada pelo pênis. Na Antigüidade greco-latina, o falo, que exercia um papel nas cerimônias de iniciação, já era também

¹ “Construite dans la première moitié du IIe. siècle av. J.-C. son pavement et ses parois sont décorés de paysages de la vallée du Nil, de miniatures de figurines égyptiennes, de personnages du cycle dionysiaque et de scènes montrant des rites d’initiation aux mystères dionysiaques ou orphiques sur le modèle hellénistique du IVe. ou du IIIe. avant J.-C.” (*Sens et non-sens de la révolte*, 1996: 138).

² “Cette pratique accompagne le champ sacré de l’humanité dans différentes configurations qui cachent et montrent non seulement le phallus, mais encore toutes sortes d’autres objets désirables, ou qui ne le deviennent qu’en étant voilés/dévoilés” (*Sens et non-sens de la*

uma representação figurada do órgão anatômico¹. O parâmetro da sexualidade, nessa perspectiva, assentado nas restrições das práticas sexualizadas assumidas pela representação do corpo, encontra-se no eixo da significação que esse recebe a partir do monoteísmo. Assim, temos no critério do antropomorfismo a distinção entre os cultos fálicos (no qual se observa a representação inexistente do corpo) e as imagens barrocas (nas quais se observa a estruturação do corpo e suas respectivas formas humanas):

Vocês podem ver que o escultor barroco não nos apresenta falos, como seu antecessor, o pintor da *Vila dos Mistérios*, e sim personagens, formas encarnadas, corpos. No entanto, ele lhes vela como em Pompéia se velava... o falo² (*Sentido e contra-senso da revolta*, 1996: 152-153).

A semelhança entre os ritos fálicos e as esculturas barrocas, ou, de forma mais ampla, as representações sacras, reside no exercício oscilatório de velamento/desvelamento da tradição. Segundo a psicanalista, a curiosidade despertada pelo véu é da mesma ordem daquela do falo, apesar de se tratarem de dois elementos diferentes. Essa cobertura proporcionada pelo véu/falo é uma forma de melhor mostrar aquilo que se esconde sob a opacidade desse movimento alternado. No caso das formas sacras, é o conjunto dessas personagens antropomorfas que ganha relevo. Dito de outra forma, o corpo aparece retomado sob um tema psicanalítico da ordem da presença e da ausência. O corpo que a teórica deixa em cena leva-nos ao fantasma da castração. Esse é construído a partir de algumas características do pênis: além de sua visibilidade, está a possibilidade sua tumescência/destumescência (podemos arriscar que se trata de uma variação do velamento/desvelamento) que gera esse complexo

révolte, 1996: 138).

¹ Roudinesco e Plon, na definição do verbete falo, divulgam um ponto importante de afastamento dos cultos fálicos em direção a outras práticas religiosas: “Investidos de suprema potência, tanto na celebração dos mistérios quanto em diversas religiões pagãs ou orientais, os deuses itifálicos e o falo foram rejeitados pela religião monoteísta, que considerava que eles remetiam a um período bárbaro da humanidade, caracterizado por práticas orgíacas” (*Dicionário de psicanálise*, 1998: 221).

² “Vous voyez que le sculpteur baroque ne nous présente pas de phallus, comme son prédécesseur, le peintre de la *Villa des mystères*, mais des personnages, des formes incarnées, des corps. Cependant, il les voile comme on voilait à Pompéi... le phallus (...)” (*Sens et non-sens de la révolte*, 1996: 139).

tanto em meninos quanto em meninas. Na teoria psicanalítica, o pênis deixa de ser um órgão e passa a ser denominado de falo: aqui estamos novamente numa das interpretações possíveis da copresença sexualidade/pensamento. Kristeva, no entanto, questiona a sedimentação das lógicas binárias simbolizadas pelo falo.

Cabe ressaltar o aspecto inovador proporcionado pela significância, pois a psicanalista está em busca de algo alternativo à configuração dicotômica da presença-ausência incrustada no complexo de castração. Kristeva, nessa medida, em *Sentido e contra-senso da revolta*, desafia a constatação tradicional de pesquisadores na qual “toda forma de sagrado, toda celebração ritual pode se referir a um culto fálico¹” (2000: 147). Baseada nas sociedades ocidentais, que se estruturam pela escrita e são herdeiras do helenismo e da Bíblia, a teórica confere às práticas estéticas, às práticas artísticas, certa experiência capaz de redistribuição da ordem significante fálica.

O processo da significância (*procès de la signifiance*), que se desenvolve em *A revolução da linguagem poética*, constituído por duas modalidades dependentes – semiótico, simbólico – encontra na atividade política, que ambiciona uma transformação radical das estruturas sociais, uma das suas manifestações mais claras (1974: 98-99). A prática revolucionária que tal processo instiga é o questionamento das certezas do sujeito que dela participa. O sujeito, portanto, entra em conflito com objetos e outros sujeitos do seu meio social. Esse movimento contraditório, apesar de ser exterior ao sujeito, tem a capacidade de deslocá-lo, torná-lo ex-cêntrico. Assim, o sujeito fica suspenso, torna-se um lugar de passagem (*lieu de passage*), um não-lugar (*non-lieu*), depositário de um jogo de posições que dizem respeito à articulação das pulsões e de suas estases (1974: 179-180):

É ela, a prática, que compreende a contradição heterogênea como motor de um movimento dialético – material e significante – infinito. É na prática que se realiza o processo de significância, já que a prática se determina por esse momento de pulverização da unidade da consciência para um exterior não-simbolizado, a partir de contradições objetivas, das quais a rejeição pulsional fará brotar o novo objeto com suas determinações objetivamente existentes no material exterior² (*A revolução da linguagem poética*, 1974: 180).

¹ “toute forme de sacré, toute célébration rituelle peut être référée à un culte phallique” (*Sens et non-sens de la révolte*, 1996: 136).

² “C’est elle, la pratique, qui comprend la contradiction hétérogène comme moteur d’un

A investigação da prática significativa em *A revolução da linguagem poética* não se reduz ao interesse pelo procedimento individual dessa prática, denominada pela psicanalista de “experiência individual” - *expérience individuelle* (1974: 187). Kristeva interessa-se pela manifestação da significância na escala que compreende a sociedade. Esse procedimento ela observa em textos de vanguarda do final do século XIX. Para tanto, compõe um quadro da construção da ritmicidade que tem início com o metro clássico. Esse representa uma transposição de uma regularidade musical presente no canto ou na dança que funciona dentro de um sistema lingüístico. O exercício da versificação silábica, que tinha por função revelar as particularidades das línguas melódicas, agia, em contrapartida, de forma a padronizá-las em matrizes musicais extralingüísticas. O choque social estabelece-se quando essas matrizes musicais, carregadas de ideologias de outras línguas, entram em contato com as línguas romanas, germânicas e eslavas. Em consequência disso, o modelo passa do metro para o logometro. O logometro é um sistema métrico estabelecido pelos formalistas russos e tem na palavra, não mais no pé (modelo musical), a sua unidade métrica fundamental. No Romantismo e em línguas como o inglês, o alemão e o russo, que se caracterizam pela variação do acento silábico, ocorre um retorno à versificação própria dos cantos e das epopéias populares, isto é, a versificação tônica aliterante. Esse movimento liga-se, de acordo com Kristeva, à necessidade de manifestação das particularidades das línguas nacionais. Nessa medida, ela realça a necessidade de se levar em conta aquilo que subjaz ao sistema lingüístico, isto é, que diz respeito às bases pulsionais da fonação (1974: 210-211). O diferencial significante (*différentielle signifiante*), capaz de articular um dispositivo pulsional, surge, portanto, depois do Romantismo e do Simbolismo e sucede o pé e o logometro.

mouvement dialectique - matériel et signifiant - infini. C'est dans la pratique que se réalise le procès de la signifiante, puisque la pratique se détermine par ce moment de pulvérisation de l'unité de la conscience par un dehors non-symbolisé, à partir des contradictions objectives, desquelles le rejet pulsionnel fera jaillir le nouvel objet avec ses déterminations objectivement existantes dans le dehors matériel” (*La révolution du langage poétique*, 1974: 180).

No exemplo da língua francesa, a característica marcante de um acento pontuado pela monotonia, sob o revestimento do diferencial significativo passa a ser um sistema melódico que leva instantaneamente à cultura francesa e à exposição que a psicanalista chama de um ritmo “inconsciente”, “pulsional”, “translingüístico” (1974: 212). Os textos de vanguarda do final do século XIX têm na sua constituição o corpo pelo qual se expressa toda a sorte de pulsionalidade indispensável ao discurso revolucionário. A alusão ao trabalho da “glote”, outrora referida no trabalho poético de Mallarmé, é parte integrante do aparelho fonador que viabiliza a renovação ideológica preconizada pela psicanalista:

Tal é, em suma, a mudança radical sobrevinda nas “letras” a partir da segunda metade do século passado. Libertos de constrações métricas, os textos dispõem, para formar o processo de significância, de algumas constrações “naturais” (específicas da própria língua) e inobservadas no uso normativo da linguagem. Poder-se-ia chamá-las de constrações rítmicas, pois elas manifestam as particularidades semióticas das diferenças sonoras: através das bases pulsionais da fonação, os vestígios distintivos do sistema fonêmico, os deslocamentos, as condensações, as transposições e as repetições *articulam uma rede de sentido constituído de diferenciais fônicos e significantes*¹ (*A revolução da linguagem poética*, 1974: 212-213).

Em *A revolução da linguagem poética*, Kristeva retoma as observações de Laforgue e Gustave Kahn, em “Prefácio sobre o verso livre”, no qual eles reconhecem em Mallarmé o talento poético desinteressado em liberar o verso (cf. nota três, 1974: 213). Os críticos atribuem à polonesa Marie Krysinska a divulgação do autêntico verso livre no que esse revela de mobilidade, “duração do sentimento evocado” ou da “sensação a traduzir”. Para Kristeva, no entanto, o verdadeiro verso livre é tributário da crise do verso, que “evidencia tanto as propriedades semióticas virtuais do sistema fônico de uma língua quanto os arranjos incomuns ou imprevistos dos constituintes

¹ “Tel est, en somme, le changement radicale survenu dans les ‘lettres’ à partir de la deuxième moitié du siècle passé. Libérés des contraintes métriques, les textes disposent, pour former le procès de la signifiante, de certaines contraintes ‘naturelles’ (spécifiques au langage lui-même) et inobservables dans l’usage normatif du langage. On pourra les appeler des contraintes rythmiques puisqu’elles mettent en jeu les particularités semiotiques des différences sonores: à travers les bases pulsionnelles de la phonation, les traits distinctifs du système phonémique, les déplacements, les condensations, les transpositions et les répétitions *articulent un réseau de sens constitué de différentielles phoniques et significantes*” (*La révolution du langage poétique*, 1974: 212-213).

sintáticos¹” (1974: 213). Nesse sentido, cabe a Mallarmé o início do verdadeiro verso livre. Essa poesia de tonalidade revolucionária, exercida pelo poeta do final do século XIX, participa de uma prática significativa delimitada por Kristeva. A narração, a metalinguagem, a contemplação e o texto também constituem práticas significantes. Destaca-se, entretanto, aquilo que a psicanalista denomina texto (*texte*) como prática significativa e corresponde a toda a “experiência de vanguarda, desde o final do século XX, do poeta maldito à esquizofrenia²” (1974: 166), na qual não estão em questão elaborações conceituais voltadas à unificação do seu iminente “sentido”. Segundo a teórica, a poesia como prática significativa do final do século XIX tem a função de promover um “balanço entre a sociabilidade e a loucura³” (1974: 188). É nesse conjunto epistêmico que privilegia o questionamento, a dialética de base explicitamente hegeliana, que as noções de acesso ao texto poético se tornam menos flutuantes. Os dois conceitos aos quais nos referimos são o fenotexto e o genotexto e estão desenvolvidas em *A revolução da linguagem poética*.

O genotexto (*géno-texte*) forma-se a partir dos processos semióticos. Entre eles, Kristeva destaca os seguintes: “(as pulsões, suas disposições, o recorte que elas imprimem sobre o corpo, e o sistema ecológico e social que rodeia o organismo: os objetos circundantes, as relações pré-edipianas parentais)⁴” (1974: 83). No que se refere aos processos semióticos, é importante sublinhar a participação do corpo tanto na sua materialidade pertencente à constituição do sujeito quanto no seu contato social. Quanto à análise do dispositivo fonemático, a teórica dá o exemplo da acumulação e repetição dos fonemas, da rima. No dispositivo melódico, ela localiza a entonação e ritmo. Kristeva também inclui as disposições dos campos semânticos – todo esse conjunto corresponde ao acesso ao genotexto. O simbólico também é indispensável para

¹ “met en évidence aussi bien les propriétés sémiotiques virtuelles du système phonique d’une langue, que des agencements inusuels ou imprévus des constituants syntaxiques” (*La révolution du langage poétique*, 1974: 213).

² “l’expérience de l’avant garde, depuis la fin du XXe. siècle, du poète maudit à la schizophrénie” (*La révolution du langage poétique*, 1974: 166).

³ “balance entre la socialité et la folie” (*La révolution du langage poétique*, 1974: 188).

⁴ “(les pulsions, leurs dispositions, le découpage qu’elles impriment sur le corps, et le système écologique et social qui entourent l’organisme: les objets environnants, les rapports pré-oedipiens aux parents)” (*La révolution du langage poétique*, 1974: 83).

a formação do genotexto, condição que implica a existência do objeto e do sujeito. Na definição do genotexto fica bastante evidente o seu papel de transportador de energias pulsionais. De forma sucinta, Kristeva expõe a atuação do genotexto dividindo-a em seis itens:

Dir-se-á que ele é um *processo* que tende a articular em estruturas efêmeras (lábeis, ameaçadas pelas cargas pulsionais “quanta” mais do que “marcas”) e não-significantes (dispositivos sem dupla articulação) as seguintes séries: *a*) as díades pulsionais; *b*) o continuum corporal e ecológico; *c*) o organismo social e as estruturas familiares tradutoras das restrições do modo de produção; *d*) as matrizes de enunciação que dão lugar aos “gêneros” do discurso (segundo a história da literatura), as “estruturas psíquicas” (segundo a psiquiatria e a psicanálise) ou as diferentes distribuições de protagonistas da enunciação (segundo a lingüística do discurso no sentido que lhe dá Jakobson)¹ (*A revolução da linguagem poética*, 1974: 83-84).

As díades pulsionais, de acordo com Kristeva (1974: 86), constituem pares que se caracterizam pela sua não disjunção. A teórica reconhece a diferença, a oposição entre termos como “positivo/negativo”, “pulsão de vida/pulsão de morte”, “afirmação/negação”, mas as díades se formam pela negação dessa oposição e essa recusa leva à construção de uma identidade. O *continuum* corporal é uma estrutura dicotômica que atravessa o núcleo pulsional e se choca com a descontinuidade material, que é marcada por relações de oposições como “alto-baixo”, “bom-mau”, “exterior-interior” – aspectos que desenham, entre outras funções que Kristeva não explicita, a geografia, a temporalidade, a intriga. Quanto ao organismo social, ele é dependente das relações familiares. A matriz da enunciação localiza-se sobre um ponto axial que recebe o nome de “eu” ou “autor”, podendo estar implícito ou explícito na narrativa. Tal nomeação significa a projeção do papel paterno na família. Kristeva alude à mobilidade desse ponto, embora reconheça certa fixidez que reside no caráter axial do

¹ “On dira qu’il est un *procès* qui tend à articuler dans des structures éphémères (labiles, menacées par les charges pulsionnelles, ‘quanta’ plutôt que ‘marques’) et non-signifiantes (dispositifs sans double articulation) les séries suivantes: *a*) les dyades pulsionnelles; *b*) le continuum corporel et écologique; *c*) l’organisme social et les structures familiales traduisant les contraintes du mode de production; *d*) les matrices d’énonciation qui donnent lieu à des ‘genres’ de discours (selon l’histoire de la littérature), à des ‘structures psychiques’ (selon la psychiatrie et la psychanalyse) ou à différents distributions des protagonistes de l’énonciation (selon la linguistique du discours au sens de Jakobson)” (*La révolution du langage poétique*, 1974: 83-84).

mesmo. Esse ponto axial, tal como a máscara do teatro grego, é capaz de ocupar “todos os papéis possíveis nas relações interpessoais que são intra e inter-familiares¹” (1974: 87). Já as matrizes de enunciação são resultado de cargas pulsionais (a) sobre estruturas sociais antecedentes ao sujeito e suas pulsões individuais (b e c). O conflito entre esses elementos viabiliza algumas simbolizações através de estases, isto é, pequenas fixações desse exercício tenso entre o particular e o universal no qual algo de diferente, de renovador, surge. O genotexto, nessa medida, atua na base pulsional/simbólica dessa mudança e a psicanalista chama a atenção para a subjacência dessa noção.

O fenotexto (*phéno-texte*), por sua vez, é o que atua na superfície. Não se refere a um processo (*procès*), como é o caso do genotexto, e sim a uma estrutura que segue as regras da comunicação, razão pela qual Kristeva o aproxima das bases da gramática gerativa. Está na formação do fenotexto a existência de um sujeito da enunciação e de um destinatário (1974: 84). É através do fenotexto que temos acesso à ruptura, à renovação no campo lingüístico proporcionada pela mobilidade das pulsões que atuam no genotexto. Sem a gramaticalidade própria dessa noção, as expressões poéticas inovadoras, capazes de interpretar esteticamente a historicidade de um período, seriam inacessíveis aos leitores da contemporaneidade.

Em suma, o fenotexto e genotexto compõem o processo da significância (*procès de la signifiance*) e é nessa base que se estrutura qualquer funcionamento significativo, inclusive para realizações que não se valem do material lingüístico (1974: 84). Tais relações de dependência remetem à articulação de base que está contida na codependência do semiótico/simbólico. A proposta kristeviana, portanto, novamente reflete acerca da copresença da sexualidade/pensamento.

¹ “tous les rôles possibles dans les relations interpersonnelles qui sont intra et inter-familiales” (*La révolution du langage poétique*, 1974: 87).

1.4 A negatividade e a rejeição

Em *A revolução da linguagem poética*, Kristeva retoma o pensamento hegeliano a respeito da noção de negatividade¹ para articulá-lo, posteriormente, com a teoria freudiana no que essa tem de semelhante. Com base nas idéias de Hegel, a teórica distingue a negatividade da negação (*Négation*) (1974: 101). Segundo Kristeva, a negatividade, embora pertencente a um sistema teórico, “é a mediação, a ultrapassagem de ‘abstrações puras’ que são o ser e o nada, sua supressão no concreto onde os dois não passam de momentos²” (1974: 101). A negatividade produz uma lei móbil, que é capaz de dissolver e ligar os “termos estáticos da abstração pura”, sendo, em consequência disso, possível refletir sobre categorias do sistema abstrato, tais como “o universal e o singular”, “o indeterminado”, “a qualidade e a quantidade”, “a negação e a afirmação” (1974: 101). Não se trata, portanto, de uma negação dupla, pois a negatividade proposta por Hegel não se inclui nesse processo, ela participa de uma articulação que visa ao funcionamento do processo de negação: “Ela é a impulsão lógica que pode se apresentar sob as teses da negação e da negação da negação, mas que não se identifica com elas, pois é outra coisa diferente dessas teses: o funcionamento lógico do movimento que as produz³” (1974: 101).

¹ Conforme o *Dicionário Hegel*, de Michael Inwood, “o vernáculo alemão para ‘negação’ é *Verneinung*, de *vernein* (responder Não (*nein*) a uma pergunta, ou contradizer uma asserção).” No entanto, Hegel prefere o termo *Negation*, oriundo do latim *negare* (negar) e suas formas derivadas, por exemplo a negatividade. Afastando-se do sentido corrente em que aplicamos a negação, por exemplo, “A rosa não é vermelha” ou -a, -6 em contraste com +a, +6, a negação/negatividade, segundo Hegel, não se liga a um juízo ou proposição negativa, pois: “Hegel discute juízos positivos e negativos, mas não está muito interessado na negação como uma característica de juízos. Tal como as noções de contradição, inferência e do próprio juízo, a negação é primordialmente uma característica de conceitos e de coisas. Mas *Negation* e *Negativität* retêm a fragrância ativa da negação judicatória. Coisas e conceitos não são simplesmente excludentes; eles negam-se ativa e mutuamente” (*Dicionário Hegel*, 1997: 238).

² “est la médiatisation, le dépassement des ‘abstractions pures’ que sont l’être et le néant, leur suppression dans le concret où tous les deux ne sont que des moments” (*La révolution du langage poétique*, 1974: 101).

³ “Elle est l’impulsion logique qui peut se présenter sous les thèses de la négation et de la négation de la négation, mais qui ne s’identifie pas avec elles, puisqu’elle est autre chose que ces thèses: le fonctionnement logique du mouvement les produisant” (*La révolution du langage poétique*, 1974: 101).

Kristeva reconhece na negatividade um conceito intra-especulativo, o qual desencadeia construções reconhecidamente hegelianas, as do “real” e do “conceitual”, que ela não desdobra, mas justapõe a elementos da ordem objetiva e subjetiva. Eclodindo desse encadeamento/desencadeamento entre o particular e o universal, a negatividade se configura uma representação que a psicanalista denomina de “ordem ética” (*l’ordre éthique*). O fato de a negatividade constituir essa “objetividade própria” (*l’objectivité même*) implica a formação do “sujeito livre” (*sujet libre*). Kristeva reconhece a elaboração de uma ética a partir do conceito de negatividade, mas faz questão de distingui-la de uma ética de matriz hegeliana voltada ao cumprimento de leis. Apoiada no capítulo “A religião estética”, da *Fenomenologia do espírito*, a teórica busca na ética hegeliana, por conseguinte na negatividade, a sua ligação com a estética, com a arte. Em seguida, Kristeva recorta um trecho da *Ciência da lógica*, “Enciclopédia das ciências filosóficas”, no qual reconhece “a definição lógica dessa negatividade¹” (1974: 102), que é a liberdade: “‘A forma’, a mais elevada do nada (tomada) por ela mesma é a liberdade, mas ela é a negatividade na medida em que ela se aprofunda em si mesma até a mais elevada intensidade, e que é ela própria também afirmação²” (1974: 102-103).

Cabe, nessa medida, à negatividade a produção do que Kristeva denomina de sujeito em processo (*sujet en procès*) (1974: 103). Trata-se de um sujeito que se forma a partir da lei dessa negatividade, o que significa que ele sofre a ação de uma realidade objetiva, além de ser atravessado pelos movimentos de negação de um papel fixo na cadeia significativa. Em decorrência dessa objetividade móbil, o sujeito caracteriza-se pelo seu não-assujeitamento, pela sua liberdade³. O sujeito em processo constitui uma noção que a teórica menciona reiteradamente. Em *Polylogue*, de 1997 (pp. 55-

¹ “la définition logique de cette négativité” (*La révolution du langage poétique*, 1974: 102).

² “‘La forme’ la plus haute du néant (pris) pour lui-même est la liberté, mais elle est la négativité en tant qu’elle s’approfondit en elle-même jusqu’à plus haute intensité, et qu’elle est elle-même aussi affirmation” (*La révolution du langage poétique*, 1974: 102-103).

³ Megan Becker-Leckrone, no artigo “Objects, objectives and objectivity”, observa que a teoria de Kristeva não oferece modelos a serem aplicados na análise de textos, pois Kristeva vale-se de exemplos literários que fogem a uma pretensa “objetividade” teórica. Apesar disso, segundo Leckrone, é comum, em discussões literárias ou até mesmo em trabalhos acadêmicos, o mero emprego de fragmentos conceituais formulados por Kristeva.

106), Kristeva dedica um artigo ao sujeito em processo, de modo a aproximá-lo do texto contestador de Antonin Artaud. Chama-se “O sujeito em processo” (*Le sujet en procès*) onde realça nas glossolalias e nas “éruclations” artaudianas exemplos notáveis de dissolução da sintaxe¹. No artigo sobre Artaud, há uma série de trechos de seus poemas que ilustram a questão do corpo fragmentado (*morcelé*) – prática que podemos associar à construção da negatividade no que esta apresenta de mobilidade na sua constituição em permanente movimento. A psicanalista seleciona para a exemplificação do sujeito em processo trechos de *Notes pour une Lettre aux Balinais* :

...a rotação

vertical

de um corpo desde sempre constituído,

e que num estado além da consciência

não cessa de endurecer e de se tornar mais pesado

pela opacidade de sua espessura e de sua massa

O critério é o chumbo inerte da contradição plena de um estado puro de distanciamento, de desinteresse, ferozes, que não permitem nada sentir de nenhuma idéia, sentimento, percepção² (Artaud apud Kristeva, *Polylogue*, 1977: 81).

Este é apenas um dos vários textos de Artaud que ilustra a maleabilidade inerente ao sujeito em processo, que aparece em artigo de Kristeva de 1998, no qual retoma brevemente alguns pontos centrais de sua complexa teoria. Em “Europhilie, eulphobie”, presente em *L’avenir d’une révolte* (1998), o sujeito em processo ganha relevo no papel do escritor, pois esse é chamado à função de incitador da liberdade: “O escritor é um ‘sujeito em processo’, um carnaval, uma polifonia, sem reconciliação possível, uma revolta permanente³” (1998: 92).

¹ Veremos no final desse capítulo o quanto o corpo será necessário para a escrita de Artaud e também enfatizamos como Kristeva se vale dessa escrita corpórea para o engendramento de sua teoria.

² “...la rotation/verticale/d’un corps depuis toujours constitué,/ et qui dans un état au-delà de la conscience/ ne cesse de se durcir et de s’appesantir/par l’opacité de son épaisseur et de sa masse/Le critérium est le plomb inerte de la contradiction plénière d’un pur état de détachement, de désintéressement, féroces, qui permettent de ne rien sentir d’aucune idée, sentiment, perception/ ” (Artaud apud Kristeva, *Polylogue*, 1977: 81).

³ “l’écrivain est un ‘sujet en procès’, un carnaval, une polyphonie, sans réconciliation possible, une révolte permanente” (*L’avenir d’une révolte*, 1998: 92).

A consolidação do caráter revoltado do sujeito em processo, e por conseguinte da negatividade que atua na sua estrutura, assemelha-se ao que já se esboçava na construção do semiótico, no qual a *chora* semiótica abria espaço para se pensar a viabilidade da dissolução das últimas certezas. É por essa via que Kristeva interpreta a negatividade hegeliana em *A revolução da linguagem poética*: “a negatividade hegeliana impede a fixação do tético, desordena a *doxa*, e permite que se introduza nela essa motilidade semiótica que a prepara e a excede¹” (1974: 105). Segundo a autora, a negatividade desenvolvida por Hegel, em *A fenomenologia do espírito*, é a construção que mais se assemelha à *chora* semiótica e evoca a *chora* semiótica enquanto esta se constitui de cargas energéticas e do funcionamento dessas cargas, ou seja, enquanto ela se apresenta como “força” (*Kraft*). Kristeva observa (1974: 105) nessa negatividade a definição do quarto termo do processo dialético.

Em *A revolução da linguagem poética* (1974: 108), a autora insiste na diferença entre a construção da negatividade hegeliana e a negação interior ao julgamento, pois, segundo ela, o ponto de Hegel consiste na formação de um lugar transversal ao entendimento (*Verstand*) kantiano. Apesar de diferenciá-la da negação desenvolvida vinte anos antes por Kant, em *Crítica da razão pura*, Kristeva considera o termo negatividade ainda “bastante próximo” da construção kantiana que encerra a negação no sentido da oposição real e da oposição lógica. Por isso, em determinado momento da sua construção teórica, com vistas às constantes rupturas e renovações, ela abandona a negatividade hegeliana em prol de uma terminologia mais próxima da teoria da pulsionalidade presente na base da renovação que propugna o seguinte:

O termo de *dispêndio* ou *rejeição* é, dessa forma, mais apto a especificar o movimento de contradições materiais que engendram a função semiótica: as implicações pulsionais e geralmente analíticas que ele contém o tornam sem dúvida preferível à negatividade² (*A revolução da linguagem poética*, 1974: 109).

¹ “la négativité hégélienne empêche la fixation du thétique, bouscule la *doxa*, et permet d’introduire en elle toute cette motilité sémiotique que la prépare et qui l’excede” (*La révolution du langage poétique*, 1974: 105).

² “Le terme de *dépense* ou de *rejet* est alors plus apte à spécifier ce mouvement des contradictions matérielles qui engendrent la fonction sémiotique: les implications pulsionnelles et généralement analytiques qu’il contient, le rendent sans doute préférable à celui de négativité” (*La révolution du langage poétique*, 1974: 109).

O conceito dispêndio (*dépense*) leva-nos, inevitavelmente, ao uso que Georges Bataille dele faz em *A parte maldita* (*La part maudite*). Subjaz um discurso que evidencia as relações entre o corpo e as bases sociais, ideológicas que o delimitam. Todos os fragmentos a respeito de Bataille, que mostraremos no final deste capítulo, ecoam na apreensão da noção da negatividade – essa que não é mais exclusivamente colada ao pensamento hegeliano. Embora reconheça a contribuição inestimável de Hegel com a formulação da negatividade, Kristeva a desloca sutilmente para o campo semântico que privilegia a carga pulsional e corpórea trabalhada por Bataille. Na definição mais acabada da negatividade, o dispêndio – que aparecerá sob a forma de excedente (*surplus*) no item destinado às alusões a Georges Bataille que localizaremos no texto de Kristeva – provoca uma ligação na qual o “excesso” sobressai. Esse “excesso” – que surge intensamente destacado em sua tese de doutorado pelo itálico que a autora lhe oferece – reaparece não mais como pano de fundo da sua teoria poética, mas atua na formação da noção que estrutura o texto como revolta, sempre em estado de ruptura com as possíveis cristalizações do sentido: “O termo negatividade, assim, na acepção que lhe damos, não tem outra função que indicar esse processo excedendo o sujeito significante para ligá-lo às leis das lutas objetivas da natureza e da sociedade¹” (1974: 110).

A opção pelo termo rejeição (*rejet*) no lugar de negatividade baseia-se no fato de que esse leva ao equívoco de se pensar o processo em questão como próprio (originado) da consciência lógica do sujeito. Como Kristeva está em busca de construções que se relacionem com o meio circundante e a natureza, o termo “rejeição” torna mais acessível a consolidação de algo na constituição do sujeito que o atravessa do que “negatividade”, na medida em que se caracteriza pela “objetividade de contradições da natureza e da sociedade²” (1974: 110).

Em *A revolução da linguagem poética*, a partir de Frege (1974: 111), a mudança de terminologia ganha espessura e a rejeição (*rejet*) se impõe. Segundo a teórica, Frege

¹ “Le terme de négativité n’a donc, dans l’acception que nous lui donnons, pas d’autre fonction que d’indiquer ce procès excédant le sujet signifiant pour le lier aux lois des luttes objectives de la nature et de la société” (*La révolution du langage poétique*, 1974: 110).

² “l’objectivité des contradictions de la nature et de la société” (*La révolution du langage poéti-*

elaborou um complexo estatuto da negação lógica para marcar a sua inutilidade, uma vez que “só há negação fora da consciência do sujeito, mas esse exterior não existe porque o pensamento e a consciência são indestrutíveis¹” (1974: 111). A partir daí, Kristeva encontrará na teoria freudiana o recurso para pensar a sua concepção de negatividade. Somente na teoria freudiana do inconsciente é possível a existência de uma negação exterior ao julgamento. Dessa forma, Kristeva encontra no artigo de Freud, “Da denegação” (*Verneinung*), o espaço para a negatividade que necessita do inconsciente. Sob essa perspectiva, ela investiga a negação interna ao julgamento e a localiza, com base em Frege, ligada à função de predicação, ou seja, a negação interna ao julgamento só ocorre no interior da “função sintático-tética”. A leitura de *Do nascimento à fala*, de Spitz, chama a atenção para um ponto importante a respeito da aquisição da negação nos bebês: ela se manifesta por volta do décimo-quinto mês de vida. Esse processo de aquisição da linguagem coincide com o que Kristeva classifica de o “apogeu” do estágio do espelho lacaniano e a formação de uma “linguagem holofrástica”, na qual já se encontram algumas “ligações sintáticas”. A indicação dessa estrutura de negação passa pelo corpo do bebê e pelo corpo da mãe, sustenta a psicanalista: “A cavidade oral é o órgão perceptivo que mais cedo se desenvolve e assegura para o lactente o primeiro contato com o exterior, mas também com o *outro*²” (1974: 140). A cavidade oral, portanto, promove um contato de fusão do bebê com o corpo materno, participando de um momento-chave para a formação do futuro ser falante. Kristeva considera esse contato fusional com o corpo materno na ordem do “biologicamente indispensável¹” (1974: 140). Recuperando as noções de Spitz, Kristeva sublinha o corpo como mediador dessa história arcaica da negação no sujeito, uma vez que, em *Do nascimento à fala*, Spitz observa que a negação tem início pela rotação da cabeça do bebê, a partir do sexto mês de vida: “nessa idade a rotação da cabeça

que, 1974: 110).

¹ “il n’y a pas de négation qu’en dehors de la conscience du sujet, mais ce dehors n’existe pas puisque la pensée et la conscience sont indestructibles” (*La révolution du langage poétique*, 1974: 111).

² “La cavité orale est l’organe perceptif le plus tôt développé et qui assure chez le nourrisson le premier contact avec l’extérieur mais aussi avec l’autre” (*La révolution du langage poétique*, 1974: 140).

indica uma recusa antes de apresentar um “não” abstrato, “semântico”, no 15º mês² (1974: 140).

Kristeva constata que, em *A revolução da linguagem poética*, a formação da negação no sujeito se confunde com a função simbólica, a qual já faz parte de uma função sintática. Nesse sentido, não há avanço em relação à teoria de Frege: trata-se apenas de uma confirmação do que ele já havia proposto, pois a negação assume uma “variante da predicação interna ao julgamento³” (1974: 113). Para sair da encruzilhada, Kristeva investiga na teoria freudiana aspectos que antecedem o caráter de estaticidade presente na sintaxe e do qual ela pretende, se possível, afastar-se. Diversamente da fixidez dos “termos-símbolos” (*termes-symboles*) constituintes da sintaxe, ela reconhece na maleabilidade da “gestualidade pré-verbal” (*gestualité pré-verbal*) uma saída para a reflexão acerca da negatividade (1974: 113). Na ausência da figura materna, a criança a constrói na imaginação. No exercício do aparecimento/desaparecimento da figura materna – o jogo do *Fort-Da* – o lá e o aqui freudianos – reside a “gestualidade pré-verbal” almejada por Kristeva:

É nesse nível de “operações concretas” prévias à aquisição da linguagem que Freud percebe, no “Fort-Da” do lactente, a pulsão da rejeição, (...) que indica uma operação biológica de base – aquela da cisão, da separação, da divisão – ao mesmo tempo que opera a relação do corpo sempre já em divisão com a estrutura familiar e o *continuum* natural, como uma relação de rejeição⁴ (*A revolução da linguagem poética*, 1974: 113).

Kelly Oliver, no artigo “The prodigal child”, em *Reading Kristeva: Unraveling the Double-bind* (1993: 18-47), encontra nesse processo de negatividade kristevania-

¹ “biologiquement indispensable” (*La révolution du langage poétique*, 1974: 140).

² “à cet âge la rotation de la tête indique le refus avant de présenter un ‘non’ abstrait, ‘sémantique’, au 15º mois” (*La révolution du langage poétique*, 1974: 140).

³ “une variante de la prédication interne au jugement” (*La révolution du langage poétique*, 1974: 113).

⁴ “C’est à ce niveau d’opérations concrètes’ préalable à l’acquisition du langage que Freud aperçoit, dans le ‘Fort-Da’ du nourrisson, la pulsion du rejet, (...) qui indique une opération biologique de base – celle de la scission, de la séparation, de la division – en même temps qu’elle opère le rapport du corps toujours déjà divisant avec la structure familiale et le continuum naturel, comme un rapport de rejet” (*La révolution du langage poétique*, 1974: 113).

no, que preconiza a terminologia “rejeição”, um contraponto importante às teorias de Lacan: “Enquanto Lacan observa uma negatividade no Fort/Da que funciona por metonímia, a qual marca os inícios da simbolização, Kristeva observa uma negatividade que é primariamente gestual e cinética¹” (1993: 44). Essa diferença coaduna-se com os passos teóricos que seguimos da própria Kristeva, assim como os percorremos. O ponto de Oliver sustenta-se na afirmação de que a teoria de Kristeva desafia um aspecto central e tradicional da psicanálise não apenas lacaniana, mas que se ancora na base dos fundamentos da psicanálise freudiana, qual seja, o da negação subordinada primordialmente ao corpo da mãe. Devemos ter em mente, no entanto, que o corpo materno não atua de modo isolado na formação do futuro ser falante. Foi por este motivo que realçamos a importância histórica da fábula do pai assassinado em *Totem e tabu* para a aquisição da linguagem. Não nos interessa aquele aspecto da crítica feminista concentrado em vestígios obsessivos pelo corpo materno. No que se refere à análise quantitativa dessa temática, há uma profusão de exemplos nos diversos textos teóricos e ficcionais de Kristeva, evidência que repercute, evidentemente, sobre a esfera qualitativa. Por outro lado, o desafio que Oliver percebe na construção teórica de Kristeva é o abalo que esta causa num dos fundamentos da identidade nacional francesa² – na negação. É em função dessa perspectiva da rejeição (*rejet*) que a espessura conferida ao “feminino” – corpo feminino – transfigura o que poderia ser exagero em transgressão.

¹ “While Lacan sees a negativity in the Fort/Da that functions through metonymy that marks the beginnings of symbolization, Kristeva sees a negativity that is still primarily gestural and kinetic” (*Unraveling Double-bind* 1993: 44).

² Referimo-nos, inicialmente, ao pensamento hegeliano a respeito da negatividade, este que é retomado e questionado por Kristeva em *La révolution du langage poétique*. Há também o retrospecto das idéias hegelianas que influenciaram a psicanálise francesa, sobretudo a de base lacaniana, assim como desenvolve Roudinesco em *Jacques Lacan: esboço de uma vida, história de um sistema de pensamento*, no qual pensadores como Alexandre Koyré, Jean Wahl e Alexandre Kojève fornecem uma feição nova às idéias hegelianas que de início circulavam de forma clandestina ou marginal por meio de poetas como Mallarmé e Breton ou de autodidatas como Proudhon (1994: 108). Ainda sobre o campo da negação/negatividade, destacamos os apontamentos de André Green em *Le travail du négatif*, onde o psicanalista chama a atenção para as diversas facetas assumidas pela negação, além de retomar a ligação entre a *Fenomenologia do espírito* e o pensamento freudiano, de acordo com os artigos “Pour introduire le négatif en psychanalyse” (1993, p. 9-26) e “Hegel e Freud: éléments pour une comparaison qui ne va pas de soi” (1993: 43-72).

Outra das abordagens que leva à mudança de terminologia da “negatividade” diz respeito à fase anal, que antecede o conflito edipiano. A psicanalista baseia-se no artigo de Freud, “Da denegação” (*Verneinung*), que postula o recalçamento do prazer, das pulsões eróticas no processo de simbolização. A interpretação de Kristeva desse artigo trabalha no intuito de resgatar certo prazer que é recalçado pela função simbólica, um prazer que subjaz à função simbólica, pois no próprio artigo, ao afirmar que o recalçamento não é total, Freud abre espaço para se refletir sobre essa espécie de “excesso”. Trata-se de um prazer, conforme Kristeva sustenta em *A revolução da linguagem poética* (1974: 136), anterior à função simbólica, mas que atua nessa função, necessitando para tanto da intervenção do prazer oral e o acréscimo da pulsão anal. O retorno dessa pulsão no simbólico tem a capacidade de “corromper” a função simbólica e acionar o que ela chama de “dispositivo semiótico” (*dispositif sémiotique*) – mecanismo que se desdobra na “chora móbil” (*chora mobile*) (1974: 136). Kristeva, portanto, insere o excesso característico da analidade no centro da liberdade discursiva do sujeito. Segundo a psicanalista, o processo do sujeito é o processo de sua linguagem, condição que implica a função simbólica e por conseguinte a “reativação dessa analidade” (*réactivation de cette analité*) (1974: 136). Para marcar a relevância dessa função impregnada de corporalidade, a autora retoma o desenvolvimento da fase anal, caracterizado sobretudo pelo domínio da musculatura¹:

Trata-se de uma fase que encerra todo um período extenso e fundamental para a libido infantil, o período chamado de sadismo dominante antes do início do Édipo (um sadismo oral, muscular, uretral e anal). Sob todas essas formas das quais a anal é a última a ser recalçada e nesse sentido a mais importante, se manifesta uma erotização dos esfíncteres glótico, uretral e anal tanto quanto do sistema cinético, produzido por impulsos de cargas energéticas. Essas pulsões atravessam os esfíncteres e suscitam prazer no mesmo momento em que se destacam do corpo substâncias que antes lhe pertenceram e que foram rejeitadas para fora. Prazer agudo que coincide com uma perda, com a separação do corpo e o isolamento de objetos exteriores a ele² (*A revolução da linguagem poética*, 1974: 137).

¹ De acordo com Laplanche e Pontalis, na fase sádico anal “a relação com o objeto está impregnada de significações ligadas à função de defecação (expulsão-retenção) e ao valor simbólico das fezes”. É também nesta segunda fase da evolução libidinal que se desenvolve a musculatura (*Vocabulário de psicanálise*, 2001: 185).

² “Il s’agit d’une phase qui clôt toute une période plus large et fondamentale pour la libido infantile, la période dite du sadisme prédominant avant le début de l’Oedipe (un sadisme

Os textos de Ducasse, de Jarry e de Artaud – a psicanalista reconhece a existência de outros, apesar de citar apenas alguns autores – exemplificam o retorno dessa analidade, pois explicitam a ação da função anal sobre o corpo do sujeito na medida em que subvertem a função simbólica (1974: 136). Em Lautréamont (*Chants de Maldoror*), a rejeição se manifesta pela expressiva quantidade de enunciados negativos; em Mallarmé, a rejeição se apóia nas distorções sintáticas de “Un coup de dés”. Tais textos permitem a manifestação do sujeito em processo, esse que depende de circunstâncias históricas e biográficas – e tem por função remodelar determinada estrutura significante, dispositivo significante (*dispositif signifiant*), de forma a propor uma representação alternativa, ou seja, uma “outra relação com os objetos da natureza, com os aparelhos sociais e com o próprio *corpo*¹” (1974: 116, grifo nosso). A respeito desse sujeito que promove o dispêndio (*la dépense*), Kristeva o distingue daquele que ocupa um lugar pontual, o que poderia ser confundido com “um sujeito da enunciação” (*sujet de l'énonciation*). Tal sujeito se manifesta, portanto, através da estrutura do texto, permitindo a fruição da *chora*. Algumas metáforas surgem para melhor compreendê-lo: “Uma música, uma arquitetura são metáforas que designam melhor essa ritmicidade transversal do que as categorias gramaticais que ela redistribui²”. Assenta-se, portanto, na formulação da negatividade em rejeição (*rejet*) a copresença sexualidade/pensamento: “a rejeição (...) é da ordem heterogênea, pois é, na perspec-

oral, musculaire, urétral et anal). Sous toutes ces formes dont l'anale est la dernière à être refoulée et en ce sens la plus importante, se manifeste une érotisation des sphincters glottique, urétral et anal aussi bien que du système kinésique, produite par de poussées des charges énergétiques. Ces pulsions traversent les sphincters, et suscitent le plaisir au moment même où se détachent du corps des substances lui ayant appartenu et désormais rejetées en dehors. Plaisir aigu coïncidant avec une perte, avec la séparation du corps et l'isolation d'objets hors de lui” (*La révolution du langage poétique*, 1974: 137).

¹ “un autre rapport aux objets naturels, aux appareils sociaux et au *corps propre*” (*La révolution du langage poétique*, 1974: 116, grifo nosso).

² “Une musique, une architecture sont des métaphores qui désignent mieux cette rythmicité transversale que les catégories grammaticales qu'elle redistribue” (*La révolution du langage poétique*, 1974: 116).

tiva freudiana, pulsional, o que significa que ela é uma articulação entre o ‘psíquico’ e o ‘somático’¹” (1974: 147).

Ao lado da liberdade criativa que o conceito do sujeito em processo instiga, Kristeva – após o percurso hegeliano da construção do conceito de negatividade – parte para o que considera uma espécie de desenvolvimento do tema. Nessa medida, tece algumas considerações acerca da “preocupação existencial” (*souci existentiel*) proposta por Heidegger. Em *A revolução da linguagem poética*, o *souci* heideggeriano “arranja até as divisões mais caras à metafísica existencial, o ‘corpo’ e o ‘espírito’ unificados no ‘homem’²” (1974: 118). Aqui está a procura da teórica pela copresença sexualidade/pensamento que extrapola as perquirições na doutrina freudiana. Kristeva vasculha no texto de Heidegger – *Ser e tempo* – vestígios dessa unificação entre corpo e espírito e o encontra no empréstimo que o filósofo faz de uma fábula latina, na qual o homem surge como criação de Júpiter, da Terra e do Sol, além de mencionar a última carta de Sêneca (1974: 118) e localiza no interesse do filósofo pelo corpo/espírito algo de tonalidade anacrônica. É possível perceber na interpretação da psicanalista o relevo que confere à permanência do corpo, nas suas formas humanas, a despeito da interceptação das formas míticas, as quais se caracterizam, curiosamente, também pelas formas humanas:

Observa-se que a proeza da articulação estrutural fenomenológica é revestida de um valor semântico e de uma *ideologia mítica antropomórfica* e, mais do que isso, de um mito datando da extenuação desse sistema significante, o período romano pré-cristão³ (*A revolução da linguagem poética*, 1974: 118, grifos nossos).

A diferença da corporalidade heideggeriana que Kristeva questiona está no apelo cronologicamente regressivo do qual o filósofo se vale para a formação do seu

¹ “Le rejet (...) est d’ordre hétérogène puisqu’il est, dans la perspective freudienne, pulsionnel, ce qui veut dire qu’il est une charnière entre le ‘psychique’ et le ‘somatique’” (*La révolution du langage poétique*, 1974: 147).

² “il agence jusqu’aux divisions les plus chères à la métaphysique existentielle, ‘le corps’ et ‘l’esprit’ unifiés dans l’ ‘homme’” (*La révolution du langage poétique*, 1974: 118).

³ “On voit que la prouesse de l’articulation structurelle phénoménologique est revêtue d’une valeur sémantique et d’une *idéologie mythique anthropomorphes* et, qui plus est, d’un mythe datant d’extenuation de ce système signifiant, la période romaine pré-chrétienne” (*La révolution du langage poétique*, 1974: 118, grifos nossos).

souci fenomenológico. A teórica explica a dependência das idéias de Heidegger à proposta de Hegel. Essa, que respeita a cronologia, encontra no sujeito livre uma constituição contínua da democracia grega até à religião revelada e está ligada aos acontecimentos da Revolução Francesa, de acordo com as idéias de Kristeva que buscam a imbricação entre o social/teórico. O exercício de Heidegger com a *souci* fenomenológica, entretanto, promove um “curto-circuito” da história e da história do conhecimento (1974: 118). O elemento mítico dá margem para a formação de um abrigo religioso desse sujeito angustiado, algo da ordem de uma angústia ou transcendência consideradas pela teórica como “inacessíveis” (1974: 119). Nessa medida, a prática da negatividade torna-se domesticada (*apprivoisée*); no lugar da negatividade atua uma ética “reparadora, securitária e médica” (1974: 119).

Se existe uma crítica ao *souci* proposto por Heidegger, há, em contrapartida, o reconhecimento da psicanalista de conceitos do existencialismo úteis para as reflexões da psicanálise. A respeito da noção de desejo, amplamente explorada pelos estudos psicanalíticos e no caminho de elaborações conceituais pós-fenomenológicas, Kristeva encontra na teoria de Hegel as bases para o seu desenvolvimento, conforme defende em *A revolução da linguagem poética* (1974: 119-120). De acordo com Kristeva, o termo desejo, inicialmente, se impôs como da ordem de uma “negatividade”. Em seguida, cita várias referências lacanianas a respeito da noção do desejo, e entre elas a que vincula, equivocadamente, o pensamento do psicanalista à instauração da alteridade, qual seja, “O desejo é o desejo do Outro” – “Le désir est le désir de l’Autre” (1974: 120). Subjaz a essa afirmação o legado hegeliano do qual Kristeva reproduz a noção de desejo que inspira Lacan: “Para Hegel o desejo (*Begierde*) é um dos momentos que constitui a noção da *consciência de si*: ele é, portanto, uma particularização e uma concretização da negatividade¹” (1974: 122). Ela refaz o trajeto da formação do desejo segundo Hegel:

A consciência de si começa a se articular quando perde o objeto – o outro – em relação ao qual ela se formula e que é a “substância simples e independente”, fundamento da certeza sensível. Ela o nega pa-

¹ “Chez Hegel le désir (*Begierde*) est l’un des moments qui constituent la notion de *conscience de soi*: il est donc une particularisation et une concrétisation de la négativité” (*La révolution du langage poétique*, 1974: 122).

ra retornar a si, e só o perde como substância simples para realizar sua própria unidade consigo mesma¹ (*A revolução da linguagem poética*, 1974: 122).

No artigo freudiano “Da denegação”, Kristeva reconhece as etapas desenvolvidas no discurso hegeliano. Como consequência, “a consciência de si é segura de si mesma, somente pela supressão desse Outro que se apresenta a ela como via independente; ela é *desejo*” (1974: 122). Um contraponto à posição hegeliana, e seu elevado teor de abstração, está numa alusão que a psicanalista faz ao pensamento de Feuerbach (“Crítica da filosofia de Hegel” e “A consciência de si”, em *Manifestos filosóficos*), em que o filósofo reverte a dinâmica de objetividade em subjetividade. Kristeva denomina essa subjetivação de “antropomorfização” (*anthropomorphisation*) da negatividade hegeliana (1974: 122-127). Tal procedimento, segundo ela, desloca o ponto de atenção da teologia para o domínio social, servindo de base para os filósofos comunistas da segunda metade do século XIX. Além disso, a qualidade antropomórfica instaurada por Feuerbach é uma das heranças para a doutrina marxista, algo que opera no sentido da subjetivação da negatividade hegeliana (1974: 126). Afastando-se das determinações do Estado, Marx propõe uma reversão do “sujeito” e sua relação com o “desejo”. Kristeva resume assim a noção de desejo marxista: “é o sujeito do *desejo* (incompleto, sofredor) que se tornará o agente real da família, das relações civis e do Estado³” (1974: 125). A lógica marxista não dá espaço para a constituição do sujeito em processo (*sujet en procès*), pois, como observa a teórica, a respeito de Marx: “Na máquina de contradições e de conflitos sociais, de produção e de classe, o homem

¹ “La conscience de soi commence à s’articuler lorsqu’elle perd l’objet – l’autre – par rapport auquel elle se pose et qui est la ‘substance simple et indépendante’, fondement de la certitude sensible. Elle le nie pour revenir à soi, et ne le perd que comme substance simple pour réaliser sa propre unité avec elle-même” (*La révolution du langage poétique*, 1974: 122).

² “la conscience de soi est certaine de soi-même, seulement par la suppression de cet autre qui se présente à elle comme vie indépendante; elle est *désir* (*La révolution du langage poétique*, 1974: 122).

³ “c’est le sujet du *désir* (manquant, souffrant) qui deviendra l’agent réel de la famille, des relations civiles et de l’État” (*La révolution du langage poétique* 1974: 125).

permanece uma unidade intocável, em conflito com os outros, mas nunca em conflito ‘consigo’ e permanece, em um sentido, neutro¹” (1974: 127).

Kristeva reconhece, nos movimentos sócio-políticos que têm início no final do século XIX, a necessidade de mudança nas estruturas próprias do Estado e até mesmo nas relações entre os homens, visto que é intrínseco ao homem a sociabilidade: “O homem é sempre o homem social²” (1974: 128). Apesar de considerar idéias de Feuerbach e de Marx, as quais efetuam a antropomorfização em detrimento de um suposto apagamento da subjetividade em função de um interesse voltado à objetividade, a teórica afirma a influência das idéias hegelianas. Segundo Kristeva, o discurso que eleva o homem a uma posição de destaque não passa de um outro aspecto da negatividade hegeliana:

Mas não se falará de outro aspecto que a filosofia especulativa havia tocado: da negativização da unidade, do conflito que ameaça a unidade, da cisão do sujeito unitário no processo de sua constituição-desconstituição, do momento que dissolve a sociedade questionando a unidade do sujeito³ (*A revolução da linguagem poética*, 1974: 128).

É na lógica da negatividade e do seu contexto posterior, portanto, que Kristeva inclui os textos de Lautréamont e de Mallarmé. Nessa medida, percorre as inquietações dos poetas, as quais se revelam um tanto distantes da luta revolucionária que poderia tê-los motivado a um comportamento menos individualizado. Referimo-nos aos comportamentos desses poetas em relação à vida política e social de seu tempo. A psicanalista comenta em *A revolução da linguagem poética* (1974: 405), não sem ironia, a descrição que Mallarmé faz dos movimentos de sua gata Lilith ou de sua atividade como secretário de uma “dama elegante”. A respeito de Lautréamont, oferece-

¹ “Dans la machine des contradictions et des conflits sociaux, de production et de classe, l’homme reste une unité intouchable, en conflit avec d’autres mais jamais conflit ‘lui-même’ et il reste, en un sens, neutre” (*La révolution du langage poétique*, 1974: 127).

² “l’homme est toujours l’homme social” (*La révolution du langage poétique*, 1974: 128).

³ “Mais on ne parlera pas de l’autre aspect que la philosophie spéculative avait touché: de la négativation de l’unité, du conflit menaçant l’unité, de la scission du sujet unitaire dans le procès de sa constitution-déconstitution, du moment dissolvant la société et mettant en jeu l’unité du sujet” (*La révolution du langage poétique*, 1974: 128).

nos ainda uma informação não menos prática: os pequenos detalhes na área das finanças que “entretinham” o poeta no contato com o editor ou com o banqueiro.

Os acontecimentos históricos como a catástrofe nacional de 1870 ou o caso de Panamá (1888-1889) contribuíram, conforme Kristeva escreve em *A revolução da linguagem poética* (1974: 430), para a instauração da descrença em Mallarmé. A fragilidade do sistema social fez com que o poeta se desinteressasse pelas questões da atualidade. O interesse de Mallarmé pela língua inglesa é visto como um “momento” da negatividade (*moment de la négativité*), o qual “reenvia não a um conjunto étnico, linguístico e cultural, mas antes a um descentramento da língua nacional – da língua materna¹” (1974: 540).

O estrangeirismo de Mallarmé ilustra mais uma das faces da negatividade engendrada por Kristeva via Hegel e Freud. Junto a essa atitude individualizada do poeta, ela localiza (1974: 373) mudanças no campo macro – o do Estado. Segundo Kristeva, o projeto esperado por Hegel e depois por Lênin, no qual, depois da Revolução de 1789, o Estado seriam as massas tornadas sujeitos, não tem êxito. O Estado também não é a representação de um “pai autoritário”, ou seja, as figuras despóticas de Napoleão, Stálin ou Hitler não configuram para Kristeva o Estado. Desde o contexto de Mallarmé, o Estado aparece como formação de substituição (*formation substitutive*), tal como acontece na lógica fetichista presente na psicanálise. Assim, o Estado, segundo Kristeva, “é um fetiche” (1974: 373). E o texto, que participa do que a psicanalista frisa com aspas de “formação sócio-econômica” (*formation socio-économique*), participa, extensivamente, dessa mesma lógica de substituição: “Lautréamont e Mallarmé não procuram o povo, é a lógica de estruturas familiares e estatais e seus valores adjacentes que eles problematizam²” (1974: 373).

¹ “renvoie non pas à un ensemble ethnique, linguistique et culturel, mais plutôt à un décentrement de la langue nationale – de la langue maternelle” (*La révolution du langage poétique*, 1974: 540).

² “Lautréamont et Mallarmé ne cherchent pas le peuple, c’est la logique des structures familiales et étatiques et de leurs valeurs adjacentes qui leur font problème” (*La révolution du langage poétique*, 1974: 373).

1.5 O sagrado

A idéia de sagrado aparece contígua à de mistério e o caminho para ela passa pela organização estatal segundo Marx. Kristeva vale-se da aplicação da teoria dos conjuntos que Marx utiliza para a análise do Estado, na qual o pensador frustra as ilusões de um Estado com a característica de abarcamento da totalidade das vontades individuais. Conforme a teoria dos conjuntos, cada indivíduo ou organismo social responde por um conjunto, e o Estado deveria ser o conjunto de todos os conjuntos. De acordo com Kristeva, o pensador reconhece a impossibilidade de um Estado como conjunto de todos os conjuntos, assim como não existe o conjunto de todos os conjuntos na própria teoria dos conjuntos. A influência das idéias marxistas, e aqui está o ponto em que a teórica dá um passo em direção ao sagrado, reside no fato de propor, ao mesmo em que se reconhece a impossibilidade dos conjuntos totais, a existência do infinito. A postulação desse infinito remete ao processo da significância e para tanto necessita do funcionamento do inconsciente e da linguagem poética para a sua concretização. Dessa forma, não cabe à consciência de classe, que participa dos conjuntos finitos, o encargo de um infinito-suporte, mas a teórica acredita no funcionamento de prática para a consolidação desse “infinito”:

para que uma prática social funcione como um infinito-suporte da lógica social dos conjuntos, é preciso que esta prática se marque, por uma ruptura, num outro significante - na qualidade de “desejo” (no sentido de W. Reich), ou por um outro estatuto, mas sempre radicalmente diferente daquele do código estatal e das estruturas de produção que ele gera. Este é precisamente o papel do “sagrado” e da prática textual rompendo com preocupações sociais mas que, objetivamente, sustentam recursivamente o sistema estatal e lhes são co-extensivos¹ (*A revolução da linguagem poética*, 1974: 380).

Os textos do final do século XIX constituem, assim, para Kristeva, conjuntos de infinitos-suportes (1974: 381). O papel da arte, nessa medida, que tem no mistério o

¹ “pour qu’une pratique sociale fonctionne comme infini-support de la logique sociale ensembliste, il faut que cette pratique se marque, par une rupture, dans un autre signifiant - en tant que ‘désir’ (au sens de W. Reich) ou par un autre statut, mais toujours radicalement distinct de celui du code étatique et de ces structures de production qu’il gère. C’est précisément le rôle du ‘sacré’ et de la pratique textuelle en rupture de préoccupations sociales mais qui, objectivement, soutiennent récursivement le système étatique et lui sont co-extensifs” (*La révolution du langage poétique*, 1974: 380).

denominador comum, é o de manifestar, assegurar a expressão dos sujeitos que estão isolados sob o domínio estatal. Isso é o que faz Mallarmé na medida em que critica as instituições sociais (as mais diversas, desde os cultos populares até à República burguesa) estabelecidas na base do poder e não na base da lei como um princípio simbólico aberto aos mais variados sistemas significantes (1974: 435). A contestação de Mallarmé, conforme Kristeva, diz respeito à “abolição do gozo” (*l’abolition de la jouissance*) - situação que leva à formulação de que “as sociedades atuais são necrópoles¹” (1974: 435). Kristeva investiga o mistério mallarmeano a partir do funcionamento maleável da atuação da *chora* no sistema semiótico. Esse procedimento liga à temática do mistério trabalhada pelo poeta explorações que dizem respeito ao “enigma feminino”. A teórica reconhece que privilegia aspectos da poesia de Mallarmé do feminino e do mistério, os quais também já foram investigados pela crítica desse poeta; entretanto Kristeva se descola do caso individual para refletir a propósito do papel do feminino no que esse toca às estruturas sociais mais diversificadas.

Kristeva observa o caminho do mistério como prática significativa. Dessa forma, a acepção de mistério a que ela recorre alude aos cultos secretos de iniciação aos quais temos acesso pelos textos gregos. Em *A revolução da linguagem poética*, seu interesse é voltado para a história das religiões, por isso a psicanalista também entra no campo dos estudos antropológicos preocupados com a formação das sociedades que são reconhecidas pela sua selvageria. Kristeva menciona o trabalho de Geza Roheim, *Psicanálise e antropologia*, que se ocupa das sociedades australianas e a relação de sofrimento do filho na experiência de separação de sua mãe de forma a entrar no mundo simbólico pela prática da circuncisão (1974: 474). Outra perspectiva da qual a teórica se vale é a de Lévi-Strauss, em *As estruturas elementares do parentesco*, em que há inclusão de heranças maternas e paternas, mas em que a estrutura conserva a referência paterna no que se refere à transmissão do nome da família (1974: 456). Trata-se de um hábito que se mantém até os dias de hoje. A lógica subjacente a esses e a outros espaços de iniciação é do jogo de dois “poderes”: “um, representado pela mãe, se liga ao que chamamos de ‘o semiótico’ e concerne à economia pulsional do sujeito; o

¹ “les sociétés actuelles sont des nécropoles” (*La révolution du langage poétique*, 1974: 435).

outro, representado pelos homens, se liga àquilo que chamamos ‘o simbólico’ e concerne à inserção do sujeito nas leis do grupo social¹” (1974: 475). Sobre o poder semiótico, Kristeva o reconhece no estudo de fundo psicanalítico de Roheim. Quanto ao poder simbólico, a teórica o vê representado na teoria de Lévi-Strauss.

O jogo de poderes entre o semiótico e o simbólico – o feminino e o masculino – é enriquecido quando insere o pensamento hegeliano na tentativa do estabelecimento de uma confrontação, que ela denomina de sintética e idealista, do sujeito com o seu meio. Retornando à *Fenomenologia do espírito*, a psicanalista define o estatuto do mistério para Hegel:

para ele, os “mistérios” são uma tentativa de unificação do “Si” e da “essência” e parece bem que a condição política para a sua efetuação seja dada por uma organização política (um “Estado”) que não se apresenta somente como um princípio de autoridade, mas que solicite a seus sujeitos que se identifiquem com ele em sua singularidade²” (*A revolução da linguagem poética*, 1974: 476).

A respeito dessa citação que toca na acepção dos mistérios para o pensamento hegeliano, a psicanalista oferece em nota de final de página outras informações que a definem com mais propriedade. Segundo ela, a Grécia, no entendimento hegeliano, assim como a Mesopotâmia e o Egito, dispõem de cultos religiosos, os quais são também expressões estéticas. Isso é distinto do Estado tirânico, no qual não há celebração dos mistérios, mas apenas “o culto de uma potência luminosa” (*le culte d’une puissance lumineuse*) (1974: 476). Por intermédio de Hegel, Kristeva põe em cena a importância das celebrações para a instauração dos mistérios e, por conseguinte, das relações sociais. É no contexto democrático que a teórica localiza os mistérios de Ísis e de Osíris no Egito (2000 a.C), pois eles decorrem da democratização que viabilizou a participa-

¹ “l’un représenté par la mère, tient à ce que nous avons appelé “le sémiotique” et concerne l’économie pulsionnelle du sujet; l’autre, représenté par les hommes, tient à ce que nous avons appelé “le symbolique” et concerne l’insertion du sujet dans les lois de son groupe social” (*La révolution du langage poétique*, 1974: 475).

² “pour lui, les ‘mystères’ sont une tentative d’unification du ‘Soi’ et de l’ ‘essence’, et il semble bien que la condition politique de leur effectuation soit donnée par une organisation politique (un ‘État’) qui ne présente pas seulement comme un principe d’autorité, mais qui sollicite ses sujets s’identifier avec lui dans leur singularité” (*La révolution du langage poétique*, 1974: 476).

ção do povo na ressurreição de Osíris¹ (1974: 477). De forma análoga, os mistérios de Elêusis, os quais repercutem sobre a filosofia platônica, localizam-se na transição da tirania para a república.

Em *A revolução da linguagem poética*, Kristeva chama a atenção para a celebração dos mistérios porque essa prática permite a inserção dos sujeitos no sistema político, o que implica: “assumir a lei dessa ordem, e se confundir com ela, nela identificando os diversos aspectos da experiência significativa individual²” (1974: 477). Estabelecem-se, portanto, duas condições para a identificação do sujeito à lei estatal. A primeira é a lei real, que a teórica também convencionou de fálica e a outra é uma função que ela denomina de genital. Esta diz respeito à mulher em alguns papéis como a mãe, a irmã, a esposa. Chegamos, nessa medida, ao corpo feminino na sua condição de mistério e via para o político. Na função genital, Kristeva inclui os papéis femininos como a maternidade, de suma relevância, pois contém o destino das sociedades humanas. Enquanto o papel masculino está delimitado pela função de regulamentação que exerce sobre o simbólico (Kristeva alude à riqueza da documentação antropológica e das teorias, como a de Lévi-Strauss), a psicanalista observa, entretanto, considerável descaso a respeito da representação da figura feminina:

Os homens tomam assim um poder social – fálico – do qual eles “sabem” inconscientemente que depende da genitalidade na qual o poder fálico é excedido, onde o simbólico se abre em direção à biologia e à história – em direção à morte, na qual é a fruição da mãe que representa este excesso³ (*A revolução da linguagem poética*, 1974: 457).

Kristeva atribui à arte (especifica nesse aspecto a poesia, a música e o teatro) e a seu vínculo com o feminino o estreitamento de uma ligação da ordem “genética” ao mistério. Para tanto, volta ao Estado grego, de forma a questionar seu universalismo

¹ Kristeva utiliza a obra de S. Mayassis, *Mystères et initiations de l'Égypte ancienne*, para essas informações a respeito do Egito.

² “assumer la loi de cet ordre, et de se confondre avec elle en y identifiant les divers aspects de l'expérience signifiante individuelle” (*La révolution du langage poétique* 1974: 477).

³ “Les hommes prennent ainsi un pouvoir social – phallique – dont ils ‘savent’ inconsciemment qu’il dépend de la génitalité dans laquelle la puissance phallique est excédée, où le symbolique s’ouvre vers la biologie et l’histoire – vers la mort, où c’est la jouissance de la mère qui représente cet excès” (*La révolution du langage poétique*, 1974: 457).

em meio a uma série de excluídos: cidadãos pobres, não-cidadãos, escravos e mulheres. Durante a época clássica e republicana na Grécia, a arte atuava entre o mistério e o poder estatal, cabendo, portanto, à arte (em que ela também inclui a literatura) o questionamento da clivagem entre o que Kristeva denomina de “representação das relações de reproduções” (trata-se do mistério) e a “representação das relações de produção” (aspectos que dizem respeito às leis, ao Estado) (1974: 461). O choque entre essas representações encontra no discurso literário (desdobrado em tragédia, comédia, epopéia e hino) espaço para a expressão do sujeito em processo que “escapa à superstição misteriosa que Demócrito combatia em Platão, e se desenvolve numa pluralidade ficcional que é a própria marca de um sujeito em processo¹” (1974: 461). Eis uma noção central desenvolvida por Kristeva entretecida pelo feminino/mistério e o simbólico/Estado.

A separação entre o poder político e o poder religioso só se configura com o Estado burguês (1974: 462). Possivelmente esteja nessa ruptura o problema que Kristeva observa acerca da posição da mulher no código social. Trata-se de um problema que, segundo a psicanalista (1974: 462), não se esgota sobre o que ela classifica de uma “misteriosa discussão sobre o gozo feminino (senão como consequência e por derivação), mas profunda, social e simbolicamente, sobre a discussão da reprodução e do gozo que nela se articula²” (1974: 462). Kristeva enfatiza nesse processo a mulher que é excluída da atividade simbólica e perde, portanto, a representatividade social. Todavia, esse apagamento não compreende todas as mulheres. Trata-se de uma exclusão que incide em especial sobre as mulheres-esposas, as parceiras sexuais, aquelas que geram filhos. Aqui se desenrola o impacto das relações de reprodução sobre o processo signifiante. Enquanto a lei simbólica, fálica, se mostra pelo cumprimento das suas determinações, o poder genital se esconde sob o véu do mistério. Kristeva, entretanto, credita ao feminino a constatação de efeitos concretos. O exemplo que ela

¹ “il échappe à la superstition mystérieuse que Démocrite combattait contre Platon, et se déploie dans une pluralité fictionnelle qui est la marque même d’un sujet en procès” (*La révolution du langage poétique*, 1974: 461).

² “une mystérieuse question de la jouissance féminine (sinon comme conséquence et par dérivation), mais profondément, socialement et symboliquement, sur la question de la reproduction et de la jouissance qui s’y articule” (*La révolution du langage poétique*, 1974:

nos oferece é o de Ísis, mãe, esposa e irmã, aquela que ressuscita Osíris. Por meio de mistérios arcaicos, a psicanalista enreda-nos na malha dialética do feminino “inacessível”: “Os mistérios mesopotâmicos, egípcios, mas também gregos, atribuem o poder de ressurreição à mulher mãe-irmã-esposa e parecem representar a ressurreição como um retorno à união com o *corpo feminino*¹” (1974: 485, grifos nossos).

A compreensão do corpo feminino, potencialmente gerador da vida, encontra na religião a sua formação. Kristeva volta-se para a relação básica dos relacionamentos humanos, os quais se resumem em trocas de reprodução e de produção. Baseada em textos da tradição judaica, a psicanalista realça a figura do pai morto pelo filho. Na medida em que a religião substitui os cultos pagãos, atenuam-se os efeitos produzidos outrora pelo corpo da mãe. O aspecto semiótico, misterioso envolto na ressurreição de Osíris via Ísis (o corpo feminino), cede espaço à ressurreição do corpo masculino, simbólico. Na religião cristã, o filho retorna, ressuscita no corpo do pai. Segundo Kristeva, “o ato sexual do mistério pagão (pai-mãe, filho-mãe) é substituído pela união simbólica (pai-filho) no qual o papel da mãe é apagado, ou melhor, liberado pelo filho que ressuscita assim no pai²” (1974: 487). Permanece a essência do mistério da ressurreição, entretanto o corpo materno desaparece de cena. Kristeva ilustra a permanência do mistério da reprodução pelo ensaio freudiano *Moisés e o monoteísmo*, no qual se destaca o papel simbólico paterno. É por intermédio deste texto que ela reflete sobre a ausência do corpo feminino no que se refere ao silêncio representado na figura da Virgem Maria. Embora relegada a uma condição de apagamento, a “Mãe-Virgem³” (*la Mère-Vierge*) marca um espaço que diz respeito à absorção do

462).

¹ “Les mystères mésopotamiens, égyptiens, mais aussi grecs, attribuent le pouvoir résurrectionnel à la femme mère-soeur-épouse et semblent représenter la résurrection comme un retour à l’union avec le *corps féminin*” (*La révolution du langage poétique*, 1974: 485, grifos nossos).

² “l’acte sexuel du mystère païen (père-mère, fils-mère) est remplacé par l’union symbolique (père-fils) où le rôle de la mère est effacé ou, mieux, relevé par le fils qui ressuscite ainsi dans le père” (*La révolution du langage poétique*, 1974: 487).

³ Sobre o tema da maternidade ligado a aspectos religiosos, consultamos o artigo “Situating Kristeva differently”, de Diane Jonte-Pace, no qual a crítica aproxima esses dois temas com base na característica chave de ausência que os une: a ausência. A maternidade, no entanto, para Kristeva, conforme veremos em nosso terceiro capítulo, está relacionada ao ato de produção, de dar corpo a algo.

gozo no simbólico. Estamos, novamente, na codependência do semiótico e do simbólico:

Assim, através dessa absorção do gozo no simbólico, o poder que o Pai simbólico representava, se transforma em uma possibilidade de ressurreição do filho, na qual se pode ver a metáfora da contestação e da renovação permanente das estruturas sociais de produção¹ (*A revolução da linguagem poética*, 1974: 487).

A concepção hegeliana acerca do mistério e suas relações com o feminino que a psicanalista vasculha em *A fenomenologia do espírito* veicula a representação da mãe (no que essa remete ao princípio feminino da nutrição) em oposição ao “poder do ‘povo ético’” (*pouvoir du “peuple éthique”*) (1974: 486). Subjaz a essa composição hegeliana a lei que é própria da constituição do Estado. A lei social, de acordo com a psicanalista (1974: 489), conforme condições naturais e econômicas, incide sobre a sobrevivência da sociedade, de forma que é definida como “a articulação entre a ‘natureza’ e a ‘cultura’”² (1974: 488). O papel da mulher está consideravelmente localizado no corpo, pois a função da figura feminina da sociedade estatal é a de procriação, segundo Kristeva: “a mulher também representa esta articulação entre o biológico e o social”³ (1974: 488-489). A teórica, entretanto, localiza na constituição do feminino um traço de “estrangeiridade”, esboçado no exemplo da mulher que não é relacionada imediatamente ao poder da procriação, sendo assim localizada às margens da manutenção estatal – “a mulher que delira” (*la femme qui délire*). A ilustração na figura das bacantes, que Kristeva recolhe da mitologia grega, recebe uma capa de atualização a partir das históricas observadas por Freud. É a respeito dessa mulher, a quem a psicanalista chama, ironicamente, de produtora da harmonia do código social, que são tecidas algumas reflexões sobre a condição feminina mais ampla (ele estende essa condição a todas às mulheres) e suas relações com a sociedade estatal. A mulher des-

¹ “Alors, par cette absorption de la jouissance dans le symbolique, le pouvoir que le Père symbolique représentait, se transforme en une possibilité de résurrection du fils, dans laquelle on peut voir la métaphore même de la contestation et du renouvellement permanent des structures sociales de production” (*La révolution du langage poétique*, 1974: 487).

² “la charnière de la ‘nature’ à la ‘culture’” (*La révolution du langage poétique*, 1974: 488).

³ “la femme représente aussi cette charnière entre le biologique et le social” (*La révolution du langage poétique*, 1974: 488-489).

provida de razão, a mulher capaz de delirar, portanto, ameaça o código social e instaura a loucura, sendo capaz tanto de gerar quanto de interromper o ciclo da vida.

Kristeva escolhe em *A revolução da linguagem poética* um fragmento da *Fenomenologia do espírito* no qual o filósofo se refere ao “delírio indomado” com “consciência de si” e o aproxima de “mulheres exaltadas” (1974: 489). Esta observação, que está na base dos mistérios pagãos, a psicanalista estende a todas religiões. O princípio reside na mulher como uma figura inacessível, proibida à racionalização, ou seja, sem acesso ao simbólico:

Essa posição, que é a de Hegel no fim do capítulo sobre a religião revelada, o cristianismo, se pode interpretar assim: existe religião contanto que a relação com a mãe permaneça uma relação de fusão, contanto que o *corpo da mãe* não seja problematizado como objeto de discurso, contanto que o gozo dessa fusão não seja submetido à lógica¹ (*A revolução da linguagem poética*, 1974: 489-490, grifos nossos).

Com base nas idéias hegelianas, Kristeva atribui ao corpo feminino, em parte impermeável à esfera da razão e reconhecido pelo atributo do prazer e também pela capacidade reprodutiva, a característica de tenacidade do poder. Todos os fatores mencionados acerca do corpo feminino impedem (Kristeva usa o verbo frear) ao sujeito um acesso que seria da ordem do saber absoluto. Ela realça o fato de que é no corpo feminino, no prazer advindo dele e na sua potencialidade reprodutiva que se “refugia” a transcendência: “Édipo fica cego depois de ter tocado na mãe, é melhor que ele não veja mais, é essa cegueira que reinstaura o mistério e que assegura ao mesmo tempo a vida futura do Estado” (1974: 490).

Kristeva constrói esta transcendência por meio de um caminho mítico que sublinha a prática do castigo resultado da infração de um tabu. Observamos a este respeito semelhanças com a construção freudiana do terceiro modelo da linguagem,

¹ “Cette position qui est celle de Hegel à la fin du chapitre sur la religion révélée, le christianisme, on peut l’interpréter ainsi: il y a religion tant que le rapport à la mère reste un rapport de fusion, tant que le *corps de la mère* n’est pas posé en objet de discours, tant que la jouissance de cette fusion n’est pas soumise à la logique” (*La révolution du langage poétique*, 1974: 489-490, grifos nossos).

² “Oedipe reste aveugle après avoir touché à la mère, il vaut mieux qu’il n’y voie plus, c’est même cet aveuglement qui réinstaura le mystère et qui assure en même temps la survie de l’État” (*La révolution du langage poétique*, 1974: 490).

em que as obras freudianas vão cronologicamente conduzindo a *Totem e tabu* e ao conseqüente respeito ao corpo paterno. Para a exploração da transcendência, a psicanalista vale-se do mito de Édipo, que transgrediu a lei ao desrespeitar o corpo materno. Excetuando o ponto de que Édipo se torna vítima das circunstâncias do destino, as duas narrativas trabalham com a punição em relação direta com o desrespeito ao corpo, uma vez que esse corpo viola a interdição ao incesto. Observamos que sob essa estrutura corpórea a reflexão acerca do corpo deixa de levar em conta apenas a estrutura física do humano em desconexão com a linguagem, ou o pensamento. Referimo-nos à copresença da sexualidade/pensamento via análise da transcendência, ou pelo feminino (corpo feminino). É o corpo morto de Jocasta (ela está fora das breves referências que a psicanalista desenvolve a respeito de Édipo no ponto sobre a transcendência), morto mas outrora pleno de vida e sexualizado, que conduz à cegueira de Édipo. A transcendência referida por Kristeva, como parte de uma nota sobre as observações hegelinas, constitui a impossibilidade de um feminino fusional, por isso este poder materno encontra refúgio no simbólico: “na autoridade do Estado sob todas as suas formas¹” (1974: 490). Em contrapartida, o sujeito falante não se firma apenas como um instrumento de organização e manutenção da lei; ele atua no âmbito do simbólico, da linguagem, salvaguardando vestígios da influência das bacantes na sua linguagem:

ele fala a mesma língua que a horda de mulheres em delírio que o levam à morte, mas ele faz disso um dispositivo semiótico, um canto – como Dionísio ou Orfeu; sua comunidade ilegal é a das ménades, mas ele lhe dá uma linguagem. Dessa forma, entre o *delírio* e o *código* social jurídico, este *canto representa a emergência da lei* na articulação entre a natureza e sociedade, a loucura e a lógica (...)² (*A revolução da linguagem poética*, 1974: 490).

¹ “dans l’autorité de l’État sous toutes ses formes” (*La révolution du langage poétique*, 1974: 490).

² “il parle la même langue que la horde des femmes en délire qui le mettent à mort, mais il en fait un dispositif sémiotique, un chant – comme Dyonisos ou Orphée; sa communauté illégale est celle des ménades mais il lui donne un langage. Ainsi, entre le *délire* et le *code* social juridique, ce *chant représente l’émergence de la loi* à la charnière de la nature et de la société, de la folie et de la logique (...)” (*La révolution du langage poétique*, 1974: 490).

A linguagem, que tem influência na força imagética e expressiva das mulheres delirantes, serve para incluir no sistema lingüístico a loucura. O código social engendrado pela teórica, portanto, se mostra atravessado pela fala truncada da psicose. Trata-se de uma linguagem carregada de fruição (*jouissance*) feminina delirante, diferente da comunicação corrente. Por isso, tal linguagem, segundo Kristeva, em *A revolução da linguagem poética* (1974: 491), encontra espaço no hermetismo e no ocultismo para a sua consolidação, uma vez que ambos constituem práticas de questionamento do poder eclesiástico e, por conseguinte, geram instantâneas reações contra a normatividade da linguagem. Na mesma linha do ocultismo e do hermetismo, a psicanalista enquadra os movimentos de vanguarda do século XIX. Tais movimentos promovem a redistribuição de componentes próprios da fonética e da gramática da linguagem, implicando contato com “mecanismos inconscientes da língua e tendendo a constituir um novo código *universal*” (1974: 491). A transcendência da qual a psicanalista nos fala no processo de irrupção da fruição na linguagem não é absolutamente reportada ao pré-sígnico ou ao exterior do signo. Kristeva faz questão de defini-la nos moldes da trans-sociabilidade e da trans-historicidade – procedimento coerente com a constituição do genotexto. O processo de transversalidade do feminino, da fruição, é mais evidente nas vanguardas do século XIX do que no ocultismo ou no hermetismo. As vanguardas trabalharam de forma explícita as questões referentes à sexualidade, o que levou a um reconhecimento do conteúdo pulsional na esfera da linguagem.

Ao retomar historicamente o contexto das vanguardas do século XIX, Kristeva observa nos antecedentes da burguesia a consolidação de uma base familiar herdada da Idade Média que o Estado burguês precisava dismantelar. Por isso a crítica dos poetas vanguardas incide sobre a sexualidade e, extensivamente, sobre a estrutura familiar. É nesse terreno que se cria a psicanálise, e Kristeva realça a contemporaneidade entre o Freud preocupado com a histeria, de 1895 e Mallarmé, autor de *La musique et les lettres*. Nesse estágio de desenvolvimento social, cabe ao Estado a organização das forças produtivas e toda a sorte de funcionamento econômico. Todavia, a

¹ “mécanismes inconscients de la langue et tend à constituer un nouveau code *universel*” (*La*

psicanalista lança a pergunta: “Quem assegura a preservação do mistério?” (1974: 492) e ela mesma oferece uma saída: trata-se da arte. Compete, portanto, à arte a manutenção da fruição, do mistério. Mas ela procede “nas margens da lei estatal e verbal, como seu segredo ou sua anomalia, e não quer nada saber sobre esta cumplicidade misteriosa²” (1974: 493).

Os poemas de Lautréamont e de Mallarmé repercutem sobre uma matriz que a psicanalista denomina de “social-subjetiva-simbólica” (*sociale-subjective-symbolique*), com a finalidade de modificá-la, nas palavras da teórica: “reformulá-la” (1974: 493).

Les chants de Maldoror, de Lautréamont, retomados pela autora em *A revolução da linguagem poética*, representam uma das possibilidades de mudança, na qual a teórica constata a influência da doutrina cristã na imagem de um filho que traz à cena um caráter negativo, assassino e até mesmo satânico. *Os Cantos de Maldoror*, segundo Kristeva, participam, no que toca à figura do filho voltado para o mal, das mesmas intenções que podemos encontrar em poemas de Charles Baudelaire ou de Edgar Allan Poe. Quanto à mãe, a psicanalista a eleva ao *status* de “suporte da célula familiar”, tal como induz o *Canto Segundo* de Lautréamont. Todavia, a psicanalista também a localiza no papel de oprimida por um pai insano, na medida em que lhe confere adjetivos depreciativos tais como “apagada” e “submissa” pela interferência de um pai, enlouquecido que é réplica (*père-réplique*) de um “Criador grotesco” (*Créateur grotesque*) (1974: 493). Nessa medida, a mãe dos cantos lautreamonianos encontra apoio no filho, caracterizado pela revolta contra o Criador.

São diferentes, segundo Kristeva, as reformulações advindas dos escritos de Mallarmé. A família, que aparece em constante processo de fragmentação para Lautréamont, ganha espaço central para Mallarmé, uma vez que nela se desenvolve o mistério articulador das inovações gramaticais sugeridas pelo poeta. No universo mallarmeano, a psicanalista designa dois componentes, os quais representam o mistério inacessível a qualquer significado, quais sejam, o gozo e a mulher. Se temos a-

révolution du langage poétique, 1974: 491).

¹ “Qui assure ce maintien du mystère?” (*La révolution du langage poétique*, 1974: 492).

² “dans les marges de la loi étatique et verbale, comme son secret ou son anomalie, et ne veut rien savoir de cette complicité mystérieuse” (*La révolution du langage poétique*, 1974:

cesso à musicalidade de seus poemas, é porque, em certa medida, somos tocados pela magicidade da transcendência misteriosa de base feminina, pulsional; todavia esse processo não é exterior ao signo. Nesse sentido, ao sublinhar a musicalidade presente nos poemas de Mallarmé, Kristeva, prudentemente, marca a transversalidade que caracteriza a irrupção do feminino no simbólico: “Somente a música nas letras, o jogo hermético, devem sugerir, de viés, ritmicamente, a possibilidade dessa fruição¹” (1974: 494).

1.6 Mallarmé

A concepção do corpo feminino em poemas de Mallarmé, segundo a análise de Kristeva em *A revolução da linguagem poética*, atua diretamente sobre a matriz sócio-simbólica-subjetiva. Diversamente da representação lautreamoniana acerca do feminino, ancorada no rebaixamento deste em prol da força protetora do filho revoltado contra o pai desmedido, o feminino para Mallarmé constitui uma espécie de agente de reformulação de estruturas matriciais, as quais podemos localizar nos mais distintos planos da vida econômica e social. Kristeva distingue a musicalidade mallarmeana da de Charles Baudelaire, pois esse configura o feminino no estatuto de um objeto rebaixado cujo exemplo está na representação disfórica das prostitutas (1974: 495). A partir dessas observações, cabe-nos uma inspeção a respeito da corporalidade em textos do poeta Mallarmé, de forma a realçarmos a espessura que Kristeva confere ao corpo nos fragmentos que recolhe da sua poesia.

A começar pelo ritmo semiótico, Mallarmé, autor de “*Mystère dans les lettres*”, segundo Kristeva (1974: 29), trabalha no sentido de causar certa indiferença ao que se relaciona à linguagem, por isso a música, o feminino, ou seja, uma atmosfera envolta de mistério o circunda. Tudo nos leva ao afastamento da corporalidade. Todavia, a psicanalista é a primeira a chamar a atenção para a primeira materialidade do texto do poeta, qual seja, a sintaxe. Não é, portanto, aleatoriamente que opta por determinada análise poética atenta ao dispositivo semiótico em nível morfofonêmico

493).

¹ “Seule la musique dans les lettres, le jeu hermétique, doivent suggérer, en biais, rythmi-

(*morphophonémique*) e sintático. Kristeva faculta ao poeta a organização de uma nova ritmicidade textual sobre a base de distinções acústico-pulsionais. A psicanalista observa no texto do poeta certa repetição e distribuição de potencialidades fônicas e semânticas que recebem do poeta um novo arranjo capaz de modificar as antigas estruturas de significação (1974: 221). A respeito da ultrapassagem de limites do código fonemático, que ela também denomina de morfofonêmico, Kristeva a condensa em dois movimentos. Ao primeiro, aproxima o exemplo das crianças em fase de aprendizagem da língua, momento em que elas esboçam uma riqueza de sons (Kristeva também inclui aí os sons não-lingüísticos). Trata-se de um estado por ela denominado de pré-fonemático, no sentido de que falta à criança a aquisição dos sons da língua. Assim a autora descreve os passos dessa ultrapassagem:

A frequência aumentada de tal ou tal fonema, ou a acumulação de fonemas de um mesmo grupo, ou o deslizamento entre fonemas de grupos vizinhos, produzem um efeito estranho aos hábitos da língua natural e tendem a se aproximar *não de um fonetismo universal*, englobando todas as línguas, mas de um estado pré-fonemático¹ (*A revolução da linguagem poética*, 1974: 221).

O outro aspecto da ultrapassagem do código fonemático está na existência dos semas que constituem cada um desses fonemas, o que leva ao deslocamento dos morfemas ou lexemas e à semantização do fonema, que constitui, conforme Kristeva, uma constelação semântica. Este funcionamento desenvolve-se em duas etapas. Na primeira, ocorre um esvaziamento do caráter fonemático do fonema, o que implica aproximação com a fonética e, por conseguinte, com o corpo articulador (*corps articulant*). A psicanalista desdobra esse corpo primeiramente em aparelho articulatório (*appareil articulatoire*) e, com a inclusão das pulsões, o denomina de “conjunto corporal” (*ensemble corporel*) (1974: 222). A segunda etapa consiste na utilização do que foi negado na anterior; vale-se, portanto, do caráter distintivo, dos sons da língua – da

quement, la possibilité de cette jouissance” (*La révolution du langage poétique*, 1974: 494).

¹ “la fréquence augmentée de tel ou tel phonème, ou l’accumulation de phonèmes d’un même groupe, ou le glissement entre phonèmes de groupes voisins, produisent un effet étranger aux habitudes de la langue naturelle et tendent à s’approcher, *non pas d’un phonétisme universel*, englobant toutes les langues, mais d’un état pré-phonématique” (*La révolution du langage poétique*, 1974: 221).

fonemática. Kristeva resume o conjunto desse funcionamento com base nas funções corpóreas:

O funcionamento misto desses dois mecanismos abre o uso normativo da linguagem de um lado em direção ao corpo e à *chora* semiótica subjacentes e recalçados; de outro lado, em direção a múltiplos deslocamentos e condensações que produzem *uma semântica fortemente ambivalente senão poliforme*. Dir-se-á então que, num texto, os sons da linguagem são mais que de fonemas. (...) os fonemas retomam aquilo que os sons perderam ao se tornarem sons de uma língua dada: eles retomam a topografia do corpo que lá se reproduziu¹ (*A revolução da linguagem poética*, 1974: 222).

Kristeva sublinha as possibilidades semânticas desse funcionamento, mas elegemos, a partir de sua análise, em primeiro plano a materialidade corpórea que viabiliza essa abertura de sentidos. Cabe à ação do corpo – o corpo como mediador de uma noção cara à teórica: referimo-nos aos diferenciais significantes (*différentielles significantes*). Ela afirma tê-los evocado em *Recherches pour une sémanalyse*, no qual os diferenciais constituem os “elementos ou grupo de elementos fonêmico-fonéticos” cuja organização não é da mesma ordem do fenotexto, tal qual ocorre com morfemas ou lexemas (1974: 222). Na sua tese de doutorado, Kristeva oferece aos diferenciais significantes algo diverso de uma comparação com fonemas: “Os diferenciais significantes são, portanto, mais do que fonemas²”, uma vez que permitem ao fenotexto formações diversas, as quais ela chama de transgramaticais (e até mesmo de agramaticais)³ (1974: 223).

¹ “Le fonctionnement mixte de ces deux mécanismes ouvre l’usage normatif du langage d’une part vers le corps et le chora sémiotique sous-jacents et refoulés, d’autre part vers de multiples déplacements et condensations que produisent une *sémantique fortement ambivalente sinon polyphorme*. On dira donc que, dans un texte, les sons du langage sont plus que des phonèmes. (...) les phonèmes reprennent ce que les sons ont perdu en devenant sons d’une langue donnée: ils reprennent la topographie du corps qui s’y reproduit” (*La révolution du langage poétique*, 1974: 222).

² “Les différentielles significantes sont donc *plus que des phonèmes*” (*La révolution du langage poétique*, 1974: 223).

³ A respeito dos diferenciais significantes, a psicanalista os aproxima das possibilidades infinitas que dizem respeito à transgramaticalidade, essa que é dependente da linguagem (assim como vimos na formação do genotexto); entretanto, a teórica – nesse ponto localizado – relaciona a transgramaticalidade à agramaticalidade. Tal aproximação com uma espécie de recusa da gramática parece romper com o jogo das modalidades lingüísticas, se levarmos em conta o estatuto do fenotexto e a sintaxe decorrente dele. Poderemos, no entanto, considerar que a psicanalista liga, imediatamente, as transformações morfo-

O que nos interessa, na retomada das estruturas lingüísticas, é a atenção dada ao corpo. Após o desenvolvimento das estruturas técnicas que participam do jogo poético criador mallarmeano, Kristeva localiza o poeta na mesma linha daqueles que analisaremos no final deste capítulo, ou seja, o poeta em questão traz à tona um corpo material à escrita que será também desenvolvido por escritores como Artaud, Bataille, e por psicanalistas como Reich e Green: “Entre os poetas de seu tempo, Mallarmé é um daqueles que indicaram mais claramente o papel ‘corporal’, trans-simbólico dos sons da linguagem¹” (1974: 226).

A temática do corpo à qual os escritores supracitados recorrem para a construção de seus textos, no caso específico dos poetas, trabalha inclusive com o corpo do leitor, dado que este é solicitado a articular, a movimentar seu próprio aparelho fonador no momento do contato com o texto. Em sua tese, Kristeva recorta um trecho de *Mots anglais*, no qual Mallarmé entra em contato com a musicalidade da linguagem – fato que ela aproxima convenientemente da estrutura corpórea: “Mallarmé caracteriza nas suas *Mots anglais* os diferentes ‘sons’ da linguagem em relação ao funcionamento do corpo²” (1974: 226). Eis o fragmento de *Mots anglais* que Kristeva elege: “‘A toda natureza aparentada e assim se aproximando do organismo depositário da vida, a Palavra apresenta, em suas vogais e ditongos, como uma carne; e, nas suas consoantes, como uma ossatura delicada a dissecar. Etc., etc., etc’³” (1974: 226). Outro texto sobre a composição poética por ela examinado diz respeito à correspondência do poeta com Cazalis e se encontra em uma carta de 1864. Trata-se de um comentário sobre o poema “Hérodíade”, um aspecto, portanto, que confirma a caracterização voltada ao corpóreo que a teórica percorre não apenas nos temas mallarmeanos, mas

sintáticas ao funcionamento pulsional do sujeito – e isso atenua a contradição. Todavia, ela enfatiza impossibilidade de abarcar pela linguagem todos os movimento do corpo.

¹ “Parmi les poètes de son temps, Mallarmé est un de ceux qui ont le plus nettement indiqué le rôle ‘corporel’, trans-symbolique des sons du langage” (*La révolution du langage poétique*, 1974: 226).

² “Mallarmé caractérise dans ses *Mots anglais* les différents ‘sons’ du langage par rapport au fonctionnement du corps” (*La révolution du langage poétique*, 1974: 226).

³ “‘A toute la nature apparenté et se rapprochant ainsi de l’organisme dépositaire de la vie, le Mot présente, dans ses voyelles et ses diphtongues, comme une chair; et, dans ses consonnes, comme une ossature délicate à disséquer. Etc., etc., etc’” (*La révolution du langage poétique*, 1974: 226).

em diversos autores. De Mallarmé, seleciona um trecho de uma carta em que o poeta explicita a importância dos sentidos, das sensações – os quais são dependentes do invólucro corporal – para o processo criativo: “*O verso não deve, lá, se compor de palavras; mas de intenções, e todas as palavras se apagar diante as sensações*”¹ (1974: 227). Constatamos que a teórica interpreta o “apagamento” desse exercício lingüístico não como o que poderia ser um visível desleixo do poeta frente a um trabalho atento a questões referentes à “gramaticalidade”, mas como um funcionamento que orienta um complexo desenvolvimento da língua e da própria prática artística no qual o corpo ganha relevo. Sobre o ritmo translingüístico, a psicanalista o retoma sob a perspectiva dos poemas de Mallarmé, estendendo-o também aos poemas de Lautréamont, que tinha o piano como acompanhamento rítmico:

O mecanismo da transposição, da condensação e sobretudo da repetição não somente permite o exercício de *contração* e *relaxamento* dos músculos do tórax, do abdômen assim como dos esfíncteres e evidentemente do próprio aparelho fonador, mas, ao fazer isso, ele absorve a rejeição, a desvia do próprio corpo e a orienta em direção à função simbólica para renová-la² (*A revolução da linguagem poética*, 1974: 258).

Nessa passagem, Kristeva ressalta alusão importante à rejeição (*rejet*). Podemos vê-la sob a dependência de um corpo formado pela copresença da sexualidade (o caráter pulsional)/pensamento (procedimentos lingüísticos) do sonho. Nesse sentido, a psicanalista alude à repetição como forma de análise poética que funciona nos poemas de Mallarmé, já que ele emprega significativamente esse recurso. Kristeva aproxima o procedimento da repetição encontrado na poesia ao trabalho do sonho proposto por Freud em *A interpretação dos sonhos*, em que a interpretação depende do discurso do analisado, no qual se oferecem histórias ao psicanalista, as quais passam por processos de condensação e de deslocamento. Segundo ela, as patologias da lin-

¹ “*Le vers ne doit pas, là, se composer de mots; mais d’intentions, et toutes les paroles s’effacer devant les sensations*” (*La révolution du langage poétique*, 1974: 227).

² “*Le mécanisme de la transposition, de la condensation et surtout de la répétition, non seulement permet l’exercice de contraction et de relâchement des muscles du thorax, de l’abdomen aussi bien que des sphincters et évidemment de l’appareil phonatoire lui-même, mais, ce faisant, il absorbe le rejet, le détourne du corps propre et l’oriente vers la fonction symbolique pour la renouveler*” (*La révolution du langage poétique*, 1974: 258).

guagem têm por característica (Kristeva não generaliza esse ponto) a repetição de fonemas, morfemas, lexemas. Isto faz com que aconteça o bloqueio da carga pulsional e implica a sua possibilidade de significação. Por isso, sustenta, em *A revolução da linguagem poética*, a necessidade de se conhecerem “as especificidades fonéticas próprias de uma época histórica ou de diversos leitores¹” (1974: 259).

No caso específico dos textos de Mallarmé, Kristeva localiza em “Conflit” o surpreendente uso da palavra sexual (*sexuel*), que, segundo ela, é rara no léxico do poeta (1974: 391). O uso dessa palavra recebe a conotação de sociabilidade (*socialité*). Kristeva esclarece-nos acerca desse matiz social ao afirmar que o texto do poeta não é destinado aos proletários, os quais “se fingem de camponeses vencidos numa guerra, caídos num estreito campo de batalha²” (1974: 391). Ela recorre a algumas citações de Mallarmé as quais se misturam à interpretação que ela confere à sociabilidade no texto do poeta, tal como o fragmento que evidencia a passividade do corpo inerte, sem motivação política: “Que sono de corpo contra a terra surda!³”. É sobre o corpo alienado do sujeito, cuja consciência de si toma ares de ausência, que a autora se debruça ao interpretar “Conflit”:

Esses corpos pesados de camponeses entregues às máquinas só reproduzem o sono da sociabilidade ou, da melhor maneira, eles dela sofrem o esclarecimento crítico – dir-se-ia logo esquizofrênico – sem que haja alguém para dizê-lo – para musicá-lo⁴ (*A revolução da linguagem poética*, 1974: 392).

Kristeva reconhece no jogo lingüístico mallarmeano a intenção de tocar na temática do corpo embotado do camponês pela via transversal, classificando-a nesse caso específico de transnacional, trans (social) – procedimento que reenvia ao traba-

¹ “les spécificités phonétiques propres à une époque historique ou à divers lecteurs” (*La révolution du langage poétique*, 1974: 259).

² “font mine de paysans vaincus dans une guerre, tombés dans un étroit champ de bataille” (*La révolution du langage poétique*, 1974: 391).

³ “quel sommeil de corps contre la motte sourde!” (*La révolution du langage poétique*, 1974: 392).

⁴ “Ces corps lourds de paysans livrés aux machines ne font que reproduire le sommeil de la socialité ou, au mieux, ils en souffrent l’éclatement critique – on dira bientôt schizophrénique – sans sans qu’il y ait personne pour le dire – pour le musiquer” (*La révolution du langage poétique*, 1974: 392).

lho do inconsciente e tem como resultado a riqueza sonora para cuja configuração já indicamos o papel do corpo (1974: 393). A psicanalista reconhece, todavia, a falta de engajamento do poeta. Ela comenta, por exemplo, que, em plena guerra de 1870-1871 e durante a Comuna de Paris, a preocupação de Mallarmé consistia unicamente em como se deslocar de Avignon a Paris e na possibilidade de ser ajudado por funcionários republicanos. Sobre esses acontecimentos políticos, Kristeva elucida que a única observação contundente acerca da existência da turbulência política daquela época se assenta no assassinato do amigo Henri Regnault (1974: 405). Vejamos a retomada de Kristeva do trabalho de Mondor sobre a vida de Mallarmé:

“a política começa a se tornar intrusiva e insuportável”, trata-se de conservar a saúde preservando aquilo que a põe em risco: “... mais difícil de conservar um sabor mórbido necessário sob uma explosão de vã riqueza¹ (*A revolução da linguagem poética*, 1974: 407).

A referência acima trata sobretudo da preocupação de Mallarmé com o corpo – o próprio corpo. Se ele se afasta dos movimentos estéticos para os quais contribuiu, tais como o Parnasianismo e o Simbolismo, é porque, segundo Kristeva, está em jogo um cuidado com o corpo, que pode ser interpretado pela sua paradoxalidade: “Mallarmé se serve deles para assegurar um equilíbrio médico de seu corpo e de seu funcionamento significativo, mas pelo mesmo gesto – (...) – ele marca de inanidade essas arestas e os próprios abrigos²” (1974: 411). A psicanalista flagra a ironia do gesto mallarmeano, pois ele rejeita o sistema corporativista que lhe seria benéfico em prol do que poderíamos denominar de liberdade criativa. É nesse período que recebe o título de “Príncipe dos poetas”, além de ser chamado de o “Sábio da rua Rome”. Se Mallarmé se afasta para se proteger, é necessário ler este cuidado em relação ao corpo individual não de forma egoísta, mas como um exercício que diz respeito à revolta em termos sociais mais amplos. Sendo a revolta um tema de extremo interesse de

¹ “la politique commence à devenir envahissante et insupportable’ (...), il s’agit de garder la santé tout en préservant ce qui la met en danger: ‘... plus difficile de conserver un sauveur morbide nécessaire sous une explosion de vaine richesse’” (*La révolution du langage poétique*, 1974: 407)

² “Mallarmé s’en sert pour assurer un équilibre ‘médical’ de son corps et de son fonctionnement signifiant, mais par le même geste – (...) – il marque d’inanité ces arêtes et ces abris mêmes” (*La révolution du langage poétique*, 1974: 411).

Kristeva, talvez nos gestos revoltados de Mallarmé esteja o esboço para se refletir sobre a dimensão que esse tema adquire em textos subseqüentes da teórica.

No longo poema “Hérodiade”, Mallarmé, de acordo com Kristeva, não se preocupa com a correspondência entre a sua personagem Hérodiade e a da história, embora os vestígios da Hérodiade histórica apareçam na malha semiótica, pulsional, ou seja, na musicalidade característica da poética mallarmeana (1974: 445). A representação do corpo feminino nesse poema remete à sua inacessibilidade, e aqui a composição de Hérodiade se parece com a da personagem histórica, isto é, na medida em que se observa a renúncia às pulsões, que implica “a renúncia à mãe e ao corpo, por uma espiritualidade figurada pelo nome-do-pai morto ou assassino¹” (1974: 445). Kristeva recolhe de Hérodiade, a “rainha virgem da Judéia”, certa constituição, a qual se sustenta na esterilidade e na frigidez, características que motivam o epíteto de “anti-mãe” destinado a Hérodiade: “a mulher proibida e fetichizada, a anti-mãe que é a Hérodiade assassina de São João, representa o poder fálico²” (1974: 448). Kristeva reconhece na poesia de Mallarmé a busca por um equilíbrio libidinal, a lei simbólica entrelaçada ao extravasamento semiótico. Para Mallarmé, conforme a psicanalista, a permanência da família depende da experiência da genitalidade (*l'expérience de la genitalité*). Assim, Kristeva vê no poder fálico concedido à Hérodiade o recurso da ironia mallarmeana. São João profetiza e anuncia um filho a uma mulher virgem, o que determina não apenas o assassinato dele, mas também a concessão de um poder fálico a Hérodiade, que não tem o poder misterioso de gerar filhos. Em carta a Cazalis, Mallarmé distingue o que a teórica denomina de “procriação útil” (*procréation utile*) de “produção imaginativa solitária e gloriosa”. O poeta, que não pode gerar crianças, se insere na segunda, ao confessar ao amigo Cazalis que “nós só somos pais de nossas produções imaginativas³” (1974: 449).

¹ “un renoncement à la mère et au corps, pour une spiritualité figurée par le non-du-père mort ou meurtrier (*La révolution du langage poétique*, 1974: 445).

² “la femme interdite et fétichisée, l’anti-mère qu’est Hérodiade meurtrière de saint Jean, représente ce pouvoir phallique” (*La révolution du langage poétique*, 1974: 448).

³ “nous ne sommes les pères que de nos productions imaginatives” (*La révolution du langage poétique*, 1974: 449).

A representação da mulher nos poemas de Mallarmé, para Kristeva, a despeito da posição fálica e estéril que recobre Hérodiade, mantém uma atmosfera própria de mistério, o qual, como já mencionamos antes, alude à capacidade (potencialidade) reprodutiva da mulher (1974: 496). No fragmento abaixo de “Le phénomène futur” o discurso da teórica se justapõe ao do poeta, marcando um lugar corporal da mulher que parece sobressair da frivolidade atribuída ao universo feminino quanto a sua ligação ao vestuário:

Abrigado nos movimentos contraditórios de um corpo velado, incommunicável, a fruição – e se a mulher o representa, dir-se-á: a mulher – se torna um *valor*; ainda mais: ela é uma *solução* da aflição social que representam a sociedade atual, as famílias, as esposas. Tal é “o Fenômeno futuro”: de uma parte uma mulher que “no lugar da veste vã [...] tem um corpo”, “o olhar que sai de sua carne feliz”, “de pernas lisas que guardam o sal do mar primeiro”, com, ao lado dela, os poetas, “o cérebro inebriado um instante de uma glória confusa, assombrados de Ritmo”, de outra parte, as “pobres esposas, carecas, mórbidas e cheias de horror, os maridos [...]”¹ (*A revolução da linguagem poética*, 1974: 499).

Kristeva reconhece em Mallarmé o que ela chama de fascinação pela “perspectiva mortal da fruição materna²”, que o texto do poeta semiotiza como genitalidade³ (1974: 500). Mallarmé é o único que discorre sobre as diversas facetas femininas, o que o leva à redação de uma publicação chamada *A Última Moda (La Dernière Mode)*:

Com um ar de viés, irônico e cúmplice, sempre ambíguo, Mallarmé preenche sua revista de conselhos aos burgueses: o objeto furtado, o falo materno, é então localizado no fetiche da vestimenta, circunscri-

¹ “Retranchée dans les mouvements contradictoires d’un corps volé, incommunicable, la jouissance – et si la femme la représente, on dira: la femme – devient un *valeur*; plus encore: elle est une *solution* de la détresse sociale que représentent la société actuelle, les familles, les épouses. Tel est le ‘Phénomène futur’: d’une part une femme qui à la place du vêtement vain [...] a un corps’, ‘ce regard qui sort de sa chair heureuse’, ‘aux jambes lisses qui gardent le sel de la mer première’, avec à côté d’elle les poètes, ‘le cerveau ivre un instant d’une gloire confuse, hantés du Rythme’; d’autre part, les ‘pauvres épouses, chauves, morbides et pleines d’horreur, les maris [...]’” (*La révolution du langage poétique*, 1974: 499).

² “perspective mortelle de la jouissance maternelle” (*La révolution du langage poétique*, 1974: 500).

³ Esta semiotização é diferente do que seria uma simbolização, pois, para Kristeva, do texto mallarmeano, reconhecidamente musical: “(não dizemos simboliza)”; (nous ne disons pas: symbolise)” (*La révolution du langage poétique*, 1974: 500).

to, dominado, domesticado por uma ironia doce¹ (*La révolution du langage poétique*, 1974: 500).

Kristeva afirma que Mallarmé “vestirá o enigma feminino²” (1974: 500) nessas páginas femininas para melhor guardar o segredo que ele é capaz de revelar do universo das mulheres. A roupa, portanto, serve de cobertura ao mistério genital e ao gozo – elementos que estão sempre presentes na esfera do feminino. O revestimento das vestes atua na mesma linha do mistério antigo, mas “assegura à mulher sua participação na ordem estatal na qualidade de fetiche³” (1974: 501). Kristeva reconhece no poeta o exercício de proteção à virtualidade do gozo. Por isso conjecturamos que a escassez do léxico “sexual” em seus poemas seja um caminho que leva a preservá-lo – ainda que enviesadamente. Para Kristeva, há uma recusa de Mallarmé no que diz respeito ao tratamento da sexualidade em suas formas mais diretas, explícitas. Até mesmo o romance naturalista ou a pornografia, os quais têm por objeto a explicitação da sexualidade, mostram que “o gozo não é uma descrição de órgãos⁴”. Atingimos, novamente, mas agora pela rota poética de Mallarmé, a copresença da sexualidade/pensamento. A psicanalista oferece ao poeta uma posição diferente da organicista, na qual a musicalidade do texto permite (viabiliza) o direito à fruição:

Pode-se dizer nesse sentido que o texto mallarmeano é a primeira grande tentativa moderna de significar a fruição – feminino ou não – do sujeito, e que ele corresponde assim à emancipação cada vez mais ousada da burguesia, mas também à liberação de qualquer sujeito que anuncia já a “revolução sexual”⁵ (*A revolução da linguagem poética*, 1974: 504).

¹ “D’un air à côté, ironique et complice, toujours ambigu, Mallarmé remplit sa revue de conseils aux bourgeois: l’objet qui se dérobaît, le phallus maternel, est ainsi localisé dans le fétiche vestimentaire, circonscrit, maîtrisé, apprivoisé, dominé par une ironie douce” (*La révolution du langage poétique*, 1974: 500).

² “habillera l’énigme féminine” (*La révolution du langage poétique*, 1974: 500).

³ “assure à la femme sa participation à l’ordre étatique en tant que fétiche” (*La révolution du langage poétique*, 1974: 501).

⁴ “la jouissance n’est pas une description d’organes” (*La révolution du langage poétique*, 1974: 504).

⁵ “On peut dire en ce sens que le texte mallarméen est la première grande tentative moderne de signifier la jouissance – féminine ou non – du sujet, et qu’il correspond ainsi à l’émancipation de plus en plus hardie de la bourgeoise, mais aussi à la libération de toute sujet qui annonce déjà la ‘révolution sexuelle’” (*La révolution du langage poétique*, 1974: 504).

À época de Mallarmé, Kristeva retoma a influência das idéias kantianas no meio universitário, o que significa, para ela, uma Universidade moralista e racionalista (1974: 534). A filosofia hegeliana, entretanto, foi a mais próxima do poeta¹, e criações como “Un coup de dés”, “Igitur” e o “Livre” apresentam vestígios hegelianos. Para a teórica, a “Idéia” mallarmeana está fora do campo da “inteligibilidade”. Trata-se de uma encenação ou de uma “dramatização especulativa” (*dramatisation spéculative*) que se relaciona ao nada, ao vazio (1974: 537). No que diz respeito ao vazio, recorta dois fragmentos de diferentes poemas de Mallarmé; no primeiro deles, “Renouveau”, há uma clara referência corporal: “Os crepúsculos brancos se arrefecem sob meu crânio²”. No segundo fragmento, do poema “Tristesse d’été”, que está imediatamente colado à alusão corpórea, temos acesso ao “nada” mallarmeano: “E encontrar esse Nada que tu não conheces³”. A afinidade teórica do poeta, no entanto, a psicanalista tributa à lingüística. Trata-se de um interesse do poeta que, segundo Kristeva, antecipa a descoberta freudiana do inconsciente (1974: 571). Em carta ao amigo Cazalis, de 14 de maio de 1867, Mallarmé confere à poesia o *status* de perfeição. A poesia consolida-se como o produto da copresença sexualidade/pensamento: “Só existe a Beleza – e ela só tem uma expressão perfeita, a Poesia. Todo o resto é mentira – à exceção daqueles que vivem do corpo, do amor, e esse amor do espírito, da amizade⁴” (1974: 583).

¹ Kristeva menciona o importante trabalho de Jean Hyppolyte sobre o poeta: “Le coup de dés de Stéphane Mallarmé et le message”, em *Les études philosophiques (La révolution du langage poétique, 1974: 535)*.

² “Des crépuscules blancs tiédissent sous mon crâne” (*La révolution du langage poétique, 1974: 569*).

³ “Et trouver ce Néant que tu ne connais pas” (*La révolution du langage poétique, 1974: 569*).

⁴ “-Il n’y a que la Beauté – et elle n’a qu’une expression parfaite, la Poésie. Tout le reste est mensonge – excepté pour ceux qui vivent du corps, l’amour, et cet amour de l’esprit, de l’amitié” (*La révolution du langage poétique, 1974: 583*).

1.7 Lautréamont

Kristeva centra a investigação textual de Mallarmé no dispositivo semiótico referente aos níveis morfofonêmico e sintático. Para não cair em redundância, explora, na poética lautreamoniana, também em *A revolução da linguagem poética*, as instâncias subjetivas do discurso e suas relações contextuais. Segundo Kristeva, existem motivações históricas e biográficas que modificam o dispositivo significante e interferem nas relações com os objetos naturais, com os aparelhos sociais e com o próprio corpo (1974: 116). No caso específico de Lautréamont, a psicanalista ressalta a orientação em direção à “verdade prática” (*vérité pratique*) - procedimento que tem por função a ligação entre o que o poeta chama de “os primeiros princípios” (*les premiers principes*) e “as verdades secundárias da vida” (*les vérités secondaires de la vie*). Assim, enquadra os “primeiros princípios” no que designa por “processos semióticos” e as “verdades secundárias” constituem o que ela inclui na ordem dos “processos simbólicos” (*processus symboliques*) (1974: 189). *Os Cantos de Maldoror* e as *Poesias* são obras que trabalham nesses dois domínios articulados pela autora. Nos *Cantos*, Kristeva observa uma narração marcada pelos processos semióticos, semelhante a alucinações, tendo em vista os recursos poéticos transgressores dos quais o poeta se vale. Nas *Poesias*, está a afirmação do tético, o que implica a fuga ao quadro psicótico e, conseqüentemente, a inserção no âmbito social - trata-se, portanto, do processo simbólico (1974: 192).

A luta contra o nome-do-pai, herança paterna do autor dos *Cantos de Maldoror*, constitui um destacado ponto biográfico do poeta que a autora põe em evidência ao tecer conjecturas a respeito da obra de Lautréamont. A mudança de Ducasse para Lautréamont não é um ato isolado e extravagante do poeta, pois está imersa no sujeito em processo que o poeta evoca ao produzir textos de desagregação familiar, próximos aos processos de totalização psicótica. A psicanalista, como evidenciaremos a respeito dos textos de Artaud, recorre ao termo tanatografia, referido por Phillippe Sollers, para marcar esse momento de limite do simbólico, no qual a instância paterna é violada.

Kristeva reconhece o peso por trás da transgressão dos limites impostos pelo simbólico. A forma lautreamoniana de escapar ao fardo do desrespeito à esfera sim-

bólica ancora-se num gesto mediado pelo rosto e seus músculos. A psicanalista, dessa forma, busca nos vestígios textuais que levam ao riso uma prática de abrandamento da culpa pela ultrapassagem do nome do pai. A teórica inclui alguns fragmentos dos *Cantos de Maldoror* em que o riso recebe conotação negativa: “rir como um galo; ou Maldoror terminando com uma gargalhada. Era mais forte do que ele! [...] ele ria como fazem as ovelhas¹” (1974: 196). Nesse sentido, a poesia está em “oposição” ao riso: “Mas sabeis que a poesia se encontra em toda parte onde não há sorriso, estupidamente galhofeiro, do homem, de cara de pato²” (1974: 197), resumindo o riso para Lautréamont como um exercício de revolta: “Lautréamont faz do riso o sintoma da ruptura, da contradição heterogênea interna à prática significante³” (1974: 195). O poeta concede ao riso a possibilidade de mudança, de renovação, na medida em que pode ser substituído pela produção de novos dispositivos. Por isso, Kristeva relaciona imediatamente a mudança ao riso: “Toda prática que produz o novo (dispositivo significante) pertence ao riso (...) onde a prática não é riso, não há o novo⁴” (1974: 197).

O riso afronta o poder do pai, do criador. Por isso Lautréamont oferece-nos, de acordo com os *Cantos*, um sujeito lírico cindido que a psicanalista localiza pela ritmicidade móbil: “‘eu’ é um movimento rítmico, uma dinâmica ondulatória⁵” (1974: 320). Enquanto a narração clássica utiliza personagens para encobrir os fantasmas, o texto moderno faz questão de explicitá-lo. Esse procedimento, segundo Kristeva, o aproxima de romance fantástico ou do romance *noir*. Kristeva observa correspondência entre os *Cantos de Maldoror* com romance *noir* inglês e também com o romance popular (1974: 318). A luta de fragmentação presente no sujeito lírico dos *Cantos de*

¹ “‘rire comme un coq’ ou Maldoror finissant ‘par éclater de rire. C’était plus fort que lui! [...] il riait ainsi que font les brebis’” (*La révolution du langage poétique*, 1974: 196).

² “Mais sachez que la poésie se trouve partout où n’est pas le sourire, stupidement railleur, de l’homme, à la figure de canard” (*La révolution du langage poétique*, 1974: 197).

³ “Lautréamont fait du rire le symptôme de la rupture, de la contradiction hétérogène interne à la pratique signifiante” (*La révolution du langage poétique*, 1974: 195).

⁴ “Toute pratique qui produit du nouveau (dispositif signifiant) est du rire: (...) Là où la pratique n’est pas rire, il n’y a pas de nouveau” (*La révolution du langage poétique*, 1974: 197).

⁵ “‘je’ est un mouvement rythmique, une dynamique ondulatoire” (*La révolution du langage*

Maldoror evidencia o tom fantasmático de sua poética, tal como a teórica expõe no recorte que faz dos *Cantos*: “... sou eu mesmo que falo. [...] sou eu mesmo, a menos que me engane [...]”¹ (1974: 320).

A ruptura identitária sofrida pelo sujeito lírico deve-se à ameaça de um pai todo-poderoso (1974: 320). Assim, a fragmentação do sujeito lírico repercute sobre a constituição corporal dele: “Este esclarecimento da identidade dá-se diretamente como produzido sob a ameaça de um pai todo-poderoso, esmagador, privando o ‘eu’ de seu corpo, de sua pele, do seu escalpo (deslocamento da castração), que o arrasta ao circuito das alucinações²” (1974: 321). Vejamos como a psicanalista situa o corpo do sujeito lírico transgressor da lei paterna:

A paralisia, o corpo catatônico, a dor, e uma metamorfose nos limites do humano: eis o extremo que chega a rejeição atacando o julgamento e a instância subjetiva. – “As articulações ficam paralisadas, desde que começa o meu trabalho”. Mas ele continua escrever “destilando sua baba de (sua) boca quadrada”: “Não tinha nada a agradecer ao Todo-Poderoso de seu endereço notável; ele enviou o raio de modo a cortar precisamente meu rosto em dois [...]”³ (*A revolução da linguagem poética*, 1974: 322).

Trata-se de um corpo metamorfoseado em sofrimento. O endurecimento das articulações até a paralisia dos movimentos poupa, curiosamente, a possibilidade da narração, da escrita. A mão, via da linguagem escrita, entretanto, não é referida por Lautréamont (melhor dizer que não é também privilegiada pela psicanalista, uma vez que ela efetua os recortes do texto do poeta), mas ela se fixa na face – boca. Isto leva-nos a refletir sobre o peso da oralidade no discurso lautreamoniano, e também

poétique, 1974: 320).

¹ “... c’est moi-même qui parle. [...] c’est moi-même, à moins que je ne trompe [...]” (*La révolution du langage poétique*, 1974: 320).

² “Cet éclatement de l’identité se donne directement comme produit sous la menace d’un père tout puissant, écrasant, privant le ‘je’ de son corps, de sa peau, de son scalp (déplacement de la castration) et qui l’entraîne ainsi dans le circuit des hallucinations” (*La révolution du langage poétique*, 1974: 321).

³ “La paralysie, le corps catatonique, la douleur, et une métamorphose aux limites de l’humain: voilà le bord qu’atteint le rejet attaquant le jugement et l’instance subjective. – ‘Les articulations demeurent paralysées, dès que commence mon travail’. Mais il continue à écrire ‘en distillant sa bave de (sa) bouche carrée’: ‘Je n’ai pas à remercier le Tout-Puissant de son adresse remarquable; il a envoyé le foudre de manière à couper précisément mon visage en deux [...]’” (*La révolution du langage poétique*, 1974: 322).

remete-nos aos contatos arcaicos do futuro ser falante com a figura materna. O contato entre o par mãe-bebê e a riqueza dos elementos semiotizáveis que a criança recebe dessa experiência de proximidade/laço corpóreo encontra na boca uma espécie de metáfora para as trocas dos primeiros contatos sensoriais da criança. Além disso, o rosto fragmentado do final do segmento metaforiza o processo de desestruturação do sujeito na aquisição da linguagem, na medida em que há a intervenção necessária do pai da pré-história individual entre a mãe e o bebê.

A respeito da negatividade, da qual já refizemos o trajeto de constituição elaborado pela psicanalista, essa ganha espaço ilustrativo no texto de Lautréamont: “Aperda-me contra ti, e não temas me fazer mal; estreitemos progressivamente as ligações de nossos músculos. Por mais tempo. Sinto que é inútil insistir; a opacidade (...) desta folha de papel é um impedimento dos mais consideráveis à operação da nossa completa junção¹” (1974: 325). Kristeva estende a dimensão da carnalidade lautrea-moniana aos destinatários. Os leitores dos *Cantos* são seres cuja ficcionalização implica um significativo grau de corporalidade.

Logo no Canto Primeiro, o leitor é simultaneamente desafiado e enaltecido pelo poeta: “Não convém que qualquer um leia as páginas que vêm a seguir; somente alguns saborearão este fruto amargo sem perigo²” (*Os cantos de Maldoror*, 2005: 73). Esse convite é seguido de um conselho que reconhece no leitor considerável natureza corpórea e, por extensão, limitada, pois o autor antecipa o fato de que nem todos suportarão o relato anunciado: “Escuta bem o que te digo: dirige teus calcanhares para trás e para frente, e como os olhos de um filho que se desviam respeitosamente da contemplação augusta do rosto materno³” (2005: 73). É nessa perspectiva ambivalente, de afastamento mas também de aproximação do texto, que o leitor se constrói e é

¹ “Serre-moi contre toi, et ne crains pas de me faire du mal; rétrécissons progressivement les liens de nos muscles. Davantage. Je sens qu’il est inutile d’insister; l’opacité (...) de cette feuille de papier, est un empêchement des plus considérables à l’opération de notre complète jonction” (*La révolution du langage poétique*, 1974: 325).

² Il n’est pas bon que tout le monde lise les pages qui vont suivre: quelqu’uns seuls savoureront ce fruit amer sans danger (*Chants de Maldoror*, Chant Premier, 2005: 17).

³ “Écoute bien ce que je te dis: dirige tes talons en arrière et non en avant, comme les yeux d’un fils qui se détourne respectueusement de la contemplation auguste de la face maternelle;” (*Chants de Maldoror*, Chant Premier, 2005: 17-18).

construído (temos de levar em conta a ficcionalização desse por parte do poeta) enquanto um ser que possui um corpo. Além disso, trata-se de um corpo tributário, em certa medida, da figura materna. Logo no início do Canto Primeiro, o sujeito-lírico define algumas características desse leitor: narinas orgulhosas, sujeitas à dilatação, ventre semelhante a um tubarão. No Canto Quinto, fica explícito o que já se esboçava no Canto Primeiro, ou seja, o leitor em questão é dotado de sentidos: “Depois de teres tomado ar, volta para encontrar-me: teus sentidos estarão mais descansados¹” (2005: 216). Esses predicados humanos contribuem para a atenuação da maldade do próprio Maldoror, que, embora tenha sido bom nos primeiros anos de vida, se viu enredado na carreira do mal. A crueldade de Maldoror, curiosamente, liga-se à cabeça: “todo dia o sangue lhe subia à cabeça²” (2005: 75). Aos leitores, portanto, que são cúmplices do poeta no que se refere à existência de um corpo que os encobre e limita, cabe também a proximidade com a esfera do mal. Maldoror, este que habita um corpo como o leitor que necessita de coragem para continuar lendo o texto, sob outro aspecto, é apresentado a partir de uma fragilidade que lhe escapa: “por causa dessa concentração que não lhe era natural, todo dia o sangue lhe subia à cabeça; até que, não podendo mais suportar uma vida dessas, lançou-se resolutamente na carreira do mal...³”.

É nesse desfile de informantes que conduzem a uma possível leitura do corpo dos textos de Lautréamont que localizamos os *Chants de Maldoror*. Trata-se de uma profusão de fragmentos que remetem ao corpo: unhas, lábios, olhos, cabeça, cabelos, lábios, mãos, dentes, dedos, bocas, peitos, coxas, pernas, língua, garganta, pálpebras, glote – enfim, uma série de imagens que se entrelaçam em cenas fantásticas de selvageria, mal-estar e maravilhamento dos sentidos. Tais informantes levam a índices que atuam no mesmo campo de fragmentação corpórea, de forma a contribuir para o esvaziamento daquele que habita um corpo sujeito ao desaparecimento inexorável

¹ “Lorsque tu aura pris l’air, reviens me trouver: tes sens seront plus reposés” (*Chants de Maldoror*, Chant cinquième, 2005: 190).

² “chaque jour le sang lui montait à la tête” (*Chants de Maldoror*, Chant premier, 2005: 19).

³ “à cause de cette concentration qui ne lui était pas naturelle, chaque jour le sang lui montait à la tête; jusqu’à ce que, ne pouvant plus supporter une pareille vie, il se jeta résolûment dans la carrière du mal...” (*Chants de Maldoror*, Chant premier, 2005: 19).

proporcionado pela morte. Nessa medida, localizamos a série que contempla o sangue, os nervos, as veias, as artérias, as rugas, os glóbulos, as entranhas – índices que remetem a um estado interno do corpo, ao mesmo tempo invisível e indispensável para o seu funcionamento.

Para Kristeva, em sua *A revolução da linguagem poética*, existe uma barreira de papel que separa o sujeito lírico do seu destinatário, funcionando como impedimento da relação fusional entre o “eu” do texto e o “tu” exterior. O texto, nessa medida, produz a negatividade, fato que promove a formação de um novo processo-identidade (*identité-procès*) (1974: 325).

Kristeva estende a diferença entre o “eu e o “tu” à diferença sexual. Daí decorre a presença do “outro” como sendo o outro sexo. Conforme a autora desenvolve em *A revolução da linguagem poética*, o primeiro outro na vida de um sujeito com o qual se estabelece um diálogo, é a mãe (1974: 326). Curiosamente, entre os destinatários à dedicatória da obra de Lautréamont, Kristeva ressalta o nome do amigo do poeta – Dazet. A psicanalista chama a atenção para a semelhança fônica e gráfica que se estabelece com o nome da mãe de Ducasse: Jacqueline-Célestine Davezac (1974: 327). Não é o aniquilamento do outro (alusão ao outro sexo) que observa nos textos de Lautréamont. Ela reconhece neste papel o acionamento da negatividade do “eu”, o qual é submetido ao processo de descentramento. Em um dos exemplos que retira da poética lautreamoniana para enfatizar o “descentramento” do sujeito lírico, recorre à voz e, por conseguinte, a elementos do aparelho fonador: “As notas da tua voz joravam, da tua laringe sonora, como pérolas diamantinas, e dissolviam suas personalidade coletivas na agregação vibrante de um longo hino de adoração¹” (1974: 327). Entre os personagens de Lautréamont, Kristeva destaca animais como aranhas, piolhos, águias; seres imaginários tais como anjos e dragões e figuras duplas ilustradas pela representação dos gêmeos. Esses personagens conotam, segundo a autora, a fragmentação corporal (*morcellement corporel*). Aspectos de um corpo em processo de fragmentação também aparecem em exemplos que retira dos *Cantos* para a análise da

¹ “Les notes de ta voix jaillissaient, de ton larynx sonore, comme des perles diamantines, et résolvait leurs collectives personnalités, dans l’agrégation vibrante d’un long hymne d’adoration” (*La révolution du langage poétique*, 1974: 331).

negatividade-rejeição: “essa negação explicita a negatividade-rejeição-agressividade que separa o corpo próprio do corpo da mãe e que constitui assim as condições da simbolização¹” (1974: 353). A negatividade-rejeição manifesta-se sob o retorno da rejeição pelas oposições indefinidas. No primeiro exemplo, que ela denomina de “variante da denegação”, sobressai-se um corpo, ainda que sem vida, no discurso do poeta: ““Aqui nasceu um adolescente que morreu físico: você sabe porque. Não reze por ele²” (1974: 353). No exemplo referente ao que denomina de “identificação de contrários”, o corpo se mostra sob a perspectiva da vida, acionando os sentidos do tato e do gosto: ““Nada é tão bom quanto o seu sangue, extraído, como acabo de dizer, e quente ainda, senão as suas lágrimas, amargas como o sal³” (1974: 354). Kristeva reconhece na oposição corrente entre bom e amargo o trabalho de identificação que o poeta promove entre eles, tendo em vista a estrutura sintática do enunciado. Segundo a teórica, “A ambigüidade semântica que se segue conduz a um eclipse da denotação⁴” (1974: 354). É esse mesmo processo de mobilidade semântica característico da negatividade-rejeição que a psicanalista confere aos efeitos causados por outro trecho dos *Cantos*: ““Homem, tu nunca provaste do teu sangue quando por acaso cortaste o dedo? Como é bom, não é? pois não há nenhum gosto⁵” (1974: 354). Novamente, ainda que pelo jogo de superposições de negações, são os sentidos que Lautréamont aciona. Ainda sobre a negatividade, Kristeva localiza nesse mesmo espectro as “comparações contrastivas”, nas quais o poeta dos *Cantos* aproxima elementos incomuns – ““um verso resplandecente, grande como uma casa⁶”. Nesse segundo exem-

¹ “cette négation explicite la négativité-rejet-agressivité qui sépare le corps propre du corps de la mère et qui constitue ainsi les conditions de la symbolisation” (*La révolution du langage poétique*, 1974: 353).

² ““Ci-gît un adolescent qui mourut poitrine: vous savez pourquoi. Ne priez pas pour lui”” (*La révolution du langage poétique*, 1974: 353).

³ ““Rien n’est si bon que son sang, extrait comme je viens de le dire, et tout chaud encore, si ce ne sont ses larmes, amères comme le sel”” (*La révolution du langage poétique*, 1974: 354).

⁴ “L’ambigüité sémantique qui s’ensuit conduit à une éclipse de la dénotation” (*La révolution du langage poétique*, 1974: 354).

⁵ ““Homme, n’as tu jamais goûté de ton sang, quand par hasard tu t’es coupé le doigt? Comme il est bon, n’est-ce pas; car, il n’a aucun goût”” (*La révolution du langage poétique*, 1974: 354).

⁶ ““un vers luisant, grand comme une maison”” (*La révolution du langage poétique*, 1974: 354).

plo que segue, o corpo é retratado pela dupla perspectiva de vivacidade para além do humano e de mortalidade da não-aceitação da vida: “... tu és uma figura mais do que humana [...] bela como o suicida¹” (1974: 354).

Kristeva observa nas *Poésies* de Lautréamont certo silêncio no que se relaciona às questões da sexualidade. O corpo, nessa medida, não é o enfoque do poeta; todavia, a negatividade se mantém na medida em que a teórica desenvolve o exercício lautreamoniano de transformação do uso do texto de Pascal. Trata-se de uma renovação das matrizes de enunciação, assim como acontece na ênfase ao apelo corpóreo que apreendemos via *Os Cantos de Maldoror*.

Se em *Poésies* o tom de moralidade se impõe, a começar pelo nome adotado pelo poeta – Ducasse – o que pode ser lido como respeito ao nome-do-pai, nos *Cantos* o poeta transgride a influência paterna. O exercício dessa violação, entretanto, não significa a supressão do pai. O afastamento de Lautréamont se liga ao pai de família, segundo Kristeva, o que é bastante diferente de um desvio da função paterna (*fonction paternelle*). Tal função permanece no texto do poeta, a despeito das transgressões lingüísticas que o texto venha a sofrer, além de ser condição para a realização da “função poética” (*fonction poétique*) (1974: 465). A importância que a teórica concede à função paterna pode ser avaliada em passagem que retira dos *Cantos* e comenta:

A posição vacilante embora freqüentemente assassina do pai é mantida ao longo dos *Cantos*: (...); o pai de Mervyn é separado de seu filho por uma barreira lingüística (“... (ele) se adianta [...] em direção ao corpo imóvel de seu recém-nascido. Ele fala numa língua estrangeira [...]”)² (*A revolução da linguagem poética*, 1974: 466).

O hiato na comunicação entre pai e filho é natural para os recém-nascidos, já que cabe à mãe o papel fusional com o filho. Nesse sentido, Kristeva outorga ao pai um grau de estrangeiridade em relação aos primeiros contatos com o bebê. A barreira lingüística decorrente desse relacionamento faz do canto de Lautréamont um lugar

¹ “... tu es une figure plus qu’humaine, [...] belle comme le suicide” (*La révolution du langage poétique*, 1974: 354).

² “La position vacillante quoique souvent meurtrière du père est maintenue tout au long des *Chants*: (...); le père de Mervyn est séparé de son fils par une barrière linguistique (‘... (il) s’avance [...] vers le corps immobile se son premier-né. Il parle dans une langue étrangère [...]’)” (*La révolution du langage poétique*, 1974: 466).

de luta. Para Kristeva, é um lugar de conflito no qual “a guerra de Maldoror contra o Nome-do-Pai representa na narração a irrupção da pulsão no simbólico¹” (1974: 467). É nesse momento que a psicanalista evoca o “teatro da crueldade” de Artaud para caracterizar o canto não pela sua neutralidade, mas pelo constante deslocamento de posições. Sob o pano de fundo da teatralidade artaudiana, age a estrutura da função paterna, caminho para as mudanças da língua:

o conjunto Lautréamont-Ducasse é o limite no processo de significância onde a célula familiar e a regra da filiação se esboroam, mas onde, sem que esse esboroamento dê lugar a uma interrupção ou a uma hipóstase da função simbólica, ele é a condição de sua re-estruturação, de sua re-novação² (*A revolução da linguagem poética*, 1974: 467).

É sobre o corpo materno que Lautréamont se ancora no intuito de produzir o efeito de luta corpórea contra a figura paterna. De acordo com Kristeva, esse ato violento liga-se a gestos de agressividade contra o corpo da mãe (1974: 469), assim como evidencia o trecho a seguir de *Cantos de Maldoror* por ela recortado:

“Como comida adstringente e tônica, tu arrancarás primeiramente os braços de tua mãe (se ela existe ainda) [...] Se a tua mãe for muito velha, escolhe [...] tua irmã, por exemplo”; mas simultaneamente trata-se de uma identificação com a geratriz: “alguns suspeitam que eu amo a humanidade como se fosse sua própria mãe, e que tivesse gerado, nove meses, nos meus flancos perfumados; é porque, não volto a passar mais no vale onde se erguem as duas unidades do multiplicador”³ (*A revolução da linguagem poética*, 1974: 469-470).

¹ “la guerre de Maldoror contre le Nom-du-Père représente dans le récit l’irruption de la pulsion dans le symbolique” (*La révolution du langage poétique*, 1974: 467).

² “l’ensemble Lautréamont-Ducasse est cette limite dans le procès de la signifiante où la cellule familiale et la règle de la filiation s’effritent mais où, sans que cet effritement donne lieu à une interruption ou à une hypostase de la fonction symbolique, il est la condition de sa re-structuration, de son re-nouvellement” (*La révolution du langage poétique*, 1974: 467).

³ “Comme nourriture astringente et tonique, tu arracheras d’abord les bras de ta mère (si elle existe encore) [...] Si ta mère est trop vieille, choisis [...] ta souer par exemple; mais en même temps une identification avec la génitrice: ‘Quelques-uns soupçonnent que j’aime l’humanité comme si j’étais sa propre mère, et que l’eusse portée, neuf mois, dans mes flancs parfumés; c’est pourquoi, je ne repasse plus dans la vallée où s’élèvent les deux unités du multiplicande!’” (*La révolution du langage poétique*, 1974: 469-470).

O sujeito lírico da passagem em questão sofre um exercício de multiplicação na faculdade da imaginação, conforme sustenta a psicanalista a partir da luta que se estabelece com a referência materna (1974: 470). Kristeva relaciona esse processo à negatividade do Pai, ou seja, do Criador, situação que leva o sujeito a atitudes de ruptura com a esfera do simbólico. Assim, a psicanalista recorta dos *Cantos* referências ao homossexualismo e ao recalçamento religioso. A identificação com a figura materna serve de base para explicar a duplicidade evocada pelo poeta, que também se duplica no nome Ducasse-Lautréamont. Dessa forma, todos os pares recebem uma interpretação que também extrapola o âmbito do simbólico.

Kristeva também traz à tona, a partir dos *Cantos* lautreamonianos, o horror desencadeado pelo órgão sexual feminino, uma vez que esse é retratado pelo poeta pelo viés da mutilação do órgão sexual masculino (1974: 471-472). A psicanalista distingue o tratamento que Lautréamont dispensa à genitalidade daquele trabalhado por Mallarmé. Enquanto nesse a genitalidade assume a roupagem do “mistério inacessível e fascinante”, para o outro ela se reveste de horror e encontra na possessão fálico-sádica um meio de dominar esse temor. Para Kristeva, a genitalidade explorada por Ducasse-Lautréamont e, em consequência disso, a sexualidade em linhas amplas, não se liga a gestos em busca do prazer. Trata-se, portanto, em primeiro plano, de algo “perigoso”, ameaçador” e do qual se deve tomar distância: “o acasalamento de Maldoror com a fêmea do tubarão é ‘longo, casto e torpe’¹” (1974: 471). Existem, assim, dois procedimentos para a conduta masculina nos *Cantos*: “a posição do macho é ora sádica (‘eu teria cravado minha vara, através do seu esfíncter ensangüentado’); (...) ora de castração: ‘Uma víbora má devorou minha vara e tomou o seu lugar: ela me tornou eunuco, esta infame’²” (1974: 471-472).

Diversamente dos textos de Mallarmé – nos quais se destaca a representação da “mulher absoluta”, “mãe fascinante” em contraponto ao pai apagado, ausente,

¹l'accouplement de Maldoror avec la femelle du requin est ‘long, chaste et hideux’” (*La révolution du langage poétique*, 1974: 471).

²la position du mâle est soit sadique (‘j’aurais enfoncé ma verge, à travers son sphyncter sanglant’); (...) soit de castration: ‘Une vipère méchante a dévoré ma verge et a pris sa place: elle m’a rendu eunuque, cette infâme’” (*La révolution du langage poétique*, 1974: 471-472).

fruto da imaginação – na produção textual de Lautréamont o pai ganha a cena, ainda que seja constantemente desafiado pelo sujeito lírico. A representação da mãe, entretanto, não é tão expressiva quanto nos textos de Mallarmé. A psicanalista, todavia, a localiza no papel de suporte da célula familiar, com base no “Canto Segundo”, situação que não retira a mãe de sua submissão ao “pai-réplica” de um “Criador grotesco”. Assim, Kristeva se volta à representação paterna nos *Cantos* e encontra ecos dos discursos de Poe e de Baudelaire (1974: 493). Nessa medida, a dicotomia que flagra nos cantos de Lautréamont é a do Todo-Poderoso/Maldoror. Tal dicotomia está presente na literatura romântica de Blake a Goethe (ela se restringe a esses autores, mas reconhece a existência de outros tantos). Ao evocar o personagem Mefistófeles, de Goethe, a psicanalista evidencia o corpo como parte de uma totalidade que não se reduz à organicidade: “Mefistófeles é uma parte da totalidade, ele é o corpo, ligado à noite e à mãe, mas necessário ao jorro da luz¹” (1974: 573). Na configuração da copresença sexualidade/pensamento atua a negatividade que Kristeva observa em textos diferentes como os Goethe e os de Lautréamont. O corpo, no fragmento referente à negatividade goethiana, lança a perspectiva da vazão do semiótico, que pode ser lida como materna, sexualizada: “Uma parte corporal, que nega – uma irrupção da negatividade no simbolismo: ‘*Ich bin der Geist der stets verneint*’ – ‘Eu sou o espírito que sempre nega’ – assim se apresenta essa oposição à lei simbólica²” (1974: 573). A valorização da negatividade é comum aos dois poetas, todavia em Lautréamont não existe simetria entre o Todo-poderoso e Maldoror, de acordo com a argumentação da teórica. Maldoror adquire um caráter que Kristeva denomina de inumano (*inhuman*), mineral (*minéral*), mecânico (*mécanique*) inanimado (*inanimé*), negativo (*négatif*). Decorrente dessas possibilidades metamorfoseadas surge um personagem que não abdica de seu corpo, assim como ilustram os fragmentos coletados por Kristeva na caracterização híbrida de Maldoror: “seu rosto de platina”, “o homem de lábios de

¹ “Méphistophèles est une partie de la totalité, il est le corps, lié à la nuit et à la mère, mais nécessaire au jaillissement de la lumière” (*La révolution du langage poétique*, 1974: 573).

² “Une partie, corporelle, qui nie – une irruption de la négativité dans le symbolisme: ‘*Ich bin der Geist der stets verneint*’ – ‘Je suis l’esprit qui nie toujours’ –, ainsi se présente cette opposition à la loi symbolique” (*La révolution du langage poétique*, 1974: 573).

bronze”, “o homem da pupila de jaspé”, “o homem de lábios de safira”, “o corsário de cabelos de ouro”, o homem de lábios de enxofre¹ (1974: 577).

1.8 Outras leituras do corpo

O estudo da representação do corpo em textos de Kristeva torna-se viável a partir das leituras da teórica. No entanto, a análise sobre as leituras de Kristeva frustra expectativas de resultados exaustivos: em primeiro lugar está o fato de que ela mantém, na atualidade, uma produção rica em referências diversas, as quais contemplam a teoria literária, a lingüística, a psicanálise e inclusive a criação literária no gênero romance; em segundo, ressaltamos, a partir da própria leitura da obra da pensadora, o fato de que ela desmotiva interpretações fechadas em esquemas totalizantes e absolutos. A leitura de *La révolution du poétique. L'avant-garde à la fin du XIXe. siècle: Lautréamont et Mallarmé*, resultado de sua tese de doutorado, evidencia um leque de possibilidades interpretativas e fornece pistas para a compreensão de outros textos mais recentes da escritora. Esse trabalho, que se centraliza na produção de poetas importantes, os quais ganham espaço no título da obra – Lautréamont e Mallarmé – não se esgota nessas duas referências centrais para o empreendimento de Kristeva. Cabe-nos, portanto, com base em algumas referências situadas às margens dos textos centrais preconizados pela teórica, localizar o “corpo” em algumas leituras propostas por Kristeva, iniciando pelo escritor Georges Bataille.

As referências a Georges Bataille², pensador caracterizado sob o epíteto de poeta maldito, são periféricas e metafóricas. O trecho a seguir evidencia noções que estão presentes em obras de Bataille, assim como sinaliza a palavra “dépense”, que traduzimos como “dispêndio” no sentido de excesso, gasto. Trata-se de um conceito central para Bataille e aparece, sobretudo, em sua obra *La part maudite*. É interessante constatar como Kristeva se vale desse conceito com a finalidade de relacioná-lo as

¹ “‘sa figure de platine’, ‘l’homme aux lèvres de bronze’, ‘l’homme à la prunelle de jaspé’, ‘l’homme aux lèvres de saphir’, ‘le corsaire aux cheveux d’or’, ‘l’homme aux lèvres de soufre’” (*La révoltion du langage poétique*, 1974: 577).

² Georges Bataille foi um importante colaborador da Revista *Tel Quel* da qual Kristeva fez parte. Segundo Forest (1995:113), Bataille deixou seus últimos textos em estado de rascunho para serem revisados e publicados pelo comitê da *Tel Quel*.

suas próprias criações conceituais. É o caso do *procès de signifiance* (processo de significância), recorrente no pensamento de Kristeva, que surge ao lado de um verbo que chama a atenção para uma possível construção de Bataille – ainda que essa apareça sob forma verbal (*En dépensant*). A palavra experiência (*l'expérience*), ao se referir à experiência textual, toma por referência os textos dos poetas que ganham destaque de capa do livro – Lautréamont e Mallarmé –, entretanto é possível retomá-la no fechamento do fragmento recortado. A experiência textual a que a psicanalista se refere é próxima da experiência interior (*l'expérience intérieure*), ou seja, título de uma obra de Bataille. Existe, portanto, uma sutil alusão ao texto e às idéias centrais desse pensador sem mencioná-los diretamente:

Toda a experiência de vanguarda, desde o fim do século XX, do poeta maldito à esquizofrenia, demonstra, ao contrário, a possibilidade de um processo de significância diferente daquele do pensamento conceitual unificador. (...) a experiência textual deixa entrar a morte no dispositivo significante. Entretanto ela não se imobiliza numa inércia do pensamento, mas ilumina a unidade conceitual em ritmos, distorções lógicas (Lautréamont), paragramas e inversões sintáticas (Mallarmé), que registram, através do significante, a ultrapassagem do seu limite. (...) Pode-se dizer que o texto de vanguarda, desde o fim do século XIX, estava essencialmente ligado a deixar passar, num não-pensamento, pelo processo de linguagem, a violência da rejeição que aparece como uma morte ao sujeito unário, como uma castração ao analista (...). Gastando o pensamento pelo processo de significância, o texto inscreve a negatividade que a sociedade (capitalista) e sua ideologia oficial recalcam. Se ele entra, no entanto, em contradição com o sistema econômico e ideológico dominante, o texto participa do jogo; através dele, o sistema se dá o que lhe falta: a rejeição, mas a conserva num domínio à parte, circunscrito ao “eu”, à “experiência interior” de uma elite e ao esoterismo. O texto se torna o agente de uma nova religião que não será mais universal, mas elitista e esotérica (*A revolução da linguagem poética*, 1974: 166)¹.

¹ “Toute l’expérience de l’avant garde, depuis la fin du XXe. siècle, du poète maudit à la schizophrénie, démontre au contraire la possibilité d’un procès de la signifiance différent de celui de la pensée conceptuelle unifiante. (...) l’expérience textuelle fait entrer la mort dans le dispositif signifiant. Elle ne s’immobilise pas pour autant dans une inertie de la pensée, mais fait éclater l’unité conceptuelle en rythmes, distorsions logiques (Lautréamont), paragrammes et inventions syntaxiques (Mallarmé), qui enregistrent, à travers le signifiant, l’outrepassement de sa limite. (...) On pourrait dire que le texte d’avant-garde depuis la fin du XIXe. siècle s’est essentiellement attaché à faire passer, dans une non-pensée, par le procès du langage, la violence du rejet qui apparaît comme une mort au sujet unaire, comme une castration à l’analyste (...). En dépensant la pensée par le procès de la signifiance, le texte inscrit la négativité que la société (capitaliste) et son idéologie officielle refoulent. Pourtant, s’il entre ainsi en contradiction avec le système économique et idéologique dominant, en texte en joue le jeu; à travers lui, le système se donne ce qui lui manque: le rejet, mais le conserve dans une domaine à part, circonscrit au ‘moi’, à l’

Em outra passagem, Kristeva menciona a polêmica entre Bataille e Sartre a respeito do poeta Charles Baudelaire, na qual, segundo a teórica, “Bataille reconhece a atitude menor do poeta, sua miséria infantil” (1974: 186). A partir do texto de Bataille, que nessa passagem ganha uma ampla citação de uma obra reconhecida – *A literatura e o mal* –, Kristeva critica o posicionamento sartriano calcado na defesa do sujeito pleno, nunca aberto ou negativizado na sua economia. Novamente o pensamento de Bataille serve para que ela realce pontos de sua própria intenção de construção poética:

“A poesia pode verbalmente pisotear a ordem estabelecida, mas não pode substituí-la. Quando o horror de uma liberdade impotente engaja de forma viril o poeta para a ação política, ele abandona a poesia. Mas desde esse momento ele assume a responsabilidade da ordem por vir, ele reivindica a *direção* da atividade, a atitude maior: e nós não podemos deixar de apreender, de ver, que a existência poética, onde percebemos a possibilidade de uma *atitude soberana*, é verdadeiramente a *atitude menor*, ela não passa de uma atitude de criança, de um jogo gratuito” (*A literatura e o mal*, Gallimard, 1957, p. 38-39 texto de Bataille, In: *A revolução da linguagem poética*, 1974: 186-187)¹.

Há também certo afastamento no que diz respeito a essa “experiência interior”. Para ela, a questão está em introduzir o processo da significância não mais somente no interior de uma “experiência individual”, mas no processo objetivo da ciência, da técnica e das relações sociais da atualidade. Esse foi o empreendimento que os textos do fim do século XIX inauguraram.

‘expérience intérieure’ d’un élite, et à l’ésotérisme. Le texte devient l’agent d’une nouvelle religion qui ne sera plus universelle, mais élitiste et ésotérique” (*La révolution du langage poétique*, 1974: 166).

¹ “La poésie peut verbalement fouler aux pieds l’ordre établi, mais elle ne peut pas se substituer à lui. Quand l’horreur d’une liberté impuissante engage virilement le poète dans l’action politique, il abandonne la poésie. Mais dès lors il assume la responsabilité de l’ordre à venir, il revendique la *direction* de l’activité, l’attitude majeure: et nous ne pouvons manquer de saisir, à le voir, que l’existence poétique, où nous apercevons la possibilité d’une *attitude souveraine*, est vraiment l’*attitude mineure*, qu’elle n’est qu’une attitude d’enfant, qu’un jeu gratuit” (*La littérature et le mal*, Gallimard, 1957, p. 38-39 texto de Bataille, in *La révolution du langage poétique*, 1974: 186-187).

Outra referência a Bataille encontra-se em “L’acte Bataille”¹, de Philippe Sollers. O estudioso de Bataille e marido de Kristeva aborda a constituição de um sujeito dividido no que chama de causalidade duplicada, simultaneamente interna e externa ao sujeito. Tal processo faz com que a unidade subjetiva seja despendida (*dépensée*). Tornando-se irreduzível ao conhecimento, ela escapa através do riso, do erotismo ou do sagrado. Todas essas manifestações da “*dépense*”, é importante ressaltar, são temáticas exploradas por Bataille. Essa exposição participa de um capítulo destinado à prática – o subcapítulo em questão se chama *La pratique*². Para Kristeva, o sujeito de uma experiência prática é um excesso (*excès*), no entanto é de extrema necessidade para as renovações sociais e, conseqüentemente, artísticas.

O texto, segundo Kristeva, é uma prática na qual se constitui e se destrói uma “*formação econômica e social*”. Trata-se de um lugar de relações sociais e também associativas, em que noções importantes como a rejeição (*rejet*) e o dispêndio (*dépense*) (1974: 371) exemplificam as relações associativas. O fragmento a seguir é antecedido de uma referência a Marx como sendo o articulador da noção de formação econômica e social. Tal noção marxista presume análises e posições precisas sobre diferentes modos de produção imbricados em uma mesma sociedade, sobre as diferentes superestruturas e sobre as articulações específicas de cada um desses domínios, assim como resume Kristeva em *A revolução da linguagem poética* (1974: 368-369). Kristeva, todavia, propõe algo além de uma análise da superestrutura, e para tanto ela se vale, explicitamente, de uma obra de Bataille – *A parte maldita* –, na qual o autor discorre acerca da função do “*dispêndio*”:

Parece-nos que uma definição sintética de uma sociedade suporia igualmente levar em conta os modos de reprodução e, com eles, as relações, por assim dizer, associativas, de forma a pôr à prova a coesão social, constituindo os lugares de seu dispêndio* (*dépense*) [nesta palavra há uma nota de rodapé: “Que Georges Bataille examinou na *Part maudite*”] e localizando, tanto na prática sexual quanto nos ritos, e em geral, as práticas significantes (poesia, dança etc) das quais elas

¹Philippe Sollers, “L’acte Bataille”, in *Tel Quel*, n. 52, hiver 1972, p. 44. Cf Kristeva, *La révolution du langage poétique*, 1974, nota 13, p. 181.

² Julgamos conveniente marcar a distinção que ela promove entre experiência e prática. A recusa, por exemplo, de Mallarmé de engajamento em atividades políticas não o afasta de crucial importância para mudanças sociais que os textos do poeta instigam.

são inseparáveis (*A revolução da linguagem poética*, 1974: 369)¹.

Em linhas gerais, Kristeva não se contenta com uma dicotomia simples entre infraestrutura/superestrutura, mas em práticas que podem aparecer como plurifuncionais ou plurideterminadas. Para ela, sem a possibilidade da existência supérflua do “dispêndio” (*dépense*), o qual é representado na sociedade burguesa pela política, pela cultura ou, mais especificamente, pela contestação e subversão políticas e culturais, seria impossível a formação do sujeito, sustentado pelo materialismo dialético, por uma “consciência de classe” (1974: 338).

A literatura e o mal, já mencionada, volta à cena em nota de rodapé, justapondo-se à poesia de Mallarmé: “A experiência de Mallarmé participa de um processo histórico que desafoga o dispêndio (*dépense*) de seus compromissos com os valores burgueses, mas o cumprimento deste processo ainda não nos parece efetuado em nossos dias” (cf. n. 41, In: *A revolução da linguagem poética*, 1974: 435)². Curiosamente, a psicanalista retoma a polêmica de Sartre com Bataille sobre Baudelaire nessa mesma nota. Kristeva reitera o fato de Bataille ter assumido certo posicionamento que atribui à atividade literária o papel de oposição a uma sociedade do proveito e da necessidade. Logo depois, a teórica retoma a temática da procriação, da filiação, já esboçada na referência à obra *A parte maldita*, e menciona outro texto central de Georges Bataille: *O erotismo*³. A partir dessa obra de Bataille, Kristeva tece algumas considerações que nortearão a importância que a psicanalista faculta à figura materna e suas implicações misteriosas. É em função de *O erotismo* que Kristeva sustenta uma espécie de ruptura nas relações familiares e, por conseguinte, nas relações de poder: “A sexualidade como dispêndio (*dépense*) ou como erotismo não tem lugar dentro da

¹ “Il nous semble qu’une définition synthétique d’une société supposerait également la prise en considération des modes de reproduction et, avec eux, des rapports pour ainsi dire sociaux mettant à l’épreuve la cohésion sociale, constituant les lieux de sa dépense* (Bataille examina em *La part maudite*, cf. nota de rodapé), et se situant aussi bien dans la pratique sexuelle que dans les rites, et en général les pratiques signifiantes (poésie, danse, etc.) dont ils sont inséparables” (*La révolution du langage poétique*, 1974: 369).

² “L’expérience de Mallarmé fait partie d’un processus historique qui dégage la dépense de ses compromis avec les valeurs bourgeoises, mais l’accomplissement de ce processus ne nous paraît pas effectué jusqu’à nos jours” (*La révolution du langage poétique*, 1974: 435).

³ Ver nota 21 em *La révolution du langage poétique* (*La révolution du langage poétique*, 1974: 482).

Santa Família, e só encontrará refúgio fora da família, na mística: no século III, Clemente de Alexandria introduz explicitamente os mistérios – o mistério – no culto cristão¹ (1974: 488).

A aceitação do excedente característico do erotismo muda a acepção de família na medida em que oferece espaço para algo além da procriação. É a partir dessa perspectiva que Kristeva sugere modificações no âmbito da arte. O movimento simbolista, por exemplo, substitui a figura do Soberano pela imagem da Mãe carregada de mistério. Com base na obra *O erotismo* de Bataille, evidenciamos a espessura que a teórica oferece ao corpo feminino. Apesar de ressaltar o poder feminino, esse nunca é reconhecido pela lei simbólica ou, em outras palavras, pelo domínio fálico. O poder da geratriz permanece misterioso, sendo possível percebê-lo por meio de seus efeitos concretos. Valendo-se da figura mitológica de Ísis Kristeva frisa a plurifuncionalidade da deusa que é mãe, esposa e irmã, além de ser aquela que ressuscita Osíris. Se o texto de Bataille sobre o erotismo nos leva a refletir sobre o mistério do excedente, que não está restrito à procriação, ele também faz uma ponte para outra leitura central de Kristeva que se soma a essa. Trata-se do *Timeu* de Platão, obra da qual a psicanalista se utiliza para elucidar a noção central chamada de *chora* semiótica. A *chora*, apesar da dificuldade que impõe de ser apreendida, tal como ela recorta do texto de Platão, constitui um receptáculo nutritivo e materno. Novamente estamos em contato com o domínio do corpo: “O espaço-receptáculo platônico é uma mãe e um alimento”² (cf. n. 17 In: *A revolução da linguagem poética*, 1974: 25).

Outra referência presente em *A revolução da linguagem poética* é sobre o poeta e dramaturgo Antonin Artaud³. Em suas notas preliminares, que estruturam os objeti-

¹ “La sexualité comme dépense ou comme érotisme n’a pas lieu dans la Sainte Famille, et ne trouvera refuge qu’en dehors de la famille, dans la mystique: au III e. siècle, Clément d’Alexandrie introduit explicitement les mystères – le mystère – dans le culte chrétien” (*La révolution du langage poétique*, 1974: 488).

² “L’espace-réceptacle platonicien est une mère et une nourrice” (n. 17, In *La révolution du langage poétique*, 1974: 25).

³ O número 20 da revista é dedicado a Artaud; decore disso uma configuração estética da revista que contempla não somente autores tradicionais franceses como Flaubert, mas também aqueles que estão à margem dos grandes autores e circulam sob o epíteto de malditos. Conforme Forest (1994: 437), Artaud e Bataille, na década de 60, atuavam na cena literária em plano secundário como uma espécie de “curiosidade” literária. Como

vos do longo trabalho desenvolvido em sua tese, Kristeva sustenta que a sua orientação consistirá numa espécie de renúncia às totalizações típicas de discursos positivistas que reduzem as práticas significantes a meros formalismos ou ao que ela considera “uma identificação redutora a outras ilhotas (discursiva, ideológica e econômica) do conjunto social” (1974: 13). É nesse contexto de inovações interpretativas que surge a primeira alusão a Artaud. Ao lado de Lautréamont e de Mallarmé – os personagens centrais da análise maior – o nome do dramaturgo francês aparece praticamente por acaso ao lado do escritor James Joyce. Esses autores compartilham a experiência de terem modificado substancialmente a linguagem de forma inovadora em suas respectivas épocas. Ao longo de outros trabalhos, Kristeva volta recorrentemente a Joyce¹, o mesmo sendo observado às referências que faz de Artaud, em *La révolution*:

com Lautréamont, Mallarmé, Joyce, Artaud, para só citar alguns, se trata de um fenômeno novo. – O modo de produção capitalista produz, separa, mas ao mesmo tempo explora, para se regenerar, uma das manifestações das mais espetaculares do discurso, a qual, sendo uma manifestação do sujeito e dos seus limites ideológicos, provoca um triplo efeito e lança três séries de questões (*A revolução da linguagem poética*, 1974: 13)².

Ao retornar a Artaud, curiosamente a autora o situa ao lado dos protagonistas – Lautréamont e Mallarmé. James Joyce, como na citação anterior, também divide a cena com o dramaturgo. A experiência da leitura desses escritores é descrita com cautela, pois requer significativo desprendimento das normas gramaticais, uma espécie de descolamento sígnico que atinja um lado obscuro daquele que se aventura em tal empreendimento. Não é sem o sofrimento de um leitor experiente que Kristeva adverte sobre as possíveis perturbações que tais textos imprimem naqueles que se

forma de inseri-los entre os autores consagrados, no verão de 1972, a revista organiza um colóquio chamado “Rumo a uma revolução cultural: Artaud e Bataille (“Vers une révolution culturelle: Artaud et Bataille”).

¹ Referimo-nos a *Pouvoirs de l'horreur. Essais sur l'abjection*. Paris: Seuil, 1980.

² “avec Lautréamont, Mallarmé, Joyce, Artaud pour ne citer que quelques-uns, il s'agit d'un phénomène nouveau. – Le mode de production capitaliste produit, écarte, mais en même temps exploite, pour s'en régénérer, un des éclatements les plus spectaculaires du discours, lequel, étant un éclatement du sujet et de ses limites idéologiques, provoque un triple effet et pose trois séries de questions” (*La révolution du langage poétique*, 1974: 13).

deixam tocar pelo esfacelamento do significante em busca de uma experiência mais próxima com tais textos:

Com Lautréamont, Mallarmé, Joyce, Artaud, *ler* significa abandonar a operação léxico-sintático-semântica do deciframento e refazer o trajeto da produção deles. *Quantos são capazes?* Nós lemos a partir do significante, tecemos vestígios, reproduzimos narrações, sistemas, derivas, mas nunca o vazio perigoso e violento dos quais esses textos são a única testemunha (*A revolução da linguagem poética*, 1974: 98, grifos nossos)¹.

Em outra passagem referente ao capítulo sobre a negatividade e a rejeição, entre o pensamento hegeliano (*Fenomenologia do espírito; Ciência da lógica*) e alguns apontamentos acerca de idéias de Kant e de Frege, acha-se uma citação pequena, entretanto de forte apelo visual, de Antonin Artaud. Para ilustrar o choque de forças característico da negatividade, Kristeva se vale de um fragmento do texto *O autômato pessoal* (*L'automate personnel*²), de Artaud: "Sente-se lá uma trituração de represas, um tipo de horrível choque vulcânico onde a luz está dissociada do dia. E desse choque, e desse rasgo de dois princípios nascem todas as imagens em potência, num choque mais vivo do que a lama profunda"³ (1974: 107). Na citação que segue, com o objetivo de ilustrar a construção do que chama de "significância" (*signifiance*), nota-se algo mais complexo do que a negatividade hegeliana na medida em que se apresenta anterior e interior a esta, a teórica, novamente, fecha o pensamento com um trecho de "As novas revelações do ser" ("Les nouvelles révélations de l'être"), de Antonin Artaud:

É em tecnologia e em política, mas também em arte, que se parece encontrar os domínios onde o desejo é excedido por um "movimen-

¹ "Avec Lautréamont, Mallarmé, Joyce, Artaud, *lire* signifie abandonner l'opération lexicale-syntaxique-sémantique du déchiffrement, et refaire le trajet de leur production. Combien en sont capables? Nous lisons du signifiant, tissons des traces, reproduisons des narrations, des systèmes, des dérives, mais jamais le creuset dangereux et violente dont ces textes ne sont que le témoin" (*La révolution du langage poétique*, 1974: 98).

² Cf. Guinzburg, em *Linguagem e vida*. Antonin Artaud, *O autômato pessoal* seria o resultado da opinião de Artaud a respeito de um retrato que o amigo Boschère havia pintado do poeta na véspera e de memória (2004: 197).

³ "On y sent un broiement d'écluses, une sorte d'horrible choc volcanique où s'est dissociée la lumière du jour. Et de ce heurt, et de ce déchirement de deux principes naissent toutes les images en puissance, dans une poussée plus vive qu'une lame de fond" (*La révolution du langage poétique*, 1974: 107).

to" que ultrapassa as estases da estruturação desejante e desloca os quadros de dispositivos intersubjetivos onde coagulam as identificações fantasmáticas. Dessa forma, nos aproximamos de uma noção que se revela essencial para os funcionamentos-limite, produtores, de inovações sociais e culturais, mas que ainda aparece no fundamento da significância. Trata-se de designar um acontecimento logicamente anterior e interior ao trajeto da negatividade hegeliana; intermediário e subjacente à distinção psicanalítica entre "desejo" e "necessidade"; transversal e inerente ao desenvolvimento biológico e significante, mas os religando entre si. Poderemos nomeá-lo *cisão, separação, rejeição*: "... não estou morto, mas estou separado"¹ (*A revolução da linguagem poética*, 1974: 134).

A referência ao texto de Artaud aparece em nota de rodapé (cf. n. 82, "Les nouvelles révélations de l'être", In: *Oeuvres complètes*, t. VIII, p. 151). Trata-se, no entanto, de uma alusão, no mínimo audaz, se levarmos em consideração o fato de Artaud ter passado por instituições psiquiátricas e ser reconhecido pela sua inconstância temperamental. Não podemos deixar de sublinhar o impacto argumentativo proporcionado pela leitura de Kristeva ao justapor à metódica teoria de Hegel o pensamento visceral de Artaud. As idéias de Artaud, no que elas estão impregnadas de corporalidade, também permitem aproximações com o pensamento freudiano. O dramaturgo entrará, entre outras funções que ela subentende, para suprir ilustrativamente a necessidade de estabelecimento de um prazer subjacente à função simbólica (à linguagem), ou seja, para realçar um prazer de difícil apreensão porque é recalcado por essa mesma função responsável pela linguagem, por conseguinte pela exposição do poético. É o prazer pela repulsão que fica recalcado pela função simbólica, mas que também pode deslocá-la, perturbá-la:

A pulsão da qual se trata é a pulsão anal: a rejeição anal, a analidade da qual Freud vê o componente sádico do instinto sexual e que ele

¹ "C'est en technologie et en politique, mais aussi en art, qu'on semble trouver des domaines où le désir est excédé par un 'mouvement' qui surpasse les stases de la structuration désiderante et déplace les cadres des dispositifs intersubjectifs où coagulent les identifications fantasmatiques. Nous approchons ainsi d'une notion qui s'avère essentielle pour des fonctionnements-limites, producteurs, d'innovations sociales et culturelles, mais que plus encore apparaît au fondement du fonctionnement de la signifiante. Il s'agit de désigner un événement logiquement antérieur et intérieur au trajet de la négativité hégélienne; intermédiaire et sous-jacent à la distinction psychanalytique entre 'désir' et 'besoin'; transversal et inhérent au développement biologique et signifiant, mais les reliant entre eux. Nous pourrions le nommer *scission, séparation, rejet*: '... je ne suis pas mort mais je suis séparé'" (*La révolution du langage poétique*, 1974: 134).

identifica com a pulsão de morte. Gostaríamos de sublinhar a importância dessa rejeição anal, dessa analidade: anterior à instauração do simbólico, é sua condição e seu recalque. O processo do sujeito, sendo o processo de sua linguagem e/ou da função simbólica ela mesma, supõe - na economia do corpo que é seu suporte - uma reativação desta analidade. Os textos de Lautréamont, Jarry, Artaud - só para citar esses - designam explicitamente a pulsão anal agitando o corpo do sujeito na sua subversão da função simbólica¹ (*A revolução da linguagem poética*, 1974: 136).

Artaud, que divide a cena com Lautréamont e Jarry, esse também dramaturgo, desafia os impasses da psicanálise, pois Kristeva critica o silêncio de Freud diante da analidade que se compara ao mesmo silêncio do psicanalista frente à literatura e ao fazer literário. A função literária opera como subversão da função simbólica e consiste na manifestação do sujeito, este que age política e esteticamente a partir das sutilezas e do exercício da língua. No mesmo campo psicanalítico, Kristeva evoca a teoria lacaniana a respeito da aquisição da linguagem, aludindo ao estádio do espelho. Tal aquisição demanda a supressão da analidade; ou seja, a analidade liga-se a uma capacidade de simbolização através do afastamento definitivo do objeto rejeitado, através do seu recalque sob a manifestação do signo (1974: 139):

Para o adulto, o retorno da analidade não sublimada, não simbolizada, quebra a linearidade da cadeia significante, a paragramatiza, a glossolaliza. O sentido, as interjeições, os dispositivos semióticos transversais aos fenotextos modernos que, para *Artaud*, se tornam *expectorações* ritmadas, traduzem a luta contra o supereu de uma analidade não sublimada; ideologicamente, uma tal transformação da cadeia significante ataca, provoca e desvela o sadismo recalqueado, a analidade subjacente aos aparelhos sociais² (*A revolução da linguagem poé-*

¹ “La pulsion dont il s’agit est la pulsion anale: le rejet anal, l’analité dans laquelle Freud voit la composante sadique de l’instinct sexuel et qu’il identifie avec la pulsion de mort. Nous voudrions souligner l’importance de ce rejet anal, de cette analité: préalable à l’instauration du symbolique, il en est la condition et le refoulé. Le procès du sujet étant le procès de son langage et/ou de la fonction symbolique elle-même, suppose - dans l’économie du corps qui en est le support - une réactivation de cette analité. Les textes de Lautréamont, Jarry, Artaud - pour ne citer que ceux-là - désignent explicitement la pulsion anale agitant le corps du sujet dans sa subversion de la fonction symbolique” (*La révolution du langage poétique*, 1974: 136).

² “Chez l’adulte, ce retour de l’analité non sublimée, non symbolisée, casse la linéarité de la chaîne signifiante, la paragrammatise, la glossolalise. Ce sens, les interjections, les dispositifs sémiotiques transverseaux aux phéno-textes modernes qui, chez Artaud, deviennent des expectorations rythmées, traduisent la lutte contre le surmoi d’une analité non sublimée; idéologiquement, une telle transformation de la chaîne signifiante attaque, provoque et dévoile le sadisme refoulé, l’analité sous-jacente des appareils sociaux” (*La*

tica, 1974: 139, grifos nossos).

As caracterizações que ela faculta a Artaud sublinham as marcas corpóreas que percebemos em vários textos do pensador. As “expectorações ritmadas” remetem ao ritmo semiótico do escritor que, numa luta extrema entre a experiência e a linguagem, mescla as duas de modo a torná-las indistintas¹. Dessa forma, ao retomar o texto de Freud, “Da denegação”, essencial para o estudo da formação da linguagem e amplamente referido por Kristeva, exemplifica o processo de verbalização da rejeição, dessa “ruptura multiplicada de toda unidade”, que compreende a ruptura de um corpo, com um texto literário – e para tanto ela elege um fragmento de “Descrição de um estado psíquico” (“Description d’un état psychique”) (In: *Obras completas*, T. I, p. 75), de Artaud: “Agora seria preciso falar da descorporização da realidade, dessa espécie de ruptura aplicada, dir-se-ia, a se multiplicar ela mesma entre as coisas e o sentimento que elas produzem sobre o nosso espírito, o lugar que elas devem tomar²” (1974: 146). Na abertura do capítulo de sua tese, “O heterogêneo”, Kristeva fecha o primeiro item – que procura mostrar que a teoria freudiana é uma teoria de contradição, de luta – com um trecho de texto de Artaud, que está presente na revista da qual ela fazia parte como colaboradora, a *Tel Quel*. Trata-se de “Notes pour une lettre aux Balinais” (*Tel Quel*, n. 46, 1971, p. 10): “Os sentimentos não são nada/ as idéias menos ainda,/ tudo está numa motilidade/ da qual como o resto a humanidade não apreende senão um espectro³” (1974: 154-155).

Em outro momento, localizamos Artaud ligado a referências ao poeta Lautréamont. A utilização do pseudônimo Lautréamont implica o descolamento do nome

révolution du langage poétique, 1974: 139).

¹ De acordo com Virmaux, em *Artaud e o teatro*, acontece com Artaud uma espécie “carnificina interna” e só lhe resta recorrer ao teatro, pois “a expressão dos antagonismos constitui o princípio de todo teatro, mas sem dúvida também na esperança de destravar o conflito interior representando-o, isto é, projetando-o fora de si” (2000: 13).

² “Il faudrait parler maintenant de la décorporisation de la réalité, de cette spèce de rupture appliquée, on dirait, à se multiplier elle-même entre les choses et le sentiment qu’elles produisent sur notre esprit, la place qu’elles doivent prendre” (*La révolution du langage poétique*, 1974: 146).

³ “Les sentiments ne sont rien,/ les idées non plus,/ tout est dans la motilité/ dont comme le reste l’humanité n’a pris qu’un spectre.” (*La révolution du langage poétique*, 1974: 154-

“Ducasse”, mas tal cisão aponta para a condição que nega a função simbólica. Trata-se, como ela enfatiza, do recurso a outra referência diferente daquela da herança paterna. Nessa ruptura do simbólico, a psicanalista acrescenta um fragmento de texto de Artaud. Ele radicaliza esse rompimento com a função simbólica ao extremo, assim como Kristeva o ilustra com um recorte que aparece entre parênteses, sem oferecer a referência: “Segundo parto, auto parto, eliminação da família e usurpação de todos os seus papéis (como fará mais tarde Artaud: “eu sou meu filho, meu pai, minha mãe/e eu”; e como o faz Mallarmé em *Tombeau d’Anatole*). Pode-se ler lá o processo da totalização psicótica. Trata-se, no entanto, de outra coisa¹” (1974: 192-193).

Os Cantos de Maldoror, objeto de análise de Kristeva, estão repletos de transgressões, todavia eles nunca abolem a lei simbólica que os atravessa. Para melhor compreender outro texto de Lautréamont-Ducasse, *Poésies*, a psicanalista recorre a um termo presente num texto de Philippe Sollers (“La science de Lautréamont”, In: *Logiques*, Éd. du Seuil, 1968: 254-255), qual seja, a “tanatografia” (*thanatographie*), que significa uma escrita no limite do nome paterno, no limite do simbólico. Surgem, portanto, outras leituras que a auxiliam na explicitação da experiência-revolta que passa pelos textos centrais de Lautréamont e de Mallarmé, mas que também oferece espaço para uma referência a outros escritores, como é o caso de Artaud. Em outra alusão ao dramaturgo, ela retorna aos personagens dos *Chants* de Lautréamont que, pela sua diversidade – uma vez que podem ser objetos, seres imaginários, animais, denotações miméticas, figuras duplas ou até mesmo responderem por nomes próprios de tonalidade romântica – tocam no que se aproxima da escrita corpórea de Antonin Artaud, na medida em que Kristeva caracteriza tais personagens na qualidade de estados de “fragmentação corporal”:

Mais ainda, os personagens assim estruturados na instância de um “ele”, representam ideologias anticonformistas: anti-religiosas até mesmo anti-sociais. Eles são seus “heróis” no sentido de que não enunciam essas ideologias como credos filosóficos (...). Pela estrutura

155).

¹ “Second enfantement, auto-enfantement, élimination de la famille et usurpation de tous ses rôles (comme le fera plus tard Artaud: ‘Je suis mon fils, mon père, ma mère/et moi’; et comme le fait Mallarmé dans le *Tombeau d’Anatole*). On peut y lire le processus de la totalisation psychotique. Pourtant il s’agit d’autre chose” (*La révolution du langage poétique*, 1974: 192-193).

centrífuga das instâncias ficcionais, e pelas suas significações, a ficção se constrói como um *teatro da crueldade*, do qual Artaud, muito mais tarde estabelecerá o programa¹ (*A revolução da linguagem poética*, 1974: 333, grifos nossos).

O desdobramento dessa alusão ao artista, ou seja, do que consistiria o programa de Artaud, Kristeva não explicita; ela apenas menciona o teatro da crueldade, e o liga aos textos de Lautréamont. O programa desse teatro, ao qual ela se refere, não é um recurso retórico. Ele realmente existe e participa do volume *O teatro e seu duplo*, do qual a teórica não faz referência. Temos, portanto, apenas uma pista que nos leva ao teatro da crueldade associado ao nome de Artaud. O projeto de Artaud inclui alguns pontos de condenação ao teatro ocidental como a “Rejeição do teatro como divertimento”; a “Rejeição da encenação tradicional, verista ou ilusionista”; “Apelo a uma ressurgência do teatro como cerimônia mágica ou mística”; “Apelo a uma renovação da vida através do teatro²”. Há um projeto de Artaud, tal como o retoma Virmaux, que nos chama a atenção pelo realce que oferece ao corpo: “Apelo a uma linguagem teatral fundada no corpo e na inspiração”. Trata-se do corpo em evidência, somado a uma breve citação de Sade, que aparece logo em seguida e contribui para o nosso argumento que destaca algumas leituras de Kristeva acerca do corpo: “O gesto de Sade aqui se impõe à comparação. A *filosofia da alcova* (...). (...) tal é, em suma, o esforço demandado por Sade. Ele se resume em um termo: a necessidade da ficção como forma privilegiada de socialização da fruição³” (1974: 333-334).

Em outra referência a Artaud, Kristeva retorna à comparação já estabelecida anteriormente entre o dramaturgo e Lautréamont. O “canto”, de Lautréamont, ela reitera, é um lugar de conflito, no qual a luta de Maldoror contra o Nome-do-pai ati-

¹ “Plus encore, ces personnages ainsi structurés dans l’instance d’un ‘il’, représentent des idéologies anti-conformistes: anti-religieuse voire anti-sociales. Ils en sont les ‘héros’ au sens qu’ils n’énoncent pas ces idéologies comme des credos philosophiques (...). Par la structure centrifuge des instances fictionnelles, et par leurs significations, la fiction se construit comme un théâtre de la cruauté dont Artaud, beaucoup plus tard va établir le programme” (*La révolution du langage poétique*, 1974: 333).

² Virmaux apresenta tais pontos em *Artaud e o teatro* (2000: 37).

³ “Le geste de Sade ici s’impose à la comparaison. *La Philosophie dans le boudoir* (...). (...) tel est, en somme, l’effort demandé par Sade. Il se résume en un terme: la nécessité de la fiction comme forme privilégiée de socialisation de la jouissance” (*La révolution du langage poétique*, 1974: 333-334).

ça certa agressividade necessária para a renovação (no sentido de ruptura) da linguagem corrente. Em determinado ponto de sua reflexão, Kristeva refere-se aos *Chants de Maldoror* como sendo um “Canto da crueldade” (*Chant de la cruauté*), além de diferenciá-los por esse motivo do texto *Poésies*, também de autoria de Lautréamont:

De modo que o “canto” não é um significante neutro, mas antes o que Artaud chamará um “teatro da crueldade”. Pudemos observar que nas *Poésies*, o teatro se desloca ao nível das relações lógicas e que ele se enuncia como uma reviravolta ou como um leve deslocamento de proposições moralistas, sem que apareça a cena fantasmática da crueldade¹ (*A revolução da linguagem poética*, 1974: 467).

O texto dos *Chants*, aliado ao pseudônimo Lautréamont, está no limite do processo significante e promove um esboroamento (*effritement*) da função simbólica e, conseqüentemente, da noção de família. Essa ruptura, no entanto, é a condição necessária para a renovação. Embora Kristeva não detalhe os efeitos de renovação do texto artaudiano, ela deixa margem para preenchermos essa lacuna na medida em que desperta interesse para as idéias do teatro da crueldade.

Enquanto Lautréamont é o nome mais ligado ao pensamento de Artaud, o poeta Mallarmé atua como segunda opção no que se refere a aproximações com o criador do teatro da crueldade. A ligação entre os dois, assim como acontece com Lautréamont, dá-se pela via excremental. De acordo com Kristeva, o poeta percebeu muito cedo a importância deste teor, que é fundamental para qualquer existência social, e do qual ele tenta se separar de forma a explorar a negatividade anterior ao objeto. Para retomar a importância da analidade e relacioná-la com o papel do dinheiro, ela reitera a explicação da aquisição da linguagem. Ou seja, ao passar pela fase anal, que se caracteriza como sendo uma fase de agressividade, na qual o corpo é separado das funções de ejeção e de secreção, o sujeito se isola – está aí o fundamento da sublimação – e encontra no dinheiro a identificação com o poder. O efeito do teatro li-

¹ “De sorte que le ‘chant’ n’est pas un signifiant neutre mais plutôt ce qu’Artaud appellera un ‘théâtre de la cruauté’. Nous avons pu remarquer que dans les *Poésies*, ce théâtre se déplace au niveau des relations logiques et qu’il s’énonce comme un renversement ou comme un léger déplacement des propositions moralistes, sans qu’apparaisse le scène fantasmatique de la cruauté” (*La révolution du langage poétique*, 1974: 467).

ga-se ao empenho despendido, depósito de dinheiro. Nesse ponto a relação que estrutura o capitalismo é aquela que estrutura o sujeito; diferente de Mallarmé, Artaud não é visto como separado desse processo de fixação contemplativa pelo dinheiro: “Pode-se objetar que Mallarmé, ele mesmo, permaneceu fixado na contemplação deste papel-chave do dinheiro, e que se trata portanto de uma analidade recalcada, retida, não separada em processo de dispêndio violento (como ela será por exemplo para Artaud)¹” (1974: 518).

A próxima referência a Artaud o liga ao pensamento freudiano no que esse explora a noção de bissexualidade. Ao que ela chama a partir de Freud de “dupla sexualidade” está o reconhecimento da dupla sexualidade no processo de formação do sujeito – para tanto se vale do termo “genitalidade”. A primeira identificação dá-se pelo corpo materno, no qual atuam as pulsões orais e anais. A segunda identificação liga-se ao pênis do pai, o que falta na mãe: trata-se do falo, que abre espaço para o desenvolvimento do simbólico, da linguagem. Tal topografia, segundo Kristeva, deixa margem para refletirmos acerca do papel da literatura, uma vez que permite a representação de todas as posições e papéis sociais que os sujeitos podem assumir. “Ora, não é o que sempre fez a literatura tanto na sua forma quanto nos seus “conteúdos”? A prática literária se arroga o estatuto de um engendramento ininterrupto onde o “autor” se torna ao mesmo tempo “seu pai”, “sua mãe”, e “si mesmo”, no entendimento de Artaud²” (1974: 606). Artaud, portanto, com a plurifuncionalidade de seus personagens, serve de exemplo para marcar o funcionamento do texto, o qual exige uma posição pós-fálica do sujeito, e Kristeva, com base em Freud, o caracteriza como participante de uma linguagem da genitalidade, fato que, segundo ela, é provavelmente a única linguagem possível (1974: 607). Sem referir ao conceito-chave desenvolvido em *Polylogue* com base nas referências ao dramaturgo Artaud é essa

¹ “On peut objecter que Mallarmé lui-même est resté fixé à la contemplation de ce rôle-clé de l’argent, et qu’il s’agit là d’une analité refoulée, retenue, non dégagée en procès de dépense violente (comme elle sera par exemple chez Artaud)” (*La révolution du langage poétique*, 1974: 518).

² “Or, n’est-ce pas ce qu’a toujours fait la littérature, aussi bien dans sa forme que dans ses ‘contenus’? La pratique littéraire s’arroge le statut d’un engendrement ininterrompu, où l’auteur’ devient à la fois ‘son père’, ‘sa mère’ et ‘soi-même’, à entendre Artaud” (*La révolution du langage poétique*, 1974: 606).

mesma idéia que a autora faz circular na sua tese de doutorado. Ora, sustentamos, apoiados em *A revolução da linguagem poética*, que a autora defende a necessidade de nos colocarmos (nós, os leitores) nos diversos papéis sugeridos pelo texto, assim como faz o autor, de forma a suspender os nossos possíveis ajuizamentos arraigados em crenças cristalizadas e, por isso, na contramão da mobilidade da significância. Em última referência a Artaud, que antecede o capítulo conclusivo de *A revolução da linguagem poética*, vemos o nome de Artaud ao lado de James Joyce, Ezra Pound e de Georges Bataille, para ressaltar essa construção textual que implica noções psicanalíticas. No terreno da psicanálise, o pensamento de Wilhelm Reich chama-nos a atenção no conjunto de autores que formam *A revolução da linguagem poética*.

Reich, segundo Roudinesco (1998: 651-653), foi o criador do freudo-marxismo, o que significa ter se dedicado ao estudo do fascismo e suas implicações sociais. A partir de 1924, ele se interessou pelas obras de Marx e Engels para tentar mostrar a origem social das doenças mentais e nervosas, com a finalidade de conciliar os conceitos marxistas e os da psicanálise. Foi em função de sua adesão ao comunismo que Reich foi perseguido pelo movimento freudiano e em consequência de seu engajamento político foi afastado do grupo de Freud.

A referência a Reich, em *A revolução da linguagem poética*, passa pela leitura marxista realizada pela psicanalista. Para ela, a contribuição de Marx ancora-se no fato de ele ter posto fim à ilusão de constituir um Estado englobando organicamente a totalidade das vontades individuais. Tal empreendimento ela faculta a Hegel e, mais adiante, a Lênin. O mérito de Marx deve-se a sua percepção da existência de uma contradição fundadora da “lógica dos conjuntos” na escala social. Apesar disso, ele não sublinhou a existência do infinito. Segundo Kristeva, a lógica dos conjuntos que postula a inexistência do conjunto de todos os conjuntos necessita da instauração da existência do infinito. É nessa falha que a psicanalista localiza o papel do inconsciente e do funcionamento da linguagem poética. Para Kristeva, o infinito não pode ser a consciência de classe, uma vez que essa participa do sistema da produção e pertence à coleção dos conjuntos finitos. Para ela, o funcionamento de uma prática social como participante do “infinito” exige dessa prática a necessidade de sua consolidação por uma ruptura. Nessa busca, ela evoca a noção de desejo para Reich (para exemplificar;

não se restringe a Reich, embora também não faça alusão a outro pensador) a fim de marcar o infinito como sendo sempre radicalmente afastado do “código estatal” e das estruturas de produção que ele gera.

Em *A revolução da linguagem poética*, Kristeva retoma o texto de Reich de 1934 – “O que é a consciência de classe?” – que tem como pano de fundo histórico o fascismo e reflete sobre os impasses do movimento dos operários comunistas. Nele, a autora interpreta a tentativa reichiana de reabilitação da noção de “consciência de classe” como distinta da consciência de classe dos aparelhos do partido, de modo a defini-la como “desejos progressistas” (*désirs progressistes*) em oposição às “fixações tradicionais” (*fixations traditionnelles*). O destaque de Reich, portanto, é para a consciência subjetiva dos homens, evidência que, conforme Kristeva, não acaba com a função da vanguarda revolucionária, mas prioriza a necessidade de se “*analisar* o desejo das massas antes de conhecer as leis econômicas e históricas¹” (1974: 390). Kristeva explicita a designação do termo desejo para Reich ligando-o a rupturas com a cadeia produtiva e reprodutiva (e aqui a leitura do corpo se manifesta em cores vivas) como única possibilidade da revolução proletária. A psicanalista também observa certo impasse no empreendimento reichiano, uma vez que ele não pretende estabelecer a estrutura organizacional ou discursiva que poderia dar voz a essas rupturas. Ela reconhece a falta de respostas de Reich nesse âmbito. A psicanalista, no entanto, enfatiza a contribuição de Reich e a ligação que ele estabelece entre a linguagem, a sexualidade (corpo) e a liberdade:

Reich designa implicitamente a liberação dos sujeitos como uma liberação da sexualidade mas também da linguagem. Que na arte em geral, e mais particularmente no texto, a partir do fim do século XIX, constitui-se uma linguagem que fala dos lugares de ruptura que a “consciência de classe” econômica recalca – lugares de ruptura próprios ao desejo das massas mais inexpressivas e provavelmente mais inexpressíveis da sociedade capitalista produtiva em estado de industrialização; portanto lugares de ruptura retirados da experiência das elites culturais e acessíveis, no seio dessas elites, a raros sujeitos para os quais essas rupturas correm o risco e apresentam a vantagem de se radicalizar até a loucura ou ao estetismo, e de, dessa forma, perder suas ligações com a corrente social: eis o que queríamos sugerir²

¹ “*analyser* le désir des masses avant de connaître des lois économiques et historiques” (*La révolution du langage poétique*, 1974: 390).

² “Reich désigne implicitement la libération des sujets comme une libération de la sexualité mais

(*A revolução da linguagem poética*, 1974: 391).

A alusão ao texto de Mallarmé, “Conflit”, que se estabelece na seqüência da liberação da sexualidade e da linguagem propostas por Reich, ressalta outro texto do psicanalista: *Psicologia de massas do fascismo*. O texto de Mallarmé em questão destaca a palavra “sexual”, que, de acordo com Kristeva, é rara no léxico desse autor (1974: 391). O cruzamento entre o texto de Mallarmé e o de Reich fica mais definido na medida em que a teórica localiza o sexto capítulo intitulado “O misticismo: organização internacional anti-sexual”, de *Psicologia de massas do fascismo* (1974: 532). A dominação do *boulangisme* entre 1890 e 1895 influenciou correntes ideológicas e literárias, as quais serviram de pano de fundo para o dogmatismo característico do século XX, que atuou sob a forma de misticismo. Quanto ao misticismo do século XX como forma de concentração do poder, o texto de Reich funciona como o primeiro a denunciar esta prática (1974: 532), mas Kristeva percebe reações sutis contra esse movimento de tonalidade religiosa/ideológica já nos textos de vanguarda à época de Mallarmé. Mesmo com o cuidado do poeta no que diz respeito à análise sexual no dispositivo semiótico, instaura-se uma espécie de ambigüidade que ela chama de “uma surda cumplicidade entre um tal vanguardismo e as ideologias reacionárias” (1974: 533). Apesar dessa tensão, que opera no âmbito político, se mantém a referência ao corpo neste jogo de concessões da linguagem:

Descentrados, excentrados, promovendo dialetizações constantes face ao limite e ao infinito, o interdito e o rejeitado, questionando qualquer sistema, já que eles são o tempo de sua renovação, e praticando esta dialética no material mesmo da linguagem, no corpo mesmo do sujeito, os textos não *respondem* à angústia de uma época: eles *reproduzem* a sua economia¹ (*A revolução da linguagem poética*,

aussi du langage. Que dans l’art en général, et dans le texte plus particulièrement, à partir de la fin du XIXe. siècle, se constitue un langage qui parle ces lieux de rupture que la ‘conscience de classe’ économiste refoule – lieux de rupture propres au désir des masses mais inexprimés et peut-être même inexprimables par elles dans la société capitaliste productiviste en état d’industrialisation; lieux de rupture donc retirés dans l’expérience des élites culturelles et accessibles, au sein de ses élites, à de rares sujets chez qui ces ruptures courent le risque et présentent l’avantage de se radicaliser jusqu’à la folie ou l’esthétisme, et de perdre ainsi leurs attaches avec la chaîne sociale: voilà ce qui nous voudrions suggérer” (*La révolution du langage poétique*, 1974: 391).

¹ “Décentrés, ex-centrés, dialectisant constamment la limite et l’infini, l’interdit et le rejet, mettant en cause tout système puisqu’ils sont le temps de son renouvellement, et prati-

1974: 533).

Ao lado de Reich, em *A revolução da linguagem poética*, observamos o interesse de Kristeva pelo pensamento do psicanalista André Green. Algumas idéias de André Green aparecem misturadas a assuntos que se desenvolvem a partir de noções engendradas por Kristeva para a sua teoria da linguagem poética. É possível, no entanto, desenvolver algumas referências a esse psicanalista que estão em nota de pé de página. Por exemplo, esse texto está no artigo da *Revista Francesa de Psicanálise*, n. 56, 1971, “A projeção: da identificação projeção ao projeto”, na qual o papel do desejo, amplamente enaltecido através do pensamento reichiano, passa a ser questionado: “Mas a cultura é ainda outra coisa, ela implica um desenvolvimento tecnológico e político que escapa em parte ao desejo”, escreve A. Green¹ (1974: 133).

No capítulo referente à negatividade/rejeição, o mesmo artigo de André Green é mencionado, e o termo “excorporificação” (*excorporation*) aparece como correlato da “expectoração” para Artaud e da “excreção” para Bataille. Em todas essas construções, portanto, subsiste a noção de corpo que exploramos em algumas leituras de Kristeva. Mesmo que seja para ressaltar o esfacelamento do corpo, tal como sugerem os prefixos que acompanham esses termos que evidenciamos nos autores supracitados, o corpo marca o seu movimento e, por conseguinte, a sua existência na teoria poética da psicanalista:

Se a rejeição comporta o momento de “excorporificação” (a nota 95 alude ao texto de Green já citado), de “expectoração” para Artaud, ou de “excreção” para Bataille, essa descarga motriz, esse espasmo corporal se investem no próprio signo já separado, na linguagem, para reintroduzir e desenvolver nele a mecânica mesma segundo a qual se produz a separação entre coisas e palavras; portanto para desenvolver, deslocar e reajustar o registro *vocal* (o texto de Mallarmé ou os *Cantos de Maldoror* de Lautréamont) e as *lógicas* (*Poesias* de Ducasse). A rejeição se reintroduz e se reitera numa linguagem cindida² (*A revo-*

quant cette dialectique dans le matériau même du langage, dans le corps même du sujet, les textes ne répondent pas à l’angoisse d’une époque: ils en reproduisent l’économie” (*La révolution du langage poétique*, 1974: 533).

¹ “Mais la culture est encore autre chose, elle implique un développement technologique et politique qui échappe en partie au désir”, écrit A. Green” (*La révolution du langage poétique*, 1974: 133).

² “Si le rejet comporte le moment de l’ ‘excorporation’ (a nota 95 alude ao texto de Green já citado), de l’ ‘expectoration’ selon Artaud, ou de l’ ‘excrétion’ selon Bataille, cette

lução da linguagem poética, 1974: 142).

A coleta dessas referências dispersas, as quais se somam aos poetas que ocupam o título da tese de Kristeva (Lautréamont e Mallarmé) endossa a importância que a teórica concede à temática do corpo. Observamos que, com a finalidade de investigar o universo desses poetas que ocupam o centro do debate, uma complexa teoria literária vem à tona. Conceitos lingüísticos como “o semiótico”, o “simbólico”, “fenotexto”, “genotexto”, por exemplo, ganham espaço desde então em diversas universidades, adquirindo, em grande parte de suas apropriações, o estatuto de conceitos cristalizados em citações protocolares.

décharge motrice, ce spasme corporel s’investissent dans le signe lui-même déjà séparé, dans la langage, pour réintroduire et déployer en lui la mécanique même selon laquelle se produit la séparation entre choses et mots; donc pour déployer, disloquer et réajuster le registre *vocal* (le texte de Mallarmé ou les *Chants de Maldoror* de Lautréamont) et *logiques* (*Poésies* de Ducasse). Le *rejet* se réintroduit et se réitère dans une langage scindé” (*La révolution du langage poétique, 1974: 142*).

2 DOIS MOVIMENTOS DO CORPO CLARICIANO

2.1 *Perto do coração selvagem*

Em linhas gerais, a crítica clariciana reconhece o efeito de estranhamento característico da produção artística de Clarice Lispector sobre o leitor. Reconhece-se o quanto a escritora inovou no campo da sintaxe a partir de construções cujo arranjo remete a uma língua por vezes diferente da própria língua portuguesa, embora a escritora se reconheça no meio dos escritores brasileiros. Incidir sobre essas renovações lingüísticas levar-nos-iam a importante campo de investigação ainda não plenamente desenvolvido no que toca à produção já bastante explorada de Clarice Lispector. O olhar voltado para a temática do corpo é um outro meio de acesso para reler toda a gama de renovações da linguagem que a escritora aguça em seus mais diversos textos. Não se trata daquele corpo que convém à teoria da crítica feminista norte-americana, ou seja, um corpo feminino visto em grande parte como tributário de um papel que reivindica a inclusão da mulher no espaço social característico do domínio masculino, do simbólico. É importante esclarecer que não pretendemos a partir dessa posição apagar as contribuições da crítica feminista que transitam nessa linha das diferenças entre os gêneros. O texto clariciano, em contrapartida, se abre para questões um tanto mais complexas do que a disputa entre os gêneros masculino e feminino. A análise do corpo dos personagens que transitam nos textos da escritora deixa margem para um amplo leque de investigações que tocam em assuntos referentes não apenas ao corpo constituído com órgãos (o que já seria reconhecidamente significati-

vo em tempos de exacerbada virtualização), mas também às sensações e aos sentimentos experimentados por esses personagens.

Os personagens de Clarice passam por experiências que podem ser consideradas banais, uma vez que não se manifesta nada de extraordinário na vida de Joana, por exemplo: uma menina órfã, depois da morte dos pais, mora com os tios e na idade adulta se casa com um homem chamado Otávio. A existência de G.H. também não extrapola ao contexto da classe média alta: uma escultora habita a cobertura de um apartamento no Rio do Janeiro e em um dia de crise existencial resolve limpar o apartamento tomando o quarto da empregada como ponto de partida. É dessas situações prosaicas que a escritora parte para contar histórias, mas essas não se acomodam em lugares comuns, pois as situações retratadas pela escritora não passam despercebidas no automatismo do cotidiano. A escritora reveste suas narrações de um olhar – esse que é típico recurso do narrador para a caracterização das personagens claricianas – incomum, através do qual uma simples tarefa de casa ou um passeio de bonde adquirem proporções que extravasam o caráter de objetividade e praticidade que tais tarefas demandam.

Nesse contexto de aparente simplicidade surgem personagens que desmantelam a ordem vigente. Há uma linha da crítica clariciana que os localiza em momentos de epifania¹ e por isso tais personagens ganham certa aura de mistério misturado às construções sintáticas incomuns tecidas pela escritora, nas quais se observa o recurso de cortes abruptos das orações, que desenham muitas vezes uma atmosfera próxima

¹ Referimo-nos ao trabalho de Affonso Romano de Sant'Anna "O ritual epifânico do texto" (1997: 241-261). O crítico desdobra a questão da epifania em duas possibilidades: no sentido místico-religioso e no sentido literário. No primeiro deles, "a epifania é o aparecimento de uma divindade e uma manifestação espiritual – e é neste sentido que a palavra surge descrevendo a aparição de Cristo aos gentios". No segundo caso, que diz respeito à literatura, "o termo significa o relato de uma experiência que a princípio se mostra simples e rotineira, mas que acaba por mostrar toda a força de uma inusitada revelação" (1997: 244). Subjaz, portanto, ao sentido literário da epifania, significativo caráter religioso, místico, ou seja, atribuições que incitam a interpretações em busca de desvelamento do texto clariciano, o que nos leva, simultaneamente, a construções de novas camadas de silêncio, de inacessibilidade aos textos carregados de sacralidade de Clarice Lispector. Nessa mesma linha, situamos o trabalho *A escritura de Clarice Lispector*, no qual Olga de Sá retoma as idéias de Affonso Romano de Sant'Anna e chama a atenção para as semelhanças do texto de estréia de Clarice Lispector *Perto do coração selvagem* com o processo epifânico característico da obra de James Joyce (2000: 192).

da idéia religiosa subjacente à noção epifânica. O engendramento dessa atmosfera misteriosa e ao mesmo tempo estranha na qual se inserem os personagens de Clarice promove uma espécie de isolamento interpretativo desses seres ficcionais, os quais não são suficientemente esmiuçados pela crítica. Se existe, de forma genérica, certa fluidez na caracterização das protagonistas dos romances claricianos, torna-se, neste caso, necessário percorrer os caminhos de constituição desses seres de ficção avessos a taxonomias reducionistas. O nosso intuito é o de trazer à tona a riqueza composicional proposta pela escritora, na qual as experiências retratadas põem em cena uma série de sensações cujo efeito parece ressoar em movimentos de leitura que causam a ilusão de desprendimento de qualquer vínculo material. Nosso ponto, entretanto, é que tais cenas que instigam as sensações mais diversas no amplo quadro de leitores das obras de Clarice não se dissociam de um cuidadoso processo de observação do narrador, permanentemente atento às minúcias do cotidiano que escapam ao espectador comum. Embora exista certo efeito de ultrapassagem na descrição das cenas e elas transmitam nessa medida uma expressiva carga de fluidez – característica que se sustenta nas diversas alusões ao elemento água empregadas pela escritora na formação dos personagens –, encontra-se, nos interstícios dessa constituição “aquosa”, uma importante formação física desses seres de papel. Essa constituição, cabe destacar, não exclui o aspecto psíquico. Percebemos, portanto, na escrita de Clarice, assim como já constatamos em textos de Julia Kristeva, a copresença da sexualidade/pensamento.

Perto do coração selvagem, publicado em 1943, é o romance de estréia de Clarice. É a partir dele que se configura certa interpretação direcionada para o estudo de aspectos transcendentais na obra da escritora. Deve-se levar em conta para isso a natureza aquosa, fluida da protagonista Joana, pois tal constituição abre margem para a desistência focada sobre a elaboração física da protagonista. Estamos de acordo com o aspecto “fluido” de Joana. Para apreendê-lo, entretanto, em seus caminhos claricianos, é importante perscrutá-lo para além da superfície embaçada que o narrador cria. Trata-se de um recurso retórico que opera uma espécie de bloqueio de acesso à investigação da protagonista. Joana aparece retratada como um “esboço”, constituída de linhas suaves que se confundem com o mistério da água do mar e as cenas da ba-

nheira; daí a nossa investigação toma como ponto de partida o corpo dos outros personagens. Nessa medida, estamos em busca, primeiramente, das formas que adquirem os personagens secundários, aqueles que mantêm contatos efêmeros e por vezes intensos com a protagonista.

O revestimento corpóreo aparece como uma preocupação significativa da narradora de *Perto do coração selvagem*, cujo discurso em determinado momento da narrativa se mistura ao de Joana. Assim, é por meio da voz de Joana, a personagem reconhecidamente fluida, que são delineados os corpos dos demais personagens. Sob o olhar da protagonista, o corpo recebe o *status* de personagem. Numa das lembranças de Joana, não é a lembrança de alguém que a personagem evoca, mas o que está à frente do discurso da protagonista é a capacidade de congelar uma cena pelo impacto visual, na qual sobressaem fragmentos de um rosto que não diz respeito à história pessoal de Joana, mas se liga a um estado de aflição onde surge a imagem de uma face qualquer com vestígios de desagregação: “Distraída, lembrou-se então de alguém – grandes *dentes separados, olhos sem cílios, –*, dizendo bem seguro da originalidade, mas sincero: tremendamente noturna a minha vida” (1998: 23, grifos nossos). Este exercício que encontra no corpo a antecipação de um estado de alma é uma prática que se manifesta claramente na fase de estudante da protagonista. No internato, Joana instiga a capacidade observação de suas colegas, que se evadem do jogo de dissecação proposto pela colega, situação que as deixa “desamparadas”, uma vez que não são capazes da mesma brincadeira. A situação as deixa “envergonhadas”, já que Joana se afasta rapidamente das colegas, sem escamotear seu sentimento de desprezo, que as deixa “murchas”, ou seja, em situação de desvantagem perceptiva. Joana detém, portanto, a posse da palavra: – Vejam os *olhos* daquela mulher... redondos, transparentes, tremem, tremem, de um instante para outro podem cair numa gota d’água... (1998: 145).

O refinamento da observação desses corpos que podem ser denominados de anônimos está no relato de uma cena que antecede o dia do casamento da protagonista. A lembrança refere-se à refeição feita por um homem imerso em jogo de sensações com a sua comida. A atenção do narrador não se fixa apenas no rosto, como em episódios anteriores, mas também nas mãos e nas pernas do objeto observado. Em-

bora não existam descrições do encontro carnal entre Joana e o marido, temos, em contrapartida, na refeição do “homem guloso”, que desperta em Joana um misto de abjeção e voluptuosidade, a marca da sexualidade entre essa personagem e Otávio:

Um dia, antes de casar, quando sua tia ainda vivia, vira um homem guloso comendo. Espiara seus olhos arregalados, brilhantes e estúpidos, tentando não perder o menor gosto do alimento. E as mãos, as mãos. Uma delas segurando o garfo espetado num pedaço de carne sangrenta – não morna e quieta, mas vivíssima, irônica, imoral – a outra crispando-se na toalha, arranhando-a nervosa na ânsia de já comer novo bocado. As pernas sob a mesa marcavam compasso a uma música inaudível, a música do diabo, de pura e incontida violência. A ferocidade, a riqueza de sua cor... Avermelhada nos lábios e na base do nariz, pálida e azulada sob os olhos miúdos. Joana estremeceu arrepiada diante de seu pobre café. Mas não saberia depois se fora por repugnância ou por fascínio e voluptuosidade. Por ambos certamente (*Perto do coração selvagem*, 1998: 19).

É evidente a carga de sensualismo na descrição da cena do homem guloso, na qual observamos uma riqueza cinética a partir dos movimentos do corpo do homem misturados à habilidade com que ele manuseia a comida, que também sugere a idéia de movimento, tal como aparece na descrição da carne – “sangrenta” como se guardasse ainda resquícios do animal sacrificado. Em seguida, esta se confunde com a “imoralidade” da mão do homem, que, no gesto de levar o alimento sangrento à boca, recebe uma predicação deslocada de caráter – “imoral”. O movimento, portanto, liga-se ao desvio e também àquilo que é da ordem do vivo. Por isso, o homem dessa cena é apresentado num apelo cromático no qual se destacam os lábios, que servem como um revestimento da boca e um meio de acesso ao alimento, ou seja, à carne sangrenta. O vermelho dos lábios soma-se ao já mencionado cinetismo do alimento também vermelho e essa coloração confere aos lábios a intenção de mobilidade. Assim, o corpo do homem guloso anima-se em tons de vermelho, uma cor que o narrador também localiza na esfera da violência e do mal: “a música do diabo”. Contra-pondo-se à vivacidade da refeição do homem guloso, está a descrição dos corpos dos tios de Joana:

A comida era uma das grandes preocupações da casa, continuou Joana. À hora das refeições, os braços apoiados pesadamente sobre a mesa, o homem se alimentava arfando ligeiramente, porque sofria do coração, e enquanto mastigava, algum farelo esquecido fora da boca, seu olhar se fixava vidrado em qualquer ponto, a atenção voltada às

sensações interiores que a comida lhe produzia. A tia cruzava os pés sob a cadeira, e, as sobrancelhas franzidas, comia com uma curiosidade que se renovava a cada garfada, o rosto rejuvenescido e móvel (*Perto do coração selvagem*, 1998: 63).

Na cena anterior, a comida surge como meio de extravasamento dos sentidos. À mobilidade do corpo do homem percebida nos gestos das mãos, das pernas e da face, contrapõe-se a estaticidade dos corpos dos tios. O papel dos tios em relação à Joana é o de cuidado, já que ela havia sido abandonada pela mãe e o pai morrerá. Para marcar a falta de afetividade de seus tutores, a protagonista os descreve, na rotina de uma cena referente a um almoço familiar, de modo a enfatizar a atmosfera tensa que os circunda. Os braços do tio ficam parados sobre a mesa apoiados na articulação dos cotovelos e não há qualquer expressividade nos olhos dele. Quanto à tia, se há alusão ao movimento do rosto da mulher, essa se congela na expressão de preocupação das sobrancelhas, as quais permanecem “franzidas” enquanto a mulher faz movimentos automáticos com o garfo, os quais se somam à passividade da posição de seus pés. Muito distante da ligação prazerosa que constatamos no quadro do homem guloso, atento em não perder as sutilezas do gosto do alimento, aqui se destaca o funcionamento automático do organismo. Decorre daí a preocupação do tio com a precariedade do seu coração e a vigilância – que configura um traço hipocondríaco desse personagem – atento ao seu trabalho digestivo produzido por um corpo com marcas de decadência física. A cena da refeição é tensa e provoca constrangimento nos tios de Joana porque eles procuram uma brecha na maquinalidade dos próprios gestos para entrar no assunto do internato. No entanto, é a protagonista quem produz uma ruptura ao antecipar o tema de sua saída daquela casa em direção ao internato. O narrador constrói a personagem Joana com uma aguçada capacidade perceptiva, característica que permite à protagonista flagrar o processo de automatização no qual seus tios estão inseridos: “Joana em momentos parava para ouvir o ruído das duas bocas e o tic-tac leve e nervoso do relógio” (1998: 63).

A aproximação entre o compasso do relógio e os sons emitidos pelas bocas dos tios da protagonista destaca o cômico que o narrador é capaz de extrair dessas caracterizações que afastam os personagens de sua natureza exclusivamente corpórea. Em

O riso, Bergson insiste sobre o que chama de “o mecânico calcado no vivo” como ponto de partida da comicidade¹. O automatismo bergsoniano dissocia o movimento da vida, e a pessoa ganha o aspecto de uma coisa. No exemplo dos tios, a espontaneidade dos gestos e das palavras perde espaço para a precisão compassada que os ponteiros do relógio sugerem.

Nessa mesma perspectiva da risibilidade, configuram-se as descrições sobre o corpo da tia de Joana. Essa personagem, que mantém contato com a protagonista desde o momento em que Joana fica órfã, ganha um capítulo de destaque na narrativa. O encontro das duas é marcado pelo tenso contato corporal de um abraço abrupto: “Antes que pudesse fazer qualquer movimento de defesa, Joana foi sepultada entre aquelas duas massas de carne macia e quente que tremiam com os soluços” (1998: 36). Nesse momento, percebemos a estratégia do narrador em fazer da proximidade física, assim como indicam a textura macia da pele e a temperatura acolhedora, características que despertam o contrário da afetividade. Trata-se, portanto, de uma situação que confirma a maquinaisidade dos gestos da tia, que, em seguida, se revela em atitude de análise. A mulher serve-se de um abraço para melhor inspecionar o aspecto da sobrinha: “Sentiu o rosto violentamente afastado do peito da tia por suas mãos gordas e por ela foi observada durante um segundo. A tia passava de um movimento para outro sem transição, em quedas rápidas e bruscas” (1998: 36). A cena indica não apenas a frieza da tia numa situação especial, mas o que subjaz a essa inspeção é a falta de laço sentimental entre as duas, embora subsista o vínculo sangüíneo. É uma situação que Clarice desenvolve nos contos de *Laços de família*, nos quais as relações familiares sobrevivem de ligações de parentesco que se mostram dissociadas de sentimentos genuínos². Enquanto em *Laços de família* as situações de desamor recaem so-

¹ Bergson concede à tensão entre o mecânico e o vivo a sua imagem central e a partir dela ele retoma várias vezes a importância desse jogo oposicional no seu ensaio sobre o riso: “O ser vivo que se tratava aqui era um ser humano, uma pessoa. O dispositivo mecânico é, pelo contrário, uma coisa. Portanto, o que fazia rir era a transfiguração momentânea de um personagem em coisa, se quisermos considerar a imagem desse prisma. Passemos então da idéia precisa de uma mecânica à idéia mais vaga de uma coisa em geral. Teremos uma nova série de imagens risíveis, que se obterão, por assim dizer, esfumando contornos da primeira, e que levarão a esta nova lei: *Rimo-nos sempre que uma pessoa nos dê a impressão de ser uma coisa*” (*O riso*, 1980: 36).

² No conto “Feliz aniversário”, a aniversariante, símbolo de incômodo para todos que a cir-

bre personagens femininas de mais idade (incidem sobre avós), em *Perto do coração selvagem* é a personagem jovem quem padece do sentimento de desamparo misturado à inadequação de uma presença que toma ares de uma carga difícil de suportar. A comparação que a narradora efetua entre a tia e o cachorro escapa ao exercício clarificante que concede aos animais um espaço de exceção, no qual se destacam sensações e sentimentos dos mais variados matizes, no qual o humano é até mesmo rebaixado em prol da animalidade¹. Na formação física da tia, todavia, a comparação com o animal doméstico causa repulsa na protagonista: “Nova onda de choro rebentou no seu corpo e Joana recebeu beijos angustiados pelos olhos, pela boca, pelo pescoço. A língua e a boca da tia eram moles e mornas como as de um cachorro” (1998: 36-37).

O mal-estar que a tia desperta em Joana se associa à formação de um corpo que o narrador realça em momentos de liquidez descartável. Na cena da refeição, a tia aparece sob o signo da fixidez plasmada pela gestualidade maquinal do tic-tac do relógio, isto é, numa situação que remete ao enrijecimento das ações dessa personagem. O aspecto “aquoso”, ao qual nos referimos em comentários sobre descrições da tia da protagonista, não oblitera o que ela tem de fixo, e decorre disso a referência aos seios da mulher, que se descolam da alusão imediata à maternidade ou até mesmo à sexualidade e ganham um relevo de misterioso jogo infantil que se soma em seguida a um acolhimento mórbido: “Os seios da tia eram profundos, podia-se meter a mão como dentro de um saco e de lá retirar uma surpresa, um bicho, uma caixa, quem sa-

cundam, recebe uma tratamento mecânico por parte dos filhos, a começar pelos preparativos de sua festa em comemoração de seus oitenta e nove anos: “E, para adiantar o expediente, vestira a aniversariante logo depois do almoço. Pusera-lhe desde então a presilha em torno do pescoço e o broche, borrifava-lhe um pouco de água-de-colônia para disfarçar aquele seu cheiro de guardado – sentara-a à mesa. E desde as duas horas a aniversariante estava sentada à cabeceira da longa mesa vazia, tesa na sala silenciosa” (*Laços de família*, 1998: 55). A frieza do relacionamento entre os familiares consolida-se na despedida, momento em que a aproximação física desvela o afastamento afetivo dos filhos: “A aniversariante recebeu um beijo cauteloso de cada um como se sua pele tão infamiliar fosse uma armadilha” (*Laços de família*, 1998: 63). No conto “Os laços de família”, o breve contato acidental entre mãe e filha no trajeto do táxi em direção à Estação é suficiente para acionar na filha Catarina um sentimento de mal-estar ao se ver fisicamente próxima de uma mãe que nunca lhe despertou afetividade: “Porque de fato sucedera alguma coisa, seria inútil esconder: Catarina fora lançada contra Severina, numa intimidade de corpo há muito esquecida, vinda do tempo em que se tem pai e mãe. Apesar de que nunca se haviam realmente abraçado ou beijado” (*Laços de família*, 1998: 96).

¹ Em *Água viva*, a personagem narradora afirma: “Não humanizo bicho porque é ofensa – há

be o quê. (...) Os seios da tia podiam sepultar uma pessoa!” (1998: 37). A descrição da mulher intercala essa constituição fixa com gestos que remetem à fluidez das secreções do corpo: “a tia tirou um lenço grande e amarrotado, assoou o nariz” (1998: 36). Esta imagem líquida participa do mesmo campo de abjeção de outra caracterização que a protagonista tece a respeito dos seios da tia. Se na primeira formulação os seios da tia formam uma idéia de imobilidade ativa, nessa segunda referência eles se assemelham ao apelo da impureza que diz respeito à gama de secreções produzidas pelo corpo humano e sua intrínseca carga histórica de mal-estar: “os seios da tia podiam derramar-se sobre ela, em gordura dissolvida” (1998: 37).

Chama a atenção em *Perto do coração selvagem* a retratação do corpo de personagens secundários, os quais são inexpressivos no plano diegético. É o caso de uma cena em que Joana passeia na praia, uma cena que antecede o encontro desconfortável que ela terá com a tia. Na praia, em companhia da empregada, uma súbita rajada de vento serve de pretexto para descrições do corpo da empregada: “Uma rajada mais forte levantou-lhe a saia até o rosto, deixou nuas suas coxas escuras e musculosas” (1998: 36). A imagem de força física ligada ao corpo da mulher direcionada ao serviço de casa contribui para a constituição frágil do corpo da protagonista. É através do corpo anônimo da empregada, essa que sequer é nomeada, que se insere o corpo invisível de menina de Joana: “A ventania vinha do mar invisível, trazia sal, areia, o barulho cansado das águas, embaraçava as saias entre as pernas, lambendo furiosamente a pele da menina e da mulher” (1998: 36).

A referência aos corpos das crianças da escola na qual Joana estuda também auxilia a demarcação do corpo da protagonista. A passividade dos corpos dos colegas de Joana opõe-se à natureza selvagem da protagonista, sempre disposta a vãos de imaginação e jogos de linguagem que desafiam o senso comum. As crianças da escola dispõem de corpos que podem ser interpretados em conformidade a regras sociais. Não se trata da mesma maquinação dos corpos dos tios da protagonista, os quais exibem gestos endurecidos pela rudeza da rotina, todavia está na irônica descrição das bocas das crianças e na desatenção ou incapacidade de fitar os outros

(esse que é um perspicaz exercício e funciona como ponto de distinção de Joana sobre os demais) o modo disfórico como se articulam os corpos dos colegas da protagonista. O adjetivo “satisfeitas” traduz justamente a decalagem entre a personagem Joana, imersa desde a infância em questionamentos de teor filosófico, e as crianças da mesma idade, as quais se acomodam com movimentos lentos a uma realidade que não lhes aguça discussões: “Ainda mergulhadas no conto as crianças moviam-se lentamente, os olhos leves, as bocas satisfeitas” (1998: 29). A presença de Joana abre margem para o constrangimento que suas reflexões suscitam. Nessa medida, localizamos o corpo da professora. Este entra em cena e aponta o efeito moral da observação precoce da protagonista, que pergunta à professora o que acontece depois que se é feliz. O grau de embaraço da professora processa-se na sua coloração corporal: “a professora enrubesceu – nunca se sabia dizer por que ela avermelhava” (1998: 30). A esse gesto que simboliza desautorização de poder por parte daquele que é orientado para educar, segue outro movimento de hesitação da professora, situação que a rebaixa em relação à protagonista: “Quando Joana estava à porta em dois pulos, a professora chamou-a de novo, dessa vez *corada até o pescoço, os olhos baixos, remexendo papéis sobre a mesa*” (1998: 30, grifos nossos).

A representação paterna, outra figura símbolo de poder, adquire formas físicas no diálogo com o amigo Alfredo, momento em que o pai da protagonista esboça a dificuldade de criar sozinho uma filha. Para marcar a confissão de que a “sensação” de ter uma filha é “Às vezes a de ter um ovo quente na mão”, o rosto do homem assume uma expressão na qual se destaca a perturbação da face: “O pai enxugava a boca com o guardanapo, inclinava a cabeça para um lado e dizia sorrindo (...)” (1998: 26). O pai, assim como a professora, tem a sua autoridade desafiada e mostra-se pelo viés da fragilidade. Ao relembrar a ausência da mulher Elza, que o abandona junto à Joana, o homem alude ao mal-estar físico dessa sensação de desamparo: – Uma vez acordei com febre, de madrugada. Parece até que ainda sinto a *língua* dentro da *boca*, áspera com um trapo. Você sabe meu *pavor de sofrer*, prefiro vender a minha alma. Pois pensei nela (1998: 27, grifos nossos). A temática do corpo doente, que flagramos na sutileza da cena do tio preocupado com o caminho do alimento num corpo que já padece de desajuste no funcionamento, ressurgiu na análise que contempla a figura do pai da

protagonista, esse, no entanto, sem qualquer doença física manifesta. Nos dois casos, a identidade ligada ao corpo está em primeiro plano. Os traços hipocondríacos partilhados por esses dois personagens sublinham a relevância do bom funcionamento corporal e tocam num tabu que diz respeito à doença.

Em *Poderes do horror*, Kristeva recolhe exemplos bíblicos nos quais o corpo doente é visto sob o viés da falta de caráter. A psicanalista retoma os capítulos 13 e 14 do Levítico em que a lepra, retratada como “tumor da pele” (*tumeur de la peau*), serve de exemplo para marcar a ameaça à identidade (1980: 120). A diferença da pele do leproso significa, conforme a interpretação de Kristeva do texto bíblico, impureza. O impuro opera no sentido de apagamento das diferenças (*effacement des différences*), ameaça à identidade (*menace de l'identité*). A pele do leproso, portanto, simboliza a marca da exclusão e representa significativa intolerância em relação ao corpo doente.

A representação do corpo do personagem Otávio, marido da protagonista, potencialmente reprodutor, afasta-se, nessa medida, de deformações causadas por doença. A auto-imagem de Otávio evidencia a definição de seus traços: “Olhou-se ao espelho antes de sair, de olhos entrefechados observou o rosto bem feito, o nariz reto, os lábios redondos e carnudos” (1998: 126). Em contrapartida, sob o ponto de vista da protagonista, o corpo de Otávio desperta uma certa piedade, o que não significa fraqueza física no marido de Joana: “eu me emociono quando Otávio tosse e põe a mão no peito, assim. Ou senão quando fuma, e a cinza cai no seu bigode, sem que ele note” (1998: 22). O corpo de Otávio, visto sob a perspectiva de Lídia, a mulher com quem Joana rivaliza, marca-se pelo espaçamento dos encontros dos amantes: “Sua aproximação era um toque mágico, transformava-a num ser realmente vivo, cada fibra respirando cheia de sangue. Ou senão não a agitava. Adormecia-a como se viesse simplesmente, quietamente, aperfeiçoá-la” (1998: 88). Em contraste com a cena dos amantes, na qual o distanciamento entre eles se reverte em proximidade, há uma cena entre Otávio e Joana, em que a continuidade da presença física característica da condição do matrimônio afasta o casal:

Otávio continuava no Direito público, demorando-se em alguma linha e depois impaciente mordendo a unha e voltando rápido várias páginas ao mesmo tempo. Até que parava de novo, distraído, a língua passeando pelo bordo dos dentes, uma das mãos puxando com

ternura os fios das sobrancelhas. Qualquer palavra imobilizou-o, a mão no ar, a boca aberta como um peixe morto. (...) escreveu depressa no caderno, parando um instante para respirar ruidosamente e, num gesto que a sobressaltou, bater nos dentes com os nós dos dedos. (...) Sorriu tímido e importunado, estendeu-lhe a mão por cima da mesa (*Perto do coração selvagem*, 1998: 107-108).

O ponto em comum entre os dois relacionamentos de Otávio configura-se na capacidade de contatos afetivos que despertam o sentimento de piedade. Na cena de Lídia, que antecede a descrição ancorada sobre a intimidade em vias de desgaste entre a protagonista e Otávio, se desenha uma clara alusão à *Pietà* de Michelangelo:

Ela cosia perto da janela. Fechou a porta, trancou-a a chave, ajoelhou-se perto dela. Encostou a cabeça no seu seio e de novo aspirou aquele perfume morno e adocicado de rosas vermelhas. Ela continuava a sorrir, ausente, quase misteriosa, com se prestasse ouvido ao rolar suave de um rio dentro de seu peito (*Perto do coração selvagem*, 1998: 87).

Lucia Helena Vianna, em *Cenas de amor e morte na literatura brasileira*, observa, a partir de *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*, uma seqüência dos movimentos dos corpos dos protagonistas que levam até a mesma escultura de Michelangelo. No momento da publicação de *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*, no ano de 1969, o livro de estréia de Clarice Lispector chega a sua terceira edição¹. Se em *Lóri e Ulisses*, protagonistas ficcionais da *Pietà* de Michelangelo, é manifesto o jogo imagético proposto pela narradora, em *Perto do coração selvagem* encontramos já referências que levam a uma situação análoga, na qual o homem se ajoelha próximo do corpo da mulher. Lídia e Lóri, portanto, constituem desdobramentos da Virgem Maria, enquanto Otávio e Ulisses atuam no papel do Cristo, na medida em que são abrigados por uma mulher. Nessa medida, o corpo de Otávio, em outro momento da narrativa, compara-se ao corpo de Cristo: “O peito nu, os braços abertos, crucificado” (1998: 133). Cabe também à Joana uma variação sutil da *Pietà* numa cena que mantém a proposta de Michelangelo, no entanto, ocorre o deslocamento dos papéis do homem e da mulher. A intimidade do casal Joana-Otávio abrevia em certa medida a série de movimentos

¹ Conforme a pesquisa de Nádia Battella Gotlib, em “A descoberta do mundo”, para os *Cadernos de literatura brasileira* (2004: 32).

que dá forma à escultura de Michelangelo: “Muito bem. Agora a senhora faça o favor de se aproximar e encostar a cabeça nesse valoroso peito, porque estou precisando disso” (1998: 110). Restam apenas alguns gestos que nos levam a perscrutar no casal Joana-Otávio a alusão à escultura de Michelangelo. Tais movimentos se confirmam quando Joana é assaltada, na seqüência desse episódio, por um sentimento de piedade: “Agora sua piedade abrangia-a também e ela via os dois juntos, coitados e infantis. Os dois iam morrer, esse mesmo homem que batera com os dedos nos dentes, num movimento tão vivo deste” (1998: 111).

A rapidez da formação da cena de Joana em relação à de Lídia, no que diz respeito às possíveis leituras da *Pietà*, abre margem para conjecturas que distanciam a protagonista da personagem Lídia. As duas disputam o amor e a atenção de Otávio. Embora Joana esteja formalmente casada com Otávio, é Lídia quem espera um filho dele. Esta informação relevante é suficiente para a produção de uma espécie de troca de papéis entre as duas mulheres, na medida em que a gravidez de Lídia a legitima no papel do paradoxo mãe-virgem característico da cultura ocidental. A respeito desse assunto, recorreremos à pesquisa de Luiz Carlos Villalta para o volume *Brazilian Feminisms*, na qual ele observa desde os primeiros escritos dos jesuítas sobre o Brasil, datados da metade do século XVI, o destaque a certos estereótipos femininos que sobreviveram durante os séculos e podem ser associados a padrões da nossa cultura ocidental. Villalta situa José de Anchieta e Manuel da Nóbrega como os mais importantes jesuítas no século XVI. Na tentativa de conversão dos índios para a fé católica, eles escreveram poemas, cartas e peças de teatro de cunho pedagógico-moralista, atividade que promoveu a disseminação da idéia de pecado. Conforme esclarece Villalta, até o início do século XVII, ainda se acreditava na Europa que o Equador não só dividia o mundo, mas também a virtude do vício. Do lado do vício, estavam as índias, que se envolviam com os estudantes que vinham para estudar na escola da Sociedade de Jesus, e eles aprendiam que essas mulheres representavam ameaça semelhante à da Eva que arruinara Adão. O casamento, então, surgiu como alternativa aceitável e facultou à imagem de Maria a possibilidade da experiência legal do sexo.

Decorre daí o paradoxo mãe-virgem que perpassa os séculos e se incorpora no imaginário ocidental. O filho que Lídia espera a retira, portanto, de sua condição ile-

gal, imoral, para incluí-la no âmbito de aceitação social. Cabe à Lídia o paradoxo de mãe-írmã, por isso essa personagem suscita e produz a piedade e está situada na mesma posição da Virgem Maria na composição que remete à escultura de Michelangelo. Joana, por sua vez, legitimada pelos laços do casamento, escapa à condição da maternidade – ela não gera –, e atravessa a narrativa sob o epíteto de “víbora”. A protagonista envolve-se em situações nas quais sobressai o gosto pela liberdade, confirmado pelas metáforas eqüinas, justificando o título da obra: “coração selvagem”. Diferentemente de Lídia, a protagonista não ocupa a posição da Virgem na descrição do quadro que sugere a formação da *Pietà*. Não é Joana quem oferece proteção a Otávio, a personagem antes ocupa a posição que deveria ser a de Otávio. Nesta *Pietà* invertida está o esboço da própria configuração enviesada dessa personagem, que, apesar de estar ao lado da lei, em conformidade com o código social e religioso, subverte a sua condição legal e se conduz na esfera incerta e libertária do coração selvagem da vida. O conjunto de ações da protagonista atenua as ações questionáveis de Lídia. Otávio também fica à margem de condenações de caráter, inclusive, como já mencionamos, ele ocupa a impassível posição imóvel e muda do Cristo crucificado. Nessa medida, os julgamentos recaem sobre as duas mulheres que o disputam e nas descrições de seus corpos. Sob a perspectiva da protagonista, temos acesso ao corpo de Lídia: “Os olhos abertos de Lídia eram sem sombras. Que mulher bela. Os lábios cheios mas pacíficos, sem estremecimentos, como de alguém que não tem receio do prazer, que o recebe sem remorsos” (1998: 141). A caracterização positiva da rival por meio do narrador se mantém quando é traçada a comparação entre as duas:

Os lábios grandes de Lídia, de linhas vagarosas, tão bem pintados de claro, enquanto eu de batom escuro, sempre escarlate, escarlate, escarlate, o rosto branco e magro. Esses seus olhos castanhos, enormes e tranqüilos, talvez nada tenham a dar, mas recebem tanto que ninguém poderia resistir, muito menos Otávio (*Perto do coração selvagem*, 1998: 143).

É a própria Joana, portanto, quem contribui para a construção de um retrato disfórico. A consistência dos traços de Lídia, acrescido da suavidade da cor que encobre os lábios da personagem – cores que realçam ou forjam uma pureza à mãe-amante, contrastam com as linhas da protagonista. A brancura do rosto de Joana não

partilha da mesma tranqüilidade e pureza contidas na face de Lídia, em que não há espaço para tons contrastantes: a cor clara da pintura dos lábios acompanha o tom castanho dos olhos. Essa harmonia de cores liga-se ao caráter da personagem, que exibe uma segurança irresistível. Na linha oposta, a protagonista evidencia o vermelho escarlate que recobre a sua boca. Não temos acesso às dimensões das particularidades do rosto de Joana, como acontece nas descrições referentes a Lídia. Nessa personagem, no entanto, o exagero das formas dos lábios e dos olhos encontra compensação na suavidade das cores que os encobrem. A ausência da descrição das formas da face de Joana, à exceção da magreza do seu rosto, não a exime de um julgamento que a localiza em linha oposta à sua rival. As escassas referências a que temos acesso nos levam à configuração da protagonista no campo da impureza. O apelo cromático, nesse recorte de comparação entre as duas mulheres, parece mais importante do que a minúcia das formas dos olhos ou das bocas, pois é através da cor que se estabelece a natureza selvagem da protagonista. O vermelho¹, sobretudo o vermelho escarlate, é uma cor recorrente nos textos de Clarice. Em *Perto do coração selvagem*, a expressividade desse tom de vermelho é suficiente para afastar de Joana vínculos com o estado de serenidade ou de segurança afetiva, os quais são explícitos em Lídia. Em outro exercício comparativo, por intermédio da protagonista, são exaltadas as qualidades da adversária, de modo a confirmar o mesmo jogo autodepreciativo:

As minhas mãos e as dela. As minhas – esboçadas, solitárias, traços lançados para frente e para trás, descuido e rapidez num pincel molhado em tinta branco-triste, estou sempre levando a mão à testa, sempre ameaçando deixá-las no ar, oh como sou fútil, só agora compreendo. As de Lídia – recortadas, bonitas, cobertas por uma pele elástica, rosada, amarelada, como uma flor que vi em alguma parte, mãos que repousam em cima das coisas, cheias de direção e sabedoria. Eu toda nado, flutuo, atravesso o que existe com os nervos, nada sou senão um desejo, a raiva, a vaguidão, impalpável como a energia (*Perto do coração selvagem*, 1998: 144).

Com base nessa segunda comparação, chegamos à fluidez² de Joana. Diversamente da cena evidente do banho da protagonista, ou de sua contemplação do mar

¹ De acordo com Chevalier (1990: 944), o vermelho-escuro é noturno, fêmea, secreto e, em última análise, centrípeto; além disso representa o mistério da vida.

² Sobre a fluidez da protagonista de *Perto do coração selvagem*, críticos de diferentes linhas de

- episódios que envolvem essa personagem em situações onde a água ganha espaço central -, a cena que elegemos também contempla a natureza fluida de Joana, obedecendo aos movimentos corpóreos da protagonista, os quais se definem pela inspeção dos traços de Lídia. Novamente é Lídia quem faz a mediação para o corpo da protagonista. Por meio das descrições das mãos de Lídia, portanto, se esboçam os gestos imprecisos de Joana. As cores das mãos de Lídia, semelhantes às de uma flor entre o rosa e o amarelo, denotam beleza, sabedoria, planejamento, ou seja, uma série de predicados que se ausentam na fluidez corpórea da protagonista. A brancura das mãos de Joana não apresenta qualquer relação com a pureza que vimos nas cores suaves concedidas ao rosto de Lídia, uma vez que a brancura imputada à protagonista participa do mesmo jogo de impurezas concedidos na formação de seu rosto, que é branco e magro. A cor branca, nesse sentido, desloca-se da sua significação marcadamente simbólica de positividade para o universo de reversões da escrita de Clarice. Por isso, em determinado momento, o narrador esclarece o teor do branco a respeito do qual alude: trata-se do branco-triste. A fluidez de Joana estrutura-se também por meio dessa imagem melancólica e aquosa que é a do pincel molhado em “tinta branco-triste”, servindo de equivalente para os movimentos imprecisos (fluidos) da protagonista. A falta de forma das mãos e, em decorrência disso, dos gestos de Joana a limita, pelo menos na passagem que recortamos, a sentimentos arcaicos como a raiva e também, quando a personagem se atribui a “vaguidão”, a insere na temática existencialista que diz respeito à interrogação sobre o nada.

A fluidez de Joana admite um amplo espectro de leituras, e uma forma de acesso a este ponto de constituição de personagens tipicamente claricianos se alicerça nos quadros comparativos que a escritora articula, os quais têm como via segura a análise da formação dos corpos dos personagens secundários. A riqueza de detalhes proporcionados pelos narradores de Clarice a alguns personagens viabiliza a investi-

trabalho reconhecem essa característica na formação de Joana. Olga de Sá, em *A escritura de Clarice Lispector* (2000) chama a atenção para a relação entre a mulher e a água nos textos claricianos. Em *Perto do coração selvagem*, a autora destaca sobretudo a ligação da protagonista com o mar, procedimento que retorna em *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres* (2000: 198). Cristina Ferreira Pinto, em *O Bildungsroman feminino*, percorre a trajetória aquosa e, por conseguinte, fluida da protagonista: “Joana é ‘como água clara e fresca’ (*Coração*, 62), é líquida, fluida, mutável, não pode ser moldada pelo Outro” (1990: 101).

gação de outras de suas criaturas. No exemplo da protagonista de *Perto do coração selvagem*, é por intermédio do contraste com outros seres ficcionais que obtemos a sua constituição um tanto escorregadia. No contato com a tia, uma mulher de seios volumosos, Joana, sob o ponto de vista da tia, assume formas exíguas que se combinam a descrições do narrador a respeito da magreza do rosto, pois a tia a vê, em momento de aflição, com o corpo bastante reduzido em volume: “a tia viu por alguns momentos as pernas magras e descobertas da sobrinha correrem, correrem entre o céu e a terra, até desaparecerem rumo à praia” (1998: 37).

De forma análoga, o encontro na casa do professor leva a protagonista a um confronto com a mulher desse, momento em que Joana se observa numa situação ridícula ancorada sobre o contraste entre o seu corpo ainda infantil e a formação exuberante do corpo da mulher do professor. Ao entrar na sala onde eles estudavam, “a mulher do professor” produz um forte impacto visual na protagonista, que se reflete na aparência física da mulher: “A esposa do professor entrou no aposento, alta, quase bonita com aquele cabelo cobreado, curto e liso. E sobretudo as coxas altas e serenas movendo-se cegamente, mas cheias de uma segurança que assustava” (1998: 56). O jogo de contrastes não se dá somente com a protagonista e outros personagens, é possível percebê-lo também através da observação do narrador que se trata de um recurso estendido à configuração engendrada por ela da relação entre, por exemplo, o professor e a mulher dele: “Esta se aproximara, pousara a mão branca e longa, como de cera, mas estranhamente atraente, sobre o ombro do marido” (1998: 65). Em seguida, a sensibilidade do narrador apreende as cores contrastantes que compõem o casal: “E Joana viu, cheia de uma dor que lhe dificultava engolir a saliva, o belo contraste entre os dois seres. Os cabelos dele ainda negros, seu corpo enorme como o de um animal maior que o homem” (1998: 56). O mesmo jogo cromático calcado em tons que se opõem é transposto para a caracterização da protagonista, esta que tem na sua rival imaginária um contraponto para a sua constituição imprecisa que já evidenciamos como sendo “fluida”. Neste episódio a protagonista é apresentada sobre “pernas nervosas”, “seios ainda por nascer”, próprios de quem carrega “aquela imprecisão no corpo” (1998: 58). O sorriso que a mulher do professor troca com o marido é logo percebido pela protagonista como sinal de cumplicidade, movimento rapidamente

flagrado pela esperteza precoce da protagonista. Esse gesto rebaixa Joana, humilha-a e, para melhor acentuar a sensação de desamparo, estabelece-se a oposição entre claro/escuro, na qual Joana ocupa o espaço destinado às sombras: “Joana diminuiu, ficou pequena e escura diante daquela pele brilhante” (1998: 59). O sentimento de vergonha que invade a protagonista se consolida por intermédio desse jogo entre o claro e o escuro acrescido de uma sutil atenção voltada às texturas da pele dessas duas personagens: “e era branca e lisa. Não miserável e sem saber de nada, não abandonada, não com os joelhos sujos como Joana, como Joana! Joana levantou-se e sabia que sua saia era curta, que sua blusa colava-se ao busto minúsculo e hesitante” (1998: 59). O corpo em formação de Joana, ainda sem a definição dos traços que farão parte de sua vida adulta, a deixa em suspensão. Curiosamente, essa marca de indecisão característica da saída da infância da protagonista acompanha-a até a idade adulta. A Joana em duelo com Lídia guarda vestígios dessa imprecisão que a constituiu durante os primeiros contatos para além de sua família. Não se trata mais da rival imaginária, representada pela esposa do professor, mas permanece na protagonista a facilidade com que ela desperta a piedade. Joana, que não ocupa a função da Virgem porque a maternidade a aprisionaria, faz com que recaia sobre ela esse sentimento que, no mundo clariciano, está próximo do riso. Por esse motivo, ou seja, o de que o narrador retrata sob um viés de autopiedade risível por parte da protagonista, surgem personagens em *Perto do coração selvagem* que despertam a piedade junto à vontade de rir. O episódio, aparentemente sem qualquer vínculo com a atmosfera fluida da protagonista, em que Joana conta a Otávio sobre o auxílio prestado a um homem idoso, explicita esse procedimento de piedade risível trabalhado pelo narrador:

... O velho foi-se aproximando, a balançar o corpo gordo, o crânio liso. Chegou-se junto dela, os lábios em forma de muxoxo, os olhos arredondados, a voz chorosa. Disse, imitando o tatibitate infantil:

- Machuquei aqui... Ta dodói... Botei remedinho, já tá melhorzinho...

Revirou os olhos e num momento as gorduras tremeram, o brilho dos lábios molhados e frouxos fulgurou docemente. Joana inclinou-se um pouco e viu suas gengivas vazias.

- Não diz que tem pena de mim?

Ela olhava-o séria. Ele não estranhou:

- Não diz nem “tadinho”?

Era de uma pessoa se torcer de riso e de perplexidade vê-lo baixinho, o traseiro saliente, os grandes olhos atentos, numa larga continência trêmula (*Perto do coração selvagem*, 1998: 91-92).

Subjacente ao encontro paradoxal entre a pena e o riso, ressaltamos a importante função do corpo. É por meio dele que é possível a tessitura de imagens cujo impacto visual leva simultaneamente ao riso e à sensação imediata de remorso por ter rido¹. Assim, de situações em que não seria conveniente rir, os narradores lançam mão de formas, cores, texturas que embaçam as fronteiras entre o certo e o errado, resultando daí a ação imediata e desarmada do riso. O corpo na velhice é alvo de uma série de exercícios com o fito de despertar esses sentimentos contrastantes. O corpo do homem da cena supracitada tem essa propriedade na medida em que sugere uma sobreposição de formas excessivas e pesadas que se encontram em desalinho com a agilidade típica da juventude. A calvície (crânio liso), o excesso de peso (corpo gordo, traseiro saliente), a flacidez da pele (lábios em forma de muxoxo), a possível perda de dentes (gengivas vazias), a salivagem (o brilho dos lábios molhados) constituem índices da decadência física do personagem, que só entra em cena sob o olhar vigilante e impiedoso do narrador. As cenas da velhice instigam a curiosidade de Joana, o que faz com que ela, mesmo sem entrar em contato com o objeto a ser descrito, construa uma rede minuciosa de detalhes capaz de extrapolar ao plano físico:

Assim, enquanto Otávio falara, apesar de ouvi-lo, observara pela janela uma velhinha ao sol, encardida, leve e rápida – um galho trêmulo à brisa. Um galho seco onde havia tanta feminilidade, pensara Joana, que a pobre poderia ter um filho se a vida não tivesse secado no seu corpo (*Perto do coração selvagem*, 1998: 48).

A velhinha anônima, que a protagonista acompanha na rua, sobressai pela textura e coloração da pele – “encardida” –, índice que denuncia a falta de viço do rosto coberto de rugas e manchas. Diferente do velho obeso do episódio anterior, a velhinha é ágil – uma marca de juventude que depreendemos de seu corpo de aspecto sujo –, mas a magreza que a torna leve e rápida desfaz qualquer ligação com a agilidade

¹ Sobre este importante aspecto amplamente explorado por Clarice Lispector, situação na qual o riso se mistura à culpa por ter rido, nos valem dos apontamentos de Olga de Sá

do corpo jovem, visto que a mulher é comparada à falta de vivacidade presente no movimento trêmulo de um galho seco. A esterilidade da velhinha também acompanha essa imagem de planta sem vida.

Outra personagem secundária, que se assemelha aos tipos da velhice explorados pela escritora, é a prima Isabel. Essa personagem participa da infância de Otávio, como sua prima mais velha. A prima Isabel tenta apurar o gosto musical de Otávio durante a infância dele, mas ele considera aqueles sons próximos de uma ingenuidade que, na idade adulta desse homem endurecido pelo exercício burocrático, podem ser catalogados como “valsas de salão”. Entre o que Otávio chama de cômico e a culpa pela falta de entusiasmo diante daquela música, ele situa a prima Isabel:

com aquele seu cheiro de panos velhos, de jóias guardadas, quando a via preparar o “seu chazinho contra dores”, (...). Reviu-a saindo de casa, o pó branco e leve sobre a pele cinzenta, o grande decote redondo descobrindo o pescoço onde as veias arquejavam, trágicas. Os sapatinhos rasos de menina, o guarda-chuva usado com aterrorizante desenvoltura, como bengala (*Perto do coração selvagem*, 1998: 86).

A prima Isabel, assim como a velhinha anônima que Joana observa através de uma janela, tem a sua pele também investigada. Agora o aspecto encardido da velhinha reveste-se de um tom acinzentado, camuflado pelo artifício da maquiagem. Trata-se do pó branco que encobre o descorado da pele envelhecida pelo tempo. O aspecto encardido da velhinha também retorna pela lembrança dos cheiros exalados por Isabel – como os de panos sujos e jóias guardadas – que remetem a objetos antigos, esquecidos, possivelmente empoeirados, sujos pelo desuso. A textura ganha espaço na caracterização do pescoço da prima Isabel, que faz esforço para respirar e deixa à mostra o desenho de veias no exercício que faz para oxigenar seu corpo: “as veias arquejavam”. No que toca ao movimento das veias do pescoço, prima Isabel lembra o aspecto vegetal da outra personagem anônima que se assemelha a um galho, mas não partilha da ausência de vitalidade dessa, cuja vegetalização indica expressiva decrepitude. A velhinha da outra cena é comparada a um galho seco, mas ela se movimenta com agilidade. Prima Isabel, por sua vez, guarda significativa viva-

cidade e, embora tenha limitações nos deslocamentos (usa o guarda-chuva como bengala), está nos seus sapatos rasos de menina o ponto onde se articula o riso e a piedade.

As referências ao professor da protagonista também se situam no plano da velhice. No primeiro contato com o professor, Joana, recém-saída da infância, se apaixona por ele. Apesar da diferença de idade entre os dois, o professor aparece à personagem como símbolo de sexualidade ao ser comparado a um animal. Além disso, o critério de jovialidade da personagem para a análise do professor assenta-se, ingenuamente, sobre o tom dos cabelos do homem, isto é, sobre a ausência de fios brancos: “Os cabelos dele ainda negros, seu corpo enorme como o de um animal maior que o homem” (1998: 56). O professor que Joana reencontra já adulta não produz mais encantamento na protagonista. Ela sabe que ele adoecera e fora abandonado pela mulher, e essas informações antecedem a notícia do tempo transcorrido entre eles: “apesar de envelhecido, encontrara-o mais gordo, o olhar brilhante” (1998: 114). Semelhante ao que denomina de uma “fotografia antiga”, o corpo do professor traz um destacado sinal da velhice que é recorrente na investigação clariciana sobre este tema. O narrador apóia-se na pele do personagem, mas neste caso não há como escamotear o tom escurecido, manchado, da pele do homem sob o desgaste do tempo. Essa característica corpórea acompanha certo desânimo por parte do professor se comparado à atenção que ele dedicava aos questionamentos juvenis de Joana: “O professor recebera-a com ar sereno e distraído. Com as olheiras escuras parecia uma fotografia antiga” (1998: 114). A comparação do aspecto físico à imagem de uma fotografia antiga o insere numa esfera em que a vida para esse personagem toma ares de esvaecimento.

Em *A câmara clara*, Roland Barthes (1984: 125) localiza semelhanças entre a fotografia e a relação original do teatro e do culto dos mortos. Segundo Barthes, assim como os primeiros atores destacavam-se através do desempenho do papel dos mortos, na fotografia também há algo da morte espetacularizada. Dessa forma, tanto a atividade teatral quanto a fotografia promovem a caracterização de um corpo simultaneamente vivo e morto. Ao aproximar o professor de uma fotografia, o narrador toca na iminência da morte desse personagem já em vias de envelhecimento físico.

Somando à fotografia a adjetivação “antiga”, o narrador produz a ressignificação do estatuto da morte dentro desse texto literário que trabalha com imagens. O narrador de *Perto do coração*, portanto, recobre o aspecto mortal já inerente à imagem fotográfica com mais um atributo que realça sobretudo o corpo morto. Por isso, o professor, em vez de dar atenção à ex-aluna, como fazia outrora quando seu corpo sequer tinha a aparência de uma fotografia, assume um ar distraído e preocupa-se com o horário de seus medicamentos. Sob o olhar de Joana adulta, perde completamente o vigor físico de um “animal maior que o homem” (1998: 56) e transforma-se debilmente num animal inofensivo e dessexualizado: “O professor parecia um grande gato castrado reinando num porão” (1998: 114). Desprovido de qualquer traço de mistério para a protagonista que já fora encantada pelo homem antes atraente e sedutor, Joana o percebe à semelhança do homem quase anônimo que serve de assunto para ela e Otávio numa das cenas típicas de casais que resumem um ao outro os acontecimentos do dia. A falta de cabelos (crânio liso) e o peso do corpo do “homem velho” do outro episódio retornam sob o olhar atento de Joana: “olhando-o Joana descobrira que ele era apenas um velho gordo ao sol, os ralos cabelos sem resistir à brisa, o grande corpo largado sobre a cadeira” (1998: 114). Se ela não percebe no rosto do professor qualquer traço referente ao abandono de sua mulher, a protagonista se culpabiliza pelo seu aguçado senso de observação que traz à tona a decadência física do homem: “Ela via humilhada e perplexa seu pescoço escuro, enrugado” (1998: 116). Essa cena de piedade é subitamente atravessada pela ironia do fecho do capítulo que tem no título “O abrigo no professor” uma sugestão de recuperar aquela posição de *Pietà* às avessas outrora ocupada pela protagonista e o marido Otávio. Todavia, a protagonista não encontra abrigo no professor, pois ele se mostra mais fraco do que ela. Com a cena da *Pietà* invertida, interrompida em função do corpo doente do professor, e sem a motivação para ocupar o lugar da Virgem, que é também o de Lídia, resta à protagonista a capacidade de melhor observar o homem que em outro momento lhe despertara sentimentos diversos desses que incitam à piedade e ao riso: “o chinelo do professor voara longe e seu pé de unhas recurvas e amareladas surgira nu” (1998: 116).

O fechamento desse elenco de personagens secundários que abordam a temática da velhice passa pelo corpo do amante de Joana. Esse, assim como vários perso-

nagens de *Perto do coração*, não recebe ao menos um nome. O homem com quem ela tem um caso teme o olhar de Joana e para se defender ele esconde “bruscamente o rosto nas mãos longas e magras” (1998: 162). Essas são as referências físicas desse personagem que despertam variegadas sensações na protagonista. No capítulo destinado ao amante, intitulado “O abrigo no homem”, Joana e seu amante participam de uma cena que evoca a repetida alusão clariciana à *Pietà*. Nos momentos que levam a personagem a essa formação, Joana desperta no homem desconhecido uma riqueza de sensações que o deixa subitamente em estado de estarecimento e de estupefação, restando à protagonista o gesto misericordioso de acolhê-lo na inevitável posição a qual ela recusara expressivamente no contato com o marido ou com o professor:

Ele escondeu o rosto naquele ombro macio e ela ficou sentindo sua respiração percorrê-la de ida e de volta. Eles dois eram duas criaturas. Que mais importa? – pensava ela. Ele moveu-se, ajeitou a cabeça na sua carne como... como uma ameba, um protozoário procurando cegamente o núcleo, o centro vivo. Ou como uma criança (*Perto do coração selvagem*, 1998: 170-171).

O amante de Joana, portanto, fecha o ciclo referente ao tema velhice na medida em que representa uma via para a formação psíquica da protagonista: “E assim fez-se mulher e envelheceu” (1998: 171). Esse caminho passa por outra personagem que vive na mesma casa onde mora o amante de Joana. Ela exerce um papel indefinido, pois ora é localizada na função materna, ora é situada no conjunto de mulheres que são exploradas financeiramente por homens mais jovens. No encontro com o homem quase desconhecido, a protagonista se depara com uma mulher surpreendentemente estrangeira para ela. O narrador, que a via sempre à espreita na casa grande, a descreve como “a mulher dos lábios úmidos e frouxos” (1998: 188), características da velhice que retornam para marcar o corpo envelhecido, uma vez que tais imagens ligam o rosto dessa mulher sem nome à configuração de uma face onde se destacam a flacidez dos lábios e a intensa salivação. As referências à composição física dessa personagem desdobram-se em itens que confirmam o olhar da protagonista voltado aos sinais do envelhecimento do corpo:

Então Joana descobrira que ela era alguém vivo e negro. Orelhas grossas, tristes e pesadas, com um fundo escuro de caverna. O olhar terno, fugitivo e risonho de prostituta sem glória. Os lábios úmidos,

emurchecidos, grandes, tão pintados. Com ela devia amar o homem. Os cabelos fofos eram ralos e avermelhados pelas pinturas sucessivas (*Perto do coração selvagem*, 1998: 167).

O tom escuro com que Joana representa o corpo da mulher, esse que reveste sobretudo o interior das orelhas da personagem quase invisível, é também o que acompanha o sentimento de angústia que a protagonista percebe furtivamente nela em um dos dias em que fora à casa do amante: “Porque um dia a enxergara de relance, as costas gordas concentradas num bloco indissolúvel de angústia sob o vestido de renda preta” (1998: 167). O despertar da piedade nesse caso veicula-se à coloração escura que se estende para além do corpo, pois acompanha o estado emocional da personagem em situação de angústia. Ao lado disso está a textura da pele da mulher, que tem na espessura das orelhas um aspecto em conformidade com o peso do corpo e de seus sentimentos disfóricos (angústia, tristeza). O riso desencadeia-se pelo viés do exagero: os lábios flácidos e ampliados por meio de batom excedendo os contornos naturais da boca sugerem a imagem circense reforçada pelo tom vivo e artificial dos poucos fios de cabelo arrumados para encobrir as falhas que a deixariam com vãos de pele branca na cabeça e que resistiram à ação química das tinturas acumuladas. A velhice explícita da personagem, que não interfere na diegese, pontua, entretanto, a trajetória incomum e em constante processo de libertação de Joana.

Chegamos no momento de análise do corpo de Joana. O processo é possível depois de passarmos pelos corpos dos personagens que a circundam, muitos deles quase anônimos no que diz respeito à condução das ações da narrativa, os quais, em contrapartida, chamam a atenção para o intenso exercício de Clarice Lispector direcionado ao que chamamos de formas de corporalidade. Cabe-nos nesta etapa perscrutar os movimentos que articulam os deslocamentos, as intenções da protagonista que, como já enfatizamos, desliza pelo texto como a fluidez do meio aquático.

As primeiras descrições do corpo da protagonista situam-na ainda na infância, antes da perda do pai. A natureza precocemente contemplativa da personagem manifesta-se pelo movimento de sua cabeça, cuja temperatura elevada (o que indica intensa atividade reflexiva) se choca com a frieza da superfície com a qual ela entra em contato: “Encostando a testa na vidraça brilhante e fria olhava para o quintal do vizi-

nho, para o grande muro das galinhas-que-não-sabiam-que-iam-morrer” (1998: 13). Não somente de pensamentos acerca da finitude vive a protagonista, Joana também é descrita em gestos lúdicos próprios da infância, em que se observam movimentos de uma coreografia improvisada na tentativa de captar virtualidades em um ambiente a ser explorado, imaginado, inventado. Joana, que pode “ficar tardes inteiras pensando” (1998: 17) em posição onde seu corpo recusa espaço para as brincadeiras movimentadas das crianças da mesma idade – ela aparece “sentada chorando” (1998: 17) – encontra uma brecha para jogos onde sobressai a espontaneidade de gestos quase fortuitos:

Deu um corropio e parou, espiando sem curiosidade as paredes e o teto que rodavam e se desmanchavam. Andou nas pontas dos *pés* só pisando as tábuas escuras. Fechou os *olhos* e caminhou, as *mãos* estendidas, até encontrar um móvel. Entre ela e os objetos havia alguma coisa mas quando agarrava essa coisa na *mão*, como a uma mosca, e depois espiava – mesmo tomando cuidado para que não escapasse – só encontrava a própria *mão*, rósea e desapontada (*Perto do coração selvagem*, 1998: 15-16, grifos nossos).

Subjacente a esse conjunto que remete à despreocupação ligada a brincadeiras infantis se esboça o interesse da protagonista pelas questões metafísicas. O jogo, que se resume na tentativa de apreensão de uma realidade que lhe escapa do olhar e das mãos, é análogo ao que a personagem adulta efetua sobre a origem das formas, o que nos leva a refletir sobre uma questão de teor filosófico a partir do corpo de Joana em movimento: “Como nasceu um triângulo? antes em idéia? ou esta veio depois de executada a forma? Um triângulo nasceria fatalmente?” (1998: 172). Joana criança é “magrinha e precoce” e sozinha aprendeu a fazer trancinhas no cabelo escorrido (1998: 17). O aspecto frágil, bastante infantil, opõe-se ao que deveria ser uma vida tranqüila com momentos de entusiasmo de criança, pois a protagonista, através de um gesto que denota angústia, quebra a expectativa saudável instigada pela sua aparência delicada. O movimento da mão inquieta de Joana é simultâneo à conversa que ela escuta entre o pai e um amigo desse a respeito de Elza, a mãe ausente da protagonista: “Joana riscava com a unha o couro vermelho da velha poltrona” (1998: 27).

Repete-se com freqüência a posição reclinada que assume o corpo da protagonista. A densa vida imaginativa da personagem entrelaça-se ao posicionamento hori-

zontal de seu corpo. Desde sua infância, chama-nos a atenção o constante movimento dos seus olhos, em oscilações de abertura e de fechamento. Joana, que via demais, não adormece com facilidade, apesar de ter a sua imagem constantemente cercada de uma atmosfera de sonolência, assemelhando-se à da fluidez aquosa. Tais comparações instigam a consolidação de um processo que não se interrompe porque está em constante devir: “Mas ela não dormia. É que entrefechando os olhos, deixando a cabeça cair de lado, valia um pouco como se estivesse chovendo, tudo se misturava levemente” (1998: 28). A manifestação da faculdade da imaginação da protagonista, que ocorre nessa posição contemplativa, necessita de substrato corpóreo leve e puro, um estado que ela chama de “jejum” no intuito de “receber a imaginação” (1998: 23). A complexidade desse exercício de trajeto para a imaginação demanda um penoso esvaziamento da densidade corporal, de modo a transformar os movimentos do corpo em flutuações semelhantes às telas de Marc Chagall: “Difícil como voar e sem apoio para os pés receber nos braços algo extremamente precioso, uma criança por exemplo” (1998: 23).

A admiração de Clarice pelo pintor de origem russa – de origem idêntica à sua – é tema de duas crônicas que ela produziu para o *Jornal do Brasil*. Em “O artista perfeito”, de 6 de setembro de 1969, a cronista localiza no verdadeiro artista a capacidade de desfazer-se dos ensinamentos e do utilitarismo em prol de uma arte liberto. O artista, nessa medida, transforma-se em “criança”. Curiosamente, a cronista vale-se da pintura para ilustrar as bases desse *status* que ela ambiciona, ou seja, o de um artista liberto de pré-concepções. Parece-lhe mais apropriado um exemplo no campo pictórico do que na sua própria área de criação. Essa crônica, que antecede a publicação de *Água viva*, um texto no qual pintura e literatura se encontram e se confundem, traz para a seara das palavras a intenção artística da escritora no plano imagético (este que é também o da literatura). O artista clariciano idealizado se pintasse, com base nesse esquema liberto de convenções, chegaria a uma espécie de “fórmula explicativa da natureza: pintaria um homem comendo o céu” (1999: 229). É nessa honrosa posição dos artistas que arriscariam a representação constituída do mundo que Clarice situa o trabalho de Marc Chagall: “Nós os utilitários, ainda conseguimos manter o céu fora de nosso alcance. Apesar de Chagall” (1999: 229). Em outra crônica, de 12 de se-

tembro de 1970, intitulada “Das vantagens de ser bobo”, a cronista evoca novamente o nome de Chagall. Clarice organiza uma lista dessas vantagens em que tributa à condição de ser bobo a permissão de ficar sentado por umas duas horas sem se mexer, apenas em estado meditativo, apenas “pensando”. Também inclui nessa lista a despreocupação com ambições, atitude que implica, para aquele capaz de abdicá-las, significativa disposição de tempo para “ver, ouvir e tocar no mundo” (1999: 310). A escritora, prudentemente, distingue o bobo do sujeito desprovido de inteligência: “Aviso: não confundir bobo com burros” (1999: 310) e também do tipo esperto, pois: “Os espertos ganham dos outros. Em compensação os bobos ganham a vida” (1999: 311). Chagall, segundo a escritora, é um exemplo notável de bobo: – Bobo é Chagall, que põe vaca no espaço, voando por cima das casas. No gesto chagalliano, Clarice Lispector percebe a demonstração de um sentimento por meio da arte pictórica: – É quase impossível evitar o excesso de amor que um bobo provoca. É que só o bobo é capaz de excesso de amor. E só o amor faz o bobo (1999: 311).

Em *Perto do coração selvagem*, Clarice transpõe o excesso de amor das telas de Chagall para o universo fluido de Joana. A protagonista clariciana desfruta de momentos que a enquadrariam no mesmo espectro de bobos estabelecido pela cronista algumas décadas passadas da publicação desse romance de estréia. Continua, porém, a idéia que defende certa permanência da reflexão, movimento que não significa pura racionalização: “ainda deitada, quedara-se silenciosa, quase sem pensar como às vezes sucedia” (1998: 23). Algumas posições de Joana remetem a motivos explorados por Chagall. É o caso, por exemplo, de telas onde os corpos retratados estão reclinados e causam impacto no espectador, instigando a idéias de tranqüilidade, de sonolência, de contemplação e até mesmo despertando o deleite. Como pano de fundo dessas telas há também a sugestão de que se trata de um momento fugaz. Assim, conjecturamos que a marca chagalliana assentada sobre as flutuações dos corpos sugere essas cristalizações de sensações um tanto momentâneas, já que o pintor congela momentos, dando forma e cores a estados de alma que se materializam ao lado de objetos (vasos de flores, guarda-chuvas, bengalas) e de animais (gatos, vacas, galos) e levando-nos à expectativa de ruptura desses estados efêmeros de serenidade. Os objetos e animais do mundo de Chagall também, muitas vezes, têm o seu peso descon-

siderado, participando da atmosfera de flutuações que o poeta confere aos corpos, especialmente aos corpos dos amantes. *O poeta reclinado*, de 1915, e *À minha mulher*, de 1933-1944, ofertam formas pictóricas muito próximas daquelas de Joana em situação contemplativa:

A moça estendida sobre a cama, olho vigilante na penumbra. (...) O cansaço rastejando no seu corpo, a lucidez fugindo do polvo. Sonhos esgarçados, inícios de visões. Otávio vivendo no outro quarto. E de repente toda a lassidão da espera concentrando-se num movimento nervoso e rápido do corpo, o grito mudo. Frio depois, e sono (*Perto do coração selvagem*, 1998: 24).

Em algumas situações que lhe despertam o sentimento sobretudo de solidão, Joana gira o corpo para o solo e deita de bruços. Assim ela o faz quando sabe da morte do pai. Nessa posição horizontal de marcada estaticidade, no entanto, é possível localizar a fluidez da protagonista. Numa cena breve, por exemplo, o ambiente que a circunda é invadido pela fluidez que constitui a protagonista e, por meio de um recurso metonímico, observamos a cama da personagem em situação de movimento. No discurso da personagem enredado ao do narrador, o realce à corporalidade com o fito de adensar essa sugestão que encontramos nas telas de Chagall.

- Uma noite, mal me deitara, disse-lhe ela, uma das *pernas da cama* partiu-se jogando-me ao chão. Depois de um movimento de cólera, porque nem ao menos tinha sono bastante para dispensar o conforto, pensei subitamente: por que motivo uma cama inteira, e não uma quebrada? Deitei-me e em breve dormia... (*Perto do coração selvagem*, 1998: 94, grifos nossos).

Da perspectiva de Otávio, o corpo da mulher ganha um aspecto de fragilidade, o que remete ao mesmo ponto que retomamos algumas vezes sobre a leveza do corpo da protagonista, que se coaduna com o ponto de vista da tia de Joana, já referido. Otávio percebe em Joana uma formação aquosa e abjeta, na medida em que sustenta que “Nela havia uma qualidade cristalina e dura que o atraía e repugnava-lhe simultaneamente” (1998: 91). Ele fixa-se no modo de andar de Joana, levando-o a concluir que ela é isenta de “ternura e gosto pelo próprio corpo”, uma vez que o movimento “jogando-o como uma afronta aos olhos de todos, friamente” (1998: 91). Assim, Joana escapa ao tipo físico feminino fantasiado por Otávio, que buscava nas mu-

lheres definição de formas ou “corpos pequenos, acabados, sem intenções”, ou “grandes, como o da noiva, fixos, mudos” (1998: 91). A definição dos corpos almejados pelo personagem já traz definições do caráter das supostas mulheres que ele procura nessas formas pré-concebidas, o que leva, em raciocínio equivocado, a associar a falta de intencionalidade ao corpo “pequeno” e a imobilidade silenciosa (que pode ser interpretada como passividade) ao corpo “grande”. Joana escapa desse esquema topológico desenvolvido por Otávio, que se assemelha ao das personagens planas. Como a protagonista foge da segurança pretendida nesse esquema arquitetado pelo marido, ela é vista por ele não pela beleza dos traços, mas como um feixe de linhas movediço, luminoso e competitivo: “Aquelas linhas de Joana, frágeis, um esboço, eram desconfortáveis. Cheias de sentido, de olhos abertos, incandescentes. Não era bonita, fina demais. Mesmo sua sensualidade deveria ser diferente da dele, excessivamente luminosa” (1998: 91).

Depreende-se daí que a natureza fluida de Joana se distancia das propriedades de apagamento próprias do meio aquoso. Apesar de sua fluidez, a protagonista sobressai-se num espaço onde suas formas exíguas incomodam àqueles que dela se aproximam. Por isso, o marido não vê beleza nela, apenas “mistério”, que confere à pele clara da personagem um traço de obscuridade, despertando novamente o sentimento de abjeção de Otávio em relação a ela: “Se os instantes de abandono prolongavam-se e se sucediam, então ele via assustado a feiúra, uma espécie de vileza e brutalidade, alguma coisa cega e inapelável dominar o corpo de Joana como uma decomposição” (1998: 95). A virtualidade de Joana, sugerida pela imagem de escoamento das metáforas aquosas, exacerba-se no confronto com Lídia, momento em que a protagonista mostra uma faceta de sua posição no mundo para seu interlocutor: “a certo movimento, posso me transformar numa linha. Isso! numa linha de luz, de modo que a pessoa fica só ao meu lado, sem poder me pegar e à minha deficiência” (1998: 143). Esse esclarecimento acerca da personagem é semelhante à forma como Otávio a apreende e serve para a ressignificação dos termos “fina”, “linhas”, “luminosa” (1998: 91). Joana, portanto, segundo Otávio, distancia-se do arquétipo da mulher silenciosa que ele procura numa das formas físicas definidas que constrói ingenuamente, uma vez que a protagonista ousa entrar no terreno das idéias, espaço des-

tinado aos homens. Assim, quando Otávio entra em contato com o pensamento da mulher, ele não a reconhece no quadro de sua tipologia feminina, restando a Joana a cristalização de sua natureza fluida: “Ler o que ela escrevera foi como estar diante de Joana. Evocou-a e, furtando-se aos seus olhos, viu-a nos momentos de distração, o rosto branco, vago e leve” (1998: 124).

É importante a análise dessa formação fluida de Joana não pela via que encobre o corpo da personagem, e sim pelo acesso que se abre ao trabalho dedicado às sutis descrições de um rosto cujos olhos se movimentam; que, por vezes, é encoberto pelas mãos (1998: 41) com os olhos piscando constantemente; onde a testa franze (1998: 73); os lábios ficam soltos (1998: 96); e os dentes podem aparecer cerrados (1998: 108). Joana também aparece sem movimento, “o rosto sem expressão, lasso e cansado como se ela tivesse tido um filho” (1998: 82). Essas oscilações acompanham o conjunto do corpo da personagem. No capítulo do banho, Joana toma consciência de seu corpo já formado e, em gesto irrefletido das mãos, ela as fita brevemente, caindo num estado de contemplação onde partes do corpo se animam: “Observou-as vagamente curiosa e esqueceu-as logo depois. O teto era branco, o teto era branco. Até seus ombros que ela sempre considerara tão distantes de si mesma, palpitavam vivos, trêmulos” (1998: 51). Essas marcas de corporalidade atuam no sentido de dissipação da fluidez vista pela perspectiva da desmaterialização do corpo de Joana, pois tal característica de aquosidade, em determinado momento, retoma sob tonalidade vermelha que outrora serviu de distinção entre Joana e Lídia, na medida em que a boca da protagonista é revestida de vermelho escarlata. Agora, numa discussão com o marido, Joana é comparada ao vigor físico de um animal e sua aquosidade ganha a cor do sangue de um animal: “O sangue corria-lhe mais vagarosamente, o ritmo domesticado, como um bicho que adestrou suas passadas para caber dentro da jaula” (1998: 109). Nessa medida, no som emitido pela protagonista também ecoa o vigor animal, embora domesticado, que se desenha na coloração da voz da personagem, essa que se desdobra mesma tonalidade avermelhada da garganta desta personagem: – Amêndoas... – disse Joana voltando-se para o homem. O mistério e a doçura das palavras: amêndoa... ouça, pronunciada com cuidado, a voz na garganta, ressoando nas profundezas da boca (1998: 167).

O exercício clariciano que se detém sobre o prazer da pronúncia é o mesmo que Julia Kristeva defende na análise dos textos poéticos de Mallarmé e de Lautréamont. A voz, portanto, representa para o domínio teórico e ficcional um destacado instrumento de exposição manifesto na escolha de palavras cuja função, supomos, é o acionamento de uma rede de sensações daquele que entra em contato com determinado universo estético.

No mundo clariciano de *Perto do coração selvagem*, a pele de Joana tem a propriedade de conduzi-la a uma malha de sensações onde se destacam partes de seu corpo. Por intermédio da pele, a protagonista escapa de um posicionamento solipsista, embora seja manifesto o descompasso existencial de Joana em relação aos demais personagens, os quais não alcançam a mesma riqueza de sensações que Joana é capaz de alcançar. A pele, nessa medida, representa a via para o universo de sensações da protagonista. Trata-se de um procedimento que serve como meio de acesso ao que a personagem chama de conhecimento, mas que parece atuar no campo das intuições, distanciando-se assim da pura racionalidade pretendida no *logos*. Joana embaralha as fronteiras entre a racionalidade e os outros modos de conhecer. Apesar de não definir sua particular forma de conhecimento, ela não a retira de uma esfera na qual persiste a influência simbólica do universo de Otávio, o qual transita no sistema das leis do Direito e também se interessa pelo trabalho filosófico de Spinoza. Talvez como estratégia retórica para se tornar compreensível ao marido, Joana se refira ao que sente em termos de um conhecimento nas bases que ocupam as aspirações do marido: “Acredite, Otávio, meus conhecimentos mais verdadeiros atravessaram minha pele, me viam quase traiçoeiramente... Tudo o que sei nunca aprendi e nunca poderia ensinar” (1998: 179).

Se a sensação é um pensamento, pergunta filosófica interessante, é uma questão que também interessa a Julia Kristeva, mas ela prefere deixá-la em aberto. Em *A revolta íntima: poderes e limites da psicanálise II (La révolte intime: pouvoirs et limites de la psychanalyse II)*, Kristeva reconhece nos estudos cognitivistas a abertura a um debate agudo nos estudos filosóficos contemporâneos (1997: 84). Sabemos, no entanto, que a psicanalista questiona a orientação cognitivista, pois essa recusa o centro do seu argumento acerca do sujeito, o qual leva em conta a copresença da sexualida-

de/pensamento, em prol de uma análise dissociada da história desse corpo no mundo. Nesse sentido, uma vez que sustentamos o mesmo aporte psicanalítico, no qual o sujeito é um complexo formado pela sua historicidade e também pela sua genética, não entraremos em discussões de cunho cognitivista. Para reavivar o embate entre a sensação e o pensamento numa perspectiva diferente da cognitivista, Kristeva localiza uma alusão ao tema que remonta ao texto platônico *A república*. Na evocação da caverna, realizada pelo filósofo, a psicanalista depreende a formação desse traço de divergência entre pensamento e sensação, situando no texto platônico a origem do que chama de “cicatriz”: “Essas ‘sombras’ são o ‘símbolo da experiência sensível’, o que significa que elas são, desde aquele momento, realidades inteligíveis¹” (1997: 84). Kristeva sustenta que a sensação, segundo o ideal platônico, se apresenta necessariamente como falsa, além disso diverge do inteligível. Aventamos a possibilidade de que nesse impasse entre o pensar e o sentir haja um espaço para o desdobramento da própria idéia da copresença da sexualidade/pensamento, estando a sexualidade no âmbito das sensações e dos sentimentos e o pensamento na esfera do simbólico, da linguagem.

A protagonista de *Perto do coração selvagem* também se insere nessa tradição onde sensação e pensamento se chocam até mesmo embaçando os limites do pensar e do sentir. O nosso ponto não será o de desenvolver esse debate, e também não pretendemos tomar partido de uma dessas partes em detrimento de outra. Interessa-nos, em contrapartida, a mediação do corpo promovida por esses personagens – agora centrado no corpo da protagonista – e sua relevância para a expressão de sensações, de idéias. Já que finalizamos os apontamentos sobre a natureza fluida de Joana centrando-nos sobre a pele dessa personagem, iniciaremos a inspeção referente aos sentidos a partir do tato. O sentido do tato remete-nos ao relevo que a escritora confere às primeiras experiências do sujeito consciente no mundo:

olhos brilhantes, essa força e essa fraqueza, batidas desordenadas do coração. Quando a brisa leve, a brisa de verão, batia no seu corpo todo ela estremecia de frio e calor. E então ela pensava muito rapida-

¹ “Ces ‘ombres’ sont le ‘symbole de l’expérience sensible’, ce qui veut dire qu’elles sont, dès ce moment-là, des réalités intelligibles (*La révolte intime: pouvoirs et limites de la psychanalyse* II, 1997: 84).

mente, sem poder parar de inventar. É porque estou muito nova ainda e sempre que me tocam ou não me tocam, sinto – refletia (*Perto do coração selvagem*, 1998: 20).

Joana concentra-se nas batidas do seu coração e na temperatura do seu corpo entre frio e o calor. A personagem constrói-se com base no ideal clariciano desenvolvido na crônica “Das vantagens de ser bobo”, na qual sobressai o artista livre, desvencilhado das camadas sígnicas acumuladas, não apenas pela história individual, mas também pelas histórias que formam o sentimento de coletividade. Joana personifica, nesse sentido, um aspecto de busca dessa liberdade de representação, pois ela reconhece nas suas primeiras trocas epidérmicas com o meio-ambiente um estado de novidade que mistura uma breve referência à ação do pensamento (esse não é apagado, apesar de constituir um breve momento neste percurso) à capacidade de sentir. É como se a pele tocada nas primeiras vezes, no sentido de estar em contato com o vigor do próprio corpo jovem e saudável e também com a temperatura ambiente, revelasse algo da natureza secreta dessa personagem que, gradualmente, perde essa faculdade do impacto das primeiras sensações-pensamento no momento em que acumula certa experiência existencial. Esses pequenos transbordamentos epidérmicos deslocam-se para um campo que ultrapassa a mera condição de estar no mundo, pois o narrador atribui, por exemplo, à virtude da bondade a mesma caracterização corpóreo-tátil-olfativa que constitui o corpo da protagonista:

A bondade era morna e leve, cheirava a carne crua guardada há muito tempo. Sem apodrecer inteiramente apesar de tudo. Refrescavam-na de quando em quando, botavam um pouco de tempero, o suficiente para conservá-la um pedaço de carne morna e quieta (*Perto do coração selvagem*, 1998: 19).

Em outro momento, o sentido do tato evoca a textura e a temperatura de imagens religiosas. No capítulo “... A Tia...”, Joana vê-se órfã, à espera de uma parente que mal a conhece. Por causa dessa sensação de desamparo, ela se apóia em referências sagradas as quais fogem da desmaterialização intrínseca ao metafísico: “Os santos finos e delicados. Quando a gente toca são frios. Frios e divinos” (1998: 41). A produção dessa sensação tátil transpõe-se, em outro momento narrativo, para a constituição do corpo da protagonista. Trata-se de um momento que promove a imbrica-

ção do sentido da visão ao do tato: “Olhos abertos flutuando entre folhas amarelendo, nuvens brancas e muito embaixo o corpo estendido, como envolvendo a terra. E agora... Talvez tivesse aprendido a falar, só isso. (...) Mas agora seus *olhos*, voltados, voltados para fora, haviam *esfriado*” (1998: 190, grifos nossos). O aspecto térmico, acessível a quem toca pessoas, objetos, é desviado para o campo de visão da personagem; no entanto é o sentido da visão que altera a sua função meramente contemplativa. Se os olhos aparecem “voltados para fora”, isso indica que eles não se restringem apenas à função do olhar, e que eles também são capazes de transformar o ambiente¹. É através do tato, quando visita o professor e esbarra com a imagem imponente e feminina da mulher do personagem, que Joana permanece estática, de pé, muda “sentindo a casa”: “Sentiu a capa dura do livro entre os dedos, longe longe como se um abismo a separasse de suas próprias mãos” (1998: 60). A protagonista é sensível à textura dos objetos, mas também as virtualidades térmicas ganham a sua percepção, uma vez que ela se deixa tocar, por exemplo, pela umidade da cena do banho: “O quarto abafado de vapores mornos, os espelhos embaçados, o reflexo do corpo já nu de uma jovem nos mosaicos úmidos das paredes” (1998: 65-66). A respeito da mulher da voz, uma personagem secundária que suscita o interesse da protagonista em função de um tom vocal incomum e, a seguir, desperta-lhe o desprezo, pois ela frustra as expectativas imaginadas pelo narrador, Joana lança-lhe um “pensamento”: “de certo modo vingara-se jogando sobre aquela mulher intumescida de vida seu pensamento frio e inteligente” (1998: 78). Aqui o pensamento descreve-se a partir da mesma caracterização tátil empregada para marcar a presença dos santos aos quais Joana recorre. Desfaz-se, portanto, nesse cruzamento epidérmico, a cristalização de uma configuração onde impera a racionalidade esvaziada de sensações ou de sentimentos. O jogo clariciano das sinestésias mantém a tensão entre o pensar e o sentir. A faculdade da imaginação, que é bastante presente em Joana, a leva a um universo onde a protagonista, também habituada a se transformar numa linha, tece um emaranhado de linhas geométricas na tentativa de desenhar um corpo com o fito

¹ Regina Pontieri, com base no pensamento de Merleau-Ponty – *O olho e o espírito* – reconhece em *A cidade sitiada* o poder de um olhar que dá forma às coisas. A ensaísta vale-se de uma passagem de *A cidade sitiada* que ilustra bem este ponto: “Ver as coisas é que eram

de acomodar a intensidade e profusão de seus pensamentos. Curiosamente, a intenção de “materialização” do pensamento desencadeia-se a partir de uma memória da infância que alude à tonalidade vermelha significativamente presente no corpo adulto da protagonista. A memória de fundo tátil acionada por Joana vale-se estrategicamente de um vermelho-claro, pois é com dificuldade que ela remonta a cena da infância:

Caiu mais fundo nos pensamentos, viu imóvel uma figura magra debruada de vermelho-claro, o desenho com um dedo úmido de sangue sobre um papel, quando se arranhara e enquanto o pai procurava iodo. No escuro das pupilas, os pensamentos alinhados em forma geométrica, um superpondo-se ao outro como um favo de mel, alguns casulos vazios, informes, sem lugar para uma reflexão. Formas fofas e cinzentas como um cérebro. Mais isso ela não via, procurava imaginar talvez (*Perto do coração selvagem*, 1998: 195).

Na citação, o realce da cor esmaecida deve-se ao complexo exercício embutido na prática da rememoração, que, sob a perspectiva sinestésica, promove uma série de associações entre os sentidos. Ora, o vermelho relaciona-se, diretamente, ao sentido da visão, mas a cor, que reveste os lábios e a garganta da protagonista, e por conseguinte sua voz, também abre ampla margem para o sentido da audição. Como uma terceira possibilidade de trabalho dos sentidos, o narrador lhe confere uma natureza tátil que se liga à ancestralidade do sangue, levando-a, sub-repticiamente, à dupla e inexorável formação da vida e da morte. Esses exemplos expressivos do sentido tátil condicionam reflexões no campo de outro sentido explorado pelo narrador: o olfato.

Há momentos em que esses dois sentidos se aproximam, confundido-se numa espécie de terceiro que dá vazão aos ritmos corporais da protagonista: “O vento lambia-a rudemente agora. Pálida e frágil, a respiração leve, sentia-o salgado, alegre, correr pelo seu corpo, por dentro de seu corpo, revigorando-o. Entreabriu os olhos” (1998: 38). O contato com a natureza complexifica ainda mais o sensualismo da cena, pois se somam, ao tato e ao olfato, o paladar, a visão e o estado de alegria. Temos, portanto, os elementos para a composição de uma tela de Chagall. Nem todas as indicações olfativas demandam essa trabalhosa arquitetura sensitiva de diferentes partes do corpo. No exemplo da infância, momento em que a personagem vive as pri-

meiras experiências fundamentais para o projeto clariciano na medida em que dispõem de uma intensidade primitiva incomum, a figura paterna é centrada sobre os gestos táteis e odores desconhecidos do mundo infantil: “Enquanto o pai a carregava pelo corredor para o quarto, encostou a cabeça nele, sentiu o cheiro forte que vinha dos seus braços” (1998: 29). Os alimentos também aguçam a capacidade olfativa da protagonista, de modo que ela reconhece temperos e distingue o sabor dos alimentos: “de dentro da casa veio um cheiro de feijão misturado com alho” (1998: 37). O cheiro exalado pela marca da ausência de animais, cujo destino poderia ser o da refeição, não agrada à sensibilidade olfativa da protagonista, pois ela parece associar ao olfato as formas vivas, em movimento: “aquele galinheiro velho sem galinhas. O cheiro era de cal e de porcarias de coisa secando” (1998: 41). Isso se desdobra para o ponto de vista de Otávio em relação à prima Justina, cuja velhice é metaforizada na imagem de ferro retorcido que o seu cheiro de “jóias guardadas” incita a formular. A tia da protagonista, sobre ela salientamos o descompasso afetivo na relação com a sobrinha, também instiga uma memória olfativa que Joana associa ao sentimento de revolta: “a maior revolta que sinto que senti em ti, além das que eu provocava, pode ser resumida naquela frase quase diária que ainda ouço, misturada ao teu cheiro que não posso esquecer” (1998: 173). Joana traça um diálogo imaginário com a tia, que nunca fora sequer uma companhia para ela, no qual a protagonista se observa relatando aspectos de seu triângulo amoroso. A tia, já falecida, retorna à memória de Joana sob o que é chamado de “feminilidade de velha” (1998: 173), um aspecto que se acresce aos tipos femininos da velhice explorados por Clarice. Em outro momento, cabe destacar, é do ponto de vista masculino de Otávio que temos acesso a essa “feminilidade de velha”, onde a pele flácida das orelhas da prima Justina sustenta brincos de brilhantes que se misturam ao grisalho dos cabelos ralos:

No rosto seco e rugoso repentinamente, um veio d’água no deserto, os dois pequenos brilhantes tremiam de suas orelhas murchas, duas pequenas gotas úmidas, cintilantes. Ah, eram excessivamente frescas e voluptuosas... A velha possuía bens. Mas se usava os pendentos era por uma razão que ele nunca soubera: ela própria comprara as pedras, mandara engastá-las em brincos, carregava-os como dois fantasmas sob os cabelos grisalhos e arrepiados (*Perto do coração selvagem*, 1998: 86-87).

A protagonista, cuja jovialidade dispensa os adereços que enfeitam, por exemplo, as orelhas flácidas da prima Justina, revela no próprio corpo o que poderíamos classificar de uma feminilidade juvenil. Essa se ancora sobretudo nos ritmos corpóreos, os quais se somam ao exercício da respiração, para além da sobrevivência aos deslocamentos vibráteis que repercutem sobre seu corpo numa conexão onde tato e olfato se confundem: “Aspirou o ar morno e claro, e o que nela pedia água restava tenso e rígido como quem espera de olhos vedados pelo tiro” (1998: 33-34). A intensidade desse jogo de sentidos a leva, por vezes, ao extenuamento do corpo: “A noite veio e ela continuou a respirar no mesmo ritmo estéril. (...) ela sentiu a nova manhã insinuando-se e abriu os olhos. Sentou-se sobre a cama” (1998: 34). O contato velado com o amante apresenta, por intermédio do sentido do olfato exalado pelo aroma das maçãs vermelhas, a metáfora do pecado que está na culpa da relação extraconjugal cultivada brevemente pela protagonista. Novamente, o apelo visual da coloração vermelha invade a rede de sentidos de Joana, momento em que o cheiro das maçãs já velhas remete à possível tonalidade esmaecida desse vermelho, de modo a atenuar sua transgressão, uma vez que ela também fora traída pelo marido:

Reviu o rosto do amante e amava levemente aqueles traços claros. Fechou os olhos um instante, sentiu novamente o cheiro que vinha dos corredores sombrios daquela casa inexplorada, com apenas um aposento revelado, onde conhecera de novo o amor. Cheiro de maçãs velhas, doces e velhas, que vinha das paredes, de suas profundezas (*Perto do coração selvagem*, 1998: 187).

O retorno da fluidez de Joana enreda-se nesse contexto que tem a intenção de retirá-la de um universo no qual ela tem a tendência ao desaparecimento perceptivo característico do fluxo aquoso, pois, embora seja capaz de uma complexa atividade mediada pelo substrato corpóreo, ela deixa escapar, em atos que revelariam a sua mais secreta natureza, certa inacessibilidade que lhe é intrínseca: “Ela que violentara a alma daquele homem, enchera-a de uma luz cujo mal ainda não compreendera. Ela própria mal fora tocada” (1998: 187). Nesse sentido, as lembranças olfativas da infância retornam pelo mesmo viés que Clarice defende na crônica “O artista perfeito”, sugerindo que as primeiras experiências são as mais intensas. O exemplo das verduras desperta na protagonista o regresso às primeiras sensações que a escritora privi-

legia: “Conhecera perfumes. Um cheiro de verdura úmida, verdura aclarada por luzes, onde? Ela pisara então na terra molhada dos canteiros, enquanto o guarda não prestava atenção” (1998: 195). Essa lembrança olfativa vem após a rememoração espacial de uma casa de esquina onde morava um velho e seus dois filhos “grandes e belos reprodutores”. Aqui reaparece a experiência tátil em proximidade com a olfativa, visto que o episódio se liga aos perfumes da verdura apreciados pela protagonista. Na cena da casa, Joana relata a sensação de ter sido beijada pelo filho mais novo: “beijara-a uma vez, um dos melhores beijos que jamais sentira, e alguma coisa erguia-se no fundo de seus olhos quando ela lhe estendia a mão” (1998: 195). Assim, a mão de Joana torna-se “um pequeno corpinho aparte, saciado, negligente” (1998: 195). Assim como a protagonista anima o ambiente e este ganha ares de humanidade, de organicidade, tal como a cena do amante supõe, a partir dos odores que ela percebe nos corredores da casa desse quase desconhecido, também o corpo da personagem recebe uma vida fragmentada e independente do todo – é o caso de suas mãos: “Quando era pequena costumava fazê-la dançar, como a uma mocinha tenra” (1998: 195). Um desdobramento ainda mais minúsculo dessa brincadeira que confere forma humana está logo no primeiro capítulo, no qual Joana inventa um amigo imaginário do tamanho de um dedo: “Inventou um homenzinho do tamanho do fura-bolos, de calça comprida e laço de gravata” (1998: 15). Na idade adulta, permanece a brincadeira que dá à mão uma vida própria: “Dançara-a mesmo para o homem que fugira ou fora preso, para o amante – pois ela tivera um amante – e ele fascinado e angustiado terminara por apertá-la, beijá-la como se realmente sozinha fosse uma mulher” (1998: 195).

O sentido da gustação passa pela intersecção entre o tato, o olfato e o sentimento de abjeção que retorna com a proximidade física do corpo da tia: “Joana enxugou com as costas das mãos o rosto umedecido de beijos e lágrimas. Respirou mais profundamente, sentiu ainda o gosto ensosso (sic) daquela saliva morna, o perfume doce que vinha dos seios da tia” (1998: 37-38). As transparências aquosas que dão forma à cena contribuem para a consolidação da natureza fluida de Joana, capaz de flagrar a falta de sabor presente num vestígio de saliva. Nos diversos textos claricia-

nos, a faculdade do gosto aparece constantemente na interação entre os personagens e o mundo.

A respeito do sentido da gustação, Kristeva o coloca no centro da teoria estética kantiana. Cabe salientar a importância de Kant no que se refere à autonomia da arte; o filósofo conferiu à arte um valor em si, afastando-se de seus predecessores. Em *A revolta íntima* (1997: 132), a teórica aproxima a faculdade do gosto da teoria kantiana primeiro observando-o como um elemento arcaico da sensação, o que se observa desde a relação do bebê com o mamilo materno. Na literatura, Kristeva oferece-nos o exemplo de Proust como um modelo refinado de exercício dessa faculdade, no qual o mamilo é metamorfoseado na “untuosa madeleine” (*onctueuse madeleine*). Apesar de sustentar o fato de Proust estar claramente afastado do pensamento kantiano no seu conjunto, Kristeva defende o argumento de que “Kant fundou sua crítica da capacidade de julgar – estética ou moral – sobre o esquema originário do julgamento que é o gosto¹” (1997: 132). A psicanalista situa na faculdade do gosto a ponte para a constituição da estética: “O refinamento do juízo enraíza-se nessa apreciação arcaica gustativa: ‘isso é bom [para comer] para mim’; ou: ‘isso não é bom [para comer] para mim²’” (1997: 132). O sentido da gustação ganha espaço de destaque em *Perto do coração selvagem*, localizando-se fisicamente:

sinto quem sou e a impressão está alojada na parte alta do cérebro, nos lábios – na língua principalmente –, na superfície dos braços e também correndo dentro, bem dentro do meu corpo, mas onde, onde mesmo, eu não sei dizer. O gosto é cinzento, um pouco avermelhado, nos pedaços velhos um pouco azulado, e move-se como uma gelatina, vagarosamente (*Perto do coração selvagem*, 1998: 21-22).

O impacto visual do vermelho retorna para a formação da faculdade do gosto clariciano. Nas imagens dos lábios, língua e o movimento de “dentro do corpo”, metáfora que alude à circulação do sangue, reconhecemos a mesma tonalidade que re-

¹ “Kant a fondé sa critique de la capacité de juger – esthétique ou morale – sur ce schème originnaire du jugement qu’est le goût” (*La révolte intime: pouvoirs et limites de la psychanalyse*, 1997: 132).

² “Le raffinement esthétique et intellectuel du jugement s’enracine dans cette appréciation archaïque gustative: ‘c’est bon [à manger] pour moi’; ou: ‘ce n’est pas [à manger] pour moi’” (*La révolte intime: pouvoirs et limites de la psychanalyse II*, 1997: 132).

cobre a garganta da protagonista, características que ecoam em uma voz significativamente perturbadora. A voz transgressora da protagonista manifesta-se na imagem voltada para o mal que a constitui como “a víbora” aos olhos da tia: “Roubar torna tudo mais valioso. O gosto do mal – mastigar vermelho, engolir fogo adocicado” (1998: 20). As maçãs doces e velhas e de um vermelho apagado, segundo o sentido olfativo no episódio que traz à luz a culpa da protagonista por meio do personagem amante, voltam sob o sentido gustativo. No episódio do roubo cometido por Joana, no entanto, o vermelho ganha o realce de um tom muito vivo (do fogo), apesar de o gosto ser somente “um pouco avermelhado”, mas materializa-se sob uma forma gelatinosa: o vermelho reveste-se de uma massa para ser melhor degustado. O exercício do gosto acompanha Joana desde o período de sua vida anterior à convivência com a tia. Para melhor apreciar a galinha, a menina dispensa o acompanhamento: “Joana viu estupefacta e contrita uma galinha nua e amarela sobre a mesa (...) Todos riam e Joana também. O pai dava-lhe mais uma asa de galinha e ela ia comendo sem pão” (1998: 25). Ao gosto concreto da galinha, que não necessita de um aparelho perceptivo muito refinado, Joana sobrepõe o abstrato gosto de sono, esse que combina foneticamente com o insosso percebido outrora:

Aos poucos, de um movimento com a perna, nasceu-lhe longinquamente a consciência misturada a um gosto de sono na boca, estirando-se depois por todo o corpo. De repente, como um pequeno raio, alguma coisa acendeu dentro dela, disse rapidamente sem mover sem mover um só músculo do rosto: olhe para o lado (*Perto do coração selvagem*, 1998: 132).

A semelhança entre esses dois exemplos no campo do gosto está na necessidade do uso do corpo para a sua manifestação. O sentimento de liberdade, que conduz o destino da protagonista a uma vida necessariamente solitária, a guia a estados em que impera a ação dos sentidos sobre um corpo disponível para a recepção de distintas influências que advêm dessa intensa atividade. Sem desfazer o trabalho do pensamento, há um processo no corpo de Joana que apreende as coisas do mundo de uma forma que ela classifica como “orgânica” e que pode ser interpretada como uma tentativa de pôr em prática aquelas primeiras impressões/sensações que chegam ao corpo do sujeito ainda sem as camadas de significação que o tempo constrói sobre a

percepção: “A liberdade que às vezes sentia. Não vinha de reflexões nítidas, mas de um estado como feito de percepções por demais orgânicas para serem formuladas em pensamentos” (1998: 43).

Outro ponto que merece atenção na narrativa de Clarice diz respeito à complexidade de sentimentos envolvidos na formação dos personagens, sobretudo da protagonista. Na cena que se passa na casa do professor, por exemplo, Joana fica enfiada com a presença adulta e exuberante da mulher do professor, incomodando-se com a segurança presente nos seus gestos. Em decorrência desse mal-estar que lhe assusta, Joana demonstra nos olhos o arcaico sentimento de raiva: “Olhou-a fugitivamente, abaixou os olhos cheia de raiva” (1998: 56). Durante o passeio na praia, depois do constrangimento vivido na casa do professor, a protagonista experimenta um sentimento de liberdade, que se repete nas suas rupturas amorosas e dá forma ao seu aspecto fluido no final da narrativa. Curiosamente, ele depende da raiva, de uma raiva tão intensa que se transforma no seu contrário, ou seja, em amor. E a intensidade do amor reverte-se, por sua vez, novamente em ódio, encerrando-a na solidão. Não se trata do mesmo sentimento de raiva inicial, uma vez que há um trajeto sinuoso desses sentimentos claricianos os quais passam de um estado de intensa raiva para um outro de intenso amor, para chegar ao ponto onde esses dois sentimentos contrastantes se encontram na formação de um outro sentimento que não é a mera junção de opostos:

Na areia seus pés afundavam e emergiam de novo pesados. (...) O vento aninhara-se nos seus cabelos, fazia esvoaçar como louca a franja curta. Joana não sentia mais tontura, agora um braço bruto pesava sobre seu peito, um peso bom. Alguma coisa virá em breve, pensou depressa. Era a segunda vertigem num só dia! (...) Estou cada vez mais viva, soube vagamente. Começou a correr. Estava subitamente mais livre, com mais raiva de tudo, sentiu triunfante. No entanto não era raiva, mas amor. Amor tão forte que só esgotava sua paixão na força do ódio. Agora sou uma víbora sozinha (*Perto do coração selvagem*, 1998: 61).

No episódio da mulher da voz, Joana, cuja voz é metaforizada em tons de vermelho a simbolizar sua personalidade expressiva e transgressora, sente, de imediato, curiosidade ao ouvir uma voz que lhe soa desconhecida: “Não compreendia aquela intonação (sic), tão longe da vida, tão longe dos dias...” (1998: 73). A mulher da

voz incomum é viúva e mãe de um filho já casado. O diálogo truncado entre as duas e a vida comum da mulher que despertara intensa curiosidade na protagonista a leva ao campo das fabulações. Joana inventa uma existência para a mulher da voz que consiste exclusivamente no que denomina de saber viver, sem esconder, em contrapartida, aí uma profunda ironia: “Porque ela nascera para o essencial, para viver ou morrer. E o intermediário era-lhe o sofrimento. (...) teria pensado, se tivesse o hábito de pensar: eu nunca fui” (1998: 78). Essa inconsciência existencial se reverte ao oposto do que suporíamos como um “saber viver”. A mulher da voz, percebida por Joana como um ser sem consciência de si, assemelha-se à Macabéa, a protagonista de *A hora da estrela*. Essa, no entanto, desperta aquele sentimento de piedade risível em que insistimos na análise corpórea de muitos personagens idosos de *Perto do coração*. A mulher da voz, por sua vez, suscita o sentimento de inveja: “Joana percebeu que a invejara, aquele ser meio morto que lhe sorrira e falara num tom de voz desconhecido” (1998: 78). A inveja de Joana fundamenta-se no medo que ela sente de abandonar a sua vida racional em busca de um outro estado, no qual ela enquadra a mulher da voz, e que desencadearia possivelmente uma via de loucura para a protagonista. Nessa medida, por medo de enlouquecer na tentativa de compreender a mulher da voz, Joana rabisca num papel, no intuito de se vingar da inacessibilidade da mulher, o seguinte: “‘A personalidade que ignora a si mesma realiza-se mais completamente’. Verdade ou mentira? Mas de certo modo vingara-se jogando sobre aquela mulher intumescida de vida seu pensamento frio e inteligente” (1998: 78). Esses sentimentos negativos de ódio, de inveja, estão próximos daquele sentido tátil que oferece ao pensamento uma forma física de manifestação. O processo de sensação/sentimento da protagonista, nesse sentido, foge de uma racionalização que distancia as duas personagens, pois Joana também participa de uma existência onde o par sensação/sentimento lhe confere uma vida com laivos de uma “inconsciência” (que pode ser interpretada pela metáfora aquosa) consentida. A diferença entre Joana e a mulher da voz sustenta-se no fato de que Joana não apaga da sua constituição a copresença sexualidade/pensamento, e, sob pena de entrar num estado de loucura, inferioriza-se diante da outra no que se refere ao campo das percepções. Esse breve rebaiamento perceptivo de Joana é, em seguida, escamoteado pela rapidez com que a

personagem sai de sentimentos disfóricos para outros de extrema positividade. Isso se deve, em parte, à própria organização fragmentada de *Perto do coração selvagem*, na qual a autora justapõe tempos da narrativa que confundem infância, adolescência e idade adulta, sobretudo a linha do tempo que divide as fases da vida adulta da protagonista, em um mesmo fluxo de acontecimentos que evidenciam, em primeiro plano, não o tempo transcorrido, mas o efeito desse fluxo no corpo da protagonista. Vêmo-la, no capítulo intitulado “...Otávio...”, entrar em elevado sentimento de ternura depois de uma cena que ressalta sentimentos de ódio, de amor e de vingança:

Fechou os olhos, vagorosamente foi descansando. Quando abriu recebeu um pequeno choque. (...) E em breve ela não saberia dizer se a impressão da manhã fora verdadeira ou se apenas uma idéia. (...) Os nervos abandonados, o rosto relaxado, sentiu uma leve onda de ternura por si mesma, de quase agradecimento, embora não soubesse por quê (*Perto do coração selvagem*, 1998: 79-80).

No mesmo capítulo, ao fitar seu rosto no espelho, muda subitamente da sensação de ternura para o sentimento de ódio que sua própria imagem refletida incita. Ela caminha até a janela, estende os braços para fora à procura de uma brisa que não a atende. O breve percurso demanda uma complexa descrição do rosto de Joana, que parece forçar um estado de inconsciência perceptiva: “Ficou assim esquecida por longo tempo. Conservava os ouvidos entrefechados por uma contração dos músculos do rosto, os olhos cerrados mal deixando passar a luz, a cabeça projetada para frente” (1998: 80). Os poucos gestos são suficientes para desencadear na protagonista um forte sentimento de ódio: “Esse estado meio inconsciente, onde parecia-lhe mergulhar profundamente em ar morno, cinzento... Pôs-se diante do espelho e entre dentes, os olhos ardendo de ódio” (1998: 80). O ódio despertado através da visão do rosto “pequeno e aceso” no espelho dissipa-se fugazmente, fazendo-a esquecer o que também chama de “raiva” (1998: 80). Subjaz ao ódio da protagonista o mesmo sentimento de inveja que ela cultiva acerca da mulher da voz, que se aproxima de uma experiência na qual se desfazem as diversas capas de significação que recobrem as coisas. Como o exercício mais elevado de Joana com o objetivo de alcançar as primeiras e intensas experiências não se desvencilha de um estado de semiconsciência, a personagem é tomada por um ódio momentâneo: “Desejava ainda mais: renascer sempre, cortar

tudo o que aprendera, o que vira, e inaugurar-se num terreno novo onde todo pequeno ato tivesse um significado, onde o ar fosse respirado como da primeira vez” (1998: 80). O ódio esconde, na realidade, um sentimento de impotência da protagonista em face de um estado no qual sua constituição corpórea, tendo em vista a co-presença da sexualidade/pensamento, é incapaz de tornar viável à esfera do simbólico determinados sentimentos/sensações.

Na cena que centraliza o capítulo intitulado “O casamento”, percebemos a desunião do casal Joana e Otávio em função de pequenos contratemplos do cotidiano que desvelam a desarmonia entre eles. No gesto banal de Joana de esquecimento do título do livro ao procurar uma obra de direito público para o marido que a espera e depois a recebe com a mão estendida, sem levantar a cabeça, esboça-se uma série de desencontros velados, os quais são marcados pelos gestos de impaciência dos corpos desses personagens. Ao sorriso tímido do marido que se sente importunado e estende a mão por cima da mesa, Joana reage por meio de imagem corpórea que anima também o ambiente, na medida em que o recurso da catacrese se confunde à configuração do corpo da protagonista, realçando o sentimento de ódio vivido por ela:

odiou-o com uma força tão bruta que suas mãos se fecharam sobre os braços da poltrona e seus dentes se cerraram. (...). A culpa era dele, pensou friamente, à espreita de nova onda de raiva. (...) Ele roubava-lhe tudo, tudo. (...) pensou com intensidade, os olhos fechados: tudo! Sentiu-se melhor, pensou com mais nitidez (*Perto do coração selvagem*, 1998: 108).

A onda de ternura que antecede o sentimento de ódio da outra situação é marcada por uma espécie de estremeção sobre a superfície da pele, fato que praticamente encobre a ação do pensamento; na cena do casal, porém, o ódio de Joana apóia-se sobre a ação do pensamento, da racionalidade. A nitidez do pensamento de Joana repercute sobre Otávio, que se perturba ao perceber que Joana já sabe da existência de Lídia. A reação de Otávio é a de cólera: “a cólera veio-lhe subindo do coração pesado, ensurdeceu-lhe os ouvidos, enublou-lhe os olhos. O que..., debatia-se nele a raiva trôpega e arquejante, então ela sabia sobre Lídia, sobre o filho... sabia e silenciava... Ela me enganava...” (1998: 184). A reação de Joana é a de espectadora, pois a protagonista acompanha visualmente a transformação de humor do marido, que se

parece muito com as imagens de animais que metaforizam alguns personagens como o professor, comparado ao vigor de uma fera: “Ela o observava bater os punhos sobre a mesa, enlouquecido, chorando de ira. Quanto tempo?” (1998: 185).

A alegria também é uma constante no repertório sentimental de Clarice. Em *Perto do coração selvagem*, essa condição manifesta-se sob diversas circunstâncias vividas pela protagonista. No capítulo intitulado “...O banho...”, que pontua a descoberta do corpo em desenvolvimento, acrescida do precoce amadurecimento psíquico da protagonista, ela se vê, em total desamparo afetivo e repleta de questionamentos, num momento de alegria que se expressa pelo seu corpo: “A alegria cortou-lhe o coração, feroz, iluminou-lhe o corpo” (1998: 62). Essa condição a leva a movimentos corpóreos que ilustram o impacto da mesma sobre a personagem: “para a frente como se anda na praia, o vento alisando o rosto, levando para trás os cabelos” (1998: 62). Na cena do banho propriamente dita, entre os vapores mornos, Joana vê o reflexo do seu corpo nu nos desenhos formados nas paredes do banheiro, situação que lhe desperta uma alegria misturada ao riso: “A moça ri mansamente de alegria de corpo. Suas pernas delgadas, lisas, os seios pequenos brotaram da água. Ela mal se conhece, nem cresceu de todo, apenas emergiu da infância” (1998: 65). Aos gestos do seu corpo que dão forma ao estado de alegria risível – nos quais ela fita o pé e o observa de longe, estende uma perna e eleva os braços acima da cabeça –, tal condição cinética é caracterizada no âmbito do movimento puro, não havendo espaço para enquadrá-la no campo dos sentimentos: “sem nenhum sentimento, só movimento” (1998: 65). Esse olhar voltado à fisicalidade, quase como um exercício no qual há uma espécie de sugestão de esvaziamento da articulação sexualidade/pensamento, se dissipa na formação de uma alegria constituída de suavidade e ligada ao sentimento de ternura. No capítulo “O encontro de Otávio”, a proximidade física entre a protagonista e o marido desperta nela a criação de “sílabas soltas”, um tipo de entoação que remonta àquelas primeiras experiências sonoras que constituem o ser falante e são importantes na teoria da linguagem e, por conseguinte, na formação do poético de Kristeva. A posição e os movimentos do corpo de Joana, que configuram seu estado de alegria suave, conferem a essas sílabas soltas o *status* de glossolalias: “Os olhos fechados, entregue, disse baixinho palavras nascidas naquele instante, nunca antes ou-

vidas por alguém, ainda tenras da criação – brotos novos e frágeis” (1998: 138). É nesse momento que sobressai a estrutura da copresença sexualidade/pensamento da protagonista, ou seja, por meio da alegria suave, Joana afirma a ligação entre corpo (sexualidade) e alma (essa que se desdobra em linguagem):

Seus olhos se umedeceram de alegria suave e de gratidão. Falara... As palavras vindas de antes da linguagem, da fonte, da própria fonte. Aproximou-se dele, entregando-lhe sua alma e sentindo-se no entanto plena como se tivesse sorvido um mundo. Ela era como uma mulher (*Perto do coração selvagem*, 1998: 138).

O recurso dos oxímoros, freqüente nos textos de Clarice, também acompanha os sentimentos. Na prática do olhar, exercida por Joana já nos tempos do internato, ela, através de “uma graça ardente e cortante como ligeiras chicotadas” (1998: 146), dispunha de um carisma retórico que envolvia as colegas, rebaixando-as a um sentimento de vergonha. A aguçada capacidade perceptiva da protagonista a distancia de suas amigas, que se revoltam contra o talento dela de traduzir em palavras o flagrante de uma situação quase imperceptível. Desse modo, as colegas contestam a superioridade de Joana através do que denominam, provavelmente de forma equivocada, de alegria: – Joana fica insuportável quando está alegre... (1998: 146). A alegria da protagonista determina nas amigas um efeito incomum, qual seja, o de dor. Por isso a graça atribuída à Joana, que poderia ser equivalente ao sentimento de alegria suave de outrora, ganha uma nuance de dissolução dessa qualidade positiva na medida em que se justapõe à sugestão de sofrimento embutida na imagem irônica das “ligeiras chicotadas”. O desenvolvimento do que se classifica como “alegria de dor” cola-se ao episódio das colegas de Joana. Numa mudança brusca de tempo diegético, na seqüência desse episódio, entramos em contato com Joana adulta, em encontro tenso com a rival, Lídia. Trata-se da reação de Joana diante da revelação da gravidez de Lídia: “Eu estava então sozinha? e essa *alegria de dor*, o aço franzindo minha pele, esse frio que é ciúme, não, esse frio que é assim: ah, andaste tudo isso? pois tens que voltar” (1998: 146, grifos nossos). A variação contrastante dessa forma de alegria que remete ao sofrimento físico também invade o corpo do amante de Joana: “Com a subitaneidade de uma punhalada, a dor estalou dentro de seu corpo, iluminou-o de a-

legria e perplexidade” (1998: 165). A manifestação dessa alegria de dor no corpo do amante exemplifica uma condição que concede espaço àquelas primeiras e intensas sensações almejadas no projeto criativo clariciano: “E seu corpo era apenas memória fresca, onde se moldariam como pela primeira vez as sensações” (1998: 165). No primeiro encontro com o amante, que surge abruptamente na vida de Joana, ele a incita a esse sentimento controverso de dor, que se abre para outra gradação do sentimento de alegria envolvido com o sofrimento. Trata-se, pois, de uma “alegria misteriosa”: “Seus olhos resplandeciam, mas não se poderia saber se de dor ou de misteriosa alegria. Sua testa alargara-se para o alto, seu corpo mal se equilibrava no esforço de se conter, de não vibrar” (1998: 161). Ao presenciar essa cena em que homem é flagrado em estado de mistério – de alegria misteriosa – a reação de Joana é de uma “alegria compacta”: “ela não teve medo, mas sentiu uma *alegria compacta*, mais intensa que o terror, possuí-la e encher-lhe todo o *corpo*” (1998: 162, grifos nossos).

O marido de Joana, ao tentar reproduzir um pensamento da protagonista como forma de demonstrar interesse por ela, se refere a ciclos de alegria depois de uma experiência de sofrimento, mas ele não tem certeza da idéia que reproduz da mulher: – Não lembra que um dia você me disse: “a dor de hoje será amanhã tua alegria; nada existe que escape à transfiguração”. Não lembra? Talvez não tenha sido exatamente assim... (1998: 180).

Há também um tipo de “alegria fina”, que é comparada ao som de uma música e aciona, em conseqüência disso, o sentido da audição. Em outro momento, chamamos a atenção para a voz de uma mulher – personagem secundária –, no entanto essa voz anônima é importante para atizar a curiosidade sobre a voz da protagonista. Os tons avermelhados que invadem a voz de Joana também participam da constituição dessa alegria fina, que também se volta para uma alusão tátil na imagem da frieza do gelo:

Novamente deslizou para a janela, respirando cuidadosamente. Mergulhada numa alegria tão fina e intensa como o frio do gelo, quase como a percepção da música. Ficou de lábios trêmulos, sérios. (...) Líquidos resplandecentes como fogos derramando-se por dentro de seu corpo transparente de jarros imensos... (*Perto do coração selvagem*, 1998: 192).

No capítulo final – “A viagem” – momento em que Joana opta por um estado de liberdade solitária, observamos que ela ensaia uma distinção entre a dor e a alegria, mas a tentativa de separá-las acaba por consolidar esse par antitético que já fora várias vezes associado numa formação incomum mas possível para o mundo clariciano: “Doía ou alegrava? No entanto sentia que essa estranha liberdade que fora sua maldição, que nunca a ligara nem a si própria, essa liberdade era o que iluminava sua matéria” (1998: 196). As últimas sensações que acompanham Joana no fecho de seus relacionamentos se ampliam para uma busca em que a liberdade está em primeiro plano, e até mesmo a sua natureza aquosa parece dissipar-se: “Aquele movimento de alguma coisa viva procurando libertar-se da água e respirar. Também como voar, sim como voar... andar na praia e receber o vento no rosto (...)” (1998: 199). Essa transformação, motivada pelo sentimento de alegria, ocorre no corpo da protagonista metamorfoseada na vigorosa imagem de seu corpo que, no final de sua narrativa, ganha uma metáfora eqüina. Já observamos sinais desse corpo antes do fecho do relato de Joana: “Um soluço seco como se a tivessem sacudido, alegria rutilando em seu peito intensa, insuportável, oh o turbilhão, o turbilhão. Sobretudo aclarava-se aquele movimento constante no fundo do seu ser – agora crescia e vibrava” (1998: 199). O destino de Joana é incerto, as informações a seu respeito são difusas, entretanto é possível sustentar o argumento de que a protagonista preserva ou cristaliza a comunhão entre corpo e alma, ou seja, a copresença sexualidade/pensamento num gesto que agrega ao movimento corpóreo o estado de alegria e o jogo tátil-visual-sonoro: “Erguendo-se, erguendo-se, o corpo abrindo-se para o ar, entregando-se à palpação cega do próprio sangue, notas cristalinas, tintilantes, faiscando na sua alma...” (1998: 200).

O estado de felicidade também aparece em *Perto do coração selvagem*. Curiosamente, uma das primeiras manifestações dessa qualidade de felicidade deve-se a tonalidades próprias da condição da alegria. Ao caminhar pela praia, órfã e quase sem destino certo, Joana experimenta uma sensação de liberdade que se processa no corpo: “E, de repente, assim, sem esperar, sentiu uma coisa forte dentro de si mesma, uma coisa engraçada que fazia com que ela tremesse um pouco. Mas não era frio, nem estava triste, era uma coisa grande que vinha do mar, que vinha do gosto de sal

na boca, e dela, dela própria” (1998: 38). Na tentativa de melhor explicar essa sensação, Joana descarta nomeá-la de tristeza, e prefere chamá-la de “uma alegria quase horrível”, que ainda mantém um traço do que em seguida será chamado de felicidade. É por meio do corpo que a protagonista expressa o efeito dessa tonalidade paradoxal de alegria: “Não era tristeza, uma alegria quase horrível... Cada vez que reparava no mar e no brilho quieto do mar, sentia aquele aperto e depois afrouxamento no corpo, na cintura, no peito” (1998: 38). À alegria quase horrível sucede um movimento em que a personagem cobre o rosto com as mãos sentindo-se envergonhada. Depois Joana sente o contato da água do mar no seu corpo exposto ao sol e coberto pelo sal da água. O conjunto produz novamente no corpo de Joana o meio para a consolidação de outro matiz da alegria, a “alegria séria” – que impede a ação do riso e é comparada à felicidade: “O sal e o sol eram pequenas setas brilhantes que nasciam aqui e ali, picando-a, estirando a pele de seu rosto molhado. Sua felicidade aumentou, reuniu-se na garganta como um saco de ar. Mas agora era uma alegria séria, sem vontade de rir” (1998: 39).

Se na infância observamos a relevância do corpo descrito no vermelho que reveste a garganta e oferece animação à qualidade de felicidade, na idade adulta a protagonista é flagrada em situação de felicidade onde o corpo é praticamente apagado na sua condição de imobilidade que a metáfora da estátua institui: “abriu os olhos e novamente era uma estátua, não mais plástica, porém definida. (...) Levemente surpreendida dilatava os olhos, percebia seu corpo mergulhado na confortável felicidade. Não sofria, mas onde estava?” (1998: 100). Essa perda de referências, que confere a Joana uma “confortável felicidade”, leva-nos à relativização do sentimento no que ele apresenta de bem-estar em função de sua imobilidade gestual. A situação confirma-se na tentativa, sem êxito, da personagem de sair dessa sensação apática: – Joana... Joana – chamava-se ela docemente. E seu corpo mal respondia devagar, baixinho: Joana (1998: 100).

Muito diferente é a felicidade que invade o corpo da protagonista no capítulo “O casamento”. No momento em que ela rememora uma cena onde está no topo de uma escadaria e observa as pessoas de uma visão privilegiada, a personagem capta pequenos detalhes que se espalham pela escadaria de mármore: as roupas de cetim,

os movimentos dos leques, o cheiro das fazendas novas. Joana, entretanto, não está segura se viveu, imaginou ou apenas embaralhou a situação congelada na memória: “Muito provável mesmo que nunca tivesse vivido aquilo” (1998: 105). O mais importante para ela é a retomada ou a criação de uma sensação: “Parou um instante os movimentos e os olhos batiam rápidos, à procura da sensação” (1998: 105). A lembrança que remonta a um possível dia do seu casamento com Otávio aciona a memória do corpo da protagonista naquela ocasião: “Desceu pela escadaria de mármore, sentindo na planta dos pés aquele medo frio de escorregar, nas mãos um suor cálido, na cintura uma fita apertando, puxando-a como um leve guindaste para cima” (1998: 105-106). São essas referências físicas, lembranças de um corpo sobretudo aflito, que dão forma a um estado repentino de felicidade:

Parava no último degrau, no largo e sem perigo, pousava levemente a palma da mão sobre o corrimão frio e liso. E sem saber por que sentia uma súbita *felicidade, quase dolorosa*, um quebranto no coração, com se ele fosse de massa mole e alguém mergulhasse os dedos nele, revolvendo-o maciamente. (*Perto do coração selvagem*, 1998: 106, grifos nossos).

Essa felicidade repentina, experiência fortemente clariciana, a autora a aproxima de uma quase dor que percebemos se manifestar no corpo da personagem, na medida em que se alteram os ritmos cardíacos e respiratórios por mais de uma vez enquanto dura esse tipo de felicidade: “De novo o coração lhe doeu levemente e ela sorriu, o nariz franzido, a respiração fraca” (1998: 106). Depois que essa sensação abandona o corpo de Joana, ele volta à realidade, ao que ela chama de “corpo insensível”, realidade em que os movimentos corpóreos se acomodam dentro de um funcionamento regular, esperado: “não senti mais as pernas trêmulas, nem o suor nas mãos. Então viu que esgotara a lembrança” (1998: 107). Não se restringe somente a Joana o arrebatamento físico desse estado de felicidade que não pode ser incluído no mesmo conjunto tonal da alegria, uma vez que Lídia, a rival, também é inundada por essa espécie de felicidade repentina. É numa cena banal em que ela, ao ser amparada por Otávio depois de um momentâneo desequilíbrio lhe agradece com uma “ligeira pressão no braço” – essa situação dá margem para a felicidade também experienciada, em contexto solitário, por Joana: “Olharam-se com um sorriso e de repente senti-

ram-se ofuscamente felizes... Puseram-se a andar mais depressa, os olhos abertos, deslumbrados” (1998: 128).

Não há como dissociar a temática da felicidade nos textos de Clarice de uma certa inspiração derivada da ficção de Katherine Mansfield. A própria Clarice, em crônica de 24 de fevereiro de 1973, intitulada “O primeiro livro de cada uma de minhas vidas”, não esconde o entusiasmo diante da descoberta literária que faz aos quinze anos, quando, com o dinheiro do primeiro salário, ela entra numa livraria:

E de repente, um dos livros que abri continha frases tão diferentes que fiquei lendo, presa, ali mesmo. Emocionada, eu pensava: mas esse livro sou eu! E, contendo um estremecimento de profunda emoção, comprei-o. Só depois vim a saber que a autora não era anônima, sendo, ao contrário, considerada um dos melhores escritores de sua época: Katherine Mansfield (*A descoberta do mundo*, 1999: 453).

Há um depoimento da própria escritora em que ela responde, confirmando o conteúdo da crônica, à pergunta de João Salgueiro sobre qual autor a teria influenciado entre todos¹. Nádia Battella Gotlib (1995: 152) estabelece forte ligação entre essas duas escritoras, tecendo pontos de contato, por exemplo, entre o conto “Bliss”, de Katherine Mansfield, e o conto de 1952 chamado “Amor”, de Clarice, que fora publicado no volume *Alguns contos*. Conforme o depoimento da escritora, percebemos que o seu interesse parece direcionado sobretudo à temática da felicidade, que inspira uma malha de sensações. Em *Perto do coração selvagem*, assim como ocorre com alguns matizes da alegria, a felicidade também tem a propriedade de escamotear o pensamento, de modo a subentender exclusivamente uma rede de gestos irrefletidos que, no entanto, deixam escapar a copresença de pensamentos nos estados epidérmicos: “Reflexões rapidíssimas e brilhantes como faíscas que se entrecruzavam eletricamente, fundindo-se mais em sensações do que pensamentos” (1998: 192). As mudanças súbitas desses estados delicados – talvez esteja aí o motivo central que permite a compa-

¹ A resposta de Clarice Lispector relaciona-se a nossa temática acerca da felicidade, pois relata a escritora: “Ah, bom! Então, com o primeiro dinheiro que eu ganhei, entrei, muito altiva, numa livraria para comprar um livro. Aí mexi em todos e nenhum me dizia nada. De repente eu disse: ‘Ei isso aí sou eu’. Eu não sabia que Katherine Mansfield era famosa, descobri sozinha. Era o livro *Felicidade*” (2005: 159). Retiramos essa informação da entrevista da escritora gravada no dia 20 de outubro de 1976, na sede do Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro e disponibilizada no volume *Clarice Lispector e outros escritos*.

ração entre Mansfield e Lispector – conduzem a um tipo de felicidade matizada pelo medo e mediada pelos ritmos do corpo da protagonista: “Mudava sem transição, em saltos leves, de plano a plano, cada vez mais altos, claros e tensos. E de instante a instante caía mais fundo dentro de si própria, em cavernas de luz leitosa, a respiração vibrante, cheia de medo e felicidade pela jornada” (1998: 192). Depois dessa apreensão de um momento de deslumbramento, Joana desnomeia essa experiência, no fito de uma busca que a ela soa como inacabada: “Não fora felicidade o que sentira então, mas o que sentira fora fluido, docemente amorfo, instantes resplandecente, instantes sombrio” (1998: 194-195).

2.2 *A paixão segundo GH*

A paixão segundo G.H. é publicada no ano de 1964, período em que Clarice Lispector já é uma escritora consagrada. O livro é escrito em alguns meses, durante o ano anterior, momento que coincide com a oficialização da separação do casal e a conseqüente divisão dos bens. Em setembro de 1963, Clarice compra um apartamento, ainda em construção, situado no bairro do Leme, no Rio de Janeiro¹. É nesse ambiente que encontra inspiração para a trajetória de G.H. Antes de tecermos considerações acerca da representação do corpo de G.H., a protagonista da obra, vasculharemos os corpos quase invisíveis de personagens ou situações corpóreas que participam do percurso intimista dessa personagem solitária e desesperada.

Em *Perto do coração selvagem*, entramos em contato com uma série de personagens secundários, muitos anônimos, outros importantes para a formação do delicado enredo em direção à liberdade de Joana. O desfile dos tipos da velhice, por exemplo, que despertam o riso, a piedade e a culpa daqueles que se aprofundam no intrincado esquema descritivo articulado pela escritora, reflete o destaque que ela concede às transformações corpóreas pelas quais passam diversos de seus personagens. Curiosamente, em *A paixão segundo GH*, esse recurso parece apagar-se diante do monólogo da protagonista, que centraliza a trama em sua complexa vida interior. Essa ilusão

¹ Retiramos essas informações sobre a confecção de *A paixão segundo G.H.* no recorte cronológico estabelecido por Nádia Battella Gotlib, “A descoberta do mundo”, presente no volume *Cadernos de Literatura Brasileira* (2004: 29).

monologal, no entanto, dissipa-se na medida em que a personagem-narradora pede auxílio, desde o início do seu relato, a um interlocutor imaginário¹: “Estou tão assustada que só poderei aceitar que me perdi se imaginar que alguém me está dando a mão” (1998: 17).

Divergindo da posição de Benedito Nunes, que faculta a importância do diálogo no texto clariciano a partir de *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*, obra publicada em 1969, sustentamos o aspecto dialogal presente já em *A paixão segundo G.H.* Apesar de acionar a faculdade da imaginação na formação desse interlocutor, a narradora busca aproximar-se sobretudo de um leitor comum, aquele que, no entanto, conforme a dedicatória da escritora, ocupa para ela um lugar especial: “Este livro é um livro qualquer. Mas eu ficaria contente se fosse lido apenas por pessoas de alma já formada” (1998: 7). Na seqüência dessa observação, que eleva o leitor a uma idealização por parte da personagem-narradora, esta se descreve pelo mesmo dado corporal que localiza no interlocutor de alma formada. Observemos a relação entre o narrador e o destinatário: “Enquanto escrever e falar vou ter que fingir que alguém está segurando a *minha mão*” (1998: 18, grifos nossos). As mãos, portanto, ligam a personagem-narradora aos possíveis interlocutores. Esse aspecto do corpo destaca-se na parte inicial do relato de G.H.:

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. A invenção dela vem de tal de amor como se a mão estivesse realmente ligada a um corpo que, se não vejo, é por incapacidade amar mais. Não estou à altura de imaginar uma pessoa inteira porque não sou uma pessoa inteira. E como imaginar um rosto se não sei de que expressão de rosto preciso? Logo que puder dispensar tua mão quente, irei sozinha e com horror (*A paixão segundo G.H.*, 1998: 18).

¹ Benedito Nunes, em “Do monólogo ao diálogo”, observa no recurso monologal empregado pela escritora o diálogo da consciência consigo mesma: “Em *A paixão segundo G.H.*, a personagem, que chega à visão silenciosa onde o monólogo interior se esgota, inventa, para garantir a possibilidade da narrativa, a presença de um interlocutor imaginário, de quem finge segurar as mãos. É um estratagema contra a incomunicabilidade, que não consegue superar a angústia da ‘consciência de si’, a caminho de uma nova ruptura dentro da própria narrativa que se interrompe no final do romance” (1995: 78).

O pacto que se estabelece entre G.H. e o interlocutor invisível se passa na imaginação da personagem, mas desperta, simultaneamente, o interesse do destinatário que entra em contato com esse pedido um tanto sem propósito, já que pouco sabemos a respeito das conseqüências desse gesto de solicitude. A proposta da narradora pode ser interpretada como uma estratégia discursiva no intuito de deter a atenção dos possíveis leitores e dessa forma ela cria uma presença bastante flexível, comparando esse exercício de auxílio àquele que ela prevê na solidão característica da morte: “Por enquanto estou inventando a tua presença, como um dia também não saberei me arriscar a morrer sozinha” (1998: 19). Somos, nessa medida, enredados na atmosfera de pavor da solidão criada por G.H., personagem que, assim como Joana, instiga o sentimento de piedade nos leitores que se arriscam na investigação pormenorizada da natureza íntima desses seres ficcionais: “Por enquanto eu te prendo, e tua vida desconhecida e quente está sendo a minha única íntima organização, eu que sem a *tua mão* me sentiria agora solta no tamanho enorme que descobri” (1998: 19, grifos nossos). Na medida em que avança o relato de G.H., e nos tornamos cúmplices de sua trajetória agônica, as primeiras informações sobre a história banal que ela relatará têm como estratégia o pedido de ajuda a esse interlocutor invisível para a narradora, o qual ela prudentemente não especifica fisicamente: “Dá-me a tua mão desconhecida, que a vida está me doendo, e não sei como falar – a realidade é delicada demais, só a realidade é delicada, minha irrealidade e minha imaginação são mais pesadas” (1998: 34). Em outro momento mais adiantado do seu percurso, quando G.H. já está dentro do quarto da empregada e diante da barata que desencadeia seus questionamentos mais profundos, a personagem-narradora prolonga o pedido de ajuda que no início se apresenta como momentâneo: – Segura a 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 (1998: 60). Ao afirmar que tocara no imundo, fato que é considerado pela protagonista como sendo proibido, G.H. rompe com a brevidade do pedido de socorro aos interlocutores no início do seu relato. A dependência entre narrador e leitor também proporciona uma ardilosa estratégia daquele para manter o interesse desse numa narrativa de poucas ações:

– 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 – mas não retires tua mão, mesmo que eu já saiba que encontrar tem que ser pelo caminho daquilo que somos, se eu conseguir não me afundar definitivamente naquilo que somos (*A paixão segundo G.H.*, 1998: 73).

O excerto acima atenua o tom suplicante de G.H., pois a personagem-narradora detém certo domínio da história vivida por ela. Nessa medida, ela nos expõe à mesma situação de aflição que a envolve e motiva seu empenho narrativo. Somos, portanto, definidos e, por conseguinte, ficcionalizados em uma esfera de busca desesperada que circunda a protagonista, visto que ela nos inclui como participantes de um percurso também agônico. O emprego dos verbos “precisamos” e “somos” confere-nos significativa cumplicidade na trajetória da personagem. A narradora ganha *status* de onisciência, apesar do medo intrínseco ao gesto do recorrente pedido de socorro. Tal onisciência, depois de afirmada, é subitamente posta em dúvida, pois G.H. desconfia de seu próprio relato. Essa capacidade de questionamento do acontecimento vivido já está presente em *Perto do coração selvagem*. Na cena em que Joana reconstitui o que se esboça como a festa de seu casamento, observamos uma riqueza de detalhes que transita pela sutileza dos odores exalados pelas fazendas dos convidados da festa e pela materialidade percebida nos adereços e nos traços de outros convidados. Todas essas lembranças se escoam sob a capa de uma dúvida que aproxima o acontecimento vivido de uma possível fabulação, pois, conforme Joana: “Muito provável mesmo que nunca tivesse vivido aquilo” (1998: 105). A dúvida retorna em *A paixão segundo G.H.*, na medida em que a narradora deixa margem para a invenção do acontecimento, o qual de início é revestido de uma carga de sofrimento característica daquilo que é efetivamente experienciado:

– Dá-me a tua mão. Porque não sei mais do que estou falando. Acho que inventei tudo, nada disso existiu! Mas se inventei o que ontem me aconteceu – quem me garante que também não inventei o que ontem me aconteceu – quem me garante que também não inventei toda a minha vida anterior a ontem?

Dá-me a tua mão (*A paixão segundo G.H.*, 1998: 97).

O fragmento acima viabiliza uma interpretação que traz à tona a farsa social que constitui a vida de G.H., uma mulher em tensão com o reconhecimento de seu

vazio existencial¹. É importante somar a esse flagrante social a dúvida entre o vivido e o inventado, que não abranda o sofrimento da personagem-narradora. Por isso ela reitera o pedido de amparo na imagem da mão estendida: “E eis que a mão que eu segurava me abandonou. Não, não. Eu é que larguei a mão porque agora tenho que ir sozinha” (1998: 123). O gesto de abandono que ela imputa ao destinatário, o qual se configura a partir da vontade da narradora, é subitamente desfeito na seqüência pela própria personagem que, num outro movimento muito próximo desse jogo amparo/desamparo, ilustrado pela imagem da mão desse interlocutor imaginário, abandona o leitor a quem G.H. sempre recorreu: “Se eu conseguir voltar do reino da vida tornarei a pegar a tua mão, e a beijarei grata porque ela me esperou que meu caminho passasse, e que eu voltasse magra, faminta e humilde: com fome apenas de pouco, com fome apenas do menos” (1998: 123). A narradora recria para os possíveis interlocutores a mesma atmosfera de solidão na qual ela se enredou, o que cristaliza o sentimento de cumplicidade entre leitores e narrador e instaura um lapso no relato de G.H., mas o abandono “físico” de sua rememoração sinaliza sobretudo o distanciamento entre o vivido e o relatado, ou entre G.H. e os possíveis leitores dessa experiência: “Para revivê-lo, solto a tua mão” (1998: 123). Esquecida de que havia soltado a mão do interlocutor imaginário, a personagem-narradora evoca essa presença solidária num momento em que o interlocutor está na mesma expectativa suspensa de G.H.: – Ah, mão que me segura, se eu não tivesse precisado tanto de mim para formar minha vida, eu já teria tido a vida! (1998: 143). O reatamento da cumplicidade cindida entre GH e o interlocutor, que sucede ao gesto de abandono da personagem-narradora, se processa na desatenção da narradora, pois ela evoca a presença de uma mão que fora dispensada há poucos momentos. O abandono de G.H. reverte-se, portanto, de um gesto de confiança da personagem-narradora concedido a quem a lê,

¹ Berta Waldman explora este aspecto no artigo “Alegria difícil, mas alegria”, no qual destaca o choque social entre GH e a empregada Janair: “Quando G.H. se afasta do conforto de seu apartamento e vai para o quarto da empregada, a diferença é tão grande que ela se sente agredida como diante de um estômago vazio. Nesses termos, a oposição proposta no romance é clara. Enquanto G.H. mora num apartamento de cobertura, sua empregada, que mora com ela para melhor servi-la, ocupa um espaço ínfimo do mesmo apartamento, mas nos fundos – cubículo esturricado pelo sol. A relação patroa-empregada reproduz no interior do apartamento a natureza hierárquica da sociedade brasileira e a inibição da comunicação entre classes sociais distintas” (1992: 73-74).

uma vez que reconhece ter estado ligada ao interlocutor solícito, e portanto, tê-lo como um aliado sempre presente. Não é o esquecimento que move o gesto abrupto de G.H. ao soltar a mão do interlocutor, pois a personagem-narradora mostra-se atenta aos deslocamentos gestuais que ela promove no percurso do seu relato: – Dá-me de novo a tua mão, não sei ainda como me consolar da verdade (1998: 145). Em seguida, G.H. faz uso da imagem das mãos grossas, pois esta a aproxima dos leitores, incluindo-os na mesma trajetória de busca: “Existe uma coisa que é mais ampla, mais surda, mais funda, menos boa, menos ruim, menos bonita. Embora também essa coisa corra o perigo de, em nossas mãos grossas, vir a se transformar em “pureza”, nossas mãos que são grossas e cheias de palavras” (1998: 158). A procura de G.H., que se estende aos interlocutores virtuais, se relaciona a algo em certa medida transformado pelo trabalho das mãos. A mediação proporcionada pelas mãos desempenha o papel de uma metáfora que encobre o nosso acesso imediato às coisas do mundo, por isso a “pureza” compreende a adjetivação disfórica “grossas” atribuída a essas “mãos”, segundo o universo de Clarice atento às minúcias, sutilezas e invisibilidades dos seres e das coisas. Mesmo com a consciência dessa “pureza” partilhada com o interlocutor, que reflete a inescapabilidade da função simbólica, ou seja, da linguagem, a personagem-narradora insiste nessa imagem suplicante e fracassada das mãos estendidas: – Dá-me a tua mão, não me abandones, juro que também eu não queria: eu também vivia bem, eu era uma mulher de quem se poderia dizer “vida e amores de G.H.” (1998: 160).

O adensamento do discurso de G.H. chega ao limite de sua tentativa de despojamento na atitude da personagem de levar à boca a massa da barata. Se o ato não atinge o despojamento dos santos almejado pela protagonista, pois é recusado a ela viver com a matéria de uma barata, e se opõe ao projeto de “desumanização” da personagem, resta a ela o exercício da reversão já mencionado antes pela narradora, no entanto sem a mesma convicção desse final de trajetória: “E agora não estou tomando tua mão para mim. Sou eu quem está te dando a mão” (1998: 169). Assim como G.H. desloca o sentido da pureza, qualificando-a pela sua oposição – a impureza –, a narradora também desfaz o recorrente pedido de auxílio que marcou todo o seu percurso de sofrimento. G.H. passa a necessidade de amparo físico aos seus interlocutores:

Agora preciso de tua mão, não para que eu não tenha medo, mas para que tu não tenhas medo. Sei que acreditar em tudo isso será, no começo, a tua grande solidão. Mas chegará o instante em que me darás a mão, não mais por solidão, mas como eu agora: por amor. Como eu, não terás medo de agregar-te à extrema doçura enérgica do Deus (*A paixão segundo G.H.*, 1998: 170).

Outro personagem, embora ausente do contato estreito com G.H., é Janair, a empregada da protagonista. As primeiras referências à mulher que havia trabalhado no apartamento de G.H. revelam a dificuldade da personagem-narradora na rememoração física de Janair, aspecto que se estende à falta de comunicação entre as duas mulheres: “A lembrança da empregada ausente me coagia. Quis lembrar-me de seu rosto, e admirada não consegui” (1998: 40). Ao entrar no quarto de Janair, G.H. surpreende-se com um desenho na parede onde se julga retratada com falta de respeito pela mulher que supostamente deveria se restringir às tarefas domésticas. Sentindo-se excluída da própria casa, a protagonista perde por alguns momentos qualquer referência dos traços físicos da empregada: “A lembrança de sua cara fugia-me, devia ser um lapso temporário” (1998: 40). Primeiro, G.H. relembra o nome da empregada: “Mas seu nome – é claro, é claro, lembrei-me finalmente: Janair” (1998: 40). No momento em que contempla o desenho na parede, é invadida por um “mal-estar divertido”, pois tal atitude transgressora a narradora jamais ligaria à imagem servil que fazia de sua empregada silenciosa. Por meio dessa surpresa, que rompe a idéia pré-concebida de G.H. em relação à empregada, refaz-se a descrição de Janair. A primeira impressão de G.H. acerca de Janair apenas constata o aspecto servil e silencioso da empregada; a que nos chega desenvolvida, no entanto, já é aquela refeita sob o olhar crítico da empregada, que flagra o vazio de sua patroa e o devolve na parede como desenho bruto:

Foi quando inesperadamente consegui rememorar seu rosto, mas é claro, como pudera esquecer? reví o rosto preto e quieto, reví a pele inteiramente opaca que mais parecia um de seus modos de se calar, as sobancelhas extremamente bem desenhadas, reví os traços finos e delicados que mal eram divisados no negror apagado da pele (*A paixão segundo G.H.*, 1998: 41).

G.H. vasculha na lembrança dos traços do rosto de Janair elementos que a retiram da condição de rebaixamento sócio-econômico na hierarquia que ela mesma te-

cera. O tom negro e opaco da pele de Janair dificulta a inspeção da narradora, pois esconde as proporções do seu rosto. Apesar disso, G.H. resgata vestígios dessa face que a elevam à delicadeza das mulheres bonitas. A respeito do rosto de Janair, a narradora conclui, sem escamotear certo descontentamento: “Os traços – descobri sem prazer – eram traços de rainha. E também a postura: o corpo erecto, delgado, duro, liso, quase sem carne, ausência de seios e de ancas” (1998: 41). O desapontamento de G.H. reside no fato de ela não ter percebido as nuances da invisibilidade de Janair. A personagem-narradora surpreende-se ainda mais ao lembrar a roupa da empregada cujo uniforme de cor preta ou marrom-escuro sobrepunha-se sobre sua pele também escura: “arrepiei-me ao descobrir que até agora eu não havia percebido que aquela mulher era uma invisível” (1998: 41). G.H. compara ironicamente a imagem de Janair à imobilidade – está aí uma resposta à perturbação causada pelo desenho da empregada – das formas de um baixo-relevo: “os traços que ficavam dentro de sua forma eram tão apurados que mal existiam: ela era achatada como um baixo-relevo preso a uma tábua” (1998: 41). O emprego do termo baixo-relevo leva-nos às formas de expressão artística dos antigos egípcios¹.

A tridimensionalidade das figuras egípcias parece apagar-se diante do frágil revestimento de madeira contido na tábua que apóia a imagem “achatada” de Janair. Distanciada dos materiais egípcios de pedra, que proporcionam solidez e permanência ao desgaste do tempo, a forma do corpo de Janair tem como substrato a madeira, material suscetível ao desaparecimento, que se acomoda aos contornos quase invisíveis decorrentes da pele escura de Janair. Todavia, nessa mesma passagem descritiva, a empregada de G.H. também é comparada à aparência delicada de uma rainha, o que permite, a partir das referências claramente egípcias aos baixo-relevos, alçá-la à condição de rainha do Egito². A representação de Janair oscila entre a altivez presente

¹ Dietrich Wildung (1998: 66) chama a atenção para a prática que consiste em combinar a frente e o lado das figuras humanas nos relevos do Antigo Egito, o que causa um efeito de profundidade espacial dessas figuras fixadas sobre paredes.

² Christian Jacq faz referência a uma possível rainha de pele negra no Antigo Egito. Segundo o historiador (2000: 67-72), Ahmés-Nefertari, após a morte do marido, desempenhou a função do faraó, tendo sido regente do reino durante a infância de Amenhotep I (1551-1524). Ela ganhou bastante popularidade e foi considerada a santa padroeira da necrópole tebana porque se preocupava com a manutenção dos túmulos e, em conseqüência dis-

na alusão à rainha egípcia e na simplicidade de sua figura de baixo-relevo. É, no entanto, o enfoque direcionado para o sagrado que sobressai no texto clariciano. Da mesma forma que Kristeva, Clarice, sobretudo pelo viés ficcional, insere temáticas que procuram uma espécie de ligação com as formas do sagrado. Embora o título do penoso trajeto de G.H. aluda ao sofrimento de Cristo, implicando nesse caso conflitos catequéticos que se distanciam do âmbito do sagrado, observamos, em contrapartida, nas referências esparsas como ilustra o caso do corpo de Janair, um retorno ao sagrado. Kristeva evoca a deusa Ísis, a rainha do Egito que ressuscita Osíris e prefigura todas as outras mulheres influentes no Egito¹. A psicanalista sustenta no poder de ressurreição acionado por Ísis o que chama de retorno à união com o corpo feminino (1974: 485). Essa é a função dos mistérios arcaicos, sejam eles mesopotâmicos, gregos, ou, como no caso da rainha Ísis, egípcios. No exemplo ficcional de Clarice, a empregada Janair, apagada aos olhos de uma representante da classe média alta, faz esse

so, criara uma confraria encarregada da construção e restauração de túmulos. Por esse gesto, a rainha foi elevada à categoria de divindade protetora e criou-se um templo para ela. Por muito tempo, esteve como certo que a cor da pele de Ahmés-Nefertari era negra, mas a descoberta de sua múmia dissipou essa dúvida: a rainha tinha a pele branca. Para Jacq, entretanto, permanece a dúvida acerca das várias representações de Ahmés-Nefertari em madeira betumada, o que leva à configuração da pele da rainha. Retomando o simbolismo egípcio, o historiador conjectura que a cor escura encarna a idéia de regeneração, ou seja “do processo alquímico pelo qual a alma deve passar para reviver no Além”. Ademais, a cor negra é “a cor do deus Anúbis de cabeça de chacal, encarregado de conduzir os ressuscitados ao longo dos belos caminhos do Além, não evoca morte nem aniquilamento, mas um meio fértil e rico em potencialidades criadoras, onde se organiza uma nova forma de existência” (2000: 72). O historiador conclui que a representação do corpo da rainha por meio da cor negra prefigura as “Virgens negras”, as quais são numerosas nas catedrais e igrejas do Ocidente.

¹ De acordo com Christian Jacq, depois de ter o marido Osíris assassinado por Seth, a rainha Ísis parte em busca de todos os fragmentos do corpo de Osíris, que fora jogado ao mar e tivera todo o corpo retalhado. Antes de se transformar num falcão fêmea, gesto que leva à ressurreição de Osíris, a rainha convoca a ajuda de sua irmã Néftis. Juntas elas pronunciam encantamentos numa câmara funerária escura perfumada com incenso para ressuscitar o corpo de Osíris. Chama a atenção o detalhe do “corpo purificado” dessas mulheres: elas se apresentam para o ritual “inteiramente depiladas, com perucas encaracoladas, a boca purificada com natrão (carbonato de sódio)” (2000: 27). O historiador reconhece na imagem de Ísis aquela que se torna “a protetora de numerosas confrarias iniciáticas, mais ou menos hostis ao cristianismo, que a consideravam o símbolo da onisciência, detentora do segredo da vida e da morte, e capaz de assegurar a salvação dos seus fiéis. Mas Ísis não exigia apenas uma simples devoção; para conhecerem, seus adeptos deviam sujeitar-se a uma ascese, não se contentando com a crença, mas subindo na escala do conhecimento e transpondo os diversos graus dos mistérios” (2000: 37).

jogo de retorno do sagrado. Janair e a harmonia de seus traços, que remetem às representações femininas esculpidas em pedra no antigo Egito, promovem o retorno do sagrado já esfacelado à época moderna de G.H.. Janair como uma variação de Ísis, na sugestiva imagem escurecida da rainha egípcia Ahmés-Nefertari, desperta na protagonista também o gosto pelo sagrado.

A imagem sagrada de Janair deve-se muito à observação que leva em consideração o espaço. No exemplo de Janair, há uma volta ao antigo Egito. No decorrer da busca de G.H., o limitado espaço onde se focaliza a inspeção de G.H. e seus escassos movimentos em direção ao que denomina de a “coisa bruta” conferem ao ambiente da protagonista um estado animado: “E havia também o guarda-roupa estreito: era de uma porta só, e da altura de uma pessoa, de minha altura” (1998: 42). Quando entra no quarto da empregada e localiza os desenhos na parede, G.H. se vale de uma metáfora para fundamentar a sua fragilidade num território que lhe escapa da compreensão. Na exegese de *A paixão segundo G.H.*, Benedito Nunes desdobra uma afirmação de G.H. anterior à cena do quarto numa passagem em que a narradora revela sempre ter conservado uma aspa à direita e outra à esquerda de si. De acordo com o crítico, o recurso retórico das aspas nesse caso implica “aquilo que não é da própria autoria, nem pessoal, nem original” (1997: 21). Podemos estender essa nota de Benedito Nunes ao trecho que enfatiza a desagregação da protagonista no ambiente destinado à empregada, pois as aspas retornam com a mesma função metafórica de haver algo artificial na constituição da personagem: “O quarto era o oposto (...) 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” (1998: 42). G.H., desde o início de sua narração, encontra-se num processo de busca pessoal, que é refletida na necessidade de alcançar uma existência diversa daquela que a perturba. A metáfora escolhida pela narradora para a expressão de sua angústia é a do estômago vazio. O quarto da empregada, pela perspectiva de G.H., personifica-se, isto é, ganha uma vida que traz à tona um foco de miséria ambígua, uma vez que alude tanto à condição de pobreza da empregada quanto ao vazio existencial da patroa. Metáfora de um sol também metaforizado em corpo, o quarto de Janair inspira uma vivacidade excessiva para o estado melancólico de G.H.:

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. Eu me preparara para limpar coisas sujas mas lidar com aquela ausência me desnorteava (*A paixão segundo G.H.*, 1998: 42-43).

Para sair desse ambiente de intensa luminosidade sem fugir do quarto de Janair, a personagem-narradora volta-se à observação do guarda-roupa. Esse objeto participa das modificações que a proprietária do apartamento faria para torná-lo homogêneo, isto é, sem lhe causar a “violentação” de um cômodo transformado em minarete. O quarto desperta na protagonista um incômodo físico, pois ele a intimida na medida em que destoa do conjunto de sua cobertura. Como medida para atenuar esse sentimento de desconforto físico, G.H. dá início a uma arrumação que consiste não na limpeza, pois para sua surpresa o quarto não apresenta sinais de sujeira, mas para reorganizá-lo, conforme a sua vontade. A primeira medida seria a de afastar os móveis para o corredor e depois jogar baldes de água no intuito de umedecer aquele ambiente por ela considerado árido. O guarda-roupa também entraria nesse gesto de purificação: “jogaria água no guarda-roupa para engorgitá-lo num afogamento até à boca – e enfim, enfim veria a madeira começar a apodrecer” (1998: 43). Nessa citação, a narradora mantém a predicação que personifica o inanimado. Este, que, já fora comparado à altura da própria G.H., metaforiza o processo de autoconhecimento da personagem. Como veremos mais adiante, na descrição do corpo da protagonista, há um despojamento essencial do revestimento do corpo para o êxito de sua proposta. Trata-se de uma perda corpórea equivalente àquela que a narradora constrói hipoteticamente na cena em que põe fim à estrutura do guarda-roupa. Completamente perdida na arrumação do quarto de Janair, ela encontra no objeto guarda-roupa uma âncora para o extravasamento de seu vazio interior. Novamente, é por meio do caminho material que G.H. personifica a sua formação humana, no qual se verifica a copresença do corpo e da alma: “Animei-me com uma idéia: aquele guarda-roupa, depois de bem alimentado de água, de bem enfartado nas suas fibras, eu o enceraria para dar-lhe algum brilho, e também por dentro passaria cera pois o interior devia estar ainda mais esturrado” (1998: 45). Ao abrir com dificuldade a porta dessa espécie de organismo que, para os leitores, já é um personagem muito vivo, obtemos a

confirmação, desenhada ao longo das referências anteriores, de que se trata realmente de um objeto animado: “Abri um pouco a porta estreita do guarda-roupa, e o escuro de dentro escapou-se como um bafo” (1998: 46). A catacrese, recurso explorado em *Perto do coração selvagem* no que toca ao corpo, retorna na caracterização da cama de Janair, promovendo suspense no relato de G.H.: “Tentei abri-lo um pouco mais, porém a porta ficava impedida pelo pé da cama, onde esbarrava” (1998: 46). De uma brecha, G.H. acomoda o rosto para dentro do guarda-roupa. Sem nada ver pela escuridão do móvel quase fechado, a narradora concede a propriedade da visão ao guarda-roupa: “como o escuro de dentro me espiasse, ficamos um instante nos espiando sem nos vermos” (1998: 46). Ainda sem nada ver do interior do guarda-roupa, G.H. percebe um cheiro quente e seco como, segundo ela, o de uma galinha viva, que é exalado de dentro do móvel. Ao empurrar um pouco mais a porta do guarda-roupa, a protagonista entra efetivamente em contato com algo vivo. Sem desfazer o caráter humano que a personagem-narradora tributa à fixidez própria de um guarda-roupa, ela joga em cena um outro personagem essencial para o andamento de sua busca. Chegamos, portanto, ao corpo da barata, mediado pelo corpo do guarda-roupa.

O primeiro contato entre GH e a barata acontece num dos revestimentos escurecidos do guarda-roupa: “De encontro ao rosto que eu pusera dentro da abertura, bem próximo de meus olhos, na meia escuridão, movera-se a barata grossa” (1998: 47). Apesar da escuridão do ambiente de abrigo do inseto, a narradora perscruta-lhe os traços: “Era uma cara sem contorno. As antenas saíam 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” (1998: 55). A descrição da barata leva-nos rapidamente a associá-la à imagem tecida pela narradora sobre Janair. A empregada de G.H. dispõe também de traços refinados e de uma pele negra que se mistura ao uniforme de tom preto ou marrom-escuro. Esse jogo de sobreposições, de nuances escuras, contribuíra para o apagamento dessa figura já esmaecida aos olhos de G.H., uma mulher envolvida em questões que se distanciam do mundo de Janair. Para justificar esse descompasso entre as duas mulheres, basta uma comparação entre os espaços que habitam. Da mesma forma que a empregada, a barata é inicialmente descrita como um ser sem contornos, uma vez que a sua escuridão impede a investiga-

ção visual típica dos personagens claricianos. Em seguida, ultrapassado esse primeiro obstáculo, G.H. flagra alguns aspectos da cara da barata. A narradora detém-se sobretudo nos tons da boca e dos olhos e aos movimentos das antenas da barata. Assim como Janair¹, a barata é analisada em seus pormenores pela narradora, pois, além do matiz marrom envolvendo o contorno da boca, G.H. percebe uma coloração avermelhada no corpo do animal que se deve à movimentação das pernas da barata, metáfora que a personifica: “E era arruivada. E toda cheia de cílios. Os cílios seriam talvez as múltiplas pernas. Os fios de antena estavam agora quietos, fiapos secos e empoeirados” (1998: 56). A personagem-narradora fita o corpo da barata e percebe finas camadas sobrepostas que compõem a estrutura que chama de “compacta”. O olhar de G.H. decompõe a solidez dessa estrutura comparando-a a cascas de uma cebola. Descobrimos em seguida que a solidez referida por G.H. nessa análise específica não tem a ver com o peso da barata, mas com a capacidade de instigar a sensação de eternidade:

E eis que eu descobria que, apesar de compacta, ela é formada de cascas e cascas pardas, finas como as de uma cebola, como se cada uma pudesse ser levantada pela unha e no entanto sempre aparecer mais uma casca, e mais uma. Talvez as cascas fossem as asas, mas então ela devia ser feita de camadas e camadas finas de asas comprimidas até formar aquele corpo compacto (*A paixão segundo G.H.*, 1998: 56).

A referência à antigüidade sobre a constituição do corpo da barata entrelaça-se à de Janair, pois as duas personagens representam para a narradora uma espécie de contato violento com o sagrado. A eternidade que a narradora vislumbra nas camadas escuras que formam uma espécie de pele sempre presente desenvolve-se a partir de uma afirmação anterior que localiza temporalmente as baratas: “Há trezentos e cinqüenta milhões de anos elas se repetiam sem se transformarem. Quando o mundo era quase nu elas já o cobriam vagarosas” (1998: 48). A passagem fortalece a noção de eternidade simbolizada em seguida pela carapaça que forma o corpo das baratas,

¹ Na citação a seguir, G.H. explicita a relação entre a barata e Janair: “A barata não tem nariz. Olhei-a, com aquela sua boca e seus olhos: parecia uma mulata à morte. Mas os olhos eram radiosos e negros. Olhos de noiva. Cada olho em si mesmo parecia uma barata” (*A paixão segundo G.H.*, 1998: 56).

pois a data remota evocada pela narradora acompanha os estudos da localização das baratas, realçando o arcaico que a imagem desses animais sugere. De uma eternidade que escapa ao *logos*, as baratas inserem-se, assim como a possível alusão à rainha egípcia que tecemos a propósito da personagem Janair, num universo mítico: “Era uma barata tão velha como salamandras e quimeras e grifos e leviatãs. Ela era antiga como uma lenda” (1998: 55). Em outro momento da narrativa, G.H. compara a barata ao escaravelho: “Olhei: a barata era um escaravelho. Ela toda era apenas a sua própria máscara. Através da profunda ausência de riso da barata, eu percebia a sua ferocidade de guerreiro. Ela era mansa mas sua função era feroz”¹ (1998: 116). A violência presente no sagrado retorna numa interessante imagem da barata no relato tenso de G.H., momento em que a narradora, assustada com os deslocamentos do corpo ágil da barata, fecha a porta do guarda-roupa. A sucessão de quinze parágrafos pontua esse gesto abrupto da protagonista. Pensando ter matado a barata, a narradora contempla o corpo do animal ainda vivo entre a fresta do guarda-roupa fechado: “E vi a metade do corpo da barata para fora da porta. Projetada para a frente, erecta no ar, uma cariátide. Mas uma cariátide viva” (1998: 54). As cariátides são estátuas de mulheres gregas que substituem as colunas na sustentação de pórticos². Chegamos novamente, agora pela via dos mistérios gregos, à consolidação da necessidade do sagrado no texto de *A paixão segundo G.H.* A imagem da barata como cariátide traz à tona a força do bicho, que, num momento de quase morte, se fortalece como uma estátua que serve de sustentáculo para uma estrutura também maior do que ela. A barata vence o impacto da porta do guarda-roupa sob pena de significativa perda de sua estrutura corpórea. O movimento que a narradora impõe à fixidez intrínseca das

¹ Conforme a nota de Benedito Nunes no trabalho pontual sobre *A paixão segundo G.H.*, verificamos o aspecto sagrado que envolve essa comparação: “O escaravelho tem atributos místicos e era símbolo da imortalidade entre os egípcios, em harmonia com outras imagens originadas da egiptologia, no romance. Identificam-se barata e escaravelho” (1997: 75).

² Conforme Lawrence (1996: 120-121), há um exemplo de formas de cariátides na sustentação do templo jônico da Acrópole, Erectéion, iniciado em 421 e terminado em 404. Localiza-se de frente para o lado norte do Partenon. A intenção da construção desse templo era religiosa. De acordo com o historiador, o termo adequado é o de Virgens e não a expressão popular cariátides. Ele as descreve como “mulheres vestidas com pesados drapeados, cujas dobras parecem as nervuras vistas de frente nas colunas do Partenon” (1996: 122).

mulheres-estátuas reproduz o esforço da barata na luta pela sua permanência e, por conseguinte, pela sua eternidade. A barata resiste heroicamente à pressão sobre seu corpo. O cinetismo das estátuas de pedra que metaforizam a luta da barata pela continuidade do corpo – esse que fora outrora descrito como uma sucessão de infinitas camadas – constrói uma cena na qual é retomado aqueles sentimentos ambíguos, amplamente explorados em *Perto do coração selvagem*, quais sejam, o riso e a piedade. Subjaz à intensa movimentação desses seres arcaicos, conseqüentemente sagrados, os quais são recobertos de outra camada de sacralidade na medida em que são comparados às virgens gregas, uma brecha para o riso, seguido de culpa por ter rido. G.H., ao construir essa metáfora, toca no sagrado pela via da transgressão, pois a personagem-narradora desloca um símbolo grego, cuja finalidade é a de suporte e o amolece para dar vigor à barata. Essa também é subvertida no centro da sua eternidade, uma vez que perde a adjetivação “compacta” que é essencial para a constituição de permanência desse animal.

Faremos de agora em diante uma análise voltada ao corpo da protagonista, já que é ela quem articula esses personagens secundários e fundamentais para uma busca de intenso sofrimento físico. Assim como a barata, G.H. perde, conforme ela expõe no início de seu relato, algo que lhe era essencial e que se metaforiza na imagem de uma terceira perna. Esta também trabalha no sentido metafórico e pode ser interpretada como o uso das máscaras sociais que encobrem convenientemente as hipocrisias diárias. A perda dessa terceira perna ressoa na personagem pelo avesso, uma vez que representa um falso retorno: “E voltei a ser uma pessoa que nunca fui. Voltei a ter o que nunca tive: apenas duas pernas” (1998: 12). Na verdade, a perda da personagem representa um ganho, que se expressa pela economia do corpo, ou pelo corpo sem suportes.

Na crônica de 2 de março de 1968, intitulada “Persona”, Clarice retoma a origem dessa palavra que se relaciona ao teatro grego, na qual os atores vestiam uma máscara no rosto de acordo com o papel a ser representado. A cronista revela sentir-se agradada pela idéia de os atores fixarem no palco uma expressão que impede uma das importantes qualidades do ator, qual seja, a exploração das “mutações sensíveis de seu rosto” (1999: 80). A máscara, segundo a escritora, protege o rosto na medida

em que ele não fica exposto à sensibilidade. A ausência da máscara é perigosa, pois: “é que esse rosto que estava nu poderia, ao ferir-se, fechar-se sozinho em súbita máscara involuntária e terrível” (1999: 80). Clarice admite o uso de uma máscara e também reconhece que a segurança desencadeada por esse artifício pode, a qualquer momento, desabar. Aquele que passa por essa perda se torna, para a escritora, uma pessoa¹. Em G.H., acontece uma perda curiosa dessa máscara. Essa terceira perna, que pode ser uma metáfora para o uso da máscara, G.H. reconhece ter perdido, sem, no entanto, ter consciência de tê-la possuído alguma vez. Isso só se manifesta no momento em que tal máscara, invisível para ela, se esfacela abruptamente. Na crônica, a escritora descreve o repentino que envolve essa perda: “de repente a máscara de guerra da vida cresta-se toda no rosto como lama seca, e os pedaços irregulares caem com um ruído oco no chão. Eis o rosto agora nu, maduro, sensível quando já não era mais para ser” (1999: 80-81).

O esfacelamento da máscara de G.H. dá-se quando, dentro do quarto de Janair, observa o desenho na parede que lhe devolve uma imagem de si mesma que até então lhe escapava à consciência: “Os pés simplificados não chegavam a tocar na linha do chão, as cabeças pequenas não tocavam a linha do teto – e isso, aliado à rigidez estupidificada das linhas, deixava as três figuras soltas como três aparições de múmias” (1998: 39). A insinuação de fluidez, típica da formação da personagem Joana, de *Perto do coração selvagem*, está aqui na suspensão do desenho dos corpos, pois eles flutuam sem tocar no solo ou alcançar o teto. No entanto, essa fluidez se dissipa no momento em que G.H. se vê na imagem de um corpo embalsamado e petrificado pela técnica de conservação. Assim, a fluidez de Joana, em consonância com o sentimento de liberdade, reverte-se, com G.H., em imobilidade pela representação de um corpo sem vida (também pode ser interpretado como um corpo protegido para uma

¹ Na mesma crônica, Clarice explica o significado da palavra pessoa para ela, palavra que se assemelha foneticamente à *persona*: “Vou falar da palavra *pessoa*, que *persona* lembra. Acho que aprendi o que vou contar com meu pai. Quando elogiavam demais alguém, ele resumia sóbrio e calmo: é, ele é uma pessoa. Até hoje digo, como se fosse o máximo que se pode dizer de alguém que venceu numa luta, e digo com o coração orgulhoso de pertencer à humanidade: ele, ele é um homem. Obrigada por ter desde cedo me ensinado a distinguir entre os que realmente nascem, vivem, morrem, daqueles que, como gente, não são pessoas (*Descoberta do Mundo*, 1999: 80).

vida eterna). Além disso, a perda da máscara da protagonista deve-se ao sentimento de solidão flagrado pela empregada ao retratar a patroa: “Nenhuma figura tinha ligação com a outra, e as três não formavam um grupo: cada figura olhava para a frente, como se nunca tivesse olhado para o lado, como se nunca tivesse visto a outra e não soubesse que ao lado existia alguém” (1998: 39). A solidão da protagonista mistura-se a sua conduta egoísta, confirmada na representação inicialmente apagada que ela faz da empregada Janair. Essa é para ela uma figura praticamente apagada, não tanto pela cor da pele, que serve como símbolo para adensar a diferença sócio-econômica entre as duas mulheres, mas sobretudo porque a personagem-narradora desautoriza a sua empregada qualquer indício de pensamento independente, crítico. Como num jogo de espelhos, Janair devolve habilmente à patroa uma representação análoga à que fora tacitamente submetida, ou seja, a empregada desenha na parede uma mulher cujos traços não são divisados:

E fatalmente, assim como ela era, assim deveria ter me visto? abstrahindo daquele meu corpo desenhado na parede tudo o que não era essencial, e também de mim só vendo o contorno. No entanto, curiosamente, a figura na parede lembrava-me alguém, que era eu mesma (*A paixão segundo G.H.*, 1998: 41).

O desabamento do mundo de G.H. ou a sua transformação em pessoa necessita desse desenho no qual as mãos dos retratados estão espalmadas e podemos assim vê-la ridicularizada pela mesma perspectiva de baixo-relevo a que outrora ela havia rebaixado o corpo de Janair. G.H. toma consciência de sua existência solitária e apática através do desenho na parede, flagrante da unidimensionalidade que ela inspira em Janair. É difícil para nós, leitores, enquadrá-la nessa situação de rebaixamento característica das personagens planas, visto que, conforme destacamos na descrição dos outros personagens, somos ficcionalizados e nos acostumamos com o sentimento de piedade despertado pelo sofrimento de G.H.

A literatura brasileira dispõe de dois exemplos notáveis de narradores de primeira pessoa. Não nos esqueçamos de que G.H. participa de uma tradição que sucede o ardiloso Bentinho, de *Dom Casmurro*¹. Bentinho foi suficientemente sedutor para

¹ Conforme Roberto Schwarz, em *Dois meninos*, Bentinho representa um dos tipos mais es-

embaralhar a crítica até a publicação do ensaio da década de 60 de Helen Caldwell¹, cuja tradução para o português só ocorreu recentemente (2002) sob o título de *O Othello brasileiro de Machado de Assis*. Outro narrador importante que antecede G.H. é Paulo Honório, de *São Bernardo*. Diferente de Bentinho, protagonista-narrador de *Dom Casmurro*, que, de acordo com Roberto Schwarz, em *Duas meninas*, persuade os leitores por meio de um discurso linearmente sedutor, Paulo Honório, por sua vez, num primeiro momento, parece dissuadir-nos de qualquer simpatia no que diz respeito à auto-imagem que produz no seu discurso. Ele é um homem que se revela extremamente rude, ciumento, violento, competitivo e materialista. Primeiro, sua vida resume-se na aquisição da propriedade São Bernardo. Depois de consegui-la de forma discutível, ele se casa com Madalena e após a morte dela sua vida perde o sentido². Em função dessa vida agreste, Paulo Honório desperta, por um caminho mais sinuoso que Bentinho, a simpatia do leitor. Ambos personagens-narradores são portanto hábeis na composição que leva ao sentimento de piedade do receptor.

Clarice, muito atenta às manifestações de piedade de seus personagens, aproveita a narração dominante em primeira pessoa de G.H., no intuito de promover uma atmosfera dirigida a esse sentimento pesaroso. A evocação aos leitores tem na imagem das mãos, conforme destacamos, um forte apelo de cumplicidade. Desfazendo julgamentos ou questionamentos acerca da conduta da narradora, G.H. define fisicamente seus possíveis leitores por meio dessa imagem que metaforiza um pedido de socorro. A narradora, nessa medida, instiga no leitor o sentimento de pena. Em se-

timados da ideologia brasileira: “como recusar simpatia a um cavalheiro distinto e sentimental, admiravelmente bem-falante, um pouco desajeitado em questões práticas, sobretudo de dinheiro, sempre perdido em recordações da infância, da casa onde cresceu, do quintal, do poço, dos brinquedos e pregões antigos, venerador lacrimoso da mãe, além de obcecado pela primeira namorada?” (1997: 10).

¹ O título original da obra de Helen Caldwell - *The Brazilian Othello of Machado de Assis: a study of Dom Casmurro* - propunha uma perspectiva diferente da vigente na qual Capitu é inserida no contexto de ciúme do marido, que é comparado ao personagem shakespeariano.

² Seleccionamos uma passagem paradigmática acerca do discurso autodepreciativo de Paulo Honório: - Quanto a mim, acho que em questões de sentimento é indispensável haver reciprocidade. - Qual reciprocidade! Pieguice. Se o casal for bom, os filhos saem bons; se for ruim, os filhos não prestam. A vontade dos pais não tira nem põe. Conheço o meu manual de zootecnia (*São Bernardo*, 1996: 87).

(*A paixão segundo G.H.*, 1998: 55).

O relato de G.H. consiste na explicação da perda de sua estrutura humana pela qual passara no dia anterior: “Ontem no entanto perdi durante horas e horas a minha montagem humana” (1998: 12). Existem, em contrapartida, escassas referências dessa “montagem humana” que seria o corpo da narradora. G.H. oferece pistas de seu corpo inacessível na medida em que se compara aos negativos das fotografias. As diversas referências às máquinas fotográficas são uma constante na formação dos personagens claricianos e, no que toca à constituição de G.H., deixam à mostra a sua falta de contornos, a imprecisão de um corpo retratado por meio de fragmentos esparsos. G.H. chama a atenção para a importância que estava incrustada no seu aspecto de não ser: “um dos modos mais fortes é ser negativamente” (1998: 31). Numa das raras cenas que antecedem a descrição do seu corpo antes de entrar no quarto de Janair, a protagonista realça aspectos que podem ser os de qualquer corpo:

Esse modo de não ser era tão mais agradável, tão mais limpo: pois, sem estar agora sendo irônica, sou uma mulher de espírito. E de corpo espirituoso. À mesa do café eu me enquadrava com meu robe branco, meu rosto limpo e bem esculpido, e um corpo simples. De mim irradiava-se a espécie de bondade que vem da indulgência pelos próprios prazeres e pelos prazeres dos outros. Eu comia delicadamente o meu, e delicadamente enxugava a boca com o guardanapo (*A paixão segundo G.H.*, 1998: 32).

A simplicidade presente no corpo de G.H. desdobra uma noção também presente em Joana, qual seja, a copresença da sexualidade/pensamento. A formação corpo e espírito realiza um movimento que se focaliza no detalhe da boca da personagem-narradora, fato que antecipa o seu estilhaçamento corporal. Nessa medida, o início da perda de sua “montagem humana” tem na imagem da boca, outrora enfatizada na sua tarefa de nutrição, uma referência de apagamento corporal da protagonista. Ao entrar no quarto da empregada e identificar-se com o desenho na parede, G.H., mesmo antes de dar com a barata, tem seu corpo transformado. Trata-se do cansaço desencadeado pela forma com que ela se vê esboçada pelo olhar crítico de Janair: “e o peso do primeiro desabamento abaixava os cantos de minha boca, me deixava de braços caídos” (1998: 41). Essa mudança da percepção de G.H. de si mes-

ma deflagra uma redução de seu corpo, que ela denomina de perda da montagem humana. Essa alteração relaciona à mudança que a personagem observa no que se refere ao “sentimento de lugar”, isto é, a capacidade de estar num ambiente e de apreendê-lo. Durante a sua infância, o sentimento de lugar a leva a um estado em que ela se sente habitante de uma casa “solta no ar” e cercada de baratas invisíveis, por isso suas formas são amplas, indeterminadas. A experiência no quarto de Janair acelera o processo de delimitação da protagonista, de forma a encerrá-la numa forma corpórea que parece contrária à idéia de desmontagem mencionada pela personagem ao narrar a sua experiência: “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-roupa” (1998: 50). Curiosamente, a redução do corpo de G.H. acontece num ambiente que se vale do recurso da catacrese – pé da cama –, que se soma à referência ao guarda-roupa que espia e assim anima o ambiente. A personificação do ambiente, já dissemos, serve de metáfora para a representação da protagonista. Encerrada no exíguo quarto de Janair, G.H. fica reduzida a movimentos calculados: situa-se entre a porta do guarda-roupa e o pé da cama; é portanto nesse espaço estreito que surgem algumas poucas referências corpóreas de G.H., como a sensação de ardência, calor e secura: “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 “ (1998: 50).

Depois do golpe que desestrutura não apenas a barata, mas também G.H., a narradora compara-se ao corpo do inseto, construindo uma espécie de corpo metamorfoseado: “Também eu, que aos poucos estava me reduzindo ao que em mim era irreduzível, também eu tinha milhares de cílios pestanejando, e com meus cílios eu avanço, eu protozoária, proteína pura” (1998: 60). Ao observar a barata depois do esmagamento, ela entra em contato com o que chama de um nada vivo e úmido: é a massa esbranquiçada que escorre do corpo da barata depois do fechamento do guarda-roupa sobre o animal. Essa visão do corpo da barata desperta em G.H. um esvaziamento de sua forma corpórea, reduzindo-a à nudez e também ao achatamento do desenho na parede feito por Janair. Em seguida, a personagem-narradora, personifi-

cando a barata ou se animalizando, vale-se desse jogo de sobreposições estruturais do corpo para pontuar a sua busca pelo sentimento de eternidade:

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 – a vida em mim é tão insistente que se me partirem, como a uma lagartixa, os pedaços continuarão estremecendo e se mexendo. Sou o silêncio gravado numa parede (...). De nascer até morrer é o que eu me chamo de humana, e nunca propriamente morrerei (*A paixão segundo G.H.*, 1998: 65).

As descrições que sucedem a necessidade da personagem-narradora de permanência no mundo levam a ações que se duplicam nos corpos dessas duas personagens. Por exemplo, o sol entra no quarto de Janair e tanto a barata quanto G.H. são atravessadas por ele: “O sol caminhará um pouco e fixará-se em minhas costas. Também ao sol estava a barata bipartida” (1998: 85). Em seguida, G.H. desfaz essa possível fusão entre ela e a barata ao mencionar ter apagado a ponta do cigarro que lhe queimava os dedos. Essa divisão no entanto se atenua quando a narradora concede aos dois corpos uma variação daquela umidade que outrora se ligava às coisas vivas, de acordo com a descrição que ela faz da massa branca da barata. A umidade, que caracteriza o vivo, se estende ao corpo da barata e de G.H., fato que nos leva a conjecturar a possibilidade de que elas formam um só corpo: “cruzei as pernas suadas, nunca pensara que perna pudesse suar tanto. Nós duas, as soterradas vivas. Tivesse eu coragem, e enxugaria o suor da barata” (1998: 93). Em seguida, persistindo na idéia de perda da “montagem humana”, G.H. retoma esse ponto central de seu projeto: “Eu já havia abandonado a mim mesma – quase podia ver lá no começo do caminho já percorrido o corpo que eu havia largado” (1998: 95). Na seqüência, a sincronia dos atributos da narradora e da barata dissipa a idéia de fusão dos corpos das duas num corpo híbrido, visto que é somente o corpo de G.H. que se transforma: “Com a ponta do robe enxuguei a testa, sem desfitar os olhos da barata, e meus próprios olhos também tinham as mesmas pestanas. Mas os teus ninguém toca, imunda. Só outra barata quererá esta barata” (1998: 96). Nessa medida, ela invade o universo da barata com a intenção de concretizar a perda de sua montagem humana. Por isso, não é com cílios humanos que ela dá seguimento a sua experiência. G.H. recorre às

pestanas que envolvem o órgão de visão da barata em contraste com a fraqueza do aparato visual de seu corpo humano: “se meu corpo é tão fraco que não posso encarar o sol sem que meus olhos fisicamente chorem” (1998: 100). Cansada e imóvel como se partes de sua constituição estivessem paralisadas, G.H. adormece e, ao voltar de um sono momentâneo, ainda mantém seu aspecto metamorfoseado em barata: “Vinda daquele sono, em cuja superfície sem profundidade minhas patas curtas se haviam agarrado, eu estremecia agora de frio” (1998: 104). Provida de pestanas e de patas, G.H. reconhece-se num estado perceptivo diferente, no qual ela se atribui a faculdade de prognosticar o futuro: “Eu havia desencavado talvez o futuro – ou chegara a antigas profundidades tão longinquamente vindouras que minhas mãos que as haviam desencavado não poderiam suspeitar” (1998: 106). A imagem de suas mãos, que se associa a dos leitores dessa personagem-narradora e serve de metáfora de pedido de auxílio, retorna sob a idéia de um futuro pressentido. G.H. transforma-se em uma espécie de cartomante que traz à tona a dimensão de um sagrado perdido no tempo e que ela parece encarregada de resgatar. Assim, o futuro que a personagem-narradora prediz salvaguarda elementos de uma esfera sagrada há muito tempo distanciada daquela mulher refugiada no último andar de um edifício luxuoso:

Eu crescera, e me tornara tão simples como uma rainha. Reis, esfinges, leões – eis a cidade onde vivo, e tudo extinto. (...) todos esqueceram-se de mim, foram embora sem me retirarem, e, julgada morta, fiquei assistindo. E vi, enquanto o silêncio dos que realmente haviam morrido ia-me invadindo como hera invade a boca dos leões de pedra (*A paixão segundo G.H.*, 1998: 106).

O ponto alto do corpo de GH está nessa passagem na qual ela evoca uma sacralidade que lhe é intrínseca mas que até então lhe havia escapado. As alusões à cultura egípcia, através das imagens de leões, esfinges, reis, rainha, a situam numa posição onde o domínio do sagrado ganha luzes. Iniciado pela empregada Janair, alçada à condição de rainha egípcia, o sagrado também está na representação da barata. Essa se recobre de uma eternidade característica de sua espécie, cujo aparecimento, de acordo com as informações de G.H., se localiza num período remoto da humanidade. Assim, é como se esse inseto sempre estivesse presente, por isso transmitindo a idéia de eternidade que atua por meios sub-reptícios no discurso da narradora: “Uma ba-

rata é maior que eu porque ela vem do infinito e passa para o infinito sem perceber, ela nunca se descontinua” (1998: 126). As sugestões de estaticidade decorrentes das imagens da rainha egípcia, cujo destino é a mumificação (aí reside um traço pela busca de eternidade), e dos leões de pedra, que apontam para a selvageria congelada da protagonista, indicam a existência de um corpo humano em luta pela permanência, uma qualidade típica da resistência das baratas. No duelo entre o infinito, simbolizado pelo corpo da barata, e o finito, cuja representação se assenta sobre a natureza mortal da protagonista, acontece, para a narradora, a aceitação do seu destino humano, no qual se destacam dois atributos que constituem a sua natureza corpórea copresente (sexualidade/pensamento): “só posso me imaginar pensando e sentindo, dois atributos de se ser, e não consigo me imaginar apenas sendo” (1998: 172).

Na rede de sensações que compõe o universo de G.H. encerrado no quarto de Janair, observamos o destaque aos sentidos da visão e da gustação. O primeiro deles relaciona-se estreitamente ao sagrado e sua atmosfera misteriosa. A intenção de ver com maior acuidade acompanha a atividade literária de Clarice em diversas produções. Na crônica de 12 de junho de 1971, cujo título expressa o interesse da escritora pelas diferentes facetas do Egito – “Andei de camelo, a esfinge, a dança do ventre (Conclusão)” – revela-se a ligação entre a visão e o mistério. Tendo de passar três dias no Egito sem intenção, pois o avião mudara de rota inexplicavelmente, a escritora parte para um passeio noturno de carro com a finalidade de ver as pirâmides, daí seu comentário: “Vi as pirâmides de noite. (...) Assustei-me. De dia elas são menos perigosas” (1999: 351). É através do olhar à procura do desvendamento do mistério desencadeado pela imagem da esfinge que é aguçado em Clarice o respeito pelo sagrado: “Vi a Esfinge. Não a decifrei. Mas ela também não me decifrou. Encaramo-nos de igual para igual. Ela me aceitou, eu a aceitei. Cada uma com o seu mistério” (1999: 351). Trata-se de um respeito análogo àquele que a cronista manifesta acerca da feitura de um conto, mas no lugar da esfinge há um búfalo. Na crônica “A explicação que não explica”, de 11 de outubro de 1969, a escritora comenta o processo de criação de algumas de suas obras e, entre elas remete ao conto “O búfalo”: “O búfalo” me lembra muito vagamente um rosto que vi numa mulher ou em várias, ou em homens; e uma das mil visitas que fiz a jardins zoológicos. Nessa, um tigre olhou para mim, eu

olhei para ele, ele sustentou o olhar, eu não, e vim embora até hoje” (1999: 240). Se existe um limite para a apreensão do olhar clariciano, e esses exemplos servem para delimitar o perigo que se esconde na capacidade visual dos personagens de Clarice e da própria escritora, é porque também há a ultrapassagem dessa linha. O que ela vê ao transgredir essa perigosa linha entre o visível e o invisível não chega ao conhecimento dos interlocutores. Todavia, entre o segredo e o olhar encetado pelos personagens e narradores, há um rastro deixado por esse cruzamento, e não é apenas o da linguagem fracassada, emudecida por pouco dizer sobre o “é da coisa”, para ficarmos numa expressão que exemplifica uma tentativa clariciana em busca de experiências primevas – aquelas que já se manifestam em *Perto do coração selvagem*. O enigma da esfinge, que compõe tanto o périplo agônico de G.H. quanto a transitoriedade embutida na veiculação das crônicas para o jornal, participa do mesmo interesse de Clarice, a despeito dos diferentes meios de divulgação, pela temática do mistério e, conseqüentemente, do sagrado. A esfinge que a escritora perscruta – seja em uma viagem turística, seja no mito edipiano (dado que a formulação da crônica nos leva ao mito tebano no qual Édipo decifra a esfinge), seja na travessia de G.H. – tem como pano de fundo o respeito pela representação dessa figura altiva e de seu olhar milenar. A esfinge egípcia de Gizé¹, por exemplo, que se presentifica tanto na crônica quanto em *A paixão segundo G.H.*, guarda algo do respeito diante da natureza animal que destacamos na observação que a escritora tece acerca do conto “O búfalo”. Evitando, em determinado ponto de sua inspeção ao jardim zoológico, contato visual com o búfalo, Clarice demarca uma hierarquia na qual se rebaixa diante da força e da ancestralidade desse animal. É semelhante o que se passa entre a escritora e a esfinge. De acordo com o relato da crônica, embora a escritora tenha olhado para a esfinge, provavelmente fitando-a, não se sabe a duração do ato, tampouco ela descreve o ges-

¹ Conforme Wilding, a esfinge de Gizé tem 73,5 metros de comprimento, sendo, portanto, a maior estátua do antigo Egito. A cabeça do rei aponta na direção do leste e contempla o sol nascente. A descrição da esfinge de Gizé aponta para um hibridismo que nos remete àquela formação do corpo de G.H. metamorfoseado em barata, pois a esfinge dispõe de “um corpo de leão e uma cabeça humana” que se juntam com a finalidade de mostrar o rei na sua forma divina, que é a de descendente direto do deus-sol. Além disso, a esfinge foi talhada numa saliência rochosa, o que alude ao baixo-relevo da representação da protagonista por Janair (1998: 58).

to que acena para a desistência de sua tentativa frustrada de deciframento daquela imagem enigmática. Entretanto, algo se passa entre quem olha e o objeto olhado. A noção hierárquica do exemplo anterior perde campo para a equivalência entre a cronista e a esfinge, que caem numa malha onde o cerne do mistério é mantido.

Nessa medida, as várias referências ao campo visual em *A paixão segundo G.H.* recobrem-se de uma cautela em prol do mistério, do segredo, do sagrado – elementos, portanto, que compartilham de uma mesma aura de intransponibilidade. É assim que, ao dar início à narração, G.H. focaliza o acontecimento no perigo que reside em seu sentido visual: “Não compreendo o que vi. E nem mesmo sei o que vi, já que meus olhos terminaram não se diferenciando da coisa vista” (1998: 15). Quanto ao não-distanciamento do objeto visto, podemos relacioná-lo ao questionamento clariciano entre o vivido e o imaginado, já manifesto em *Perto do coração selvagem*. Essa experiência relatada por G.H. não se restringe à personagem-narradora, pois ela se julga, depois de passado o episódio, capaz de reconhecer, por intermédio do sentido da visão, no rosto de outras pessoas vestígios de uma cumplicidade que, sob pena de uma “desumanização” clariciana, necessita do esquecimento: “Para que eu continue humana meu sacrifício será o de esquecer? Agora saberei reconhecer na face comum de algumas pessoas que – que elas esqueceram” (1998: 17). A base da sua narração inicial assenta-se sobre o fato de G.H. ter visto algo que desestrutura a sua vida pregressa: “Eu vi. (...) Sei que vi – porque para nada serve o que vi. (...) O que vi arrebenta a minha vida diária” (1998: 17). No movimento do abrir e fechar dos olhos da protagonista – pois, ao entrar no quarto de Janair, G.H. é ofuscada pela luminosidade crescente que invade o ambiente –, constatamos o quanto a sua experiência é dependente do seu aparelho visual. É a própria personagem-narradora quem reconhece o impacto da luz sobre o seu corpo: “Mas ao abrir a porta meus olhos se franziram em reverberação e desagrado físico” (1998: 37). Como numa experiência mística, supostamente o corpo de G.H. entra em transe, ao estilo descrito por Georges Bataille ou por Jacques Lacan¹: “Essa mulher calma que eu sempre fora, ela enlouquecera de prazer?”

¹ Referimo-nos à alusão que esses autores fazem da Santa Teresa de Ávila esculpida por Bernini, em *O erotismo* e no *Seminário XX*, na qual a santa reproduz a imagem de uma pessoa em estado de gozo sexual, uma das facetas do êxtase místico por amor a Deus. No

Com os olhos ainda fechados eu tremia de júbilo. (...) Abri devagar os olhos, em doçura agora” (1998: 54). O sentimento de perplexidade frente ao possível assassinato da barata é logo desfeito quando a personagem-narradora percebe que o inseto continua vivo. A abjeção toma conta de G.H. ao constatar que a barata está viva porque esta a desafia sutilmente através de um olhar que se assemelha àquele do búfalo ou da esfinge: “Viva e olhando para mim. Desviei rapidamente os olhos, em repulsa violenta” (1998: 54). Transgredindo o respeito implícito no desvio do contato visual, G.H. decide fitá-la, sob pena de conduzir a seu sentimento de abjeção para uma via insuportável: “Mas foi então que vi a cara da barata” (1998: 55) É aí que se consolida a economia da estrutura corporal de G.H., reduzida a poucos movimentos, em contrapartida àqueles intensos que se direcionam para o campo visual. Subentende-se que toda a seqüência agônica da protagonista se desenrola partindo do fato de a barata ter sido vista pela protagonista, numa tentativa de deciframento subversiva. Se existe o desejo de transgredir, há também o respeito pela barata, um ente cercado de sacralidade. Por isso, a personagem-narradora hesita em face do golpe que poria fim ao seu mal-estar físico: “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” (1998: 55). Ora, G.H. mostra-se de certo modo arrependida de seu gesto visual fatal, pois, no instante colado à desistência do golpe, ela confessa: “Um instante antes talvez eu ainda tivesse podido não ter visto na cara da barata o seu rosto” (1998: 55). Essa fração de tempo, no entanto, determina o destino da personagem-narradora, somando-se à mesma lógica dos pequenos movimentos que são essenciais para as reviravoltas claricianas. Se não fosse um segundo, se não fosse um olhar – esses condicionais quase imperceptíveis no tecido de sensações que envolvem os textos de Clarice servem de caminho para depois suscitar a surpresa de ampliações motivadas

ensaio “A experiência mística de G.H.”, Benedito Nunes inscreve a trajetória de G.H. no mesmo caminho da ascese de místicos como São João da Cruz, Mestre Eckardt ou até mesmo de Teresa de Ávila. A interpretação de Benedito Nunes, no entanto, se afasta da nossa, na medida em que privilegia o dualismo alma/corpo, apagando a estrutura de sua copresença que é o nosso ponto central de análise, pois, segundo o crítico: “Com o amortecimento das impressões sensíveis exteriores, mortificados os desejos, apaziguada a mente, o centro de interesse da vida espiritual desloca-se do Eu, individual e pessoal, para o núcleo secreto da alma, que se comunica com o Ser e que é partícipe de sua existência universal e ilimitada” (*O dorso do tigre*, 1976: 105).

pelo recurso da metonímia, em que uma parte é tomada pelo todo de modo a causar um estranhamento no conjunto do texto: “Cada olho reproduzia a barata inteira” (1998: 57). Ao se deparar com o minúsculo, o narrador clariciano o amplia para melhor vê-lo. É como se tivesse a sua disposição uma lupa a fim de não perder qualquer minúcia do objeto observado.

Em *Perto do coração selvagem*, a mão de Joana é tomada pelo corpo todo de uma mulher. Animando partes isoladas de seres vivos e, em consequência disso, valorizando cada fragmento da estrutura do corpo como se tivesse vida própria, G.H. sente-se responsável pela desestruturação da forma corpórea da barata, uma vez que o fechamento da porta sobre o corpo do inseto esfacela essa noção de conjunto refletida na importância de cada parte. Transtornada, G.H. reduz-se na sua potencialidade visual ao fechar os olhos para não se desagregar diante do esfacelamento da barata. Também a voz da protagonista abafa-se e, somos, nessa medida, privados do contato do sentido da audição. Esse é amplamente explorado em *Perto do coração selvagem*, quando Joana – na expressiva imagem de tonalidade vermelha que encobre sua garganta e boca, harmonizando-se a uma voz cuja intensidade se coaduna ao tom vermelho do fogo – emite palavras carregadas de uma sacralidade libertária. Todavia, nada sabemos a respeito da voz de G.H, e tampouco sobre as cores que dão vida a essa personagem: “Fechei os olhos, aguardando que a estranheza passasse (...). Eu ainda continuava a sentir, incalculavelmente longínquo em mim, o gemido que já não me chegava mais à garganta” (1998: 58). Antes da experiência fatal, G.H. descreve suas dores de garganta. Trata-se, portanto, de uma das poucas referências corpóreas que recebemos dela, mas é impossível ligá-la à força imagética que se desdobra na rede nuançada de Joana, isto é, na sobreposição dos vermelhos produzindo um impacto sinestésico sobre os interlocutores. G.H., mesmo antes do enfrentamento com a barata, dá indícios de uma fragilidade física, prefigurando emudecimento latente: “Lembro-me de minhas dores de garganta de então: as amígdalas inchadas, a coagulação em mim era rápida. E facilmente se liquefazia: minha dor passou, dizia-te eu” (1998: 118). Ao refletir sobre essa situação um tanto absurda que a leva para o limite da razão, G.H. mantém os olhos fechados como forma de organizar os pensamentos que lhe produzem o mal-estar físico: “Isto é loucura, pensei de olhos fecha-

dos” (1998: 58). Curiosamente, nesse breve momento em que fecha os olhos, a personagem-narradora evoca na memória uma imagem matizada pelo vermelho de seu sangue. Trata-se do mesmo tom que reveste a sua garganta, mas este não se relaciona ao vigor do corpo da protagonista, visto que é associado à dor, à fragilidade de um corpo doente. Não é muito diferente o que acontece com o vermelho aludido por ela na rememoração remota desse tom que se localiza temporalmente muito distante do penoso itinerário no qual se enredou:

Aguardei que a estranheza passasse, que a saúde voltasse. Mas reconhecia, num esforço imemorial de memória, que já havia sentido essa estranheza: era a mesma que eu experimentava quando via fora de mim o meu próprio sangue, e eu o estranhava. Pois o sangue que eu via fora de mim, aquele sangue eu o estranhava com atração: ele era meu (*A paixão segundo G.H.*, 1998: 59).

A narradora não menciona o provável motivo que desencadeia a sua dor, este que tem a ver com o sofrimento do corpo, e que teria levado ao escoamento de sangue para o exterior de seu corpo. A imagem das amígdalas inchadas conduz ao esmaecimento do vermelho que é verificado na tentativa de esboçar gemidos, na intensa vida contemplativa de G.H., pois ela atravessa a narração centrada apenas sobre suas falas internas, seus desejos silenciosos. O vermelho do sangue de G.H. também segue essa lógica que retira da protagonista a condição de vivacidade presente neste símbolo fundamental do princípio da vida. Isso se deve ao fato de ele ser apreendido no exterior do corpo da personagem, como se participasse de uma estrutura à parte. Todavia, trata-se de um procedimento diferente daquele que confere autonomia aos fragmentos do corpo (olhos da barata, a mão de Joana, por exemplo), dando-lhes uma noção do todo e, por conseguinte, valorizando o conjunto que abarca a idéia clariciana de corpo. É por essas reflexões que conduzem a uma temida desagregação do corpo, de modo mais geral, a uma desagregação da forma, que G.H. manifesta, sob o sentido da visão, certo rechaço a essa acuidade visual: “Eu não queria reabrir os olhos, não queria continuar a ver” (1998: 59).

A visão de G.H. contém, em determinado ponto de seu relato, a propriedade de acionar a natureza tátil da protagonista, na medida em que ela é capaz de “sentir” o ambiente que a circunda e que reverbera intensamente sobre a sua estrutura frágil.

Ela que prefere não ver, no entanto abre os olhos abruptamente como se fosse tomada por arrepios epidérmicos: “Então abri de uma só vez os olhos, e vi em cheio a vastidão indelimitada do quarto, aquele quarto me vibrava em silêncio, laboratório de inferno” (1998: 59). O movimento oscilatório das pálpebras da personagem-narradora produz uma ilusão de ótica, pois a estreiteza que compõe o quarto de Janair, onde o guarda-roupa aberto quase esbarra no pé da cama, é distorcida, ampliando-se para além da exigüidade que o caracteriza. É nesse momento que os olhos de G.H., à semelhança do que acontece entre ela e barata, também se metamorfoseiam sob o modelo do ambiente: “Olhei para o teto, descansando um pouco os olhos que eu sentia terem se tornado fundos e grandes” (1998: 62). Os olhos da personagem-narradora tomam a forma ampliada que ela havia conferido ao ambiente, mas já não sabemos quem produz essas deformações visuais, essas ilusões, pois, como ela faz questão de embaralhar a busca pelas origens, resta-nos o apoio na afirmação da narradora de que “Tudo olha para tudo, tudo vive o outro” (1998: 66). A visão que conduz ao tato também desencadeia o sentido da audição:

Olhei para o teto com olhos pesados. Tudo se resumia ferozmente em nunca dar um primeiro grito – um primeiro grito desencadeia todos os outros, o primeiro grito ao nascer desencadeia uma vida, se eu gritasse acordaria milhares de seres gritantes que iniciariam pelos telhados um coro de gritos e horror (*A paixão segundo G.H.*, 1998: 63).

O perigo de sair do silêncio e dar um primeiro grito compara-se ao de romper o pacto do segredo entre aqueles que passaram pela experiência de ter visto algo a que poucos tiveram acesso. Lembremos de que a condição para a permanência da humanidade de G.H. se sustenta no sacrifício de seu esquecimento: é, portanto, necessário que ela esqueça o que viu. Capaz, como ela diz no início de sua narrativa, de reconhecer nos traços das faces de outros que também passaram pela mesma experiência os vestígios desse exercício do olhar, assim G.H. se encontra na iminência de desatar o segredo do que foi apreendido pela sua visão. Os movimentos entre a mudez e a necessidade de um grito que dissiparia a atmosfera de segredo que parece essencial para a tensão de sua narrativa acompanham as oscilações entre o abrir e o fechar dos olhos da personagem-narradora. Alguma coisa acontece entre esse jogo de manutenção do segredo que não é apenas velamento de uma realidade proibida. Ao

chegar no que chama de nada, mediado pela massa branca da barata, se opera uma transição do mundo da protagonista para o desconhecido. Nesse deslocamento do mundo próprio para o que ela denomina de “o mundo”, que necessita da mão do interlocutor (mais uma relação entre visão e tato), a capacidade de ver também se modifica: “É que eu não estava mais me vendo, estava era vendo” (1998: 63). Essa visão mais nítida do que a anterior a deixa em contato íntimo com a imagem de suas fotografias. Aqui temos um ponto de união entre a técnica e o corpo que indica o quanto Clarice cria personagens que dependem, invariavelmente, de metáforas do progresso técnico:

E o primeiro verdadeiro silêncio começou a soprar. O que eu havia visto de tão tranqüilo e vasto no estrangeiro nas minhas fotografias escuras e sorridentes – aquilo estava pela primeira vez fora de mim e ao meu inteiro alcance, incompreensível mas ao meu alcance (*A paixão segundo G.H.*, 1998: 64).

Se o caminho para o desvendamento do segredo de G.H. reside na investigação de suas fotografias, pouco ela nos revela acerca delas. A personagem-narradora, no intuito de adensar a manutenção do mistério, reverte essa técnica já extremamente trabalhada em diversos segmentos sociais, tais como a arte e a ciência, e a transforma em instrumento à disposição do mistério que a escritora obsessivamente persegue nas primeiras experiências. Já nos referimos a respeito da força das primeiras experiências na constituição de personagens claricianos desde o romance de estréia da escritora. Aqui está o retorno dessa temática pela sinuosa via que emprega uma metáfora ligada à técnica. Quando o sagrado presente no “primeiro silêncio” se aproxima de imagem da protagonista metaforizada pela técnica fotográfica, ainda que decalcada dela, é porque o corpo clariciano em *A paixão segundo G.H.* já não é mais um corpo que vive sem uma carga de representações postizas. É em função dessa metáfora fotográfica que a personagem-narradora produz a sua transformação em direção ao que nomeia de “matéria bruta”. Ver-se fora de si mesma como o negativo de uma fotografia a conduz a uma metamorfose que ela considera sem qualquer sentido, pois a leva a uma incompreensível redução de sua existência: “É uma metamorfose em que perco tudo o que tinha, e o que eu tinha era eu – só tenho o que sou. E agora o que sou? Sou: estar de pé diante de um susto. Sou; o que vi. Não entendo e tenho medo

de entender” (1998: 67). G.H. reduz-se, nessa medida, ao que ela tem acesso através do seu sentido visual, e, em determinado momento, ela se deixa ver pela barata, pelo estranho modo de uma visão animal que se dissemina por todo o corpo do inseto: “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. (...) a barata não me via diretamente, ela estava comigo. A barata não me via com os olhos mas com o corpo” (1998: 76). Enquanto o corpo de G.H. se reduz, o inseto é alçado a uma condição corpórea que dialoga com a experiência sensual entre Joana e seu amante, na qual a protagonista de *Perto do coração selvagem* toca com a boca nos olhos do amante para sentir o gosto dos olhos dele, ou, em outras palavras, o gosto da visão. Em *A paixão segundo G.H.*, a experiência sinestésica se repete, agora com o inseto: “Seriam salgados os seus olhos? Se eu os tocassem – já que cada vez mais imunda eu gradualmente ficava – se eu os tocassem com a boca, eu os sentiria salgados?” (1998: 77).

Chegamos, portanto, ao segundo sentido mais explorado por G.H., qual seja, o da gustação. A primeira manifestação do gosto em G.H. segue uma comparação possível como a que já se anuncia na intenção da protagonista de provar o gosto dos olhos da barata. Esse desejo de G.H. tem seu ponto de contato com *Perto do coração selvagem* na relação amorosa entre Joana e seu amante. É com o amante que Joana sente a liberdade de dizer palavras mudas de sentido, como é o caso de Lalande¹. Em *A paixão segundo G.H.*, a protagonista sente-se invadida por uma liberdade na qual ela se arrisca a dizer e a escrever palavras que foneticamente desagradam a ela mesma e aos possíveis interlocutores, mas que parecem palavras necessárias para a realização de um crescimento obtido por meio de uma perda, em consonância com a perda corpórea que ela sofre: “Disse ‘vagalhões de mudez’, meu coração se inclina humilde, e eu aceito. Terei enfim perdido todo um sistema de bom-gosto? Mas será este o meu

¹ Sobre o neologismo “Lalande”, Joana explica o significado ao amante, que se mostra interessado na definição tecida por Joana: “É como lágrimas de anjo. Sabe o que é lágrimas de anjo? Uma espécie de narcisinho, qualquer brisa inclina ele de um lado para outro. Lalande é também mar de madrugada, quando nenhum olhar ainda viu a praia, quando o sol não nasceu. Toda a vez que eu disser: Lalande, você deve sentir a viração fresca e salgada do mar, deve andar ao longo da praia ainda escurecida, devagar, nu. Em breve você sentirá Lalande... Pode crer em mim, eu sou uma das pessoas que mais conhecem o mar” (*Perto do coração selvagem*, 1998: 170).

ganho único? (...) Quero saber o que mais, ao perder, eu ganhei” (1998: 20-21). A perda neste caso diz respeito ao exercício do mau gosto, isto é, à omissão de palavras que não trabalham, conforme a personagem-narradora, no sentido de aguçar o prazer daqueles que supostamente a lêem. Trata-se de uma escolha libertária muito distante daquelas de Joana, que prima por uma atmosfera de beleza e encantamento que remete à harmonia sonora e temática¹. G.H., em contrapartida, opta pelo feio que ela percebe no conjunto sonoro presente em “vagalhões de mudez” – aí tem início o itinerário de G.H. em busca da falta de gosto. A feiúra ou a falta de gosto que G.H. experimenta têm como justificativa o sentimento de liberdade, que ela denomina de “gosto da liberdade” advindo de uma ruptura amorosa:

Eu me atardava à mesa do café, fazendo bolinhas de miolo de pão – era isso? Preciso saber, preciso saber o que eu era! Eu era isto: eu fazia distraidamente bolinhas redondas com miolo de pão, e minha última e tranqüila ligação amorosa dissolvera-se amistosamente com um afago, eu ganhando o gosto ligeiramente insípido e feliz da liberdade (*A paixão segundo G.H.*, 1998: 24).

O gosto da liberdade, insípido, mistura-se a um dos poucos gestos da protagonista de fumar um cigarro, mas isso é anterior à entrada no quarto de Janair: “Antes, porém, encostei-me à murada da área para acabar de fumar o cigarro” (1998: 34). Ao entrar no quarto da empregada e, impressionada com a imagem da barata no guarda-roupa, G.H. dá prosseguimento ao gesto de fechamento da porta do guarda-roupa, gesto que, nesse momento, pode ser interpretado pela sensação de gosto despertada na narradora:

É que nesses instantes, de olhos fechados, eu tomava consciência de mim assim como se toma consciência de um sabor: eu estava toda com sabor de aço e azinhavre, eu toda era ácida como um metal na língua, como planta verde esmagada, meu sabor me veio toda à boca (*A paixão segundo G.H.*, 1998: 53-54).

¹ No mesmo capítulo que cria o neologismo “Lalande”, Joana reproduz, também para o amante, o impacto de outra palavra sobre o seu corpo: trata-se da palavra “amêndoa” (*Perto do coração selvagem*, 1998, p. 167).

Na entrevista concedida por Clarice Lispector, na sede do Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, Affonso Romano de Sant'Anna¹ conduz o depoimento da escritora no intuito de confirmar a suposta influência de pensadores existencialistas sobre um romance como *A maçã no escuro*, com a finalidade de ser estendida ao conjunto da obra clariciana. Em *O dorso do tigre*, Benedito Nunes, no artigo intitulado "A náusea", também centraliza o curso de algumas temáticas claricianas de relevância na perspectiva da filosofia existencialista. Em uma linha temporal que contempla os apontamentos de Heidegger em *Ser e o tempo* sobre a angústia e a liberdade, Benedito Nunes chega à náusea desenvolvida por Jean-Paul Sartre por meio do personagem Roquentin, o protagonista do romance *A náusea*². O crítico diferencia a náusea da angústia, sustentado no fato de que a primeira se assenta sobre a consciência de uma gratuidade cuja reação mais óbvia é o desejo de fuga pelo viés físico, por exemplo, o desejo de vomitar. Benedito Nunes estende esse aspecto físico da náusea existencial a três personagens de Clarice. O primeiro exemplo é Ana, personagem do conto "Amor", de *Laços de família*; o segundo é Martim, de *A maçã no escuro*, e o último é G.H, cuja náusea se desencadeia pelo encontro da protagonista com a barata³. Apesar das aproximações entre a filosofia sartriana presente em *A náusea* e a escrita clariciana, que despertam sensações de mal-estar físico de personagens, Benedito Nunes marca um ponto em que a escritora se distingue da acepção da náusea de Sartre, qual seja, aquele que se atém ao que o crítico reconhece como "o outro lado da náusea e que

¹ A entrevista de Clarice Lispector encontra-se disponível no volume *Clarice Lispector e outros escritos* (2005: 151).

² À semelhança do que acontece com muitos personagens claricianos, Roquentin entra abruptamente num estado em que o corpo do personagem é tomado de um mal-estar: "O jardim, como território humano, lugar de contemplação amena, de repouso e ócio, é suplantado, de repente, por um formigamento da existência que, propagado de coisa a coisa, toma conta de todo o universo. O corpo de Roquentin cede a essa corrente impetuosa do ser, no meio da qual a sua consciência consegue apenas flutuar, a princípio impulsivada pelo medo, depois por um certo mal-estar físico, que se transforma na emoção ambígua, barroca, descrita como 'êxtase horrível' e 'deleite atroz', confinando com a repugnância e a cólera" (*O dorso do tigre*, 1976: 96).

³ Segundo Benedito Nunes, é banal a circunstância que desperta esse sentimento de abjeção de G.H. pelo inseto: "A comum aversão das dona-de-casa por baratas, o simples nojo físico, o medo, e até o súbito interesse despertado pelo inseto caseiro, dão lugar a uma estranha coragem, misto de curiosidade e impulso sádico-masoquista, com que G.H., fechando a porta do guarda-roupa sobre o corpo do animal, perpetra o ato decisivo" (*O dorso do tigre*, 1976:100).

diz respeito ao “reverso da existência humana”, ao “ilimitado”, ao “caótico”, ao “originário” (*O dorso do tigre*, 1976: 102). Na resposta à pergunta de Affonso Romano de Sant’Anna sobre possíveis influências de filosofias existencialistas, Clarice recusa qualquer semelhança entre a sua escrita e esta corrente filosófica. Além disso, ela aproveita a pergunta para desfazer a aproximação entre a náusea apregoada em seus textos e a náusea sartriana:

Minha náusea inclusive é diferente da náusea de Sartre. Minha náusea é sentida mesmo, porque quando eu era pequena não suportava leite, e quase vomitava quando tinha que beber. Pingavam limão na minha boca. Quer dizer, eu sei o que é a náusea no corpo todo, na alma toda. Não é sartreana (*Clarice Lispector e outros escritos*, 2005: 151).

A náusea clariciana está, portanto, intimamente ligada ao sentido da gustação. A escritora, comentando ser sensível ao sabor dos alimentos, revela-nos nesse trecho do depoimento que não reconhece vínculo com a temática existencialista a despeito das evidentes semelhanças, mas o que sobressai nessas informações é um exemplo de corpo onde se confirma a forma da copresença sexualidade/pensamento sob a revelação de que sua náusea se processa pelo paladar. Sua náusea se passa, ainda de forma mais ampla do que a dependência do sentido do gosto instiga, pelo “corpo todo” e essa completude abarca a alma. A construção que a personagem-narradora denomina uma “alma possível” se alicerça sobre a interdição da refeição totêmica, pois a ingestão do “imundo” (interpretamos por impuro) representa a impossibilidade de formação dessa “alma”. Nessa medida, só há um meio para a permanência da alma – a transgressão: “a lei manda que, quem comer do imundo, que o coma sem saber. Pois quem comer do imundo sabendo que é imundo – também saberá que o imundo não é imundo. É isso?” (1998: 73). A lei que a protagonista invoca está na Bíblia, uma vez que ela recorta um fragmento do *Levítico* ou *Deuteronômio*: “E tudo que anda de rastos e tem asas será impuro, e não se comerá¹” (1998: 73). Em *Poderes do horror*, Kristeva também investiga a relação entre o puro e o impuro nos textos bíblicos. O

¹ Conforme nota de Benedito Nunes, trata-se de uma citação explícita do cap. 11, v. 13-19 do *Levítico* ou *Deuteronômio*, cap. 14, v. 11-18 (*Clarice Lispector. A paixão segundo G.H.* 1997: 47).

distanciamento entre homem e Deus, por exemplo, sustenta-se em uma diferenciação alimentar na qual se opera a oposição carne/sangue, sendo que a carne exangue é destinada ao homem e o sangue é destinado a Deus. O sangue, de acordo com Kristeva, retoma o sema “animal” e aponta para a possibilidade do assassinato, da qual o homem deve se esquivar. Todavia, a teórica reconhece na simbologia do sangue uma “encruzilhada semântica fascinante”, na medida em que o elemento também alude às mulheres, e por conseguinte, à fertilidade e sobretudo à “promessa de fecundação” (1980: 114-116). O critério de pureza e de impureza está associado portanto a essas interdições que têm como meta a demarcação de papéis. Kristeva retira exemplos do *Levítico*, em que animais como peixes, pássaros e insetos se ligam a três elementos, tais como o céu, o mar e a terra. Os animais impuros são, nesse sentido, aqueles que não pertencem apenas a um desses elementos, mas que se misturam a outros (1980: 117) – eis o critério de impureza com base no texto bíblico. Kristeva busca uma unidade entre os capítulos do *Levítico* que abordam as interdições alimentares e os que condenam à impureza o corpo doente (*Levítico*, cap. 13-14). Nos capítulos treze e quatorze do *Levítico*, a pureza recai sobre a deformidade da superfície da pele simbolizada pela lepra. O impacto visual desse tumor da pele produz o mesmo efeito de negação das fronteiras identitárias que caracterizam a impureza dos animais proibidos, uma vez que

essa doença afeta a pele, fronteira essencial senão primeira de individuação biológica e psíquica. Deste ponto de vista, a abominação da lepra se inscreve na concepção lógica de impureza que já ressaltamos: mistura, apagamento das diferenças, ameaça de identidade¹ (*Poderes do horror*, 1980: 120).

O capítulo doze do *Levítico*, que está entre o da impureza dos animais e o do corpo em vias de apodrecimento, situa a posição do corpo materno. Menciona a duração do período necessário para a purificação da mulher após o parto. Curiosamente, ao dar à luz a um menino, a mulher se manterá impura durante uma semana, ao

¹ “cette maladie affecte la peau, frontière essentielle sinon première de l’individuation biologique et psychique. De ce point de vue, l’abomination de la lèpre s’inscrit dans la conception logique de l’impureté que nous avons déjà relevée: mélange, effacement des différences, menace de l’identité” (*Pouvoirs de l’horreur*, 1980: 120).

passo que, ao dar à luz a uma menina, a mulher permanecerá impura durante o dobro dos dias. Existe, evidentemente, uma relação muito próxima entre o feminino e o impuro. A barata representa o impuro na narrativa de *A paixão segundo G.H.*, embora, conforme nota de Benedito Nunes na edição crítica desse livro, não exista referência à barata entre as espécies consideradas impuras ou imundas. As baratas, é importante ressaltar, também não se incluem entre os animais supostamente puros, aqueles que podem ser ingeridos¹. Além disso, as baratas se acomodam em espaços que misturam os elementos céu, mar e terra. G.H., a personagem carregada de uma feminilidade sagrada, também se inscreve na esfera da impureza. A protagonista, que toca no impuro com a consciência de que transgredir uma lei, localiza na boca o caminho para a sua transcendência. O itinerário de cunho místico da personagem-narradora obtém a transcendência por meio de um processo de imanência que se inicia pela boca: “quero que, se o transcender me vier fatalmente, que seja como o hálito que nasce da própria boca” (1998: 83). Antes de depositar a barata na boca, G.H. chama a atenção para o sentido visual, localizando-se em um campo visual que, análogo à sua condição de impureza inerente ao feminino, toca no interdito visual: “Pois o que eu estava vendo era ainda anterior ao humano” (1998: 85). A essa capacidade de captar virtualidades G.H. entrelaça o sentido visual. Assim, o que ela vê é uma falta de gosto que sente ao entrar em contato com os olhos da barata:

Não, não havia sal naqueles olhos. Eu ainda tinha a certeza de que os olhos da barata eram insossos. Para o sal eu sempre estivera pronta, o sal era a transcendência que eu usava para poder sentir um gosto, e poder fugir do que eu 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 toda não conhecia – era o neutro (*A paixão segundo G.H.*, 1998: 85).

O insosso, o neutro e o nada se equivalem nessa experiência que acompanha a redução das formas corpóreas da protagonista. Os olhos da barata afastam-se do sabor de lágrimas que outrora ela menciona ter experimentado nos olhos de um homem. G.H. focaliza esse neutro sem sabor da barata na imagem do corpo esfacelado

¹ Conforme o *Levítico*, cap. 11, v. 22, dos insetos alados que caminham sobre quatro pés, as diferentes espécies de locustídeos, de gafanhotos, de acrídios e de grilos ficam isentas da proibição.

do inseto que deixa à mostra uma aparência aquosa de matéria branca, despertando o sentimento de abjeção da personagem-narradora e também de seus interlocutores: “Era-me nojento o contato com essa coisa sem qualidades nem atributos, era repugnante a coisa viva que não tem nome, nem gosto, nem cheiro” (1998: 86). G.H. suspende a significação das coisas não mais classificando-as em “tristes, alegres ou dolorosas” (esses exemplos delimitam o interesse clariciano pelos sentimentos); ela abandona inclusive os “entretons” para se concentrar na “própria coisa”, cujo nome é desconhecido, mas que também assume um sinônimo provisório de “coisa viva”. É isso que G.H. julga poder ser chamado sem nome, conduzindo-nos para a compreensão do recurso a oxímoros nos quais o sentido da audição se agrega a essa busca pelo inexpressivo: “Esperei que aquele som mudo e preso passasse” (1998: 82). Subitamente, no entanto, G.H. rompe com a atmosfera de insipidez que lhe parece insuportável e acende um cigarro: “Apalpei os bolsos do robe, achei um cigarro e fósforos, acendi-o” (1998: 90). Reduzida a uma condição de mudez em que o riso se dá no próprio sangue, G.H. antecipa o fluxo sangüíneo que compõe a escorregadia forma da força protagônica de *Água viva*. Por isso, G.H. também se faz elemento de medusa, o elemento marinho que produz queimaduras quando em contato com a pele humana, ao narrar suas experiências limítrofes: “A vida pré-humana divina é de uma atualidade que queima” (1998: 102). Essa experiência tátil que leva à dor se deve ao que se configura na ultrapassagem da natureza humana da protagonista. Ora, G.H. vê demais, ela chega ao pré-humano, mas isso para a protagonista do itinerário de auto-inspeção é o caminho para a insipidez, ou seja, sensação na qual G.H. se liberta da malha de sentimentos/senções (ela cria o termo “sentimentação”) que a cerca e também a desvia da possibilidade de chegar à sutileza presente no relevo que ela concede à falta de gosto: “É muito difícil de sentir. Até então eu estivera tão engrossada pela sentimentação que, ao experimentar o gosto da identidade real, esta parecia tão sem gosto como o gosto que tem na boca uma gota de chuva. É horrivelmente insípido, meu amor” (1998: 103). Assim, G.H. privilegia o sentido da gustação no acesso ao insípido que tem na imagem da mãe lactente a expressão máxima de neutralidade: “E o leite materno, que é humano, o leite materno é muito antes do humano, e não tem gosto, não é nada, eu já experimentei – é como olho esculpido de estátua que é vazio e não

tem expressão” (1998: 143). Mais adiante, G.H. acrescenta aos atributos do leite (a narradora não faz uma relação direta com o leite materno) a função de saciedade, que tem como pano de fundo um retorno ao gosto arcaico do leite materno, na medida em que o bebê só o utiliza ao sentir necessidade, fome. Essa função de saciedade sem excessos subjaz à intenção clariciana referente à busca pelo inexpressivo, ou pelo insípido ou pelo neutro, pois, conforme G.H.: “O leite a gente só bebe o quanto basta ao corpo” (1998: 150). Além disso, essa imagem da mãe lactente desdobra aquele exercício estético clariciano, de *Perto do coração selvagem*, que está atento às primeiras experiências do sujeito. G.H., nessa medida, ao imbuir a insipidez do leite materno com a carga de significação que se sedimenta em sucessivas camadas de sensações, sentimentos, emoções sobre o seu corpo (por isso a “sentimentação” é termo pejorativo), transpõe esta experiência arcaica do gosto do leite materno anterior ao futuro sujeito falante que ela já é para o gosto de algo ainda não experimentado por ela: “O gosto do vivo” (1998: 154). Nessa expectativa pelo novo, que toca sua pele de maneira inaugural, G.H. dá início à tentativa de degustação da massa branca da barata, comparada às tentativas de se experimentar a hóstia. Trata-se de um gesto difícil para ela, uma vez que desperta o sentimento de abjeção da personagem-narradora. G.H. compara o nojo que sente pela barata àquele de beijar o leproso. Em nota da edição crítica de *A paixão segundo G.H.*, Benedito Nunes reconhece nessa inserção clariciana um subtexto parodiado de São Francisco de Assis, que beijou um leproso (*Clarice Lispector. A paixão segundo G.H.* 1997: 105). Consideramos que essa comparação entre o contato gustativo com a barata e o ato de beijar o leproso dialoga ainda com o *Levítico*, em seu capítulo treze e a relação entre pureza e impureza. Aqui vemos como o animal e o corpo, ambos impuros de acordo com o texto bíblico, são, num movimento de transgressão às leis divinas, elevados ironicamente a uma condição de agentes do aprimoramento da protagonista. G.H., que também guarda na sua constituição feminina o estigma da impureza, encontra na ingestão da barata uma condição para um novo batismo: “eu me sentia batizada pelo mundo. Eu botara na boca a matéria de uma barata, e enfim o ato ínfimo” (1998: 178). A rememoração da massa branca da barata na boca da protagonista é de uma repulsa física acionada pelo gosto que acomete todo o corpo de G.H. Eis uma ilustração da náusea clariciana que deixa em evi-

dência a formação da copresença sexualidade/pensamento na construção ficcional que é G.H.:

Crispei minhas unhas na parede: eu sentia agora o nojento na minha boca, e então comecei a cuspir, a cuspir furiosamente aquele gosto de coisa alguma, gosto de um nada que no entanto me parecia quase adocicado como o de certas pétalas de flor, gosto de mim mesma - eu cuspia a mim mesma, sem chegar jamais ao ponto de sentir que enfim tivesse cuspido minha alma toda (*A paixão segundo G.H.*, 1998: 166-167).

Depois desse batismo na boca, as dimensões do corpo de G.H. perdem os contornos corpóreos e ela prefigura a natureza fluida da personagem-narradora de *Água viva*: “Enfim, enfim quebrara-se realmente o meu invólucro, e sem limite eu era” (1998: 178). Pelo recurso da reversibilidade, G.H. constrói sua redução ampliando-se: “Eu estava tão maior que já não me via mais” (1998: 179). Isso se deve ao fato de G.H. se encontrar em um estado que não é mais apreendido pelos seus sentidos: “Enfim eu me estendia para além da minha sensibilidade” (1998: 179).

Resta-nos, na parte final dessa análise, algumas considerações acerca do despojamento da “sentimentação” de G.H., uma vez que a protagonista se focaliza, como insistimos na investigação perceptiva centrada sobre os sentidos visual e gustativo, na experimentação daquilo que denomina de inexpressivo, neutro, cuja finalidade é o apagamento das várias camadas de sentimentos. Todavia, o que encontramos no relato da protagonista é uma série de desdobramentos sofisticados desses sentimentos, os quais já apresentam um leque de tonalidades no romance de estréia. A alegria de Joana, que se desenrola em matizes contrastantes, ganha espaço na trajetória de G.H., a começar pela nota de dedicatória ao leitor, onde a autora, assim como sua criatura, se reduz às iniciais do nome - C.L. - e nos lança a uma variação desse sentimento de alegria, aguçando nos interlocutores o esmiuçamento das possíveis tonalidades emotivas que o texto parece envolver: “A mim, por exemplo, o personagem G.H. foi dando pouco a pouco uma alegria difícil; mas chama-se alegria” (1998: 9). Em seguida, a personagem-narradora associa a alegria no seu mais alto grau de sensação ao gesto de apoio que a imagem da mão, já bastante explorada por nós, encerra: “Dar a mão a alguém sempre foi o que esperei da alegria” (1998: 17). Ao entrar em contato com o íntimo da barata, a interdição de G.H. produz uma alegria plas-

mada ao medo: “O que temia eu? ficar imunda de quê? Ficar imunda de alegria” (1998: 73). A alegria remete à impureza que caracteriza o ato proibido de tocar a barata e também se relaciona ao inexplicável, ao início de sensações novas em que G.H. se enreda até chegar a um estado-limite onde ela compartilha esse sentimento com um interlocutor cuja representação é a recorrente imagem da mão:

Pois agora entendo que aquilo que eu começara a sentir já era a alegria, o que eu ainda não reconhecera nem entendera. No meu mudo pedido de socorro, eu estava lutando era contra uma vaga primeira alegria que eu não queria perceber em mim porque, mesmo vaga, já era horrível: era uma alegria sem redenção, não sei te explicar, mas era uma alegria sem a esperança (*A paixão segundo G.H.*, 1998: 73).

O sentimento de alegria escapa ao sentido dicionarizado, qual seja, o de contentamento, de júbilo, de felicidade, e entra em um domínio que se opõe à necessidade de satisfação que esse sentimento implica, dado que a alegria clariciana, na citação acima, aponta para a perda de confiança naquilo que se espera dessa experiência. O exercício de G.H., que contempla a neutralidade, nos leva, no entanto, à ressignificação dessa alegria sem esperança, pois no conjunto das sensações/sentimentos da personagem-narradora o objetivo dela é justamente a obtenção do inexpressivo, do neutro. Segue-se daí que a satisfação de G.H., e por conseguinte sua alegria, possa estar nessa falta de expectativa a que o sentimento de alegria sem esperança nos induz. Antes da criação dessa mão imaginária, G.H. revela ter estado em conflito com sensações desconhecidas que ela acaba por chamar de alegria desconhecida e, para pontuar a sua aflição solitária, recorre a gestos de abertura e fechamento de sua boca em estado de perplexidade, os quais evidenciam o corpo na expressão e composição dessas sensações: “e eu abria e fechava a boca em tortura para pedir socorro, pois então ainda não me havia ocorrido inventar esta mão que agora inventei para segurar a minha” (1998: 74). Depois do fechamento do guarda-roupa sobre o corpo do inseto, G.H., ao entrar em contato visual com a massa branca da barata, perde gradualmente a sua composição corpórea. O sentimento que acompanha essa espécie de metamorfose da mulher escultora em mulher barata é o de uma alegria infernal:

Era com alegria infernal que eu como que ia morrer. (...) eu estava pouco a pouco abandonando a minha salvação humana. Sentia que o meu dentro, apesar de matéria fofa e branca, tinha no entanto força

de rebentar meu rosto de prata e beleza, adeus beleza do mundo (*A paixão segundo G.H.*, 1998: 83).

Em outro momento, a própria narradora expõe a concepção que tem do inferno. E o inferno, para ela, vincula-se à aceitação da dor física, que se mistura ao riso (1998: 120). Essa “alegria infernal” sentida pela protagonista deve-se ao aspecto visual que o corpo em sofrimento da barata – que se compara à imagem de uma cariátide viva – instiga na protagonista. Conforme já mencionamos na análise da caracterização corpórea da barata, essa composição do inseto desperta o riso e a piedade, elementos que constituem o estado de “alegria infernal” da protagonista em face da barata estilhaçada. O corpo exposto do animal em situação de luta pela vida traz à tona uma alegria que é o flagrante de um instante no qual se destaca a representação divina não como algo para além da matéria, pois o divino clariciano passa pela matéria do corpo. No caso da barata esmagada pela porta do guarda-roupa, a idéia de Deus se manifesta quando G.H. fita o ventre do animal, construindo paródias da oração *Ave-Maria*¹, e dessa imagem fortemente corpórea e sagrada observamos que a experiência de G.H. ocorre na carne, na imanência representada pelo ventre do inseto: “O que sai do ventre da barata não é transcendável (...). (...) quero encontrar a alegria neste instante – quero o Deus naquilo que sai do ventre da barata” (1998: 83-84).

Logo, constatamos que não é gratuita a referência ao ventre do inseto. Também G.H. alude ao seu próprio ventre ao mencionar que já estivera grávida e optara pelo aborto. A angústia que ela vive no quarto da empregada é da mesma ordem daquela embutida na hesitação do ato que a leva a interromper uma existência e a acomete de um terrível sentimento de culpa. Por isso, a descrição do corpo fragmentado do inseto que fora desestruturado por um movimento brusco de G.H. se associa ao que a personagem chama interrogativamente, quando menciona o episódio do aborto, de “amor pelo filho?” (1998: 92): “Interrompi uma coisa organizada, mãe, e isso é pior que matar, isso me fez entrar por uma brecha que me mostrou, pior que a morte, que me mostrou a vida grossa e neutra amarelecendo” (1998: 94). A sensação de gra-

¹ Na edição crítica, Benedito Nunes observa a transformação da barata em uma espécie de mãe-ancestral (*Clarice Lispector. A paixão segundo G.H.*, 1997: 61).

videz desperta na protagonista uma alegria de horror, pois a expõe ao que denomina de neutro da vida, o qual indica um ser em formação e a mágica potencialidade feminina de gerar: “Caminhara pelas ruas com meus lábios ressecados, e viver, doutor, me era o lado avesso de um crime. Gravidez: eu fora lançada no alegre horror da vida neutra que vive e se move” (1998: 92). Na medida em que o itinerário rumo ao inexpressivo progride, G.H. sente uma alegria plasmada ao medo do processo de ruptura da forma que ela própria se impôs. Trata-se, portanto, da alegria de perder-se: “A alegria de perder-se é uma alegria de sabath. Perder-se é um achar-se perigoso. (...) gozam-se as coisas. Frui-se a coisa de que são feitas as coisas – esta é a alegria da magia negra. Foi desse neutro que vivi (...). Eu ia avançando e sentia a alegria do inferno” (1998: 102). Em seguida, a personagem-narradora diferencia o inferno da dor. A afirmação contradiz a comparação que recolhemos do texto, na qual esses dois elementos se somavam para o extravasamento da “alegria infernal” da protagonista. Mas G.H. não opõe dor e alegria, ela apenas propõe uma via sinuosa no momento em que desloca o sofrimento, que é intrínseco ao conceito de dor, para a noção de alegria. Essa, conforme as variações que sofre, admite uma carga semântica na qual o sofrimento está presente. Nessa medida, o enunciado que se segue não pode ser apartado do conjunto no qual se insere a “alegria” clariciana: “o inferno não é a tortura da dor! É a tortura de uma alegria” (1998: 102). G.H. envolve-se com uma camada de sensações muito primitiva, na qual a arcaicidade do sentido gustativo faz uma remissão bíblica. O maná, que foi o alimento dado por Deus ao sustento dos israelitas durante a jornada de quarenta anos em direção a Canaã, ilustra a busca de G.H. pelas experiências assentadas sobre o despojamento, que compreendem a falta do gosto: “vida tão primária como se fosse um maná caindo do céu e que não tem gosto de nada: maná é como uma chuva e não tem gosto. Sentir esse gosto do nada estava sendo a minha danação e o meu alegre terror” (1998: 103). A escolha clariciana pelo maná talvez não esteja fundamentada na insipidez do alimento, pois, conforme o livro do Êxodo, cap. 16, v. 31, o maná “era como a semente de coentro, branco, e o seu sabor como bolo de mel”. Todavia, mantém-se o mistério do alimento que era enviado por Deus ao povo do deserto. Algo da saciedade manifesta no gosto do leite materno retorna sob a evocação também sagrada desse alimento religioso.

Se o contato com a insipidez a deixa no estado de “alegre terror”, a intensidade da experiência de G.H. gradualmente a expõe a uma “alegria de dor” cujos possíveis efeitos sobre o corpo da narradora se esboçam a partir das imagens de personificação que compõem a atmosfera desse inferno clariciano: “O inferno é a boca que morde e come a carne viva que tem sangue, e quem é comido uiva com regozijo no olho” (1998: 120). Na seqüência, o inferno se caracteriza entre o riso, a dor, o gozo da matéria e, de modo a se coadunar ao projeto da narradora de despojamento dos sentimentos, cabe-lhe a ausência de piedade pelo próprio destino. Nesse contexto, G.H. localiza a alegria da dor: “esse era o inferno, onde quem comia a cara viva do outro espojava-se na alegria da dor” (1998: 120). A perigosa neutralidade que é alcançada por essa alegria, na qual se apaga a possibilidade do sentimento de autopiedade frente ao destino que parece hostil, abre espaço para uma “alegria indiferente”. E a saída desse estado que a personagem-narradora considera “terrível” não depende mais daquele que o sente, pois é incapaz de apiedar-se de si mesmo: “Só a misericórdia do Deus poderia me tirar da terrível alegria indiferente em que eu me banhava, toda plena” (1998: 125).

No impasse que parece depender da vontade da protagonista de continuar a *via crucis*, G.H. se apresenta consumida de prazer no gesto que deforma o corpo da barata. A narradora sente aí a “alegria do assassinato” (1998: 129). Acreditando ter deixado os interlocutores imaginários em uma situação infernal, a protagonista oferece-nos um som opaco que se parece com uma tentativa de aquisição das primeiras experiências, sensações. Aqui G.H. esboça um som que serve de consolo aos leitores jogados nessa situação infernal representada pelo neutro, pelo nada: “já estava nascendo em mim um soluço que mais parecia de alegria. Não era um soluço de dor, eu nunca o ouvira antes: era o de minha vida se partindo para me procriar” (1998: 130-131). A alegria de dor presente na representação desse som entrecortado e inacabado que é o soluço une o sofrimento e o riso na expressão da alegria de G.H.: “como poderia eu ter adivinhado? Se não sabia que no sofrimento se ria. É que não sabia que se sofria assim. Então havia chamado de alegria o meu mais profundo sofrimento” (1998: 131). Todas as variações da alegria em G.H. trazem essa formação dicotômica entre o riso e a dor física/psíquica, e há um momento em que parecem se concentrar

exclusivamente sobre o aspecto do sofrimento: “Mas agora, que eu sabia que minha alegria fora o sofrimento, eu me perguntava se estava fugindo para um Deus por não suportar minha humanidade” (1998: 131-132). Nesse fazer e desfazer das sensações claricianas há a indicação para o nada, para o inexpressivo, mas isso não significa que tenhamos que rechaçar pura e simplesmente os momentos que formam um conjunto para além dessa malha sensitiva de oscilações. No exemplo da alegria, depois de atravessar as antíteses, G.H. chega a revertê-la em sofrimento como se a teia de ambigüidades estivesse definitivamente desfeita, mas esse crucial momento se abre para uma outra configuração da alegria que, não apagando as anteriores, as complexifica: “É que no neutro do amor está uma alegria contínua, como um barulho de folhas ao vento. E eu cabia na nudez neutra da mulher da parede” (1998: 133). G.H. esvazia-se corporalmente e adquire as formas esboçadas por Janair na parede, que refletem a mesma indiferença que a protagonista já manifestara ao descrever os traços apagados de sua empregada. Não se trata nesse momento de uma indiferença disfórica que se esgota no distanciamento de duas mulheres de classes sociais distintas, mas de uma indiferença que vislumbra o neutro no qual também está contido o sentimento de amor cujo meio de expressão é a “alegria contínua”. A continuação desse processo leva à formação de uma “alegria profunda”, mas essa se dá quando se alcança momentaneamente o que não é, em outras palavras, o inexpressivo, como os negativos das fotografias que G.H. observa atentamente: “E há também às vezes a exasperação do atonal, que é de uma alegria profunda” (1998: 142). Outra nuance da alegria diz respeito àquela que se manifesta entre um homem e uma mulher, que ela classifica no âmbito de uma “arriscada alegria”, pois os personagens claricianos visam à liberdade, e a dependência amorosa parece bloquear esse intento: “a mais arriscada alegria entre um homem e uma mulher vem quando a grandeza de precisar é tanta que se sente em agonia e espanto: sem ti eu não poderia viver” (1998: 152-153). Inserções um tanto isoladas como essa parecem se deslocar da trama solitária traçada por G.H., que oferece espaço somente aos interlocutores de “alma formada”. No entanto, essa riqueza de tonalidades sentimentais trabalha no sentido de levantar questionamentos sobre quais aspectos corpóreos entram em cena quando se alcança um tipo de alegria na qual vigora o atonal. Sabemos, por exemplo, que antes mesmo do contato com o

corpo da barata, animal impuro, G.H. é tomada pelo sentimento de abjeção que repercute sobre o seu corpo violentamente e produz uma alegria como se ela fosse menina – trata-se, portanto, de uma alegria em um corpo de menina: “depois da revolução que é vomitar, eu me sentia fisicamente simples como uma menina. Teria que ser assim, como uma menina que estava sem querer alegre, que ia comer a massa da barata” (1998: 165). Sabemos também que a alegria subsequente a essa experiência no corpo que imita a representação de um corpo infantil (corpo de menina), de acordo com a concepção clariciana acerca da importância das primeiras experiências, implica um corpo que está perto do objetivo da escritora de busca do inexpressivo, já exposto na crônica “O artista perfeito”. Depois da alegria de menina, G.H. sente vergonha por ter avançado na sua busca e se situa em outro matiz de alegria, onde o seu corpo indica o arrebatamento causado pela sobreposições desses estados: “Minha alegria e minha vergonha foi ao acordar do desmaio. Não, não fora desmaio. Fora mais uma vertigem, pois eu que continuava de pé, apoiando a mão na guarda-roupa” (1998: 165-166).

O sentimento do medo retorna na cena em que G.H. degusta a massa branca da barata. Ele já acompanhara G.H. em outro momento de alegria e quase a paralisa quando ela se vê entre a barata e a exigüidade do quarto da empregada; daí observamos o recurso da catacrese com a finalidade de animar todo o ambiente como se este fosse uma extensão do sofrimento físico da personagem-narradora: “Meu primeiro movimento físico de medo, enfim expresso, foi que me revelou com surpresa que eu estava com medo. E precipitou-me então num medo maior – ao tentar a saída, tropecei entre o pé da cama e o guarda-roupa” (1998: 49). O medo físico volta sob a imagem abjeta do corpo da barata entre a descrição de fragmentos do corpo da protagonista. O medo de G.H., nessa passagem central de sua trajetória, é tributário do paladar: “Tinha medo de sentir na boca aquilo que estava sentindo, tinha medo de passar a mão pelos lábios e perceber vestígios. E tinha medo de olhar para a barata – que agora devia ter menos massa branca sobre o dorso opaco...” (1998: 166). O medo, no entanto, cede espaço para a expressão da alegria em G.H., e a vemos exultante depois de realizado o gesto fatal: “O que estou sentindo agora é uma alegria” (1998: 171). Essa alegria, que não vem acompanhada de qualquer adjetivação esclarecedora,

advém do estado de ser/estar vivo. Depende do contato batismal que a protagonista trava com o corpo (massa branca) da barata. O “ser vivo” para G.H. “é um estágio muito alto, é alguma coisa que só agora alcancei”. (1998: 171). O “estar vivo”, de acordo com a narradora, é diferente do que ela, antes da experiência, considerava vida, pois denominava vida sua capacidade perceptiva, chamando-a de “sensibilidade à vida”. Todavia, depois da experiência vivida, a vida e, em consequência disso, o “estar vivo” acompanha o processo de neutralidade que G.H. encontra no fim do caminho, pois: “Estar vivo é uma grossa indiferença irradiante. Estar vivo é inatingível pela mais fina sensibilidade. Estar vivo é inumano” (1998: 171). G.H. atinge uma “inumanidade” e essa, segundo ela, representa a “mais alta conquista do homem” (1998: 172). Inserida nesse lugar paradoxal, pois quando se chega ao inumano não se tem mais a capacidade perceptiva – visto que essa é própria do humano – G.H., no entanto, parece dispor a todo o instante da capacidade perceptiva de seus interlocutores, por ela rechaçada; senão como verdade do acontecimento vivido, pelo menos enquanto algo que para ela precisa ser comunicado aos interlocutores, os quais presumivelmente ainda estão no terreno da “sentimentação”. Para se evadir da contradição, a personagem-narradora alude ao sentimento de felicidade. Como esse não tem a mesma carga matizada da alegria nesse romance, portanto ecoa de forma familiar aos interlocutores, a narradora subitamente abandona a sensação familiar de felicidade construindo uma obscura sensação que não é por ela desenvolvida: “Estou falando da morte? não, da vida. Não é um estado de felicidade, é um estado de contato” (1998: 172). O acompanhamento dos momentos finais da trajetória agônica da narradora talvez esclareça esse enigmático estado de contato. Nossa conjectura vai na direção do sentido gustativo preocupado com a apreensão da ausência de gosto. Na tentativa de abarcar a sutileza do “estado de contato”, G.H. se desloca dos matizes de alegria e aspira ao que denomina de “experiência de glória”: “Mas eu sei – eu sei – que há uma experiência de glória na qual a vida tem o puríssimo gosto do nada, e que em glória eu a sinto vazia. Quando se realiza o viver, pergunta-se: mas era só isto? E a resposta é: não é só isto, é exatamente isto” (1998: 173). Ao lado do brilho, do esplendor e do prestígio que compõem o sentido corrente da palavra glória, há o seu aspecto religioso, na medida em que o louvor “Glória ao Deus no Céu” corresponde

a uma parte da missa que sucede ao *Kyrie*. G.H., portanto, oscila entre essas duas significações dicionarizadas, na intenção de nos comunicar algo acerca desse “nada” que ela apreende ou com o qual entra em “contato” por intermédio de seu apurado paladar. Apesar do despojamento sensual que a protagonista apregoa, é preciso, entretanto, dispor de significativa capacidade perceptiva no intuito de sentir o “gosto do nada”. Curiosamente, esse gosto fora comparado ao maná, o alimento religioso enviado por Deus que, em hebraico, significa “O que é isso?”. A resposta a respeito das características desse “gosto do nada”, as quais são acessíveis somente àqueles que alcançaram o estado de inumanidade, se apresenta pela perspectiva obscura de um “isto”. O “isto clariciano”, embora não esteja esgotado, visto que ele se ramifica em diversos matizes na ampla produção textual de Clarice, encontra em *A paixão segundo G.H.* um profícuo campo de análise. O “isto” clariciano exemplifica-se na penosa trajetória que chega ao gosto do nada, uma espécie de maná engendrado pela personagem-narradora sem o peso religioso e que leva ao ambicionado processo de despersonalização almejado por G.H.:

Eu sei agora de um modo que prescinde de tudo – e também de amor, de natureza, de objetos. Um modo que prescinde de mim. Embora, quanto a meus desejos, a minhas paixões, a meu contato com uma árvore – eles continuem sendo para mim como uma boca comendo (*A paixão segundo G.H.*, 1998: 173).

A metáfora gustativa da “boca comendo” não é aleatória, tampouco de inspiração surrealista, visto que se encaixa no projeto de G.H. de busca da neutralidade, do inexpressivo. O estado de contato, do qual nos fala a protagonista, está provavelmente na importância que ela concede ao sentido do gosto, pois é esse que é mantido quando se atinge a despersonalização, condensada na “perda de tudo o que se possa perder e, ainda assim ser” (1998: 174). A despersonalização implica a perda das características do sujeito até o ponto onde este não percebe sequer a dor de tal perda. Trata-se, portanto, de um despojamento das características, isto é, um “tirar de si, como quem se livra da própria pele” (1998: 174). Essa imagem corpórea é o que acontece com a personagem G.H. ao longo de seu itinerário repleto de segredo, onde os poucos elementos do enredo, cuja situação inicial aponta para a banalidade do cotidiano de uma mulher ao arrumar o apartamento, se modifica substancialmente a

ponto de atingir o estado no qual o corpo se desestrutura em prol de uma outra configuração impossível de ser apreendida pela visão¹, ou seja, em que se cai em um estado de despersonalização. Mas antes disso, a protagonista sente uma alegria – sentimento que a acompanha por toda a sua trajetória – a indicar a sua desistência de ingressar no estado de inumanidade. Assim, G.H. a chama de uma alegria humana: “Desisto, e para a minha pobreza humana abre-se a única alegria que me é dado ter, a alegria humana” (1998: 177). A variação desse sentimento chamado de “alegria tímida”, assim como outros que participam do universo clariciano, tem no corpo o seu ponto de exibição: “Com as mãos quietamente cruzadas no regaço, eu estava tendo um sentimento de tenra alegria tímida. Era um quase nada, assim como quando a brisa faz estremecer um fio de capim” (1998: 177).

Durante o relato agônico de G.H., ela experimenta intensas e variadas sensações/sentimentos onde o corpo desempenha um papel crucial, pois serve de mediador para o extravasamento desses estados ora conflituosos, ora exuberantes. Semelhante à personagem Joana, G.H. passa por uma gama de emoções que contribuem para a explicitação da atmosfera misteriosa que se coaduna com o enigma subjacente às iniciais de um nome que nunca se desdobra. Da natureza fluida de Joana, envolvida pela cor vermelha, entramos na neutralidade G.H., cujo corpo se dilui em fragmentos até chegar a uma amplidão onde não é mais alcançável pelo olhar. A profusão de personagens secundários, a maioria anônima, e a conseqüente descrição de seus corpos em *Perto do coração selvagem*, cede espaço para um embate no qual os personagens se resumem consideravelmente. Assim, não é apenas o corpo de G.H. que, comparado ao de Joana, no que se refere ao aspecto qualitativo, se reduz em informantes e índices, mas é o conjunto do ambiente exíguo de G.H. que é reduzido para melhor se adaptar ao seu intento de neutralidade.

¹ G.H. explica esse estado da seguinte forma: “Eu estava tão maior agora que já não me via mais. Tão grande como uma paisagem ao longe”. Eu era ao longe” (*A paixão segundo G.H.*, 1998: 179).

3 O CORPO ATRAVESSADO PELA TÉCNICA¹

3.1 Nota sobre a *Tel Quel*

Os anos que separam a tese de doutorado de Julia Kristeva da publicação de *O velho e os lobos*, assim como os anos que a separam de Clarice Lispector, trazem uma série de complexificações no campo da técnica. Aproximadamente quase duas décadas após a publicação de *A hora da estrela*, situam-se as obras romanescas de Kristeva que escolhemos para a análise referente à temática do corpo. A psicanalista experientia um mundo bastante modificado no que diz respeito aos avanços tecnológicos em comparação ao meio já em vertiginosa transformação sutilmente retratado nos escritos claricianos. É flagrante a profusão de elementos tecnológicos que despontam entre o final da década de 70 e início dos anos 90. A popularização dos computadores é um exemplo de como esse curto espaço de tempo que divide essas duas escritoras produz diferentes arranjos na caracterização dos personagens elaborados por elas. Em Clarice, há riqueza de detalhes na configuração dos corpos das personagens, apesar da sugestão de um apagamento desses corpos por meio do recurso do encurtamento dos nomes das protagonistas (Joana-GH-força protagônica) e da intensificação de uma atmosfera na qual os corpos perdem espaço ou se diluem na narrativa em função de habitarem um espaço marcado pela fluidez habilmente construída pela es-

¹ Capítulo dedicado à técnica de Madeleine Vionnet.

critora. Investigaremos, neste terceiro capítulo, as implicações do corpo proposto por Kristeva no terreno ficcional de *O velho e os lobos* e *Possessões*.

No primeiro capítulo, percorremos algumas leituras da teórica que têm como ponto em comum a importância concedida ao corpo. É o caso das alusões a Georges Bataille e a Antonin Artaud, cujos fragmentos textuais por vezes não aparecem explicitamente no texto de Kristeva, mas percebemos indicações que levam a esses autores. Expressões como o teatro da crueldade (Artaud) e experiência interior (Bataille) aludem a obras desses autores e, embora Kristeva não tenha podido relacionar a sua experiência literária revolucionária às práticas do teatro não menos revolucionário de Artaud ou aos exercícios do íntimo que propõe Bataille, é possível o estabelecimento de um ponto de contato entre eles. É também viável aproximá-los de autores do campo da psicanálise, tal como fizemos ao destacar o interesse da psicanalista pelas idéias de Reich e de Green. Todos esses autores ocupam-se, no recorte efetuado por Kristeva, em *A revolução da linguagem poética*, da relação entre o corpo e a sociedade. É por isso que os poetas que ganham destaque na tese da teórica – Mallarmé e Lautréamont – também não fogem dessa lógica na qual o corpo é associado à linguagem e, por conseguinte, à esfera social.

É importante reafirmar que o processo de aquisição da linguagem, no qual os papéis do semiótico e do simbólico se complementam, pertence a todos os sujeitos, ou seja, não é exclusivo dos poetas ou dos artistas em geral. A diferença é que algumas pessoas ultrapassam o já complexo papel de comunicação da linguagem e promovem, por meio dela, ou apenas antecipam alterações lingüísticas que alcançam certa repercussão sobre o funcionamento social. Nessa medida, as passagens dos textos de Mallarmé e de Lautréamont, que se somam aos demais autores, retiradas de *A revolução da linguagem poética*, revelam que, a despeito de falta de engajamento político de Mallarmé ou da vida prática de Lautréamont, subjaz uma experiência lingüística de tom revolucionário, feita de ritmos e de elipses que causam estranhamento quanto à forma, e de temas que desafiam a lei; no que se refere ao conteúdo, a produção desses poetas marca um espaço de desejo na ordem do discurso. É por esse motivo que a construção do corpo desenvolvida por Julia Kristeva necessita dos fun-

damentos da psicanálise, pois é por meio dessa técnica que se constrói a estrutura de um corpo copresente, no qual coabitam sexualidade e pensamento.

A análise de *O velho e os lobos*, portanto, não se afasta do núcleo de interesses de Kristeva e nos parece que ela continua a perseguir os movimentos do corpo frente a um meio social muitas vezes avesso a manifestações de rupturas ou de diferenças. Observa-se, a partir de agora, que a análise do corpo necessita de uma espécie de definição da técnica. Antes de desenvolver os mecanismos que formam e definem a técnica para Kristeva, vejamos a definição proposta por Jacques Ellul, em *A técnica e o desafio do século*, de 1954, e publicado no Brasil apenas no ano de 1968. Sem a pretensão de esgotar um assunto de extrema importância e carregado de historicidade e de diferentes abordagens, alguns pontos levantados por Ellul contribuem para que a técnica não se encerre em definições estereotipadas.

Ellul desmitifica a associação imediata típica do senso comum que relaciona a técnica exclusivamente à máquina. Embora reconheça a relevância da máquina para a consolidação da técnica, argumenta que a técnica precede a máquina. Ellul também diverge do ponto de vista que associa a técnica diretamente à ciência, pois, usando o mesmo argumento que descentraliza a máquina, ele reconhece a utilização de técnicas pelo homem primitivo, anteriores ao desenvolvimento da ciência (1968: 5-6). De acordo com Ellul, é inerente a todo o trabalho humano a intervenção da técnica e essa se presentifica inclusive para os não-civilizados, os quais, segundo ele, já dispunham de técnica para a colheita de frutos. A técnica, no entanto, é diferente de uma simples atividade, pois o que a caracteriza é “a procura da maior eficácia: substitui-se o esforço natural e espontâneo por uma combinação de atos destinados a melhorar o rendimento, por exemplo” (1968: 19). Dominique Janicaud, que foi diretor do CRHI (Centre de Recherche d’Histoire des Idées) em entrevista a Ruth Scheps, comenta que o livro de Ellul passou despercebido na época de sua publicação. Segundo ele, os poucos especialistas daquele período desconsideraram o valor sistêmico que a obra de Ellul revelava, pois “ao lado dos elementos econômicos, ou propriamente técnicos, no sentido clássico do termo, existem elementos novos, que dizem respeito precisamente a essa lógica interna de uma técnica que remete a si mesma” (1996: 204). Esse pensar sobre si mesma confere à técnica o *status* de um imperativo, tal como

Jacques Ellul sintetiza o apelo da técnica há algumas décadas e que nos parece bastante atual: “Não há mais sociedade humana que escape a esse imperativo técnico” (1964: 21).

Nesse sentido, o primeiro meio de divulgação das idéias de Kristeva, a revista *Tel Quel*, também aparece, de certa forma, imersa no “imperativo técnico”. Ao retomar o pano de fundo histórico que precede a formação da revista *Tel Quel*, Philippe Forest retorna ao ambiente dos anos cinqüenta e tece um comentário elucidativo daquele período. Ele observa algo um tanto distante do que se poderia esperar de uma cena literária: trata-se do enaltecimento da juventude divulgado no cinema. Forest associa a característica da juventude como a responsável pela renovação do cinema: “O cinema conhece sua ‘nouvelle vague’. A literatura espera pela sua¹” (1995: 15). É com base nessa idéia de juventude, divulgada através de um meio técnico, que se configura o grupo *Tel Quel* do qual Kristeva terá participação destacada.

Em março de 1960, surge o primeiro número da *Tel Quel*, na França. Um pouco antes de o contrato ser assinado, acontecem algumas manobras editoriais e publicitárias para o lançamento da revista. Em janeiro do mesmo ano, a *Plaisir de France* dedica um artigo acompanhado de uma foto dos integrantes da revista *Tel Quel*, na qual são retratados Coudol, Matignon, Huguenin, Hallier e Sollers (1995: 50). Observa-se que eles não escaparam da sociedade do espetáculo, pois para divulgar uma publicação que se pretendia de “vanguarda” e que atingiu esse objetivo, tiveram de passar por um caminho de legitimação dos meios publicitários. Forest enumera os diversos jornais que deram cobertura ao nascimento da *Tel Quel*: “*Les Lettres Françaises, Nice-Matin, La Gazette de Lausanne, Nation Française, Elle, Maroc Matin, France-Observateur, Le Mercure de France, la NRF, L’Express, Le Corrière Meridionale, Nowa Kultura, Libération* ou ainda *Combat*” (1995: 67). Há também uma imagem interessante que colaborou para a consolidação do grupo *Tel Quel*. Forest relata que Jérôme Lindon convidou Sollers, o diretor e maior idealizador da revista, para participar de um dicionário sobre o *nouveau roman* que contaria, entre outros autores, com a participação de Alain Robe-Grillet, Claude Simon, Jean Ricardou e Jean Thibadeau. Apesar dos encontros,

¹ “Le cinéma connaît sa ‘nouvelle vague’. La littérature espère la sienne” (*Histoire de Tel*

o projeto fracassou e o resultado foi uma fotografia tirada por Cartier-Bresson do grupo *Tel Quel* – imagem que, na acepção de Forest, contribuiu para imortalizar os integrantes da revista (1995: 72).

Outro episódio que liga *Tel Quel* à sociedade do espetáculo, ainda que seus membros não tivessem esse propósito, foi a exclusão de Huguenin da revista. Ele foi excluído porque faltara a uma reunião do comitê da revista com o objetivo de finalizar um romance. Curiosamente, a obra de Jean-René Huguenin – *Le côté sauvage* – faz sucesso na imprensa e é divulgada ao lado da imagem jovial do escritor. Huguenin passa a idéia de um “estudante esportivo”, deixando-se fotografar com as roupas de um jogador de tênis. Forest, não sem ironia, relaciona o sucesso de vendas do escritor à sua aparência exuberante: “Leitores e leitoras descobrem, portanto, que Jean-René Huguenin ‘tem 24 anos, olhos azuis e um longo corpo musculoso’”¹. Em seguida, ele é cotado para o prêmio Goncourt. A morte trágica de Huguenin em um acidente de carro, dois anos depois de ter saído da revista, é motivo para várias publicações na imprensa e faz com que, novamente pelo viés da imagem, o nome da *Tel Quel*, ainda que indiretamente, permaneça associado ao espetáculo.

Essa prática, no entanto, não se restringe apenas à revista *Tel Quel*. Muito antes dessa publicação direcionada à literatura, a revista *Arts*, segundo Forest, fornece as bases para aquilo que se configuraria na “sociedade do espetáculo” (1995: 38). Trata-se de uma publicação, no mínimo eclética, na qual é possível entrar em contato com os grandes clássicos da literatura e também ter acesso a matérias sobre maquiagem. O interesse da *Tel Quel*, em contrapartida, não visa ao espetáculo. Um exemplo disso é a cautela da revista diante da vanguarda cinematográfica; segundo Forest (1995: 426), são poucos os artigos destinados ao cinema. Os cineastas Buñuel e Murnau são exceções, uma vez que têm seus filmes comentados por Baudry e Claude Ollier. A ligação com escritores também contribui para despertar o interesse pela sétima arte. É o caso de *Madame se meurt*, de Jean Cayrol e de Claude Durand ou de *Marienbad*, de Robbe-Grillet e Resnais, os quais constituem parcerias entre literatura e cinema e

Quel, 1995: 15).

¹ “Lecteurs et lectrices découvrent ainsi que Jean-René Huguenin ‘a 24 ans, des yeux bleus et un long corps musclé’” (*Histoire Tel Quel*, 1995: 107).

rendem artigos para a *Tel Quel*. De acordo com Forest, o debate mais expressivo sobre o cinema acontece fora da revista e se dá entre Baudry, Pleyne e Thibaudeau. Apesar dessa distância em relação ao meio cinematográfico, há um episódio que aproxima a revista dessa esfera imagética. Em 1963, Jean-Daniel Pollet, cineasta de vanguarda em início de carreira e amigo de alguns integrantes da *Tel Quel*, com um roteiro de Philippe Sollers, lança o filme *Méditerranée*, uma referência do jovem cinema de vanguarda. Isso abre espaço para que os membros da *Tel Quel* publiquem artigos sobre cinema nos *Les Cahiers* e na *Cinéthique*, revistas especializadas no assunto. Em 1969, Leblanc e Fargier, membros fundadores da *Cinéthique*, pedem a autorização de Philippe Sollers para a publicação do roteiro de *Méditerranée*. Com isso, Baudry e Sollers entram na crítica de cinema e levam o nome da *Tel Quel* para esse âmbito imagético. Forest destaca uma importante contribuição de Jean-Louis Baudry, cujo texto de “inspiração telqueliana”, intitulado “Efeitos ideológicos produzidos por um aparelho de base” (*Effets idéologiques produits par l’appareil de base*), viabiliza escrever sobre o cinema de forma crítica.

No final da década de 70, a inclusão da imagem não produz tanto estranhamento nos membros da *Tel Quel* quanto no início da revista. Denis Roche, um dos nomes de peso da revista, produz artigos cuja referência é a técnica fotográfica. Conforme Forest, o texto de Roche depende da influência fotográfica, pois tem ali sua inspiração, dado que a intenção dele é a de causar o mesmo embaralhamento perceptivo que se observa na pintura com a chegada da fotografia (1995: 575). Portanto, Denis Roche vale-se da técnica no intuito de recriar a prática literária. Nessa esteira, Forest situa a obra *Paradis*, de Philippe Sollers, publicada em 1981. Na apreciação do historiador, *Paradis* é um texto central no que se refere à imbricação entre a literatura e a técnica:

Paradis é também um texto político: profético, o discurso é denúncia veemente do reino perpétuo e bárbaro dos ídolos. *Paradis* é ainda um romance realista, antecipando em dez anos o evento da “sociedade do espectro”: corpos e espíritos submissos à Técnica (comunicações, controle da reprodução etc)¹ (*História da Tel Quel*, 1995: 580-581).

¹ “*Paradis* est aussi un texte politique: prophétique, le discours est dénonciation véhémement du règne perpétuel et barbare des idoles. *Paradis* est encore un roman réaliste, disant avec dix ans d’avance l’avènement de la ‘société du spectral’: corps et esprits soumis à la

Paradis realmente extrapola o terreno literário, o que nos leva também a pensar que a literatura se expande para o domínio do audiovisual, pois é assim que Forest sintetiza a repercussão dessa obra sobre o campo das letras. Sollers grava todo o texto de *Paradis* em fitas cassetes e depois as comercializa com a ajuda de Michel Gueude. O livro também conta com o apoio de uma rádio belga, que se oferece para divulgá-lo, e da livraria *La Hune*. Uma figura indispensável para a consolidação do apelo visual foi o cineasta Jean-Paul Fargier. Conhecido do grupo *Tel Quel* e de Sollers desde a época das polêmicas com a revista especializada em cinema, a *Cinéthique*, Fargier produz, segundo Forest, uma memorável encenação de *Paradis*. Para tanto, o vídeo-maker instala no centro de uma espécie rosácea, composta por oito câmeras de televisão, o escritor. Sollers fica diante de um *teleprompter*, um aparelho equipado com monitor de vídeo utilizado pelos locutores em programas de televisão para a leitura de notícias, e assim o escritor lê os textos que farão parte do segundo volume de *Paradis*. Fargier faz um jogo de imagens ao misturar cenas diretas de Sollers – resultado da combinação de imagens das oito câmeras – a outras cenas já gravadas. O videasta também joga com as cores e, dessa forma, realiza um vídeo que Forest chama de “vanguarda”:

Sob o título de *Sollers no Paraíso*, uma versão vídeo dessa leitura será realizada por Fargier, apresentada num cinema parisiense, depois comercializada. É a época de múltiplas colaborações entre o escritor e o videasta: em lugares diferentes (museu Picasso ou muro das lamentações), Sollers se lança em grandes improvisações ou leituras, Fargier capta a imagem e joga com ela para encontrar um equivalente visual ao discurso¹ (*História da Tel Quel*, 1995: 582).

O vídeo de Fargier desperta o interesse do cineasta Jean-Luc Godard. Ele toma conhecimento dos deslocamentos de Sollers para o campo visual e o convida para

Technique (communications, contrôle de la reproduction, etc.)” (*Histoire Tel Quel*, 1995: 580-581).

¹ “Sous le titre de *Sollers au Paradis*, une version video de cette lecture sera réalisée par Fargier, présentée dans um cinéma parisien puis commercialisée. C’est l’époque de multiples collaborations entre l’écrivain et le vidéaste: en des lieux divers (musée Picasso ou mur des lamentations), Sollers se lance dans de grandes improvisations ou lectures, Fargier captant l’image et jouant avec elle pour trouver un équivalent visuel au discours” (*Histoire Tel Quel*, 1995: 582).

um papel no filme *Je vous salue Marie*. Apesar dos diferentes meios artísticos de expressão, tanto o cineasta quanto o autor de *Paradis* exploram os paradoxos do catolicismo. Sollers foge da experiência de ator, mas, por intermédio de Fargier, o encontro entre o escritor e Godard, no dia 21 de novembro de 1984, dá origem a um filme no qual os dois dialogam sobre temas instigantes como, por exemplo, o dogma da Virgem Maria, a histeria e até mesmo sobre o escritor Antonin Artaud. Dirigido por Fargier, o filme se chama *Godard-Sollers: l'entretien*. O encontro entre literatura e cinema, simbolizado no filme de Fargier por dois expoentes dessas duas áreas, já não mais participa do movimento *Tel Quel*, embora a revista tenha trabalhado para esta possibilidade, uma vez que abriu espaço para se pensar a literatura no cruzamento de outras expressões artísticas. O último número da *Tel Quel*, 94, sai no inverno de 1982 e logo em seguida surge *L'Infini*, no inverno de 1983. Sob a direção de Philippe Sollers e com textos de Kristeva, essa revista, a partir de seu texto de apresentação, mostra-se imersa no que se chama, conforme Debord, de “sociedade do espetáculo”. Ao enumerar algumas características típicas do espetáculo como a televisão, o jornalismo, as revistas, a transformação da política em *marketing*, o turbilhão das mídias, a nota de abertura do primeiro número assume um ar zombeteiro diante dessas transformações “técnicas” ao constatar com um fingido desdém que isso não é “nada” e que “não há motivo para ter medo” (1995: 505). O final da nota de abertura de *L'Infini* nos parece uma continuação do projeto revolucionário iniciado pela revista *Tel Quel*, na medida em que, na contracorrente da técnica, estimula o questionamento e a desarticulação do sistema. Chegamos, nessa medida, ao mesmo objetivo perseguido pelo conjunto teórico de Kristeva.

Essas breves referências a importantes revistas francesas constroem a atmosfera intelectual na qual se desenvolveu o pensamento de Kristeva. Trata-se, é preciso reafirmar, de uma pensadora que defende o social como meio de acesso à teoria, por isso o retorno a sua trajetória intelectual permite a descoberta de um percurso de pensamento que não pode ser reduzido à mera referência e aplicação conceitual. Em *Sentido e contra-senso da revolta*, publicado em 1996, Kristeva situa a experiência de ter participado da *Tel Quel* ao lado da experiência (no intuito de privilegiar os acontecimentos e não abstração de teorias afastadas do fluxo da vida) de pensadores como

Sartre, Aragon e Barthes, os quais ela eleva a um patamar de destaque no que diz respeito ao tema da revolta. Em algumas linhas, condensa a história da revista, e essa se soma a sua própria história intelectual. Muitos dos autores citados por Kristeva aparecem em seus livros, sobretudo aqueles que nos chamaram a atenção na análise do nosso primeiro capítulo. Referimo-nos aos escritores e poetas que privilegiam a função do corpo: Mallarmé, Lautréamont, Artaud, Freud, Céline e Proust. É curioso que, embora a revista tenha entrado no domínio da técnica (sua divulgação na imprensa e interesse pelo audiovisual e até mesmo a popularização do cinema de vanguarda), o “planeta midiático”, segundo Kristeva, não conseguiu desmitificá-la a ponto de vendê-la como um produto fácil. No encontro entre o que Kristeva chama de literatura e o impossível, a França produz três momentos. O primeiro está na produção de Rimbaud, Lautréamont e Mallarmé, o segundo responde pelo surrealismo e o terceiro está na revista *Tel Quel*:

O que me atrai na experiência de *Tel Quel* é a terceira variante – ainda invisível – desse encontro entre literatura e impossível. Variante ainda invisível para quase todo o planeta midiático. Por quê? Porque ela é bem mais radical. E porque ela não está recuperada pela instituição (religiosa, partidária, leiga, comunista, universitária etc.), sabendo-se que são justamente as recuperações que tornam uma experiência visível, que tornam visíveis experiências de ruptura, as quais, sem isto, continuam agindo à margem. Por que ela é radical? Porque assumimos o legado dos predecessores: o esgotamento da bela linguagem, o desejo de irradiar “a universal reportagem” (Mallarmé), o boato, a literatura-divertimento. Mas, além disso, confrontamos essa experiência mais nitidamente ainda com a história da filosofia, da religião, da psicanálise. Hegel, Husserl, Heidegger, Freud – mas também santo Agostinho, são Bernardo, santo Tomás, Duns Scot e muitos outros – se tornaram referências privilegiadas, do mesmo modo que Joyce, Proust, Mallarmé, Artaud, Céline. *Tel Quel* foi considerado um laboratório de leitura e de interpretação. Universitários! Gritaram alguns. Terroristas! Acusaram, recuando, os preguiçosos. Tratava-se, nesses confrontos com os filósofos, os teólogos ou os escritores citados, de testar até onde podia ir a literatura como viagem ao fundo da noite. Ao fim da noite como limite do absoluto, limite do sentido, limite do ser (consciente/inconsciente), limite da sedução e do delírio. E isto sem a esperança romântica de fundar novamente uma comunidade pregando o culto de uma Grécia antiga, por exemplo, ou o culto das catedrais, ou aquele dos amanhãs que cantam¹ (*Sentido e*

¹ “Ce qui me retient dans l’expérience de *Tel Quel*, c’est la troisième variante – encore invisible – de cette rencontre entre littérature et impossible. Variante encore invisible pour presque toute la planète médiatique. Pourquoi? Parce qu’elle est peut-être autrement radicale. Et parce qu’elle n’est pas récupérée par l’institution (religieuse, partisane, laïque, communiste, universitaire, etc.), étant entendu que ce sont précisément les récupérations

contra-senso da revolta, 1996: 183).

Ao classificar a experiência na revista *Tel Quel* como uma prática da revolta, Kristeva aprofunda o desdobramento de um tema que foi objeto de sua tese de doutorado – *A revolução da linguagem poética* –, qual seja, a revolta que encontrou no tema objeto de sua tese somada àquela que viveu como integrante de uma revista incommon. Em *Sentido e contra-senso da revolta*, a autora sintetiza o apelo revolucionário de Lautréamont, que pode ser lido nesse texto mais atual como uma atitude de revolta, uma vez que compara *Les Chants de Maldoror* e as *Poésies* à produção do poeta Rimbaud. Os poemas de Lautréamont, nas palavras de Kristeva, desempenham um papel de revolta porque recusam a “poesia decorativa”, combatem movimentos como o Romantismo, o Parnaso, o Simbolismo, a retórica vazia e, além disso, empregam termos da ciência para incluí-los na poesia, exercício que a teórica classifica como “confronto” entre a literatura com a filosofia e a ciência (2000: 180).

Há, no entanto, um distanciamento histórico nessa linha temática da revolta que acompanha a tese de Kristeva e seu trabalho mais recente. É a própria psicanalista quem salienta a diferença temporal em *Sentido e contra-senso da revolta*. Segundo Kristeva, na década de setenta, período de construção de sua tese, ainda não estava em pauta a retratação do vazio de valores, embora a psicanalista já estivesse no que chama de “coração da revolta” ao escrever *A revolução da linguagem poética* (2000: 51). Ela faculta ao desmoronamento do comunismo o acontecimento que serve como uma

qui rendent une expérience visible, qui rendent visibles les expériences de rupture, lesquelles, sans cella, continuent d’oeuvrer dans la marge. Pourquoi est-elle radicale? Parce que nous avons assumé le legs des prédécesseurs: l’épuisement du beau langage, le désir d’irradier l’universel reportage’ (Mallarmé), le raconter, la littérature-divertissement. Mais, de surcroît, nous avons confronté cette expérience-là plus nettement encore avec l’histoire de la philosophie, de la religion, de la psychanalyse. Hegel, Husserl, Heidegger, Freud – mais aussi Augustin, saint Bernard, saint Thomas, Duns Scot et bien d’autres – sont devenus des références privilégiées au même titre que Joyce, Proust, Mallarmé, Artaud, Céline. *Tel Quel* fut perçu comme un laboratoire de lecture et d’interprétation. Universitaires! ont crié les uns. Terroristes! accusaient en reculant les paresseux. Il s’agissait, dans ces confrontations avec les philosophes, les théologiens ou les écrivains cités, de tester jusqu’où peut aller la littérature tant que voyage au bout de la nuit. Au bout de la nuit comme limite de l’absolu, limite du sens, limite de l’être (conscient/inconscient), limite de la séduction et du délire. Et cela, sans l’espoir romantique de fonder à nouveau une communauté prônant le culte d’une Grèce antique, par exemple, ou le culte des cathédrales, ou celui des lendemains qui chantent” (*Sens et non-sens de la révolte*, 1996: 172-173).

espécie de linha divisória entre a reflexão sobre a revolta/revolução na década de setenta e sua releitura no final dos anos noventa. Kristeva, no entanto, atenua em parte essa distância histórico-temporal ao esclarecer que seu campo de interrogação, no que diz respeito à investigação política, retoma desde o final da Revolução Francesa e o conseqüente desenvolvimento da democracia. Interessa-nos, em contrapartida, sua constatação referente à falta de valores que se nota entre essas duas construções da experiência-revolta. Se vivemos um momento no qual Kristeva denomina “vazio de valores” e supõe sua origem no “vazio de poder” (2000: 51-52), investigaremos de que forma a representação do corpo político atua nesse esvaziamento do sujeito. O romance *O velho e os lobos* (*Le vieil homme et les loups*), publicado em 1991, antecipa alguns pontos que serão abordados teoricamente em *Sentido e contra-senso da revolta*. Veremos, nessa medida, se existe efetivamente essa crise de valores na caracterização que Kristeva oferece a seus personagens.

3.2 *O velho e os lobos*

Bernard-Henri Lévy, para *Le nouvel observateur*, comenta a respeito do silêncio da crítica diante do romance policial de estréia de Kristeva¹. A trama policial de *O velho e os lobos* localiza-se em Santa Bárbara, uma cidade onde acontecem assassinatos misteriosos. Talvez o termo mais adequado para iniciar a interpretação desse romance policial seja a substituição da palavra assassinato por desaparecimento, a começar pelo sumiço de um dos alunos do Velho. O Velho, um professor de latim solitário, comenta a outra aluna, Alba, sobre o que para ele é um acontecimento incomum:

- Você lembra de Crisipo? Sempre sentado na primeira fila, ainda o vejo. Nem sombra. Ninguém conhece, ninguém viu. Hoje, quem sabe se existiu mesmo alguém com o nome de Crisipo? Estranho, não acha? No entanto, vivemos e trabalhamos juntos. Você chegou a conviver com Crisipo? Você, ao menos você não o esqueceu? Eles o leva-

¹ O crítico interroga sobre os motivos do silêncio da crítica e pergunta se estaria na forma, na combinação entre romance filosófico e história de detetive ou até mesmo na história os motivos do descaso em face do trabalho ficcional da escritora. Conforme “Le Nouvel Observateur”, n. 1415, 26 de dezembro 1991 a 1 de janeiro de 1992, p. 66. Para o “Le Monde”, a crítica de Michel Braudeau (11/10/1991, p. 66), intitulada “Le sexe des métaphores”, enquadra a obra de Kristeva na categoria das história de detetive e dos contos filosóficos.

ram¹ (*O velho e os lobos*, 1999: 13).

Alba, como todos os habitantes de Santa Bárbara, desconfia das visões apocalípticas do professor de latim, e omite do Velho a notícia da morte de seu gato Epicteto. Na mesma manhã em que ela recebe a notícia do desaparecimento do colega, ela encontra Epicteto morto no jardim: o gato fora provavelmente esganado, pois ela percebe “duas riscas de sangue coagulado sobre o pêlo angorá” (1999: 13). É, portanto, a personagem Alba quem estabelece a relação entre morte e desaparecimento. Nesse mesmo período, é descoberto um ossário, imediatamente ligado ao desaparecimento misterioso de dez mil oficiais. Os oficiais desaparecem, segundo o narrador, como num passe de mágica, “sem deixar vestígios” (1999: 15). O Velho atribui o episódio aos lobos. Trata-se de uma metáfora que relaciona o professor a um universo fantasioso, mas que também desempenha a função de questionamento revoltado diante da banalização dessas mortes. Numa tentativa de explicar o desaparecimento dos oficiais ao marido de Alba, o Velho recorre à imagem dos lobos: – Os lobos, estou dizendo que foram os lobos! Isso aconteceu exatamente na época em que eles começaram a nos invadir. (O Velho continuava a se obstinar.)² (1999: 15). Em seguida, o narrador oferece algumas características desses corpos anônimos que foram encontrados numa montanha: “Cinco mil corpos jaziam amontoados sobre o calcário manchado: mordidos, roídos, dilacerados. Algumas marcas de balas nas paredes, coronhas de fuzis crivadas de garras, de dentes, de sangue³” (1999: 17). Os corpos desses oficiais, localizados quase que fortuitamente no fundo de uma velha pedreira situada na montanha, apenas servem como uma referência para os próximos desaparecimen-

¹ – Tu te souviens de Chryssippe? Toujours assis au premier rang, je le vois encore. Plus de trace. Ni vu ni connu. Qui sait seulement aujourd’hui s’il a existé quelqu’un du nom de Chryssippe? Étrange, tu ne trouves pas? Alors qu’on a vécu, travaillé ensemble. Tu l’as bien fréquenté, Chryssippe? Toi, au moins, tu ne l’as pas oublié? Ils l’ont emmené (*Le vieil homme et les loups*, 1991: 16).

² – Les loups, je vous dis que ce sont les loups! Ça s’est produit exactement à l’époque où ils ont commencé à nous envahir. (Le Vieil Homme s’obstinait toujours.) (*Le vieil homme et les loups*, 1991:18).

³ “Cinq mille corps gisaient entassés sur le calcaire souillé: mordus, rongés, déchiquetés. Quelques traces de balles sur les parois, des crosses de fusils criblées de griffes, de dents, de sang” (*Le vieil homme et les loups*, 1991: 23).

tos, ou assassinatos, que a narradora substitui na medida em que desenvolve a rotina de alguns personagens também vítimas dessa espécie de apagamento existencial.

Ao encontrar o professor de latim num hotel em período de férias, Alba relata o desaparecimento de seus pais ao Velho. Nessa medida, já estamos familiarizados com esses personagens, pois muitos já foram retratados em algumas situações passíveis de nos despertar uma espécie de cumplicidade por vezes e por outro lado eles também foram capazes de instigar sentimentos hostis em outros momentos. A questão é que, diferentemente dos oficiais do Exército, Alba e o professor de latim revestem-se do peso de uma história, dito de outra forma, eles participam de uma narração que nos é dada a conhecer. Nesse sentido, os acontecimentos que se referem à vida deles ressoam com grande impacto no tecido narrativo para os leitores. Apesar desse vínculo de afetividade, o desaparecimento dos pais de Alba não lhe produz o efeito de estranhamento esperado. É de forma lacunar e despreocupada que ela dá a notícia ao Velho: – Meus pais desapareceram... Já lhes disse?¹ (1999: 32). O relato do desaparecimento dos pais da protagonista ofusca-se, é preciso destacar, em virtude de outra notícia que a personagem sobrepõe ao sumiço dos pais. Alba está de casamento marcado com Vespasiano. No entanto, sem qualquer entusiasmo, ela condensa essas duas novidades ao contar tais eventos ao Velho, esvaziando a relevância de cada uma delas. Isso leva a enquadrá-las no mesmo âmbito do desaparecimento dos oficiais, os quais representam figuras opacas no conjunto de *O velho e os lobos*.

O próximo desaparecimento não diz respeito a uma pessoa, mas a um sentimento que aciona, no diálogo entre o Velho e Vespasiano, a constatação do desaparecimento do amor na acepção de Vespasiano e de sua transformação, no ponto de vista do Velho. Vespasiano menospreza o sentido dos autores estudados pelo Velho tais como Ovídio, Suetônio ou Tíbulo. Para a vocação prática do médico, o professor de latim não passa de um romântico deslocado que encontra na imagem de Délia, que fora amante de Tíbulo, a sua representante contemporânea em Alba, a aluna dedicada. A discussão entre os dois, conforme o trecho a seguir, traz à tona duas posições divergentes:

¹ – Mes parents ont disparu... Vous l'ai-je dit? (*Le vieil homme et les loups*, 1991: 46).

- Sem dúvida, sem dúvida, rapaz. Eros, Amor. (...) Havia laços entre aquelas pessoas, que no entanto não estavam amarradas. Nem paixão nem indiferença, a liberdade é um laço, talvez. Depois foi a nossa vez - como cristãos - e a vez do que resta deles em Santa Bárbara, por exemplo. Eu faço parte, evidentemente... Mas para onde foram Ovídio, Tibúlo e até mesmo Suetônio, e se você quiser, Alba Pois esta é a questão, não é? Para onde foram eles? (O Velho)

- Desapareceram, é óbvio. (Vespasiano.)¹ (*O velho e os lobos*, 1999: 57-58).

Enquanto Vespasiano defende o apagamento do amor, o Velho busca a permanência das histórias de amor por meio da hipótese de que elas se apresentam sob o jogo das metamorfoses. Nesse aspecto justifica-se a epígrafe de *O velho e os lobos*, cujo texto escolhido é o das *Metamorfoses*, de Ovídio: “É meu intento contar as metamorfoses dos seres em novas formas²”. O Velho, portanto, recolhe os estilhaços desses fragmentos amorosos na argumentação que tece contra o pessimismo desencantado de Vespasiano.

Para compreender melhor o exercício do Velho, é preciso levar em conta o resgate que Kristeva faz do sentimento amoroso em *Histórias de amor*. A partir de dados cronológicos, Kristeva pesquisa elementos da paixão no ocidente grego, judaico e cristão. Narciso, Dom Juan, e Romeu e Julieta são algumas das histórias enfatizadas pela psicanalista que explicam a consolidação do sentimento amoroso até os nossos dias. Kristeva publica as *Histórias de amor* no início da década de oitenta, em 1983. Na contracorrente do progresso das máquinas e da sociedade do espetáculo, ela parece mais interessada na importância dos laços amorosos - desde aquele entre a mãe e o bebê, a relação de transferência, contra-transferência entre o analista e o analisado, até os modelos literários que constituem reflexos da nossa ligação com os outros - do

¹ - Sans doute, sans doute, jeune homme. Eros, Amor. (...). Il y avait des liens entre ces gens-là qui n'étaient pourtant pas ligotés. Ni passion ni indifférence, la liberté est un lien, peut-être. Puis ce fut notre tour, à nous chrétiens, et à ce qu'il en reste à Santa Barbara, par exemple. J'en suis, évidemment... Mais où sont passés Ovide, Tibulle et même Suétone, si tu veux, Alba? Car telle est la question, n'est-ce pas? Où sont-ils passés?

- Disparus, cela va sans dire. (Vespasien.) (*Le vieil homme et les loups*, 1991: 90).

² “J’ai formé le dessein de conter les métamorphoses des êtres en des formes nouvelles” (*Le vieil homme et les loups*).

que no desenvolvimento puro e simples da linguagem, o qual foi e ainda continua sendo o enfoque de muitos colegas cognitivistas. Kristeva faz um movimento análogo ao de seu professor e amigo Roland Barthes. No entanto, Kristeva inverte a ordem cronológica dos temas, ou seja, inicialmente ela escreve sobre o amor (*Histórias de amor*, 1988) e depois sobre o que definimos sob o enfoque na técnica (*Sentido e contra-senso da revolta*, 1996 e *A revolta íntima*, 1997). Barthes parte de uma crítica da cultura de massa, portanto interpreta de início o impacto da técnica (*Mitologias*) e depois se atém à necessidade/retomada das histórias de amor (*Fragmentos de um discurso amoroso*).

As crônicas das *Mitologias* foram escritas entre 1954 e 1956 e a reunião dos textos data de 1956. Embora Barthes tenha evidenciado alguns elementos que enquadrados, de modo demasiado amplo, na esfera da técnica, o teórico, ao mesmo tempo em que abriu espaço para se pensar na sociedade imagética e na produção de seus ídolos e costumes, conduziu também para a desmitificação desses produtos construídos para a formatação dos gostos do senso comum. Mesmo em *Mitologias* – essa idéia nos parece central no pensamento barthesiano –, a técnica não pode ser interpretada como um simples instrumento de alienação, como algo que achata a capacidade de refletir dos interlocutores, relegando-os à condição de espectadores autômatos. Em “O rosto de Garbo”, por exemplo, Barthes retoma o papel de arrebatamento causado pela imagem dos traços marcantes da atriz Greta Garbo:

Garbo pertence ainda a essa fase do cinema em que o enfoque de um rosto humano deixava as multidões profundamente perturbadas, perdendo-se literalmente numa imagem humana como num filtro, em que o rosto constituía uma espécie de estado absoluto da carne que não podia ser atingido nem abandonado. Alguns anos antes, o rosto de Valentino provocava suicídios; o de Garbo ainda participa do mesmo reino do amor cortês, onde a carne desenvolve sentimentos místicos de perdição (*Mitologias*, 2006: 71).

Segundo Barthes, o cinema do qual participa Garbo é uma exceção, pois ele reconhece na arte cinematográfica certa banalização da função outrora arrebatadora da imagem. É também contra a tecnocracia, agora no campo do jornalismo, que o crítico se volta na crônica “A clarividente”. Barthes expõe, por meio de uma metáfora técnica, a segmentação dos assuntos nos jornais como se fossem práticas médicas nas

quais subjaz um claro vínculo publicitário expresso na substituição do sábio universal pela opinião do especialista:

Cada órgão do corpo humano (visto que se deve partir do concreto) tem assim seu “técnico”, que é simultaneamente papa e perito máximo: o dentista da Colgate para a boca, o médico de “responda-me, Doutor” para as hemorragias do nariz; os engenheiros do sabão Lux para a pele, um padre dominicano para a alma e o correspondente dos jornais femininos para o coração (*Mitologias*, 2006: 127).

Estamos diante da banalização ou, em outras palavras, da comercialização das relações amorosas. A denúncia de Barthes é contra a padronização do papel feminino, pois constata que “a moral do Correio jamais postula para a mulher uma outra condição que não seja a de parasita. Só o casamento, instituindo-a juridicamente, confere-lhe uma existência” (2006: 129). Isso não nos autoriza a postular uma maior independência feminina à época dos poetas romanos; em contrapartida podemos desconfiar desse aconselhamento de jornal formatador de opinião, o qual atua numa camada quase invisível e conduz, muito sutilmente, os costumes de um período. Uma outra desmitificação barthesiana está na proposta de cozinha vendida pela revista *Elle*. A questão do paladar nacional francês aparece na crônica “O bife com batatas fritas”, na qual Barthes associa o estado sangüíneo do bife mal-passado à moralidade. A relação, no entanto, entre o sentido da gustação e a técnica se desenrola na crônica “Cozinha ornamental”. Barthes destaca o papel da cobertura na cozinha da revista *Elle*. Todos os pratos são retratados com o intuito de aguçar o sentido da visão, dado que não está em pauta o consumo: o público da revista, aí está a desmitificação de Barthes, é popular. Segundo o cronista: “Nesse tipo de cozinha, a categoria substancial dominante é a cobertura; fazem-se todos os esforços para alisar as superfícies, para arredondá-las: com o intuito de esconder o alimento sob o sedimento liso dos molhos, cremes, *fondants* e geléias” (2006: 130). Barthes a define na expressão “cozinha de sonho” e observa nas fotografias da *Elle* o domínio do tom de rosa e jogos decorativos que escondem a crueza dos alimentos, como é o caso da cobertura do molho béchamel sobre os corpos dos lagostins.

O tema da fotografia, que aparece em sua gama de ambigüidades no último livro de Barthes – *A câmara clara* – é destaque em várias construções mitológicas a-

preendidas pelo teórico. É o caso do texto “Fotogenia eleitoral”, no qual a imagem fotografada do candidato contribui para a sua eleição – prática que atualmente não é mais novidade: “o candidato rodeado pelos filhos (...), o jovem pára-quedista de mangas arregaçadas, oficial coberto de condecorações. Portanto, a fotografia se constitui numa verdadeira chantagem aos valores morais: pátria, exército, família, honra, combate” (2006: 164). Talvez a crônica “O plástico” seja a que melhor condensa a idéia do amálgama entre corpo e técnica nesse conjunto de textos barthesianos, sobretudo a passagem a seguir:

Um objeto luxuoso está sempre muito ligado à terra, recorda sempre de uma maneira preciosa a sua origem mineral ou animal, o tema natural de que é apenas uma atualidade. O plástico é totalmente absorvido pela sua utilização: em última instância, inventar-se-ão objetos pelo simples prazer de serem utilizados. Aboliu-se a hierarquia das substâncias, pois apenas uma substituiu todas as outras: o mundo inteiro *pode* ser plastificado, e até mesmo a própria vida, visto que, ao que parece, já foi iniciada a fabricação de aortas de plástico (*Mitologias*, 2006: 174-175).

A sólida relação entre corpo e técnica que aparece nas *Mitologias* é semelhante àquela explorada por Paul Virilio em *Velocidade e política*. Publicado em 1977, o mesmo ano em que Roland Barthes lança *Fragmentos de um discurso amoroso*, Virilio situa sua análise sobretudo nas técnicas que dizem respeito às estratégias de guerra. Nesse sentido, o filósofo vale-se de alguns neologismos para elucidar a dependência entre a velocidade e o êxito da classe dominante. Termos como dromologia, dromocracia e suas variantes têm em comum a raiz grega *dromos*, a qual oferece a idéia de corrida, de movimento, de velocidade. Apresenta-se, portanto, a construção da idéia de velocidade sustentada pelo autor. Na entrevista a Sylvere Lotringer, em *Guerra pura: a militarização do cotidiano*, o autor define a velocidade como violência. Para tanto, exemplifica com o peso de parte de seu próprio corpo: “O exemplo mais óbvio é o meu punho cerrado. (...) se o arremessar em alta velocidade, posso fazer o seu nariz sangrar. Você pode ver facilmente que o que faz toda a diferença é a distribuição de massa no espaço” (1984: 39). Existe, portanto, um evidente paradoxo no título *Velocidade e política*, o qual é evidenciado por Virilio quando ele postula a inversão entre o que se estabeleceu na filosofia aristotélica como substância e acidente. A primeira

deveria ser da ordem do necessário e o acidente, por sua vez, estaria à disposição do contingente. Conforme Virilio, a tecnologia inverte essa hierarquia, pois:

Cada tecnologia produz, provoca, programa um acidente específico. Por exemplo: quando inventaram a estrada de ferro, o que foi que inventaram? Um objeto que permitia que você fosse mais depressa, que lhe permitia progredir – uma visão à la Júlio Verne, positivismo, evolucionismo. Ao mesmo tempo porém inventaram a catástrofe ferroviária. A invenção do barco foi a invenção dos naufrágios. A invenção da máquina a vapor e da locomotiva foi a invenção dos descarrilhamentos. A invenção da auto-estrada foi a invenção de trezentos carros colidindo em cinco minutos. A invenção do avião foi o desastre aéreo (*Guerra pura*, 1984: 40).

No intuito de promover sempre o progresso tecnológico, existe um descaso no que se refere ao lado negativo da tecnologia e, por conseguinte, da velocidade. O filósofo sustenta que esse aspecto foi censurado pelos “tecnocratas”, mas isso não nos impede de pensar “*instantaneamente* a substância e o acidente” (1984: 40). Nesse contexto, *Velocidade e política* destaca-se por ser, segundo Virilio, “o primeiro a levantar a questão da velocidade” (1984: 56). Essa afirmação, discutível, é logo em seguida atenuada pelo filósofo: “Não foram muitos os que tocaram na velocidade. É claro que existe Paul Morand, algum Kerouac, mas isto é literatura. Para uma visão mais política da velocidade, há Marinetti e os futuristas italianos, e depois Marshall McLuhan” (1984: 46-47). Supomos que o ponto de diferença de Virilio, o que o torna um crítico da velocidade, apareça na desmitificação que ele promove da política ao afirmar que “a velocidade é o lado desconhecido da política” e, em consequência disso, sustenta que “Toda sociedade é fundada numa relação de velocidade” (1984: 49-50). O poder, nesse sentido, é destinado àquele que tem a velocidade.

O que nos interessa no estudo da dromologia é a sua relação com o apagamento das funções do corpo (esse deve ser interpretado como uma estrutura copresente – sexualidade/pensamento – assim como desenvolvemos no primeiro capítulo). Vimos, no exemplo do punho cerrado, que o mau uso do corpo gera violência, esta nada mais é do que a definição de velocidade engendrada por Virilio. Em *Velocidade e política*, há uma tese que sustenta o seguinte: “O dissidente é um corpo, sua dissidência, um delito postural – por exemplo, sua indolência, sua lascividade” (1996: 43). São, por conseguinte, os gestos do corpo, desde que estejam libertos ou conscientes

dos imperativos da sociedade dromocrática, que constituem um caminho de revolta contra a automação promovida pelo poder movido pela velocidade, o poder dromocrático. Trata-se, nesse aspecto, de um uso revolucionário do corpo, o que está distante de um mau uso do corpo. Em nota de rodapé, o filósofo exemplifica seu ponto historicamente ao evidenciar que, na Idade Média, existiam confissões que dependiam da relevância de um corpo político, pois: "a pergunta é feita sob tortura a um corpo 'conhecedor da verdade' que deve deixá-la escapar à revelia de sua vontade". A abolição da tortura, no século XIX, não constitui um ato de humanidade, "mas porque se percebeu que todo ato (todo movimento humano) deixa algum traço externo, alguma impressão material involuntária" (1996: 43). A técnica promove um apagamento dos vestígios do sofrimento do corpo sob a capa de práticas sociais mais justas.

O objetivo dos *Fragments*, publicado no mesmo ano de *Velocidade e política*, assenta-se, tal como expõe a sua nota introdutória, na consideração do total abandono do discurso amoroso, o qual está condenado a ocupar um espaço de "extrema solidão" no universo contemporâneo. É possível lê-lo como uma tentativa do retorno a um corpo ainda não apagado em virtude da exploração da técnica. Contra a robotização denunciada por Virilio e pelo próprio Barthes em *Mitologias*, os fragmentos barthesianos propõem, sob a capa falsamente ingênua de uma volta para o coração, um caminho para o discurso da liberdade. No fragmento intitulado "O coração", esse se define como uma alternativa aos desmandos da dromocracia: "O coração é o órgão do desejo". Não se trata de um discurso narcísico, tampouco solipsista; Barthes, no complemento dessa passagem, insere o desejo na coletividade, produzindo um saudável questionamento das nossas ações no mundo: "O que é que o mundo, o que é que o outro vai fazer do meu desejo?" (*Fragments de um discurso amoroso*, 2000: 94).

Essas observações sobre o cruzamento entre corpo e técnica auxiliam na compreensão da resposta do Velho a Vespasiano. Enquanto o Velho se mantém confiante na defesa dos laços afetivos, Vespasiano declara o desaparecimento desse sentimento¹. A próxima personagem que sai de cena é uma das principais: Alba. O desapare-

¹ Interrompemos a enumeração dos desaparecimentos nessa discussão entre os dois personagens ao tentar apreender os motivos que levam o Velho a defender a permanência dos laços de amor numa sociedade na qual o peso da existência se dilui como na prática da

cimento dela é antecipado no discurso da detetive Stéphanie Delacour, jornalista, investigadora e amiga de infância da vítima: “Alba levantou uma última vez seus grandes olhos para mim. Estremeci ao ver novamente o quanto a vergonha os tornava belos, e fugi escada abaixo. Afinal, cada um tinha direito a sua depressão. Não sabia que Alba ia desaparecer¹” (1999: 78). O sumiço de Alba também está presente no discurso do Velho, que se manifesta numa lembrança da jornalista-detetive:

“Não há outra coisa senão o microcosmo, a vida interior dos homens... e das mulheres, minha pequena Stéphanie”, dizia-me ainda há pouco o Velho que encontrara diante de um supermercado. “A propósito, você não viu mais Alba? Ela desapareceu”, suspirara ele, antes de se eclipsar por sua vez, com um olhar que me pareceu apavorado² (*O velho e os lobos*, 1999: 79).

O próximo personagem a desaparecer é o Velho, um dos protagonistas da narrativa. Segundo as observações de Stéphanie, havia um interesse geral no desaparecimento do Velho por parte dos personagens ligados a ele. Apesar da atmosfera de devaneio que o professor de latim constrói constantemente na trama, fato que expõe a atitudes de menosprezo ou de descrédito, ele é capaz, na visão perspicaz de Stéphanie Delacour, de causar uma sensação de desconforto diante dos habitantes de Santa Bárbara, gerando, assim, alguns inimigos velados. A metáfora dos lobos opera como um deslocamento anacrônico na medida em que desvela aos santabarbarenses algumas de suas inconsistências escondidas, promovendo, assim, a quebra de valores até então inquestionáveis ou simplesmente cristalizados por esses personagens que dividem a cena com o Velho:

Todos haviam tido interesse em fazer desaparecer Septicius Clarus. Os de Santa Bárbara, porque ele citava bem alto aquele mal que os outros acabaram por domesticar. Vespasiano, porque o Professor o sabia prestes a assassinar Alba. Alba, porque o Velho adivinhara sua

prestidigitação (para usar uma imagem técnica recorrente nas obras de Virílio).

¹ “Alba leva une dernière fois ses larges yeux vers moi. Je frémis de voir une fois de plus combien la honte les rendait beaux, et m’enfuis dans l’escalier. Après tout, chacun avait droit à sa dépression” (*Le vieil homme et les loups*, 1991: 118).

² “Il n’y a que le microcosme, la vie intérieure des hommes... et des femmes, ma petite Stéphanie’, me disait encore tout à l’heure le Vieil Homme que j’avais croisé devant un supermarché. ‘A propos, vous n’avez pas revu Alba, elle a disparu’, avait-il soupiré avant de s’éclipser à son tour, l’oeil paniqué, me sembla-t-il” (*Le vieil homme et les loups*, 1991: 120).

vingança. A Colega do *lifting* porque não suportava os tristes. A enfermeira, porque não era suficientemente paga, e porque não agüentava mais pajear todos aqueles velhos. Os lobos, porque eram lobos¹ (*O velho e os lobos*, 1999: 111).

Em que medida a representação do personagem Velho, no espaço político de Santa Bárbara, concentra tamanha revolta a ponto de, conforme o discurso intuitivo de Stéphanie Delacour, uma significativa parte do enredo desejar apagá-lo? Trata-se, pois, de um personagem-chave e se faz necessário, inicialmente, percorrer alguns movimentos do professor de latim. A cena de abertura do romance, na qual está a descrição do olhar do Velho e do espaço que o circunda, contempla a curiosa relação entre corpo e técnica. Essa cena chama a atenção para elementos da técnica, por exemplo, o plástico (que é assunto de uma crônicas barthesianas destacadas por nós e é diretamente associado ao índice de sobrevivência de um corpo doente), o aquecedor e o vidro compõem algumas ilustrações técnicas as quais se misturam a elementos corpóreos do professor: os olhos amarelados e a pele se colam a sentimentos como a solidão e o terror:

Enroscado perto da janela, buscava através da bruma os olhos amarelos que salpicavam de terror a solidão a tanto tempo depositada em placas em sua pele, em sua respiração. Nas vidraças, a geadas esculpia estrelas, galhos de folhas picotadas, essas rendas cristalinas, de plástico ou de *strass*, que se encontram por toda parte nas lojas, às vésperas do Natal; (...). Mas o calor do bom velho aquecedor de cerâmica verde chegara ao ponto máximo, fazendo derreter o gelo no meio do vidro, e a vigia que se assim se formara permitia agora discernir melhor o drama que se desenrolava lá fora². (*O velho e os lobos*, 1999: 11).

¹ “Tous avaient eu intérêt à faire disparaître Septicius Clarus. Ceux de Santa Barbara, parce qu’il disait tout haut ce mal que les autres avaient fini par apprivoiser. Vespasien, parce que le Professeur le savait prêt à assassiner Alba. Alba, parce que le Vieil Homme avait deviné sa vengeance. La Collègue du lifting, parce qu’elle ne supportait pas les tristes. L’infirmière, parce qu’elle n’était pas assez payée et qu’elle n’en pouvait plus de langer tous ces vieux. Les loups, parce qu’ils étaient loups” (*Le vieil homme et les loups*, 1991: 177).

² “Blotti près de la fenêtre, il cherchait à travers le brouillard les yeux jaunes qui piquetaient d’effroi la solitude déposée en plaques, depuis combien d’années déjà, dans sa peau, dans son souffle. Sur les vitres, le givre sculptait des étoiles, des branches aux feuilles ajourées, de ces dentelles cristallines que l’on trouve partout, en plastique ou en *strass*, dans les magasins à la veille de Noël; (...) Mais la chaleur du bon vieux poêle en céramique verte était arrivée à son point optimal, faisant fondre la glace au milieu du carreau, et le hublot ainsi ménagé permettait de mieux discerner maintenant le drame qui se jouait dehors” (*Le Vieil homme et les loups*, 1991: 13).

O Velho não é refratário, conforme a descrição do narrador, ao seu meio modernizado. Existem alguns índices que, na apresentação desse personagem, conferem a sua inserção na contemporaneidade. Nessa medida, Kristeva desfaz, no início de sua construção narrativa, a desconsideração interpretativa da técnica em detrimento ao corpo. Se esses dois itens caminham lado a lado, isso não apaga as diferenças entre eles, tampouco atenua as vilezas que subjazem ao irrefletido imperativo da tecnologia. O corpo do Velho produz nos outros personagens a idéia de que eles também participam de uma humanidade que caminha, naturalmente, para o envelhecimento e, por conseguinte, para a morte¹. Todas as descrições, nos seus pormenores, daqueles rostos desgastados pelo tempo e ao mesmo tempo anônimos, porque os personagens idosos não participam das ações centrais nos romances claricianos, causam o mesmo desconforto proporcionado pelo corpo do velho. A estratégia de Lispector é a inversão, ou seja, seus narradores constroem cenas atípicas de vivacidade nos corpos que supostamente deveriam estar sem movimento. Curiosamente, Alba tenta dissuadir seu professor da alusão recorrente aos lobos, por meio de uma imagem marcadamente corpórea, na qual se desenha a suposta decadência desse personagem: – É a sua úlcera, Professor, o duodeno. Bem que Vespasiano lhe disse. (Alba, filial e incrédula)² (1999: 13). Em contrapartida, o Velho participa de um exercício análogo ao observado nas senhoras descritas por Clarice, pois seu corpo, apesar de envelhecido, é o que responde mais enfaticamente à ação nefasta dos lobos:

Sonho ou pesadelo? E aquela dor no fundo do ventre, que o despertava no meio da noite, bem na hora em que os uivos recomeçavam e os olhos selvagens perfuravam a cortina, atormentavam a carne, revolviam-se no estômago – ventosas ardentes, ali, bem abaixo do coração? Esfolavam-no com suas presas, lambiam-no com os focinhos, o sangue ia jorrar, não bastaria mais despertar. Os lobos haviam encontrado seu ponto fraco, não o largavam mais, dilaceravam-no por dentro, enquanto lá fora o Velho continuava a sentir seus uivos entrando pelos ouvidos, a contar suas pegadas na neve, por toda parte³

¹ Nos textos de Clarice Lispector que selecionamos existe uma série de alusões a essa mesma temática.

² – C'est votre ulcère, Professeur, le duodénum. Vespasien vous l'a bien dit. (Alba filiale et incrédule. (*Le vieil homme et les loups*, 1991: 15).

³ "Rêve ou cauchemar? Et cette douleur au creux du ventre, qui le réveillait en plein coeur de la nuit, à l'heure même où les hurlements reprenaient et où les yeux sauvages perçai-

(*O velho e os lobos*, 1999: 12).

O Velho é um personagem de exceção, e seu nome pode ser comparado ao mistério que desperta G.H., em *A paixão segundo G.H.*. Da personagem de Clarice tem-se as iniciais que jamais se desdobram durante sua trajetória agônica, mas do Velho nem isso possível. O Velho escolheu um pseudônimo para, provavelmente, preservar o que chamamos, por indicação da própria Kristeva em *Sentido e contra-senso da revolta*, a sua vida íntima¹.

O sentido da visão está presente nas descrições tecidas por Septicius a respeito das metamorfoses que ele observa nos homens transformados em lobos. Trata-se de uma forma enviesada (para usar um termo que resume uma prática clariciana) ou, em outras palavras, metafórica, para denunciar uma série de irregularidades que ele constata na cidade de Santa Bárbara. A transformação mencionada pelo Velho não é apenas na aparência, pois essa se exterioriza por meio da linguagem, da retórica somada à velocidade. Aqui estamos diante da sociedade fundada sobre a velocidade, na acepção de Virílio, isto é, na violência decorrente dessa imagem de pessoas metamorfoseadas em animais velozes: “Em suma, ele via os carniceiros, pêlo cinza, focinho pontudo, cauda baixa, infiltrando-se, solitários ou em bandos, nos jardins, nas casas, nos armários, sob a pele dos rostos, nas palavras das pessoas... Alguns eram brancos, de raça, velozes²” (1999: 14). Além do sentido da visão, o Professor, protegido pelos sentidos do gosto e do tato, sente (ou mantém) significativo prazer, a despeito dos olhares tristes dos outros santabarbarenses, ao comemorar setenta anos de

ent le rideau, taraudaient la chair, se vrillaient dans l'estomac – brûlantes ventouses, là, au-dessous du coeur, précisément? Ils le labouraient de leurs crocs, ils le léchaient de leurs museaux, le sang allait jaillir, il ne suffirait plus de se réveiller. Les loups avaient trouvé son point faible, ils avaient collé leurs gueules, ils le déchiquetaient au-dedans, tandis qu'au-dehors le Vieil Homme continuait d'entendre leurs cris à pleines oreilles, de compter leurs empreintes partout dans la neige” (*Le vieil homme et les loups*, 1991: 14).

¹ Voltaremos mais adiante a falar sobre esse assunto. Por enquanto, sabe-se que o Velho adotou um nome latinizado na carteira de identidade – ele é chamado de Septicius Clarus por alguns alunos, mas a maioria prefere chamá-lo de Professor.

² “Bref, il voyait les carnassiers, poil gris, museau pointu, queue basse, se glisser, solitaires ou en bandes, dans les jardins, les maisons, les placards, sous la peau des visages, les mots des gens... Certains étaient blancs racés, véloces” (*Le vieil homme et les loups*, 1991: 17).

idade. Novamente – e aqui o nosso ponto se explicita – Kristeva busca a vivacidade na velhice:

Septicius Clarus saboreava seu septuagésimo outono com a gula dos olhares melancólicos. No contato com essa estação colorida, seu júbilo era gustativo e tátil. Todas as nuances de marrons, amarelos e vermelhos infiltravam-se em sua pele, reaqueciam-lhe a garganta, enchiam-lhe os olhos, insuflavam-lhe aquelas perturbações de plenitude que só se exprimem bem cantando. (...) Aproximava-se apenas de uma árvore frágil, de folhagem cereja, sacudindo-a suavemente, para se deixar inundar pela cascata das odorantes línguas de fogo¹ (*O velho e os lobos*, 1999: 19).

O canto do Professor remete a versos latinos que mencionam as festas de Adônis e as cerimônias religiosas. Os versos do Velho, na explicação do narrador, buscam – para usar uma expressão proustiana – um tempo perdido. Tempo de amor? Certamente. Versam sobre o mesmo tema que Roland Barthes, em seus *Fragmentos do discurso amoroso* e Kristeva, nas suas *Histórias de amor*, perseguem na contramão da história. O Velho personifica essa busca, que é sobretudo um retorno às experiências sensuais e afetivas:

Versos latinos insinuavam-se nas folhagens, e seu frêmito reconciliava Septicius com um tempo perdido, aquela segurança, sensual até o declínio, que ele tanto amara, recitara, ensinara. Versos de um fim de mundo, o mundo romano que foi antes de nós – como somos agora, antes que aconteça não se sabe que barbárie ou simples metamorfose (...) ² (*O velho e os lobos*, 1999: 20).

Dispomos da informação de que o Velho contempla a cidade de Santa Bárbara com olhos romanos dos poetas Tíbulo e Ovídio, fato que o torna diferente dos demais habitantes. Na cidade escolhida pelo Velho, “todos esqueceram Tíbulo” (1991: 20-21).

¹ “Septicius Clarus savourait son soixant-dixième automne avec la gourmandise des regards mélancoliques. Au contact de cette saison colorée, sa joie était gustative et tactile. Toutes les nuances de bruns, de jaunes et de rouges s’infiltraient dans sa peau, réchauffaient sa gorge, emplissaient ses yeux, lui insufflaient ces désaróis de plénitude qu’on n’exprime bien qu’en chantant. (...) Il s’approche seulement d’un arbre frêle au feuillage cerise et le secoue doucement, pour se laisser inonder par la cascade des langues de feu odorantes” (*Le vieil homme et les loups*, 1991: 27).

² “Des vers latins s’insinuaient dans les frondaisons et leur frémissement reconciliait Septicius avec un temps perdu, cette assurance, sensuelle jusqu’au déclin, qu’il avait tant aimée, récitée, enseignée. Les vers d’un fin de monde, le monde romain qui fut avant nous, comme nous sommes maintenant avant on ne sait quelle barbarie ou simple métamorphose (...)” (*Le vieil homme et les loups*, 1991: 28).

Pierre Grimal, em *O amor em Roma*, oferece alguns dados relevantes para compreendermos a importância de Tibulo. Oriundo de uma família aristocrática arruinada financeiramente, ainda antes de completar vinte anos de idade, ele se torna protegido de Valério Messala Corvino. Esse o conduziu para o ofício das armas e o intimou a lutar no Exército de Otávio. No inverno de 32-31 a.C. acontece o inesperado. Tibulo conhece Délia, uma cortesã, se apaixona por ela e desiste de fazer fortuna nos campos de batalha. Segundo Grimal, a renúncia de Tibulo é grave não apenas pela recusa da fortuna, mas sobretudo pelo fato de ele ter renunciado à glória. A contragosto, entretanto, Tibulo segue Messala em direção ao Oriente. Uma doença abrevia a sua tarefa e ele se vê obrigado a retornar a Roma. Ao rever Délia, ela já está sob os cuidados de outro protetor, pois era comum para as cortesãs substituir amantes ausentes. Além disso, seria impossível para os costumes romanos da época o casamento entre um jovem de “nível senatorial” e uma cortesã. Em seguida, depois de curado, Tibulo volta ao Oriente e realiza várias missões para Messala. Numa dessas viagens, ele se apaixona por Márato, os dois vivem uma história de amor homossexual. O poeta também se envolve com Nêmesis, outra cortesã. Diferente foi a vida do poeta Ovídio, que foi fiel a uma única mulher. A sua poesia, entretanto, não compartilhava dessa mesma tranqüilidade. Em função de seus versos, foi condenado ao exílio pelo imperador Augusto. Ao escrever *Arte de amar* e *Amores*, o poeta não se inspirou na própria vida amorosa, seu recurso foi a imaginação. Grimal resume o amor para Ovídio de uma forma que incita a pensar o motivo do exílio do poeta: “Para Ovídio – e sem dúvida para maioria de seus contemporâneos – o amor é acima de tudo desejo” (1991: 157). Um pouco diferente do fragmento barthesiano referente ao coração – mas com o mesmo destaque para a função do desejo no laço afetivo –, chegamos ao ponto no qual o amor se reveste de perigo, ou seja, na expressão do desejo. Talvez seja essa a diferença do Velho em relação aos demais personagens: a permanência do desejo em tempo de automatismo. Vejamos como o Professor se distancia dos homens mais jovens:

Hoje, todos esqueceram Tibulo. Os alunos da aula de latim, que até apreciavam os caprichos do velho professor, caçoavam à socapa quando ele assumia a voz desse poeta cantor amoroso, desse Romeu antigo que, segundo dizem, apaixonou-se pela bela Délia, antes de

perseguir com seus ardores retóricos e forçosamente físicos o mais jovem e sedutor dos homens, um certo Márato. Francamente! Aqueles jovens jogadores de futebol e de pólo aquático estavam pouco ligando para os sentimentos e para o cântico áspero de Tibulo e de outros Prudências ou Ovídios: uns maçantes superdotados, e ponto final. A “civilização”, como dizia o velho Septicius, mudara muito, e ele não parecia perceber. Paciência. Que se divirta no seu museu. Não é ruim, afinal. Mas bem que podia dar um chute mais longo! Que idéia de conservar o latim no programa entre nós, enquanto há computadores, discos *laser*, sondas espaciais, processamentos de textos...¹ (*O velho e os lobos*, 1999: 20-21).

Essa passagem deixa à mostra a tensão entre o Septicius e a técnica. De forma irônica, ele observa o iminente desaparecimento de seu ofício em virtude do interesse despertado nos jovens pelo universo da técnica (ou simplesmente imposto a eles). Percebe-se, apesar da diferença dos costumes do Velho diante dos alunos, alguns momentos nos quais eles apreendem ritmicamente as melodias elegíacas que o Professor insiste em divulgar como uma base fônica (semiótico) para, em seguida, estabelecer um gosto alternativo (que pode interpretado como desautomatizado) aos alunos. Sem mencionar ou descrever o corpo do Professor, se intui o contraste formado entre o corpo dele e o dos jovens, pela descrição das roupas dos alunos: “Retomavam os versos, sonhadores e inspirados, como se a palavra do romano jamais os tivesse deixado, como se uma metamorfose mística tivesse semeado, em seus corpos vestidos de camisetas, as melodias elegíacas do adolescente latino²” (1999: 23). As metamorfoses do Professor contrapõem-se, nessa medida, às metamorfoses da técnica, nas quais a recorrente metáfora dos lobos esconde a intenção de um constante a-

¹ “Tout le monde aujourd’hui a oublié Tibulle. Les élèves de la classe de latin, qui appréciaient plutôt les lubies du vieux prof, ricanent sous cape quand il prenait la voix de ce chanteur amoureux, de ce Roméo antique qui fut, paraît-il, épris de la belle Délia, avant de poursuivre de ses ardeurs rhétoriques et forcément physiques le plus jeune et séduisant des hommes, un certain Marathus. Franchement! Ces jeunes joueurs de foot et de water-polo se fichent bien des états d’âme et du cantique rocailleux de Tibulle et autres Prudence ou Ovide: des raseurs surdoués, un point c’est tout. La ‘civilisation’, comme disait le vieux Septicius, avait beaucoup changé, il ne semblait pas s’en rendre compte. Tant pis. Qu’il s’amuse dans son musée. Pas méchant, du reste. Mais qu’il dégage, enfin! Quelle idée, entre nous, de conserver le latin au programme, alors qu’il y a des ordinateurs, des disques compacts, des sondes spatiales, des traitements de texte...” (*Le vieil homme et les loups*, 1991: 29).

² “Ils reprenaient les vers, rêveurs et inspirés, comme si la parole du Romain ne les avait jamais quittés, comme si une métamorphose mystique avait semé, dans leurs corps en T-shirts, les mélodies élégiaques de l’adolescent latin” (*Le vieil homme et les loups*, 1991: 33).

primoramento dos elementos técnicos, o qual é sustentado pela violência intrínseca à velocidade. O Velho, portanto, colide com o universo da técnica, que é caracterizada disforicamente, pois – no momento em que se verifica o desaparecimento de poetas como Tíbulo, Ovídio ou Prudêncio –, Septicius se encontra “separado por seus livros de um mundo sem luz¹” (1999: 26).

Na temporada em que ele passa em uma estação balneária, o contraste entre Septicius e os outros hóspedes se estabelece pelo alinhamento um tanto fora de moda do Professor: “Via-se agora o Velho passear seu inalterável terno de seda pura chinesa² (1999: 27). Curiosamente, os corpos dos hóspedes revestem-se de uma apatia que, por oposição ao corpo do Professor – marcado pelo encantamento de sensações –, comunga com os alunos a mesma falta de sentido: “Corpos insípidos e murchos, cujo espírito não sabe e não quer mais saber. Menos que um embrutecimento, mais que uma distração, uma espécie de torpor os paralisava³” (1999: 28). O Velho, de modo otimista ou apenas sarcástico, lança a hipótese de que os hóspedes estariam tomados de uma “vaga alegria” e escapariam, assim, do automatismo que seus corpos exalam. A imagem que ele emprega instiga nos leitores a lembrança de sensações térmicas relacionadas, paradoxalmente, ao entorpecimento do corpo: “a menos que fosse uma vaga alegria cuja inconveniência suspeitavam, como a calma provocada por um banho quente, quando desligamos a água: que fazemos aqui, com esses desconhecidos – estaremos então em sursis?⁴” (1999: 28). A narrativa de Kristeva, em contrapartida, não se leva unicamente pelo olhar do Professor. Observado pelo discurso do narrador, Septicius também desperta uma espécie de “entorpecimento” justificado pelo seu anacronismo, uma vez que o Velho instiga, como acontece freqüentemente com alguns personagens claricianos, a piedade seguida de riso:

¹ “séparé par ses livres d’un monde sans lumière” (*Le vieil homme et les loups*, 1991: 37).

² “On voyait maintenant le Vieil Homme promener son éternel costume en soie de Chine grège” (*Le vieil homme et les loups*, 1991: 39).

³ “Corps fades et flous dont l’esprit ne sait pas et ne veut plus savoir. Moins qu’une hébétude, plus qu’une distraction, une spèce d’engourdissement les figeait” (*Le vieil homme et les loups*, 1991: 40).

⁴ “à moins que ce ne soit une vague joie dont ils suspectaient l’inconvenance, comme la détente d’un bain chaud quand on a coupé l’eau: que faisons-nous ici, avec ces inconnus, sommes-nous donc en sursis?” (*Le viel homme et les loups*, 1991: 40).

aquela expressão gratificada que se vê nos rostos dos santos nas igrejas hoje desativadas. É isso: aquele homem devia tomar-se por um santo, com seu silêncio meio aflito, meio deslumbrado, em seu traje de xantungue natural, elegância dos velhos dias, que exibia não sem insolência no *dancing* deserto, chegando a beijar a mão de velhas aposentadas que se perguntavam se tal gesto devia lisonjeá-las ou aborrecê-las¹ (*O velho e os lobos*, 1999: 28).

O tecido de xantungue destaca-se dessa cena quase religiosa oferecendo sofisticação exagerada e fora de moda para o contexto. Tecido da vestimenta feminina, feito de seda, de aparência brilhosa, um pouco áspero, encorpado, o xantungue foi sensação na primeira coleção de Christian Dior, em fevereiro de 1947. Valerie Mendes e Amy de la Haye explicam que, com a coleção chamada “Novo visual”, o estilista consagra Paris como o centro da moda mundial. A descrição do traje principal da coleção é um clássico do vestuário de muitos filmes da década de cinquenta. Trata-se do conjunto “Barra”: “era composto de uma jaqueta de xantungue justa e de uma fina saia de lã plissada. (...) A saia, muito pesada, era sustentada e moldada por uma anágua em camadas de seda e tule” (2003: 125). Além disso, para marcar a silhueta, se recorria a um pequeno espartilho. O Velho compõe-se, portanto, de um tecido de alta-costura, que se usa em ocasiões formais e que, ainda mais, é quase exclusivo do guarda-roupa feminino. As senhoras, provavelmente da mesma geração do Professor, talvez se reconheçam tacitamente no cruzamento dos traços de envelhecimento de Septicius e da trama de fios de seda de um traje que já não se usa mais. Novamente, a imagem do Velho causa embaraço naqueles que o circundam. Septicius, entretanto, não se incomoda, ele parece impermeável a olhares de julgamento: “Nada. O Velho não pensava nada. Seu corpo envolvido em seda pura afastava-se para o fundo do jardim perfumado pelos róseos loureiros, antes de voltar aos salões com canapés cobertos de capas e lustres apagados²” (1999: 29-30). Absorto na dança dos sentidos,

¹ “cette expression exaucée que l’on voit au visage des saints dans les églises aujourd’hui désaffectées. C’est ça: cet homme devait se prendre pour un saint, avec son silence minnavré mi-ravi, dans son costume de shantung grège, élégance des vieux jours qu’il promenait non sans insolence sur le dancing désert, allant jusqu’à faire le baisemain à des vieilles retraitées qui se demandeaient si elles devaient en être flattées ou vexées” (*Le vieil homme et les loups*, 1991: 40-41).

² “Rien. Le Vieil Homme ne pensait rien. Son corps enveloppé de soie grège s’éloignait vers le fond du jardin où embaumaient les lauriers roses, avant de regagner les salons aux ca-

o Professor busca um mundo no qual se esboçam pequenos gestos apreendidos pelos sentidos, flagrantes de um universo que ele encontra na fantasia, essa que é condição para a atividade literária. Septicius dedica-se à captura de efêmeros instantes, aproximando-se nesse aspecto do exercício proustiano, o qual é tema de investigação de Kristeva.

Em *O tempo sensível*, Kristeva levanta um debate atual em filosofia, do qual ela retoma o mesmo ponto no seminário que dá origem ao volume *Sentido e contra-senso da revolta* (1996). Kristeva pergunta se a sensação está na ordem do pensamento. Já mencionamos o impacto da questão acionada por Kristeva no intuito de conferir complexidade à relação entre o físico e o psíquico na formação dos sentimentos e das sensações descritas na representação dos personagens construídos por Clarice. É uma questão sem resposta, apesar de todo o empenho dos cognitivistas. Em *O tempo sensível*, que chama a atenção sobre a natureza da sensação¹, Kristeva reconhece que essa não é uma noção central para o pensamento freudiano. Apesar disso, ela busca em textos do Freud da primeira fase, ou seja, ligado ao funcionamento neurológico da linguagem, algumas direções para o funcionamento das sensações. Kristeva recorre ao *Nascimento da Psicanálise* para destacar não somente o impacto do Freud ligado a estudos neurológicos, mas para salientar a criação de um modelo de estratos que ele constrói, qual seja, Percepção, Inconsciente, Pré-Consciente, os quais se estruturam diversamente “em razão da presença ou não da linguagem e da memória neles²” (1994: 282). A “Percepção”, segundo Kristeva, responde pelo primeiro registro de percepções, no entanto é incapaz de se tornar consciente. O “Inconsciente” diz respeito a um segundo registro ou transcrição perceptiva, os quais se relacionam a “lembranças conceituais” e também não são acessíveis ao consciente. Sobre o Pré-Consciente, Kristeva recorta de Freud (*O nascimento da psicanálise*) a informação de que esse é formado por uma terceira transcrição, está ligado a representações verbais e diz respeito ao nosso “eu oficial” (*moi officiel*). É esse processo que viabiliza o acesso

napés recouverts de housses, aux lustres éteints” (*Le vieil homme et les loups*, 1991: 42).

¹ Esse tópico está em *O tempo sensível*, no sexto capítulo intitulado “A sensação é uma linguagem?”, pp. 280-306.

² “(...) en raison de la présence ou non du langage et de la mémoire en elles” (*Le temps sensi-*

às representações verbais; além disso, é um processo que se mostra dissociado do conteúdo da memória, assim como Kristeva retira do texto freudiano ao chamar a atenção para o ponto do psicanalista no qual ele sustenta que neurônios do estado de consciência seriam os neurônios formadores da percepção, os quais são “estranhos à memória”. Esses diferentes estratos servem, sobretudo, para desfazer qualquer intenção identitária entre “percepção-consciência”. Segundo Kristeva, “todo o projeto freudiano parece ser de manter afastados os dois pólos Percepção-Consciência¹” (1994: 282).

O baralhamento das fronteiras entre o sensível e o inteligível causado pela tentativa de apreensão teórica de sensações exemplifica-se na abertura de *O tempo sensível*, uma vez que Kristeva inicia a sua análise sobre a obra proustiana por meio do impacto da descrição da *madeleine* sobre os leitores. O jogo de detalhamento fugidivo é freqüente no conjunto de *Em busca do tempo perdido* e ilustra convenientemente a dificuldade de caracterização das sensações. O olhar de Kristeva voltado sobretudo para o gosto – o sabor da *madeleine* – encontra ressonância nos estados gustativos produzidos pelos narradores claricianos e pelo próprio depoimento de Clarice Lispector². De forma mais ampla, a leitura que sugerimos dos textos de Clarice é uma experiência carregada do que se desenha como na ordem de uma “fisicalidade”, a qual é também a que Kristeva procura ao ler Proust. Em entrevista a John Lechte, a teórica explica que o uso do termo “transubstanciação”, o qual é recorrente em seus ensaios, é um termo de fundo religioso, no qual se marca a passagem da palavra para a carne e vice-versa. Segundo Kristeva, a experiência proustiana reside no seguinte exercício: “Proust quis que os leitores entendessem que, quando eles lêem *A la recherche du temps perdu*, eles não estão unicamente nas palavras, mas no corpo do narrador. E Proust também se encontra em uma experiência corporal³”. O fascinante é a percep-

ble, 1994: 282).

¹ “tout le projet freudien semble être de tenir écartés les deux pôles Perception-Conscience (*Le temps sensible*, 1994: 282).

² Abordamos esse assunto no nosso segundo capítulo.

³ “Proust wished to make readers understand that when they read *A la recherche du temps perdu* they are not uniquely in the words, but in the narrators body. And Proust finds himself as such in a bodily experience” (*Julia Kristeva: live Theory*, 2004: 150).

ção do leitor que acontece na segunda parte desse exercício, pois, segundo Kristeva: “quando ele se sente no corpo, ele percebe que está também imediatamente numa experiência de sentido (*sens*) e linguagem, já que o corpo está sempre já agarrado à rede da linguagem. Essa é a ambição Proustiana¹” (2004: 150).

Seria o Velho um desses leitores proustianos? O discurso de *Septicius* desencadeia algumas sensações/sentimentos, mas não a ponto de congelar sabores escamoteados pela sociedade dromocrática. O Velho se permite pequenas observações, microscópicos movimentos que cristalizam, por exemplo, fragmentos de pele e de pêlos, ou seja, vestígios de um corpo em desaparecimento ou em metamorfose visível apenas àqueles que não perderam a capacidade de continuar vendo numa sociedade massacrada pelo apelo visual²: “O Velho dobrou sobre a poltrona seu surrado terno de seda natural chinesa e fechou os olhos, não vendo outra coisa senão a penugem cor de trigo sobre o braço musculoso de Alba³” (1999: 36). É o sentido da visão que interessa ao Professor, pois é através dele que o Velho – cuja falsa aparência de ingenuidade construída pelo estilo distraidamente *démodé* – deixa escapar uma arguta indagação acerca da formação das imagens, ou da formação de suas próprias imagens: “Qual é a matéria de nossas representações? (...) O Velho percebia a formação de suas visões: seu artifício e seu mal-estar⁴” (1999: 36). Aqui está o desdobramento ficcional que Kristeva oferece para sua questão proustiana, também objeto dos cognitivistas. Motivado por alguns sentimentos, *Septicius* realiza seu movimento de transsubstanciação deslocando-se do corpo à linguagem e vice-versa. Há o sentimento do amor, do

¹ “when he feels himself in the body he realizes that he is also immediately in an experience of meaning (*sens*) and language, since the body is already caught in the network of language. This is the Proustian ambition.” (Julia Kristeva: *live Theory*, 2004: 150)

² Em *A máquina de visão*, Paul Virilio reconhece um outro paradoxo presente na contemporaneidade. Mencionamos a tensão entre velocidade política; trata-se agora do abuso das referências visuais que leva à incapacidade de uma visão crítica: “Desde o início do século, o campo de percepção europeu é invadido por determinados signos e logotipos que vão proliferar durante vinte, trinta, sessenta anos fora de todo contexto explicativo imediato, assim como o hotus (tipo de peixe) nos charcos poluídos que eles despovoam” (1994: 31).

³ “Le Vieil Homme plia sur le fauteuil son vieux costume en soie de Chine grège et ferma les yeux, ne voyant plus que le duvet couleur de blé sur le bras musclé d’Alba” (*Le vieil homme et les loups*, 1991: 51).

⁴ “Quelle est la matière de nos représentations? (...) le Vieil Homme percevait la formation de ses visions: leur artifice et leur malaise” (*Le vieil homme et les loups*, 1991: 52).

qual explicitamos o valor no início dessa explanação, e que nos parece central para o Professor de latim. Os versos latinos, conforme o discurso do narrador (1999: 20), reconciliam o Professor com um tempo perdido (*temps perdu*). Eis, portanto, uma clara alusão à obra proustiana. Há também o sentimento de horror, que se manifesta quando o Velho se observa como um personagem de exceção: sozinho em Santa Bárbara, ele se envolve num medo expresso pelo enredamento metafórico dos sentidos do olfato, da gustação e do tato. A dor conseqüente desse estado de horror se situa no corpo de Septicius:

Aconteceu então a catástrofe, e a invasão completa. Perdido de horror, o Velho distanciava-se de todos numa aura de sabedoria e de honra à qual ninguém tinha a inteligência – ou audácia – de dar um nome, mas que cada um reforçava com olhares furtivos, gestos servis, subentendidos. Um desses silêncios que isolam os justos e impregnam os outros de um *acre odor* de falsidade envolveu a *região gelada de medo* e de comprometimento. O Velho continuava a velar em sua janela, a *dor* aparafusada no *estômago*. Mas seu mal, que era também um covil dos lobos em sua *carne*, paradoxalmente o preservava, conferindo-lhe aquela vigilância magnética que parecia impedir os bárbaros de se aproximarem da sua morada. A dor faz a distinção dos frágeis¹, (...) (*O velho e os lobos*, 1999: 18, grifos nossos).

Dispor de um corpo, a despeito do sofrimento que está contido na experiência de possuir um corpo, é, paradoxalmente, a salvação do Professor. As metáforas relativas às imagens produzidas pelo Velho, em outro momento de suas reflexões, também encontram no corpo um ponto de apoio para sua purgação, através da tentativa de um sentido, ou seja, de uma nomeação para o irrepresentável que, contudo, não obtém êxito. Em outras palavras, na falta da significação para seus fantasmas, o Professor somatiza, e o reflexo está em seu próprio corpo tomado pelo medo de palavras/sensações que não exprimem nada: “o medo que o devastava e sua incapacida-

¹ “Ce fut alors la débâcle, et l’invasion complète. Éperdu d’horreur, le Vieil Homme s’éloignait de tous dans une aura de sagesse et d’honneur sur laquelle personne n’avait l’intelligence – qui est audace – de mettre un nom, mais qui chacun renforçait par des regards furtifs, des gestes serviles, des sous-entendus. Un de ces silences qui isolent les justes et imprègnent les autres d’une âcre odeur de cafards enveloppa le pays gelé de peur et de compromission. Le Vieil Homme continuait de veiller à sa fenêtre, la douleur verrouillée à l’estomac. Mais son mal, qui était aussi un repaire des loups dans sa chair, paradoxalement le préservait en lui conférant cette vigilance magnétique qui semblait empêcher les barbares de s’approcher de sa demeure. La douleur fait la distinction des fragiles, (...)” (*Le viel homme et les loups*, 1991: 24).

de de combater o mal de outro modo que não o de transformá-lo no interior de si mesmo em esgar, garatuja, cristal de raiva, baço dilatado, úlcera perfurada¹” (1999: 37). Estamos diante de um corpo que recupera o *temps perdu* sob o viés da doença – aí reside a fragilidade do Professor. Algumas das suas imagens são purgadas, tornando-se palatáveis, é aí que o corpo descansa e escapa do mal-estar físico: “A imagem relaxa o estômago, a visão cura a dor, é uma guardiã do sono²” (1999: 37). Mas o abuso dessas imagens leva à consolidação do sentimento de ódio, pulsão de morte para Freud, guerra total para o Velho e também para Virílio. Depois de enaltecer as elegias de Tíbulo, embevecido de sensações táteis, sonoras e visuais, o Velho se restringe ao apelo da visão para denunciar os desmandos da técnica: “Cada um tornou-se um Hiroshima potencial – aliás, até mesmo cada vez mais atual. O mundo moderno é um espetáculo, diz você. Vejo nele uma guerra total, a guerra de todos contra todos. Sem fronteiras, sem ‘bem’ nem ‘mal’ (miseráveis refinamentos!), sob o impulso dos eu-eu³” (1991: 90). Essa fala do Professor é uma lembrança da detetive Stéphanie Delacour no momento em que ela divide a cena com Vespasiano, suspeito do suposto assassinato/desaparecimento da própria mulher: Alba. É uma cena montada pela detetive com a finalidade de obter a confissão de Vespasiano. Para tanto, a detetive seduz o médico até um encontro sensual, momento em que é curiosamente atravessada pelo despropósito de seu gesto e pela rememoração de uma fala do Velho na qual ele advoga um retorno do laço afetivo entre as pessoas. Segue-se, portanto, uma outra alusão ao sentimento amoroso:

“Perdemos o laço, Stéphanie, o sentido do laço. (...) Não creia que advogo um retorno à religião que, hoje, está fatigada ou virulenta. É claro que o laço inspirava a elegia de Tíbulo ou os contos de Ovídio era apaixonadamente um laço sagrado, quero dizer, *respeitoso*. Mas livre, dubitativo, cético, pneumático... Foi a aurora do laço. Eis o que

¹ “la crainte qui le ravageait et son incapacité à combattre le mal autrement qu’en le transformant à l’intérieur de lui-même en grimace, gribouillage, crise, cristal de rage, rate dilatée, ulcère perforé” (*Le vieil homme et les loups*, 1991: 53).

² “L’image décrispe l’estomac, la vision panse la douleur, elle est une gardienne du sommeil” (*Le vieil homme et les loups*, 1991: 53)

³ “Chacun est devenu un Hiroshima potentiel – voire de plus en plus actuel, d’ailleurs. Le monde moderne est un spectacle, dites-vous. J’y vois une guerre totale, la guerre de tous contre tous. Sans frontières, sans ‘bien’ ni ‘mal’ (misérables raffinements!), sous la poussée des moi-moi.” (*Le vieil homme et les loups*, 1991: 138).

nos seria necessário. (...) A aurora do laço – durante toda a minha vida procurei essa aurora, minha cara Stephinha, e cada vez mais me convenço de que ela ainda está longe¹” (*O velho e os lobos*, 1999: 90).

O corpo de Stéphanie está em descompasso com a noção reavivada pela lembrança do Velho. O Professor de latim também não se realiza no discurso de união harmoniosa, apesar de vendê-lo abertamente. Encontramos na representação de Septicius a imagem de infelicidade típica dos estrangeiros. Em *estrangeiros para nós mesmos*, Kristeva reconhece no rosto a infelicidade desses sujeitos deslocados: “O rosto da estrangeiro queima a felicidade²” (1994: 11). Joana, a protagonista de *Perto do coração selvagem* traz consigo, por exemplo, aquela imagem intensa de um fogo adocicado a ser engolido. Há também marcas de estrangeiridade no Professor, pois, no discurso do narrador está o fato de que ele se “desgarrara de sua mãe e até mesmo de mãe adotiva³” com o objetivo de viver exilado. A condição do estrangeiro, segundo Kristeva, apesar de todo o sofrimento e de infelicidade que seu desenraizamento acarreta para o exilado, não é vista unicamente sob o seu enfoque negativo, mas como opção para aqueles que necessitam da mudança até mesmo para o estabelecimento de laços afetivos, como é o exemplo do Velho e do seu nomadismo: “essa estranha possibilidade que alguns têm de jamais coincidir com ‘eles mesmos’, não mais que com ‘aqui’ ou com ‘agora’, mas – sem por isso tornar-se loucos – visar perpetuamente outras paragens⁴” (1999: 135). A partir dessa condição, torna-se mais acessível aos leitores a sensação de alegria despertada pelo corpo do Velho um pouco antes de sua morte “técnica”. A busca de estrangeiridade do Professor o levou para uma morte solitária, sem cuidados de parentes ou de amigos mais próximos. Em um de seus devaneios,

¹ “On a perdu le lien, Stéphanie, le sens du lien. (...) Ne croyez pas que je plaide pour un retour à la religion qui, aujourd’hui, est fatiguée ou virulente. Bien sûr, le lien qui inspirait l’élégie de Tibulle ou les contes d’Ovide était passionnément un lien sacré, je veux dire respectueux. Mais libre, dubitatif, sceptique, pneumatique... Ce fut l’aube du lien. Voilà ce qu’il nous faudrait” (*Le vieil homme et les loups*, 1991: 138-139).

² “Le visage de l’étranger brûle le bonheur” (*Étrangers à nous-mêmes*, 1988: 12).

³ “Il s’était arraché à son village et même à sa mère adoptive” (*Le vieil homme et les loups*, 1991: 213).

⁴ “cette étrange possibilité que possèdent certains de ne jamais coïncider avec ‘eux-mêmes’, pas plus qu’avec ‘ici’ ou avec ‘maintenant’, mais, sans pour autant devenir fous, de viser perpétuellement d’autres rivages” (*Le vieil homme et les loups*, 1991: 213-214).

sozinho, provavelmente já internado no Hospital Militar, ele sente uma estranha alegria que invade o seu corpo: “A ameaça da morte penetrava como um calor no interior do crânio. O Velho sentiu que ela invadia suas visões. Estar encerrado nas próprias visões como na própria pele. Algo que até pode desencadear uma certa alegria¹” (1999: 101). Não sem ironia e amargura diante da iminência de sua morte, o Velho pensa na “alegria das pessoas que não escutam” (1999: 101). Esse trecho é irônico porque nos remete automaticamente ao prazer que lhe proporcionam os versos latinos e, mais recentemente, às canções de Billie Holiday que ele ouvia com discreta admiração na estação balneária. Billie Holiday, essa participante da esfera da técnica, talvez seja o único elemento de humanização dentro desse universo onde imperam os computadores e os discos *laser*, ainda não assimilados pelo professor de latim:

Os moribundos perdem a memória, mas por vezes uma alegria os inunda, infantil, sexual, débil: último resquício daquilo que foi uma energia, doravante senil, para as testemunhas. O quadrado fluorescente da televisão absorvia as aparições e recuava na tez lunar da noite, quando a voz de Billie se impôs ao ouvido e a todos os órgãos, rouca, aguda, suspiros e ritmos – a afinação física² (*O velho e os lobos*, 1999: 110).

Semelhante às tonalidades sentimentais, algumas até mesmo contrastantes, engendradas pelo narrador clariciano, aqui a alegria recebe algumas variações que também se opõem à expectativa dicionarizada de felicidade. No conjunto dos sentimentos/sensações de Septicius localiza-se um contraditório estado de delicadeza. Sabe-se que o Velho era órfão, seu pai fora morto numa guerra, sua mãe morrera de parto e ele fora criado por uma viúva que, na suspeita levantada pelo narrador, seria também sua amante. Apesar da sugestão desse “laço” terrivelmente incestuoso, o Velho desenvolve, paradoxalmente à violência sofrida, um sentimento de “delicadeza”:

¹ “La menace de la mort pénétrait comme une chaleur à l’intérieur du crâne. Le Vieil Homme la sentit envahir ses visions. Être enfermé dans ses visions comme dans sa peau. Voilà qui peut déclencher une certaine gaieté” (*Le vieil homme et les loups*, 1991: 159).

² “Les mourants perdent leur mémoire, mais parfois une joie les inonde, infantile, sexuelle, débile: ultime reliquat de ce qui fut une énergie, désormais, pour les témoins, sénile. Le carré fluorescent de la télévision absorbait les apparitions et reculait dans le grain lunaire de la nuit quand la voix de Billie s’imposa à l’oreille et à tous les organes, éraillée, aiguë, soupirs et rythmes – la justesse physique” (*Le vieil homme et les loups*, 1991: 175-176).

“o Professor tinha a delicadeza dos meninos que partilharam durante muito tempo as sensações das mulheres maduras. Mas vivia como se tivesse sabido sempre que seu corpo era o mausoléu de dois mortos. Tinha esse sorriso do além, porque considerava a si próprio de além-túmulo¹” (1999: 133). Seria o Velho habitante de um corpo morto em vida, o que levaria a contradizer o nosso discurso apoiado na representação eufórica do corpo de Septicius? Seria mais apropriado, sugerimos, enquadrá-lo na categoria dos sujeitos resilientes. Aliás, é a própria Kristeva quem nos aponta essa direção em uma de suas crônicas – sem ilustrá-la por meio de suas obras teóricas. No volume *Crônicas do tempo sensível*, o texto “Você conhece a resiliência?”², de 30 de janeiro de 2002, Kristeva oferece um caminho para a leitura do corpo do Professor que justifica o comportamento otimista e revoltado desse personagem em detrimento de uma vida de perdas e de sofrimento psíquico, o qual, por extensão, é também de sofrimento físico, visto que devemos ter sempre presente a copresença sexualidade/pensamento na estrutura de todo sujeito. Nessa crônica, Kristeva define a resiliência como a capacidade do corpo de resistir a um choque e de viver e se desenvolver positivamente apesar de todas as adversidades sofridas (2001-2002: 93). Segundo Kristeva, essa idéia, que ela considera oportuna para superação de sofrimentos psíquicos e eficaz para uma vida psíquica saudável, colide com um fundamento muito caricatural da psicanálise, qual seja, o de que a formação do sujeito está encerrada por volta dos três anos de idade. Sabemos que a própria psicanalista questiona esse determinismo psíquico ao levar em consideração o papel do psicanalista no que diz respeito à contra-transferência. Trata-se, nessa medida, de uma resposta àqueles que apregoam a limitação da prática e dos conceitos psicanalíticos a esquemas no qual a relação – o laço – entre analista e analisando não produz qualquer eficácia para os envolvidos no tratamento. Obras como *Psicanálise e fé (Au commencement était l’amour: psychanalyse et foi)*, *Histórias de amor*, *Sentido e contra-senso da revolta* e *A revolta ínti-*

¹ “le Professeur avait la délicatesse des petits garçons qui ont longtemps partagé les sensations des femmes mûres. Mais il vivait comme s’il avait toujours su que son corps était le tombeau de deux morts. Il avait ce sourire d’au-delà parce qu’il se considérait lui-même comme d’outre-tombe” (*Le vieil homme et les loups*, 1991: 211).

² A crônica “Connaissez-vous la résilience” está disponível no volume *Chroniques du temps sensible* (2001-2002: 93-96).

ma, por exemplo, tocam nessa temática sob diferentes abordagens. De forma mais explícita e amena, tal como é próprio do gênero crônica, Kristeva defende a modificação da “temporalidade específica do aparelho psíquico¹” (2001-2002: 94). Dessa forma, é possível recriar um universo fadado ao desencantamento e à infelicidade, como seria o destino do Professor de latim. Portanto, ao escapar das armadilhas do destino, Septicius torna-se um homem revoltado – no sentido kristeviano da revolta.

Em *Sentido e contra-senso da revolta*, Kristeva percorre a etimologia da palavra revolta² para retirá-la de um único sentido. Valendo-se da obra de Alain Rey, *Revolução, história de uma palavra*, a autora explica a existência de dois momentos semânticos na evolução desta palavra. O primeiro diz respeito ao movimento e o segundo se liga à relação espaço-tempo. Curiosamente, Kristeva observa que a primeira formação estava bastante afastada da conotação política que a palavra adquiriu na atualidade, pois o *volvere* (do latim) transforma-se, através da influência italiana (séculos XV e XVI) no francês *volute*, que é um termo da arquitetura e em *volta* e *voltare*, os quais “sugerem a idéia de um movimento circular e, por extensão, de um retorno temporal³” (2000: 14). Antes de chegar ao sentido histórico e político dessa palavra, o qual ela situa entre os séculos XVII-XVIII, em que Voltaire escreve *O século de Luís XIV* e se vale da revolta com o sentido de “guerra civil”, “guerra” e “revolução” até consolidar, no século XVIII, o termo “revolução” como “mutação política”, Kristeva faz ela mesma um retorno ainda mais remoto às origens da revolta. Para isso, busca no sânscrito e no grego formações que levam a revolta para ações como “torcer”, “rolar”, “enrolar” e também menciona sua função de “cobertura”:

As antiqüíssimas formas *wel* e *welu* evocam um ato voluntário, artesanal, resultando na denominação de objetos técnicos de proteção e de envelope. Hoje somos pouco conscientes dos laços, no entanto intrínsecos, entre “révolution” (revolução) e “hélice” (hélice), “se ré-

¹ “temporalité spécifique de l’appareil psychique” (*Chroniques du temps sensible*, 2001-2002: 94).

² Há um resumo das idéias referentes à revolta no ensaio de Kristeva “Quelle révolte aujourd’hui”, em *L’avenir d’une révolte* (1998: 15).

³ “suggèrent l’idée d’un mouvement circulaire et, par extension, d’un retour temporel” (*Sens et non-sens de la révolte*, 1996: 6).

volter” (revoltar-se) e “se vautrer” (agachar-se).¹ (*Sentido e contra-senso da revolta*, 2000: 15).

Destaca-se do trecho selecionado o aspecto da técnica que a história da palavra “revolta” contém. É um tanto inusitado, e até mesmo paradoxal, se compararmos com a passividade que está por trás dos elementos que constituem a técnica atualmente, estabelecer um vínculo – ainda que remoto – entre a técnica e a revolta, sobretudo se esse vínculo sugerir qualquer relação de proteção, de cuidado e, por extensão, de humanidade – como é o que faz Kristeva ao recuperar essa noção bastante longínqua da revolta. *Sentido e contra-senso da revolta* constrói-se com a função de evidenciar esse apagamento da função protetora presente outrora na técnica. A autora reconhece que vivemos na “sociedade do espetáculo”, a qual denomina “sociedade das imagens” (2000: 10) e por isso julga necessário reavivar a noção de revolta na contemporaneidade. Kristeva, nessa medida, admite o distanciamento da função de envelope que o retorno à origem da palavra revolta instigava. Pensadores como Hegel, Marx, Freud e artistas como Artaud, Picasso, Pollock e Francis Bacon são expressões do que a teórica convencionou uma “cultura-revolta”. A autora faculta ao stalinismo o desmoronamento da “cultura-revolta” e observa que o fracasso das ideologias revoltadas levou à substituição de uma cultura-revolta para uma “cultura-mercadoria”. A investigação de Kristeva responde por que não nos satisfazemos nos esquemas fáceis da “cultura-divertimento”, da cultura-show”. A teórica justifica facilmente a insatisfação das pessoas diante dessa cultura descartável, uma vez que reações intoleráveis de violência encontram facilmente apoio na escassez de experiências artísticas mais arrebatadoras, efetivamente catárticas, isto é, diferentes daquelas oferecidas pela profusão de imagens de variados meios que se nomeiam artísticos.

Kristeva propõe o retorno à análise da revolta edipiana, o que nos leva ao texto *Totem e Tabu*, do qual já mencionamos a importância na formação do terceiro modelo da linguagem freudiano. Em *Totem e tabu*, Freud encontra a resposta referente à

¹ “Les très anciennes formes *wel* et *wehu* évoquent un acte volontaire, artisanal, aboutissant à la dénomination d’objets techniques de protection et d’enveloppe. Nous sommes aujourd’hui peu conscients des liens pourtant intrinsèques entre ‘révolution’ et ‘hélice’, ‘se révolter’ et ‘se vautrer’” (*Sens et non sens de la révolte*, 1996: 7).

importância da figura paterna e, extensivamente, do complexo edipiano para a formação social. Vimos que a formação da linguagem necessita do sentimento de respeito diante da figura do pai¹, pois foi assim, ou seja, privando o corpo do pai do assassinato que se legitimou a fundamental consolidação da imagem do pai fundada sobre a respeitabilidade para a formação do laço social entre os homens. Subjacente à imagem paterna, está o aparecimento de um laço religioso: “devo dizer que para Freud a ordem social é fundamentalmente religiosa²” (2000: 31). Daí se desdobra uma questão de extrema relevância para a permanência do homem revoltado: “se o homem revoltado é um homem religioso, o que acontece quando o homem não é mais religioso? Será que ele ainda é revoltado? E de que forma?³” (2000: 31). A resposta Kristeva encontra no próprio Freud, na medida em que o psicanalista se volta para a importância da arte para justificar o sentido dos laços sociais. Kristeva adota, portanto, a arte como uma saída para a permanência do homem revoltado, englobando nessa esfera a literatura, que é uma espécie de continuação do apelo religioso, o qual deve ser interpretado pela via de sua dessacralização.

Ao desenvolver a revolta no sentido freudiano, Kristeva sustenta que não é apenas pelo aspecto edipiano que deverá ser interpretado o peso da revolta proposto pelo psicanalista. Existe também um retorno ao arcaico, que nos será útil para a análise de *Possessões*. No que se refere ao *O velho e os lobos*, a relação entre a revolta e corpo de Septicius Clarus se relaciona, sob o aspecto de sua ancestralidade, à imagem de um pai curiosamente ausente, ou, em outras palavras, desaparecido em virtude da técnica (morto em guerra). A repercussão sobre o filho, o Professor de latim, é de um retorno ao corpo/imagem do pai que ele não teve. O Professor incomoda porque simboliza o respeito, ainda que com algum descrédito, vivendo em época de desorientação política, religiosa e, sobretudo, estética. Nessa medida, é um homem revoltado, a despeito de toda uma vida psíquica de sofrimentos. Ele encontra refúgio na ar-

¹ Conforme desenvolvemos esse assunto no nosso primeiro capítulo.

² “il faut savoir que, pour Freud, l’ordre social est fondamentalement religieux” (*Sens et non-sens de la révolte*, 1996: 23).

³ “si l’homme révolté est un homme religieux, que se passe-t-il quand l’homme n’est plus religieux? Est-il encore révolté? Et sous quelle forme?” (*Sens et non-sens de la révolte*, 1996: 23).

te, os textos latinos representam a sua “experiência-revolta”. Septicius, na contracorrente dos habitantes de Santa Bárbara e de sua própria existência fadada ao fracasso, devolve-lhes o peso revoltado da imagem paterna exposto na representação de um corpo dissonante. No fluxo das imagens, pois são elas que mais bem ilustram o objeto de combate do Professor, reside o exercício que o distancia da massa robotizada. Ele se diferencia porque não apaga o sentido de um espaço em desintegração, porque se mantém escandalizado frente aos desaparecimentos enquanto todos parecem adormecidos, anestesiados, domesticados pelo fluxo de imagens, assim como a metáfora da televisão sinaliza:

“Meus pais desapareceram”. “Todo mundo foge”. Só isso. Nada a fazer. Ligue. Troque o canal. As palavras chamam as quimeras, mas também as explicam. Domesticam-nas e embaralham as imagens de nossas televisões oníricas, para atingir esse desfalecimento no torpor – o sabor da angústia, o embrutecimento da doença. O Velho procurava as palavras, para melhor fugir-lhes ao gerar seus monstros¹ (*O velho e os lobos*, 1999: 38).

Septicius Clarus morre no Hospital Militar. É possível que alguém tenha desligado os aparelhos que o ligavam a sua frágil vida, mas o crime contra o Professor se apaga, somando-se aos demais assassinatos cujo desvendamento não está em questão, pois são muitas as hipóteses e os suspeitos. No hospital, em seus últimos momentos de vida, ironicamente, o Professor de latim refugia-se nas imagens de uma televisão – companhia incompatível com a sua história de vida devotada aos livros. Ele continua, no entanto, imerso em imagens: não as imagens literárias que lhe serviram para a satisfação dos sentidos e purgação de seus fantasmas recônditos, mas nas imagens-mercadoria – imagens publicitárias –, aquelas que constituem um exemplo, conforme nossa interpretação de *Sentido e contra-senso da revolta*, de empobrecimento do sujeito em sua capacidade de pensar/sentir, levando-o até mesmo a atitudes de violência ou de desencantamento existencial:

Na televisão, só se conseguia assistir aos anúncios, pois eles gasta-

¹ “‘Mes parents ont disparu’. ‘Tout le monde fuit’. Il n’y a que ça. Cliquez. Zappez. Les mots appellent les chimères, mais les expliquent aussi. Ils les apprivoisent et brouillent les images de nos télés oniriques, pour atteindre cet évanouissement dans la torpeur qui est la saveur de l’angoisse, l’hébétude de la maladie. Le Vieil Homme recherchait les mots, pour mieux les fuir en générant ses monstres” (*Le vieil homme et les loups*, 1991: 54-55).

vam sem preocupação, fingindo ignorar o cálculo e a morte. Nesse sentido, eram vitais: uma vida reduzida a sua trama de simulacros em *spots*. Então a luz irisada da tela alargava-lhe as pálpebras, parecia restituir-lhe olhos. Os moribundos começam por perder o uso dos olhos e se põem então a escutar seus órgãos. Quanto a ele, tornava-se curioso. Uma curiosidade de nada, de nenhum objeto, apenas a tensão das pupilas e dos neurônios distante dos *flashes* da televisão. Diante do simulacro¹ (*O velho e os lobos*, 1999: 106).

Alba, a aluna dedicada de Septicius Clarus, também nos leva à análise de um corpo político na cidade de Santa Bárbara e esse se aproxima por vezes do corpo revoltado do Professor de latim. Curiosamente, essa personagem tem como leitura preferida *As vidas dos doze Césares*. Segue-se daí que o nome fictício do Velho – Septicius Clarus – alude ao patrono de Suetônio². O historiador romano exhibe aspectos da vida privada desses personagens do poder, desmitificando muitas das ações dessas figuras públicas. O discurso do narrador, à primeira vista, situa o gosto de Alba por Suetônio como uma experiência-revolta: “*As vidas dos doze Césares*, escritas no tempo de Adriano, revelavam-lhe um cronista do escândalo cotidiano que lançava, sobre os maiores homens da história romana, um olhar corrosivo ou insensível, mas sempre de uma imoralidade total³” (1999: 23). Alba observa no discurso de Suetônio a relação física instigada pelos escritos do historiador na medida em que o classifica como um simples “contador” de histórias, as quais, em contrapartida, ganham o peso da nossa busca pela temática do cruzamento entre o corpo e a escrita: “Suetônio não

¹ “A la télévision, les publicités seules étaient regardables, car elles dépensaient sans souci, feignant d’ignorer le calcul et la mort. En ce sens, elles étaient vitales: une vie réduite à sa trame de simulacres en spots. Alors, la lumière irisée de l’écran lui élargissait les paupières, elle semblait lui redonner des yeux. Les mourants commencent par perdre l’usage de leurs yeux, ils se mettent alors à écouter leurs organes. Lui, devenait curieux. Une curiosité de rien, d’aucun objet, juste la tension des prunelles et des neurones face aux flashes de la télé. Devant la feinte” (*Le vieil homme et les loups*, 1991: 168).

² Conforme Antônio da Silveira Mendonça (2007: 12-14), Suetônio teve o apoio de duas personalidades importantes a sua época: Plínio, escritor e político e Septício Claro, detentor do cargo de comandante da guarda pretoriana. Durante o governo de Adriano, Suetônio chefiou os arquivos imperiais. Deve-se provavelmente a essa experiência a produção dos textos que receberia o nome de *Os doze Césares*, a qual não conservou a dedicatória que o historiador faz ao amigo Septício Claro.

³ “*Les Vies des douze Césars*, écrites sous Hadrien, lui révélaiient un chroniqueur du scandale quotidien qui jetait, sur les plus grands hommes de l’histoire romaine, un regard corrosif ou insensible, mais toujours d’une immoralité totale” (*Le vieil homme et les loups*, 1991: 33-34).

passava de um contador das fraquezas corporais chegadas aos mais altos poderes para o melhor e para o pior¹” (1999: 24). Alba não tem, portanto, consciência da relevância que está contida na sua observação sobre a obra de Suetônio, pois ela deprecia o fato de Suetônio envolver-se em assuntos que dizem respeito ao corpo. O discurso do narrador atenua aquilo que de início se configurava como traço de perspicácia nessa personagem ao afirmar que Alba não era “suficientemente estudiosa”, implicando daí o afastamento traçado por ela na comparação entre Santa Bárbara e Roma: “estava persuadida de que a atualidade de Santa Bárbara permitia compreender a história de Roma, mas não o inverso²”. Essa distância temporal entre Roma e a cidade de Santa Bárbara leva-nos à distância das técnicas que se produz entre esses dois tempos. É flagrante a sofisticação dos aparatos técnicos disponíveis em Santa Bárbara – uma cidade que guarda semelhanças com as cidades contemporâneas. Na hipótese da personagem Alba, se esboça a impossibilidade de relação entre o antigo como meio de suposição de um futuro; segue-se disso a instauração defendida por essa personagem de uma ruptura drástica entre os “costumes” romanos e o modo de vida da atualidade. Esse distanciamento temporal observado no discurso de Alba, que não deixa de ser também uma crítica contra a sociedade dromocrática, pode ser interpretado como uma tentativa de situar essa personagem, ainda em formação para os leitores, na mesma intenção de “experiência-revolta” característica do Professor, mas antes de enquadrá-la nessa posição privilegiada é necessário refazer alguns movimentos do corpo de Alba. Numa das primeiras cenas dessa personagem, enquanto aprecia o espetáculo de crueldades e miséria humana disponível nos escritos de Suetônio, Alba prepara uma paleta de porco que surpreende pelo excesso de temperos: “algumas páginas de Suetônio, entre sua paleta de porco temperada com cinquenta cravos-da-índia e sua truta salmonada ao gengibre³” (1999: 24). A intensificação dos sentidos do gosto e do olfato acrescenta-se à forte cena de exagero visual desse prato

¹ “Suétone n’était qu’un conteur de faiblesses corporelles parvenues aux plus hauts pouvoirs pour le meilleur et pour le pire” (*Le vieil homme et les loups*, 1991: 34).

² “elle était persuadée que l’actualité de Santa Bárbara permettait de comprendre l’histoire de Rome, mais non l’inverse” (*Le vieil homme et les loups*, 1991: 34).

³ “quelques pages de Suétone, entre sa palette de porc aux cinquante clous de girofle et sa truite saumonée au gingembre” (*Le vieil homme et les loups*, 1991: 34).

construído por Alba para a dança dos sentidos. O paladar agridoce de Alba contrasta com a apreensão dos delicados sabores experimentados pela personagem Joana, de *Perto do coração selvagem*. A comparação serve como uma pista para a análise desses índices do “gosto” que dizem respeito à capacidade de sentir dessa personagem importante. Por que Alba precisaria dessa expressiva carga de temperos?

A descrição do corpo de Alba passa pelo olhar do Professor de latim, pois é através dele que a imaginamos fisicamente, ainda que Alba lhe apareça subitamente no hotel, causando-lhe a estranha sensação de algo sobrenatural: “Percebeu de repente um braço esguio mas torneado, um braço ágil de moça, que levantava a trança de cabelos louros para prendê-la em coque, embaixo da nuca. Alba? Mais uma visão¹” (1999: 30). Essa representação do corpo de Alba oscila entre o universo das princesas louras dos contos de fada (Rapunzel e a Bela Adormecida formatam o arquétipo de mocinhas pacientes e silenciosas) e as academias de ginástica (o braço torneado inspira virilidade e se aproxima do vigor masculino). Inspirado nas elegias de Tíbulo, o Professor encontra em Alba uma musa para criar também suas próprias elegias, nas quais sobressai a descrição do corpo de Alba. Novamente, a personagem se corporifica sob o olhar do Velho: “Os dedos com unhas de violinista, cortadas rentes na falange enrijecida, levantam os cabelos na nuca, a coroa negra enrola-se na cabeça, enquanto o braço, estendido naquele esforço inconsciente e automático, curva-se em arco frágil, serpente domesticada, música das fibras²” (1999: 31). Septicius, no seu exercício de captura de minúcias, congela pequenos detalhes de um corpo que ele flagra em transformação. Nesse sentido, as metamorfoses propostas por Kristeva acompanham as de Ovídio na medida em que anunciam uma série de infortúnios. No exemplo de Kristeva, as mudanças metafóricas no corpo de Alba antecipam o seu desaparecimento repentino e têm, na inspeção evidenciada pelo olhar do Velho, estreita ligação com a falta de liberdade. A expressão “serpente domesticada”, do trecho an-

¹ “Il aperçut soudain un bras grêle mais fuselé, un bras agile de jeune femme, remonter la tresse de cheveux blonds pour l’accrocher en chignon au-dessus de la nuque. Alba? Encore une vision” (*Le vieil homme et les loups*, 1991: 43).

² “Les doigts aux ongles de violoniste, coupés au ras de la phalange cornée, relèvent les cheveux sur la nuque, la couronne noire s’enroule sur la tête tandis que le bras, tendu dans cet effort inconscient et automatique, se courbe en arc fragile, serpent apprivoisé,

terior, desdobra-se a seguir na descrição de um corpo metamorfoseado em pássaro que, no entanto, é incapaz de alçar vôo. Os versos do Velho pontuam a angústia de Alba, uma figura paradoxalmente exuberante e de movimentos limitados: “A cabeleira espessa veste seu dorso, quando as mãos se erguem como asas de gaivota. Cortam o feixe em três espigas, com elas tecem uma trança e revelam orelhas róseas de bebê. A lua freme sobre a pele ambreada desses braços que não sabem o que fazem¹” (1999: 31).

Em outra cena, para desfazer em parte o choque de uma metamorfose total e do processo de crescente automação de Alba, o Professor reanima sua aluna, concedendo-lhe uma existência bastante luminosa, a qual, entretanto, guarda indícios de um corpo tocado pela técnica. Trata-se da referência à luz *néon*, que oferece contorno aos traços da personagem de forma a defini-la em diversos tons:

Contempla de novo aquele braço louro que desliza agora ao longo da camisa lilás e se aproxima do copo de água gelada que o *barman* acaba de pousar sobre a mesa, além de dois copos de cerveja. Ela toma um gole e levanta novamente o braço, mas para desfazer a espiga loura que lhe esculpe a cabeça e desmorona sobre seus ombros, na água seca do néon. Com aquela luz, os cabelos de sua violinista tornavam-se verdes, e o braço musculoso tomava a cor de uma mestiça² (*O velho e os lobos*, 1999: 34).

Resta dessa cena pictórica o gesto débil que Alba faz ao movimentar os braços como se fossem os ponteiros de um relógio em funcionamento, pois, conforme o discurso narrador, um ponto de vista afastado do encantamento lírico próprio do discurso do Professor, se constata a monotonia nos gestos de Alba: “Ela não parava de

musique des fibres” (*Le vieil homme et les loups*, 1991: 44).

¹ “La chevelure épaisse enrobe son dos, quand les mains s’élèvent en ailes de mouette. Elles coupent la gerbe en trois épis, en tissant une natte et dégagent des oreilles roses de bébé. La lune frémit sur la peau ambrée de ces bras qui ne savent pas ce qu’ils font” (*Le vieil homme et les loups*, 1991: 44).

² “Il regarde de nouveau ce bras blond qui glisse maintenant le long du chemisier mauve et s’approche du verre d’eau glacée que le barman vient de poser sur la table avec deux verres de bière. Elle avale une gorgée et relève encore le bras, mais pour défaire l’épis blond qui sculpte sa tête et s’enfondre sur ses épaules dans l’eau sèche du néon. Avec cette lumière, les cheveux de sa violoniste devenaient verts, et son bras musclé prenait le teint d’une métisse” (*Le vieil homme et les loups*, 1991: 48).

levantar e abaixar o braço, de fazer e desfazer sua coroa¹” (1999: 35). Esse automatismo confirma-se quando novas informações a respeito de sua atividade na cozinha se alinham as nossas suspeitas acerca do bloqueio dessa personagem diante da capacidade de sentir:

Alba cozinhava como algumas pessoas fazem amor: com habilidade e indiferença, imaginando o prazer dos parceiros. De tanto imaginar, acontecia-lhe por vezes experimentá-lo. Além disso, depois que haviam suprimido o ensino de latim na escola, deixando-a reduzida ao desemprego, que outra coisa poderia fazer? Traduções? Edição? O mesmo que pretender enfrentar os lobos. Restava a cozinha, a arte natural daqueles que utilizamos com tanta naturalidade quanto os esquecemos² (*O velho e os lobos*, 1999: 44-45).

A cidade de Santa Bárbara também se metamorfoseia em um espaço no qual várias funções, até mesmo profissões, saem de cena sob a desculpa de se afastarem do processo inevitável de modernização. Santa Bárbara simboliza evidentemente algumas conseqüências negativas do processo de globalização. Alba é um exemplo dessa mudança de “costumes” em que o mercado dita as regras. As aulas de latim não se acomodam no universo das telas de computadores, disco *laser* e televisores a cabo, pois não constituem um produto de fácil assimilação, impedindo, assim, a fácil circulação de um conteúdo que, para a sociedade do espetáculo, estaria destinado à cultura-show, cultura-divertimento. A transição de Alba do meio acadêmico para a culinária serve apenas para preencher um tempo de ostracismo que se anuncia permanente. O cuidado na escolha dos ingredientes para a “paleta de porco” enfatiza o tédio da personagem que dispõe de excesso de tempo livre e por isso Alba fixa um olhar atento e ao mesmo tempo despropositado sobre os alimentos: “Levava tempo para escolher, minuciosamente, a ‘sua’ paleta: bem roliça, rósea sob a frescura do os-

¹ “Elle n’arrêtait pas de lever et baisser le bras, de tisser et défaire sa couronne” (*Le vieil homme et les loups*, 1991: 50).

² “Alba faisait la cuisine comme certains font l’amour: avec adresse et indifférence, en imaginant le plaisir des partenaires. A force de le supposer, il lui arrivait parfois de l’éprouver. Au demeurant, depuis qu’on avait supprimé l’enseignement du latin à l’école et qu’elle était réduite au chômage, que faire d’autre? Des traductions? De l’édition? Autant vouloir affronter les loups. Restait la cuisine, l’art naturel de ceux qu’on utilise et qu’on oublie tout aussi naturellement” (*Le vieil homme et les loups*, 1991: 69).

so, limpa de gordura supérflua¹ (1999: 45). O narrador a chama de “feiticeira”, “cozinheira um pouco alucinada e inteiramente insensível” (1999: 45), e esses atributos são considerados positivos para quem trabalha nesse meio – segundo o discurso do narrador. Em outra cena, Alba oferece para a amiga e detetive, Stéphanie Delacour, que estava cansada de viagem à Santa Bárbara, uma xícara de café. Novamente, é pela intensificação do gosto que temos acesso à descrição dos traços de Alba:

Alba acolheu-me com aquele ar impassível que eu conhecia desde nossas aulas no colégio, mas logo reparei seu desatino, enquanto engolia o café fervente que acabava de me preparar, e que me deu vontade de vomitar. O constrangimento marcava os traços de seu rosto, prosaico sob o capacete dos cabelos cor grená: naquele instante ela era bela² (*O velho e os lobos*, 1999: 69).

Stéphanie, diferentemente de Alba, não é impermeável à ação dos sentidos. A detetive e jornalista deixa-se levar pelo efeito de um café muito quente até esboçar um estado muito próximo da abjeção, ao passo que Alba apenas sugere um ar de constrangimento que é imediatamente atenuado pela beleza do seu rosto. O discurso direto de Alba apaga qualquer referência de constrangimento desenhado no rosto dessa personagem: – Tome seu café, Stephy. Café frio perde metade da força³ (1999: 70). Alba não percebe, nesse caso pelo menos, as reações de seu interlocutor e assim ela confirma certa tendência para a maquinalidade de seus gestos. Se existe efetivamente esse teor de automação na estrutura da personagem, esse não se apresenta desvinculado de uma brecha de consciência de sua condição sofrível, pois Alba expõe à amiga Stéphanie sua incapacidade de sentir. No trecho a seguir, Stéphanie reproduz a confissão dessa barreira sensitiva da amiga: “Vespasiano acariciava-a, beijava-a, penetrava-a, como se seu corpo todo estivesse enfiado num imenso preservativo. O que lhes proporcionava de vez em quando um prazer acerbo, porém jamais

¹ “Elle mettait du temps à choisir, minutieusement, ‘sa’ palette: bien dodue, rose sous la fraîcheur de l’os, décapée du lard superflu” (*Le vieil homme et les loups*, 1991: 69).

² “Alba m’accueillit avec cet air impassible que je lui connaissais depuis nos classes au collège, mais, tout de suite, je repérai son désarroi tandis que j’avalais le café brouillant qu’elle venait de me préparer et qui me donna envie de vomir. La gêne accusait les traits de son visage, quelconque sous le casque de cheveux grenat: à cet instant, elle était belle” (*Le vieil homme et les loups*, 1991: 105).

³ – Bois ton café, Stephy. Un café froid n’a plus que la moitié de sa force (*Le vieil homme et les*

aquela encarnação (Alba dizia mesmo “encarnação”) de um no outro, que transforma o coito em amor ¹ (1999: 76).

Em entrevista a Bernard Sichère sobre o romance *O velho e os lobos*², Kristeva localiza a personagem Alba entre os depressivos e observa que o universo da personagem é “vazio de significado” (1996: 166). Em *Sol negro: depressão e melancolia* (1987), Kristeva reconhece na depressão um caminho fundamental para a aquisição da linguagem, uma vez que só entramos na linguagem porque passamos pelo processo de separação da figura materna. O reencontro com a mãe dá-se primeiramente na imaginação e em seguida passa para a palavra (1989: 13). Trata-se de um percurso necessário para todo o ser falante. Não é dessa etapa necessária para a autonomia do sujeito que Kristeva se refere ao vincular a personagem Alba à condição dos depressivos, mas a psicanalista se atém ao desdobramento dessa experiência. Kristeva reconhece no corpo do depressivo um significativo “entorpecimento” (1989: 54) – o qual nos parece semelhante àquele indicado pelas sensações que invadem o corpo de Alba. Valendo-se do texto de Heidegger – *O que é uma coisa?* –, Kristeva atribui ao melancólico a busca por algo (“alguma coisa”) que aparece ao sujeito como “indeterminada”, “inesperada”, “inapreensível” (1989: 19). A “Coisa” é diferente do “Objeto”, esse é um termo próprio da psicanálise e, conforme Kristeva, o Objeto reserva-se à “constância espaço-temporal que uma proposição, enunciada por um sujeito senhor do seu dizer, verifica³” (1989: 19). A Coisa não dispõe dessa capacidade alentadora que é a nomeação, a localização, elementos próprios do Objeto. Trata-se, nesse sentido, de uma construção reavivada por Kristeva com o intuito de descrever o sofrimento do depressivo, pois, segundo a psicanalista, o luto do depressivo é o luto da “Coi-

lous, 1991: 106).

¹ “Vespasien la caressait, l’embrassait, la pénétrait comme si tout son corps avait été enrobé d’un immense préservatif. Ce qui leur procurait de temps en temps un aigre plaisir, mais jamais cette incarnation (Alba disait bien “incarnation”) de l’un dans l’autre, qui transforme le coït en amour” (*Le viel homme et les loups*, 1991: 115).

² A primeira publicação dessa entrevista está na Revista *L’Infini*, 1992. Dispomos da tradução inglesa feita por Leon Roudiez para a *Partisan Review* e presente no volume *Julia Kristeva interviews*, de 1996.

³ “constance spatio-temporelle que vérifie une proposition énoncée par un sujet maître de son dire” (*Soleil noir*, 1987: 22).

sa” e não do “Objeto” (1989: 19). A definição do melancólico, segundo Kristeva, se aproxima da condição do estrangeiro, dado que “o melancólico é um estrangeiro na sua língua materna. Ele perdeu o sentido – o valor – da sua língua materna, por não poder perder sua mãe. A língua morta que ele fala e que anuncia o seu suicídio esconde uma Coisa enterrada viva¹” (1989: 55).

Septicius Clarus, o protagonista dessa trama policial e personagem de exceção porque é capaz da experiência-revolta, também se inclui, ao lado de Alba e de Stéphanie Delacour, no grupo dos estrangeiros. O traço melancólico do Professor reveste-se de entusiasmo por vezes excessivo, o que, para Kristeva, é uma das facetas disfarçadas assumidas pelos depressivos, isto é, um outro lado da depressão que se esconde sob a máscara de uma intensa vivacidade. O Professor de latim encontra refúgio numa língua morta, por isso fica conveniente relacioná-lo unicamente à teoria de Kristeva que contempla os estrangeiros. Na teoria de Kristeva, entretanto, as noções não andam sozinhas, observa-se que estão todas interligadas e, na medida em que acrescenta novas experiências que se transformam em conceitos e se agregam a sua complexa rede conceitual, as antigas construções se vitalizam porque são imediatamente retomadas, fortalecendo a coerência de seu pensamento teórico. O Velho, assim como Alba, apresenta características que compõem o quadro melancólico traçado por Kristeva². Alba e o Velho não são completamente antagônicos, os dois personagens participam de uma atmosfera social na qual impera a depressão. Trata-se, conforme a entrevista concedida por Kristeva a Sichère (1996: 167), de um grave acontecimento que envolve o conjunto social, ou seja, a depressão não é uma patologia meramente individual³. Logo, Alba não está sozinha em seu mal-estar. As ações da per-

¹ “le mélancolique est un étranger dans sa langue maternelle. Il a perdu le sens – la valeur – de sa langue maternelle, faute de perdre sa mère. La langue morte qu’il parle et qui annonce son suicide cache une Chose enterrée vivante” (*Soleil noir*, 1987: 64).

² É mister esclarecer que não é nossa intenção, com base nesses apontamentos de fundo claramente psicanalítico, propor diagnósticos desses seres ficcionais; apenas localizamos pontos de contato relevantes entre a produção ficcional e teórica de Kristeva.

³ Essas idéias reaparecem no volume intitulado *Contre la dépression nationale*, de 1998. O enfoque não é a cidade de Santa Bárbara do Professor de latim, mas a própria França, de Julia Kristeva. A teórica, em entrevista a Philippe Petit (1998: 99 e 102), reconhece que está numa nação deprimida e enumera alguns pontos que justificam esse diagnóstico: a perda de confiança na solidariedade, descrédito na política, perda dos desejos etc. Kristeva, em

sonagem, entretanto, se distanciam do ânimo revoltado de Septicius. Na conversa com o marido, Vespasiano, ela parece consciente das mutações sinistras que acontecem em Santa Bárbara, até mesmo as associa a elementos obviamente técnicos: - Falo das pessoas na rua, nos bondes, nas lojas, no hospital. Estão mudando de cara. (Alba.)¹ (1999: 33). É possível, no entanto, que Alba apenas reproduza o discurso de seu Professor de latim, pois ele partilha com os alunos suas reflexões e perplexidade diante das metamorfoses na cidade de Santa Bárbara. O automatismo de Alba dissipa esse protesto importado da fala do Professor e se evidencia na afirmação do narrador de que ela não se permite adoecer, assim a personagem participa dessa mesma metamorfose que há pouco lhe servira de motivo para um debate acirrado com Vespasiano: “Ela não ousava mais ficar doente. Esse constrangimento tinha a vantagem de lhe garantir uma saúde falsa, mas obstinada” (1999: 71). Depois do desaparecimento de Alba, constrói-se no texto a sugestão de que essa personagem estabelecera fortes laços afetivos com os santabarbarenses e por isso sua falta é lamentada: “Desde então, o telefone de Alba tocava sem parar”³ (1991: 83). Observa-se que a tradução brasileira abranda a falta de interesse por essa personagem, pois o mais interessante seria a forma: “o telefone de Alba tocava no vazio”, ou, de forma mais literária, “o telefone de Alba tocava no ar”. Essa insistência é voltada sobretudo à personagem Stéphanie Delacour, a detetive-jornalista em busca de um sentido para os acontecimentos estranhos da cidade de Santa Bárbara. Stéphanie desconfia do prefixo “tele” (à distância) indicado pelo telefone que toca sem ser atendido e desloca-se até a casa de Alba. Lá a detetive encontra um livro de química que instiga no leitor um caminho interpretativo para se compreender a “saúde falsa” ostentada por Alba:

Lanço um último olhar sobre aquele interior deserto. Um livro de química está aberto no capítulo “Venenos”: *Arsênico, Antimônio, Mercúrio, Chumbo*. Provavelmente um tratado de medicina, pertencente a

contrapartida, ainda situa a França como um espaço de resistência contra esse estado negativo.

¹ - Je parle des gens dans la rue, dans les tramways, les magasins, à l’hôpital. Ils changent de visage. (Alba.) (*Le vieil homme et les loups*, 1991: 48).

² “Elle ne osait plus tomber malade. Cette contrainte avait l’avantage de lui garantir une santé fausse mais têtue” (*Le vieil homme et les loups*, 1991: 109).

³ “Depuis, le téléphone d’Alba sonnait dans le vide” (*Le vieil homme et les loups*, 1991: 126).

Vespasiano. Alba se interessaria por aquele tipo de leitura? Vejo-a mais imersa no Temesta, no Lexomil, por que não no Floxyfral ou no Cledial? Toma-se o veneno que se pode. Como atingir o patamar de gozo específico de cada indivíduo?¹ (*O velho e os lobos*, 1999: 83-84).

Temesta e Lexomil são ansiolíticos; Floxyfral e Cledial atuam como antidepressivos. O corpo de Alba é percebido pela amiga sob o efeito desses medicamentos, os quais são muitas vezes utilizados no tratamento dos sujeitos depressivos, conforme a acepção de Kristeva de “melancolia”. Observamos, de acordo com as descrições da psicanalista, que a melancolia apresenta semelhanças, apesar de tomar outro enfoque, com o que na psiquiatria é chamado de transtorno bipolar². Em uma das definições de melancolia, constata-se que Kristeva, com base na teoria freudiana, confirma a construção psiquiátrica: “Chamaremos de melancolia a sintomatologia psiquiátrica de inibição e de assimbolia que, por momentos ou de forma crônica, se instala num indivíduo, em geral se alternando com a fase, dita maníaca, da exaltação³” (1989: 16). Em *Sol negro*, publicado no final da década de 80, Kristeva não entra nos detalhes dos diversos tipos de depressão, tampouco se aprofunda no que chama de um campo “promissor mas pouco preciso dos efeitos exatos dos antidepressivos (IMAO, tricíclicos, heterocíclicos) ou dos estabilizadores tímicos (sais de lítio)⁴” (1989: 16). Kristeva situa-se no que destaca como uma “*perspectiva freudiana*”. Em entrevista

¹ “Je jette un dernier coup d’oeil sur cet intérieur déserté. Un livre de chimie est ouvert au chapitre ‘Poisons’: Arsenic, Antimoine, Mercure, Plomb. Un traité de médecine, probablement, appartenant à Vespasien. Alba s’intéresse-t-elle à ce genre de lecture? Je la vois davantage immergée dans le Témesta, le Lexomil, pourquoi pas le Floxyfral ou le Clédial? On prend le poison qu’on peut. Comment atteindre le seuil de jouissance spécifique à chaque individu?” (*Le vieil homme et les loups*, 1991: 126).

² Consultamos a definição de bipolaridade presente no *Compêndio de Psiquiatria* organizado por Harold Kaplan e Benjamin Sadock e Jack Grebb, que se baseia nas últimas edições do Manual Diagnóstico e Estatístico de Transtornos Mentais, período que se aproxima da publicação de *Sol negro* e das entrevistas concedidas por Kristeva sobre essa obra (1997: 493).

³ “On appellera mélancolie la symptomatologie asilaire d’inhibition et d’asymbolie qui s’installe par moments ou chroniquement chez un individu, en alternance, le plus souvent, avec la phase dite maniaque de l’exaltation” (*Soleil noir*, 1987: 18-19).

⁴ “prometteur mais encore peu précis des effets exacts des antidépresseurs (IMAO, tricycliques, hétérocycliques) ou des stabilisateurs thymiques (sels de lithium)” (*Soleil noir*, 1987: 19).

a Dominique Grisoni¹, no verão de 1987, sobre a publicação de *Sol negro*, a psicanalista confirma a influência da psiquiatria sobre o seu trabalho, mas ela recusa posições dogmáticas tanto na sua área específica – a psicanálise – quanto na psiquiatria (1996: 81-82). Kristeva admite o alívio proporcionado pelos antidepressivos a pacientes que sofrem de tipos graves de melancolia. A psicanalista, no entanto, também chama a atenção para a tendência de os pacientes submetidos a esse tratamento desenvolverem um discurso neutro, mecânico, ou seja, sem as modulações vocais cuja importância a teórica fundamenta na modalidade lingüística referente ao semiótico. Nessa medida, a psicanalista defende, se necessário, o recurso à área da psicanálise somada à necessidade do uso de medicamento, área da psiquiatria. Curiosamente, em entrevista concedida a Bernard Sichère sobre *O velho e os lobos*², essa questão volta sob o papel do movimento psicanalítico na atualidade.

Kristeva não desmente o período de crise pelo qual passa a prática psicanalítica, o qual está evidentemente expresso na indagação de Sichère sobre o futuro incerto desse movimento. Kristeva inclusive retoma a afirmação generalizada de que a psicanálise estaria morta e, surpreendentemente, sobre alguns aspectos, não vê completo equívoco nessa crítica ao emprego da psicanálise em nosso tempo. Segundo ela (1996: 173), muitos psicanalistas e sociedades de psicanálise buscam uma obediência à cartilha freudiana ou lacaniana que, na sua opinião, soa “excessivamente dogmática” e se distancia, por conseguinte, das tendências contemporâneas. Em *As novas doenças da alma*, por exemplo, persegue essas questões, uma vez que seus analisandos demonstram problemas vinculados a uma sociedade cujo desenvolvimento tecnológico se mostra mais intenso e modificador da vida psíquica do que aquele observado no tempo de Freud. Na entrevista para Sichère, anterior à publicação de *As novas doenças da alma* (1993), está um esboço de uma “concessão” que a psicanalista se mostra disposta a fazer em prol da saúde psíquica de seus analisandos. Destacamos a referência que ela faz às neurociências na medida em que não rechaça os conhecimentos

¹ Referimo-nos à tradução inglesa de Ross Guberman, “Melancholia and Creation”, disponível no volume de entrevistas intitulado *Julia Kristeva interviews*.

² A entrevista chama-se “The old man and the wolves” e encontra-se em *Julia Kristeva interviews*.

advindos dessa área e até mesmo incentiva o aprendizado por parte dos terapeutas do uso de medicamentos no tratamento de seus pacientes. Em contrapartida, Kristeva condena a propagação de um “bombardeamento farmacêutico” com a finalidade de tratar a doença da alma (1996: 173). Em *As novas doenças da alma*, aponta duas direções na relação entre as neurociências e a psicanálise. A primeira delas, que aliás já é uma realidade, está no aumento do número de pacientes que se valem do tratamento misto, isto é, remédios e terapia. A segunda, ainda não assimilada pela sociedade, está no desconhecimento (ou na falta de interesse) das nuances das enfermidades psíquicas por parte dos cientistas, pois a farmacologia não trata as doenças da alma em suas diferenças, tampouco valoriza suas diversas manifestações tendo em vista o paciente em sua individualidade. Por isso, Kristeva defende a reatualização do papel da psicanálise: “É necessária uma análise cada vez mais refinada do aparelho psíquico, atenta à tradutibilidade das pulsões em palavras¹” (2002: 50).

Conjeturamos que a crítica contra o uso irrefletido de medicamentos se apresenta na construção da personagem Alba, segundo o ponto de vista perspicaz de Stéphanie Delacour, pois é do suposto abuso de medicamentos que a jornalista-detetive tece seus argumentos. Em um fragmento da carta deixada supostamente por Alba, a desaparecida, o peso de sua melancolia esvazia-se de modo expressivo – pelo menos no que toca à diegese –, dado que a personagem salta bruscamente de uma perspectiva de vítima para a esfera dos vilões: “‘Todo dia ponho soníferos e neurolépticos em seu café, na sopa, nos molhos da salada. E agora estou me iniciando no verdadeiro veneno²’” (1999: 92). Em determinado momento, a detetive suscita a hipótese de que Alba estaria envolvida nos acidentes de carro de Vespasiano, assim como estaria por trás dos olhos congestionados e das vertigens do seu próprio marido: “Sua farmácia entupida de psicotrópicos; o livro aberto no capítulo “Venenos”, ao lado da truta ao gengibre? Não é difícil reconstituir o itinerário³” (1999: 96). Os misté-

¹ A edição francesa de *Les nouvelles maladies de l'âme* está esgotada, por isso as citações referentes à obra em questão ficam sem a sua versão original.

² “‘Tous les jours je verse des somnifères et des neuroleptiques dans son café, son potage, les sauces de la salade, n'importe quoi. Et, à présent, je m'initie au vrai poison’” (*Le vieil homme et les loups*, 1991: 142).

³ “Sa pharmacie bourrée de psychotropes; le livre ouvert au chapitre ‘Poisons’ à côté de la

rios de Santa Bárbara suspendem os nossos juízos e também, ainda que momentaneamente, os da detetive Delacour acerca dos personagens e dos crimes. Alba, por exemplo, não é uma mulher indefesa assim como a recorrente alusão às suas tranças insinua (índice de passividade presente em heroínas de contos de fadas), ou apenas uma mulher desempregada, com traços de melancolia, que encontra na cozinha a substituição das aulas de latim. Antes de encerrá-la em estereótipos, o narrador produz caminhos interpretativos que deslocam essa personagem de um julgamento definitivo.

A formação do personagem Vespasiano, que compartilha várias cenas com Alba, produz efeitos diferentes, dado que se trata de um personagem cujas características negativas deixam à mostra seu mau caráter¹. Desde o início de sua formação, na cena em que o Velho presencia uma tentativa de “revolta” de Vespasiano contra o ataque de um lobo, o personagem se delinea pela fraqueza de suas ações, o que também leva, em certa medida, ao abrandamento no que diz respeito ao julgamento desse personagem:

Vespasiano ensaiara mesmo atirar num lobo branco encontrado diante da lareira da sala: o animal ferido, que por um momento o médico pensara estar morto, saltara-lhe no rosto, as presas lhe haviam arrancado um pedaço da face, o invasor fugira ganindo, deixando Vespasiano coberto de sangue, petrificado. “Não se pode fazer nada contra esses bichos, não se pode fazer nada, a gente precisa se acostumar” – repetiu ele durante alguns dias, como se estivesse alucinado, e o Velho percebeu que o lobo instilara seu veneno em Vespasiano² (*O velho e os lobos*, 1991: 15).

O mundo dos lobos, do qual participa Vespasiano, segundo a visão fantástica do Professor de latim, se desdobra no discurso direto de um personagem secundário:

truite au gingembre? Il n’est pas difficile de reconstituer l’itinéraire” (*Le vieil homme et les loups*, 1991: 149).

¹ Vespasiano é um dos imperadores retratados por Suetônio em *A vida dos doze césares*.

² “Vespasien avait même essayé de tirer sur un loup blanc qui s’était installé devant la cheminée du salon: la bête blessée, que le docteur avait cru un instant abattue, lui sauté à la figure, les crocs avaient arraché un morceau de sa joue, l’envahisseur s’était enfui en glapissant, et Vespasien était resté en sang, pétrifié. ‘On ne peut rien contre ses bêtes-là, on ne peut rien, il faut s’y faire’, répéta-t-il pendant quelques jours, comme halluciné, et le Vieil Homme comprit que le loup avait instillé son poison chez Vespasien” (*Le vieil homme et les loups*, 1991: 18).

o *barman* do hotel onde estão hospedados Alba, Septicius Clarus e Vespasiano. Ao observá-lo, o *barman* adivinha a profissão de Vespasiano e este lhe pede uma justificativa que é prontamente construída pelo atendente do bar: - Um certo modo de olhar. Desligado, com raios X. Sem piedade. Quero dizer: o senhor sabe o que faz. (O *barman*.)¹ (1999: 34). É por meio do *barman* e de suas imagens referentes à técnica para a descrição do médico que se consolida a relação entre o personagem Vespasiano e o domínio técnico. Essa ligação entre o médico e a técnica explicita a crítica do narrador kristevaniano no tocante aos efeitos da tecnologia. Observa-se na falta do sentimento de piedade na composição do médico o traço que nos leva a essa afirmação negativa sobre a técnica em *O velho e os lobos*. Vespasiano, entretanto, ao contrário do que se espera de um homem-máquina, mantém sua relação com os sentidos: “Vespasiano comia com gula animal, a cabeça rente ao prato e emitindo grunhidos incompreensíveis à guisa de cumprimentos²” (1999: 46). O apetite de Vespasiano, que o retira da maquinação, também serve para jogá-lo nela, pois o trecho selecionado mostra o personagem em processo de intensa metamorfose rumo à animalidade. A caracterização significativamente humana conferida a Vespasiano evidencia-se na manifestação de seu desejo sexual por Alba, mas essa descrição, como a anterior, porque exagera as paixões atribuídas ao personagem, o deixa muito próximo de uma definição meramente instintiva, ou seja, Vespasiano é uma referência cujo corpo indica desaparecimento. É de um corpo híbrido que ele realiza suas ações: “No início de suas metamorfoses, Vespasiano não cessara de desejá-la. Tomava-a com um prazer furioso, e lhe pedia para contar histórias de estupro³” (1999: 50). Em seguida, o narrador retira o médico de uma suposta humanidade construída pela capacidade exacerbada do personagem de sentir para inseri-lo em um lugar inclassificável, ou seja, não-humano:

¹ - Une façon de regarder. Détachée, aux rayons X. Sans pitié. Je vous dire: vous vous y connaissez. (Le Barman.) (*Le vieil homme et les loups*, 1991: 49).

² “Vespasien mangeait avec un gloutonnerie animale, penché au ras de son assiette et émettant d’indiscernables grommellements en guise de compliments” (*Le vieil homme et les loups*, 1991: 70).

³ “Au début de ses métamorphoses, Vespasien n’avait pas cessé de la désirer. Il la prenait avec un plaisir furieux et lui demandait de raconter des histoires de viol” (*Le vieil homme et les loups*, 1991: 76).

O perverso, como o apaixonado, escolhe um ídolo, ou ao menos um fetiche para venerar. Mas Vespasiano não dispunha de cripta interior para qualquer celebração: havia demarcado fronteiras, habitava bordas reversíveis, solos evanescentes. Pronto para tudo, portanto indiferente, definitivamente intratável¹ (*O velho e os lobos*, 1999: 51).

Ao comentar a Stéphanie sobre a mudança de Vespasiano – essa transformação metafórica do personagem Vespasiano –, Alba elege o corpo do médico como ilustração das metamorfoses pelas quais seu companheiro passa: - Ele mudou... Você não o reconheceria... Seu rosto... O Velho acha que ele também está ficando como os lobos² (1991: 78). A descrição do rosto de Vespasiano feita pela jornalista expõe traços do médico que realçam seus ossos e cartilagem (a largura do maxilar, o queixo, o formato do nariz), sua pele (uma cicatriz na face direita, resultado do possível combate com o lobo, sua cor mate, a covinha no queixo, as maçãs do rosto) e até mesmo seus pêlos (cabelos cortados à escovinha). O conjunto dos traços de Vespasiano compõe um rosto masculino, mas alguns fragmentos desse rosto dissecado remetem a uma estrutura que poderia ser a de um animal. A reação da detetive diante da face de Vespasiano é semelhante àquela de evitar o contato visual com um animal perigoso em situação de enfrentamento: “O rosto ossudo, o nariz longo e afilado, e até os cabelos bastos cortados à escovinha, davam-lhe uma aparência demasiado viril, “brutal” – pensei – e, para me esquivar do seu olhar, fingi consultar meu relógio (“cinco e vinte e três, e daí?”). Tinha os olhos congestionados³” (1999: 80). A composição de ameaça percebida por Delacour se atenua quando recolhemos de outras passagens do texto os motivos que levam à constatação dos olhos congestionados do personagem Vespasiano. Por exemplo, diante do aparelho de televisão, o torpor causado pela sucessão das imagens justapõe-se ao efeito do uso de álcool pelo médico:

¹ “Le pervers, comme l’amoureux, se choisit une idole ou du moins un fétiche à vénérer. Mais Vespasien ne disposait de crypte intérieure pour aucune célébration: il l’avait striée de frontières, il habitait des bords réversibles, des seuils évanescents. Prêt à tout, donc indifférent, en définitive intraitable” (*Le vieil homme et loups*, 1991: 77).

² - Il a changé... Tu ne le reconnaîtrais pas... Son visage... Le Vieil Homme prétend qu’il devient lui aussi comme les loups (*Le vieil homme et les loups*, 1991: 118).

³ “Le visage osseux, le nez long et affilé, et jusqu’aux cheveux drus qu’il portait en brosse lui donnaient un air trop viril, ‘brutal’, pensait-je, et, pour esquivar son regard, je fis semblant de consulter ma montre (“Cinq heures vingt-trois, et alors?”). Il avait les yeux congestionnés” (*Le vieil homme et les loups*, 1991: 121).

“Sob o efeito do álcool, Vespasiano perdia todo limite. Um sentimento de vingança embaçava-lhe os olhos, tornava-lhe a voz rouca¹” (1999: 72). O alcoolismo de Vespasiano reaparece no encontro com a detetive Delacour. Trata-se de um momento em que a jornalista flagra no marido de Alba o efeito do consumo de álcool, e o rosto do médico que, em outra cena lhe parecera viril, agora se esvazia desse atributo simultaneamente ameaçador e envolvente, tornando-se debilmente infantilizado: “Os olhos sempre congestionados, enquanto estranhamente as linhas quadradas de seu rosto diluíam-se num arredondado suave, oleoso. O álcool começa por dissipar os traços, antes de envelhecê-los²” (1999: 85).

Vespasiano não está inteiramente deslocado do mundo humano, embora existam índices físicos que o situam ao lado dos lobos, contribuindo para torná-lo um sujeito inescrupuloso, quase apartado da esfera social. Em entrevista a Bernard Sichère (1996: 171), Kristeva admite que é comum encontrar pessoas como esse personagem, ou seja, Vespasiano personifica um sujeito “quase psicótico”, individualista e sem uma “vida interior” – características comuns na rotina da escuta dos psicanalistas colegas de Kristeva. O esvaziamento do foro íntimo é tema de *As novas doenças da alma*, obra publicada em 1993. Vespasiano, portanto, antecipa ficcionalmente essa questão de ordem teórica levantada por Kristeva dois anos após a publicação de *O velho e os lobos*. O médico, para se esquivar da morte de sua vida psíquica ou, em outras palavras, do apagamento de sua vida interior, vida íntima, encontra refúgio no fluxo de imagens oferecidas pela televisão. O silêncio do médico, depois de uma jornada de trabalho, não é de meditação, ele também não partilha com Alba suas experiências microscópicas (alusão à alternativa proposta pelo Professor de latim para manutenção da vida psíquica em tempos de crise do espaço psíquico). Vespasiano, nesse sentido, encontra na tela o equivalente medicinal proporcionado pela indústria farmacêutica, dado que ele “Afoga no fluxo da mídia seus estados de alma, antes que se formulem em palavras” (*As novas doenças da alma*, 2002: 15). Vê-lo em frente à televi-

¹ “Sous alcool, Vespasien perdait toute limite. Une humeur vengeresse embuait ses yeux, rendait sa voix rauque” (*Le vieil homme et les loups*, 1991: 110).

² “Toujours ses yeux congestionnés, alors qu’étrangement les lignes carrées de son visage se diluaient dans un arrondi flou, huileux. L’alcool commence par dissiper les traits avant

são suspende parcialmente a intenção maléfica imputada ao antagonista, porque Vespasiano, bombardeado pela seqüência de imagens da televisão, é atacado em sua liberdade de pensar/agir:

Quando ele voltava, tarde, só tinha olhos para a televisão: não para se distrair, mas para se desligar e melhor desprezar o mundo a sua volta. Pois Vespasiano não fala mais. Encerrado numa visão estanque, foge da voz humana. Só a tela o atrai, difundindo imagens fatalmente fascinantes, já que *alguém* as passa¹ (*O velho e os lobos*, 1999: 70).

O discurso de Alba, retomado pela amiga detetive, chama a atenção para a maquinação que ela observa no marido. Vimos que Alba não escapa de certo automatismo, muito de sua capacidade de sentir/pensar aparece apagada em função de ações que encobrem a sua desistência frente às transformações de Santa Bárbara. Curiosamente, o sobrenome da protagonista é Ram – Alba Ram, na constituição de seu nome há um aspecto marcadamente técnico, que nos leva a associá-la imediatamente à memória perecível dos computadores. Em *As novas doenças da alma*, Kristeva lança uma provocação que se aplica à análise do casal Alba-Vespasiano. A psicanalista, sem esconder um tom de revolta, instiga em seus interlocutores a seguinte reflexão: “Não é fabuloso que alguém se satisfaça com uma pílula e uma tela?” Alba, conforme as hipóteses de Stéphanie Delacour, representa a pílula – tal é o motivo de sua parcela de inconsciência. A protagonista, no entanto, deixa margem para o questionamento de sua conduta entorpecida pela técnica na medida em que constata em Vespasiano talvez o lado mais impiedoso e alienante do domínio da técnica, qual seja, o da tela. Vespasiano joga seu indispensável espaço psíquico no fluxo das imagens-mercadoria:

– Você sabe (Alba não cessava de me tomar como testemunha), ele não tem consciência de levar uma vida dupla, pois lhe falta a consciência. Consciente, consciente: você acredita nisso? Antes uma multidão de imagens. Uma exposição de máscaras ambulantes, cada qual

de les vieillir” (*Le vieil homme et les loups*, 1991: 131).

¹ “Quand il rentrait, tard, il n’avait d’yeux que por la télévision: non pour se distraire, mais pour devenir distrait et mieux mépriser le monde autour de lui. Vespasien ne parle donc plus. Enfermé dans une vue étanche, il fuit la voix humaine. Seul l’écran l’attire, diffusant des images fatalement fascinantes, puisqu’on les passe” (*Le vieil homme et les loups*, 1991: 107).

composta para uma cena que também é composta. (...) Devora-o o desejo de ser único em toda parte. Vespasiano habita mundos incommunicáveis, onde as sombras que o cercam só conhecem uma de suas faces¹ (*O velho e os lobos*, 1999: 70-71).

A frieza do personagem no exercício da medicina – ele é um cirurgião – reproduz um questionamento sobre a eficiência da técnica em detrimento do sujeito (este que participa do arranjo da copresença sexualidade/pensamento) revela uma complexa formação na qual se entrelaçam sensações, sentimentos e pensamento. O médico da trama menospreza esse conjunto delicado, optando por um tratamento cruel, impiedoso e arrogante:

a úlcera cortada ou a ponta do coração apodrecido feito em plástico ou metal, Vespasiano praticava a velha arte de Hipócrates esquecendo que estava lidando com um homem, uma mulher. Parecia acometido daquela precipitação mental que é uma excitação sem descarga; a mesma com a qual se faz, se desfaz e se renova o material eletrônico: rejuvenescido e envelhecido de uma temporada para outra, supereficiente e ultra-obsoleto antes de ser usado, pura delícia para os técnicos, utilidade duvidosa para os profanos. Assim, as operações de Vespasiano eram sempre de uma virtuosidade invejável, e se seus doentes, apesar de tudo, sucumbiam no caminho – o que muitas vezes acontecia –, a lógica vespasiana que se generalizava em Santa Bárbara jamais punha em discussão o ator desses óbitos, mas unicamente o acaso, o destino ou, mais radicalmente, a “inviabilidade” do paciente. E o renome cirúrgico de Vespasiano ia aumentando² (*O velho e os lobos*, 1999: 39-40).

¹ – Tu sais (Alba ne cessait de me prendre à témoin), il n’a pas conscience d’avoir une double vie, car il n’a pas de conscience. Conscient, conscient: tu y crois, toi? Plutôt une multitude d’images. Une exposition de masques ambulants, composés chacun pour une scène elle aussi composée. (...) Un désir le dévore d’être unique partout. Vespasien habite des mondes incommunicables, où les ombres qui l’entourent ne connaissent qu’un visage de lui (*Le vieil homme et les loups*, 1991: 107).

² “l’ulcère découpé ou le bout de coeur pourri refait en plastique et en métal, Vespasien pratiquait le vieil art d’Hippocrate en oubliant qu’il avait affaire à un homme, à une femme. Il semblait atteint de cette précipitation mentale qui est une excitation sans décharge; la même avec laquelle on fait, défait et renouvelle le matériel électronique: rajeuni et vieilli d’une saison à l’autre, super-performant et ultra-dépassé avant d’avoir servi, pour délice pour les techniciens, utilité douteuse pour les profanes. Ainsi les opérations de Vespasien étaient-elles toujours d’une virtuosité enviable, et si ses malades succombaient, malgré tout, dans la foulée – ce qui était souvent le cas – la logique vespasienne qui se généralisait à Santa Barbara ne mettait nullement en cause l’acteur de ces décès, mais seulement le hasard, le destin, ou, plus radicalement, l’ ‘inviabilité’ du patient. Et la renommée chirurgicale de Vespasien allait grandissant (*Le vieil homme et les loups*, 1991: 60).

Há momentos, ainda que breves, nos quais o médico demonstra medo (1999: 40), angústia (1999: 41) ou alegria (1999: 70), mas é sobretudo por meio de sua manifestação de intolerância no tocante à observação de corpos quaisquer, corpos anônimos, aparentemente saudáveis, os quais não dependem da intervenção do seu eficiente bisturi, que o médico-cirurgião consolida o seu repúdio misturado ao sarcasmo pela condição humana: - 'As pessoas são de uma feiúra!' Eis seu *leitmotiv*, que não abandona, quando andamos na praia, sob os ciprestes. 'Nenhuma elegância, sobretudo as mulheres. Vulgares. Sua amiga Stephy Delacour, que para você é uma estrela: *idem*. Corcunda, desajeitada. Não acha?'¹ (1999: 72). Alba Ram reproduz essa fala de seu companheiro para a amiga provavelmente no intuito de rebaixá-la em seu poder de sedução. Trata-se de uma cena típica de ciúme, mas o ponto que nos interessa é a postura do médico. A carta de Alba, que Stéphanie encontra no apartamento de sua amiga, põe em dúvida a capacidade de sentir de Vespasiano - eis o desabafo de Alba: "Pode ele viver com os outros? Não entendo nada desse homem. (...) Aconteceu-lhe sentir algum tipo de sofrimento?"² (1999: 92). Em outro fragmento, que diz respeito não sofrimento mas ao prazer, a suposição de Alba ganha força. Vespasiano mostra-se incapaz de manter distância da técnica mesmo em sua atividade sexual: "Assim, Vespasiano pensava que o sexo era questão de técnica. Primeiro, Alba o achara divertido. Agora, descobria-o bestial"³ (1991: 70). Curiosamente, o médico encontra afinidade por uma colega de trabalho, a qual é ironicamente nomeada de a "Colega do *lifting*": "Ele a apelidava assim por preocupar-se com a discrição e para minimizar sua própria dependência com relação a essa forte mulher"⁴ (1999: 75). Novamente, os relacionamentos de Vespasiano se pautam pelo questionamento de sua

¹ - 'Les gens sont d'une laideur!' Voilà son leitmotiv, et il ne s'en lasse pas lorsqu'on arpente la plage sous les cyprès. 'Aucune allure, les femmes surtout. Vulgaires. Ton amie Stephy Delacour que tu prends pour une star: *idem*. Bossue, empotée. Tu ne trouves pas?' (*Le vieil homme et les loups*, 1991: 110).

² "Peut-il vivre avec les autres? Je ne comprends rien à cette homme-là. (...) Lui arrive-t-il de ressentir une souffrance quelconque?" (*Le vieil homme et les loups*, 1991: 143).

³ "Ainsi, Vespasien pensait que le sexe était affaire de technique. D'abord, Alba l'avait trouvé amusant. Maintenant, elle le découvrait bestial" (*Le vieil homme et les loups*, 1991: 106).

⁴ "Il la surnommait ainsi, par souci de discrétion et pour minimiser sa propre dépendance envers cette forte femme" (*Le vieil homme et les loups*, 1991: 113).

capacidade de estabelecer vínculos. A união desses dois personagens cirurgiões pelo laço da sutura evidencia a cumplicidade entre eles no que se refere ao imperativo da técnica expressa pela busca midiática da imagem irretocável. É por meio do discurso de Stéphanie Delacour, o qual retoma uma observação de Alba, que se abre um caminho importante para a investigação metafórica das metamorfoses:

Segundo Alba, a Colega era simplesmente uma cirurgiã que fazia *liftings* em pacientes cuja doença vinha tanto de sua imagem quanto de seu dinheiro: uma população cada vez mais numerosa, que logo se confundiria com a sociedade de Santa Bárbara, e que passava os períodos de convalescença nas estações balneárias¹ (*O velho e os lobos*, 1999: 75).

A perseguição pela auto-imagem irretocável conduz muitos habitantes de Santa Bárbara ao apagamento de seus traços naturais ou à negação do processo de envelhecimento. Todas essas promessas de metamorfoses corpóreas promovidas pelas técnicas cirúrgicas representadas pelos personagens Vespasiano-Colega do *lifting* produzem nas faces esticadas de seus pacientes uma alegria momentânea que é seguida, conforme o narrador, de “risos eletrizados”. As transformações na carne, que nas metamorfoses narradas por Ovídio são seguidas de sofrimento, de luto, aqui se atenuam sob a prática do “embelezamento exasperante”: “Exasperante inclusive para seus pacientes *liftados* que, no entanto, só pediam para ser reanimados, por assim dizer. Ora, eles mesmos às vezes percebiam o abismo que separava as promessas cacarejantes da Colega do *lifting* da realidade obtida após sua intervenção²” (1999: 75). O narrador critica nessa passagem o esvaziamento do domínio psíquico pela compensação de uma imagem supostamente idealizada. Entretanto, o mal-estar dos pacientes *liftados* não afeta Vespasiano – novamente o médico é flagrado em sua incapacidade de pôr em ação o seu sujeito em processo: “Entretanto, a exasperação dos paci-

¹ “Selon Alba, la Collègue était tout simplement une chirurgienne qui faisait des *liftings* à des patients malades de leur image autant que de leur argent: une population de plus en plus nombreuse, qui se confondrait bientôt avec le Tout-Santa Barbara, et qui passait ses périodes de convalescence dans les stations balnéaires” (*Le vieil homme et les loups*, 1991: 113-114).

² “Exaspérant, y compris pour ses patients *liftés* qui, pourtant, ne demandeint qu’à être remontés, si l’on ose dire. Or, eux-mêmes parfois s’apercevaient de l’abîme qui séparait les promesses gloussantes de la Collègue du *lifting* et la réalité obtenue après son intervention” (*Le vieil homme et les loups*, 1991: 114).

entes jamais atingia Vespasiano, tão vigorosa era sua obstinação em nada ver, e em tudo aprovar, no melhor mundo dos lobos possível¹” (1999: 75). O narrador ainda abranda a indiferença de Vespasiano diante do desconforto de seus pacientes *liftados*, uma vez que o situa próximo da crítica de Voltaire a Leibniz sobre a afirmação “otimista” desse filósofo de que vivemos no melhor dos mundos possíveis. Ao adaptar a frase para o “melhor mundo dos lobos possível”, o narrador localiza no médico agudo senso de ironia que é logo dissipado por seus gestos marcadamente maquinais, ou seja, em conformidade com toda a sorte de irregularidades e hipocrisias simbolizadas pelos lobos. Vespasiano, por exemplo, é cúmplice de sua amante/colega do *lifting*. No enterro do Professor de latim, Stéphanie Delacour observa as incisões no braço da mulher do *lifting*:

Ela devia detestar o Velho. Ou antes, espírito ambíguo e portanto clínico, devia ter desejado aliviá-lo, libertá-lo de sua vida inútil. Nada de medicamentos para os velhos, a não ser drogas sem validade e deterioradas, em doses cavalares, ou ao contrário apenas água, placebos, absolutamente nada, antes de desligar os aparelhos² (*O velho e os lobos*, 1999: 116).

A hipótese da detetive confirma o nosso ponto acerca da intolerância presente no casal de cirurgiões. A técnica do *lifting*, da qual nem a colega de Vespasiano escapa, confere à amante do cirurgião uma face sem história, como se ela fosse impermeável ao efeito da passagem do tempo. Mesmo na cena triste representada pelo enterro do Velho, a Colega do *lifting* mantém-se impecavelmente plastificada, passando a seus interlocutores aquela indiferença característica dos rostos cujas intervenções cirúrgicas estéticas, na expectativa de resgatar a jovialidade, dissolvem as sutilezas e as possíveis transparências de suas expressões: “O *Lifting* triunfa da doença, a boa imagem esconde a velhice, por que não esconderia a morte, não há mais morte, não há

¹ “Cependant, l’exaspération des patients n’atteignait jamais Vespasien, si vigoureuse était son obstination à ne rien voir et à tout approuver dans le meilleur des mondes aux loups possible” (*Le vieil homme et les loups*, 1991: 114).

² “Elle devait détester le Vieil Homme. Ou plutôt, esprit ambigu donc soignant, elle avait dû vouloir le soulager, le libérer de sa vie inutile. Pas de médicaments pour les vieux, que des drogues périmées et pourries, à doses de cheval, ou au contraire de l’eau, des placebos, rien du tout, avant qu’on ne débranche” (*Le vieil homme et les loups*, 1991: 185).

mais morto, vamos pôr nossas máscaras, vamos fingir. Ela continua a sorrir, ninguém percebe como é monstruoso¹” (1999: 116).

Está presente no discurso de Stéphanie Delacour a revolta no tocante ao descaso evidenciado pelo narrador ao papel do pai. O professor de latim fora amigo do pai da jornalista. Também na condição de um estrangeiro como *Septicius* e da própria Delacour, o pai da detetive era diplomata e por isso se mudou com a família para Santa Bárbara. O pai de Stéphanie Delacour e o Professor de latim, cuja trama expõe a falta de liberdade deles num país onde não há espaço para divergências políticas, aludem ao pai da própria autora. Em entrevista a Marie-Christine Navarro, em *Au risque de la pensée*, Kristeva explica a importância de ter escrito *O velho e os lobos* para atravessar um momento de dor provocada pela morte de seu pai: ele morreria na Bulgária, em setembro de 1989, alguns meses antes da queda do muro de Berlim (2001: 18). Kristeva, depois de algumas investigações, conclui que seu pai fora assassinado em virtude de experiências da medicina socialista para “tratar” idosos doentes. Para Kristeva, essa medicina, na qual a técnica está acima do doente, subestima o “fator humano” (*facteur humain*) (2001: 19). Kristeva explica que, na Bulgária, seu país de origem, somente os aliados ao partido comunista podiam ser enterrados. Paradoxalmente, seu pai, homem devotado à igreja, estaria destinado à incineração, tal como o pai de Stéphanie Delacour: “jamais perderei aos lobos por lhe terem recusado o direito ao solo. (...) ‘Só os ateus terão seus mausoléus!’ Tanto absurdo me entediava, e eu me calava, bestificada²” (1999: 151). Esses pontos de contato entre a ficção e a realidade intensificam-se sobretudo na composição do personagem do Professor de latim, pois a teórica comenta (2001: 20) a M.C. Navarro que as iniciais de *Septicius Clarus* são as mesmas da forma latinizada do nome de seu pai – Stoyan Kristev. A homenagem ao pai chama a atenção para a relevância do papel paterno na formação social. O desaparecimento de *Septicius Clarus* exacerba a corrupção de Santa Bárbara:

¹ “Le lifting triomphe de la maladie, la bonne image cache la vieillesse, pourquoi ne cacherait-elle pas la mort, il n’y a pas plus de mort, mettons nos loups, faisons semblant. Elle sourit toujours, personne ne s’aperçoit combien c’est monstrueux” (*Le viel homme et les loups*, 1991: 185).

² “je ne pardonnerai jamais aux loups de lui avoir refusé le droit au sol. (...) ‘Seuls les athées auront leurs mausolées!’ Tant d’absurdité m’assomait et je me taisais, hébétée” (*Le viel*

primeiro porque a detetive não localiza o culpado e em segundo – o que é mais preocupante –, isso não seria possível. Ora, não é possível porque existem muitos culpados.

3.3 *Possessões*

Possessões, livro publicado em 1996, na esteira de *Os velhos e os lobos*, apresenta, no centro de seu enredo, um crime a ser investigado. Uma diferença importante em relação ao policial de estréia de Kristeva está na tentativa de centralização do crime: em *Possessions* some de cena a atmosfera onírica promovida pelo intertexto das *Metamorfoses* de Ovídio. A seqüência de desaparecimentos, que causa mal-estar nos interlocutores, uma vez que rompe com as tentativas de produção de sentido do texto, cede agora espaço a um único corpo assassinado. Trata-se do corpo de Gloria Harrison, o qual abre a narrativa de *Possessões*. Como aparece Gloria Harrison na abertura desse *polar*? Inicialmente, a personagem é descrita em vivas cores de seu corpo-cadáver – estamos diante de um assassinato seguido de um ritual de crueldade –, pois Gloria Harrison fora assassinada e depois decapitada:

Gloria jazia numa poça de sangue, decapitada. O vestido de noite de cetim marfim de Gloria, os braços roliços, as longas mãos manicuradas de Gloria, o relógio Cartier, o diamante no anular esquerdo, as pernas bronzeadas, os escarpins combinando com o vestido: não havia dúvida, era mesmo Gloria, não faltava nada, exceto a cabeça¹ (*Possessões*, 2003: 11).

Os informantes, que recompõem algumas características de Gloria Harrison, a deixam reconhecidamente imersa no universo de consumo, dos pequenos prazeres que embelezam o corpo, assim como no cuidado que ela dedica às mãos ou sua exposição ao sol, uma possível forma de lazer ou apenas para marcar mais um símbolo de *status* tal como se evidencia em seu relógio Cartier, uma peça luxuosa, acessível a poucos santabarbarenses e a raras pessoas desse mundo globalizado ou no seu anel

homme et les loups, 1991: 247).

¹ “Gloria gisait dans une flaque de sang, décapitée. La robe du soir en satin ivoire de Gloria, les bras ronds, les longues mains manucurées de Gloria, la montre Cartier, le diamant à l’annulaire gauche, les jambes bronzées, les scarpins assortis à la robe: aucun doute, c’était bien Gloria, rien n’y manquait, sauf la tête” (*Possessions*, 1996: 11)

de diamante, um acessório claramente dispendioso e feminino. Essas referências a deixam no centro do consumo sofisticado, fazendo de sua morte a interrupção pesada de uma vida destinada ao aproveitamento de mercadorias que apaziguam evidentemente o peso da existência. Gloria Harrison aproxima-se da técnica no que está tem de espetáculo – pelo menos a partir desse pequeno fragmento inicial, no qual a descrição de seu corpo-cadáver encobre o iminente desaparecimento de uma mulher que até a morte brutal constrói uma imagem, em grande parte, por meio de seu poder de compra.

Segundo Guy Debord, em *A sociedade do espetáculo*, “O consumidor real torna-se consumidor de ilusões” (Tese 47, 1997: 33). Na seqüência dessa mesma tese, Debord oferece uma de suas várias formulações para a definição de mercadoria e também de espetáculo, já que esses elementos estão relacionados entre si: “A mercadoria é essa ilusão efetivamente real, e o espetáculo é sua manifestação geral” (Tese 47, 1997: 33). Existe, nesse sentido, se aplicarmos as referências de consumo a Gloria Harrison ao aforismo de Debord, a possibilidade de uma linha interpretativa em que o corpo se confunde com a técnica no que esta defende o fluxo das imagens como o centro das relações humanas. Em outra tese, Debord retira a responsabilidade das imagens “em si”, pois não são as imagens que inibem a capacidade de pensar, mas a perversão localiza-se no uso dessas imagens na relação social: “O espetáculo não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediada por imagens” (Tese 4, 1997: 14). O espetáculo mórbido do corpo de Gloria Harrison decapitado leva-nos à reflexão iniciada por Kristeva em *Poderes do horror*, publicado em 1980.

Nesse livro Kristeva define a abjeção como um estado de impureza, valendo-se dos tabus alimentares presentes no Livro *Levítico* para demonstrar a relação histórica de fundo religioso que subjaz a essas interdições alimentares na constituição do puro/impuro. Estende-se também aos leprosos, chamados de impuros, a impossibilidade de contato que se estabelece diante de um corpo diferente dos outros. É novamente pela via do corpo que fica marcada a convenção que delimita as fronteiras entre o puro (permitido) e o impuro (fora da lei). Interessa sobretudo a Kristeva os desdobramentos dos tabus alimentares que chamam a sua atenção no *Levítico*. Ela lo-

caliza em passagens do *Êxodo* a relação entre alimento-interdição assentada sobre o alimento leite: “Não cozerás o cabrito no leite de sua mãe” (Ex 23, 19); “Não cozerás o cabrito no leite de sua própria mãe” (Ex 34, 26). Kristeva observa a ocorrência dessa proibição também no *Deuteronômio*: “Não cozerás um cabritinho no leite de sua mãe” (Deut 14. 21). O leite simboliza o “meio comum” à mãe e ao filho, no qual se misturam essas duas identidades. Conforme a leitura de Kristeva do *Levítico*, a impureza deve-se ao desrespeito de fronteiras, por isso o exemplo dos animais que circulam pelo ar, terra e mar é um excelente caso de impureza. Quanto ao leite materno, Kristeva constata que a condenação atribuída ao leite não se impõe pela sua função natural, que é a de saciar o recém-nascido, pois:

A abominação não é a de alimentar, mas de *cozinhar* o cabrito no leite de sua mãe: dito de outra forma, ela consiste em utilizar o leite, não em função de suas necessidades de sobrevivência, mas segundo uma fantasia culinária cultural, estabelecendo uma ligação anormal entre a mãe e o seu filho¹ (*Poderes do horror*, 1980: 124).

Kristeva reconhece nesse tabu alimentar a base para a interdição do incesto, implicando daí a instauração da linguagem, do social. Enquanto Freud constrói a proibição ao incesto pela figura paterna, em *Totem e tabu*, e em consequência disso serve-se do pai para a formação da linguagem, da lei; Kristeva – que não rechaça a importância desse texto freudiano para a configuração de seu fenotexto – em *Poderes do horror*, no entanto, se desloca para o corpo materno como forma de instaurar o esboço arcaico da lei. O corpo feminino portanto, no que esse tem de materno, sugere o início do simbólico, conforme essa construção teórica em que o sentimento da abjeção é o tema a ser explorado. Nos evangelhos de Marcos e de Mateus, Kristeva constata a “interiorização da abjeção” como um avanço na lógica do simbólico, na medida em que a dicotomia puro/impuro desculpabiliza-se ao passar para a relação dentro/fora. Isso se deve à forma que a teórica chama de “espetacular” na mensagem de Cristo diante dos leprosos, na qual se permite o contato verbal e gestual com esses

¹ “L’abomination n’est pas de nourrir mais de faire *cuire* le chevreau dans le lait de sa mère: autrement dit elle consiste à utiliser le lait, non pas en fonction des besoins de survie, mais selon une fantaisie culinaire culturelle établissant un lien anormal entre une mère et son enfant” (*Pouvoirs de l’horreur*, 1980: 124).

corpos deformados e também se verifica pela abolição dos tabus alimentares. Os recortes feitos por Kristeva do evangelho de Marcos mostram um Cristo que promove esse deslocamento em que o dentro e fora assumem uma posição que mantém o resquício da oralidade presente na antiga forma do puro/impuro: “Este povo honra-me com os lábios, mas o seu coração está longe de mim” (Mc 7, 6); “Nada há no exterior do homem que, penetrando nele, o possa tornar impuro; mas o que sai do homem, isso é o que o torna impuro” (Mc 7. 15). Também no evangelho de Mateus a interiorização é responsável pelos infortúnios: “Não é o que entra pela boca que torna o homem impuro, mas o que sai da boca, isto sim o torna impuro” (Mt 15, 11).

Nesse contexto de interdições e consolidação da lei, ainda que de maneira enviesada, incluímos o cadáver de Gloria Harrison. Conforme os fundamentos da psicanálise, Kristeva situa nos dejetos anais a primeira separação material regulada pelo ser humano. A psicanalista localiza em referências dos profetas Zacarias e Ezequiel o sentimento de abjeção em face dos excrementos. No entanto, para Kristeva, está na representação do cadáver o mais importante sentimento de abjeção no que se refere aos dejetos: “o cadáver é a poluição fundamental. Um corpo sem alma, um não-corpo, uma matéria desordenada, ele está excluído do *território* como da *palavra* de Deus¹” (1980: 127). Nessa medida, a representação do cadáver rompe expressivamente com a lógica do dentro/fora. Kristeva reconhece no cadáver o “inverso do espiritual”, do “simbólico” e da “lei divina”, pois o corpo morto simboliza enfaticamente uma matéria em transição, ou seja, não se trata de algo a ser classificado. A teórica resume uma passagem do *Levítico* em que a morte atua ao lado da impureza: “Os animais impuros se tornam ainda mais impuros uma vez mortos (Lev 11, 20-40)²” (1980: 128). Em outras passagens bíblicas, Kristeva chama a atenção para o fato de que o cadáver deve ser evitado, não pode ser tocado porque é fonte de impurezas. Em Ezequiel, a teórica localiza um caminho para a purificação do cadáver: “Durante sete meses a casa de Israel os sepultará, com o fim de purificar a terra” (Ez 39, 12).

¹ “Un corps sans âme, un non-corps, une matière trouble, il est à exclure du *territoire* comme de la *parole* de Dieu” (*Pouvoirs de l’horreur*, 1980: 127).

² “Les animaux impurs deviennent encore plus impurs une fois morts (Lev 11, 20-40)” (*Pouvoirs de l’horreur*, 1980: 128).

O cadáver de Gloria Harrison realça a dramaticidade inerente a um corpo morto porque é recoberto de uma capa sofisticada facilmente reconhecida pela sociedade do espetáculo. De início, os adereços da mulher assassinada sobressaem ao seu corpo recém-saído de uma vida plena de sucesso profissional. Entretanto, assim que o narrador chama a atenção para a ausência da cabeça da personagem, os acessórios dispendiosos dão espaço a uma cabeça ausente. Glória Harrison desliza o interesse dos interlocutores para uma parte de seu corpo que só é acessível ao narrador por meio de sua rememoração. O corpo fetichizado da personagem e o prazer que advém do uso da mercadoria cede espaço ao horror presente na decapitação seguida do sumiço da cabeça:

Nada mais pesado que um corpo morto. E o peso do cadáver aumenta mais ainda se acontece de faltar a cabeça. Um rosto, mesmo plácido, lívido ou deformado pela morte, dá sentido ao corpo, e por conseguinte o torna leve. Os olhos, mesmo apagados, arregalados ou exoftálmicos, a boca, mesmo retorcida, sangrenta ou tumefacta, os cabelos, mesmo arrancados, colados ao crânio ou em desordem, todos são vetores necessários de uma expressão que suspeitamos ser a da morte. Mas sem olhos nem boca, sem cabeça nem cabelos, um cadáver não é mais que uma peça de açougue. (...) Amputado da funesta exuberância exibida pela máscara dos falecidos, o morto é duas vezes morto. Não que a vítima seja privada de sua humanidade, ou mesmo de sua personalidade: ao contrário, estas persistem, minuciosamente esculpidas no torso decapitado, nos membros curvados, no abandono da postura; mas a loucura, que é o selo do humano e é traída pelo rosto, permanece – se falta esse índice capital – literalmente invisível¹ (*Possessões*, 2003: 11-12).

Das descrições do corpo de Gloria Harrison em vida são raras as informações obtidas. Sabe-se que ela fora casada com Stan Novak, um pintor de quadros que ja-

¹ “Rien de plus lourd qu’on corps mort. Et la pesanteur du cadavre s’accroît davantage encore si la tête vient à manquer. Un visage – qu’il soit placide, livide ou déformé par la mort – donne du sens au corps et par conséquent l’allège. Les yeux, fussent-ils éteints, écarquillés ou exophtalmiques, la bouche, fût-elle tordue, sanglante ou tuméfiée, les cheveux, fussent-ils arrachés, plaqués sur la crâne ou en désordre, tous sont les nécessaires vecteurs d’une expression qu’on soupçonne être celle de la mort. Mais, sans yeux ni bouche, sans tête ni cheveux, un cadavre n’est plus qu’une pièce de boucherie. (...) Amputé de la funeste exubérance que peint le masque des trépassés, la mort est deux fois mort. Non que la victime soit privée de son humanité ou même de sa personnalité, qui persistent au contraire, minutieusement sculptées dans le torse décapité, dans les membres déjetés, dans l’abandon de la posture; mais la folie, qui est le sceau de l’humain et que trahit le visage, demeure – si cet indice capital fait défaut – littéralement invisible” (*Possessions*, 1996: 11-12).

mais se interessara pela sua rotina de vida. Indiretamente, através desse personagem secundário, o corpo de Gloria Harrison caracteriza-se por cuidados que a afastam de hipóteses suicidas: “Stan jamais lhe fazia qualquer pergunta: (...) nem sobre a forma (saúde, maquiagem, vestido, blusa, sapatos – há tantos detalhes essenciais na vida de uma mulher)¹” (2003: 37). A voz, sempre um item explorado por Kristeva na composição de seus personagens ficcionais, contribui para a configuração dessa personagem-cadáver: “Gloria avançava sempre com aquela voz estridente de diretora de coral, que usava para afrontar a meninazinha amedrontada que se escondia dentro dela²” (2003: 37-38). A análise da voz é um dos meios de acesso ao semiótico, essa modalidade da linguagem que atua na transverbalidade e serve para a apreensão de aspectos do conteúdo íntimo do psiquismo.

Em *As novas doenças da alma*, Kristeva busca na análise das vozes de seus pacientes um caminho viável para a sua interpretação analítica. A tentativa de um infrasignificado por intermédio da voz está em uma das reflexões de *O velho e os lobos*: “Toda frase pode ser ouvida como o contrário do que pretende dizer. Uma observação anódina ou lisonjeira inverte-se em acusação, crítica ou ameaça³” (1999: 71). Por isso, na formação de alguns personagens de Kristeva, a própria autora sinaliza para as possíveis modulações vocálicas na formação do caráter de seus personagens. É o exemplo de Vespasiano, cujo comportamento discutível confirma as observações do narrador, logo no início da narrativa, a respeito das possíveis más ações do médico cirurgião: “(Diante de Alba, o tom de Vespasiano adquiria a segurança cautelosa dos entendidos suspeitos)⁴” (1999: 16); (Vespasiano pontuava a fala, mais doutoral e dis-

¹ “Stan ne lui posait jamais aucune question: (...) ni sur sa forme (santé, maquillage, robe, chemisier, souliers, il y a tant de détails essentiels dans la vie d’une femme)” (*Possessions*, 1996: 41).

² “Gloria s’avançait avec cette voix claironnante de directrice de chorale qu’elle prenait pour braver la petite fille apeurée tapie en elle” (*Possessions*, 1996: 42).

³ “Toute phrase peut être entendu comme le contraire de ce qu’elle dit. Une remarque anodine ou flatteuse s’inverse en accusation, critique ou menace” (*Le vieil homme et les loups*, 1991: 107).

⁴ “(Devant Alba, le ton de Vespasien prenait l’assurance cauteleuse des connaisseurs louches.)” (*Le vieil homme et les loups*, 1996: 20).

simulado que nunca.)¹ (1999: 17). Em outro momento, na carta que a detetive Stéphanie Delacour encontra no apartamento de Alba, há uma nova referência à voz de Vespasiano que elucida o distanciamento entre o casal promovido, em grande medida, pela técnica: “Quando não me expressa seu desprezo e seu rancor, sua fala perde o timbre, para não lhe trair a maldade. Uma dessas vozes insípidas que usamos para nos dirigir aos pássaros, quando nos sentimos dominados e febris por sua agilidade vocal²” (1999: 92-93). No universo refletido pela sociedade do espetáculo, o personagem Velho, perplexo com os desaparecimentos dos santabarbarenses, desenvolve uma percepção da fala de seu interlocutor de forma a corporificá-la, provavelmente como um exercício que também serve para dar espessura ao seu próprio corpo e a sua imaginação: “As palavras de Alba e de Vespasiano ressoavam no seu crânio, tomavam corpo³” (1999: 37). A força do professor de latim e sua perspicácia no mundo repleto de alienados tem na voz desse personagem um importante índice⁴ de sua vitalidade: “O canto lhe aumentava os olhos, enchendo-os de uma luz azulada, e lhe abria o rosto além dos ossos e da pele, numa escuta carnal, mas justa e nítida a despeito desse deslumbramento⁵” (1999: 136).

No que se refere à voz, até mesmo o pai da detetive Delacour é caracterizado como um admirador do professor – a voz serve como uma metáfora para a afinidade

¹ “(Vespasien ponctuait, plus doctoral et surnois que jamais.)” (*Le vieil homme et les loups*, 1991: 21).

² “Quand il ne me crie pas son mépris et sa hargne, sa parole perd son timbre, pour ne pas trahir sa méchanceté. Une de ces voix fades que l’on prend pour s’adresser aux oiseaux, parce qu’on se sent dominé et affolé par leur agilité vocale” (*Le vieil home et les loups*, 1991: 143).

³ “Les mots d’Alba et de Vespasien résonnaient sous son crâne, prenaient corps” (*Le vieil homme et les loups*, 1991: 53).

⁴ Referimo-nos aos índices que integram a teoria estruturalista de Roland Barthes. Para ele, os índices caracterizam-se pelo implícito que denunciam na narrativa, remetendo a um “caráter, a um sentimento, a uma atmosfera (por exemplo de suspeita), a uma filosofia (...)”. (1972: 32). Retornaremos a usar esse termo de acordo com o sentido barthesiano em questão.

⁵ “Le chant agrandissait ses yeux, les remplissait d’une lumière bleutée et ouvrait son visage par-delà les os et la peau, dans une écoute charnelle mais juste et nette en dépit de ce ravissement” (*Le vieil homme et les loups*, 1991: 217).

ideológica desses personagens – os dois integrantes do mesmo coral da igreja: “papai o admirava, imitava-o e unia sua voz à de Clarus¹” (1999: 137).

Esse breve retorno ao *Velho e os lobos* revela que, a despeito dos desaparecimentos, subsiste uma carnalidade trabalhada por meio das alusões às vozes de vários personagens – desde os principais até os secundários. Trata-se, possivelmente, de uma forma de atenuar o efeito de prestidigitação causado pela vertiginoso fluxo da diegese. Todavia, em *Possessões*, há um único desaparecimento – o assassinato de Gloria Harrison – e sobre a voz dessa personagem é dito, sem qualquer destaque, que está ligada à fragilidade da vítima. A breve pista da voz da personagem assassinada ofusca-se sob o retorno da discussão acerca do seu cadáver. Popov, o assistente do delegado Rilsky, e o próprio delegado nos deixam em contato com esse corpo sem vida quando descreve tecnicamente os fragmentos do corpo da personagem assassinada: – Ferimento de arma branca no seio esquerdo. Ataque abrupto, fundo da ferida fino e alongado, tipo ‘rabo de rato’² (2003: 45). Popov faz questão de empregar os termos técnicos na autópsia do cadáver de Gloria Harrison e também tece conjecturas claramente improváveis que são logo desconsideradas por seu chefe, Rilsky. A própria descrição das roupas de Popov e seu empenho demasiado “técnico” indica o quanto estereotipado é o seu papel no desvendamento do crime: “jeans, camiseta e jaqueta de couro. (...) Armado de uma câmara de vídeo, já fizera a ronda do quarto sem omitir o menor detalhe visível do cadáver decapitado³” (2003: 46). Um pouco distraído pelos aparatos técnicos, Popov segue a interpretação do corpo-cadáver de Gloria Harrison engendrada pelo inspetor-chefe, Northrop Rilsky: “O ferimento foi mortal, pois o sangue se derramou no saco pericárdico, reduzindo assim o débito cardíaco. Está me acompanhando, Popov?⁴” (2003: 47). O inspetor, decepcionado

¹ “papa l’admirait, l’imitait et joignait sa voix à celle de Clarus” (*Le vieil homme et les loups*, 1991: 218).

² – Blessure par arme blanche au sein gauche. Attaque abrupte, fond de la plaie effilé, en ‘queue de rat’ (*Possessions*, 1996: 50).

³ “jeans, sweat-shirt et blouson de cuir. (...) Armé d’un caméra vidéo, il avait déjà fait le tour de la chambre sans omettre le moindre détail visible du cadavre décapité (*Possessions*, 1996: 52).

⁴ “La blessure a été mortelle, car le sang s’est épanché dans le sac péricardique, réduisant d’autant le débit cardiaque. Vous me suivez, Popov?” (*Possessions*, 1996: 52).

com a falta de agudeza de seu ajudante, elabora as objeções contra a sua própria hipótese a respeito do assassinato de Gloria Harrison. Há a hipótese do uso de medicamentos, pois foi encontrado um frasco de remédios ao lado do cadáver, o que levaria à possibilidade de a morte ter acontecido antes do golpe de arma branca. Uma segunda hipótese estaria ligada ao possível estrangulamento da vítima, uma vez que a cabeça é uma peça que lhes falta na investigação. Existe ainda uma terceira hipótese, que, segundo o narrador, não diminui o peso do crime, mas desloca para o corpo – o corpo da própria vítima – o peso de uma morte em que o acionamento arrebatado das emoções produz uma intensa reação da regulação da corpo a ponto de fazê-lo colapsá-lo:

Essa idéia não me desagradava: se alguém no mundo podia ter sucumbido de “morte súbita por bloqueio” – e eu virava e revirava a fórmula em todos os sentidos – esse alguém era Gloria! “Estímulo vagal”, teria diagnosticado Rilsky, portanto morte violenta, provocada por qualquer excitação de uma área sensível (pele, laringe, órgãos genitais, colo uterino, períneo, tímpanos, plexo solar, e por aí vai...) devida a qualquer agente, mesmo psicológico e forçosamente emocional. O que poderia haver de mais emocional do que Gloria, apavorada diante de seu agressor, aliás mesmo sem agressor, presa fácil de um medo comprimido, vagal, vaginal, uretral, carotídeo, solar...¹ (*Possessões*, 2003: 47).

O cadáver de Gloria Harrison desperta nos interlocutores o questionamento a respeito do mal. De onde vem o mal que desemboca no assassinato dessa mulher? Ironicamente, as descrições do legista não escondem a admiração do médico diante do trabalho bem conduzido do assassino que realiza a decapitação. O trabalho técnico do especialista, é preciso enfatizar, desempenha um destacado papel para o andamento diegético desse romance policial. O médico legista, portanto, colabora na investigação, uma vez que a autópsia realizada por ele expõe o improvável – uma espécie de duplo assassinato atesta a avaliação do profissional:

¹ “Cette idée n’était pas pour me déplaire: si une personne au monde pouvait avoir succombé d’une ‘mort subite par inhibition’ – et je tournais et retournais la formule dans tous les sens –, c’était bien Gloria! ‘Stimulation vagale’, aurait diagnostiqué Rilsky, donc décès brutal entraîné par toute excitation d’un site sensible (peau, laryn, organes génitaux, col utérin, périnée, tympanes, plexus solaire et j’en passe...) due à n’importe quel agent, fût-il psychologique et forcément émotionnel. Quoi de plus émotionnel que Gloria, affolée devant son agresseur, même sans agresseur, d’ailleurs, proie facile d’une peur comprimée, vagale, vaginale, urétrale, carotidienne, solaire...” (*Possessions*, 1996: 53).

- Trabalho de profissional. (O especialista curvou-se pela última vez sobre o corte bem nítido da decapitação.) Realizado várias horas após a morte, levando-se em conta o derramamento de sangue muito moderado, na parte superior do tronco. Como eu, vocês devem ter notado o tecido de granulação que começa a se formar sobre a ferida peitoral que, por conseguinte, já tem mais ou menos dois dias, ao passo que não se observam fibroblastos nem capilares na região do pescoço - isto é, da decapitação -, nitidamente mais recente¹ (*Possesses*, 2003: 48).

A partir daí as buscas pelo culpado tomam algumas direções preciosas para o contato mais estreito com o crime ou, dito de outra forma, com o mal. O dossiê do le-gista lança-nos numa das formas da abjeção que poderia se somar àquelas que Kristeva seleciona de alguns escritos de Céline no intuito de exemplificar literariamente o que a psicanalista reconhece por abjeção.

Aliás, Céline - embora não tenha sido mencionado pela autora em *A revolução da linguagem poética* e por isso escapa aos autores que nos serviram como um possível acesso ao tema do corpo - tem a sua sintaxe, de acordo com Kristeva, exposta como uma continuação de seus ritmos corporais. Kristeva coloca-nos em contato direto com a possível voz ficcional de Céline. A teórica também persegue a temática do corpo na produção textual do escritor, localizando na sua tese de doutorado em medicina, de 1924, o envolvimento com as questões que preconizam o corpo. A tese de Céline é a biografia do médico húngaro Ignace Semmelweis, conhecido pelo combate à epidemia de febre puerperal que levava as parturientes à morte. Kristeva comenta que, muito antes da descoberta dos micróbios, o médico húngaro sugeria que os médicos lavassem as mãos depois de terem tocado nos cadáveres: uma medida profilática para não contaminar as grávidas que depois seriam examinadas pelos mesmos médicos. Espantosamente, naquela época a sugestão revoltou os médicos e Semmelweis foi expulso do hospital. Segundo Kristeva, essa tese serve como uma preparação para *A Viagem ao fim da noite* (*Voyage au bout de la nuit*). Trata-se de um texto central

¹ - Travail de professionnel. (Le spécialiste se pencha pour la dernière fois sur la coupure bien nette de la décapitation.) De plusieurs heures postérieur à la mort, compte tenu de l'épanchement sanguin fort modéré à la partie supérieure du tronc. Vous aurez noté comme moi le tissu de granulation qui commence à se former sur la plaie pectorale, laquelle remonte par conséquent à deux jours environ, alors qu'on observe ni fibroplastes ni capillaires dans la région du cou - je veux dire de la décapitation -, nettement plus

para nós que percorremos o gosto literário de Kristeva no que esse leva em conta o espaço destinado ao corpo. Existem muitas entrevistas¹ nas quais a escritora alude a esta obra e também a utiliza de forma a recortá-la da referência celiniana para construir fortes imagens daquilo que toca no horror, na falta de sentido ou na gama infinita de experiências-limite disponíveis no mundo. O desenvolvimento ficcional da atividade de Céline, embora sua tese já contivesse elementos claramente romanceados, tal como argumenta Kristeva, age no sentido de estabelecer uma mesma neutralidade no tratamento de temas diversos. O personagem Ferdinand, por exemplo, de *Morte a crédito*, é obcecado pela sujeira anal, como mostra Kristeva (1980: 174). O cadáver humano, um dos temas de Céline, concentra um máximo entrelaçado de “abjeção e fascinação”, segundo a psicanalista (1980: 175). Eis o ponto celiniano que nos liga a Gloria Harrison. As duas guerras mundiais retratadas em *A viagem ao fim da noite* convergem para um lugar que Kristeva denomina de massacre ou de morte. Em função da escrita desses relatos agônicos, a teórica confere ao escritor o título de “o maior hiper-realista das carnificinas dos tempos modernos” (1980: 175). Afastando-se do contexto da guerra, Kristeva argumenta que o ponto central de Céline reside no “amor da morte nas fibras, a embriaguez diante do cadáver, esse outro que sou e que jamais alcançarei, esse horror com o qual me comunico não mais que com o outro sexo na volúpia mas que me habita, me excede e me deixa a ponto em que a minha identidade se rompe no indecível²” (1980: 175). O médico legista de *Possessões* parece esvaziar esse espanto diante da morte tão belamente desenvolvido no texto teórico por Kristeva, pois a abjeção desenvolvida pelo narrador kristevaniano, sob este aspecto técnico, perde o seu caráter de enfrentamento e reflexão, entrando na banalidade burocrática das atividades roteirizadas:

o pulmão esquerdo revela um edema devido ao efeito agressivo do

fraîche (*Possessions*, 1996: 53).

¹ Nas entrevistas de Julia Kristeva, há uma série de referências celinianas, por exemplo no volume *Julia Kristeva interviews* ou em *Contre la dépression nationale*, ou em *Au risque de la pensée*.

² “l’amour de la mort dans les fibres, l’enivrement devant le cadavre, cet autre que je suis et que je n’atteindrai jamais, cette horreur avec laquelle je ne communique pas plus qu’avec l’autre sexe dans la volupté mais qui m’habite, m’exécède et me porte au point où mon identité se renverse dans l’indécidable” (*Pouvoirs de l’horreur*, 1980: 175).

líquido gástrico sobre o tecido pulmonar: cheiro característico de putrefação. Inútil dizer-lhe – se posso me permitir citá-lo – que a substância amarelada nada mais é senão o conteúdo do estômago; por assim dizer, o sujeito o aspirou sob o efeito da estrangulação que levou à morte súbita.

(...) as artérias coronárias estão contraídas, o ventrículo esquerdo não está dilatado, portanto não há falência cardíaca. Acrescente a isso o edema pulmonar moderado, algumas hemorragias petequiais pulmonares e cardíacas, uma forte presença de álcool, Rohypnol e Elavil no conteúdo estomacal¹ (*Possessões*, 2003: 155-156).

Gloria Harrison trabalhava como tradutora na cidade de Santa Bárbara. Apesar de o domínio de uma língua estrangeira ter o seu viés eminentemente técnico, a atividade da personagem é também contra a técnica, pois a globalização de Santa Bárbara, anunciada em *O velho e os lobos*, não mais valoriza o trabalho sempre penoso que é o do tradutor. Alba Ram e a sua dedicação a uma língua morta, o latim, prepara o caminho de exclusão ou de estrangeirismo imputado às mulheres que se arriscam a entrar no terreno marcadamente simbólico. Essa relação de exclusão aparece em *A revolução da linguagem poética*, nas observações de Kristeva sobre o papel das mulheres com base no pensamento hegeliano. Diversamente do destino irreversível da personagem de *Possessões*, Alba desloca a sua atividade para uma tarefa não menos complexa – a alquimia dos alimentos – na qual o exercício da transubstanciação se adapta a um universo em que a significação se esfumaça na saciedade gustativa. Alba, portanto, não mais atua na comunidade. Gloria Harrison, por sua vez, produz, por intermédio de seu trabalho, um efeito coletivo sobre os santabarbarenses – ela extrapola a esfera do lar, gerando até mesmo um desconforto entre a comunidade, pois “tomavam-na por uma cerebral, a frieza impregnada de sucesso, uma arrivista insolente” (2003: 125). Gloria Harrison atua na ordem do simbólico porque seu instru-

¹ “le poumon gauche révèle un oedème dû à l’effet agressif du liquide gastrique sur le tissu pulmonaire: odeur caractéristique de putréfaction. Inutile-de-vous-dire – si je puis me permettre de vous citer – que la substance jaunâtre n’est autre que le contenu de l’estomac; le sujet l’a pour ainsi dire inhalé sous l’effet de la strangulation qui a conduit à la mort subite (...) les artères coronaires sont rétrécies, le ventricule gauche n’est pas dilaté, donc, pas de véritable défaillance cardiaque. Ajoutez à cela l’oedème pulmonaire modéré, quelques hémorragies pétéchiales pulmonaires et cardiaques, une forte présence d’alcool, de Rohypnol et d’Élavil dans le contenu stomacal” (*Possessions*, 1996: 185).

² “on la prenait pour une cérébrale, la froideur imbue de succès, une arriviste insolente” (*Possessions*, 1996: 148).

mento é a palavra¹. Embora localizada no domínio da lei, Gloria Harrison a subverte duplamente: em primeiro lugar porque invade um terreno masculino e em seguida porque ela trabalha na contracorrente do mercado literário lucrativo e mesmo assim é bem sucedida: “Não é fácil como parece, pois por que traduzir, quando ninguém mais escreve hoje (a não ser os computadores), nem lê (exceto as mulheres sozinhas na praia, o que não representa realmente um grande público)?² (2003: 16). Ironicamente, o empenho da personagem pela permanência da cultura escrita redundando em fracasso. De tradutora invejada Gloria Harrison passa a produto facilmente consumido pela sociedade do espetáculo. A morte espetacular da personagem serve de entretenimento para a indústria da imagem. A exemplo do que acontece com muitos dos livros que traduz, Gloria Harrison é transformada em personagem, ficcionalizada para um público obviamente menos exigente do que são os leitores de Shakespeare ou de Philip Roth (autores traduzidos por Gloria Harrison). Diante de telespectadores habituados a informações, cujo efeito é semelhante àquele proporcionado pelos enredos fáceis das telenovelas, dos seriados ou da indústria cinematográfica, a vida de Gloria Harrison se condensa na duração de uma notícia, ou seja, torna-se ainda mais curta e simplória do que aquelas retratadas nos filmes policiais:

Logo os projetores ofuscantes da tevê iriam misturar-se aos clarões vermelhos e azuis dos faróis giratórios, e nossa querida Gloria seria promovida à categoria de estrela da mídia. Servida à guisa de sobremesa no jornal televisado. Alguns segundos. Talvez um minuto ou dois. Decapitação assim o exige. Obra de um *serial killer*? Crime passionnal?³ (*Possessões*, 2003: 13).

¹ Decorre disso implicações que desenvolvemos no primeiro capítulo e dizem respeito à co-dependência entre o semiótico e o simbólico e ao fato de que o segundo componente se liga à imagem do pai, da lei. Anne-Marie Smith, em *Speaking the unspeakable*, cuja proposta é a condensação de alguns pontos teóricos formulados por Kristeva, liga o semiótico ao corpo materno, cabendo ao simbólico não o corpo do pai, mas antes a separação da criança do corpo materno (1998: 20). Todavia, deve-se considerar o papel do pai da pré-história individual na aquisição da linguagem, apesar de esse não se ligar necessariamente à figura paterna, dado que desempenha função simbólica, está em questão um terceiro elemento entre a mãe e o bebê na aquisição do simbólico que retira em parte a exclusividade do legado feminino na formação da linguagem.

² “Il faut le faire, car pourquoi traduire quand personne n’écrit plus aujourd’hui (sinon les ordinateurs) ni le lit (sauf les femmes seules à la plage, ce qui ne fait pas vraiment un gros public)?” (*Possessions*, 1996: 17).

³ “Bientôt les projecteurs aveuglants de la télé se mêleraient aux éclairs rouge et bleu des gyrophares, et notre chère Gloria serait promue au rang de star médiatique. Servie en

Torna-se impossível isolar a tradutora da técnica na medida em que a sua rotina consistia, segundo o narrador, no “enfrentamento de um presente” em que sobressaem uma série de atividades ligadas à técnica tais como doenças, médicos, escola, estacionamento, gasolina, eletricidade, telecomunicações, um pouco de ginástica, um pouco de perfume, passagens de trem ou de avião (1996: 59). Os antidepressivos também fazem parte de sua rotina. Conforme a investigação, sabe-se que ela tomava habitualmente Rohypnol e fora intoxicada pelo Elavil – esse nunca lhe fora receitado.

Se reiniciarmos a análise da personagem Gloria Harrison com base nos indícios de sua vida íntima, ou seja, a partir da coleta de referências que a levam a uma rede de sentimentos variegados, fatalmente estabeleceremos uma outra relação com a sua morte. O abuso de medicamentos, por exemplo, desloca-se dos julgamentos a respeito do caráter da personagem em direção ao acionamento da avaliação (espécie de sujeito em processo) do receptor. O narrador de *Possessions* promove essa experiência de deslocamento de papéis ao expor o corpo de Gloria Harrison em situação de angústia: “Gloria acumulava as festas com indiferença, e os convidados sem convicção, se é que se pode falar em cair na farra com indiferença, e que a palavra seja capaz de traduzir a solenidade polvilhada de angústia que impregnava suas recepções¹” (2003: 30). O casamento da tradutora com o pintor Stan Novak fora uma farsa sentimental, apenas servira para o nascimento de Jerry, mas a criança deficiente – e todos os cuidados que geralmente os pais dedicam a crianças especiais – não mantiveram o enlace do casal. Desse episódio distante de uma história de amor – e sabemos do destaque que Kristeva oferece aos enlaçamentos –, observamos uma Gloria Harrison anestesiada, neutra. Ao saber da morte de Stan Nova num mosteiro indiano por overdose, ela constrói uma hábil neutralidade como se nunca o tivesse visto até então, mas que é facilmente desmascarada pela perspicácia da detetive Stéphanie De-

guise de dessert au journal télévisé. Quelques secondes. Peut-être une minute ou deux. Décapitation oblige. Oeuvre d'un *serial killer*? Crime passionnel?” (*Possessions*, 1996: 13-14).

¹ “Gloria accumulait les fêtes avec indifférence et les invités sans conviction, si on peut parler de faire la fête avec indifférence, et pour autant que le mot soit capable de traduire la solennité saupoudrée d'angoisse qui imprégnait ses réceptions” (*Possessions*, 1996: 33).

lacour: “A notícia esbarrara no desligamento que era costumeiro em minha amiga – desde quando, mesmo? Uma neutralidade um pouquinho arrogante, que de modo algum a impedia de me instilar confidências em cada uma de minhas visitas¹” (2003: 36). Os traços de melancolia da tradutora consolidam-se na imagem gustativa de uma insipidez expressivamente masoquista: “Gloria sabia saborear toda a gama de uma paixão maculada, mas ainda não extinta. (...). Mas essa felicidade insípida congelava-se, emparedava-se, como se estivessem mortos um para o outro²” (2003: 37). A insipidez gustativa também se manifesta em personagens de Clarice Lispector. Tanto Kristeva quanto Clarice vasculham no repertório das sensações caminhos para tornar acessível a natureza virtual das sensações-sentimentos que essas autoras atribuem a seus personagens.

O divisor de águas na vida de Gloria Harrison é a maternidade: o nascimento de Jerry. Decorre de sua capacidade de gerar a manifestação do sentimento de culpa que repercutirá mais adiante sobre a sua morte trágica. A culpa aloja-se na tradutora no momento em que seu filho é reconhecido como uma criança deficiente, aproximando-a, muito antes de ser cruelmente assassinada, de um ato criminoso não como vítima, mas, surpreendentemente, como assassina. Gloria Harrison percebe-se como a responsável por uma vida limitada, ela dá à luz a uma criança incapaz de viver plenamente, por isso é interpretada pela detetive como uma mulher na qual se desencadeiam sentimentos conflitantes de vida e morte, os quais culminam na sensação de angústia: “Gloria poderia ter-se suicidado, sim. Devia – eu o teria feito, se estivesse em seu lugar – eliminar os sofrimentos de Jerry, portanto Jerry em pessoa, e em seguida liquidar ela mesma a responsável pelo crime³” (2003: 50). Por trás da aparente neutralidade da tradutora concentra-se o sentimento de solidão que ela cultiva ao

¹ “La nouvelle s’était heurtée au détachement dont mon amie était coutumière, depuis quand déjà? Une neutralité à peine arrogante qui ne l’empêchait nullement de me distiller des confidences à chacune de mes visites” (*Possessions*, 1996: 40).

² “Gloria savait goûter toute la gamme d’une passion brimé mais pas encore éteinte. (...) Mais ce fade bonheur se figeait, s’emmurait comme s’ils étaient morts l’un à l’autre” (*Possessions*, 1996: 41).

³ “Gloria aurait pu se suicider, ça oui. Elle aurait dû, je l’aurais fait si j’avais été à sa place: effacer les souffrances de Jerry, donc Jerry en personne, et liquider ensuite elle-même la responsable du crime” (*Possessions*, 1996: 57).

cuidar de uma criança cuja figura paterna desaparece de cena: “Não podendo contar com aquele a quem amamos, já não contamos com ninguém, mas em compensação adquirimos a dureza inumerável e consistente da areia. Os anos passam, a areia continua a só contar consigo mesma: imensa, oculta solidão¹” (2003: 54). Diversamente de uma perversa vocação para o masoquismo, a capacidade de sentir da tradutora adere-se ao enfrentamento dos obstáculos. O narrador convence-nos de que são poucos os que convivem com o sofrimento sem nele naufragar. Nesse sentido, a personagem se diferencia de tipos que, a exemplo de Stan Novak, soçobram ao sinal do infortúnio, da dor:

Por que razão parece faltar profundidade a certas pessoas? Sem voltar para os aspectos sórdidos da vida, Gloria pensava que se chama profundidade à aptidão para suportar a dor com discrição. Não era para se gabar, mas achava que para isso era preciso uma energia tranqüila. Alguns fracos desabam, outros fecham as janelas da alma e fogem² (*Possessões*, 2003: 54-55).

Transformando a sua frustração de geratriz em dedicação extremada ao filho, Gloria Harrison, ao longo do tempo, aprendeu a conviver com Jerry, evitando palavras como “deficiente” ou “normal”, as quais acentuariam as limitações da criança. A respeito da maternidade, localizamos no volume *O ódio e o perdão* (*La haine et le pardon*), no artigo “Das madonas aos nus: uma representação da beleza feminina” (“Des madones aux nus: une représentation de la beauté féminine”), alguns apontamentos acerca do feminino na construção estética feita por Kristeva que serão úteis para marcar o adensamento da maternidade que ela preconiza.

Segundo a psicanalista, a idéia do feminino é própria do cristianismo, que cristalizou uma certa noção de beleza a qual influenciou por conseguinte a noção de diferença sexual. Vejamos os caminhos de Kristeva que a levam a essas associações. A

¹ “Ne pouvant compter sur celui que vous aimez, vous ne comptez plus sur personne, mais acquérez en revanche la dureté innombrable et inconsistante du sable. Les années passent, le sable ne compte toujours que sur lui-même: immense, irrepérable solitude” (*Possessions*, 1996: 61-62).

² “D’où vient que certaines personnes semblent manquer de profondeur? Sans verser dans le misérabilisme, Gloria pensait qu’on appelle profondeur l’aptitude à se tenir dans la douleur avec discrétion. Ce n’était pas pour se flatter, mais elle estimait qu’il y fallait une force calme. Certains faibles s’effondrent, d’autres ferment les volets de leur âme et s’enfuient.” (*Possessions*, 1996: 62).

teórica observa na beleza, especialmente na beleza feminina, a mais “surpreendente” e “paradoxal” invenção do cristianismo (2005: 144). Kristeva volta ao milagre da Encarnação – estamos diante da Virgem Maria – para nos trazer um sentido esquecido da palavra milagre que remonta ao sânscrito. Trata-se do riso e seu convite para o duplo exercício de ver e ser visto. Para Kristeva está no riso “a mais espiritual das manifestações físicas¹”; além disso, o riso é indispensável no início da formação da identidade do futuro sujeito falante – o riso do bebê, característico do estágio do espelho, também é mencionado pela psicanalista. Desde a Grécia, Kristeva procura por vestígios da beleza no que essa permite a associação milagre-espelho-sorriso. O culto helenista do corpo harmonioso – sobretudo do corpo masculino, mas também há referências ao corpo feminino – será herdado e modificado pela arte cristã. Kristeva parte das diferenças dos corpos masculino/feminino para fundamentar a sua dialética ver/ser visto, pois, enquanto os homens, sujeitos fálicos que são, dispõem de um “olhar penetrante” (2005: 145), a mulher, por sua vez, possui um corpo de cavidades, um útero, ou seja, elementos invisíveis e, por extensão, um gozo “pouco visível”. Kristeva situa a expressão do prazer feminino, ironicamente, no sorriso, mas adverte que somos passíveis de fingimento. Em suma, no jogo prazeroso do olhar, do ver, reconhecidamente masculino, e do ser visto, próprio das mulheres, está a influência histórica da Virgem Maria. Deve-se, conforme Kristeva, à Encarnação toda essa capacidade extraordinária de ver que enobrece o masculino: “O corpo de Maria é indispensável à chegada ao mundo visível do Deus-Pai invisível²” (2005: 146). Em função disso, Kristeva explica que o corpo de Maria não é para aparecer, uma vez que se trata de um “corpo amoroso”. Sustentada pela *Estética* hegeliana, a devoção amorosa da qual a psicanalista nos fala via mãe de Cristo é fundada sobre o desejo e o amor consiste na “relação física espiritualizada”, tendo nas mulheres a expressão da sua beleza. Nessa linha, Gloria Harrison lembra-nos, por seu gesto materno de amor e aderência questionável, a representação da Virgem Maria, já que a mãe de Cristo é a pre-

¹ “la plus spirituelle des manifestations physiques” (“Des madones aux nus...”, 2005: 144).

² “le corps de Marie est indispensable à la venue au monde visible du Dieu-Père invisible” (“Des madones aux nus...”, 2005: 146).

cursora das mulheres que se apagam para dar vida a filhos cujo destino é o de ultrapassá-las:

A criança acabara por possuir Gloria. Sexo, ambição, sedução, sucesso profissional, charme feminino, ginástica, equitação, cabeleireiro, saídas, jantares, convites, coquetéis – o mundo, por assim dizer, volatilizara-se. Desaparecera. Mais nada. Mas Gloria mal percebia, não lamentava nada, vivia intensamente. A possessão: um só amor que absorve o universo e reabsorve você dentro dele, ou fora, não faz diferença. Não há mais “você”¹ (*Possessões*, 2003: 57).

A tradutora ultrapassa o trauma sob pena de perder-se no filho. Na breve reconstrução da história da beleza tecida pela escritora, observamos a ponte para a relação entre o feminino e a imagem devoradora. Para Kristeva, a história do feminino é a história contada ou retratada pelos artistas ocidentais, sobretudo aquela construída pelos pintores. Os exemplos da autora aproximam pintura e literatura na representação do feminino. Por exemplo, a Beatriz de Dante (1263-1321) divide a cena com as pinturas de Giotto (1266-1337), antecedendo Fra Angelico (1400-1455) e Bellini (1432-1516). Proust, que, segundo a teórica, define “estilo” como “visão”, compete ao lado dos pintores impressionistas. Autores tais como Georges Bataille (1897-1962) e James Joyce (1882-1941), que despertaram o interesse dos telquelianos, são contemporâneos de Picasso (1881-1973). O feminino guarda, nessa medida, um imaginário que é da ordem do masculino (2005: 149), assim podemos percebê-lo pela profusão de homens que moldaram a história da arte ocidental. Ao mesmo tempo em que chama a atenção para esse aspecto, questiona a apreensão da beleza feminina pelo olhar masculino, pois, se o que está em jogo na composição dessa beleza é o imaginário masculino, seus fantasmas, seus desejos sob um olhar com um pouco de sadismo que a autora reconhece nas pinturas que analisa, é preciso ter em mente que o ponto não se resolve facilmente na pura divisão dos papéis sexuais. Valendo-se das telas de Picasso, que pintou muitas cenas de sofrimento, de violência e também de toureiros,

¹ “L’enfant avait fini par posséder Gloria. Sexe, ambition, séduction, réussite professionnelle, charme féminin, gym, équitation, coiffeur, sorties, dîners, invitations, cocktails – le monde, autant dire, s’était volatilisé. Disparu. Plus rien. Mais c’était à peine si Gloria s’en apercevait, elle ne regrettait rien, vivait à fond. La possession: un seul amour qui absorbe l’univers et vous résorbe dedans, ou dehors, aucune différence. Il n’y a plus de ‘vous’” (*Possessions*, 1996: 65).

Kristeva suscita a possibilidade de que os pintores carregam traços enviesadamente maternos nesses gestos que parecem se esgotar na pura violência: “Como não ver no entanto que o gesto do pintor não é somente uma estocada de toureiro hábil sobre a carne de sua vítima, mas um verdadeiro abraço da mulher por esta outra mulher que se torna o pintor na sua identificação amorosa com o seu modelo?”¹ (2005: 150). Em *O velho e os lobos*, mencionamos a aterrorizante imagem que Kristeva cria para dar um corpo ao sujeito melancólico: é algo sem localização e se assemelha a uma “Coisa enterrada viva”. Reavivamos essa imagem porque ela nos parece com um aspecto fundamental da vida psíquica de Gloria Harrison. Segundo o narrador, ela “Cuidava permanentemente de uma invisível ferida”² (2003: 60). Na deficiência de Jerry, ou em outras palavras, na diferença que representa Jerry, Gloria Harrison toma consciência de sua própria melancolia identificando-se à imagem imperfeita e no entanto familiar que é a do seu filho: “Como poderia ela ter engendrado um ser como os outros, com todas aquelas feridas no interior? Transmitira a ele essa invisível derrota, presente envenenado. Amava em Jerry sua própria fraqueza insuspeitada, aquela debilidade terna e oculta”³ (2003: 61). A ternura é portanto um sentimento materno, mas não apaga a ligação narcísica entre a mãe e seu bebê. Para o artista, conforme Kristeva (“Das madonas aos nus...”, 2005: 162), a mãe é constantemente objeto de blasfêmia, alguns chegam ao matricídio estético no intuito de criar signos novos, ou seja, a experiência que buscam é aquela de prestar contribuições para frear a automatização do sentido desgastado. Observa-se que Kristeva mantém as bases do discurso revolucionário de sua tese de doutorado.

Na formação de Gloria Harrison a autora evoca uma lembrança materna de sua infância na Bulgária. Chegamos a essa relação em que a maternidade se aproxi-

¹ “Comment ne pas voir cependant que le geste du peintre n’est seulement une estocade de torero habile sur la chair de sa victime, mais une véritable étreinte de la femme par cette autre femme que devient le peintre dans son identification amoureuse avec son modèle?” (“Des madones aux nus..”, 2005: 151).

² “Elle soignait en permanence une invisible blessure” (*Possessions*, 1996: 68).

³ “Comment aurait-elle pu engendrer un être comme les autres avec toutes ces blessures à l’intérieur? Cette invisible débâcle, elle la lui avait transmise, cadeau empoisonné. Elle aimait en Jerry sa propre faiblesse insoupçonnée, cette débilité tendre et cachée” (*Possessions*, 1996: 70).

ma da imagem pelas informações biográficas posteriores à publicação de *Possessões* com que a escritora nos presenteia no artigo “Do desenho, ou a velocidade do pensamento” (“Du dessin, ou la vitesse de la pensée”), em *Visões capitais*. A autora guarda como lembrança de sua mãe esse exercício do olhar que em outro texto é descrito pelo seu viés tipicamente masculino: “Um rosto, uma paisagem, um animal, uma flor (...) sem se forçar, sem pensar, o ar de ninguém, minha mãe desenhava como outros respiram ou bordam¹” (1998: 12). Curiosamente, a decapitação da tradutora de Santa Bárbara tem uma das suas origens em um episódio familiar. Kristeva comenta que, ainda criança, na Bulgária, em um inverno muito rigoroso, ela escutava um programa de rádio com sua mãe e sua irmã. Da pergunta do locutor de rádio – “Qual é o meio de transporte mais rápido do mundo? –, ganharia um prêmio aquele que elaborasse uma resposta anexada de um desenho correspondente. A irmã mais nova de Kristeva encontra rapidamente a resposta na velocidade dos aviões; Kristeva, para rebatê-la, e contente por ter a “última palavra”, aposta no foguete. A mãe delas sustenta um ponto mais sofisticado ainda ao dizer que a resposta está no pensamento. Confessando-se insolente, Kristeva desafia a mãe: “Talvez, mas não se pode desenhar um pensamento, ele é invisível²” (1998: 13). A carta foi enviada no nome de Kristeva, e o desenho feito pela mãe da escritora lhe rendeu o prêmio radiofônico. Nela está um homenzinho de neve que se afunda, de forma a destacar a cabeça pendida, como se estivesse “cortada pela invisível guilhotina do sol³” (1998: 13). É uma importante imagem, pois não apenas retoma o longínquo estado de angústia do pensamento em suspensão da autora que está já na sua infância, mas também a insere no centro da cultura francesa (da qual ela participa na qualidade de estrangeira, mas com evidente entusiasmo) ao evocar o horror da guilhotina.

No final dessa história premiada, Kristeva reconhece aí a inspiração para a composição de Gloria Harrison, a mulher sem a cabeça. A tradutora de Santa Bárbara

¹ “Un visage, un paysage, un animal, une fleur, (...) sans se forcer, sans y penser, l’air de rien, ma mère dessinait comme d’autres respirent ou brodent” (“Du dessin...”, 1998: 12).

² “Peut-être, mais on ne peut pas dessiner une pensée, c’est invisible” (“Du dessin...”, 1998: 13).

³ “l’invisible guillotine du soleil” (“Du dessin...”, 1998: 13).

traz à tona angústias de morte de sua autora, pois Kristeva, por meio de Gloria Harrison, se compara à natureza fugaz do boneco de neve. Trata-se, portanto, de uma luta contra a brevidade da vida na qual o corpo está em primeiro plano: “meu corpo é tão passageiro quanto o homenzinho de neve que começa por perder a cabeça antes de se apagar na poça de água¹” (1998: 13), confessa a autora. A rememoração do desenho materno, que atualmente só existe na imaginação de Kristeva, inaugura a série de artigos presentes em *Visões capitais* e também abre caminho para a discussão das imagens a partir dos ícones bizantinos.

Algumas considerações importantes sobre a formação histórica das imagens no Ocidente têm como ponto de partida a influência da iconografia bizantina. Buscamos em artigos de Kristeva a fonte a que ela recorre para percorrer essa formação antiga da história das imagens e chegamos à obra de Marie-José Mondzain, *Imagem, ícone, economia: as fontes bizantinas do imaginário contemporâneo*². Retomaremos alguns pontos dessa influência bizantina com base nas pesquisas de Mondzain, pois são as utilizadas por Kristeva na composição de seus apontamentos sobre essa questão que servirá como fundamento histórico para a nossa tese cujo eixo é o aprimoramento dos meios técnicos – sobretudo aqueles em que as imagens ditam as regras – e a interferência no corpo de modo a torná-lo desnecessário.

Mondzain inicia a sua investigação sobre as imagens pelo mesmo sentimento de perplexidade que motiva o questionamento da técnica realizado por Kristeva, ou seja, no que ela tem de perversamente visual. Kristeva desenvolve essa temática em textos como *As novas doenças da alma*, *Sentido e contra-senso da revolta*, *A revolta íntima*. As duas autoras comungam o fato de que vivemos um momento de imperialismo visual e audiovisual, o qual limita a liberdade do pensamento, ou o que chamam de “reflexão crítica”. Mondzain recorre, nessa medida, a uma gênese das imagens. Kristeva busca em pensadores da psicanálise e da filosofia elementos para o seu diagnóstico da perda do sentido e a redução da liberdade do sujeito.

¹ “mon corps est aussi passager que ce bonhomme de neige qui commence par perdre la tête avant de s’effacer dans une flaque d’eau” (“Du dessin...”, 1998: 13).

² Kristeva cita esta obra de Mondzain em *Visions capitales* (“Une digression: économie, figure, visage”, 1998: 57-69) e em *La Haine et le pardon* (“L’Europe divisée: politique, éthi-

Mondzain retira da Grécia o peso do nosso legado imagético. Segundo a autora, estamos habituados a tomar a Grécia como ponto de partida indispensável para a análise do mundo ocidental, sobretudo no tocante à filosofia e também à linguagem. A indagação de Mondzain é análoga àquela empreendida por Kristeva no conjunto dos textos supracitados, ou seja, a historiadora interroga os limites do mundo visível. O mundo das aparências que nos é dado, por exemplo, é de liberdade ou de escravidão? Para tanto, Mondzain apóia-se na diferença entre o visível e o invisível, na qual é possível estabelecer uma reconstrução histórica a partir da distinção entre imagem e ícone. A imagem é invisível. O ícone é visível. O mistério é um atributo da imagem. O enigma é um atributo do ícone (1996: 15). Mondzain sustenta no conceito da economia o ponto de articulação entre ícone e imagem voltando à etimologia desse termo. Ela observa nas traduções criteriosas de textos clássicos diferentes traduções para a palavra economia, por exemplo: “encarnação”, “plano”, “desenho”, “administração”, “providência”, “mentira”, “função” (1996: 27). No texto bíblico, a autora encontra no evangelho de São Paulo o vínculo entre economia e encarnação, que será empregado a partir do III século até os dias de hoje. O termo economia, nessa medida, teve um lugar determinante na defesa do ícone.

Mondzain examina a organização semântica do pensamento econômico. A historiadora afirma que o termo *oikonomia* não aparece em Homero, ou em Heródoto, tampouco em Tucídides ou nos poetas líricos. A primeira ocorrência do substantivo está em Xenofonte com o objetivo de meditar sobre a gestão da vida doméstica, de forma, obviamente, prática. Mondzain conclui, pela sua leitura de autores clássicos, que o discurso econômico é inseparável de uma reflexão sobre a utilidade e o aproveitamento das atividades a que os homens se dedicam (1996: 33). Mondzain também chama a atenção para o fato de que não se pode separar a economia de sua significação jurídica, pois independente do seu campo de atuação a economia sempre reenvia a uma reflexão sobre o direito, sobre a lei e sua legitimidade (1996: 35). Paradoxalmente, a economia trinitária, conforme a observação de Mondzain, opõe-se à teologia. Ora, o discurso sobre a substância divina e suas características de eternidade e

transcendência, que ultrapassam a tentativa de compreensão e de visibilidade, entram em desalinho com a demanda da figurabilidade (1996: 36). Existe uma diferença crucial, portanto, entre economia e teologia. Na primeira, a crença se sustenta no olhar; na segunda, a crença prescindem do olhar. Um dos pontos mais importantes na relação economia-imagem está em *A trindade*, livro VIII, de santo Agostinho. Mondzain localiza aí uma longa meditação sobre a imagem na qual os homens se aproximam da representação divina na medida em que fazem parte da mesma trindade que constitui o Pai. Portanto, a trindade está no homem e no Cristo. O próprio Cristo, segundo Mondzain, é a expressão máxima da economia, pois ele participa intrinsecamente da distribuição trinitária. Ele se torna visível, um instrumento do Pai pela união do Verbo e da carne (1996: 51). Segundo Mondzain, o mistério da transubstanciação – aquele que Kristeva localiza na experiência literária, sobretudo na sua leitura de Proust – não teria sentido se o corpo e o sangue que nos compõem não fossem também à imagem e semelhança de Cristo.

Mondzain sustenta que a igreja iconófila se beneficiou do poder dos ícones e construiu seu império em função desses emblemas irrefutáveis de poder. A autora encontra na leitura dos evangelhos a relação entre dinheiro e crença. No texto de Mateus 22, 21 está a seguinte orientação – “Dai, pois, o que é de César a César, e o que é de Deus, a Deus” – passagem recortada pela historiadora para enfatizar que havia uma distinção entre o poder espiritual e o poder temporal. O texto de São Paulo, Ro 13, 6-7, por sua vez, “não faz questão de separar Deus de César”. Há uma mistura do que é profano (dinheiro) com as obrigações espirituais (crença): “É também por isso que pagais impostos, pois os que governam são servidores de Deus, que se desincumbem com zelo do seu ofício. Dai a cada um o que lhe é devido: o imposto a quem é devido; a taxa a quem é devida; a reverência a quem é devida; a honra a quem é devida”. Conforme Mondzain, imperadores e imperatrizes se beneficiaram da companhia de Cristo, da Virgem e dos santos, ganhando prestígio às custas do sagrado embutido nessas figuras. Entre os anos de 692-695, Justiniano II ficou famoso ao cunhar uma moeda em que de um lado ele aparecia de barba, de coroa, com uma cruz e um grande manto de losangos e do outro lado havia o busto de Cristo, a cruz atrás da cabeça, cabelos e barba longas, de túnica e manto, a mão direita em gesto de bên-

ção e os Evangelhos (1996: 195). Conforme ainda Mondzain, o triunfo do ícone está na igreja, prestígio que resultou na ascensão da própria igreja, resultando no que denomina “teocracia do visível”. Essa é uma doutrina simultaneamente especulativa e estratégica em que vigoram visões impostas, autoritárias (1996: 205). Nesse sentido, a autora lança a figura do iconocrata, aquele que detém o monopólio da produção das imagens e de suas mensagens. Cabe ao iconocrata o estabelecimento do que é bom, justo, ou seja, é ele quem determina o que deve ser visto.

Dentro dessa economia da fé está, em um primeiro nível indispensável, a economia da encarnação. Esbarramos inevitavelmente na Virgem Maria e em sua crucial relevância na formação das imagens. Mondzain oferece-nos uma definição de encarnação que não é a imersão na carne ou uma idealização da matéria, mas se liga a uma espécie de olhar construído em função do desejo de ser visto. Segundo a autora, o tornar-se carne é *“a obtenção de um certo olhar no lugar vazio onde se encarna aquele que accede à existência quando ele entra no campo daquilo que o constitui pelo olhar de um outro”*¹ (1996: 218). Dado que é diversa de uma materialização, a encarnação atua pelo seu oposto, a desmaterialização, ou seja, está relacionada à *“idealização da matéria”* (1996: 124). A encarnação, nessa medida, atua pela imaginação. Parece-nos que tanto os defensores das imagens, isto é, aqueles que advogam em favor da invisibilidade de sua crença, quanto aqueles que fazem questão de retratar os ícones estão sob o papel da imaginação no que essa se caracteriza pela *“ausência do vazio”* (para usar uma expressão da autora). A economia iconoclasta e sua encarnação, entretanto, segundo Mondzain, não deixam margem para serem relacionadas à imaginação, pois tal economia só aceita a imitação de uma vida virtuosa, tendo como suportes apenas a eucaristia e cruz, esta é *“a verdadeira imagem e signo da economia do Cristo”* (1996: 146). E as possíveis construções mentais individuais de um Cristo transcendente? Preferimos pensar que elas podem ser imaginadas a despeito de sua transcendência supostamente inalcançável. Sobre esse aspecto, questionamos o ponto de Mondzain. A encarnação, no tocante aos iconófilos para a autora, é claramente da ordem

¹ *“l’obtention d’un certain regard dans le lieu vide où s’incarne celui qui accède à l’existence quand il entre dans le champ de ce qui le constitue pour le regard d’un autre” (Image, icône, économie..., 1996: 218).*

da imaginação: “Pode-se dizer que aquilo que o ícone imita não é a visão do homem sobre as coisas, mas a visão imaginada de Deus sobre os homens¹” (1996: 217). Se podemos imaginar a visão de Cristo e retratá-la em diversas formas que ganham até mesmo *status* de “a verdadeira” imagem de Cristo, formatando inclusive um imaginário da fé, por que não poderíamos imaginar um Cristo transcendente sob os olhos dos homens que figuraria numa esfera muito íntima?

Subjacente a essas questões que promovem o entrelaçamento entre crença, economia e o olhar está a representação paradoxal do corpo da Virgem, mãe sem ter sido fecundada, abrindo espaço para se pensar no vazio, cuja origem está na palavra grega *Kénos*. Tanto Mondzain quanto Kristeva observam na Virgem, cujo corpo é um receptáculo materno para a gestação do Salvador, a gênese das composições visuais do Ocidente.

Em *Visões capitais*, Kristeva localiza na imagem uma das vias para o sagrado, assunto que a autora preconiza desde a tese, assim como desenvolvemos no nosso primeiro capítulo. Obviamente, Kristeva não louva as imagens desgastadas dos anúncios publicitários, das telenovelas ou do fluxo de informações do telejornalismo. Em contrapartida, oferece algumas imagens que dialogam com a esfera do sagrado (o que é diferente do vínculo a uma crença religiosa) e dessa forma faz uma distinção entre a técnica e o que convencionamos de sagrado. Na abertura de *Visões capitais*, Kristeva marca essa distinção por meio de um convite de busca por um repertório visual: “Nas páginas que seguem, tentaremos mostrar que algumas imagens e alguns olhares podem ainda oferecer aos humanos que nós somos, sempre mais tempo absorvidos pela técnica, uma experiência do sagrado²” (1998: 11). Em seguida, ela aciona em seus interlocutores uma série de dúvidas a respeito de que sagrado, de que olhar ou de quais imagens serão analisadas por ela. Quais representações visuais são efetivamente as basilares do nosso olhar ocidental carregado de sobreposições sígnicas? A resposta consiste em uma série de referências visuais que ecoam, como veremos, em

¹ “On pourrait dire que ce l’icône imite, ce n’est pas la vision de l’homme sur les choses, mais le regard imaginé de Dieu sur les hommes” (*Image, icône, économie...*, 1996: 217).

² “Les pages qui suivent essaieront de montrer que certaines images et certains regards peuvent encore offrir aux humains que nous sommes, toujours davantage absorbés par la

Possessões e têm como ponto de partida a representação materna. O relato autobiográfico que lhe rendeu o prêmio radiofônico serve como uma história amena para o complicado processo de aquisição da linguagem pelo qual todos os sujeitos falantes passam. E será retomado pela autora na seqüência de seu episódio familiar.

Antes da fala, segundo Kristeva, está a tristeza. Trata-se de um estado passageiro, chamado de “posição depressiva”, em que a criança encontra prazer em seu corpo fragmentado misturado ao rosto de sua genitora. A maturação neuropsíquica somada aos bons cuidados parentais promovem um suporte adequado para o bebê ultrapassar o sentimento de “ausência da mãe”. Essa falta corresponde ao primeiro luto, período em que o lactente experimenta a vontade de morrer para o pensamento, para a fala e até mesmo nega o alimento materno. Segundo Kristeva, existe, para a nossa sobrevivência psíquica, uma saudável e necessária substituição da imagem materna: “A maior parte, no entanto, substitui o rosto ausente, tanto amado quanto temido, fonte de gozo e de pavor por... uma representação. Eu perdi mamãe? Não, eu alucino: eu vejo sua imagem, depois eu a nomeio¹” (1998: 14). Em *Sol negro*, Kristeva sustenta esse argumento sobre o caráter melancólico da imaginação na medida em que afirma que “não existe imaginação que não seja, aberta ou secretamente, melancólica²” (1989: 13). Podemos vê-lo suficientemente desdobrado nos exemplos que constituem as “visões capitais”, pois a psicanalista descreve o exacerbado sofrimento desencadeado no lactente pela ausência da mãe – um sofrimento que se transforma na capacidade de imaginar e, em seguida, na formação da linguagem: “Um corpo me deixa: seu calor tátil, sua música que acaricia o meu ouvido, a visão que me deixam sua cabeça e seu rosto perdidos. A esse desaparecimento capital eu substituo por uma visão capital: minhas alucinações e minhas palavras³” (1998: 15). Kristeva chama

technique, une expérience du sacré” (“Du dessin, ou la vitesse de la pensée”, 1998: 11).

¹ “La plupart, toutefois, remplacent le visage absent, aussi aimé que redouté, source de joie et d’effroi par... une représentation. J’ai perdu maman? Non, je l’hallucine: je vois son image, puis je la nomme” (“Du dessin, ou la vitesse de la pensée”, 1998: 14).

² “il n’est d’imagination qui ne soit, ouvertement ou secrètement, mélancolique” (*Soleil noir*, 1987: 15).

³ “Un corps me quitte: sa chaleur tactile, sa musique qui flatte mon oreille, la vue que me donnent sa tête et son visage perdues. A cette disparition capitale je substitue une vision capitale: mes hallucinations et mes mots” (“Du dessin, ou la vitesse de la pensée”, 1998:

isso que ultrapassa a depressão e oferece expressão para a linguagem de imaginação, a qual é também para a teórica, da mesma forma que é para Mondzain, uma “encarnação” (*Visões capitais*, 1998: 15). Na base da nossa capacidade de representação reside a imagem de uma “cabeça perdida”. Gloria Harrison, portanto, simboliza o que há de aterrorizante e arcaico na constituição do sujeito que tem acesso à linguagem.

No ensaio “O crânio: culto e arte” (“Le crâne: culte et art”), em *Visões capitais*, sem a pretensão de rivalizar com a erudição dos antropólogos, Kristeva faz questão de expor as lacunas de sua investigação, e retorna para a importância histórica do culto dos crânios, os quais remontam ao paleolítico inferior, uma data aproximada de dois milhões a 100 000 anos antes de Cristo. Com a função de ornamento ou adoração ou de participação em rituais de canibalismo, os crânios acompanham a história da humanidade em diversos períodos e em diferentes países (1998: 19-20). Na composição do rosto, uma referência crucial para o lactente, Kristeva realça o crânio. Observa-se que esses dois elementos são presas fáceis do olhar para o recém-nascido. No que diz respeito à macro-história arcaica, Kristeva volta aos rituais do canibalismo, que depois se transformam em rituais totêmicos – essas associações levam-nos inevitavelmente ao *Totem e tabu* freudiano e, por conseguinte, à formação da linguagem, à instituição da lei. Segundo a autora, esse trajeto do canibalismo para o totemismo guarda algo da “perda original do corpo nutriz que o sujeito alucina como uma cabeça que o deixa¹” (1998: 24). Fica como lembrança dessa experiência traumática para o futuro sujeito falante a tentativa de reprodução desse prazer oral e a forte ligação com a cabeça materna, que se soma àquela do seio, amplamente discutida pelos psicanalistas, sobretudo os kleinianos. Conforme Kristeva, o culto do crânio nas civilizações antigas toca nas figuras parentais, pois significa a perda original da mãe e ameaça de castração desencadeada pelo pai. Kristeva sugere a figura feminina na formação do simbólico, tal como aventamos na nossa interpretação de *Poderes do horror*, em que a autora parece deslocar o esboço do simbólico, da lei, para a figura materna, com sua carga de estímulo tátil, visual, olfativo: “a assimilação da cabeça nos parece

15).

¹ “la perte originelle du corps nourricier que le sujet hallucine comme une tête qui le quitte” (“Le crâne: culte et art”, 1998: 24)

ser igualmente um possível equivalente arcaico do incesto, seu deslocamento rumo ao prazer oral e ao rosto alucinado¹” (1998: 25). Kristeva atenua esse ponto que poria as mulheres no centro não apenas do semiótico mas também do simbólico. A autora vale-se desses dados arqueológicos para retornar à hipótese freudiana de que a sociedade estaria fundada sobre um crime cometido em comum cujo sacrifício abarca os dois pais, pois existe sacrifício dos dois lados. Nesse sentido, o culto dos crânios caracteriza-se por uma dupla identificação (mãe/pai), cujo resultado está na renúncia dos homens a todas as mulheres, o que implica assumir a própria feminidade. É essa identificação do masculino ao feminino que caminha rumo à sublimação dos instintos” e chega à “instauração da lei”.

Interessa-nos sobretudo nesse combate entre a lei e o desejo uma estrutura co-presente que subjaz à formação das palavras, na qual coabitam, sem esconder uma rede pulsional de difícil apreensão, sexualidade e pensamento: “A criança, antes da fase depressiva, se serve não de símbolos mas de equivalentes simbólicos que são tanto ‘ações’ quanto ‘pensamentos’: as palavras são da alimentação, os signos são satisfações²” (1998: 25). Esse jogo também desliza para o universo eminentemente visual dos pintores. Sobre o olhar incomum dos pintores, o narrador de *Possessões* filosofa:

Os olhos dos pintores (...) são sempre recobertos de uma pele sensível, saturada de pontos brilhantes, que falta à maioria dos outros humanos. Na superfície úmida dessas antenas parabólicas, cruzam-se as emanções dos objetos e dos seres exteriores, assim como as pulsações sonoras, táteis, olfativas e todo tipo de cataclismos biológicos provenientes do próprio corpo oco. O olho transmuta esses estímulos ínfimos e caóticos em bagatelas visuais. Olho boca, olho pele, olho ouvido, olho pênis, olho vagina, olho ânus, olho garganta e assim por diante: o olho do pintor recobre, para começar, os cinco sentidos e, para terminar, o resto inumerável do corpo, com uma película que torna visível sobretudo o que não se vê (...) À força de transformar o sensível em espetáculo, o olho do pintor não só não pode se furtar de ir, mas vai direto ao fundo invisível do espetáculo que é o crime, o assassinato de homem ou mulher. Portanto, é por

¹ “L’assimilation de la tête nous apparaît être également un possible équivalent archaïque de l’inceste, son déplacement vers le plaisir oral et le visage halluciné” (“Le crâne: culte et art”, 1998: 25).

² “L’enfant, avant la phase dépressive, se sert non pas de symboles mais d’équivalents symboliques qui sont autant des “actions” que des “pensées”: les mots sont de la nourriture, les signes sont des satisfactions” (“Le crâne: culte et art”, 1998: 25).

excesso de refinamento que os maiores dentre eles têm gostos de anatomistas ou de açougueiros¹ (*Possessions*, 2003: 14-15).

Possivelmente nesse olhar incomum – dos pintores – ressoam as sensações arcaicas do contato com a figura materna. Em *Visões capitais*, no ensaio “Quem é medusa?” (“Qui est Méduse?”), Kristeva retorna a essa figura mitológica. A psicanalista interessa-se pelo legado do olhar que é próprio da constituição da medusa, ou seja, um olhar capaz de petrificar, de paralisar, de “cadaverizar” (cadaveriser) e também de matar. Habilmente, Kristeva vê semelhanças entre a górgona e Perseu e as paixões da separação mãe-filho. Se o olhar da Medusa mata aquele que a fita, o reflexo dela acaba por matá-la. O contato entre a mãe e o bebê guarda algo desse mesmo jogo de reflexos no qual já não se sabe quem olha quem ou quem mata quem. A psicanalista chama a atenção para a produção pictórica dos artistas pré-históricos na qual há um evidente pavor dessa representação feminina materna/medusa presente no confronto do olhar e do ser visto que simboliza o medo do órgão genital feminino. Os artistas, no intuito de ultrapassar o poder desse olhar, o substituem pela representação do crânio ou do rosto feminino. Há também, como Kristeva observa em imagens do sítio pré-histórico *La Ferrassie*, de 30 000 anos antes de Cristo, um movimento inverso que, no entanto, tem por finalidade a expressão do mesmo pavor: trata-se de hiperbolizar a representação da vulva e apagar a referência ao rosto (1998: 37). Kristeva estabelece, no legado mitológico da medusa, uma nova variante dos ritos cranianos, os quais também despertavam esse terror do feminino.

¹ “Les yeux des peintres (...) sont toujours recouverts d’une peau sensible, saturée de points vibrants, qui manque à la plupart des autres humains. À la surface humide de ces antennes paraboliques se croisent les émanations des objets et des êtres extérieurs, ainsi que les pulsations sonores, tactiles, olfactives et toutes sortes de cataclysmes biologiques provenant du corps creux lui-même. L’œil transmue ces stimulations infimes et chaotiques en broutilles visuelles. Oeil bouche, oeil peau, oeil oreille, oeil pénis, oeil vagin, oeil anus, oeil gorge et ainsi de suite: l’œil du peintre recouvre pour commencer les cinq sens, et le reste innombrable du corps pour finir, d’une pellicule qui rend visible surtout ce qui ne se voit pas. (...) À force de transformer le sensible en spectacle, l’œil du peintre non seulement ne peut s’empêcher d’aller, mais va tout droit au fond invisible du spectacle qu’est le crime, le meurtre d’homme ou de femme. C’est donc par excès de raffinement que les plus grands ont des goûts d’anatomistes ou de bouchers” (*Possessions*, 1996: 15).

Existe um pavor desencadeado pelo feminino porque a mãe-medusa, ou seja, aquela que dá a vida, é também aquela que marca uma vida destinada à morte, à finitude inevitável que é o nosso destino. Nessa medida, Kristeva observa já no próprio ato sexual uma ameaça para o homem: “Ameaça de perder seu poder de penetração e de possessão até submergir nas profundezas marítimas cegas, até perder o rosto, desaparecer, se petrificar como um coral¹” (1998: 39). Segundo Kristeva, a obra de Sade retoma esse medo ao associar a decapitação à satisfação sexual. Nessa capacidade de olhar, de ultrapassar o trauma da ausência materna, encontramos uma das variações arcaicas do espetáculo, pois na etimologia dessa palavra reside o imperativo da visão que será o centro do estudo de Debord, crítico da nossa sociedade hipertecnificada. A representação da medusa está, nesse sentido, no coração de nossa sociedade imagética e de nossa formação da linguagem. Kristeva destaca em *Visões capitalistas* a pintura de Alberto Giacometti, “Cabeça de Medusa”, que nos parece a mais aterrorizante de todas as tentativas de representar esse mito, embora a autora conceda esse título à escultura de Benvenuto Cellini, “Perseu com a cabeça da Medusa” (1998: 41). Na pintura de Giacometti, Kristeva destaca o aspecto masculino, quase viril e também andrógino dessa figuração. Há também duas telas de Nicolas Poussin destinadas à retratação da Medusa: “O martírio de santo Erasmo” e “A origem do coral”. Nessa, a autora interpreta o ato de decapitação da seguinte forma: “é preciso decapitar Medusa para que ‘isso’ tome forma, para que a ameaça sem forma se torne coral visível²” (1998: 40). Sabe-se que a tela “O martírio de são Erasmo” foi encomenda do poeta Giovanni Battista Marino, poeta da corte de Maria de Médicis, que solicitou ao pintor uma série de desenhos para ilustrar as *Metamorfoses* de Ovídio. Ora, as transformações de *Possessões* encontram-se nesse intertexto imagético com as metamorfoses literárias propostas por *O velho e os lobos*.

Em *Possessões*, há alusão às pinturas de Poussin que ilustram o nomadismo da detetive Stéphanie Delacour: “Sem que se esteja em vigília, o íntimo noturno se mo-

¹ “Menace de perdre son pouvoir de pénétration et de possession, jusqu’à s’engloutir dans des fonds sous-marins aveugles, jusqu’à perdre la face, disparaître, se pétrifier comme le corail” (“Qui est Méduse?”, 1998: 39).

² “il faut décapiter Méduse pour que ‘ça’ prenne forme, pour que l’informe menace devienne

dela sobre nossa vida. A minha é lugar de passagem, estou de passagem¹” (2003: 29). A condição de estrangeira da jornalista, que passeia por vários cenários em suas investigações iniciadas em *O velho e os lobos*, encontra nas pinturas de Poussin a expressão para seus devaneios mais íntimos: “Não que o sono domestique a morte, mas existem vidas nas quais, como em certo quadro de Poussin, a morte já aconteceu²” (2003: 29). Ligamos esses corpos demasiadamente sonolentos de Poussin, pintor do século XVII, ao fantasma da decapitação que, no torpor da sonolência, nos levam a estados em que a mãe-medusa ressurge para nos assombrar, de forma a dar vazão ao primeiro estado de luto decorrente da ausência materna. Parece-nos que a observação de Delacour desloca-se dessa idéia puramente fantasmática, pois os corpos aos quais ela se refere – mortos em vida – parecem estacionados no trauma que é essa imagem da decapitação que Kristeva elege deste pintor em “Quem é Medusa?”. Em *Visões capitais*, Kristeva defende a existência de uma “genealogia secreta” desenhada pelos séculos que se deve ao “poder dos górgonas e a experiência estética”. O mito da Medusa constitui portanto, segundo a autora, o anúncio de uma “estética da encarnação” (1998: 43).

Na seqüência do périplo imagético que se desenrola em *Visões capitais*, no ensaio “A verdadeira imagem: uma santa face” (“La vraie image: une sainte face”), Kristeva confessa ter crescido sob a influência de ícones da igreja bizantina, na qual ouvia de seu pai histórias sobre o *mandylion* guardado no sepulcro do monastério de Backovo, na Bulgária. A autora também freqüentava os monastérios de Tirnovo (1230) e de Bojana (1259), na Bulgária, para apreciar as pinturas que se encontravam nos murais. A origem do livro *Possessões* remonta a esse passado iconográfico que ela reativa ao deparar com a santa face de Laon, na capela de Saint Paul, na qual se detém sobre a face de Cristo destacada sobre uma superfície da cor marfim. Logo abaixo da barba, pois não há o “desenho” do pescoço, está um grafismo eslavo que a autora diz ter lido em voz alta: “*Obraz gospoden na oubroucé*” (1998: 45). Isto significa, na

visible corail” (“Qui est Méduse?”, 1998: 40).

¹ “L’intime nocturne se modèle, sans qu’on y veille, sur notre vie. La mienne est lieu de passage, je suis de passage” (*Possessions*, 1996: 31).

² “Ce n’est pas que le sommeil apprivoise la mort, mais il existe des vies dans lesquelles,

tradução francesa, “‘Imagem do Senhor sobre um prato (ou roupa branca, ou trama de uma fazenda)¹’”. Em seguida, Kristeva desdobra essa inscrição: “‘Imagem do Senhor sobre uma outra imagem’ ou ‘Trama do Senhor sobre uma outra trama’. Duas imagens, ou fazendas, associadas, mas como?” (1998: 45). A própria autora nos concede a resposta ao retomar a história que dá origem ao manto de Cristo, o *mandylion*, a qual é também reavivada por Mondzain³. A história do manto de Cristo contada pelas duas enfatiza sua importância de imagem que viabiliza a “existência” de imagens “não pintadas pela mão dos homens” (1998: 45-46). A história de Abgar, rei de Edessa na Mesopotâmia, relaciona o corpo à imagem. Ao retomar essa lenda, Kristeva conta que o rei sofria de lepra e, por intermédio de seu mensageiro, que procurou a ajuda de Cristo, recebeu uma espécie de “retrato” impresso sobre uma fazenda em que se esboçava o rosto de Cristo. Mais adiante, no século VI, surgem, na fronteira do Império bizantino, duas imagens com as mesmas características, ou seja, “não pintadas pela mão do homem”. Trata-se do *mandylion* de Laon. Kristeva questiona o descaço diante do manto de Laon, pois esse só foi reconhecido pela história da arte cristã entre os séculos XI-XII.

A santa face de Laon, de acordo com a intuição de Kristeva, a leva à representação mitológica da Medusa. A própria autora desconfia desse *déjà vu*, frequente também nas investigações da detetive-jornalista Stéphanie Delacour. Kristeva o relaciona primeiramente ao que chama de “fantasias de psicanalista”. O historiador A. Grabar, no entanto, dissipa sua dúvida e confirma a intuição da psicanalista. Em *A santa face de Laon*, Grabar aproxima o papel do *mandylion* e sua iconografia na vida religiosa do oriente cristão à imagem da Górgona: “‘sabe-se precisamente que as cabe-

comme dans tel tableau de Poussin, la mort a déjà eu lieu” (*Possessions*, 1996: 31-32).

¹ “‘Image du Seigneur sur une serviette (ou linge, ou trame d’un étoffe)’” (“La vraie image...”, 1998: 45).

² “‘Image du Seigneur sur une autre image’ ou ‘Trame du Seigneur sur une autre trame’. Deux images, ou étoffes, associées, mais comment?” (“La vraie image...”, 1998: 45).

³ Em *Image, icône, économie...*, no artigo “Histoire d’un spectre”, Mondzain traça a história do *mandylion* (1996: 237-238).

ças da Górgona eram ainda reproduzidas sobre os objetos da época bizantina e serviam sempre de talismãs¹” (Grabar apud Kristeva, 1998: 47).

Kristeva faz uma distinção importante entre a iconografia bizantina e a pintura moderna. Segundo a autora, o ícone bizantino não tem por intenção a cópia ou a representação, que são as bases da pintura moderna, tampouco de um objeto exterior. Aliás, o ícone também não se olha, pois é para ser absorvido, vivido: “ele transfere um mundo invisível nos seus traços visíveis²” (1998: 48). Cristo, entretanto, não foi decapitado ou degolado e por esse motivo não faremos analogias entre Ele e Gloria Harrison. Antes de consolidar a trágica imagem da tradutora de Santa Bárbara por intermédio das imagens de degolação que a autora do *polar* nos oferece, cabe incluir uma breve referência que Kristeva insere no fecho de seu ensaio sobre a santa face de Laon. Trata-se de uma segunda imagem lendária *acheiropoiètos*, isto é, que “não é feita pela mão do homem” e, conforme Kristeva, preenche o afastamento histórico ou a aproximação aparentemente extravagante entre a Medusa e a Santa face, ou, entre “Jesus e a mulher”. Nos evangelhos de Mateus IX, 20-22; Marcos V, 25-34 e Lucas VI, 43-48, desenvolve-se a lenda de uma mulher que sofre de menstruação contínua³. O fluxo menstrual permanente de Hemorroíssa cessa no momento em que ela “toca a franja do manto de Cristo”. Kristeva localiza, na *História eclesiástica*, de Eusébio de Cesaréia (VII, 18, 1), a edificação de uma estátua em homenagem a Cristo e também a Hemorroíssa: “Esse memorial é uma das primeiras representações de Jesus, associado de maneira sintomática para nós a uma mulher, à menstruação, à doença, à cura milagrosa e, por seu intermédio, à encarnação⁴” (1998: 48-52). Chegamos, portanto, à estética da encarnação por vias oblíquas da imagem que “não é feita pela mão do homem”. No fecho desse ensaio sobre a “verdadeira imagem”, Kristeva exhibe uma

¹ “on sait que précisément les têtes de la Gorgone étaient encore reproduites sur les objets d’époque byzantine et servaient toujours de talismans” (“La vraie image...”, 1998: 47).

² “elle transfère un monde invisible dans ces traces visibles” (“La vraie image...”, 1998: 47).

³ Ora, é novamente o corpo relacionado à imagem que a psicanalista recorta dos textos bíblicos.

⁴ “Ce mémorial est une des premières représentations de Jésus, associée de manière symptomatique pour nous à une femme, à la menstruation, à la maladie, à la guérison miraculeuse et, par leur intermédiaire, à l’incarnation” (“La vraie image...”, 1998: 48-52).

reprodução da escultura de Corradini, “A pureza” (1998: 56). Aludimos a essa escultura no primeiro capítulo deste trabalho no intuito de realçar a formação defendida por Kristeva que não se acomoda na lógica fálica do visível/invisível representada pelo pênis (falo). O jogo do véu que encobre o rosto da Virgem, que Kristeva interpreta em *Sentido e contra-senso da revolta* (1996) como uma representação da experiência-revolta do feminino, reaparece em *Visões capitais* (1998) para reforçar a estética da encarnação que tem como precursora a medusa. Corradini cobre o rosto da Virgem: “Virtude invisível, cabeça sem ver, o drapeado é a bela intimidade que brinca de esconde-esconde¹” (1998: 56). O escultor “encobre” o apelo aterrorizante, evidente na representação da Górgona e de suas serpentes ondulantes acompanhadas de um olhar gélido, que petrifica a qualquer um, para substituí-lo por uma variante desse pavor. No rosto quase sem expressão da escultura de Corradini permanece o mistério, construído pela série de plissados que encobrem a verdadeira face da mulher. O horror evidente despertado pela Medusa sai de cena e ficamos apenas com a sutileza das pregas. Resta a dúvida se Corradini se petrifica diante da Górgona e por isso esculpe uma variação mais fraca dela, ou se o escultor aprofunda a lógica invisível do feminino, *kénos*, da qual o corpo paradoxal da Virgem Maria é a expressão máxima. Talvez (preferimos pensar dessa forma) Corradini seja o precursor das telas de Georgia O’Keeffe e de todas as sutilezas que encontramos nos quadros compostos por mulheres ou por homens que escapam da estrutura cristalizada no visível/invisível.

Antes de abordar as imagens que privilegiam as virtualidades delicadas, passaremos à degolação de João Batista, pois, segundo Kristeva, trata-se do marco da figuração moderna. No ensaio “Une digression: économie, figure, visage”, em *Visões capitais* (1998: 65), Kristeva distingue figura de ícone. A autora consulta a obra *Figura*, de Aeurbach, para retomar o sentido corrente da palavra que é o de “forma plástica”, provindo da raiz *fingerere*, a qual significa modelar. Para Lucrécio e Cícero, o sentido dessa palavra liga-se à “aparência exterior”, “contorno”, “forma gramatical”, “traço geométrico”. Segundo Kristeva, a invenção latina mais radical para o desdobramento da palavra figura está na proposta de Quintiliano: a “figura retórica”. Os sentidos de

¹ “Vertu invisible, tête à ne pas voir, le drapé est la belle intimité qui joue à cache-cache”

figura, portanto, se afastam do ícone na medida em que implicam significações ligadas a uma “coisa real” e “histórica”. Para Kristeva, a economia do ícone assenta-se na invisibilidade, na retratação que, conforme a interpretação de Mondzain, busca o olhar de Cristo. Por isso, a economia do ícone flerta com o invisível, o mortal, o uterino. Em contrapartida, as representações figurativas acentuam o que a autora convencionalmente de “realismo do visível” (1998: 65). O ensaio “A figura ideal ou uma profecia em ato: são João Batista” (“La figure idéale ou une prophétie en acte: saint Jean-Baptiste”), em *Visões capitais*, tem na morte de João Batista o legado imagético/figurativo para o destino do Ocidente, de acordo com a aposta de Kristeva (1998: 71). A justificativa para isso está no fato de que a representação da morte de João Batista concilia o sacrifício e a ressurreição. Kristeva mostra-se fascinada pelas representações dessa degolação bíblica, pois ilustra seu ensaio com uma série de reproduções desse marco imagético. Para ela, as obras de Gentile Bellini e de Leonardo da Vinci são inesquecíveis e por isso não entram nas reproduções que recorta para ilustrar a morte de João Batista. Kristeva inclui a representação que está na basílica de São Marcos, em Veneza, intitulada “Degolação de São João Batista”, pois é considerada a primeira representação dessa degolação, guardando aspectos de uma iconografia, segundo a autora, “quase bizantina” (1998: 74). A pintura de Albrecht Dürer participa do elenco de Kristeva porque o pintor “surpreende o olhar quase amoroso de Salomé¹” (1998: 75).

Consideramos a representação mais surpreendente da morte de João Batista a de Andrea Solario: é possível vê-lo derrotado sobre a bandeja, as pálpebras caídas, os cabelos castanhos-escuros sobre a bandeja do mesmo tom, apoiada sobre uma mesa de madeira de um marrom um pouco mais claro, a pele amarelada, os lábios sutilmente entreabertos, deixando à vista um fragmento de dente quase encoberto pelo lábio superior. É como se João Batista estivesse apenas dormindo e respirasse pela boca. Muito diferente é aquela imagem construída por Giambattista Tiepolo, pintor do século XVIII: “Uma teatralidade patética se instala com Tiepolo: o barroco faz cor-

(“La saint face...”, 1998: 56).

¹ “surprend le regarde quasi amoureux de Salomé” (“La figure idéale...”, 1998: 75).

rer sangue a plenos tubos de escarlate¹” (1998: 75). A sociedade do espetáculo assalta a tela composta por Tiepolo, pois aqueles que assistem à degolação, participando da cena do crime, são flagrados em momento de “pose”. Eles encenam uma curiosidade mórbida que muito se assemelha às reportagens do telejornalismo da atualidade no qual assistimos à crueldade, ao sofrimento alheio como um espectador privilegiado. *Possessões*, cujo enredo poderia ser adaptado para um filme do tipo FBI, apresenta no corpo exposto de Gloria Harrison ecos desse olhar sagaz de Tiepolo, que soube pintar o *voyeurismo* de seu tempo. Vejamos a relação tecida pelo narrador desse *polar* entre Tiepolo, São João Batista e a tradutora de Santa Bárbara:

Segunda-feira, 17 de outubro, 16:55. (...) A mancha carmesim que naquela manhã sujava o vestido de cetim marfim, à altura do seio esquerdo de Gloria, parecia-me agora bordô escuro, e logo não restaria dela mais que uma crosta desbotada a puxar para o negro. Em compensação, a região do pescoço, com uma obscenidade que nenhum de meus pesadelos jamais manifestara, continuava a exhibir o mesmo imundo buraco escancarado, cercado de pintura vermelha. Tiepolo encarniçando-se contra João Batista em Bérghamo, ou Caravaggio massacrando Holofernes, no fundo não procuravam outra coisa senão embelezar a paixão sanguinária que se exibia – de verdade – aos meus olhos. O crime não os perturbava: o crime, tanto quanto uma maçã, lhes servia de pretexto para proporções. Do mesmo modo que, para um delegado de polícia, era um pretexto para hipóteses. Para mim, não. Lancei uma última olhada. O horror escarlate conferia aos braços e às pernas cadavéricas daquilo que, no sábado passado, ainda era uma mulher, aquela luminosidade cor de bronze que emana sempre de Salomé dançando sobre os mosaicos de São Marcos, em Veneza² (*Possessões*, 2003: 64-65).

¹ “Une théâtralité pathétique s’installe avec Tiepolo: le baroque fait couler le sang à pleins tubes d’écarlate” (“La figure idéale...”, 1998: 75).

² “Lundi 17 octobre, 16h 55. (...). La tache cramoisie qui souillait ce matin-là la robe de satin ivoire, à hauteur du sein gauche de Gloria, me paraissait maintenant bordeaux foncé, il n’en resterait bientôt qu’une croûte fanée virant au noir. La région du cou, en revanche, avec une obscénité qu’aucun de mes cauchemars n’avait jamais manifestée, exhibait toujours le même immonde trou béant bordé de peinture rouge. Tiepolo s’acharnant sur Jean-Baptiste à Bergame, ou le Caravage massacrant Holoferne, ne cherchaient au fond qu’à embellir la passion sanguinaire qui s’étalait, vrai de vrai, sous mes yeux. Le crime ne les révoltait pas, le crime, aussi bien qu’une pomme, leur était prétexte à proportions. Comme, pour un commissaire de police, un prétexte à hypothèses. Pas pour moi. Je jetai un dernier coup d’oeil. L’horreur écarlate conférait aux bras et aux jambes cadavériques de ce qui, le samedi précédent, était encore une femme, cette lueur bronze qui émane toujours de Salomé dansant sur les mosaïques de Saint-Marc à Venise” (*Possessions*, 1996: 73-74).

Observa-se uma referência à obra de Caravaggio na passagem supracitada. Em *Visões capitais*, no ensaio “Degolações” (“Décollations”), Kristeva não ilustra o seu quadro de degolações de João Batista com a interpretação pintada por Caravaggio. A pintura de Caravaggio por ela escolhida é a história de Davi e Golias porque, segundo Kristeva, existe ali “o humor macabro” (*l’humeur macabre*) que remete à *commedia dell’arte*. Esse mesmo discurso sobre a obra de Caravaggio reproduz-se em *Possessões*. No romance policial, a autora descreve essa pintura ausente em *Visões capitais*, enfatizando a expressão de neutralidade cruel de Salomé e a descrição crua do efeito da degolação. A união desses dois elementos fortalece o argumento de que a mulher desencadeia a morte:

Ah, colérico Caravaggio, que se compraz em iluminar *a giorno* seus rostos de papelão! É pouco dizer que gosta de cabeças decepadas – ele as adora, as incensa; merece com toda a certeza os louros do Grévin careteiro por suas degolações em cera e em série. Eu as revejo daqui: sua Judite heróica e enojada diante de um Holofernes de boca aberta, pela qual se derrama um novelo de lã vermelha engomada; seu Isaac com inocência de Barba Azul, que urra sob o punho de um Abraão surdo e cego ao dedo do anjo apontado em vão para o carneiro providencial. E, embora a cabeça melancólica do Batista do pintor, que começa a se estragar sobre uma bandeja, deixe Salomé indiferente, ele não deixa de pôr em transe a rude escrava, agarrada aos santos cabelos¹ (*Possessões*, 2003: 15).

Em *Visões capitais*, Kristeva, ao se deter sobre “Davi e Golias”, explora o interesse escondido no olhar essa cabeça cortada, o qual diz respeito aos apreciadores de quadros e aos *voyeurs*, categoria em que ela própria se inclui e nos leva junto, afinal estamos imersos nas imagens. Ao mesmo tempo em que a autora revela uma ultrapassagem do olhar, a qual pode ser interpretada como um exercício pouco ético de satisfação estética, aponta para um limite desse olhar, o término do visível: “É o fim do espetáculo, senhoras e senhores, andem! Não há mais nada a ver! (...) Abram seus

¹ “Ah, coléreux Caravage qui se plaît à éclairer *a giorno* ses visages de carton-pâte! C’est peu dire qu’il aime les têtes coupées – il les adore, les encense; il mérite à coup sûr la palme du Grévin grimaçant pour ses décollations en cire et en série. Je les revois d’ici: sa Judith héroïque et dégoûtée devant un Holoferne bouche bée par où s’épanche un écheveau de laine rouge amidonnée; son Isaac à l’innocence de Barbe-Bleue qui hurle sous la poigne d’un Abraham sourd et aveugle au doigt de l’Ange pointé en vain sur le bélier providentiel. Et si le chef mélancolique de son Baptiste, qui commence à se gâter sur un plateau, laisse Salomé indifférente, il ne manque pas de mettre en transe la rude esclave cramponnée aux saints cheveux” (*Possessions*, 1996: 15-16).

ouvidos, se eles não estão muito sensíveis. O fundo do horror não se vê; se ouve, talvez¹” (1998: 99). O Davi de Caravaggio é quem nos representa esse limite do olhar, pois ele evita o contato com a cabeça cortada do gigante. O movimento do braço de Davi, que segura a cabeça de Golias pelos fios escuros dos cabelos da vítima, os quais se confundem com o fundo também escurecido da tela, o afasta de um contato direto com a morte. Resta-nos a imagem das pálpebras baixas e enviesadas do degolador. A mesma reflexão sobre os limites do visível, que está em *Visões capitais* (1998), é antes exposta na trama ficcional pelo narrador de *Possessões* (1996) a partir da referência de outra obra de Caravaggio (o retrato da decapitação de São João, em Malta), na qual a bufonaria típica do pintor cede espaço às distinções limítrofes entre o ver e o ouvir:

Uma degolação não é para se ver, ora essa, é para ouvir! Aliás, toda pintura deveria ser ouvida. Mas como?

A degolação sela o término do visível. É o fim do espetáculo, senhoras e senhores, movam-se! Não há mais nada para ver! Abram antes os ouvidos, se eles não estão demasiado sensíveis. Bem no fundo do horror, não se vê; ouve-se, talvez² (*Possessões*, 2003: 16).

As poucas referências à pintura de Caravaggio sobre a degolação de João Batista tanto em *Visões capitais* quanto em *Possessões* somam-se à falta de outra degolação ilustrada por este pintor que Kristeva exclui de seu repertório imagético. Trata-se da degolação de Holofernes. Suspeitamos que essas exclusões se pautam sobre o crucial papel do gesto degolador de Judite pintado por Artemisia Gentileschi no tocante ao estímulo prestado por esta pintora à capacidade de ver feminina. Sabe-se que Caravaggio pintou uma versão da degolação de Holofernes, a qual serviu como uma espécie de referência para o olhar de Artemisia. Mary Garrard, especialista na obra e vida desta pintora, reconhece o tratamento artístico inovador sugerido por Caravaggio em sua composição “Judite degolando Holofernes” (1590-95). Garrard observa

¹ “C’est la fin du spectacle, messieurs-mesdames, circulez! Il n’y a plus rien à voir! Ou plutôt il n’y a que ça à voir, mieux, à entendre. Ouvrez maintenant vos oreilles, si elles ne sont pas trop sensibles. Le fond de l’horreur, ça ne se voit pas; ça s’entend, peut-être” (“Décollations”, 1998: 99).

² “Une décollation, ce n’est pas pour la vue, voyons, c’est pour l’ouïe! D’ailleurs, toute peinture devrait être entendue. Mais comment? La décollation signe le terminus du visible. C’est la fin du spectacle, m’sieurs dames, circulez! Y a plus rien à voir! Ouvrez plutôt vos oreilles, si vous ne les avez point trop sensibles. Au fin fond de l’horreur, ça ne se voit

nessa pintura de Caravaggio a ênfase na narrativa da história bíblica, além do foco dirigido para o apelo dramático em detrimento dos detalhes épicos do acontecimento. Diversamente das interpretações dos pintores renascentistas, em que havia a necessidade de retratar o conjunto da ação, por conseguinte uma fatia expressiva do espaço da cena englobava uma série de personagens e suas reações, a intenção de Caravaggio é a de pintar aproximando-se da esfera íntima da ação central. Por isso, o pintor fecha seu foco de interesse nos personagens centrais: Judite, Holofernes e a ama que observa a degolação. Segundo Garrard, o pintor produz um ambiente intimista, fechado e sombrio (1989: 290). Quanto às características das figuras retratadas, a historiadora constata a aplicação da teoria do *contrapposto*. Trata-se de uma teoria típica do século XVI que difundia o contraste de idade, de sexo e de aparência na retratação das personagens. Caravaggio congela a imagem de Holofernes no momento em que o pescoço desse é decepado. Para Garrard, o pintor soube explorar o êxtase de Holofernes, que parece gritar como atitude de protesto. Não podemos deixar de mencionar que também nesta tela, que não tem nada de risível, Caravaggio desloca a atenção dos espectadores para o som – a expressão da boca de Holofernes parece emitir um lamento –, confirmando assim o argumento de que no horror não se vê, se ouve. Voltando à descrição dos personagens de Caravaggio, Garrard questiona a falta de expressividade na composição de Judite, pois ela apenas franze a testa deixando à vista um conjunto de rugas sobre o rosto cor de mármore. Isso se deve, conforme a historiadora (1989: 291), ao fato de que foi possivelmente mais fácil para o pintor imaginar o sofrimento de Holofernes, ou seja, um homem assassinado por uma mulher, do que entrar nas sutilezas emocionais de Judite no momento do crime, isto é, retratar a mulher que mata um homem. Encontramos na pintura de Artemisia Gentileschi a versão que contempla o rosto de Judite na hora do crime, no quadro *Judite e Holofernes* (1612-13). Garrard reconhece a influência de Caravaggio sobre a pintora, através de elementos que são próprios da versão desse pintor como por exemplo a luz misturada ao conjunto sombrio, as fisionomias realistas dos personagens, a posição dos braços de Judite em diagonais paralelas e o jorro melodramático do san-

gue de Holofernes sobre o tecido claro reaparecem no quadro composto por Artemisia. É flagrante, no entanto, a força física esbanjada por Judite e também da serva que a acompanha nessa pintura feita por Artemisia. Duas mulheres de punhos grossos que aparentam a mesma idade é demasiadamente diferente da fragilidade das duas mulheres compostas por Caravaggio, pois ele acentua a fragilidade delas. A falta de vigor de Judite está no corpo delicado, os braços delgados; e a outra personagem, muito idosa e repleta de rugas, apenas segura um manto plissado e assiste à degolação – petrificada. Na pintura de Artemisia, essas duas mulheres, que seguram o corpo de Holofernes, participam ativamente do assassinato.

Em *Visões capitais*, o enfoque de Kristeva concedido à pintura de Artemisia passa pelo texto de Freud sobre o tabu da virgindade, em *A vida sexual*. Freud inspira-se na versão da tragédia de Hebbel cujo título é *Judite e Holofernes*. Segundo a retomada desse texto por Kristeva, o gesto da “defloração” contém uma “reação arcaica de hostilidade contra o homem” (1998: 85). Ao citar o texto freudiano, Kristeva destaca uma passagem em que o psicanalista relaciona metaforicamente o sexo ao ato da decapitação: “A decapitação, que é um substituto simbólico da castração, aparece em conseqüência como uma vingança contra a defloração¹” (1998: 85). Pela experiência clínica, Kristeva não questiona esse argumento no qual o sexo produz no inconsciente feminino o “desejo de vingança”. A psicanalista, ao seguir Freud, estende esse complexo de castração à experiência masculina do sexo, pois o homem encontra na penetração vaginal a expressão da angústia da perda do pênis e, em decorrência disso, outro trauma se esboça na psique masculina: a possível gestação de um bebê desencadeada pelo ato sexual. Segundo Kristeva, a maternidade abrande o sentimento de castração para as mulheres: “Para aquelas que não engravidaram, a produção de uma obra – e melhor ainda de um *objeto para ver* – preenche essa ameaça²” (1998: 85). É o caso de Artemisia, pois ela escolheu a pintura para ultrapassar seu complexo de castração. Kristeva chama a atenção para relevância histórica dessa “maternidade”

¹ “La décapitation, qui est un substitut symbolique de la castration, apparaît en conséquence comme une vengeance contre la défloration” (“Décollations”, 1998: 85).

² “Chez celles qui n’ont pas enfanté, la production d’une oeuvre – et mieux encore d’un *objet à voir* – vient combler cette menace” (“Décollations”, 1998: 85).

escolhida por Artemisia na medida em que o efeito de sua pintura serve de combate ao poder fálico característico dos homens “violadores”, além de questionar a passividade feminina. Segundo a psicanalista, é notável a forma como Artemisia trabalha seu complexo de castração: “A mais espetacular de suas realizações é precisamente a pintura, não a cena da violação que Artemisia ela própria teria sofrido, mas ao inverso aquela da decapitação de um homem pela lendária Judite¹” (1998: 85). Levamos adiante a especulação sobre “o mais espetacular em Artemisia”, e nos parece que reside no próprio gesto de pintar, que nada mais é do que a consequência da vontade de olhar em época adversa à recepção dos olhares das mulheres. Parece-nos, nessa medida, que não é tanto o impulso violento retratado na imagem ativa de Judite, a degoladora, o mais surpreendente, mas sim o acionamento promovido por ela rumo a experiências femininas do olhar pelo “simples” gesto da produção de imagens com o uso dos pincéis e das tintas. Em *Possessões*, observamos o mesmo discurso sustentado por Kristeva em sua obra ensaística: “O importante é que pintou como nenhuma outra mulher o fez antes ou depois dela, e que não pintou qualquer coisa, mas de fato um homem estuprado, ou melhor: decapitado pela própria mão dela, da genial Artemisia!²” (2003: 131).

Em *Possessões*, Kristeva resume a vida de Artemisia Gentileschi e sua repercussão sobre as feministas:

Não houve sequer uma feminista da *belle époque* que não tenha esquadrinhado os detalhes da carnificina, para aplaudir os talentos de Artemisia e a proeza de Judite. Sem esquecer o escândalo que foi, ao que parece, no início do século XVII, o estupro da mesma Artemisia por um pintor do ateliê paterno, um certo Orazio que, denunciado bem tarde pelo pai da estuprada, foi levado à justiça antes que os amantes se reconciassem, parece, bastante misteriosamente, no rastro do processo. Caso duvidoso, este: mestre e discípulo, pai e filha, estuprador estuprada, quem estupra quem? A Artemisia foi uma puta, um brinquedo ou um gênio? Provavelmente tudo isso ao mesmo tempo, que importa?³ (*Possessões*, 2003: 130-131).

¹ “La plus spectaculaire de ses réalisations est précisément la peinture, non pas de la scène du viol qu’Artemisia elle-même aurait subi, mais à l’inverse celle de la décapitation d’un homme par la légendaire Judith” (“Décollations”, 1998: 85).

² “L’important est qu’elle peignit comme nulle autre femme ne le fit avant ou après elle, et qu’elle ne peignit pas n’importe quoi, mais bel et bien un homme violé, mieux: décapité par sa propre main à elle, la géniale Artemisia!” (*Possessions*, 1996: 155).

³ “Pas une féministe de la Belle Époque qui n’ait scruté les détails du carnage pour applau-

Essa breve biografia da pintora, no meio da trama policial que desemboca na cabeça perdida de Gloria Harrison, corresponde aos dados oferecidos por Kristeva em *Visões capitais* (1998: 99) sobre Artemisia e também aos disponíveis na pesquisa de Mary Garrard (1989: 13-121). A descrição da degolação de Holofernes pintada por Artemisia surge em um sonho da detetive Delacour. Curiosamente, a autora de *Possessions* emprega uma metáfora referente ao universo da técnica – o trocar de canal, zapear – para mostrar o fluxo das imagens que a levam até a tela da degolação de Holofernes. Antes do acesso ao vídeo/sonho de Artemisia, Delacour, por uma outra alusão pictórica, acessa a morte de seu pai, a qual já vimos retratada através do Professor de latim. Septicius e o pai da detetive retornam à cena inconsciente e promovem um intertexto policial mediado pela pintura de Goya:

No canal seguinte passa um filme insignificante que a sonhadora não retém, novamente ela troca de canal: mesmo efeito, despertar. Resta o rosto daquele homem. Seu pai morto no hospital? Vítima goyesca dos homens transformados em lobos. Há quantos anos, mesmo? O pesadelo não pára de voltar, mais ou menos o mesmo, e a mesma culpa. Do pai ou da filha? O sonho troca de canal¹ (*Possessions*, 2003: 130).

O horror imagético característico das pinturas de Goya serve de ilustração para o conflito político vivido pelo pai da detetive e pelo professor de latim ou pelo pai da própria autora, na medida em que são todos vítimas de regimes autoritários. Em *Poderes do horror*, Kristeva elege a obra de Céline², *A viagem ao fim da noite*, para a-

dir aux talents d'Artemisia et à l'exploit de Judith. Sans oublier le scandale que fut, paraît-il, au début du XVIIe. siècle, le viol de la même Artemisia par un peintre de l'atelier paternel, un dénommé Orazio qui, dénoncé bien tard par le père de la violée, fut traîné en justice avant que les amants ne se réconcilient, semble-t-il, assez mystérieusement, dans le foulée du procès. Affaire douteuse s'il en fut: maître et disciple, père et fille, violeur et violée, qui viole qui? Artemisia fut-elle une putain, une jouet ou une génie? Sans doute toute cela à la fois, quelle importance?" (*Possessions*, 1996: 155).

¹ "Sur la chaîne suivante passe un film insignifiant que la rêveuse ne retient pas, elle zappe de nouveau: même effet, réveil. Reste le visage de cet homme. Son père tué à l'hôpital? Goyesque victime des hommes transformés en loups. Depuis combien d'années déjà? Le cauchemar ne cesse de revenir, plus ou moins le même, et la même culpabilité. Du père ou de la fille? Le rêve zappe" (*Possessions*, 1996: 154).

² Para um aprofundamento da influência de Céline sobre o pensamento de Kristeva, sugerimos o artigo de Megan Becker-Leckrone, "Céline's pharmacy".

companhá-la ficcionalmente nos caminhos de sofrimento da abjeção, pois Céline escreve sobre temas que atuam lado a lado do estado de abjeção, como por exemplo o “horror”, “a morte”, “o sarcasmo cúmplice”, “o medo” (1980: 166). O processo celiniano do contato com o horror intensifica-se, segundo a psicanalista, na obra *Morte a crédito*, uma vez que:

Provavelmente nunca, tanto para Bosch quanto para o Goya mais sombrio, a ‘natureza’ humana, o outro lado do ‘sensato’, do ‘humano civilizado’, do ‘divino’ não tinham sido abertos com tanta crueldade, com tão pouca complacência, de ilusão ou de esperança. Horror de um inferno sem Deus¹ (*Poderes do horror*, 1980: 172).

Hieronymus Bosch, que pintou cenas de um inferno com muitas facetas da maldade as quais compõem o nosso imaginário do mal e dos corpos por vezes em estado de sofrimento, aparece ao lado de Goya, que também soube apreender sarcasticamente a decrepitude dos corpos envelhecidos, ou em estado de dor, ou de penúria física. Segundo Kristeva, esses pintores não alcançam a profundidade da dor apreendida pelo escritor Céline. Esboça-se nessa idéia uma distinção interessante entre a escrita e as artes visuais. Entretanto, para o aprofundamento fantasmático de Stéphanie Delacour, Kristeva descreve a sua interpretação acerca da tela de Artemisia Gentileschi sobre a degolação de Holofernes. Por meio das mudanças de canais, que nada mais são do que um recurso metafórico para melhor compreendermos a sucessão de imagens que constituem os sonhos da detetive, o narrador alude em seu devaneio, depois da referência a Goya, a uma versão muito sintética de Caravaggio sobre o quadro da degolação: “seus traços congestionados evitam as duas mulheres, enquanto a cabeça verga sobre o ombro esquerdo, onde um riacho de sangue inunda o colchão. Volumes vermelho-ocre, o *páthos* de Caravaggio²” (2003: 130). A autora, portanto, persegue a influência recebida por Artemisia, pois antes da apresentação da versão da pintora que, conforme vimos em *Visões capitais*, é um marco para a figuração

¹ “Jamais peut-être, même chez Bosch ou chez le Goya le plus noir, la ‘nature’ humaine, l’autre côté du ‘sensé’, de l’ ‘humain civilisé’, du ‘divin’ n’ont été ouverts avec autant de cruauté, avec si peu de complaisance, d’illusion ou d’espoir. Horreur d’un enfer sans Dieu” (*Pouvoirs de l’horreur*, 1980: 172).

² “ses traits révolus fuient les deux femmes tandis que sa tête ploie sur son épaule gauche où un ruisseau de sang inonde le matelas. Volumes rouge ocre, le pathos du Caravage”

ocidental, a autora de *Possessões* deixa claro na intenção de Caravaggio um medo da castração que o paralisa, impossibilitando-o de adentrar nas sutilezas e vilanias de Judite e da serva. Vejamos como os corpos dessas mulheres sobressaem na leitura do narrador na seqüência da troca de canal, ou seja, na vez de Artemisia:

O sonho de Stéphanie e o quadro de Artemisia: imagens virtuais que se contaminam. Duas mulheres atacam o corpo deitado do general assírio: a serva de rosto *blasé* e uma Judite feroz, flutuando em seu vestido de brocado. Um suave veludo carmesim envolve as coxas afastadas do homem, contraponto do embate confuso de seis braços que, na altura da cabeça, perpetraram o que parece um interminável estupro. Com todo o seu peso, a serva imobiliza a vítima, enquanto um violento movimento leva Judite à margem direita do quadro: com a mão direita, a soberana mergulha uma espada na garganta ofertada, e com a mão esquerda prega na cama a cabeça do macho. Nenhum horror nos traços da assassina. Só a rígida contenção de seu corpo, afastando-se do sangue que jorra, trai alguma repulsa. Em compensação, o rosto exige a concentração de uma matemática, ou bióloga, ou cirurgiã que, no esforço, já saboreia a vitória. A do saber absoluto? Do povo de Israel? Da mulher sobre o homem?¹ (*Possessões*, 2003: 130).

No fecho dos comentários sobre Artemisia Gentileschi, no ensaio “Degolações”, em *Visões capitais*, Kristeva insere um autorretrato desta pintora, intitulado “Autorretrato como alegoria da pintura”, no qual confirma a nossa suspeita de que o gesto “mais espetacular” de Artemisia está no próprio ofício de sua pintura. Kristeva, tal como faz em *Possessões*, também descreve a degolação de Holofernes segundo Artemisia em seu ensaio dedicado às degolações. O rosto de Judite “reflete uma concentração de matemática, de bióloga ou de cirurgiã que, no esforço, já saboreia a vitória

(*Possessions*, 1996: 154).

¹ “Le rêve de Stéphanie et le tableau d’Artemisia: des images virtuelles qui se contaminent. Deux femmes s’acharnent sur le corps couché du général assyrien: la servante au visage blasé et une Judith farouche, flottant dans sa robe de brocart. Un suave velours cramoisi enveloppe les cuisses écartées de l’homme, contrepoint de l’empoignade confuse de leurs six bras qui, côté tête, perpètrent comme un interminable viol. De tout son poids, la servante immobilise la victime tandis qu’un violent mouvement emporte Judith à la marge droite du tableau: de sa main droite, la souveraine plonge une épée dans la gorge offerte, de sa main gauche elle cloue au lit la tête mâle. Nulle horreur dans les traits de la meurtrière. Seule la rigide réserve de son corps, s’écartant du sang qui gicle, trahit quelque dégoût. Sa face, en revanche, dépeint la concentration d’une mathématicienne ou d’une biologiste ou d’une chirurgienne qui, dans l’effort, savoure déjà sa victoire. Celle du savoir absolu? Du peuple d’Israël? De la femme sur l’homme?” (*Possessions*, 1996: 154-155).

ria¹” (1998: 99-100). Em uma sucinta descrição do autorretrato de Artemisia, Kristeva destaca o corpo da pintora exposto em suas formas generosas. Essa pintura lembra-nos os volumes da Judite retratada por Artemisia: os braços e os punhos fortes. Kristeva chama a atenção para a posição do corpo em que apreendemos somente três quartos de sua figura e o braço direito robusto, no qual ela segura “vigorosamente” um pincel. Para Kristeva, o braço muito curto e musculoso e a ausência de narcisismo do gesto – pois ela não parece preocupada com o olhar dos espectadores na medida em que se deixa ver apenas lateralmente – cria uma atmosfera de concentração. Artemisia retrata-se imersa no trabalho de pintora. Por isso, Kristeva vê no gesto da pintora mais poder do que no braço de Judite, que dispõe de uma faca. Se o rosto de Judite expressa o sabor cirúrgico, calculado, decorrente da decapitação, a vitória de Artemisia reside no gesto de uma decapitação um pouco diferente: “A cabeça de Artemisia está nas suas mãos, (...) a pintura é ela mesma uma degolação²” (1998: 100).

Da medusa e Virgem Maria a Artemisia Gentileschi o caminho está preparado para Georgia O’Keeffe e suas flores:

Não, o sexo jamais fora estupro para Stéphanie, não importa o que pudessem pretender suas amigas feministas em nome da humanidade, ou antes, em nome da feminilidade; fora mesmo nisso que tivera de se separar delas. Estupro, nunca. (...) Flores oferecidas ao céu sob o pincel de Georgia O’Keeffe. Fragrâncias tornadas táteis nas páginas de Colette. Stéphanie sabia reconhecer nas obras dos outros aquele prazer sem nome que os homens lhe davam. E que ela gostava de preservar, velado, insular³ (*Possessões*, 2003: 131).

Esse trecho toca não apenas na importante função das imagens exploradas por Georgia O’Keeffe como também contribui para desfazer mal-entendidos a respeito

¹ “reflète une concentration de mathématicienne, de biologiste ou de chirurgienne qui, dans l’effort, savoure déjà sa victoire” (“Décollations”, 1998: 99-100).

² “La tête d’Artemisia est dans sa main, (...) la peinture est elle-même une décollation” (“Décollations”, 1998: 100).

³ “Non, le sexe n’avait jamais été du viol pour Stéphanie, quoi qu’eussent pu prétendre ses amies féministes au nom de l’humanité, ou plutôt au nom de la féminité; c’est même là-dessus qu’elle avait dû se séparer d’elles. Jamais de viol. (...) Fleurs offertes au ciel sous le pinceau de Georgia O’Keeffe. Fragrances devenues tactiles dans les pages de Colette. Stéphanie savait reconnaître dans les oeuvres des autres ce plaisir sans nom que lui donnaient, à elle, les hommes. Et qu’elle aimait préserver, voilé, insulaire” (*Possessions*, 1996: 156).

da recepção da obra de Kristeva e de seu caminho teórico. Em primeiro lugar, parece-nos claro que a autora se ocupa com o flagrante descaso diante dos poucos exemplos de mulheres pintoras que escreveram e contribuíram para a história imagética ocidental. Artemisia significa, nessa medida, uma espécie de precursora da capacidade de olhar das mulheres e, por conseguinte, há em suas telas, sobretudo a que nos detivemos, a expressão dessa defasagem, ou pode-se dizer, exclusão feminina na composição de um campo crucial de poder. Isso é inquestionável. Ao lado disso, a própria teórica frisa a existência incrustada em nossas imagens de uma lógica falocêntrica na qual impera uma estrutura que é a do falo no seu movimento de aparecimento/desaparecimento, cuja repercussão é a constituição acentuadamente “técnica” do binarismo 0/1 formador do nosso campo visual, empregado por Kristeva para explicar o trabalho do pensamento. Por outro lado, Kristeva aprofunda a gênese das nossas imagens até esbarrar na Virgem Maria e seu corpo, receptáculo materno e o abrigo de todos os outros. O corpo da Virgem remete-nos ao receptáculo móvel que é a *chora*. Trata-se de uma referência indispensável para a formação do semiótico e, por conseguinte da linguagem, sobretudo aquela com inspirações artísticas. Nesse sentido, pertencemos, invariavelmente, a esse corpo paradoxal da mãe-virgem, mesmo sob a égide de um poder falocrático. Este é o ponto de Kristeva. Por isso, incluí-la ou, em outras palavras, reduzi-la ao domínio, muitas vezes dogmático da crítica feminista, entraria em contradição com os pressupostos de sua *signifiance*, cuja dinâmica é o constante pôr-se à prova, o questionamento das últimas “certezas”.

Sobre a relação de Kristeva com o movimento feminista, na entrevista concedida a Elaine Hoffman Baruch, na década de oitenta¹, ela se abstém de falar sobre a crítica feminista norte-americana. Sua crítica sobre o feminismo recai sobre o pensamento francês no que esse se aproxima de uma herança marxista, ou seja, de um movimento de protesto sociológico desencadeado pelo proletariado. A lógica dessa revolta sustenta-se na existência do opressor e do oprimido. Para Kristeva, o protesto das mulheres situa-se em um nível completamente diferente desse jogo em que o

¹ Consultamos a entrevista “Feminismo e psicanálise” (“Feminism and psychoanalysis”), do volume *Julia Kristeva interviews* (1996: 113-121), no qual se encontram os pontos que resumiremos sobre o feminismo e o pensamento da autora.

destino da classe oprimida é a luta pelo reconhecimento no plano econômico, político ou ideológico. A psicanalista defende o ponto que a diferença não está encerrada no plano biológico, mas no que fizemos dessa diferença, ou seja, o papel da nossa subjetividade, a forma como usamos a nossa linguagem para marcar a nossa diferença dentro do conjunto. Com isso, julga uma regressão o papel de algumas feministas, especialmente na França, que encerram a linguagem na ordem masculina no que esta tem de lógica, fálica. O oposto disso também não é o seu ponto: por exemplo reduzir a linguagem ao feminino com adjetivos de imprecisão como “sussurros”, “impulsos”. Kristeva afasta-se de posições maniqueístas acerca da linguagem. Sua teoria da linguagem apóia-se na codependência desses dois pólos somado à necessidade de uma articulação própria daquele que produz linguagem. O feminismo de Kristeva caminha em direção ao incentivo da subjetividade das mulheres inseridas no conjunto, por isso julga importante que existam mulheres atuantes no meio simbólico, ou seja, na filosofia, na teoria, na ciência, por exemplo, que são esferas da cultura.

Em *Contra a depressão nacional*, Kristeva afasta-se de um vínculo com a teoria feminista¹: “O pouco que escrevi sobre as mulheres é empírico, disperso, em curso...” (1998: 36). Essa frase lacunar tem um fundo de verdade, basta relacioná-la à entrevista concedida a Baruch ou à própria teoria da codependência entre o semiótico e o simbólico por ela desenvolvida. Na seqüência dessa longa entrevista a Philippe Petit, Kristeva resume o que chama de etapas do movimento feminista. A primeira etapa consistiu na igualdade sócio-política entre os dois sexos. A segunda fase iniciou-se depois de maio de 68, momento em que feminismo interessa-se pela arte e pela psicanálise: “Reivindica-se uma ‘escrita feminina’, uma ‘linguagem feminina’, um ‘cinema feminino’” (1998: 36). O terceiro tempo, conforme a psicanalista, tem o seu “esboço” na contemporaneidade, ou seja, é uma etapa ainda em formação. As mulheres já estão no simbólico, isto é, na cultura, segundo Kristeva. O “poder”, nesse sentido, modula-se conforme “particularidades da experiência feminina no que ela tem de

¹ “Je ne me considère pas comme une théoricienne du féminisme. Le peu que j’ai écrit sur les femmes est empirique, dispersé, en cours... (*Contre la dépression nationale*, 1998: 36).

² “On revendique une ‘écriture féminine’, un ‘langage féminin’, un ‘cinéma féminin’, etc” (*Contre la dépression nationale*, 1998: 37).

mais cúmplice com a intimidade, a sexualidade¹” (1998: 37). Esboça-se, portanto, um movimento feminista que não rechaça, aliás, enaltece a maternidade ou as ações ditas maternas. Nesse terceiro movimento entrariam as mulheres-mães e também aquelas que não optaram pela maternidade². Como o assunto maternidade centraliza o pensamento de Kristeva, Philippe Petit lhe pergunta se a ausência de filhos tornaria uma mulher incompleta. A resposta de Kristeva nos oferece a definição mais acabada do que reconhece por maternidade:

Algumas mulheres - e alguns homens! - realizam uma “maternidade simbólica” em suas vidas profissional e pessoal: notavelmente no ensino e nos ofícios terapêuticos, mas não somente. Chamo de vocação materna não o trabalho nele mesmo extraordinário da geratriz ou da mãe grávida mas essa alquimia que conduz da biologia à significação, e que passa pela modulação do desejo em ternura, depois em representação-sentido-linguagem-pensamento. Um desvio da pulsão se opera: no lugar de se satisfazer num objeto de prazer (que é essencialmente um objeto perverso), a pulsão da mulher-mãe não se inibe, mas adia suas metas e encontra, não um *objeto*, mas um *outro*: um outro a cuidar, a proteger, a amar³ (*Contre a dépression nationale*, 1998: 84).

Georgia O’Keeffe, por exemplo, não teve filhos, no entanto, realizou a maternidade por meio de seu ofício de pintora, tornando visível um mundo em que a técnica e o corpo ganham expressão no exercício de sua subjetividade desenvolvida por

¹ “les particularités de l’expérience féminine dans ce qu’elle a de plus complice avec l’intimité, la sexualité” (*Contre la dépression nationale*, 1998: 37).

² No artigo “La passion selon la maternité, de 2000, publicado em *La haine et le pardon* (2005), Kristeva defende a maternidade como uma espécie de etapa no desenvolvimento psíquico da mulher, dado que ao entrar em contato com a aprendizagem da linguagem do filho acontece um exercício comparado à busca proustiana: “Cette réconciliation avec la langue maternelle est, par la mère, non seulement une réconciliation avec sa prime enfance à elle, ou avec sa propre mère, mais aussi une désinhibition de son imaginaire, la création socialement autorisée d’un langage sensoriel personnel: le ‘baby talk’ que la mère partage avec son enfant est ‘la recherche du temps perdu’ de chaque mère” (2005: 190).

³ “Certaines femmes - et certains hommes! - réalisent une ‘maternité symbolique’ dans leur vie professionnelle et personnelle: notamment dans l’enseignement et les métiers thérapeutiques, mais pas seulement. J’appelle vocation maternelle, non pas le travail en lui-même extraordinaire de la génitrice ou de la mère porteuse, mais cette alchimie qui conduit de la biologie à la signification, et qui passe par la modulation du désir en tendresse, puis en représentation-sens-langage-pensée. Un détournement de la pulsion s’opère: au lieu de se satisfaire dans un objet de plaisir (qui est essentiellement un objet pervers), la pulsion de la femme-mère ne s’inhibe pas, mais diffère ses buts et rencontre, non pas un *objet* mais un *autre*: un autre à soigner, à protéger, à aimer” (*Contre la dépression nationale*, 1998: 84).

uma forma demasiadamente particular de olhar e representar o mundo. Segundo Britta Benke (1995: 38), o clima dos Estados Unidos dos anos vinte contribuiu para associações entre a teoria psicanalítica freudiana, que estava em pleno desenvolvimento, e a temática ilustrada pela pintora a mesma época. Com uma espécie de lente de aumento, Georgia O'Keeffe revelava detalhes da anatomia vegetal, contribuindo para interpretações de cunho erótico de sua obra. Embora não fosse essa a sua intenção, como ressalta recorrentemente Benke, há uma permanência desse erotismo que encontramos em *Possessões*. Em *Polylogue*, conjunto de ensaios publicado em 1977, Kristeva ocupa-se de algumas referências imagéticas. No artigo intitulado “A alegria de Giotto”, Kristeva vale-se de apontamentos do pintor Matisse no que ele defende as bases pulsionais da cor na pintura. Kristeva interessa-se sobretudo por um trecho em que o pintor observa no efeito da cor “sensações na retina” capazes de romper com a “tranqüilidade” da “superfície” e do “contorno”. Talvez tenhamos encontrado nesse texto do final da década de setenta o esboço do argumento em que no horror não se vê, no horror se escuta. Para retomar a teoria de Kristeva desenvolvida em nosso primeiro capítulo, observa-se que a cor, a voz e o gesto são elementos próprios do semiótico, antes da sintaxe e, por conseguinte, transverbais. Logo, sobre o aspecto de constituição da linguagem, a análise do domínio da cor pelos pintores em diversos períodos histórico será útil para Kristeva em sua busca por momentos de inovações lingüísticas. Vejamos o fragmento por ela recortado de um texto de Matisse sobre a ligação da cor à voz e à escuta: “Só há, no fim das contas, uma *vibração tátil* comparável ao ‘vibrato’ do violino e da voz¹” (“A alegria de Giotto”, 1977: 392). Kristeva reconhece na cor um traço de afastamento do simbólico, o que se explicita na atividade pictórica. Diversamente de elementos como forma e espaço, os quais atuam na esfera da verossimilhança e da representação (pelo menos até a época de Giotto e de seus contemporâneos), a cor possui uma liberdade incomparável. Kristeva reconhece também na cor certa limitação histórica em virtude das tendências artísticas de cada momento, mas é por meio da cor que são desencadeadas as transformações substanciais. Segundo Kristeva, no que se refere à pintura ocidental, o uso da cor por Giotto

¹ “Il n’y a, en fin de compte, qu’une *animation tactile* comparable au ‘vibrato’ du violon et de

subverteu normas da pintura como a perspectiva. A cor também foi responsável pelo início da dissolução da representação, como a teórica observa nas pinturas de Cézanne, Matisse, Rothko, Mondrian. Curiosamente, a autora vale-se da metáfora do “gosto” (*goût*), a qual é também um “capricho”, com a finalidade de realçar o aspecto revolucionário contido na natureza da cor¹ (1977: 394).

As diferenças proporcionadas pelas experiências cromáticas, as quais nos levam ao semiótico e, por extensão, às suas implicações no plano simbólico, na linguagem, retornam sobretudo nessa alusão da detetive Stéphanie Delacour às pinturas de Georgia O’Keeffe, que conduziu a forma de suas flores ao movimento e às tonalidades de suas tintas. Em função de sua proximidade com o universo vegetal, a narradora de *Possessões* situa O’Keeffe ao lado de Colette. As duas comungam um retorno exuberante ao semiótico, pois suas experiências são ricas em signos que causam sensações táteis, as quais levam ao ponto kristevaniano que nos parece o eixo de *Possessões*, qual seja, no horror não se vê, mas se ouve. A experiência tátil consiste portanto no deslocamento do olhar para o sentido da audição, na escuta de alguma voz. Trata-se de um percurso em que a oralidade ganha a cena, sugerindo uma volta à relação arcaica entre a mãe e o bebê. Em recente livro destinado à interpretação da obra de Colette, Kristeva destaca o recurso metafórico empregado pela escritora. Constatamos nesses deslocamentos vestígios desse “gosto” arcaico, lembrança que reativa os sabores e os sofrimentos da formação de todos os sujeitos. Kristeva, novamente, entrelaça a maternidade em sua discussão sobre literatura:

Habitualmente vermelha, rosa ou amarelo-chá, a rosa aqui chega até o negro. A este contraste que a extrai do mundo das flores e a transporta (primeiro efeito de metáfora) ao da cultura (do artifício) ou da melancolia (como o sol acompanhado do mesmo epíteto), acrescenta-se um segundo movimento metafórico, introduzido segundo a lógica das inversões e dos deslocamentos sensoriais. O olhar come a rosa, a vista se tornou um gosto, eu saboreio a flor como um confeito² (*O gê-*

la voix” (“La joie de Giotto”, 1977: 392).

¹ Mencionamos no início da nossa análise sobre *Possessões* a importância dos tabus alimentares na aquisição da nossa linguagem e formação da nossa cultura.

² “Habituellement rouge, rose ou jaune thé, la rose fonce ici jusqu’au noir. A ce contraste qui l’extrait du monde des fleurs et la transporte (premier effet de métaphore) dans celui de la culture (de l’artifice) ou de la mélancolie (comme le soleil accompagné de la même épithète), s’ajoute un deuxième mouvement métaphorique, filé selon la logique des inversions et déplacements sensoriels. Le regard mange la rose, la vue est devenue un goût,

nio feminino. Colette, 2007: 115).

As flores de Colette, que são reavivadas na análise de Kristeva, não se esgotam no poder do gosto, pois a autora continua a perseguir seus deslocamentos até chegar ao sentido do olfato. No entanto, mesmo assim, Kristeva marca a dependência do gosto nesse terceiro e último deslocamento do trecho escrito por Colette que ela escolheu para análise: “Enfim, um terceiro deslocamento conduzirá do palato e da língua até o nariz: é a vez dos perfumes serem confeitos, a rosa cozinha seu odor¹” (2007: 115). Na seqüência de sua análise, Kristeva cita a própria Colette: ““você, rosas negras, confeito de odor²”” (2007: 115). Esse deslocamento é um exercício da linguagem comum nos textos de Clarice Lispector. A personagem Joana, de *Perto do coração selvagem*, transgride o já revoltado contato com a cor na sua experiência marcadamente gustativa de “mastigar o vermelho”, como está na imagem de “engolir fogo adocicado”.

A experiência cromática de Georgia O’Keeffe, na exploração de sua gama de cores, é a desse retorno arcaico ao paladar, ao transverbal, terreno da formação do poético. É também a expressão da maternidade subjacente ao gosto que abre caminho, um tanto oblíquo, para relacionarmos a mulher à técnica, visto que o corpo/cadáver de Gloria Harrison não escapa dessa lógica em que impera o domínio técnico. Georgia O’Keeffe produziu uma série de quadros sobre a cidade de Nova York nos quais estão retratados prédios altos onde sobressaem muitas janelas com luzes artificiais. Casada com um fotógrafo – Alfred Stieglitz –, O’Keeffe conviveu no meio das fotografias e dos fotógrafos amigos de seu marido e é possível que as tenha utilizado para captar algumas minúcias típicas de seu estilo interessado em sutilezas. Britta Benke insere algumas fotografias de Stieglitz sobre a cidade de Nova York, fazendo com que se estabeleça uma evidente semelhança entre o *flash* fotográfico e a atividade pictórica de O’Keeffe. De acordo com Benke (1995: 52), Stieglitz, Strand e

je savoure la fleur comme une confiture” (*Le génie féminin*. Colette, 2002: 136).

¹ “Enfin, un troisième déplacement conduira du palais et de la langue au nez: c’est le tour aux parfums d’être confits, la rose cuit son odeur” (*Le génie féminin*. Colette, 2002: 136).

² “vous, roses noires, confiture d’odeur” (*Le génie féminin*. Colette, 2002: 136).

Sheeler (também fotógrafos) seguem princípios da teoria de Henri Bergson no que esse defende a interrupção do tempo para melhor apreendê-lo. Para tanto, eles utilizam as máquinas fotográficas, vendo nessa ferramenta técnica uma forma de reter o tempo e assim captar a “essência do objeto”. Britta reconhece na pintura de O’Keeffe essa influência e também elementos específicos da pintura, por exemplo, o desenho dos reflexos de luz. Observamos até mesmo em sua produção voltada para o domínio do sagrado – momento em que a pintora se retira da cidade cosmopolita e passa viver no deserto do México com todo respeito e interesse pela cultura local –, a existência de um importante resquício das máquinas fotográficas em sua produção. Em um dos vários retratos tirados por Stieglitz de O’Keeffe, ele focaliza sobretudo a linha do pescoço da pintora. A foto a que nos referimos se chama “Georgia O’Keeffe: um retrato, colo”, é de 1921, e o destaque localiza-se no osso que liga o colo ao pescoço, esse sustentáculo da cabeça é assunto de interesse de Kristeva. Na fotografia, parte de alguns dedos da pintora situam-se sobre o colo, muito alvo. Chama a atenção o detalhe do osso saliente que deixa à mostra apenas a metade da orelha de O’Keeffe, que fica na mesma linha de sua boca, lábios finos sutilmente entreabertos. A alvura desse colo/pescoço leva-nos imediatamente à tela em que ela se dedica a pintar que se chama “Crânio de vaca com rosas de algodão”, de 1932. No centro do quadro está o crânio de uma vaca, muito branco, frágil, e duas rosas – o retorno da marca imagética da pintora. As rosas e o crânio são da mesma tonalidade de branco. O material das rosas mistura-se à estrutura oca do crânio. Tanto o algodão das rosas quanto algumas rachaduras no crânio do animal, que se deixa ver nos tons amarelados, compõem uma atmosfera visual em que domina a cor branca e passa, por conseguinte, certa idéia de vazio, de um nada dentro da forma, ou, para voltar à importância da cor, de uma forma que se desenha em função da cor. Na fotografia em que Stieglitz destaca o colo de O’Keeffe esboça-se essa idéia de um corpo flagrado em seu funcionamento até o detalhe dos movimentos dos ossos, pois os ossos da pintora ultrapassam a textura da pele, que nos parece um invólucro desnecessário. O aspecto quebradiço do crânio da vaca é o elemento de coesão entre essas duas imagens, pois a imagem de O’Keeffe comunga dessa mesma aparência de desfacelamento iminente. Em outra fotografia da pintora, essa dinâmica torna-se explícita. Na foto de Stieglitz

intitulada “Georgia O’Keeffe: um retrato com crânio de vaca”, de 1931, a cabeça da pintora e seu olhar claricianamente oblíquo, junto ao crânio do animal, nos levam aos cultos cranianos da antigüidade e acionam a rede de imagética traçada por Kristeva em *Visões capitais* da qual O’Keeffe é uma representante mais próxima do corpo degolado de Gloria Harrison do que as demais referências pictóricas, mas a tradutora de Santa Bárbara está, esse aspecto é inquestionável, na mesma linha de Medusa, Virgem Maria e Artemisia Gentileschi.

No volume *O feminino e o sagrado*, formado pela troca epistolar entre as escritoras Julia Kristeva e Catherine Clément, a primeira, em sua investigação sobre o tema que dá título a esta obra, comenta o impacto sofrido pelas pinturas de O’Keeffe:

(...) deparei por acaso com um catálogo de obras de Georgia O’Keeffe (1887-1986), que me pareceu vir a calhar. Adoro essa pintora sóbria e sensual, suas flores carnudas, suas visões de ovos (...), de ossos úmidos e crânios limpos. (...) Ela não se priva de traçar os mistérios; mas de quê? Seu corpo, um sexo-flor, a vida, a morte, o cosmos, o ser? Secretamente, modestamente, ela se afasta – não nomeia, silencia. E desenha, mas outra coisa na própria coisa; uma coisa insignificante, quase nada. (...) Tento dizer alguma coisa; não posso, seria preciso escrever um poema, um romance... ¹ (*O feminino e o sagrado*, 2001: 52).

Essa carta de Kristeva, de 22 de janeiro de 1997 e a publicação de *O feminino e o sagrado*, 1998, são, portanto, posteriores ao livro *Possessões*. A necessidade de compreender as pinturas de Georgia O’Keeffe por meio de poema ou de um romance foram atendidas, nos parece, com a escrita de *Possessões*, romance publicado em 1996, um ano antes da troca epistolar. A alusão às flores de O’Keeffe, na seqüência de outros pintores que ilustram a decapitação sofrida por Gloria Harrison, contribui para a cartela de pintores que tocaram no íntimo, ou seja, na formação arcaica do futuro sujeito falante, aquela que traz à tona a complexa relação entre a mãe e o bebê. Trata-se de uma etapa anterior ao estabelecimento das interdições, anterior ao simbólico. Segundo Kristeva, em *A revolta íntima*, reside nesse espaço arcaico a mais importante expressão daquilo que a teórica chama de revolta. Curiosamente, apesar de evocar fantasmas “capitais”, as pinturas de O’Keeffe não participam do conjunto de ensaios de

¹ O texto original chama-se *Le féminin et le sacré*, de 1998, está esgotado e por isso não disponibilizamos a versão original em nota de final de página. Utilizamos a tradução de Rachel Gutiérrez, da editora Rocco, 2001.

Visões capitais, o que confirma o afastamento teórico a respeito dessas pinturas na confissão da autora a Catherine Clément.

As duas escritoras investigam o domínio do sagrado.

Clément, de Dacar, na carta que antecede à de Kristeva, de 16 de janeiro de 1997, cerca-se da simbologia da vaca para fundamentar um caminho possível entre o sagrado e o feminino: “Como a deusa Hathor, no Egito, a vaca sagrada da Índia é o invólucro do universo porque foi da pele costurada de uma vaca que nasceu o primeiro ser humano. Macho, nem é preciso dizer. A vaca é, portanto, *maternal* e envolvente, admitamos” (2001: 40, grifo nosso). A carta de Kristeva tem no encontro “casual” com a pintura de O’Keeffe o retorno a um tema demasiadamente presente em *Possessões*, o da maternidade. Vê-se que Clément oferece a palavra-chave desencadeadora da imagem sagrada para Kristeva. Destacamos a palavra “maternidade” do texto de Clément, pois é a partir dela que tecemos as suturas entre imagem-maternidade-sagrado. Kristeva anexa à carta, não só para a amiga mas também para a edição publicada, fotocópias de duas telas de O’Keeffe. Na primeira delas está o peso que a teórica confere à cor: “‘Série I, número 1’ (um título que não quer dizer nada, mas a cor torturante desse botão obscuro faz vibrar o olhar e a carne)”. A outra tela escolhida pela escritora é “Crânio com rosas de algodão” – imagem que na nossa interpretação é também a expressão de um vazio, de um nada em que o uso da cor branca, novamente o impacto da cor, desencadeia um saudável “fora do tempo”. Em *Possessões*, esse exercício do fora do tempo tem por defensora a detetive e jornalista Stéphanie Delacour, que ironiza o descaso do delegado Northrop Rilsky no tocante às artes plásticas:

Stéphanie estava farta dos quadros de mestres, e se deixou enfim cair no sono com a impressão de, pelo menos uma vez, compreender Northrop Rilsky, que acusava a pintura de ser uma arte demasiado lenta. Pois é, isso mesmo, caro Northrop, e até iremos mais longe, delegado: a pintura não é apenas lenta, é imóvel, anacrônica, é fora do tempo, puro tempo incorporado, sobretudo em sonho. Sonhemos com ela!¹ (*Possessões*, 2003: 134).

¹ “Stéphanie en avait assez des tableaux de maîtres, elle se laissa enfin couler dans le sommeil avec l’impression de comprendre pour une fois Northrop Rilsky qui accusait la peinture d’être un art trop lent. Hé oui, c’est bien vrai, cher Northrop, et nous irons même plus loin, Commissaire: elle n’est pas seulement lente, la peinture, elle est immobile, anachronique, elle est hors temps, pur temps incorporé, surtout en rêve. Rêvons-en!” (*Posses-*

Antes de buscar a localização teórica desse “fora do tempo”, pois é assunto de extrema relevância o desdobramento dessa condição expressa pela experiência-revolta defendida por Kristeva, voltaremos a nossa atenção para aquilo que está supostamente na contracorrente desse movimento. Trata-se da sociedade do espetáculo, visto que Santa Bárbara não escapa do nosso mundo contemporâneo e de suas “leis” da globalização. Em *Possessões*, a primeira referência a que temos acesso sobre o assunto diz respeito ao corpo-cadáver de Gloria Harrison:

Os dez policiais que levantavam indícios e recolhiam o menor cabelo espalhado perto da mulher assassinada pouco estavam ligando para o que eu pensava terem sido os infortúnios de Gloria Harrison, tanto quanto os meus. Só faziam entrar ainda mais naturalmente no quadro, também eles comparsas indiferentes, e já teatrais¹ (*Possessões*, 2003: 65).

A morte como processo de teatralização desenvolve-se desde *O velho e os lobos* na produção ficcional de Kristeva. O corpo de uma mulher anônima, cuja aparência é a de Alba Ram, explica-se pela padronização do gosto da vítima, que veste roupas desenhadas pela estilista francesa Agnès B. Recentemente, a edição de maio de 2007 da *Revista Elle* brasileira, reportagem de Ian Phillips, publicou uma matéria sobre a estilista em que apresenta fotografias de sua casa reformada há pouco: “Uma casa erguida pelo rei Luís XIV para o seu médico, Guy-Crescent Fagon. (...) construção suntuosa, conhecida como *Le Coeur Volant* (O coração voador) e erguida em Versalhes, a oeste de Paris”. Na seqüência da abertura da matéria, a marca da singularidade da estilista desenha-se a partir do nome: “a estilista francesa Agnès b. (assim mesmo, com B minúsculo)” (2007: 191), dessa forma a *designer* grifa seu nome no universo *fashion*. Vejamos como a personagem anônima, uma consumidora das roupas de Agnès b., tem a sua vida abruptamente abreviada:

Um tumulto. (...) Uma velha senhora soluça. (...) Acabam de retirar

sions, 1996: 158-159).

¹ “La dizaine de policiers de la Brigade criminelle qui prélevaient des empreintes et recueillaient le moindre cheveu traînant près de la femme assassinée se fichaient pas mal de ce que je croyais avoir été les infortunes de Gloria Harrison, autant que des miennes. Ils n’entraient que plus naturellement dans le tableau, comparses indifférents eux aussi, et déjà théâtraux” (*Possessions*, 1996: 74).

do lago o corpo de uma mulher afogada. Tem uma ferida no pescoço. “Os lobos!” (A multidão.) “Seu amante deve ter-lhe dado uma facada”. (Um dos homens responsáveis e insensíveis.) “Mas não, eu vi a marca das presas.” (A senhora em soluços.).

O cadáver ainda está estendido sob uma toalha ou lençol, espera-se a polícia, nada pode ser tocado. Mostro meu cartão de jornalista e levanto a ponta da toalha. Com efeito, um ferimento na base do pescoço. Os longos cabelos cobreados começam a secar sob o efeito do calor. Os cabelos de Alba, cobertos de alga e de lodo. Colam-se ao rosto lívido e maculado, cujos traços não posso distinguir sob as inchações e a lama. “Não toque, estamos esperando a ambulância.” (A velha senhora soluça, afastando-me, com uma energia súbita, do corpo morto, do qual visivelmente se atribui a propriedade exclusiva, a só ser partilhada, quem sabe, com a equipe médica.)¹ (*O velho e os lobos*, 1999: 81).

Na matéria da *Revista Elle*, Agnès b. exibe em sua antiga sala de música, que atualmente foi substituída pelo *living*, um pequeno armário onde se encontra uma edição original de *L'Encyclopédie*, de Diderot e d'Alembert. Essa raridade contrasta com obras de arte contemporânea, as quais podem ser apreciadas nos vários aposentos reformados. A antiga sala de música está enfeitada com um tela do artista húngaro Simon Hantai e na sala de jantar a estilista prestigiou o trabalho de Jean-Michel Basquiat. A matéria realça o interesse da estilista pela arte pictórica: “Agnès tem uma coleção particular com mais de 900 obras e é dona de duas galerias” (2007: 191-192). A primeira boutique de Agnès surgiu em 1975 e hoje existem aproximadamente cento e quinze lojas espalhadas pelo mundo. O sucesso de Agnès independe das tendências, segundo a matéria jornalística, que repete uma das frases famosas da estilista que “nunca comprou uma só página publicitária”: ““Eu crio peças de vestuário, não de moda”” (2007: 192). A personagem anônima de *O velho e os lobos*, a afogada do lago, conforme o discurso do narrador, não dispõe de um gosto sofisticado como a pro-

¹ “Un attroupement. (...) Une vieille dame sanglote. (...) On vient de repêcher du lac le corps d'une femme noyée. Une blessure au cou. ‘Les loups!’ (La foule.) ‘Son amant a dû la frapper d'un coup de couteau.’ (Un des hommes responsables et insensibles.) ‘Mais non, j'ai vu la trace des crocs.’ (La dame en sanglots.) Le cadavre est encore étendu sous une nappe ou un drap, on attend la police, il ne faut rien toucher. (...) Les longs cheveux cuivrés commencent à sécher sous l'appel de la chaleur. Les cheveux d'Alba couverts d'algues et de vase. Ils collent au visage bleui et maculé dont je ne distingue pas les traits sous les bouffissures et la boue. ‘N'y touchez pas, on attend l'ambulance.’ (La vieille dame sanglotte en m'écartant avec une énergie soudaine du corps mort dont elle s'est visiblement attribué la propriété exclusive, à ne partager, à la rigueur, qu'avec le corps

tagonista da matéria da *Elle* insinua ao estreitar os laços entre o universo das artes e a indústria da moda:

Aquele mesmo conjunto branco de pintinhas pretas da Agnès B., do qual Alba só se separava raramente. Que idéia, vestir-se na Agnès B., como uma colegial, uma remanescente atrasada de 68! Alba nunca tivera gosto pelo luxo, talvez também não tivesse recursos para tanto, apenas o grau zero da elegância¹ (*O velho e os lobos*, 1999: 81-82).

Nesse universo de padronização e de descaso diante dos assassinatos, a detetive Stéphanie Delacour é a única na trama de *O velho e os lobos* que se preocupa com assassinato da mulher do lago. Ela compra o jornal *É domingo em Santa Bárbara* e choça-se com o descaso dado ao crime, somado à falta de interesse pela vítima, uma consumidora que provavelmente partilhava do mesmo ideal artístico presente na singularidade da marca Agnès b.: “Ninguém veio reclamar a jovem anônima cujo corpo foi retirado, depois de uma afogamento precedido de crise cardíaca²” (1999: 160). No enterro do Professor de latim, a possível presença de Alba confunde a detetive, que pensava ter desvendado a identidade do cadáver do lago: “Apesar de tudo, aquela semelhança: a anônima tinha o rosto de Alba Ram, os mesmos cabelos, o mesmo conjunto de Agnès B³” (1999: 160). Essa confusão comum no mundo das aparências é uma das facetas da sociedade do espetáculo, uma de suas armadilhas, pois a estandardização vigora no consumo das mercadorias, apesar de o enfoque publicitário, sobretudo quando se faz ausente, se apoiar sobre o diferencial da exclusividade: “Simple coincidência? Afinal de contas, um mundo de moças com cabelos cobreados veste-se na Agnès B. e basta embebê-las em água suja para ver nelas os traços de Alba, ou de quem se quiser⁴” (1999: 160).

médical.)” (*Le vieil homme et les loups*, 1991: 123).

¹ “Ce même ensemble blanc à petits pois noirs d’Agnès B., dont Alba ne se séparait que rarement. Quelle idée de s’habiller chez Agnès B., comme une collégienne, une soixante-huitarde attardé! Elle n’a jamais eu le goût du luxe, Alba, peut-être pas les moyens non plus, juste le degré zéro de l’élégance” (*Le vieil homme et les loups*, 1991: 124).

² “Personne n’est venu réclamer la jeune anonyme dont le corps a été repêché, suite à une noyade précédée d’une crise cardiaque” (*Le vieil homme et les loups*, 1991: 263).

³ “Tout de même, cette ressemblance: l’anonyme avait le visage d’Alba Ram, les mêmes cheveux, le même ensemble Agnès B” (*Le vieil homme et les loups*, 1991: 263).

⁴ “Simple coïncidence? Après tout, une foule de filles aux cheveux cuivrés s’habillent chez

Observa-se que o caminho do espetáculo mostra-se suficientemente desenvolvido no primeiro *polar* de Kristeva. Em *Possessões*, a ação da detetive Delacour segue a linha da revolta em face do espetáculo. Na reconstituição do crime de Gloria Harrison, a jornalista-detetive, que havia jantado com a vítima e com uma série de suspeitos, espera para dar o depoimento ao delegado Rilsky sem esconder, ainda que somente em sua imaginação, um reduto muito íntimo, a repulsa pelo teatro: “Stéphanie Delacour esperava com os outros. Encenação grotesca, pensava ela¹” (2003: 73). Grotesco refere-se ao modo como aparecem alguns dos suspeitos quando reproduzem o mesmo traje de noite da data do assassinato. É o caso de Larry Smirnoff, apaixonado pela vítima e bastante abatido. No outro lado do espetáculo está Odile Pascal, que desfila, com uma euforia deslocada para a ocasião, o seu vestido vermelho (2003: 73-74). Na seqüência das alusões ao espetáculo, há uma reflexão que nos leva àquela presente em Clarice, na qual a escritora redige uma crônica chamada “Persona”, que nos serviu para a análise de *Perto do coração selvagem*. Assim como Lispector, o narrador kristeviano reconhece esse recurso desenvolvido muito antes dos elaborados meios técnicos televisuais dos quais dispomos na atualidade:

Todos assumem atitudes, poses, máscaras e outros *looks*, neste mundo de fingimentos, onde o “verdadeiro” se dissipa no vapor das imagens que se sucedem nos canais de tevê, e onde o “autêntico” é uma pretensão que não resiste um segundo sequer às especulações das bolsas, nem aos recursos judiciais² (*Possessões*, 2003: 77).

A roupa do delegado Rilsky, cuidadosamente escolhida para o confronto entre Michael Fish, Hester Bellini e Brian Wat, todos suspeitos do assassinato da tradutora, não se furta desse tom espetacular que é muito próximo de um envolvimento prazeroso com o crime. Vejamos as referências cinematográficas, (especialmente a descrição do casaco estilo Humphrey Bogart), as quais se assemelham à tentativa revoltada

Agnès B. et il suffit de les imbiber d'eau maculée pour n'y voir que les traits d'Alba ou de qui on veut” (*Le vieil homme et les loups*, 1991: 264).

¹ “Stéphanie Delacour patientait avec les autres. Mise en scène grotesque, songeait-elle” (*Possessions*, 1996: 84).

² “Tout le monde prend des attitudes, des poses, des masques et autres *looks*, dans ce monde de faux-semblants où le ‘vrai’ se dissipe dans la vapeur des images zappées et où l’ ‘authentique’ est une prétention qui ne résiste pas une seconde aux spéculations boursières ni aux renvois judiciaires” (*Possessions*, 1996: 89).

do “fora do tempo”, na mesma linha do fora de moda do professor de latim em *O velho e os lobos*:

Na gama cuidadosamente selecionada dos conjuntos comemorativos dos atores hollywoodianos de sua juventude, escolhera naquele dia um terno que ousava uma risca sobre a alpaca negra, e o corte de uma camisa branca que, mais que as outras, lhe dava o ar cerimonioso de assistir a um espetáculo de ópera. (...). “Elegância, só isso! É preciso ter boa apresentação”, confiava pudicamente a Stéphanie, que concordava (*Possessões*, 2003: 138).¹

Em outro momento relacionado ao espetáculo, o delegado Rilsky, em seu discurso direto, deixa evidente o seu “horror” aos jornalistas. De forma irônica, afirma, sem esconder o sentimento de vergonha, ter desenvolvido uma espécie de racismo – semelhante, ele exemplifica de modo infeliz, aos anti-semitas ou ao ódio aos árabes ou aos negros – mas no que diz respeito exclusivamente à classe jornalística. Segundo Rilsky, os jornalistas substituem os padres de outrora, pois têm acesso a informações capazes de manipular vários setores da sociedade e não se ocupam, obviamente, da verdade. O longo trecho a seguir condensa essas idéias do delegado e justifica o porquê de seu racismo, o qual se fundamenta no vertiginoso fluxo de informações e imagens próprias da dinâmica do mercado de notícias. Os exemplos de Rilsky expressam o descaso frente ao sofrimento humano em detrimento de sentimentos ou ações que poderiam ser de caráter edificante na medida em que a indústria da notícia movimentava uma série de pessoas e de órgãos de poder. Na passagem que segue, Rilsky critica sobretudo o telejornalismo, já que é o mais claramente espetacular.

Em *Diante da dor dos outros*, Susan Sontag localiza na guerra que os Estados Unidos travaram no Vietnã o evento desencadeador da intensificação desse exercício em que o olhar voltado sobretudo ao sofrimento dos outros cria o hábito de transformar a tragédia em diversão, pois essa guerra, “a primeira a ser testemunhada dia-a-dia pelas câmeras de tevê, apresentou à população civil americana a nova teleinti-

¹ “Dans la gamme soigneusement sélectionné de ses complets commémoratifs des acteurs hollywoodiens de sa jeunesse, il avait prélevé ce jour-là un costume qui osait une rayure grise sur l’alpaga noir, et le tranchant d’une chemise blanche qui lui donnait plus que les autres l’air cérémonieux d’assister à un spectacle d’opéra. (...) ‘De la tenue, c’est tout! Il faut se tenir”, confiait-il pudiquement à Stéphanie, qui en convenait” (*Possessions*, 1996: 165).

midade com a morte e a destruição” (2003: 22). O discurso do delegado aponta para esse *voyeurismo* denunciado por Sontag:

“Senhoras e senhores, de Ruanda, ao vivo. Várias centenas de milhares de mortos. Um avião carregado de auxílio humanitário chegou esta manhã. Por enquanto, só os jornalistas desembarcaram. (*Close sobre os jornalistas*). John Smith, enviado especial da CNN, ao vivo de Ruanda, para o Jornal das vinte horas...” *No comment*. Não chega? Escutem mais isto: “Senhoras e senhores, acabamos de chegar ao local do crime. Só os jornalistas foram autorizados a penetrar no perímetro de segurança. Ainda não há vítima, e muito menos assassino. O crime deveria acontecer a qualquer instante. Os jornalistas estão no local. (*Close sobre os jornalistas*.) Marie Dupont, ao vivo de Santa Bárbara, para o Jornal das vinte horas...” *Ouviram? Bem sei que olharam, mas ouviram?* Aí está. Atingimos aquilo que há de melhor, e que só acontece no melhor dos mundos possíveis. Não entendem o que é? Vou dizer-lhes: os jornalistas falam dos jornalistas aos jornalistas. Para lhes dizer o quê? Tudo, nada, qualquer coisa, pouco importa, contanto que dê uma matéria, uma imagem, um clipe. Pode-se mesmo chegar ao ponto de dizer, deve-se mesmo chegar ao ponto de dizer o quanto é horrível a sociedade do espetáculo. Isso é uma idéia de jornalistas, que agrada aos jornalistas, os quais se comprazem em fazer espetáculo, o qual se denuncia a si mesmo ao passar, e passa adiante... Sim, os jornalistas falam dos jornalistas aos jornalistas¹ (*Possessões*, grifos nossos, 2003: 88).

Essa longa reflexão realiza um curto-circuito no argumento desenvolvido em *Possessões* sobre os limites do olhar. No meio da citação, destacamos o apelo de Rilsky (“*Ouviram? Bem sei que olharam, mas ouviram?*”), que é continuação do ponto defendido pelo narrador, de acordo com a nossa análise dos exemplos pictóricos. A pintura

¹ “Mesdames et messieurs, nous sommes en direct du Rwanda. Plusieurs centaines de milliers de morts. Un avion chargé d’aide humanitaire est arrivé ce matin. Pour le moment, seuls les journalistes ont débarqué (Gros plan sur les journalistes). Ici l’envoyé spécial de CNN, John Smith, je vous parle en direct du Rwanda pour le Journal de 20 heures...” *No comment*. Cela ne vous suffit pas? Écoutez encore ça: ‘Mesdames et messieurs, nous venons d’arriver sur les lieux du crime. Seuls les journalistes ont été autorisés à pénétrer dans le périmètre de sécurité. Il n’y a pas de victime et encore moins d’assassin. Le crime devrait se produire d’un moment à l’autre. Les journalistes sont sur place. (Gros plan sur les journalistes.) Ici Marie Dupont, en direct de Santa Barbara pour le Journal des 20 heures...’ Vous avez entendu? Je sais bien que vous avez regardé, mais vous avez entendu? Voilà. Nous avons atteint ce qui est pour le mieux et qui n’arrive que dans le meilleur dans mondes possibles. Vous ne voyez pas ce que c’est? Je vais vous le dire: les journalistes parlent des journalistes aux journalistes. Pour leur dire quoi? Tout, rien, n’importe quoi, aucune importance pourvu que ça fasse un papier, une image, un clip. On peut même aller jusqu’à dire, on doit même aller jusqu’à dire combien elle est horrible, la société du spectacle. Ça, c’est une idée de journalistes qui plaît aux journalistes, lesquels se plaisent à faire du spectacle, lequel se dénonce lui-même en passant, et passe outre... Oui, les journalistes parlent des journalistes aux journalistes (*Possessions*, 1996: 102).

no *polar* de Kristeva exerce a função de estabelecimento de uma barreira para o alcance do olhar. Chega-se a um ponto em que as coisas não podem ser vistas, ou que as pessoas não alcançam pela vista. O exemplo da decapitação explicita esse interdito, por isso não é aleatória a construção da morte de Gloria Harrison. A decapitação da tradutora de Santa Bárbara leva ao argumento de que no horror não se vê, no horror se ouve. Kristeva recolhe uma imensa iconografia sobre esse assunto em *Visões capitais*. O desafio que a autora nos propõe em *Possessões* é o de repensar esse interdito trabalhado pelos pintores no plano do espetáculo eminentemente técnico que é o de Gloria Harrison. O questionamento de Rilsky pode ser desdobrado na seguinte indagação: Como não olhar, se o sentido da visão é o que apregoa a sociedade televisual?, ou: Quem é capaz de ouvir no fluxo encantatório de imagens técnicas? O questionamento de Northrop Rilsky guarda certo paradoxo porque o delegado convive perto da ultrapassagem dessa interdição na medida em que o crime e crueldade advindos daí necessitam de um olhar atento para serem inspecionados e desvendados. Talvez seja por esse motivo que ele tenha desenvolvido um interesse pela música. Aliás, tanto o delegado quanto a detetive Stéphanie Delacour têm uma comum admiração por Yehudi Menuhin. Além do interesse pela psicanálise, o delegado pratica violino para relaxar. A aproximação de Rilsky com o crime deve-se ao sentimento de abjeção que ele experiencia ao entrar em contato com o horror. Não existe na capacidade de ouvir do delegado o altruísmo que se esperaria em sua atividade tão mais nobre do que a dos jornalistas, pois ele se refugia, segundo o narrador, na condição de “humanista esteta”:

Contudo, acreditava que a existência tinha um objetivo, que certamente não era servir aos homens, como proclamavam os velhos humanistas, mas adquirir uma justa percepção da humanidade. Nisso se considerava – não sem razão – como um humanista esteta, e aliás só suportava a comunidade de seus semelhantes quando magnetizada pela escuta admirativa de uma obra-prima¹ (*Possessões*, 2003: 78).

¹ “Il croyait pourtant que l’existence avait un but, qui n’était certes pas de servir les hommes, comme le proclamaient les vieux humanistes, mais d’acquérir une juste perception de l’humanité. Il se considérait en cela, non sans raison, comme un humaniste esthète, et d’ailleurs ne supportait la communauté de ses semblables qu’aimantée par l’écoute admirative d’un chef-d’oeuvre” (*Possessions*, 1996: 90).

A música, segundo o discurso do narrador, foi o modo como o delegado mergulhou com “elegância no horror” (2003: 78). A experiência musical torna os “sentimentos comedidos”, daí segue um abrandamento dos sentimentos desencadeado pela escuta: “O sublime, a graça, todas as maravilhas que justificam a humanidade, o que significam, senão sentir na medida certa, comover-se na medida certa¹?” (2003: 78). Rilsky é descrito como um melômano, isso se lê como uma auto-ironia da própria autora, visto que tem sua teoria assentada sobre o ritmo, na melodia do recém-nascido embalado e envolvido pelo contato com o corpo materno. Interessa-nos sobretudo o aspecto de comedimento do som que pode ser desenvolvido no exercício do bom senso e, conforme a construção de Kristeva, parece ausente, ou no mínimo deficiente, na atividade de olhar. A desmedida, portanto, se liga à sociedade do espetáculo. A condução da vida íntima de Gloria Harrison é um exemplo de ultrapassagem do olhar. A tradutora e o marido se expõem ou deixam-se flagrar em momentos da esfera privada. Trata-se de uma concessão inevitável por vezes ou de uma estratégia calculada em outros casos, que no entanto é sempre muito estimulada pela sociedade do espetáculo. A indústria do entretenimento reconhece na diversidade da vida das pessoas um meio rentável de aquisição de novos consumidores:

apesar da aversão de Gloria pela autobiografia, sua ligação com Michael Fish não podia permanecer secreta na pequena sociedade de Santa Bárbara. “Não gosto de me mostrar, mas não me escondo.” (Gloria.) Portanto isso era conhecido, tanto mais que o próprio Michael Fish não detestava a publicidade² (*Possessões*, 2003: 110).

Inserida sem muito entusiasmo, mas também sem se contrapor à sociedade do espetáculo, Gloria Harrison caminha no fluxo de sua época. Conforme o narrador, a moda atual não é mais a reverência ao que chama sarcasticamente de as *professional women*, deixando assim o legado de feministas como Angela Davis e Simone de Beauvoir fora do interesse do mercado literário. Carregado de ironia, o texto de Kriste-

¹ “Le sublime, la grâce, toutes ces merveilles qui justifient l’humanité, qu’est-ce d’autre, sinon sentir en mesure, s’émouvoir en mesure?” (*Possessions*, 1996: 90).

² “malgré l’aversion de Gloria pour l’autobiographie, sa liaison avec Michael Fish ne pouvait rester secrète dans la petite société de Santa Barbara. ‘Je n’aime pas me montrer, mais je ne me cache pas.’ (Gloria.) Cela se voyait par conséquent, d’autant plus que Michael Fish, lui, ne détestait pas la publicité” (*Possessions*, 1996: 128).

va ressalta que a palavra do dia das atuais leitoras chamadas de “novas libertinas” é o “desejo”. Observa-se o diálogo temático estimulado por Kristeva entre a reflexão relacionada à teoria e ao campo ficcional. Em *Possessões*, a autora insere aspectos do que denomina o terceiro movimento feminista, assunto que abordamos recentemente com base em *Contra a depressão nacional*, o qual é também e talvez em grande medida, uma estratégia de venda. O enfoque no desejo da mulher, que pode ser desdobrado no exercício de sua subjetividade, leva Gloria Harrison a traduzir *O seio*, de Philip Roth e *Os sonetos*, de Shakespeare. Sobre a reação da tradutora em seu discurso direto há um movimento dela que surpreendentemente toca na revolta: “Que honra, mas que trabalho! Vai ser preciso fazer o santabarbarês perder as estribeiras; torcer as frases, chocar as metáforas... Enfim, demais, não, as pessoas sentem como gafes as novidades em sua língua...”¹ (2003: 127).

Se o trabalho da tradutora é mediado pelas solicitações do mercado, o que suspende a sua liberdade ou, em outras palavras o exercício do gosto caro a Kristeva, a tradutora de Santa Bárbara, no entanto, encontra um meio demasiadamente pessoal para subverter os imperativos da sociedade do espetáculo. Trata-se de sua própria escrita ao traduzir para o santabarbarês esses textos da língua inglesa. A condição de estrangeira de Gloria Harrison, nessa medida, remete-nos à de Mallarmé e de Proust, pois esses autores também exerceram a atividade de tradutores. Esse detalhe não escapa a Kristeva, pois o “estrangeiro” é um tema que une toda a sua produção, tanto ficcional quanto teórica². Mallarmé e Proust beneficiaram-se desse trânsito na linguagem, maleabilidade que lhes rendeu um estilo próprio. Gloria Harrison não se compara a esses autores no que se refere à composição de uma obra literária, pois ela sequer é uma escritora. O ponto de contato entre ela, Proust e Mallarmé está na reprodução de um conteúdo da linguagem, transmitido e também recriado na tradução. Sua atividade de tradutora aciona, portanto, por meio características incrustadas no

¹ “Quel honneur, mais quel boulot! Il faudra sortir le santabarbarois de ses gonds, tordre les phrases, choquer les métaphores... Enfin, pas trop, les gens ressentent les nouveautés dans leur langue comme autant des gaffes...” (*Possessions*, 1996: 150).

² A relação entre a condição estrangeira de Kristeva e as repercussões em sua teoria da linguagem encontram-se em um série de artigos produzidos por Anna Smith para o volume *Julia Kristeva: readings of exile and strangement* (1996: 51-82).

semiótico e visíveis no genotexto e fenotexto que trazem à luz um infra-sentido, isto é, uma camada da linguagem muito íntima da personagem, a qual é capaz de despertar em seus leitores – cujo interesse recai sobretudo nos autores originais (Roth e Shakespeare) – reações diversas. Paira na cidade de Santa Bárbara um sentimento de inveja de Gloria Harrison: “Em Santa Bárbara, tomavam-na por uma cerebral, a frieza impregnada de sucesso, uma arrivista insolente¹” (2003: 125). Essa inversão promovida por Kristeva parece-nos semelhante àquela que a própria autora observa no retrato de Artemisia Gentileschi sobre a degolação de Holofernes. A “inveja do pênis”, que nada mais é do que a inveja feminina diante da exclusão ao mundo simbólico, aqui recai sobre uma mulher. Provavelmente, o mais importante nessa construção não é a mudança de papéis ou de forças – como Kristeva constata na intenção de Artemisia Gentileschi – dado que o mais surpreendente nessa inversão reside na própria atividade de escrever, ou seja, no caso específico de Gloria Harrison, de traduzir: recriar significados sob a ação melódica de enunciados que oscilam entre o pessoal e o coletivo. Por isso, Gloria Harrison, apesar de vítima irreversível do espetáculo, também tem sua parcela, ainda que discreta, de desforra, uma vez que deixa sua marca textual ecoando na cidade que a “acolheu” para a morte trágica. Por uma traça do destino, a tradutora torna-se tão rentável quanto a demanda do mercado editorial expressa no discurso de seu editor: “Hoje em dia já não se vendem livros, minha filha! (...) Nada de romances, nada de poemas! Vendem-se segredos, vende-se sexo, vende-se a vida!²” (2003: 127-128). O prestígio de Gloria Harrison, advindo de sua exposição midiática, embaralha a busca pelos culpados do crime, pois até mesmo a técnica do médico legista se encontra dispersa em uma rede de suposições que reconhece nos favorecimentos típicos a pessoas “conhecidas” um empecilho para o desvendamento da morte da personagem: “essa senhora, como toda paciente de al-

¹ “À Santa Barbara, on la prenait pour une cérébrale, la froideur imbue de succès, une arriviste insolente” (*Possessions*, 1996: 148).

² “Aujourd’hui on ne vend plus de livres, ma chère enfant!” (...) Pas de romans, pas de poèmes! On vend des secrets, on vende du sexe, on vend la vie!” (*Possessions*, 1996: 151).

guma notoriedade nesse bairro de Santa Bárbara, poderia obter com muita facilidade qualquer substância em sua farmácia habitual¹” (1996: 156).

Numa espécie de contraponto ao espetáculo, encontramos a jornalista Stéphanie Delacour, pois ela é a personagem mais dedicada ao caso Gloria Harrison, não se deixando abater pela falta de sentido desencadeada pelo crime e pelo cenário social em que todos parecem cúmplices da morte da tradutora. O olhar da detetive, uma freqüentadora do Louvre, viabiliza reflexões sobre a pintura como uma manifestação do fora do tempo. Marca-se, nessa medida, um afastamento entre o fluxo das imagens característico dos meios televisuais e as imagens contidas nas telas dos pintores e disponíveis para apreciação, um deleite visual diferente da teleintimidade mórbida estimulada pelos meios de comunicação, especialmente os eletrônicos:

nada me encanta mais do que um copo de Perrier no terraço do Marly, num fim de tarde de verão. A elegância faustosa do século XVII ladeia sem choques o vazio cortante de Pei; enquanto o público cosmopolita de camiseta, que não liga a mínima para Bernini e seu Luís XIV a cavalo, nem para o Carrousel cada vez mais rosa sob o sol potente, parece de um universalismo rudimentar, refrescante, talvez sem amanhã, mas também sem terror. Quando atinge o desligamento dos amantes satisfeitos com seu ato, a humanidade, qualquer que seja, parece uma peça de museu: única, ao mesmo tempo imemorial e carregada de memória. Como o Marly. Fora-do-tempo, a França² (*Possessões*, 2003: 169).

Se o privilégio da experiência do fora do tempo está em território francês, precisamente no Louvre, onde é possível o resgate da história imagética ocidental como forma de esvaziamento dos fantasmas, é também na França que o narrador de *Possessões* situa a efervescência do espetáculo, por extensão, da técnica. A condição de es-

¹ “cette dame, comme toute patiente de quelque notoriété dans ce quartier de Santa Barbara, pouvait se procurer très facilement n’importe quelle substance chez sa pharmacienne habituelle” (*Possessions*, 1996: 185).

² “rien ne me ravit comme une verre de Perrier à la terrasse du Marly par une fin d’après-midi d’été. L’élégance faste du Grand Siècle côtoie sans heurts le vide coupant de Pei; tandis que le public cosmopolite en T-shirts, qui se fout éperdument du Bernin et de son Louis XIV à cheval, comme du Carrousel de plus en plus rose sous le soleil déclinant, paraît d’un universalisme rudimentaire, rafraîchissant, sans lendemain peut-être, mais sans terreur non plus. Quand elle atteint le détachement des amants satisfaits de leur acte, l’humanité, quelle qu’elle soit, ressemble à une pièce de musée: unique, à la fois immémoriale et lourde de mémoire. Comme le Marly. Hors-temps, la France” (*Possessions*, 1996: 199).

trangeira de Delacour permite o distanciamento crítico para essa constatação que promove uma espécie de curto-circuito no estereótipo francês alicerçado sobre a intensa fruição dos sentidos:

Quando a lógica está em casa nas ruas, nos oceanos, nas estações de trem, já não há profundidade: o impossível aflora. O que escondem tantas aparências? Outras aparências igualmente acessíveis, acredita-se. (...). Claro, já naveguei bastante pelo mundo para nos ver também do exterior, *nos ver* (já que francesa eu sou): distintos, estilizados, longe do tráfego. Posso dizer também – como se diz fora de nossas fronteiras – que não temos alma, que nos falta interioridade. Os estrangeiros se apegam, se zangam, amam, ameaçam. Os franceses representam papéis, se vigiam, vigiam, acampam em seu inexpugnável retiro¹ (*Possessões*, 2003: 170).

Kristeva vasculha na vida de Colette, sempre às voltas com as descrições minúsculas das flores e de um mundo entrelaçado à natureza, o improvável. A escritora francesa, na contramão de um rechaço ao espetáculo, entrega-se às aparências. Kristeva reconhece, no que chama de carreira de mímica e de atriz de Colette, a intenção de se expor, o que a leva à pergunta: “Esse desejo de oferecer à vista – de mostrar, de fazer ver – a fruição vocal do rouxinol não antecipa o nosso prazer de *voyeurs* modernos, consumidores ópticos de ostentações midiáticas?” (2007: 108). Kristeva destaca mais de uma vez em um único parágrafo o fato de a escritora se adequar ao gosto francês pelo espetáculo. Novamente, a teórica instiga uma comparação entre o desejo de aparecer à época de Colette e a permanência dessa intenção sob o incremento da técnica³: “Colette pertence inteiramente a essa cultura do ‘parecer’, e não rejeita nenhum de seus encantos acidulados. (...) Ontem, pela intermediação do *music-hall*,

¹ “Quand la logique est chez elle dans les rues, les océans, les gares, il n’y a plus de profondeur: l’impossible affleure. Que cachent d’apparences? D’autres apparences tout aussi accessibles, croit-on. (...) Bien sûr, j’ai assez navigué à travers le monde pour nous voir aussi de l’extérieur, nous autres (puisque française je suis): stylés, stylisés, garés des voitures. Je peux dire aussi – comme on le dit hors de nos frontières – que nous n’avons pas d’âme, que nous manquons d’intériorité. Les étrangers s’attachent, se fâchent, aiment, menacent. Les Français jouent des rôles, se surveillent, surveillent, campent dans leur imprenable retraite” (*Possessions*, 1996: 201).

² “Ce désir d’offrir à la vue – de montrer, de faire voir – la jouissance vocale du rossignol n’anticipe-t-il pas notre plaisir de voyeurs modernes, consommateurs optiques des fastes médiatiques?” (*Le génie féminin*. Colette, 2002: 128).

³ Diferente da nossa interpretação é a de John Lechte, no artigo “The imaginary and the spectacle: Kristeva’s view”, no qual ele sustenta que Kristeva observa em Colette uma es-

hoje pela da telinha?¹” (2007: 108). Mesmo em Roland Barthes, um pensador do íntimo com quem a teórica partilha muitas das idéias que encontramos na semelhança entre *Fragments de um discurso amoroso* e nas *Histórias de amor*, há espaço também para o espetáculo. Em *A revolta íntima*, Kristeva menciona o interesse de Barthes pelo *music hall* (1997: 137). Esses exemplos de escritores em contato com a técnica no que ela tem de espetacular não desfazem a contribuição deles para a permanência de uma delicada e fundamental esfera do íntimo, a qual nos levará até a construção do fora do tempo.

O tema do íntimo, anunciado em *Sentido e contra-senso da revolta* (1996), relaciona a revolta ao arcaico, de acordo com a interpretação que Kristeva oferece à revolta freudiana, sobretudo com o significado desse arcaico, fato que é diferente de julgamentos morais e muito menos políticos. Kristeva faz questão de apontar para essa diferença (2000: 36) que, à primeira vista, parece de muita modéstia, mas que para a psicanalista se reveste de uma “ambição exorbitante”. Já nesse texto de 1996, Kristeva anuncia as bases do retorno ao arcaico que será desdobrado no ano seguinte, em *A revolta íntima*. Valendo-se da terminologia de Heidegger, no que toca ao tempo, Kristeva utilizará o termo “temporização”, que “ele emprega para mostrar que, até no êxtase, já existe o tempo, o tempo suposto, mesmo nesse tempo extático em que o tempo parece suspenso²”. A inovação de Freud está em permitir o acesso ao que chama de *Zeitlos*, o fora do tempo. Observa-se que essa mudança será crucial para a reflexão literária, para a crítica literária, pois é dessa forma que a teórica interpreta Proust: “O retorno, ou o acesso a uma temporalidade fora-do-tempo: esta é a experiência cuja análise lhes proponho e que os grandes textos literários, especialmente *Em busca do tempo perdido*, nos permitem abordar³” (2000: 36). Na seqüência, Kristeva

crita exclusivamente contra o espetáculo (2004: 117).

¹ “Colette appartient tout entière à cette culture du paraître, et n’en rejette aucun des charmes acidulés. (...) Hier par le truchement du music-hall, aujourd’hui par celui du petit écran?” (*Le génie féminin*. Colette, 2002: 128).

² “il utilise pour manifester que, jusque dans l’extase, il y a toujours déjà du temps, du temps supposé, même dans cet état extatique où le temps semble suspendu” (*Sens et non-sens de la révolte*, 1996: 28).

³ “Le retour, ou l’accès à l’archaïque comme accès à une temporalité hors-temps: telle est l’expérience dont je vous propose l’analyse et que les grands textes littéraires, notam-

aponta para o que é o esboço do perdão, ou seja, uma das variações do fora do tempo freudiano ao relacionar o texto de Proust como preparação da “benevolência”. No jogo de espelhos, que é a prática psicanalítica e a troca da transferência, contra-transferência, também está o caminho para se pensar o perdão: “O bom analista não seria aquele que nos acolhe com benevolência, com indulgência, sem contas a acertar, calmo em sua casa baixa, diz Freud, e nesse sentido precisamente revolucionário, dando-nos acesso *para nós mesmos* à nossa ‘casa baixa’¹?” (2000: 36).

Kristeva recorre a uma instalação do artista Bob Wilson, chamada sugestivamente de *Memory Lost*, para exemplificar esse retorno ao arcaico realizado na literatura por Proust. Sem sapatos e sobre uma superfície coberta de espuma que causa a impressão de uma “perda de alicerces”, Kristeva e os outros visitantes recebem um texto e têm seus olhares direcionados para um busto de homem de cabeça raspada iluminado por um projetor em que é contada a seguinte fábula: “Vivemos uma história que contava que no seio de alguma população existia o hábito de raspar a cabeça daqueles que se tornariam escravos, antes de expô-los ao sol. Dessa maneira os cabelos cresciam no interior e não mais no exterior do crânio, e eles perdiam a memória²” (2000: 37). Segundo Kristeva, a “revolta analítica” e o acesso ao retorno do arcaico funcionam no combate a esse memória perdida que a instalação de Bob Wilson denuncia e que a psicanalista critica no abuso da obscuridade pelos artistas contemporâneos. A ruptura radical com a possibilidade de sentido, ainda que remoto da “arte abstrata”, é o ponto de questionamento de Kristeva. Em busca de algum sentido, ainda que longínquo ou extremamente trabalhado pelo artista, reside a ambição da teórica, fato que não dissolve todo o seu envolvimento com a estética de vanguarda, pois mesmo ao enfatizar os poetas revolucionários (Mallarmé, Lautréamont) a au-

ment *À la recherche du temps perdu*, nous permettent d’approcher” (*Sens et non-sens de la révolte*, 1996: 28).

¹ “Le bon analyste n’est-il pas celui qui nous accueille avec bienveillance, avec indulgence, sans compte à régler, calme dans maison basse, nous dit Freud, et en ce sens précisément révolutionnaire, nous donnant accès *pour nous mêmes* à notre ‘maison basse’?” (*Sens et non-sens de la révolte*, 1996: 28).

² “Vous viviez une histoire qui racontait que chez quelque peuplade étrange, on avait coutume de raser la tête de ceux dont on voulait faire des esclaves avant de les exposer au soleil. Ainsi, leurs cheveux poussaient à l’intérieur et non plus à l’extérieur du crâne, et ils perdaient la mémoire” (*Sens et non-sens de la révolte*, 1996: 28).

tora nunca abdicou da intertextualidade, que inclusive se desenvolve em *A revolução da linguagem poética*. O acesso ao conteúdo arcaico se beneficia nessa medida em que está ligado a um mundo carregado de historicidade. A exposição de Bob Wilson, comentada por Kristeva em aula de 1994 e publicada em 1996, participa de um dos interesses centrais da escritora, ou dito de outra forma, de um conteúdo arcaico que ela traz à tona em 1998, na publicação de *Visões capitais*, pois o tema central dessa obra gravita em torno do mesmo assunto que será também o núcleo de suas *Possessões*.

Ao definir o íntimo no volume destinado a essa tarefa, *A revolta íntima* (1997), Kristeva o diferencia de uma “cultura da imagem” propagada pela comunicação de massa, na qual vigora o fluxo das imagens, sua rapidez, sua sedução. A revolta do íntimo estaria na contramão disso ao propor inicialmente um retorno às pequenas coisas. Trata-se, em forma de questionamento, de uma revolta de pequenas dimensões, nada de envolvimento político na macro-esfera: “re-voltas infinitesimais, para preservar a vida do espírito e a da espécie?”¹ (1997: 10). Essa pergunta já funciona como uma resposta afirmativa. Kristeva localiza no gênero romance o terreno que considera privilegiado para essa exploração do sensível. É por isso que a escritora elege o gênero policial, ou seja, para expressar de forma abrangente – dado que o *polar* promete um sucesso de venda – a sua revolta íntima. Sobre *Possessões*, ela justifica sua opção pelo gênero apreciado pela cultura de massa: “considero meu romance, entre tantos outros, como uma forma baixa da revolta. Mas outras, menos baixas, são mais convincentes?”² (1997: 10).

Os romances policiais são eficazes, supomos, porque nos levam imediatamente para a grande ruptura que é a morte, a qual nos auxiliará a compreender o *zeitlos* freudiano e, por extensão, o íntimo. Para desmitificar qualquer ilusão de transcendência acerca desse fora do tempo, Kristeva esclarece que não se trata de uma crença em uma outra vida, ou um em outro tempo, ou em uma eternidade, mas participa de uma temporalidade heterogênea ao tempo linear (1997: 50). Conforme Kristeva, a

¹ “ré-voltes infinitésimales, pour préserver la vie de l'esprit et celle de l'espèce?” (*La révolte intime*, 1997: 10).

² “Je considère mon roman, entre tant d'autres, comme une forme basse de la révolte. Mais d'autres, moins basses, sont-elles vraiment plus convaincantes?” (*La révolte intime*, 1997:

morte para Freud significa desligamento, mas se isso adquire um tom radical não é a intenção dos dois psicanalistas, na medida em que Kristeva observa nesse gesto de Freud exatamente o contrário da lamentação, pois trata-se antes de desdramatizar a morte (*dédramatiser*). Vejamos:

Em razão dessa imanência do tempo morto (ou melhor do tempo desligado) no tempo ligado ao vivo, a temporalidade psicanalítica é dotada de um *arkhe*, de um arcaico. Freud, no entanto, constrói uma estranha temporalidade: pois se ela comporta um *arkhe*, paradoxalmente ela não tem *telos*, ou melhor seu *telos* (a “cura”, a “verdade, o “renascimento”) se encontra marcado, entrecortado, escandido pelo *impossível* que é em última instância a resistência à morte (psíquica e biológica). A longa coabitação de Freud com a morte (câncer, Primeira Guerra e Segunda Guerras mundiais, nazismo) contribui sem dúvida para forjar o modelo não vitalista e não cosmogônico do *Zeitlos*¹ (*A revolta íntima*, 1997: 52).

Da complexidade desse fora do tempo Kristeva passa à análise da combinação entre o fora do tempo, que é inconsciente, e o tempo linear, um tempo consciente. Trata-se de uma tarefa difícil, pois mesmo nos textos freudianos é complicado acessá-la. Segundo a psicanalista, a memória para Freud é inconsciente e por isso constitui um traço (*Spur*) durável de excitação, além de ser indestrutível e deslocável (1997: 54). Kristeva cita um caso de somatização que pode ser interpretado à luz de uma “memória corporal”, a qual ela prefere chamar de “memória de sistema” (*mémoire de système*), cuja característica é a de se repetir em lugares e momentos diferentes do tempo consciente linear. A medicação, segundo a psicanalista, é uma forma de intervir, na medida em que bloqueia a somatização. Nesses casos, a parada abrupta da medicação leva ao retorno das somatizações. Em função da ineficácia do tratamento medicamentoso, Kristeva suscita “a existência de uma *memória pré-psíquica* subjacente

10).

¹ “En raison de cette immanence du temps mort (ou plutôt du temps délié) dans le temps lié vivant, la temporalité psychanalytique est pourvue d’un *arkhe*, d’un archaïque. Pourtant, Freud construit une étrange temporalité: car si elle comporte un *arkhe*, paradoxalement elle n’a pas de *telos*, ou plutôt son *telos* (la ‘guérison’, la ‘vérité’, la ‘renaissance’) s’en trouve marqué, entrecoupé, scandé par *l’impossible* qui est en dernière instance l’endurance de la mort (psychique et biologique). La longue cohabitation de Freud avec la mort (cancer, Première Guerre et Seconde Guerres mondiales, nazisme) contribue sans doute à forger ce modèle non vitaliste et non cosmogonique du *Zeitlos*” (*La révolte intime*, 1997: 52).

à aquisição da consciência e de sua temporalidade¹". Uma segunda forma de manifestação do fora do tempo está na perlaboração (*Durcharbeitung*), desenvolvida por Freud em *A técnica psicanalítica*, no artigo "Rememoração, repetição e elaboração". Conforme Kristeva, a perlaboração é responsável pela articulação de dois outros processos: a rememoração e a repetição. Na primeira, há a inscrição do passado, de forma lacunar, na consciência, o nosso tempo linear. A segunda, que é a repetição, se liga à indestrutibilidade do pulsional, que está ao lado do que é acessível no tempo linear. A perlaboração atua no centro desse processo em que se está diante da estrutura copresente, ou seja, entre a sexualidade e o pensamento. De acordo com Kristeva, a perlaboração se apresenta como um "tempo morto" (*temps mort*) – fora do tempo – constitui-se numa estagnação percebida durante o trabalho de transferência e que, apesar desse aparente retrocesso, comporta um caminho para o sentido da vida que passa por um resgate de uma não-vida. No caso clínico que Kristeva nos oferece como exemplo a experiência de mudez de uma analisanda a respeito de um assunto que lhe causa mal-estar psíquico só se desfaz quando ela transforma o acesso ao fora do tempo em palavras, ou seja, quando ela entra no tempo, na consciência e no simbólico e expressa sua dor psíquica e somática por meio de palavras. Nessa medida, um aspecto de angústia que também é característico do fora do tempo está na constituição imagética. Essas imagens que levam ao sofrimento psíquico e estão no plano inconsciente precisam de alguma tradução na forma de palavras para não se transformarem em doenças. Um terceiro exemplo e mais evidente da experiência de *Zeitlos* está no tempo da própria análise que leva à aprendizagem da separação com o analista. Essa separação viabiliza ao analisando aceitar a morte do analista, o que instaura no analisando, como num jogo de espelhos, a aceitação, a possibilidade de sua própria morte no que ela encerra de biológico e de psíquico, pois Kristeva nunca abandona essa formação copresente da sexualidade e do pensamento.

Retomamos esse percurso de desdramatização da morte que, para Kristeva, pode ser interpretado como uma valorização da vida. Essas pequenas mortes, experiências do fora do tempo dentro da vida, da consciência, configuram uma possível fi-

¹ "l'existence d'une mémoire prépsychique sous-jacente à l'acquisition de la conscience et de sa

nitude. Observa-se que o *zeitlos* freudiano é a expressão do ateísmo do psicanalista; é assim que interpretamos esse percurso de desdramatização da morte proposto por Kristeva. A autora também se encontra nessa condição de ateísmo que, muito longe de ser uma desistência da vida, é a intensa valorização do estar vivo. Em carta a Catherine Clément, Kristeva narra a formação de seu ateísmo:

Sob um ícone representando minha homônima, santa Juliana, que meu pai pendurou acima de minha cama, da qual não guardo nenhuma imagem precisa, tanto o relato dessas experiências deve ter me assustado antigamente, lembro-me de uma noite em que tentava vivenciar a fé da qual minha família me ensinara a recitar as orações. A escola comunista a desaprovava, e eu oscilava entre o desejo de agradar a meus pais, partilhando essa fé que era a deles, e a revolta que me instigava em desagradar-lhes alinhando-me com as ordens da escola, Édipo exige. Tinha chegado à idade em que precisava descobrir qual era a minha crença, eu, sinceramente, pessoalmente. Uma amiga havia-me confiado que encontrara a fé por causa da morte, segundo ela, só Deus é capaz de nos dar a imortalidade, ergo... Eu fazia força para pensar na minha morte, para me aproximar d'Ele. Qual não foi minha surpresa quando constatei que essa eventualidade me era totalmente impensável! Se tento reconstituir os componentes desse flash, lembro que a idéia de meu corpo, que eu me empenhava em imaginar sem vida, me aterrorizava, porque o imaginava menos desprovido de calor ou de desejo do que, fundamentalmente, de pensamento. Já seria eu, então, uma "intelectual"? (...) Eu assimilava, pois, o pensamento ao que a vida e seus encantos tinham de mais livre, e ficava petrificada pelo horror de um dia perdê-lo. Mas esse período glacial não durou. Tive a sensação física de que o pensamento de modo algum era meu, de que ao contrário me ultrapassava ou transcendia, e de que era indestrutível. Não o meu pensamento, não, eu fora invadida por uma apercepção do pensamento descontínuo da espécie, se posso formular assim essa inclusão do finito no infinito. A eternidade era simplesmente essa infinita descontinuidade, para além da morte individual, do pensamento da espécie - enquanto existirem homens -, opondo-se ao limite de cada corp-pensamento de si. A idéia de que alguém ou alguma coisa pudesse pretender tomar o lugar desse infinito do pensamento ritmado pelo impensável da morte, e mais ainda, que pretendesse remediar sua improvável, sua impensável extinção - essa idéia de que me falava minha amiga me parecia ilógica, inútil, incongruente. Qual era a necessidade de tal ser supremo, pois, se havia a persistência do pensamento sem mim? (*O feminino e o sagrado*, 2001: 62-63).

A permanência da capacidade de pensar para além da finitude de seu corpo ancora-se na continuação da espécie. O corpo, essa estrutura copresente com uma data para morrer, representa a sede onde estão relacionadas algumas sensações descri-

tas por Kristeva. No momento do impasse, que corresponde a sua opção pelo ateísmo, eclode o sentimento/sensação que reconhece por serenidade, mas é logo descrita por Kristeva como um sensação confusa que se mantém até hoje para ela, um estado em que se mistura o contraste de uma “calma inquietante”. Seria o início de sua experiência-revolta que mais adiante será teorizada ou um fantasma íntimo transformado em palavras? Supomos que Kristeva também nos prepara para a desdramatização da morte quando nos confronta com o depoimento de sua experiência de fora do tempo em plena vida: “em face do pensamento ilimitado fora de mim, eu me confrontava com o limite de meu espírito tributário de minha carne. Parecia-me natural que fossem ambos percíveis, e logicamente natural e lamentável, mas não assustador, de modo algum” (2001: 63). Com isso, a autora nos deixa na mesma sensação de finitude que ela percebe no final do processo analítico, ou da cena do crime nos romances policiais – momentos em que a “possibilidade” da morte passa a ser cogitada. A morte de Gloria Harrison é também parte na entrada desse *zeitlos* necessário.

Acreditamos, assim como Kristeva, que a leitura de romances reflexivos desempenham um papel semelhante ao proporcionado por essas três modalidades do fora do tempo que a psicanalista nos apresentou. Kristeva distingue a consciência de morte na construção de um sujeito analisado da provável inconsciência acerca da finitude presente na defesa de um *homo natura*, construção que ela observa no discurso e nas intenções dos cognitivistas: “O *Homo analyticus* seria re-torno, re-volta do fora do tempo no tempo. Não o compreendo como um homem da revolta moral, mas como aquele de uma re-volta lógica e cronológica¹” (1997: 64). Na entrevista a Pierre-Louis Fort sobre o seu terceiro romance policial - *Meurtre à Byzance* – presente em *O ódio e o perdão*², Kristeva toca no tema do *Zeitlos* freudiano enfatizando que ele pode ser trabalhado a partir da leitura de romances policiais. Segundo a romancista, o *polar* leva-nos a um estágio de insustentabilidade e fascinação no qual o tempo é escandido

¹ “L’*Homo analyticus* serait re-tour, ré-vole du hors-temps dans le temps. Je ne l’entends pas comme un homme de la révolte morale, mais comme celui d’une ré-volte logique et chronologique” (*La révolte intime*, 1997: 64).

² A entrevista chama-se “Meurtre à Byzance ou pourquoi ‘je me voyage’ en roman”, presente em *La haine et le pardon* (2005: 609-655).

pela ação da pulsão de morte, a de desligamento. Kristeva faculta ao marquês de Sa-de o título de precursor do romance policial moderno.

Para entrar no específico do campo literário, a autora sugere uma tradução do *zeitlos* que seria o “tempo perdido” (*temps perdu*) de Proust. Trata-se de “um tempo que se perde como tempo à força de nos reconciliar com a experiência de nossa própria perda¹” (1997: 66). Mas como é possível esse deixar-se perder em plena sociedade do espetáculo, quando estamos envolvidos com imagens que se confundem com as nossas imagens mais arcaicas, também virtuais, ainda não transformadas em palavras? Esse é o ponto explorado por Kristeva tanto em *A revolta íntima* quanto em *Possessões*, levando-nos a romper com a barreira do gênero, na medida em que não se trata de delimitar o ficcional ou o teórico, pois a autora em parte dissolve essas segmentações quando atravessa os pretensos gêneros, transitando por eles com os mesmos questionamentos.

A tentativa de permanência da esfera íntima, que está no título de *A revolta íntima*, é também o núcleo de *Possessões*. Os personagens de Santa Bárbara (incluem-se também os de *O velho e os lobos*) têm a sua natureza íntima ameaçada porque habitam um espaço urbano no qual a complexidade da técnica leva ao apagamento do íntimo – sobretudo no que diz respeito à imagem imbuída do seu prefixo tele, ou seja, vista paradoxalmente à distância mas com a intenção de forjar uma intimidade na forma de um laço afetivo virtual e portanto inconsistente. Mas qual é a definição de íntimo para Kristeva? Depois de mencionar a importância do *Zeitlos* como uma preparação para a morte e de marcar a sua inconsciência, a autora introduz o íntimo: “A palavra vem do latim *intimus*, superlativo de *interior*, portanto: o *mais interior*. De modo que, ainda que compreenda o inconsciente, não parece se reduzir a ele, mas, amplamente, ultrapassá-lo²” (1997: 69). O desafio à viabilidade desse íntimo quase impenetrável está no impasse da nossa condição contemporânea, uma vez que estamos sobrecarregados de imagens que barram o acesso naturalmente complicado a essa experiência.

¹ “Un temps qui se perd comme temps à force de nous réconcilier avec l’expérience de notre propre perte” (*La révolte intime*, 1997: 66).

² “Le mot vient du latin *intimus*, superlatif d’*interior*, donc: le *plus intérieur*. De sorte que l’intime, bien qu’il comprenne l’inconscient, ne semble pas devoir s’y réduire, mais lar-

O fora do tempo, segundo Kristeva, necessita sair de sua condição de pura imagem sem representação para entrar no campo do sentido, ou seja, da palavra. Por isso, o fluxo, a sobrecarga imagética da sociedade do espetáculo prejudica o alcance ao *zeitlos*, pois o excesso de referências imagéticas retarda ou até mesmo impede o momento de eclosão desse exercício do fora do tempo. No tocante ao íntimo acontece o mesmo, ou seja, é necessário um espaço psíquico para que venha à tona esse retorno ou, dito de outra forma, essa revolta – experiência-revolta – do arcaico que constitui o íntimo. Em *A revolta íntima*, Kristeva escolhe os *Exercícios espirituais* de Santo Inácio de Loyola como exemplo de manifestação da esfera íntima. A autora chama a atenção para o ritual obsessivo de Loyola acompanhado dos cinco sentidos, ritual estimulado pelo texto sagrado. Kristeva observa em Loyola o esboço da copresença sexualidade/pensamento que será a base da teoria freudiana interpretada por ela: “trata-se de fato de uma contínua *copresença entre sensível e inteligível*” (1997: 75). Nesse percurso muito abreviado que contempla uma alusão a Santo Inácio de Loyola, mesmo antes de mencionar o peso freudiano da copresença, Kristeva dá um passo adiante no tempo e menciona a interpretação de Lacan, pois o psicanalista localiza em Sade, esse autor chave para a compreensão do *polar* moderno, uma fundamental coabitação entre lei, razão e sensação, a qual Kristeva resume na prática de uma “intimidade masoquista”.

Recorramos ao seminário sete de Lacan para resumir o ponto do psicanalista acerca de Sade, pois Kristeva não o desdobra em *A revolta íntima* e também não faz referência ao texto que escolhemos para essa possível conjunção entre o íntimo e seu contato com o pensar/sentir. No texto “Da lei moral”, Lacan retoma, com base na *Crítica da razão prática*, o eixo da ética de Kant, o imperativo categórico: “Age de tal modo que a máxima de tua vontade possa sempre valer como princípio de uma legislação que seja para todos” (1997: 98). O curioso é que Lacan aproxima o lançamento de a *Crítica da razão prática*, de 1788, da perturbadora publicação de *A filosofia na alcova*, de 1795, do marquês de Sade. A publicação de Sade lhe rendeu uma prisão de

gement le dépasser” (*La révolte intime*, 1997: 69).

¹ “Il s’agit en effet d’une continue *coprésence entre sensible et intelligible*” (*La révolte intime*, 1997: 75).

vinte e cinco anos. Em *A filosofia da alcova*, há o elogio da calúnia e a ruptura com os imperativos morais que são a base da ética kantiana. Segundo Lacan, Sade preconiza o “incesto, o adultério, o roubo e tudo o que vocês podem imaginar” (1997: 100). O universo caricatural de Sade é livre de qualquer fundamento moral e essa radicalidade é interpretada por Lacan como o princípio da ética kantiana, pois se apega sem qualquer mobilidade aos imperativos categóricos. O ponto comum entre Kant e Sade, que sustentam, de modo radical, pontos de vista divergentes, assenta-se sobre a dor do outro. Reproduziremos a passagem da *Crítica* kantiana sobre a dor, que é recortada por Lacan (terceiro capítulo referente aos móveis da razão pura prática): “Por conseguinte, podemos ver *a priori* que a lei moral como princípio de determinação da vontade, pela mesma razão que ela causa danos a todas as nossas inclinações, deve produzir um sentimento que pode ser chamado de dor” (1997: 102). Lacan sustenta que os dois autores partilham da mesma opinião, pois, quando Sade, na tentativa de obter “A coisa” (*das Ding*) em sua busca sem limites pela satisfação do desejo o que ele anuncia é a dor, ou seja, uma experiência partilhada por todos, assim como está na base do imperativo categórico: “a dor de outrem e, igualmente, a dor própria do sujeito, pois são, no caso, apenas uma só e mesma coisa. O extremo do prazer, na medida em que consiste em forçar o acesso à Coisa, nós não podemos suportá-lo” (1997: 102). Kristeva nos indica a relação entre Kant e Sade sem se referir a esse texto especificamente e chega à conclusão de que a busca pela intimidade é a de “intimidade sadomasoquista” e inconsciente. Quanto ao inconsciente, esse inapreensível que tentamos resgatar em palavras, Kristeva lança uma pergunta: “o inconsciente é outra coisa além de sadomasoquista?” (1997: 77). O caminho de Freud, portanto, passa por Kant e por Sade, autores que, apesar de suas trajetórias contrastantes, viabilizaram para o pensamento lacaniano a articulação de um íntimo que circula no entrelaçamento da razão, da moral e do afeto. A contribuição freudiana, segundo Kristeva, está na composição de um íntimo que chama de “vivo”, como uma referência explícita à teoria dos afetos desenvolvida por André Green em *O discurso vivo* (*Le discours vivant*). Em suma, Kristeva reconhece na psicanálise o terreno para a experiência do ín-

¹ “L’inconscient est-il autre chose que sadomasochique?” (*La révolte intime*, 1997: 77).

timo em que a nossa vida psíquica comporta de forma indissolúvel e simultânea “discurso e afeto” (1997: 78).

Kristeva supõe no imaginário¹ o nosso acesso mais imediato e também o mais arriscado ao íntimo. Os fantasmas fazem a mediação para o imaginário e, por conseguinte, para a nossa intimidade. A autora observa na raiz da palavra fantasma a noção de luz, do brilhar, do aparecer, se apresentar e também se representar. Ela apenas prepara o campo para ligar o íntimo, como faz em seguida, ao espetáculo no que ele tem de técnico, ou seja, à sociedade do espetáculo. Kristeva também distingue os tipos de fantasmas. Os fantasmas inconscientes subliminais correspondem a devaneios inconscientes de forte conotação sexual, com consciência ou não e são os precursores dos sintomas histéricos. Os fantasmas inconscientes ligam-se a desejos inconscientes e manifestam-se nos sonhos. A impossibilidade de acessá-los, ou seja, o recalque pode levar à manifestação de sintomas (1997: 101). De acordo com Kristeva, o trabalho psicanalítico tem por função trazer para o plano consciente o fantasma, transformá-lo em narração e interpretá-lo com o objetivo de barrar o sintoma. Há também os fantasmas originários ou hereditários, que seriam ainda mais profundos e mais arcaicos dos que os já mencionados porque remontam à tradição das gerações que nos são precedentes. Kristeva sustenta uma importante função da arte para a formulação dos fantasmas na medida em que reconhece na literatura e na “arte” (a autora não especifica) o lugar “favorito” do que denomina “formulação” desses fantasmas. Não é aleatoriamente que ela liga o trabalho psicanalítico de Freud à prática literária de Proust, os dois estão envolvidos no processo que denomina, com expressiva ironia, “transsubstanciação”, o qual, para ambos, seguindo metaforicamente a fórmula da eucaristia, consiste no “tocar com o verbo as vibrações do desejo” (1997: 103). Um outro exemplo de arte na apreensão de fantasmas refere-se à pintura de Goya³, que soube transformar o seu sofrimento psíquico em telas: “Goya e seus caprichos inspirados

¹ Segundo Roudinesco e Plon, o imaginário relaciona-se com a imaginação, portanto “com a faculdade de representar coisas em pensamento, independentemente da realidade” (1998: 371).

² “toucher avec le verbe les vibrations du désir” (*La révolte intime*, 1997: 103).

³ Sobre esse assunto, recorreremos ao estudo de Henri-Jacques Stiker, “Francisco de Goya (1746-1828), la folie dans tous ses états”, do volume *Les fables peintes du corps abîmé*.

pela violência que sofreu a Espanha durante as guerras pós-revolucionárias, mas também pela depressão do pintor, sua perda de identidade sob a marca da morte¹ (1997: 106).

Não é a exposição de sua vida fantasmática que Kristeva realiza ao compor *Possessões*? Não apenas de sua condição feminina ou das mulheres um tanto estrangeiras diante do simbólico e por isso Artemisia Gentileschi assume um peso pictórico tanto em *Possessões* quanto em *Visões capitais*, mas também da nossa condição para além da questão de gênero. Nesse sentido, a iconografia presente nessas duas obras extrapola a esfera íntima individual de sua autora, claramente atormentada pelo fantasma da degolação/castração, e adentra à história fantasmática coletiva, pois todos passamos por esse trauma que forma a ordem do desenvolvimento da nossa vida psíquica. A questão que Kristeva traz ao expor nesses livros reproduções e descrições de obras imagéticas que nos constituem e por isso nos são íntimas não deixa de ser uma espécie de triagem ou, em outras palavras, de organização de imagens nucleares com a finalidade de reatar a idéia de laço, de sentido de nossa vida psíquica particular com a vida psíquica do coletivo. Essa mesma idéia está na expressão de seu ateísmo. Para Kristeva, se somos finitos, temos o consolo que nos leva à serenidade de sermos sucedidos por pessoas com a capacidade de pensar, as quais participarão desse legado fantasmático e, por conseguinte, imagético que nos constitui. O trabalho da sociedade do espetáculo e a sua produção mercadológica de imagens interpõe-se nessa tentativa sempre escorregadia de apreender o íntimo entre o particular e o universal. Essa é a denúncia que faz Kristeva ao nos questionar com provocação: “Não estamos saturados de fantasmas, estimulados a produzi-los e a nos tornar, cada um por sua vez, criadores imaginários?” (1997: 106). O paradoxo desse estímulo midiático reside no fato de que a sociedade do espetáculo, que se caracteriza por uma relação entre imagens e a sociedade, não se interessa pela criação de fantasmas tampouco pela análise dos fantasmas já existentes e sedimentados no nosso imaginário ociden-

¹ “Goya et ses Caprices inspirés par la violence que subit l’Espagne pendant les guerres post-révolutionnaires, mais aussi par la dépression du peintre, sa perte d’identité sous l’emprise de la mort” (*La révolte intime*, 1997: 106).

² “Ne sommes-nous pas saturés de fantômes, stimulés pour en produire et devenir, chacun

tal. Um exemplo disso são os pacientes que Kristeva descreve em *As novas doenças da alma*, os quais têm uma existência atrelada à imagem, sobretudo àquelas televisuais, mas são incapazes de transformar em palavras suas angústias. Didier, por exemplo, vale-se de quadros-colagens na tentativa de expressão de seu íntimo, prática que para Kristeva, em sua atividade analítica, foi vista como um empobrecimento das fantasias de seu analisando: “Didier ‘significava’ de outra forma. Substitutos das representações de coisas (seus quadros) tomavam o lugar da relação entre representações de coisas e representações de vocábulos, para garantir a identidade psíquica que seu ego narcísico não chegava a criar” (2002: 26). Em *Possessões*, Jerry, o filho de Gloria Harrison, acompanha esses pacientes de *As novas doenças da alma*, pois há uma discreta referência tecida pelo narrador a um dos seus estados de alma de Jerry em que ele é flagrado na lógica do automatismo desencadeado pelos estereótipos muito bem construídos pela mídia¹: “Mesmo as cóleras de Jerry, que a adolescência infalivelmente devia exacerbar, exprimiam-se em termos tirados dos clichês das propagandas de tevê, quando não eram imediatamente escamoteadas sob alguma banal e apaziguadora manobra de sedução²” (2003: 59).

Deve-se levar em conta que a deficiência de Jerry o impede de administrar eticamente o conteúdo de seu horror, ou seja, o seu íntimo. Insistimos no ponto levantado por Kristeva de que no horror se deve fazer o deslocamento do sentido da visão para a audição. A própria autora cria o paradoxo e faz um curto-circuito em seu argumento que poderia ser uma saída ética contra o *voyeurismo*, difundido pela sociedade do espetáculo, ao construir um personagem cuja deficiência é justamente a in-

à son tour, créateurs imaginaires?” (*La révolte intime*, 1997: 106).

¹ Sobre esse assunto, Marcel Mauss, em “Noção de técnica do corpo”, antecipa a influência da imagem sobre o corpo em um comentário que servirá para a sua teoria: “Uma espécie de revelação me veio no hospital. Eu estava doente em Nova York e me perguntava onde tinha visto moças andando como minhas enfermeiras. Eu tinha tempo para refletir sobre isso. Descobri, por fim, que fora no cinema. De volta à França, passei a observar, sobretudo em Paris, a frequência desse andar; as jovens eram francesas e caminhavam também dessa maneira. De fato, os modos de andar americanos, graças ao cinema, começavam a se disseminar entre nós. Era uma idéia que eu podia generalizar” (2003: 403-404).

² “Même les colères de Jerry, que l’adolescence devait immanquablement exacerber, s’exprimaient en termes empruntés aux clichés des pubs télé, quand elles n’étaient pas sur-le-champ escamotées sous quelque banale et désarmante manoeuvre de séduction” (*Possessions*, 1996: 67).

capacidade da escuta. Como expressar “eticamente” o horror da vida fantasmática se se está fisicamente excluído dessa tarefa por uma deficiência?¹ Esse é o caso de Jerry, a surdez do personagem o leva para o que o psiquiatra Zorine, um dos suspeitos do assassinato de Gloria Harrison, chama de autismo visual:

Um de seus jovens pacientes, surdo de nascença, desenvolvera uma estranha aptidão para desenhar exatamente como Picasso. E também para reproduzir sem nunca acabar falsos Picassos, que só os especialistas – e nem sempre – tinham condições de distinguir dos verdadeiros. Aliás, o falsificador se revelava perfeitamente incapaz de desenhar adequadamente, por si mesmo, uma maçã ou uma árvore, como o teria feito em sua idade qualquer criança considerada “comum”² (*Possessões*, 2003: 98-99).

A morte de Gloria Harrison e o passar do tempo deslocam a obsessão tecnológica de Jerry dos *videogames* para os computadores. Stéphanie Delacour questiona-se acerca dessa aptidão de Jerry, localizando, obviamente, na figura materna a causa do comportamento “frio” de Jerry, pois ele encontra no exercício da racionalização o meio para marcar sua autonomia. Kristeva defende a necessidade da separação da figura materna para a autonomia do sujeito – esse aspecto é fundamental para compreender a sua teoria poética e também *Possessões*. Em *Sol negro*, a autora reforça a necessidade da morte simbólica da mãe, etapa que vimos desenvolvida em *A revolução da linguagem poética*: “Para o homem e para a mulher, a perda da mãe é uma necessidade biológica e psíquica, o primeiro marco de autonomização. O matricídio é nossa necessidade vital, condição *sine qua non* de nossa individuação³” (1989: 33). Jer-

¹ A deficiência é campo de estudos de Kristeva, que é presidente, ao lado de Charles Gardou, do Conselho Nacional do “Deficiente: sensibilizar, informar”. A autora organizou o volume *Handicap: le temps des engagements*, publicado em 2006. Nessa mesma obra, Daniel Sibony, no debate “Paradoxes do handicap”, referente ao capítulo “Vie santé, éthique et déontologie”, sugere o tratamento “pessoa em situação de deficiência” no lugar do termo deficiente, de modo a não reduzir o ser ou a sua essência a sua deficiência (2006: 71).

² “Un de ses jeunes patients, sourd de naissance, avait développé une étrange aptitude à dessiner tout à fait comme Picasso. Et à reproduire à n’en plus finir des faux Picasso que seuls les spécialistes – et encore! – étaient en mesure de distinguer des vrais. Le faussaire se révélait par ailleurs parfaitement incapable de dessiner convenablement, et par lui-même, une pomme ou un arbre, comme l’aurait fait à son âge n’importe quel enfant dit ‘ordinaire’” (*Possessions*, 1996: 114).

³ “Pour l’homme et pour la femme, la perte de la mère est une nécessité biologique et psychique, le jalon premier de l’autonomisation. Le matricide est notre nécessité vitale, con-

ry reproduz, de forma ampla e quase caricatural as relações entre mãe e filho que Kristeva expõe em *Sol negro*. Interessa-nos, sobretudo na observação de Delacour que segue, a dúvida entre os limites do que é particular e do que é parte do meio com a forte influência do espetáculo e de suas camadas de interesses diversos: “Entregue a si mesma, a consciência que raciocina não difere de um sistema informático que comete falhas por vezes irremediáveis, sem jamais se confundir com elas. Eu me perguntava se esse comportamento era o traço de uma geração, ou o produto paradoxal da dedicação de Gloria¹ (2003: 193). Possivelmente esse arranjo participa de uma estrutura de copresença na qual é impossível distinguir os limites de cada um de seus elementos – uma composição bem ao gosto de Kristeva, que cristaliza o seu enfoque semiológico voltado à diluição das segmentações especialmente em *Poderes do horror*. A obra de Picasso escolhida pelo personagem para a “significação” do seu sofrimento de alma insere Jerry na experiência fantasmática ocidental das degolações/castrações, pois, a despeito de sua deficiência, ele vivencia o seu horror fantasmático sem excluir-se do contexto, estando no cerne do olhar e, extensivamente da maldade, o seu íntimo:

Hoje se faz tudo no computador, por que não a degolação de São João em mosaico, nas paredes de São Marcos em Veneza, ou *O homem que anda sem cabeça*, de Rodin – ou, até mesmo – a própria degolação de Gloria? Já não há arte, já não há crime, estamos na era da inteligência artificial, o computador sabe tudo, pode tudo, faz tudo; inventa, pensa, projeta, ele é o criador, já não há criador, lógico, não? Eu sei, por enquanto temos necessidade de um intermediário, o programador, Jerry em pessoa, mas até quando? Jerry, sobrevivente da morte de Gloria e dos lábios de Pauline, falsifica *A mulher com colarinho* de Picasso, quebra o rosto de todas – a mulher, sua mãe, a fonaudióloga –, pausadamente, dentro das regras do *software*. Um demônio lógico² (*Possessões*, 2003: 207).

dition *sine qua non* de notre individuation” (*Soleil noir*, 1987: 38).

¹ “Livrée à elle-même, la conscience raisonnante ne diffère pas d’un système informatique qui commet des ratés parfois irrémédiables, sans jamais se confondre avec eux. Je me demandais si ce comportement était le trait d’une génération ou le produit paradoxal du dévouement de Gloria” (*Possessions*, 1999: 230)

² “On fait tout sur ordinateur aujourd’hui, pourquoi pas la décollation de saint Jean en mosaïque sur les murs de Saint-Marc à Venise, ou *L’Homme qui marche sans tête* de Rodin – ou, tant qu’on y est, la décollation de Gloria elle-même? Plus d’art, plus de crime, nous sommes à l’ère de l’intelligence artificielle, l’ordinateur sait tout, peut tout, fait tout; il invente, pense, projette, c’est lui le créateur, logique, non? Je sais, pour l’instant on a besoin d’un intermédiaire, le programmeur, Jerry en personne, mais jusqu’à quand? Jerry, rescapé de la mort de Gloria et des lèvres de Pauline, fausse *La femme à la collerette* de Pi-

Kristeva desloca-se para a transformação da técnica que toca na formulação dos nossos fantasmas. A autora elege a imagem cinematográfica como “lugar central” para a investigação do nosso “imaginário contemporâneo” (1997: 109). Existem, segundo Kristeva, dois caminhos para o cinema. Um é o atalho mais fácil e lucrativo e reduz o espectador ao que chama de “consumidor passivo”. O outro é o mais longo e preocupa-se com a composição de uma “escrita cinematográfica”; decorre disso a ambição que não se acomoda ao jogo do mercado, pois está centrada sobre o “pensar o especular”. Em seguida, a autora escolhe alguns filmes nos quais seu critério foi a captura de nossos fantasmas. Filmes como *Um homem e uma mulher* (Claude Le Louch, 1966), *James Bond contra Dr. No* (Terence Young, 1962) ou *Este mundo é um hospício* (*Arsenic and old lace*, de Frank Capra, 1944) são filmes que nos seduzem porque despertam o nosso horror ou fascinação na medida em que, conforme Kristeva, “capturaram fantasmas de uma época” (1997: 110). Entretanto, o cinema que desperta o interesse da escritora é aquele inserido na categoria do “especular pensado”. O especular, próprio de quem se dedica ao exercício da visão, é sempre repleto de fascinação, uma vez que ele carrega, segundo a autora, vestígios de “agressividade, dessa pulsão não simbolizada, não verbalizada e portanto não representada¹” (1997: 117).

Kristeva busca no estoicismo grego a formulação do *lekton*, traduzido pela autora como exprimível, que serviu como distinção entre o objeto e o referente. O “espaço” característico dessa construção antiga na formação das imagens a autora enaltece ao preferir o cinema especular pensado no lugar de fórmulas prontas produzidas pela indústria cultural de um cinema voltado basicamente ao sucesso das bilheterias. Referências positivas ao estoicismo encontram-se em *O velho e os lobos*, pois alguns dos personagens cujos desaparecimentos são lamentados – Crisipo, Epiteto – podem ser lidos à luz da tentativa de esgotamento desse intermediário (*lekton*) promovido pela sociedade do espetáculo. No cinema especular pensado as imagens fan-

casso, leur casse la figure à toutes – la femme, sa mère, l’orthophoniste –, posément, dans les règles du logiciel. Un démon logique” (*Possessions*, 1996: 247).

¹ “agressivité, de cette pulsion non symbolisée, non verbalisée et donc non représentée” (*La révolte intime*, 1997: 117).

tasmáticas “nunca estão no primeiro grau; ao contrário, os fantasmas estão lá como desossados, desarticulados¹”, sobrando, nessa medida, uma espécie de “música” (1997: 117). Chegamos ao semiótico, ou na sua reformulação, à plena ascensão da sociedade virtual mediada por imagens:

Chamemos portanto de “traços lektônicos” essas informações suplementares: trata-se essencialmente de introduzir deslocamentos e condensações à imagem bruta, de associar os tons, ritmos, cores, figuras; em suma de acionar o que o que Freud chama de processo primário subjacente ao simbólico – o “semiótico”, na minha terminologia –, essa captura primária das pulsões sempre em excesso em relação ao representado, ao significado² (*A revolta íntima*, 1997: 117-118).

Discordamos da leitura de Sara Beardsworth no artigo “Da revolução para a Cultura revolta (“From revolution to Revolt Culture), em *Revolt, affect, collectivity*. A autora sustenta uma ruptura entre o texto da década de 70, sobretudo *A revolução da linguagem poética* e os textos da década de 90 produzidos por Kristeva. Segundo Beardsworth (2005: 37), os textos produzidos na década de 80 (*Poderes do horror, Histórias de amor e Sol negro*) não incluem o tema da revolução da tese de doutorado de Kristeva, o qual é retomado, sem vínculo com a tese, nos cursos sobre a revolta da década de 90. O nosso ponto não se apóia sobre a descontinuidade do pensamento de Kristeva, pois, embora a psicanalista não tenha retomado as bases teóricas desenvolvidas em *A revolução da linguagem poética* nessa trilogia, esse texto base é fundamental para a compreensão do funcionamento da linguagem subentendido na sua produção dos anos 80. A diferença que sustentamos reside na mudança social e as implicações da técnica, isso implica uma releitura ou adaptação das possibilidades de manifestação da *chora* semiótica e não significa a sua exclusão no papel da linguagem.

¹ “ne sont jamais au premier degré; au contraire, les fantasmes y sont comme désossés, désarticulés” (*La révolte intime*, 1997: 117).

² “Appelons donc ‘traces lektioniques’ ces informations supplémentaires: il s’agit essentiellement d’introduire des déplacements et des condensations supplémentaires à l’image brute, d’associer les tons, rythmes, couleurs, figures; en somme, de faire jouer ce que Freud appelle les ‘processus primaires’ sous-sujacents au symbolique – le ‘sémiotique’, dans ma terminologie –, cette capture primaire des pulsions toujours en excès par rapport au représenté, au signifié” (*La révolte intime*, 1997: 117-118).

Observa-se que existe uma revisão da prática psicanalítica decorrente da influência da técnica sobre a vida psíquica do sujeito. No período de *A revolução da linguagem poética* (1974), a repercussão das imagens sobretudo pelo cinema e pela televisão não levou, pelo menos durante os trabalhos daquele momento, a psicanalista a rever o universo fantasmático de seus analisandos a curto prazo, embora ela ainda não estivesse envolvida naquele período na produção de textos direcionados à prática psicanalítica como acontece com a publicação de *Poderes do horror* (1980) e *Histórias de amor* (1983). Somente com *As novas doenças da alma* (1993), no qual o problema do esvaziamento do imaginário se explicita no relato do caso de Didier, surge uma significativa abertura para se repensar fundamentos da própria prática analítica. Em *A revolução da linguagem poética*, conforme chamamos a atenção no nosso primeiro capítulo, a *chora* semiótica só admitia aproximações com a negatividade desenvolvida por Hegel em *A fenomenologia do espírito* ou com os ritmos cinéticos. Observa-se que em *A revolta íntima*, cujo tema central contempla o impacto da sofisticação tecnológica sobre a sociedade, ocorre um alargamento da possibilidade de comparação da *chora* semiótica com vistas a compreender a linguagem no centro dessa mudança social desencadeada pela profusão de índices tecnológicos. O “semiótico” (desenvolvido a partir da *chora* semiótica) admite uma outra comparação que não é diretamente extraída da sociedade do espetáculo, pois Kristeva recupera uma expressão do estoicismo na qual está a defesa a uma espécie de lacuna, espaço entre o objeto e o referente. A ampliação, no tocante às possíveis aproximações contemporâneas do semiótico, está no exemplo que a autora se vale para fundamentar o “semiótico” por meio da expressão à vida fantasmática do sujeito na atualidade. Kristeva oferece o exemplo do cinema¹, não qualquer tipo de produção, mas aquela do “especular pensado”. O cineasta Jean-Luc Godard participa da produção desses traços lektônicos, pois não oferece simples “imagens-informações”, ele antes nos convida ao encontro dos nossos fantasmas e ao conseqüente esvaziamento deles. Eisenstein é outro cineasta produtor de traços lektônicos em suas produções cinematográficas: “A mensagem de Eisenste-

¹ O início dessa exploração encontra-se nos estudos do grupo Tel Quel, é importante ressaltar, e aprofunda-se em *Sol negro*, pois no capítulo “A doença da dor: Duras” Kristeva constata uma ruptura importante rumo à brutalização das consciências, a partir da Se-

in no seu curso é clara: é preciso que o drama, o conflito sejam interiorizados em todo o *elemento* do visível; que o menor átomo do visível seja saturado de conflito e, diz ele, de ‘ritmo dramático¹’ (1997: 121). Kristeva busca na teoria de Eisenstein variações desse ritmo que pode ser interpretado segundo a mobilidade característica do semiótico. Para o próprio Eisenstein, o ritmo adquire o *status* de “orgânico”. Além disso, o cineasta convencionava de “métrico” o ritmo dos filmes de Poudovkine e de melódico os construídos por Walt Disney. Sem explicar as implicações desses diferentes ritmos classificados por Eisenstein, Kristeva detém-se na condição do ritmo orgânico desenvolvido pelo cineasta, pois ele trabalha com a tentativa de apreensão de um “horror representado”. Para a psicanalista, essa prática do cineasta, que se resume na “necessidade de saturar o visível do conflito (de agressividade, do mal)²”, evoca o romance policial ou o filme de horror. A autora faz essa associação em forma de pergunta. Os exemplos dos filmes consumidos, ou seja, os deslocamentos dos gostos da modernidade que a psicanalista captura de forma perspicaz serve como uma resposta para a sua pergunta-provocação e também como uma justificação para a amplitude comparativa que a autora concede a *chora* semiótica. Sobre o público moderno e seus gostos, Kristeva argumenta: “do mais sofisticado ao mais vulgar, não resistimos aos vampiros e aos massacres do *Far West*. A catarse, regulação necessária a toda sociedade, não passa hoje pelo *Édipo*, *Eletra* ou *Orestéia*, mas por *Os pássaros* ou *Psicose*³” (1997: 122). A questão decorrente dessas reflexões sobre técnica⁴ é a se-

gunda Guerra Mundial, cujo efeito pode ser lido nas obras de Marguerite Duras.

¹ “Le message d’Eisenstein dans son cours est clair: il faut que le drame, le conflit soient interiorisés dans tout *élément* du visible; que le moindre atome de visible soit saturé de conflictualité et, dit-il, de “rythme” dramatique” (*La révolte intime*, 1997: 121).

² “nécessité de saturer le visible du conflit (de l’agressivité, du mal)” (*La révolte intime*, 1997: 121-122).

³ “du plus sophistiqué au plus vulgaire, nous ne résistons pas aux vampires ou aux massacres du *Far West*. La catharsis, réglage nécessaire à toute société, ne passe plus aujourd’hui par *Oedipe*, *Électre* ou *Oreste*, mais pour *Les Oiseaux* ou *Psychose*” (*La révolte intime*, 1997: 122).

⁴ Essa pergunta encontra-se no artigo “Ellipse sur la frayeur et la séduction spéculaire”, publicado em *Polylogue* em 1977 e primeiramente em *Communications*, em 1975. Nota-se que Kristeva já estudava ligações entre a técnica e os fundamentos de sua teoria antes de compor romances policiais cujo enfoque recai sobre o desdobramento técnico dos “elementos semiotizáveis” sobre os receptores/espectadores.

guinte: “existe uma sedução especular sem terror?”¹ (1997: 122). Nesse contexto sobre a imagem técnica que é o cinema e a sua relação com o mal, Kristeva menciona, em seu seminário que dará origem ao volume *A revolta íntima*, ter acabado de escrever *Possessões*, o qual ela chama de *polar* metafísico, um livro que a própria autora considera de fácil leitura (1997: 125). Refizemos, portanto, o contexto de *Possessões*. A pergunta que subjaz ao seu romance policial e se explicita em *A revolta íntima* apresenta em sua superfície um fundo moral, embora sua base seja de uma investigação localizada no íntimo, na vida psíquica arcaica, a qual, conforme Kristeva adverte reiteradamente, não se confunde com a moralidade. No questionamento a seguir, apesar dessa diferença, está o encontro entre o conteúdo do íntimo, no que ele tem de especular, e seu enredamento na faculdade do julgar: “Chegado a esse ponto, não podemos evitar a questão moral que eu tinha anunciado no início: exibindo o mal, o cinema participa de uma mistificação a mais, de uma banalização suplementar do mal? De fato, o risco não é nulo”² (1997: 125).

Se existe uma brecha para se pensar diferente disso, Kristeva a localiza no diálogo que estabelece com Santo Agostinho. A autora observa, de acordo com a interpretação do Livro III, *Da Trindade*, no pensamento precursor de Santo Agostinho, a construção das imagens, que posteriormente serão tomadas pela psicanálise para a formação do imaginário, como constituintes de um terceiro elemento interposto entre a percepção sensorial e o intelecto. Kristeva recorta de *A trindade* o seguinte trecho para reavivar a diferença defendida por Agostinho entre uma “visão interior” (conteúdo do nosso íntimo) que é semelhante à percepção mas sem reduzir a ela e a expressão desse conteúdo na linguagem: “Uma coisa é [a visão] que está enterrada na memória, outra coisa é o que se exprime na representação quando o homem se lembra”³ (1997: 73). Sobre esse aspecto a psicanalista está de acordo com Santo Agosti-

¹ “existe-t-il une séduction spéculaire sans frayeur?” (*La révolte intime*, 1997: 122).

² “Arrivés à ce point, nous ne pouvons éviter la question morale que j’avais annoncée au début: en exhibant le mal, le cinéma participe-t-il à une mystification de plus, à une banalisation supplémentaire du mal? De fait, le risque n’est pas nul” (*La révolte intime*, 1997: 125).

³ “Une chose est [la vision] qui est enfouie dans la mémoire, autre chose est ce qui s’exprime dans la représentation quand l’homme se souvient” (*La révolte intime*, 1997: 73).

nho, uma vez que o pensamento agostiniano prepara o terreno para a construção do *Zeitlos* freudiano e, por conseguinte, da permanência da esfera do íntimo. Desde *Sol negro* (1987), Kristeva lança algumas idéias a respeito da relação entre as imagens do cinema e o mal, associação que se aprofunda em *A revolta íntima*. Kristeva recolhe, em *Sol negro*, outro fragmento de Santo Agostinho, *A trindade*, XIV, IV, 6, no intuito de ressaltar a passividade do homem diante do fluxo de imagens e de seu supostamente horror: “Embora o homem se inquiete em vão, ele caminha, entretanto, na imagem¹” (1989: 203). Essa citação sucede a um comentário da psicanalista sobre o horror que é intrínseco à imagem cinematográfica: “Por um lado, a arte da imagem prima pela mostra bruta da monstruosidade: o cinema permanece como a arte suprema do apocalíptico, quaisquer que sejam seus requintes, de tanto que a imagem tem o poder de “fazer-nos caminhar no medo”, como já o vira Santo Agostinho²” (1989: 203). Em *Sol negro*, portanto, não há espaço para a dúvida, para a suspensão desse mal, pois ele está arraigado às telas virtuais. Em *A revolta íntima*, Kristeva estabelece uma margem de dúvida na relação entre o mal e o cinema, na medida em que rechaça o ponto de Santo Agostinho, afastando-se de seu discurso em conformidade com o fluxo imagético na condição de que “saturado de mal, o cinema não nos faça somente ‘caminhar’, mas tomar nossas distâncias. Eu me afasto aqui de santo Agostinho e defendo que o homem ‘não caminhe’ na imagem...³” (1997: 125). Curiosamente, Kristeva não se afasta completamente do mal para a formação dos filmes e de suas temáticas que vivem intensamente dessa exploração, mas isso não implica aceitar o efeito nocivo do mal na imagem agostiniana de uma “caminhada” irrefletida no apelo imagético. Isso também é diferente de uma construção limitada à criação de imagens chamadas, ironicamente, pela teórica de uma apresentação “ingênua” do mal, pois

¹ “Bien que l’homme s’inquiète en vain, cependant il marche dans l’image” (*Soleil noir*, 1987: 232).

² “D’une part, l’art de l’image excelle dans la mostration brute de la monstruosité: le cinéma demeure l’art suprême de l’apocalyptique quels qu’en soient les raffinements, tant l’image a le pouvoir de ‘nous faire marcher dans la peur’, comme l’avait déjà vu saint Augustin” (*Soleil noir*, 1987: 231-232).

³ “saturé de mal, le cinéma ne nous fasse pas seulement “marcher”, mais prendre nos distances. Je m’écarte ici de saint Augustin et plaide pour l’homme qui ‘ne marche pas’ dans l’image...” (*La révolte intime*, 1997: 125).

isso levaria ao papel que é o da “igreja”. Kristeva deixa-nos numa difícil encruzilhada nessa sua tentativa de pensar a função do cinema na atualidade, pois a autora tem consciência de que a abrangência do público, sem mencionar o efeito invisível e eficaz da carga subliminal sobre a gama de espectadores das salas de cinema, não está dissociada de repercussões robotizadas sobre o comportamento dos sujeitos. Restamos uma questão de múltiplas camadas no final de sua exposição que contempla essa amplificação da *chora* semiótica para o domínio da técnica em que o risco está na seguinte alternativa suscitada pela autora: “o cinema quer uma exibição do recalcado sadomasoquista do espetáculo, uma perversão autorizada, uma banalização do mal? Ou, ao contrário, sua desmistificação?” (1997: 126)

Em *Possessões*, obra que poderia ser facilmente adaptada para o cinema, Kristeva alude aos filmes do cineasta Eisenstein que, em *A revolta íntima*, ocupam um espaço imagético privilegiado porque participam de uma produção de imagens denominada pela autora de “especular pensado”. Distante, portanto, do cinema hollywoodiano e de suas receitas simples para seduzir e fascinar um público sem a sofisticação daqueles espectadores que se ocupam de composições visuais refinadas, o cinema de Eisenstein estaria ligado à capacidade de refletir sobre as imagens em movimento com a finalidade de organização e o conseqüente trabalho de pensamento em confronto com a vida fantasmática de seus espectadores. Entretanto, Kristeva cola o cinema de Eisenstein ao personagem Brian Wat. Sua habilidade em línguas estrangeiras foi útil para que ele conseguisse um emprego ao lado da tradutora assassinada. Além disso, o seu domínio dos computadores o levou a trabalhar como um “mensageiro de segunda categoria” para Michael Fish, um forte suspeito do assassinato de Gloria Harrison e também marido da vítima, além disso ele fazia pacto com a máfia da cidade. A possível inocência de Brian no assassinato de Gloria Harrison não o exime, no entanto, de um contato, mediado por suas habilidade, com a máfia de Santa Bárbara, na qual se enredam diversos contravenções: “tráficos de armas”, de “drogas” e até mesmo de “objetos de arte”. Na noite do crime, Brian, que passara a

¹ “le cinéma se veut-il une exhibition du refoulé sadomasochiste du spectacle, une perversion autorisée, une banalisation du mal? ou, au contraire, sa démystification?” (*La révolte intime*, 1997: 126).

noite no quadro de Hester Bellini, a empregada de Gloria Harrison, dá um depoimento ao delegado Rilsky. Daí a relação entre o “especular pensado” aparece em *Possessões*; no meio do depoimento rico em detalhes há uma sutil referência elogiosa a Eisenstein: “filme na cinemateca (‘Por nada no mundo perderei a série Eisenstein que passa cada vez mais raramente, sabe, senhor delegado, a televisão matou o cinema...’), jantar, boate, retorno por volta das duas horas da manhã, portanto segunda-feira¹” (2003: 71). Embora Brian Wat não seja o assassino de Gloria Harrison, o personagem também não é modelo de retidão. Observa-se que o cultivo da vida fantasmática nesse exemplo ficcional acompanha a investigação de Kristeva em *A revolta íntima* na medida em que a autora separa o conteúdo arcaico constituinte da nossa vida fantasmática de julgamentos voltados a aspectos morais.

Disso não decorre que o mal seja intrínseco à imagem ou vice-versa. A discussão permanece aberta para Kristeva (fizemos questão de destacar essa irresolução defendida pela escritora) quando ela entra por esse assunto pela via contemporânea do cinema. Podemos levar esse debate para o campo da psicanálise, um dos interesses teóricos da autora, e daí partiremos rumo à pulsão de morte elaborada por Freud e revisitada por Kristeva em *Sol negro*. Nesse livro sobre a melancolia, que não deixa de contemplar a técnica em face a esse tema presente desde Aristóteles², Kristeva obedece à cronologia de alguns textos freudianos. Em 1915, na *Metapsicologia*, a psicanalista observa a referência ao masoquismo primário, que é afirmado depois do termo “pulsão de morte”, desenvolvido no texto “O problema econômico do masoquismo” (de 1924), presente em *Neurose, psicose e perversão*. O argumento de Freud sobre a pulsão de morte que Kristeva se vale para fundamentar a relevância da pulsão de morte, ou

¹ “film à la cinémathèque (‘Je ne raterai pour rien au monde la série Eisenstein qui passe de plus en plus rarement, vous le savez, monsieur le Commissaire, la télévision a tué le cinéma...’), dîner, boîte de nuit, retour vers 2 heures du matin, le lundi donc” (*Possessions*, 1999: 82).

² As diversas formulações da melancolia encontram-se na obra organizada por Jennifer Radden, chamada *The nature of Melancholy: from Aristotle to Kristeva*, em que são selecionados trechos de autores que se dedicaram ao estudo da melancolia. Apesar de o título apontar o trabalho de Kristeva como o último na linha cronológica a abordar a melancolia, há um último capítulo dedicado a uma breve análise biomédica da depressão em que sobressaem os estudos de Frederick Goodwin e Kay Jamison, desenvolvidos na década de 90.

seja de desligamento na obra do psicanalista, está na observação de que “o ser vivo apareceu após o não-vivo¹”, do volume *Resumo de psicanálise, resultados, idéias, problemas*. Segue-se disso, a leitura de Kristeva: “Freud pensa que uma pulsão específica deve habitá-lo, uma pulsão que ‘tende ao retorno a um estado anterior²’”. Em *Além do princípio do prazer* (1920), Kristeva nota que o psicanalista define a pulsão de morte em oposição à de ligação, além de relacioná-la ao “retorno ao inorgânico e à homeostase”. No movimento da pulsão de morte descrita por Kristeva a partir do texto freudiano, uma parte dessa pulsão constitui o sadismo, que é aquela dirigida para o mundo externo via sistema muscular - está aqui um importante uso do corpo -, cujo efeito é o de destruição. A outra parte dessa pulsão, descrita em “O problema econômico do masoquismo” (1924), aparece como um recorte destacado no texto de *Sol negro*: “uma outra parte não participa desse deslocamento para o exterior: *ela permanece no organismo e lá se encontra ligada libidinalmente [...] é nela que devemos reconhecer o masoquismo original, erógeno³*” (1989: 23). Desde o texto de 1915, “Pulsões e destinos das pulsões”, Freud defendia, de acordo com a retomada desse tema por Kristeva, a precedência do sentimento do ódio sobre o amor (1989: 23). Depois de reafirmar esse ponto com base no texto de Freud “O problema econômico do masoquismo” (de 1924), Kristeva lança uma pergunta na qual suscita a hipótese de que no “refúgio masoquista do ódio” está o caminho para se pensar na existência de um ódio que ela chama de “ainda mais arcaico”, levando, com isso, a uma resposta afirmativa sobre a sua própria questão, pois Kristeva, sem esgotar o ponto, fecha a favor da existência íntima desse ódio arcaico: “Freud parece supor isto: de fato, ele considera a pulsão de morte como uma manifestação intrapsíquica de uma herança filogenética que remonta até a matéria inorgânica⁴” (1989: 23).

¹ “L’être vivant est apparu après le non-vivant” (*Soleil noir*, 1987: 26).

² “Freud pense qu’une pulsion spécifique doit l’habiter qui ‘tend au retour à un état antérieur’” (*Soleil noir*, 1987: 26).

³ “une autre partie ne participe pas à ce déplacement vers l’extérieur: elle demeure dans l’organisme et là elle se trouve liée libidinalement [...] c’est en elle que nous devons reconnaître le masochisme originnaire, érogène” (*Soleil noir*, 1987: 26-27).

⁴ “Freud semble le supposer: il considère en effet la pulsion de mort une manifestation intra-psychique d’une héritage phylogénétique remontant jusqu’à la matière inorganique” (*Soleil noir*, 1987: 27).

A atenção de Kristeva voltada para a reconstrução dessa pulsão de desligamento acompanha, supomos, toda a formação teórica que retomamos no nosso primeiro capítulo na qual a aparência fragmentária dos conceitos que compõem sua teoria poética, suturadas pelo impacto da “negação”, ganha unidade ao ser retomada à luz dessa interpretação psicanalítica em que no início era a pulsão de desligamento. Conceitos como a negatividade, que não se esgota no ato da negação, mas se desloca para melhor ser apreendida para a Rejeição, ou a maleabilidade do sujeito em processo, que dá espaço a sua liberdade, e a própria construção de significância, ou seja, um constante ressignificar muito próximo ao sujeito em processo, são formações teóricas nas quais subjazem a dinâmica do desligamento, da negação. Apesar do nosso arranjo aparentemente segmentado na apresentação dos conceitos formulados por Kristeva, conforme o nosso primeiro capítulo, já havia a tentativa de coesão pelo exercício de buscar no corpo um elo de ligação entre as partes.

Possessões é um texto rico em exemplos dessa pulsão de desligamento. Mesmo no discurso de Stéphanie Delacour, a personagem mais voltada ao desvendamento do crime, sobressai a intimidade com a destruição: “Eu teria até chegado a admitir, contra a humanidade que erradamente atribuímos aos humanos, às mulheres, e por vezes às jornalistas, que o punhal que lhe haviam enfiado em pleno peito antes de lhe cortar a cabeça não me parecia nem extravagante, nem realmente deslocado¹” (2003: 20-21). Esse lampejo intuitivo da detetive acerca da pulsão de morte, uma condição fortemente arraigada ao íntimo, é em seguida censurada pela personagem, que rechaça essa intimidade com o mal, distanciando-se desse gesto que, segundo Freud, está presente em potência no humano:

Mas que sombria paixão, desencadeada nas veias de que psicopata, podia ter guiado a mão que, com minúcia de rendeira, decepara a carne do pescoço, a laringe, as vértebras, para deixar escancarada aquela fronte lisa, aquele espelho rubro, aquele rubi imundo que orlava o cadáver no lugar da cabeça ausente?² (*Possessões*, 2003: 21).

¹ “J’aurais même été jusqu’à admettre, contre l’humanité qu’on prête à tort aux humains, aux femmes et parfois aux journalistes, que le poignard qu’on lui avait planté en pleine poitrine avant de lui trancher la tête ne me paraissait ni extravagant, ni vraiment déplacé” (*Possessions*, 1996: 22).

² “Mais quelle sombre passion, déchaînée dans les veines de quel psychopathe, avait pu guider la main qui avait découpé avec une minutie de dentellière la chair du cou, le

Um outro caminho de entrada na discussão que se desloca para o tema do mal ligado à imagem está em tomá-lo sob a ótica do perdão. Aliás, é a partir de uma imagem que a escritora entra em contato com o tema do perdão em *Sol negro*, o qual será posteriormente retomado em *A revolta íntima* como uma prática saudável para a conservação da nossa vida íntima em plena sociedade hipertecnificada. Em *Sol negro*, Kristeva centra-se no impacto de uma imagem sobre o escritor Dostoievski. Trata-se do “Cristo morto” pintado por Holbein, o Jovem (1497-1543), imagem sobre a qual a autora descreve a possível angústia de Dostoievski diante de um mundo sem deus. Segue a descrição dessa tela e a perturbação da própria escritora que, ao reproduzir o possível impacto desconcertante dessa imagem sobre a temática de Dostoievski, nos deixa no mesmo estado de perplexidade do qual, supomos, ela também partilha:

O quadro de Holbein representa um cadáver estendido num pedestal coberto com um lençol maldobrado. De tamanho humano, este cadáver pintado é representado de perfil, com a cabeça ligeiramente inclinada para o espectador, os cabelos espalhados sobre o lençol. O braço direito, visível, acompanha o corpo descarnado e torturado e a mão ultrapassa ligeiramente o pedestal. O peito saltado esboça um triângulo no interior do retângulo muito baixo e alongado do nicho que constitui o plano do quadro. Esse peito apresenta o traço sangrento de uma lança, e na mão vêem-se os estigmas da crucificação que endurecem o dedo médio esticado. Os traços dos pregos marcam os pés do Cristo. O rosto do mártir traz a expressão de uma dor sem esperança, o olhar vazio, o perfil aguçado, a tez verde-azulada são os de um homem realmente morto, do Cristo abandonado pelo Pai (‘Pai, por que me abandonastes?’) e sem promessa de Ressurreição.

A representação sem disfarce da morte humana, o desnudamento quase anatômico do cadáver, comunica aos espectadores uma angústia insuportável diante da morte de Deus, aqui confundida com nossa própria morte, de tanto que está ausente a menor sugestão de transcendência¹ (*Sol negro*, 1989: 105).

larynx, les vertèbres, pour laisser béante cette source lisse, ce miroir rouge, ce rubis immonde qui ourlait le cadavre à l’emplacement de la tête manquante?” (*Possessions*, 1996: 22).

¹ “Le tableau de Holbein représente un cadavre allongé seul sur un socle couvert d’un linge à peine drapé. De taille humaine, ce cadavre peint se présente de profil, la tête légèrement inclinée vers le spectateur, les cheveux répandus sur le drap. Le bras droit, visible, longe le corps décharné et torturé et la main dépasse légèrement le socle. La poitrine rebondie esquisse un triangle à l’intérieur du rectangle très et allongé de la niche qui constitue le cadre du tableau. Cette poitrine porte la trace sanglante d’une lance, et l’on voit sur la main les stigmates de la crucifixion qui raidissent le majeur tendu. Les traces de clous marquent les pieds du Christ. Le visage du martyr porte l’expression d’une douleur sans espoir, le regard vide, le profil acéré, le teint glauque sont ceux d’un homme réelle-

Kristeva percebe o distanciamento desse Cristo morto em comparação às imagens da iconografia italiana, nas quais o Cristo é acompanhado de personagens crentes na certeza da Ressurreição. Do contato com a imagem construída por Holbein decorre uma experiência que tem a aparência do fora do tempo freudiano, pois nos expõe à finitude, embora de modo diverso daqueles suscitados por Kristeva em *A revolta íntima* e talvez até de forma mais perturbadora. Não é pelas ocorrências do *Zeitlos* descritas por Freud em sua obra, tampouco pelo término da prática analítica ou pela leitura de romances policiais que nos familiarizamos com a morte até aceitá-la como o evento da nossa finitude, mas é pela imagem que a morte, experiência fora do tempo, sugere nesse quadro de Holbein. Vemos na observação de Kristeva a imediatidade do fora do tempo produzida por esse confronto visual que causa a “impressão da morte definitiva”. A escritora resume o efeito da tela sobre os espectadores: “esse cadáver não se levantará mais¹” (1989: 105). Kristeva encontra em um texto de memórias de Anna Grigorievna Dostoïevskaia, mulher do escritor russo, um comentário sobre a viagem do casal, em 1867, e o contato com o quadro de Holbein: “O espetáculo desse rosto intumescido, coberto de ferimentos ensangüentados, é assustador²” (1989: 172). Com base nesse fragmento, Kristeva flagra a inspiração imagética do escritor para compor personagens como Mychkine ou Hypolite no *Idiota*, os quais questionam a Ressurreição. O espetáculo, pelo seu viés pictórico e não televisual, produz, portanto, uma ação positiva na medida em que constitui uma das formas de “fora do tempo”. Segundo Kristeva, Dostoievski trabalha em suas obras a idéia do perdão. Para chegar a esse ponto que parece um contra-senso – pois a autora recorre a um termo religioso para fundamentar o pensamento com cores de ateísmo do escritor –, veremos em que medida o perdão tem espaço na teoria psicanalítica. Em *Sol negro*, isto

ment mort, du Christ abandonné par le Père (‘Père, pourquoi m’as-tu abandonné?’) et sans promesse de Résurrection. La représentation sans fard de la mort humaine, la mise à nu quasi anatomique du cadavre, communique aux spectateurs une angoisse insupportable devant la mort de Dieu, confondue ici avec notre propre mort, tant est absente la moindre suggestion de transcendance (*Soleil noir*, 1987: 121-122).

¹ “ce cadavre ne se relèvera plus” (*Soleil noir*, 1987: 122).

² “Le spectacle de ce visage tuméfié, couvert de blessures sanguinolentes est effrayant” (*Soleil noir*, 1987: 198).

é, muito antes da publicação de *A revolta íntima*, Kristeva lança o assunto de base religiosa como uma possibilidade no tratamento da melancolia, doença da alma. O enfoque é o mesmo nos dois livros, pois é o do sentido do perdão que ela sustenta o seu ponto que é uma variação do *Zeitlos* freudiano. É possível que a necessidade de incluir esse termo aparentemente deslocado do ateísmo da autora tenha se iniciado a partir da falta de sentido característica do discurso do melancólico, por esse motivo Kristeva desenvolve empatia com o discurso do outro, do melancólico:

O sentido da melancolia? Nada mais do que um sofrimento abissal que não chega a se significar e que, tendo perdido o sentido, perde a vida. Este sentido é o afeto insensato que o analista irá procurar com um máximo de empatia, para além do abrandamento motor e verbal dos seus deprimidos, no tom de suas vozes, ou então recortando suas palavras desvitalizadas, gastas, palavras das quais desapareceu todo apelo ao outro, para tentar, precisamente, unir-se ao outro nas sílabas, nos fragmentos e nas suas recomposições. Tal escuta analítica pressupõe *tato*¹. (*Sol negro*, 1989: 173).

A própria autora responde-nos o que significa o *tato* na sua prática analítica. Trata-se de “Ouvir certo com o perdão. *Perdão*: dar a mais, apostar no que está ali para renovar, para fazer com que o deprimido se anime (esse estranho curvado sobre o seu ferimento) e para lhe dar a possibilidade de um novo encontro²” (1989: 173). Em *As novas doenças da alma*, Kristeva retoma o perdão ao aludir à obra sobre a melancolia, mas a psicanalista também nos revela o seu modo de escuta, que é a forma, supomos, como “perdoa” aqueles que procuram uma recriação da vida psíquica. Despossuir-se é o caminho para entender o perdão, essa prática de escansão do tempo praticada por Kristeva em seu consultório:

Doação ao outro de uma capacidade de entendimento, de julgamento. Eu me desposuo dos meus, aparto-me de meu afeto e de meu si-

¹ “Le sens de la mélancolie? Rien qu’une souffrance abyssale qui ne parvient pas à signifier et qui, ayant perdu le sens, perd la vie. Ce sens est l’affect insensé que l’analyste ira chercher avec un maximum d’empathie, par-delà le ralentissement moteur et verbal de ses déprimés, dans le ton de leur voix ou bien en découpant leurs mots dévitalisés, banalisés, usés, mots desquels a disparu tout appel à l’autre, pour essayer précisément de joindre l’autre dans les syllabes, dans les fragments et dans leur recomposition. Une telle écoute analytique suppose du *tact*” (*Soleil noir*, 1987: 199).

² “Entendre vrai avec le pardon. *Pardon*: Donner en plus, miser sur ce qui est là pour renouveler, por faire repartir le déprimé (cet étranger replié sur sa blessure), et lui donner la possibilité d’une nouvelle rencontre” (*Soleil noir*, 1987: 200).

lêncio, cuja plenitude penosa ou prazerosa interroguei. E não paro de formular questões. Nem sempre digo ao paciente que me questiono a partir do lugar no qual penso em que ele se encontra. Minha maneira de saber que não sei é minha interrogação permanente, que se lê em meu tom, em meu gesto, na inclinação de meu corpo, em meu discurso, enfim (*As novas doenças da alma*, 2002: 100).

Curiosamente a despossessão, que nos permite associar as possessões à necessidade de autonomia de Jerry, um personagem cercado de afeto de figuras femininas intrusivas, necessita de uma empatia que, na prática analítica de Kristeva, tem o seu desencadeamento no avesso, o qual compreendemos como um exercício de “possessão”. Ora, na medida em que o analista se desloca para o suposto pensar/sentir de seu analisando, existe uma “despossessão” de si mesmo (sempre questionável) rumo a uma imediata “possessão” do outro, o que nos remete, conforme o romance policial de Kristeva, às possessões entre mãe e filho. Nos dois casos fica o ponto em comum do laço físico, ou seja, aquele que faz a mediação para a empatia acontecer: está portanto no corpo, tanto no jogo da observação analista/ analisando quanto, de forma ainda mais evidente, na relação de dependência entre a mãe e o bebê o eixo da posse e/ou desposse do outro. Nessa medida, não apenas Jerry, cuja deficiência o impede de um acesso convencional à linguagem, é invadido ou, em outras palavras, possuído pela linguagem de sua fonoaudióloga Pauline Gadeau – uma espécie de mãe substituta desse personagem – mas também ela é possuída pelo paciente na sua paradoxal linguagem muda e pelo seu próprio desejo de uma maternidade roubada:

Secretamente, uma paixão branca feita de sons e de olhares, bocas e gargantas articulando juntas, numa atenção de todos os instantes, ligou-a à criança. Pauline instalou-se em seu ser mudo, abriu os ouvidos para ele; a partir do mundo silencioso do meninozinho que ela se tornou, começou a pronunciar como se fosse ele. Osmose submarina, comunhão dos golfinhos, ultra-sons inacessíveis aos humanos. A boca de Pauline está nos olhos de Jerry. Dia após dia, o pequeno glutão óptico come os desenhos de seus lábios, imprime-os numa voz que mal chega a ser audível, mas cujo sopro ele sente lhe roçar o palato para fazer ressoar um “a”, um “o”, um “i”, um “p”, um “l”, um “n” – “Pauline”. Desenho bucal para ele, contorno sonoro para ela: “Isso mesmo”, “Você conseguiu”, “Eu te sorri”, “Você me sorri”, “Eu te aceito, Jerry”. Quando a boca escuta, o olho absorve a boca: boca e olho em uníssono substituem o ouvido morto, modulam a voz; Jerry se faz ouvir. Precisa de Pauline para traçar aqueles caminhos inauditos dos lábios às pupilas e às cordas vocais; depois, desse mapa mudo, fazer sussurrar palavras. Não se podem imaginar as dobras de lábios, as paisagens de garganta que os olhos de Jerry devem apre-

ender em Pauline para regravá-los em seu corpo, antes que advenha uma palavra. O silêncio confuso permanece nos ouvidos do surdo. Mas, de uma pulsação que tem sentido, a boca e olhar revivem a música das percepções – melodia visivelmente encarnada. Duas bocas, duas gargantas, dois pares de pupilas, e apenas dois ouvidos para dois. Um trabalho de formiga? A palavra não é inata, a palavra nasce de um amor que escuta¹ (*Possessões*, 2003: 198-199).

As pistas recolhidas pela detetive Stéphanie Delacour, movida pela necessidade de saber, pela busca do sentido sempre caro a Kristeva, nos conduz ao provável gesto criminoso de Pauline Gadeau, levando-nos à sugestão de que ela seria responsável por alguma das “mortes” de Gloria Harrison. Nessa medida, analisá-la portanto sob a ótica do perdão não apaga a crueldade de sua ação condenável, mas desencadeia nos leitores um tortuoso exercício de deslocamento, levando-os ao contato com o íntimo de fantasmas arcaicos, um encontro com a pulsão de desligamento comum a todos, mas reavivada por meio de um contato abrupto com o fora do tempo definitivo – a morte – na sua aparência anti-natural e terrivelmente abreviada que é o gesto do assassinato seguido da redundante e perturbadora morte seguida da morte, nos parece a tentativa de se referir a um *zeitlos* pleno de horror. Kristeva deixa-nos lá perto do coração selvagem da vida, pois é a dimensão de valor à nossa existência e a sua crucial valorização que a escritora defende ao nos familiarizar com um horror fantasmático recalcado. Esse deslocar-se que está contido no perdão, Kristeva obser-

¹ “Secrètement, une passion blanche faite de sons et de regards, bouches et gorges articulant ensemble dans une attention de tous les instants, l’a nouée à l’enfant. Pauline s’est logée dans son être muet, elle a ouvert ses oreilles pour lui; depuis de monde silencieux du petit garçon qu’elle est devenue, elle s’est mise à prononcer comme si elle était lui. Osmose sous-marine, communion des dauphins, ultrasons inaccessibles aux humains. La bouche de Pauline est dans les yeux de Jerry. Jour après jour, le petit glouton optique mange les dessins de ses lèvres, les imprime à une voix à peine audible mais dont il sent le souffle lui frôler le palais, pour faire résonner un ‘a’, un ‘o’, un ‘i’, un ‘p’, un ‘l’, un ‘n’ – ‘Pauline’. Dessin buccal pour lui, contour sonore pour elle: ‘C’est ça’, ‘Tu y es’, ‘Je te souris’, ‘Tu me souris’, ‘Je te reçois, Jerry’. Quand la bouche écoute, l’oeil absorbe la bouche: bouche et oeil à l’unisson remplacent l’oreille morte, modulent la voix; Jerry se fait entendre. Il a besoin de Pauline pour tracer ces chemins inouïs des lèvres aux prunelles et aux cordes vocales, puis, de cette carte muette, faire bruire des paroles. On n’imagine pas les plissements de lèvres, les paysages de gorge que les yeux de Jerry doivent saisir sur Pauline pour les regraver dans son corps à lui, avant qu’advienne un mot. Le silence brouillé demeure aux oreilles du sourd. Mais, d’une pulsation sentée, sa bouche et son regard revivent la musique des perceptions – mélodie visiblement incarnée. Deux bouches, deux gorges, deux paires de pupilles, et seulement deux oreilles pour deux. Un travail de fourmis? La parole n’est pas innée, la parole naît d’un amour qui écoute” (*Possessions*, 1996: 236-237).

va no discurso de Hannah Arendt, em *A condição do homem moderno*, na volta da filósofa para o origem grega da palavra perdão na qual está, conforme o destaque de Kristeva, a remissão à volta, liberar, mudar de opinião, refazer seu caminho¹ (1989: 185, nota 58), igualando-se assim à proposta da psicanálise de recriação do psiquismo do sujeito analisado. Observa-se nessa nota de rodapé o esboço para a busca etimológica da revolta que a psicanalista realizará um pouco depois em *Sentido e contra-senso da revolta* e em *A revolta íntima*.

Para voltar a Dostoievski, que nos parece a grande inspiração para o romance policial metafísico desenvolvido por Kristeva, a idéia do perdão para o escritor passa, conforme o trecho selecionado pela autora em *Sol negro*, pelo cadáver – o corpo sem vida. Trata-se sobretudo do cadáver de Cristo pintado por Holbein visto pelo escritor na Basileia, em 1867, e que o inspira na composição de *Humilhados e ofendidos*. Segundo Kristeva, Dostoievski encontra aí um “fantasma íntimo”. Recortamos a passagem que a autora escolhe de *Humilhados e ofendidos* para mostrar o encontro do pintor com a imagem:

“O que também me impressionara era a sua magreza extrema; quase não tinha mais corpo, era como se lhe restasse apenas a pele sobre os ossos. Seus olhos grandes, mas apagados, cercados de olheiras de um azul escuro, olhavam sempre para a frente, jamais para o lado, e jamais viam algo, estou convencido disto [...] Em que ele está pensando? Continuava eu com meus botões, o que tem na cabeça? E pensa ainda em alguma coisa? Seu rosto está tão morto que já não exprime absolutamente mais nada²” (*Sol negro*, 1989: 174).

Kristeva defende no texto de Dostoievski um universo que se relaciona mais à epilepsia do escritor do que ao próprio tema melancolia. A teórica localiza em Freud, sem especificar as obras, um importante e reiterado ponto que ela chama de “grau zero da vida psíquica³”. A psicanalista observa, nos escritos de Dostoievski e em suas

¹ “renvoyer, libérer, changer d’avis, revenir, refaire son chemin” (*Soleil noir*, 1987: 213).

² “Ce qui m’avait frappé aussi, c’était sa maigreur extrême; il n’avait presque plus de corps, c’était comme s’il ne lui restait que la peau sur les os. Ses yeux, grands mais éteints, entourés d’un cerne bleu sombre, regardaient toujours droit devant eux, jamais de côté, et jamais ils ne voyaient rien, j’en suis convaincu [...] A quoi pense-t-il? continuais-je à part moi, qu’a-t-il dans la tête? Et pense-t-il encore à quelque chose? Son visage est si mort qu’il n’exprime déjà absolument plus rien” (*Soleil noir*, 1987: 201).

³ O grau zero da vida psíquica é “onde o sofrimento (‘masoquismo primário’, ‘melancolia’)

crises epilépticas, expressões da tristeza arcaica do escritor que é transformada no texto através de uma experiência que ela chama de “fora do tempo”. Curiosamente, a partir do corpo frágil de Dostoievski, chegamos a uma referência recolhida pela autora em *Sol negro* que diz respeito ao diário dos *Possessos*, presente em *Os demônios*, ou, podemos traduzir por *Os possessos*, obra que serviu para a escolha da epígrafe de Kristeva em *Possessões*¹. Perseguimos o recorte de Kristeva do fragmento do diário do escritor sobre o romance *Os possessos*, (ou *Os demônios*), publicado em 1873. Ora, mesmo sem explicitar a proximidade temporal com o contato que o escritor teria tido com a tela de Holbein, subjaz esse encontro imagético com o fora do tempo proporcionado pela pintura ao fora do tempo experienciado por Dostoievski em suas anotações íntimas:

“Crise às 6 horas da manhã (o dia e quase a hora do suplício de Tropmann). Não a ouvi, acordei às 8 horas com a consciência de uma crise. A cabeça me doía, o corpo estava quebrado. Em geral, as consequências da crise, isto é, nervosismo, enfraquecimento da memória, estado enevoado de alguma forma contemplativo, agora prolongam-se muito mais do que nos anos anteriores. Antes, isto passava em três dias, agora não antes de seis. Sobretudo de noite, à luz de velas, uma tristeza hipocondríaca sem objeto e como uma tonalidade vermelha, sangrenta (não como uma cor) sobre tudo...” Ou: “riso nervoso e tristeza mística”, repete ele, referindo-se implicitamente à acedia dos monges da Idade Média. Ou ainda: Como escrever? “Sofrer, sofrer muito...”² (*Sol negro*, 1989: 162-163).

não-erotizado seria a inscrição psíquica primordial de uma ruptura (memória do salto entre matéria inorgânica; afeto da separação entre o corpo e o ecossistema, a criança e a mãe etc., mas também o efeito mortífero de um superego permanente e tirânico)” (*Sol negro*, 1989: 162-163).

¹ “Não lhe fica nada bem baixar os olhos; não é natural, é ridículo, é afetado. Pois bem, para compensar essa grosseria, eu lhe direi, seriamente, com impudor: sim, creio no diabo. Creio canonicamente; creio no diabo pessoal, e não alegórico, e não tenho qualquer necessidade de lhe fazer perguntas; aí está, é só isso. O senhor deve ser extraordinariamente feliz” (*Possessões*, 2003). Na seqüência, expomos a versão utilizada por Kristeva em língua francesa: “Cela ne vous pas du tout de baisser les yeux; c’est ne pas naturel, c’est ridicule, c’est maniéré. Eh, bien, pour compenser cette grossièreté, je vous dirai sérieusement, avec imprudence; oui, je crois au diable. Je crois canonicquement; je crois au diable personnel, et non allégorique, et je n’ai nul besoin de vous questionner; voilà, c’est tout. Vous devez être extraordinairement heureux” (*Possessions*, 1996).

² “Crise à 6 heures du matin (le jour et presque l’heure du supplice de Tropmann). Je ne l’ai pas entendue, me suis réveillé à 8 heures avec la conscience d’une crise. La tête faisait mal, le corps était brisé. En général, les suites de la crise, c’est-à-dire nervosité, affaiblissement de la mémoire, état brumeux et en quelque sorte contemplatif se prolongent maintenant davantage que les années précédentes. Avant cela se passait en trois jours, et maintenant, pas avant six jours. Le soir surtout, aux bougies, une tristesse hyponcon-

Ao insistir no aspecto do sofrimento para a análise do texto do escritor russo – pois Kristeva também se vale de um fragmento de *O subterrâneo* no qual o tema sofrimento é defendido pelo próprio Dostoievski como a expressão de um capricho – está em jogo o enfoque sobre o afeto. Pela descrição psicanalítica do afeto segundo Kristeva, Dostoievski, que trabalha no cerne do afeto, realiza uma escrita de complexa construção. De acordo com Kristeva, “O Afeto não passa linguagem, e quando esta se refere a ele, este não se liga à linguagem como se liga a uma idéia. A verbalização dos afetos (inconscientes ou não) não tem a mesma economia que a das idéias (inconscientes ou não)” (1989: 164). Kristeva, infelizmente, não trata em *Sol negro*, tampouco localizamos em suas outras obras, o desenvolvimento da economia dos afetos². A teórica supõe que a verbalização dos afetos não os torna conscientes, pois exemplifica: “(o sujeito não sabe mais do que antes donde e como vem a sua alegria ou a sua tristeza e não as modifica)”³ (1989: 164). Com base na tentativa de transformá-los em linguagem, Kristeva afirma que os afetos realizam uma redistribuição da ordem da linguagem e também originam um “estilo”. Além disso, os afetos trazem à tona um conteúdo do inconsciente através de personagens reconhecidamente transgressores, violadores cruéis da lei. Os personagens de *Os possessos* enredam-se em ações criminosas que se diluem no clima de fanatismo retratado pelo narrador; os as-

driaque sans objet et comme une nuance rouge, sanglante (non pas une teinte) sur tout... Ou: ‘rire nerveux et tristesse mystique’, répète-t-il en référence implicite à l’acedia des moines du Moyen Age. Ou encore: Comment écrire? ‘Souffrir, beaucoup souffrir...’” (*Soleil noir*, 1987: 187).

¹ “L’affect ne passe pas par le langage et lorsque le langage s’y réfère, celui-ci ne s’y lie pas comme il se lie à une idée. La verbalisation des affects (inconscients ou non) n’a pas la même économie que celle des idées (inconscients ou non)” (*Soleil noir*, 1987: 188).

² Em *Histórias de amor*, ela produz uma espécie de definição: “Lien de l’homme avec l’extériorité, avec Dieu et avec les choses, l’affect est une notion connexe à celle de *désir*. La différence entre les deux consistera peut-être en ceci que le *désir*, comme nous le verrons, accentuera le *manque*, alors que l’affect, tout en le reconnaissant, privilégie le mouvement vers l’autre et l’attraction réciproque” (1883: 195). [Elo do homem com a exterioridade, com Deus e com as coisas, o afeto é uma noção conexas a de desejo. A diferença entre ambos estará talvez em que o *desejo*, como veremos, sublinha a *falta*, enquanto o afeto, mesmo que a reconheça, privilegia o movimento em direção ao outro e à *atração* recíproca (1988: 183)].

³ “(le sujet ne sait pas plus qu’avant d’où et comment vient sa joie ou sa tristesse et ne les modifie pas)” (*Soleil noir*, 1987: 188).

sassinos de *Possessões* também participam, sem o mesmo pano de fundo histórico, de um crime que acomoda uma rede de violência de muitos suspeitos.

Reconstruímos o valor atribuído por Freud e recuperado pela autora no que diz respeito à pulsão de morte: essa seria a primeira no conjunto pulsional do sujeito e a prevalecente. Em *Sol negro*, Kristeva dialoga sutilmente com Freud ao inserir um personagem como Raskolnikov, de *Crime e castigo*, no centro do debate sobre a melancolia. É justamente ao escolher a melancolia como eixo de sua investigação que a autora será levada a confrontá-la com a pulsão de desligamento freudiana. Inicialmente, Kristeva expõe a condição de tristeza do personagem Raskolnikov: “Raskolnikov se descreve como um personagem triste¹” (1989: 179). Em seguida, a autora interroga-se sobre as condições de transformação desse afeto em ato criminoso: “Como essa tristeza se transforma em crime?”² (1989: 179). Em um terceiro momento, Kristeva questiona o primado da pulsão de desligamento: “O que existe primeiro, o ódio ou a depressão?” (1989: 179). Não temos a pretensão de desvendar esse tema, mas Kristeva, na medida em que o suscita, deixa margem para se pensar algo diferente da pulsão da morte no início de nossa formação psíquica. Ao fazer a primeira pergunta, a psicanalista já revela algo do seu interesse pelo deslocamento da pulsão de morte para um estado melancólico como o início do nosso íntimo. Nota-se que ela faz referência a uma tristeza transformada em crime, logo segue disso a pré-existência da “melancolia”, dado que é somente na seqüência que ocorre o assassinato. Entretanto, não é pelo jogo de linguagem que devemos interpretar as construções de Kristeva alicerçadas sobre a experiência do vivido, embora nesse caso de busca pela base da nossa estrutura arcaica seja um recurso interessante. E se a melancolia estiver efetivamente no início da constituição do sujeito, o gesto do perdão se torna mais ou menos necessário porque é capaz de despertar no outro uma forma diferente de piedade do que aquela desencadeada pelo primado da pulsão de morte? Essa é uma questão sem resposta, servindo apenas a reflexões motivadas pelo crime. Mas é o crime que, segundo Freud, funda a sociedade.

¹ “Raskolnikov se décrit lui-même comme un personnage triste” (*Soleil noir*, 1987: 206).

² “Comment cette tristesse s’inverse-t-elle en crime?” (*Soleil noir*, 1987: 206).

Possessions contém algumas referências ao perdão. O discurso de Odile Pascal, no encontro fortuito dessa personagem com a jornalista-detetive, num bar, apresenta marcas do tipo dessa experiência de fora do tempo:

em suma acho essa justiça santabarbarenses muito sábia, concorda comigo? Bob, que recebeu a herança da irmã, tornou-se o tutor de Jerry até à maioridade do menino - e talvez depois, isso vai depender da evolução dele. Claro, o tio confiou a criança a Pauline; com a aprovação do tribunal, é óbvio. Gloria não poderia ter desejado coisa melhor, se quisermos nos dar ao trabalho de imaginar que se pede à mãe que designe *post mortem* sua própria substituta, está me entendendo, querida Stéphanie?¹ (*Possessions*, 2003: 183).

Não deixa de haver nesse gesto de Odile, uma personagem simultaneamente observadora e cruel, que intui a possível maldade ou possessão da fonoaudióloga ao receber Jerry como filho, uma face de seu cinismo. Ora, Odile narra detalhes da vida de Pauline que levam Delacour a encaixar as peças de sua investigação. Se existe portanto a intenção de perdão por parte de Odile, pois fica evidente que ela não vislumbra uma melhor cuidadora de Jerry em Santa Bárbara do que a fonoaudióloga, também se forma, no conjunto de informações que passa à jornalista, um espaço para se questionar a conduta de Pauline Gadeau. O delegado Rilsky também participa dessa atitude de perdão no que diz respeito à fonoaudióloga: “Como sabe, o testamento de Gloria Harrison foi invalidado pelo Tribunal, Fish perdeu sua parte na herança; é Bob que administra todo o patrimônio. O pequeno Jerry teve sorte, Pauline Gadeau se revelou uma verdadeira mãe para ele, percebe o que quero dizer²” (2003: 191). O próprio Jerry, ao retomar a Stéphanie Delacour os deslocamentos de Pauline em busca de seu *game gear*, na noite do assassinato de Gloria Harrison, leva ao seu discurso o absurdo do gesto da fonoaudióloga, o qual, no entanto, é logo entrecortado por uma

¹ “je trouve en somme cette juridiction santabarbaroise très sage, vous êtes de mon avis? Bob, qui a obtenu la succession de sa soeur, est devenu le tuteur de Jerry en attendant la majorité du petit - et peut-être après, cela dépendra de son évolution. Bien entendu, l’oncle a confié l’enfant à Pauline; avec l’approbation du tribunal, cela va sans dire. Gloria n’aurait pas souhaité mieux si on veut bien se donner la peine d’imaginer qu’on demande à la mère de désigner *post-mortem* sa propre remplaçante, vous me suivez, ma chère Stéphanie?” (*Possessions*, 1996: 217).

² “Comme vous le savez, le testament de Gloria Harrison a été invalidé par le Tribunal, Fish a perdu sa part sur l’héritage; c’est Bob qui gère tout le patrimoine. Le petit Jerry a eu de la chance, Pauline Gadeau s’est révélée une vraie mère pour lui, vous voyez ce que je

observação que nos remete ao perdão que ele concede à fonoaudióloga e procura despertar na detetive: - Todos disseram: impecável. Pauline? Impecável. É só ela que eu tenho agora, entende?¹ (2003: 196). A reação de Delacour é a de escansão do tempo – perdão – não o perdão ao possível ato criminoso da fonoaudióloga, mas ao pedido de Jerry:

Posso fazer frente aos homens, mas não resisto a uma criança. Minha pele torna-se permeável, a criança se infiltra em mim, me difundo nela; fluido das fibras e das palavras, a ternura é pura infância incorporada. Mas esse *software* deficiente, com seus grandes olhos vagos, brasas de cetim, ali, diante de mim, me perturbava bem mais ainda do que o mar misturado com o sol² (*Possessions*, 2003: 196).

Vencida pela voz de Jerry, Delacour aceita as súplicas do garoto desenvolvendo um sentimento muito maternal de ternura, que pode ser interpretado como um afeto fora do tempo derivado dessa prática do perdão que também é, segundo a autora, uma escansão do tempo. A detetive-jornalista, conforme o discurso do narrador, experimenta a “degolação”, essa metáfora para a ligação entre mãe e filho, de forma frustrada. Ultrapassada a etapa dos primeiros meses de gestação³, Delacour tem a sua gravidez subitamente abreviada:

Como a medicina não parava de progredir, capaz de prever, senão de prevenir o futuro, este se resumia, quase sempre, sobretudo quando não se esperava, em malformações... embora não necessariamente, mas podiam sobrevir horrores, por vezes tardios, sempre dramáticos... embora, sem essa medicina, as coisas pudessem ter sido ainda mais loucas – no sétimo mês de gravidez, tinha-se descoberto que Stéphanie fora acometida de uma toxoplasmose. Toxo... quê? Toxina,

veux dire” (*Possessions*, 1996: 227).

¹ - Tout le monde l’a dit: impeccable. Pauline? Impeccable. Je n’ai qu’elle maintenant, vous comprenez? (*Possessions*, 1996: 234).

² “Je peux tenir tête aux hommes, mais je ne résiste à un enfant. Ma peau devient perméable, l’enfant s’infiltra en moi, je diffuse en lui; fluide des fibres et des mots, la tendresse est pure enfance incorporée. Mais ce logiciel handicapé, avec ses grands yeux vagues, braises de satin, là, devant moi, me bouleversait bien plus encore que la mer mêlée au soleil” (*Possessions*, 1996: 234).

³ David Le Breton desenvolve uma fundamental relação entre a maternidade e a técnica que nos auxilia a compreender a angústia de Delacour: “As diferentes formas de diagnóstico pré-natal são em geral demoradas. Terminado o exame, são necessárias várias semanas para saber o resultado. Enquanto isso, a mulher permanece na expectativa; seu investimento afetivo, suspenso. A criança está ali sem estar; a mãe às vezes a sente, mas deve conter sua emoção por medo de se apegar a ela e descobrir em seguida que é portadora de alguma doença grave ou trissômica” (*Adeus ao corpo*, 2003: 88).

veneno, grande probabilidade de comprometimento cerebral, aborto terapêutico. A dor exorbitante de um parto forçado, um parto de *nada*. (...). Assim, da degolação ela tivera sua dose¹ (*Possessões*, 2003: 133).

A experiência de ocupar um outro papel na cadeia significativa, ou seja, de deslocar-se para um universo ficcional, no exemplo das artes plásticas e da literatura, em que personagens ocupam muitas vezes planos adversos à experiência daqueles que os lêem ou vêem, produz nos receptores a ação que Kristeva denomina “sujeito em processo”. No nosso primeiro capítulo, destacamos alusões ao corpo na composição do sujeito em processo. Kristeva desenvolve em ensaio publicado *Polylogue* esse conceito, o qual se fundamenta em um trecho de um poema de Antonin Artaud. Por isso, buscamos em *A revolução da linguagem poética* referências a respeito desse autor, pois ele contribui para a construção textual formulada por Kristeva, além de servir como base para a mobilidade daquele que interpreta textos literários. Em *Possessões*, um claro exemplo de manifestação desse sujeito em processo está no sentimento de vergonha vivido por Stéphanie Delacour ao se pôr na pele da fonoaudióloga: “Tenho vergonha por Pauline, como me acontece muitas vezes ficar envergonhada no lugar de certas pessoas incapazes de vergonha. Sinto, no lugar delas, a humilhação que não podem sentir, essa espessura humana me atinge como uma arrogância, um golpe no coração²” (2003: 208). O sujeito em processo relaciona-se inicialmente ao texto do volume *Polylogue*, do qual a escritora seleciona fragmentos textuais do dramaturgo Antonin Artaud para enfatizar esse trabalho de deslocamento de papéis. Destacamos, no nosso primeiro capítulo, o interesse de Kristeva voltado sobretudo ao aspecto corpó-

¹ “La médecine ne cessant de progresser, capable de prévoir, sinon de prévenir l’avenir, celui-ci se résumait le plus souvent, surtout quand on ne s’y attendait pas, en malformations... quoique pas nécessairement, mais des horreurs pouvaient survenir, parfois tardives, toujours dramatiques... même si, sans cette médecine-là, les choses eussent été encore plus insensées – on avait découvert au septième mois de sa grossesse que Stéphanie avait été atteinte d’un toxoplasmose. Toxo quoi? Toxine, poison, forte probabilité d’atteinte cérébrale, avortement thérapeutique. La douleur exorbitante d’un accouchement forcé, d’un accouchement de *rien*. (...). Ainsi, de la décollation, elle avait eu sa dose” (*Possessions*, 1996: 157-158).

² “J’ai honte pour Pauline, comme il m’arrive souvent d’être gênée à la place de certaines personnes incapables de honte. Je ressens pour elles l’humiliation qu’elles ne peuvent ressentir, cette épaisseur humaine m’atteint comme une arrogance, un coup au coeur” (*Possessions*, 1999: 248).

reo desses trechos recortados. Supomos que a transubstanciação, cujo paradigma é o texto de Proust, é uma variante desse “sujeito em processo”, uma vez que se relaciona ao sacramento da Eucaristia, ou seja, nesse gesto oral mediado pelo paladar, ainda que inosso da hóstia, de receber o corpo e o sangue de Cristo simbolicamente. As passagens do texto de Colette também fazem essa transubstanciação, uma vez que a escritora realça o sabor da oralidade em seus escritos, acionando uma rede de sentidos muito semelhante ao proporcionado pelos textos de Clarice. Desenha-se – sustentamos esse argumento – entre o sujeito em processo e a transubstanciação uma fundamental linha de sutura constituída pelo gosto. Se o romance é uma experiência física, conforme *Sentido e contra-senso da revolta*, ele passa por uma afirmação do corpo sobretudo na fugacidade característica da *madeleine*. Kristeva mostra-nos que a tradição cristã da transubstanciação acompanhou a produção de Rimbaud e também a de Aragon pela ligação ao mistério, mas é em Proust e na experiência do gosto que se sustenta a fisicalidade atribuída ao romance¹. Encontraremos a função do gosto desenvolvida por Kristeva na análise que a psicanalista dedica a Hannah Arendt. Inicialmente, retomaremos o ponto segundo Arendt.

Na terceira parte de *A vida do espírito*, depois de ter analisado “o pensar” e “o querer”, Arendt se volta a refletir sobre o julgar. A morte de Arendt, no entanto, deixa essa parte final de seu trabalho inacabada, mas restam alguns fragmentos a respeito de sua análise sobre o juízo do gosto com base na teoria kantiana. A autora recorre à *Antropologia* de Kant para constatar o estranho argumento do filósofo que fundamenta a capacidade de julgar, ou seja, de discriminar entre o certo e o errado, no sentido do gosto. Conforme Arendt, os sentidos do tato, da visão e da audição caracterizam-se pela sua comunicabilidade, dado que “dão claramente objetos do mundo exterior” (“O julgar”, *A vida do espírito*, 2002: 375). Cabe a esses três sentidos a faculdade da imaginação, segundo Kant, pois, na interpretação de Arendt, tais sentidos viabilizam a “representação, isto é: “ter presente algo que está ausente; posso lembrar-me de um edifício, de uma melodia, da textura do veludo” (2002: 375). Quanto aos sentidos do gosto e o do olfato, promovem sensações que são da ordem do “incomunicá-

¹ Essa discussão está em *Sens et non-sens de la révolte*, 1996, p. 178.

vel”, isto significa que “o gosto e o cheiro que sinto não podem absolutamente ser expressos em palavras” (2002: 375), atuando, nessa medida, na esfera privada. Nos outros sentidos, segundo Arendt, o julgamento pode ser furtado: “podemos nos furtar a julgar o que vemos, e, embora isto seja mais difícil. Podemos nos furtar a julgar o que ouvimos ou tocamos” (2002: 375). Isso, no entanto, não acontece com os sentidos do gosto e do olfato: “em questões de gosto e cheiro, o apraz-me ou o não me apraz é imediato e avassalador. E o prazer e o desprazer são por sua vez inteiramente privados” (2002: 375). Está em questão, nesse sentido, a imediatidade proporcionada pelos sentidos do gosto e do olfato; no resumo de Arendt vemos a instantaneidade com que eles se manifestam na afirmação de que tais sentidos se constituem por serem “não mediados pelo pensamento ou pela reflexão” (2002: 375). No entanto, há uma segunda parte dessa leitura arendtiana do gosto que diz respeito à comunicabilidade que é possível a partir do gosto quando ela menciona duas faculdades investigadas por Kant: a imaginação e o senso comum. Cabe à primeira, segundo Arendt, a internalização de um objeto e com isso não é mais necessário estar em contato com ele para emitir referências sobre ele. Isso leva à substituição do termo gosto por juízo: “Removendo o objeto, estabelecemos a condição para a imparcialidade” (2002: 376). Sobre o senso comum, Arendt sustenta a interpretação kantiana da existência do “não-subjetivo” no que parecia ser o sentido mais privado e subjetivo” (2002: 376). Arendt observa na teoria kantiana sobre o gosto e sobre o belo a importância indispensável da “sociedade”, já que, para ela, um homem sozinho numa ilha deserta não enfeitaria a própria casa: “Temos que superar nossas condições subjetivas especiais em proveito dos outros. Em outras palavras, o elemento não subjetivo nos sentidos não objetivos é a intersubjetividade. (Deve-se estar só para se poder pensar; é preciso companhia para se desfrutar de uma refeição.)” (2002: 377).

No livro que dedica a Hannah Arendt, Kristeva observa um distanciamento da pensadora em relação a muitos de seus colegas filósofos quando Arendt interpreta o pensamento político kantiano como uma “adesão à vida e ao Ser” (*O gênio feminino*, TI, 2002: 199). Segundo Kristeva, o critério do gosto arendtiano reside na comunicabilidade. Esse ponto de Kristeva está de acordo com o trajeto que refizemos da interpretação da Arendt sobre o juízo do gosto kantiano. Kristeva refaz brevemente o

mesmo percurso que buscamos em *A vida do espírito* e insere o seu ponto de vista psicanalítico por meio de uma comparação com o conceito freudiano do princípio do prazer. Ao enfatizar que no gosto está embutida a idéia “isso me agrada ou isso não me agrada”, Kristeva vê o que Freud define como “o princípio do prazer”. Conforme Kristeva: “esse discernimento sensorial fundado sobre a distinção prazer/desprazer é imediatamente descartado e absorvido pela ‘aprovação do prazer¹’” (2002: 201). Kristeva observa no pensamento de Arendt a influência do *sensus communis* de Santo Tomás de Aquino, referido pela própria pensadora e que se ajusta à defesa que ela faz da comunicabilidade na interpretação da Terceira Crítica. Kristeva retoma esse aspecto revelando, ao mesmo tempo, a gênese de seu sujeito em processo: “Trata-se de um ‘senso’ distinto da palavra; é o ‘efeito da simples reflexão sobre o espírito’, e me afeta como se se tratasse de uma sensação; é trazido por ‘máximas’ (pensar por si mesmo: máxima das Luzes; pensar pondo-se no lugar de outro (...))²” (2002: 201-202).

Kristeva resume esse julgamento alicerçado sobre a comunidade e suas implicações com a política como algo que se afasta do que reconhece como um “juízo cognitivo”. Trata-se, segundo a teórica de um desafio ao “entendimento” (2002: 203). Nesse momento, deslocando-se da interpretação de Arendt, recorre à possível inspiração que teria levado Kant para a margem do entendimento. Daí segue a seguinte reflexão que busca no pensamento kantiano um vínculo não apenas com o corpo, mas também com a técnica, no que ela tem de espetacular, pois Kristeva argumenta que “Kant deve ter-se inspirado não somente no “espetáculo” da Revolução Francesa mas também nos inúmeros tratados do século XVIII francês sobre o gosto³” (2002: 203). Nota-se, na aposta da autora, a necessidade de levar o pensamento kantiano para o domínio da cultura francesa, uma vez que essa dispõe de autores que se

¹ “Ce discernement sensoriel fondé sur la distinction plaisir/déplaisir est immédiatement écarté et absorbé par l’approbation du plaisir” (*Le génie féminin*. Hannah Arendt, TI, 1999: 348).

² “Il s’agit donc d’un ‘sens’ distinct de la parole; il est l’effet de la simple réflexion sur l’esprit’ et m’affecte comme s’il s’agissait d’une sensation; il est porté par des ‘maximes’ (penser par soi-même: maxime des Lumières; penser en se mettant à la place de tout autre (...)) (*Le génie féminin*. Hannah Arendt, TI, 1999: 349).

³ “Kant a dû s’inspirer non seulement du ‘spectacle’ de la Révolution française, mais aussi des nombreux traités du XVIII e. siècle français sur le goût” (*Le génie féminin*. Hannah

dedicaram a escrever sobre o gosto. Nessa medida, Kristeva, em importante nota sobre a possível influência que teria sofrido a respeito de gosto, realça, em seu próprio pensamento, o peso exercido sobre o gosto. No fragmento que a autora retira do texto de Montesquieu chamado *Ensaio sobre o gosto*, no qual o pensador percorre algumas referências francesas que se dedicaram à análise do gosto, está a possível inspiração que teria levado Kant a compor sua *Crítica do Juízo*, conforme a hipótese de Kristeva, que se mistura sutilmente ao tema de seu livro em nota de final de página e se dilui, em parte, pois o enfoque de seu texto é sobretudo a vida de Hannah Arendt:

Assim, Voltaire insiste na importância da sociedade e de sua coesão para a formação do que é percebido como “gosto” (“Quando há pouca sociedade, o espírito se estreita, sua ponta se embota, não há com que formar o gosto”), chegando até a só reconhecer gosto nos povos da Europa, não tendo os outros “aperfeiçoado” suficientemente suas sociedades (cf. o artigo “Gosto” da *Encyclopédie*). Mais nuançado, Montesquieu subordina firmemente o gosto ao prazer, implicando, com isso, tanto o corpo quanto a alma: “São os diferentes prazeres da nossa alma que formam os objetos do gosto [...], que não é senão a vantagem de descobrir, com finura, e prontamente a medida do prazer [grifo nosso] que cada coisa deve dar aos homens.” Ele distingue os prazeres e os gostos *naturais* dos prazeres e dos gostos *adquiridos*: sendo os prazeres dependentes essencialmente do corpo, de tal “órgão” de nossa “máquina”, e até mesmo de uma textura diferente dos mesmos órgãos”, e procedendo por “uma aplicação de pronta e delicada das próprias regras que não se conhecem”. Ainda mais sutilmente, a alma recebe seus prazeres pelas idéias e pelos sentimentos, sempre guardando uma autonomia de funcionamento específico, uma vez que “não há absolutamente coisas tão intelectuais [...] que ela não sinta” (*O gênio feminino*. Hannah Arendt, T I, 2002: 238-239).

Arendt, TI, 1999: 352).

¹ “Ainsi Voltaire insiste sur l’importance de la société et de sa cohésion pour la formation de ce qui est perçu comme un ‘goût’, (‘Quand il y a peu de société, l’esprit est rétréci, sa pointe s’émousse, il n’a pas de quoi se former le goût’), allant jusqu’à reconnaître du goût aux seuls peuples d’Europe, les autres n’ayant pas suffisamment ‘perfectionné’ leurs sociétés (cf. l’article ‘Goût’ de l’*Encyclopédie*). Plus nuancé, Montesquieu subordonne fermement le goût au plaisir, en y impliquant le corps aussi bien que l’âme: ‘Ce sont ces différents plaisirs de notre âme qui forment les objets du goût [...] qui n’est autre chose que l’avantage de découvrir avec finesse et avec promptitude la mesure du plaisir [nous soulignons] que chaque chose doit donner aux hommes.’ Il distingue les plaisirs et goûts *naturels* des plaisirs et goûts *acquis*: les plaisirs étant dépendants essentiellement du corps, de tel ‘organe’ de notre ‘machine’, voire d’une texture différente des mêmes organes’, et procédant par ‘une application prompte et exquise des règles mêmes que l’on ne connaît pas’. Plus subtilement encore, l’âme reçoit ses plaisirs par les idées et par les sentiments, tout en gardant une autonomie de fonctionnement spécifique, puisqu’ ‘il n’y a point de choses si intellectuelles [...] qu’elle ne sente’” (*Le génie féminin*. Hannah Arendt,

Nessa passagem desenha-se, de acordo com referências da cultura francesa, importantes aspectos que dizem respeito ao corpo, cuja formação pode ser levada à compreensão também da estrutura copresente sexualidade/pensamento interpretada por Kristeva a partir da teoria freudiana. Voltando a Arendt, Kristeva lamenta a falta de acesso ou de conhecimento da pensadora sobre essa possível leitura que Kant teria feito dos vários tratados do século XVIII francês a respeito do gosto. A própria Kristeva distancia o gosto kantiano do que classifica como o “sensualismo de Montesquieu”, ou do sentido dado por Voltaire (2002: 203). Esse movimento nos leva a concluir que a composição teórica de Kristeva se constrói entre reflexões dos autores escolhidos por ela, na medida em que a psicanalista aponta diferenças entre a condução de seu pensamento e a orientação tomada por Arendt via Kant. Kristeva situa Kant e Arendt na mesma posição quanto ao gosto, pois esses autores partilham a defesa de uma comunicabilidade que é “louvável” e “muito pacificadora” (2002: 204). Nessa medida, Kristeva ressalta do pensamento de Arendt sobre Kant o retorno realizado pela filósofa à *Crítica da razão pura*: “Arendt constata que, para além das duas cepas da experiência e do conhecimento, que são a intuição (sensibilidade) e os conceitos (o entendimento), Kant reconhece no conceito uma ‘espécie de imagem’, e sugere por aí uma presença da imaginação no próprio intelecto¹” (2002: 204). Chegamos, portanto, novamente à imagem no que ela se relaciona à imaginação. Agora não pelas telas dos pintores acessíveis principalmente ao público dos museus, mas pela retomada do sofisticado pensamento kantiano. Na seqüência de seu argumento, Kristeva reproduz o conceito de “esquema” recuperado por Arendt na terceira parte de seu *A vida do espírito*. Trata-se, pois, de “uma apreensão que reconhece que ‘esta’ mesa partilha propriedades gerais com outras mesas, permanecendo sempre um singular²” (2002: 204). Cabe à imaginação e a seu vínculo necessário à percepção o enrai-

TI, 1999: 352-353).

¹ “Arendt constate que, par-delà les deux souches de l’expérience et de la connaissance que sont l’intuition (sensibilité) et les concepts (l’entendement), Kant reconnaît dans le concept une ‘sorte d’image’, et suggère par là une présence de l’imagination dans l’intellect lui-même” (*Le génie féminin*. Hannah Arendt, TI, 1999: 354)

² “une saisie qui reconnaît que ‘cette’ table partage des propriétés générales avec d’autres tables, tout en restant un singulier” (*Le génie féminin*. Hannah Arendt, TI, 1999: 354).

zamento na comunidade, lido por Arendt como a capacidade de se fazer comunicar. Nas palavras de Kristeva, esse “dizer” formador da comunidade é o que “faz com que o *esquema* não possa jamais ser reduzido a uma imagem¹”. Ao retomar o conceito de esquema desenvolvido por Kant via Arendt, Kristeva resume o intento da filósofa que é o de pensar as bases até o vínculo entre o particular e o universal. Mais importante ainda para o nosso objetivo do que chamar a atenção para esse crucial ponto do pensamento arendtiano é o recurso metafórico empregado por Kristeva para resumir a intenção da filósofa. Vejamos: “O que conta é esse apetite de pensamento que não cessa, em Arendt, de procurar os fundamentos do elo entre particular e geral, entre indivíduo e pluralidade, para justificar uma condição humana vivível, tão livre quanto justa²” (2002: 205). A metáfora do gosto construída por Kristeva – “apetite de pensamento” – para dar conta da vivacidade intelectual de Arendt se soma à busca feita por Kristeva no texto Colette, ancorada sobre o apelo comestível dos deslocamentos tecidos pela escritora e também às possíveis ligações do gosto sugeridas pelas telas de Georgia O’Keeffe, cujas texturas em tons sobrepostos de branco produzem sensações adocicadas. O ponto em comum entre Arendt, Colette e O’Keeffe está em suas experiências simultaneamente em confronto e contato com a técnica, sobretudo no âmbito da imagem e especificamente no que esta toca o espetáculo. Arendt, por exemplo, foi jogada na sociedade do espetáculo especialmente quando escreveu *Eichmann em Jerusalém*. Kristeva faz questão de recuperar a repercussão espetacularizada desta obra que, equivocadamente, lançou a pensadora à negação do mal e a sua banalização. No fechamento do volume dedicado a Arendt, Kristeva – na seqüência dessa perturbadora metáfora do gosto (“apetite de pensamento”), que sintetiza a voracidade da pensadora pelo conhecimento – resume o perdão segundo Arendt. Na interpretação de Kristeva, Arendt fundamenta o gesto do perdão em sua atitude direcionada à pessoa mas não ao ato. Por exemplo: “Não se pode perdoar o assassinato

¹ “fait qu’un schème ne peut jamais être ramené à une image” (*Le génie féminin*. Hannah Arendt, TI, 1999: 354).

² “Ce qui compte, c’est cet appétit de pensée qui ne cesse, chez Arendt, de chercher les fondements du lien entre particulier et général, entre individu et pluralité, pour justifier une condition humaine vivable, aussi libre que juste” (*Le génie féminin*. Hannah Arendt, TI, 1999: 356).

ou o roubo, somente o assassino e o ladrão¹” (2002: 207). Antes de Eichmann, Arendt reconhece a possibilidade do imperdoável, uma vez que, na retomada de Kristeva de *A condição do homem moderno*, “existem ações ‘radicalmente más’”. O imperdoável em Eichmann não reside em sua maldade, mas, segundo a interpretação de Kristeva, está no fato de que Arendt “absolutamente não perdoa esse homem criminoso porque, ‘levando em conta a pessoa’, ela descobre uma não-pessoa, a ausência de ‘quem’ ou de ‘alguém’, um funcionário autômato, incapaz de julgar sensatamente e excluindo-se, por isso mesmo, da esfera do perdão²” (2002: 208). Depreendemos disso que Eichmann sequer pode ser considerado vítima da propaganda totalitária, pois, se fosse o caso, ele despertaria um mínimo gesto de indulgência. Nota-se que a exclusão da “técnica” também é nociva.

Kristeva leva esse tema de escansão do tempo de fundo religioso que é o perdão a sua prática analítica. A autora realiza esse passo no final de seu ensaio dedicado a Hannah Arendt. Esse procedimento, no entanto, já está em *Sol negro*, em *Psicanálise e fé* e, mais recentemente, em *As novas doenças da alma*. Embora distante e contra as referências advindas da psicanálise, Arendt alcança a mesma intenção de Kristeva. As duas autoras defendem a valorização da vida. Kristeva observa na relação analítica de transferência e contra-transferência e a conseqüente recriação do sujeito em tratamento a prática que já está no pensamento arendtiano quando a pensadora inclui as idéias de Santo Agostinho para pensar sobre “o querer” em *A vida do espírito*. Trata-se, pois, da possibilidade de um novo começo. Cada vida, portanto, diz respeito a um novo começo: “O homem foi posto no mundo, segundo Agostinho – o que Arendt retoma uma vez mais –, para um ‘novo começo’, pelo fato de que ele próprio é pensado como ‘um começo correndo em direção a um fim’ e ‘dotado de capacidade de querer e de não querer³’” (2002: 189). A relevância desse começo fica ainda mais

¹ “On ne peut pardonner le meurtre ou le vol, seulement le meurtrier ou le voleur” (*Le génie féminin*. Hannah Arendt, TI, 1999: 361).

² “Elle ne pardonne nullement à cet homme criminel, précisément parce que, en ‘tenant compte de la personne’, elle découvre une non-personne, l’absence de ‘qui’ ou de ‘quelqu’un’, un fonctionnaire automate incapable de juger ses actes et s’excluant par là même de la sphère du pardon” (*Le génie féminin*. Hannah Arendt, TI, 1999: 362).

³ “L’homme a été mis au monde, selon Augustin – ce qu’Arendt reprend une fois de plus –, pour un ‘nouveau commencement’, du fait qu’il est pensé lui-même comme ‘un com-

valorizada se o associarmos à importância que Arendt via Kant concede à faculdade do gosto. Nesse sentido, Kristeva acompanha a formação que envolve o sentido do gosto no plano da história da filosofia. Logo, não se trata de um argumento extravagante e descontextualizado essa busca da autora pelas marcas do “gosto” nos variados textos percorridos por ela. A diferença está no caráter efetivamente “oral”, isto é, não metafórico do gosto e ao mesmo tempo não redutível ao mero organicismo, pois está em jogo a formação de um sujeito falante – o que é diferente de um autômato desmerecedor do gesto de perdão. Para a interpretação do gosto segundo Kristeva, é preciso deslocar-se para a psicanálise e o crucial papel da figura materna. Vimos que a negatividade explorada por Kristeva via Hegel escapa para o que a teórica convencional por “Rejeição”, que consiste no deslocamento em benefício da inserção do corpo e de sua rede pulsional. No que se refere ao perdão, esse *zeitlos* cuja história remonta ao “gosto”, Kristeva, semelhante ao pensamento de Arendt, afirma que o perdão “não lava os atos¹” (1989: 186), mas permite ao inconsciente “reencontrar um outro amoroso: um outro que não julga, mas que entende minha verdade na disponibilidade do amor e, por isto mesmo, permite renascer²” (1989: 186-187). O gesto da jornalista-detetive Stéphanie Delacour exemplifica esse movimento do perdão açulado por Kristeva:

Podemos amar alguém que não é do nosso mundo? Parece loucura, mas é preciso crer que isso existe. Ela beijou os grandes olhos daquele adolescente diferente. Um daqueles penosos nós feitos de perdão, de açucarado enternecimento, de detestável bondade lhe cerrou a garganta. E a jornalista apressou-se em deixar a mansão dos Harrison, sem uma palavra³ (*Possessões*, 2003: 211).

mencement courant vers un fin’ et ‘doté de capacité devouloir et de non-vouloir’” (*Le génie féminin*. Hannah Arendt, TI, 1999: 326-327).

¹ “ne lave pas les actes” (*Soleil noir*, 1987: 215).

² “rencontrer un autre amoureux: un autre qui ne juge pas mais qui entend ma vérité dans la disponibilité de l’amour et pour cela même permet de renaître” (*Soleil noir*, 1987: 215).

³ “Peut-on aimer quelqu’un qui n’est pas de votre monde? Ça paraît fou, mais il faut croire que ça existe. Elle embrassa les grands yeux de cet adolescent pas comme les autres. Une de ces pénibles boules faites de pardon, d’attendrissement mièvre, de détestable bonté lui noua la gorge. Et la journaliste se hâta de quitter la villa des Harrison, sans un mot” (*Possessions*, 1996: 251).

Delacour realiza o gesto fora do tempo do perdão.¹ A detetive-jornalista, no entanto, circula entre elementos sedimentados no domínio técnico. Os constantes deslocamentos aéreos da personagem e a sua atividade jornalística direcionada à indústria da informação são alguns exemplos que fundamentam seu viés “dromocrático” e, por conseguinte, supostamente irrefletido e/ou até mesmo anestesiado diante do fluxo de acontecimentos (imagens) que constituem, em linhas gerais, os movimentos da vida desta personagem. Delacour, em contrapartida, faz dois movimentos surpreendentes para a sua condição: busca a verdade e pratica o fora do tempo sob a forma do perdão. Delacour carrega o contra-senso do legado histórico da construção paradoxal do corpo da Virgem Maria e toda a herança da formação da imaginação a partir desse corpo. Além disso, a detetive tem o sentido do gosto desenvolvido: “Levanto os olhos para uma paisagem azul e areia riscada de esmeralda e, sem me misturar ao falatório, sem sequer pensar em Stan Novak ou em Michael Fish, aplico-me a saborear a polpa morna da torta Tatin²” (2003: 40-41). É uma hipótese, entre outras, a ser considerada para compreender o sentido dessas “possessões” suscitadas pelo título do livro de Kristeva.

¹ Pierre-Louis Fort, no artigo de inspiração proustiana “Du côté de chez Stéphanie Delacour”, aproxima Delacour de sua autora, pois as duas, de acordo com o neologismo criado por Kristeva em seu último *polar* - “je me voyage”, exploram um universo que leva não a respostas, mas a desestabilizações que despertam a angústia e a busca em seus interlocutores.

² “Je lève les yeux sur un paysage bleu et sable barré d'émeraude, et sans me mêler au bavardage, sans même penser à Stan Novak ou à Michael Fish, je m'applique à savourer la pulpe tiède de la tarte Tatin” (*Possessions*, 1999: 45).

4 CAMINHO PARA O TERCEIRO MOVIMENTO DO CORPO CLARICIANO¹

4.1 Meditações claricianas

A volta ao ano de 1943, data de publicação do romance de estréia de Clarice Lispector, promove um retorno a um universo ficcional cuja influência da técnica não se apresenta tão acentuada quanto em construções romanescas como as de *O velho e os lobos* e *Possessões*, obras de Julia Kristeva que apresentam em seu enredo estreito vínculo com o desenvolvimento da técnica. A ligação das personagens com as imagens produzidas por equipamentos constituem um exemplo de como Kristeva mostra-se sensível a reproduções artificiais de comunicação. Em *O velho e os lobos*, explora a condição paradoxal da necessidade de contato característica dos tempos modernos em que todos caminham na rapidez dos encontros virtuais afetivos e profissionais, mas pouco laços efetivamente sólidos são tecidos. Alba e Vespasiano protagonizam o descompasso de um casal sem o cultivo da cumplicidade. A tradutora de Santa Bárbara, Gloria Harrison, enredada na exposição típica da sociedade do espetáculo, é vítima da repercussão de sua imagem simultaneamente deslumbrante e inteligente. Essa segunda característica não combina com o clichê criado ao redor do espetáculo, pois não se espera vivacidade intelectual daqueles que dele participam, mas apenas a necessidade de aparecer. Kristeva, por sua vez, não simplifica a técnica relegando-a a

¹ Capítulo dedicado a John Coltrane.

um papel puramente disfórico, ela faz questão de nos incluir no que esta oferece de atraente e descartável. Estamos portanto imersos na técnica no que esta tem de imagético, ou seja, caminhamos na imagem, conforme o discurso de Santo Agostinho, mesmo sem nos deslocarmos para fora de nossas casas.

Os textos de Kristeva têm esse pano de fundo tecnológico em que as telas dos computadores, do cinema e da televisão passam quase despercebidos porque constituem o nosso cotidiano, de forma que não mais nos imaginamos sem as facilidades produzidas por esses instrumentos da técnica. *Perto do coração selvagem* contrasta com esse universo superiluminado – para empregar um termo corrente nos escritos de Paul Virilio, especialmente em *O espaço crítico*¹ – dos romances contemporâneos, uma vez que sequer havia, na época da feitura e publicação dessa obra, televisores no Brasil. A profusão de imagens desgastadas que servem para a crítica de Kristeva, sobretudo em *Possessões*, não ganha espaço em *Perto do coração selvagem*. Teríamos de levar em conta as novelas de rádio ou o cinema como um equivalente desse massacre visual que a psicanalista defende em sua crítica ao apagamento da nossa vida psíquica, mas essas opções não nos parecem adequadas. As novelas radiofônicas estimulam a imaginação, por isso não produzem o mesmo efeito desencadeado pela televisão, o do fluxo quase irrefletido das imagens sobre os telespectadores². Quanto ao cinema, esse caso imagético ainda não era suficientemente popular a ponto de influenciar a vida psíquica brasileira daquele período e mesmo atualmente não podemos compará-lo ao impacto sobre as classes populares como faz a televisão. Apesar disso, *Perto do coração selvagem* não fica à margem da técnica. A cena de abertura do primeiro ca-

¹ Em *O espaço crítico* (1999: 22-79), Virilio observa o que chama de fratura morfológica do espaço arquitetônico contemporâneo e esta se liga ao esvaziamento da duração das atividades e a recusa de interrupções de atividades no intuito de acelerar a produtividade. Virilio chama a atenção para a substituição do dia solar, que era responsável pela estrutura do espaço e da cidade e dos hábitos de vida, para o “dia químico”, que é o da iluminação artificial: “De fato, o dia e a noite deixaram de organizar a vida, a cidade, a partir do momento em que o espaço e o tempo perderam sua importância prática para dar lugar a uma maior transparência, a uma maior profundidade, profundidade cinemométrica em que a luz subitamente adquire o status de ‘matéria-prima’” (*O espaço crítico*, 1999: 45).

² Consultamos o artigo “Televisão e violência do imaginário”, de Maria Rita Kehl, no qual ela questiona “se é possível existir uma sociedade que incita e demanda que tudo tenha expressão e visibilidade, em que todos possam dizer tudo e, ao mesmo tempo, não passar ao ato” (2000: 138).

pítulo chamado “O pai...” tem no barulho do movimento do relógio de parede a primeira referência sobre a técnica a que temos acesso nessa obra de estréia:

A máquina do papai batia tac-tac... tac-tac-tac... O relógio acordou em tin-dlen sem poeira. O silêncio arrastou-se zzzzzz. O guarda-roupa dizia o quê? roupa-roupa-roupa. Não não. Entre o relógio, a máquina e o silêncio havia uma orelha à escuta, grande, cor-de-rosa e morta (*Perto do coração selvagem*, 1998: 13).

As onomatopéias deixam a protagonista no ritmo maquinal dos relógios cujo funcionamento sincopado tem por objetivo reafirmar a nossa condição temporal e por extensão finita. Nesse trecho em que Joana, ainda criança, anima o ambiente, talvez para desautomatizá-lo, há uma alusão a um corpo fragmentado e sem vida. A ligação, portanto, entre o corpo e a máquina deixa à mostra um corpo que remete à estética surrealista pelo estranhamento da imagem de uma orelha cor-de-rosa e esta pode ser lida em função da intensidade que a protagonista dedica ao olhar a orelha de seu pai, realçando a cor rosada das cartilagens. A falta de atenção de seu pai também se desdobra na informação de que se trata estranhamente de uma orelha morta. É a forma de olhar das crianças, muito atenta aos detalhes, que a narradora clariciana busca e é semelhante à descrita na crônica “O artista perfeito” (1999: 228-229), na qual a escritora defende a idéia da liberdade do utilitarismo dos sentidos para a criação artística. Apoiada no pensamento de Bergson, em *Os dados imediatos da consciência*, Clarice sustenta que “aquele que estivesse completamente livre de soluções convencionais e utilitárias veria o mundo, ou melhor, teria o mundo de um modo como jamais artista nenhum teve. Quer dizer, totalmente e na sua verdadeira realidade” (1999: 228). Segundo a cronista, é próprio do pintor ter o sentido da visão “mais ou menos liberto”. Nesse sentido, ela exemplifica com o trabalho de Pablo Picasso, pois suas telas cubistas causam a impressão de terem sido produzidas por uma criança. Em contrapartida, os desenhos de crianças não constituem obras de arte, pois, no fecho de sua crônica, ela argumenta: “talvez seja mais justo louvar Picasso que as crianças. A criança é inocente, Picasso tornou-se inocente” (1999: 229).

Observa-se que, ao compor a protagonista de *Perto do coração selvagem*, Clarice trabalha com essa mesma idéia que dará origem à crônica publicada no *Jornal do Brasil*, em 6 de setembro de 1969. As descrições da infância da personagem principal re-

velam experiências sensitivas de curiosidade e encantamento frente a um mundo a ser descoberto em seus detalhes de sons, cores, perfumes. Na seqüência do badalar do relógio, Joana desloca-se da maquinaalidade rítmica dos ponteiros do relógio de modo a tomar consciência de sua corporalidade e nesse momento a personagem cai numa espécie de intuição de sua natureza mortal ou, dito de outra forma, ela entra em contato com a sua finitude: “Encostando a testa na vidraça brilhante e fria olhava para o quintal do vizinho, para o grande muro das galinhas-que-não-sabiam-que-iam-morrer” (1998: 13). Nesse mesmo capítulo, a protagonista tem as suas sensações marcadas pelo passar do tempo. Ela volta-se para o movimento dos ponteiros do relógio quando sente dor, alegria, raiva, ou simplesmente nada. Trata-se de um exercício de meditação:

se tinha alguma dor e se enquanto doía ela olhava os ponteiros do relógio, via então que os minutos contados no relógio iam passando e a dor continuava doendo. Ou senão, mesmo quando não lhe doía nada, se fica defronte o relógio espiando, o que ela não estava sentindo também era maior que os minutos contados no relógio. Agora, quando acontecia uma alegria ou uma raiva, corria para o relógio e observava os segundos em vão (*Perto do coração selvagem*, 1998: 16).

Nessa passagem, mesmo inserida no transcorrer do tempo, Joana desafia a estrutura marcada do tempo na medida em que a sua capacidade de sentir não se acomoda ao ritmo dos minutos ou dos segundos, pois suas sensações/sentimentos ultrapassam essa contagem monótona a ponto de contrastarem com a intensidade de sentimentos opostos como raiva e alegria. No capítulo referente ao professor – “O abrigo no professor” – não é mais Joana que aparece em contato com o passar do tempo. A ênfase recai sobre o professor, personagem que fora a paixão pré-adolescente da protagonista. O envelhecimento desse personagem retrata-se pelas características de seu corpo: “apesar de envelhecido, encontrara-o mais gordo, o olhar brilhante” (1998: 114). Na visita que ela faz ao antigo professor, vemos um homem sem esperanças, doente e ligado à passagem do tempo de uma forma muito diferente do entusiasmo percebido pela protagonista em sua fase infantil, pois o homem apenas se volta para o relógio para interromper o mal-estar que sente diante da ex-aluna e para não quebrar o ciclo de seus medicamentos: “Várias vezes se interrompia, a atenção voltada para o relógio e para a mesinha dos remédios” (1998: 114).

No capítulo “O encontro de Otávio”, Joana fita esse personagem sobre a cama. É possível associá-lo às cenas de degolação descritas por Kristeva em *Visões capitais* ou em *Possessões*, nas quais Holofernes revela-se rendido sob o olhar de Artemisia Gentileschi. O corpo de Otávio, visto sob a perspectiva da protagonista, guarda algo de um retorno à castração masculina. O esgotamento físico de Otávio depois da cena de amor é apreendido por Joana de modo semelhante ao seu exercício de sentir diante dos movimentos do relógio: “Olhou-o no rosto, um rosto cansado de criança dormindo. Os lábios entreabertos. As pupilas, sob as grossas pálpebras descidas, voltadas para dentro, mortas” (1998: 133). Joana adulta não abandona a imagem dos relógios que agora são metaforizados no funcionamento do corpo masculino. Vendo-o dormir, Joana imagina a voz que sairia daquele corpo: “que voz poderia sair daquela garganta adormecida?” (1998: 134). Kristeva, que sustenta grande parte de sua clínica psicanalítica na escuta das vozes de seus analisandos, apresenta em *O velho e os lobos* um exemplo fascinante de voz mediada pela técnica. Trata-se da voz da cantora Billie Holiday¹. Septicius Clarus entretém-se ao som dessa cantora de *jazz*. Esse personagem, avesso às telas artificiais, fica enfeitiçado pela voz ouvida na eletrola do *barman* do hotel. O discurso do narrador resume o sofrimento que é possível perceber através da voz de Billie Holliday: “A voz aguda, voluptuosa, tônica como o oceano, ingênua como o coquetismo de uma menina, esfolada de prazer e de dor, langorosa, exigente, amarga...” (1999: 29). Diferente é o deslocamento realizado pelo narrador clariciano na tentativa de imaginar uma voz ausente, adormecida:

Badaladas de relógio só terminam quando terminam, nada há a fazer. Ou joga-se uma pedra em cima, e depois do barulho de vidros e molas quebradas, o silêncio derramando-se de dentro como sangue. (...) Olhou-o. Medo de que “aquilo” tudo, como ao aperto de um botão – bastaria tocá-lo – começasse a funcionar ruidosa, mecanicamente, enchendo o quarto de movimentos e de sons, vivendo. Enxergou de longe, do alto da lâmpada apagada, a si mesma, perdida e miúda, coberta de luas, junto do homem que podia viver a qualquer momen-

¹ Na biografia da cantora escrita por Luc Delannoy revelam-se alguns aspectos que modulam a voz triste da intérprete e a sua opção por temas melancólicos. A cantora de *jazz* passou pelo abandono familiar logo na infância, violação, racismo, prostituição e também pela experiência das drogas, do alcoolismo e da prisão.

² La voix aiguë, voluptueuse, tonique comme l’océan, naïve comme la coquetterie d’une petite fille, éraillé de plaisir et de peine, langoureuse, exigeante, amère... (*Le vieil homme et les loups*, 1991: 42).

to (*Perto do coração selvagem*, 1998: 134).

O final da citação abre caminho para outras metáforas da ordem técnica. A personagem Joana, deitada ao lado do marido, vê-se refletida na lâmpada. A iluminação da lâmpada sob o teto do quarto cria a imagem típica de construções líricas, como é o exemplo da lua. Todavia, Joana afasta-se desse pretensão lirismo ao se associar à condição de um mundo transformado pela iluminação artificial. O trecho a seguir expõe a solidão da personagem, uma marca aliás de grande parte das personagens claricianas. A imagem do relógio que acompanhou a capacidade de sentir da protagonista durante a infância volta na sua vida adulta não com a função de contraponto, mas com a finalidade de comparação – Joana é posta na mesma esfera da técnica:

E ela, solitária como o tic-tac de um relógio numa casa vazia. Esperava sentada sobre a cama, os olhos engrandecidos, o frio da madrugada próxima atravessando-lhe a camisa fina. Sozinha no mundo, esmagada pelo excesso de vida, sentindo a música vibrar alta demais para um corpo (*Perto do coração selvagem*, 1998: 138).

No capítulo “O homem”, o relógio reaparece ao lado do tema da eternidade. “Entre um instante e outro, entre o passado e as névoas do futuro, a vaguidão branca do intervalo. Vazio como a distância de um minuto a outro no círculo do relógio. O fundo dos acontecimentos erguendo-se calado e morto, um pouco da eternidade” (1998: 157). Esse jogo com o tempo, cujo ponto de apoio é o relógio, traduz uma forma que a escritora encontra para livrar-se de um tempo que lhe parece por vezes intensamente vivido. Na crônica “Aprofundamento das horas”, de 16 de novembro de 1968, Clarice explica a experiência da escrita como uma atividade que “aprofunda e alarga as horas” (1999: 152). Por outro lado, a escrita, no fecho de sua crônica significativamente sintética, também serve para livrá-la de um tempo, isto é, de uma vida que lhe parece um tanto insuportável, talvez por se tratar de uma existência extenuante ou, por outro lado simplesmente tediosa: “Se bem que ultimamente, por necessidade grande, aprendi um jeito de me ocupar escrevendo, exatamente para ver se as horas passam” (1999: 152). O relógio também associa-se à eternidade nessa passagem por nós recortada. Na crônica “Medo da eternidade”, de 6 de junho de 1970, Clarice

comenta o seu “dramático e aflitivo contato com a eternidade”. Recém-chegada em Recife, ainda criança, ganha de sua irmã uma bala que nunca acaba. Tratava-se de um chiclete que a menina pôs na boca com muita delicadeza. Esse encontro gustativo com a eternidade a escritora descreve em detalhes:

Comecei a mastigar e em breve tinha na boca aquele puxa-puxa cinzento de borracha que não tinha gosto de nada. Mastigava, mastigava. Mas eu me sentia contrafeita. Na verdade eu não estava gostando do gosto. E a vantagem de ser bala eterna me enchia de uma espécie de medo, como se tem diante da idéia de eternidade ou de infinito (*A descoberta do mundo*, 1999: 290).

A experiência clariciana com a goma de mascar situa a eternidade articulada pela escritora sob o domínio do gosto. Sensações como neutralidade, o it, as quais relatamos em nosso segundo capítulo, esclarecem-se por meio dessa crônica. Observa-se que Clarice não suporta o peso de uma continuidade indefinida e rompe com essa experiência por meio de um gesto fatal carregado de oralidade: “Até que não suportei mais, e, atravessando o portão da escola, dei um jeito de o chicle mastigado cair no chão de areia” (1999: 290). A formação do ateísmo de Kristeva, que não deixa de ser uma espécie de ruptura com a “eternidade”, curiosamente se dá pelo paladar. Em carta a Catherine Clément, a escritora revela um episódio de sua vida que merece ser retomado, embora, ao relatá-lo, tome o cuidado de esvaziar a seus possíveis interlocutores toda a importância de sua confissão valiosa. Antes disso, reproduziremos a relação que a autora traça entre a religiosidade e o paladar segundo a história da santa Catarina Benincasa, que é conhecida pelo nome de Catarina de Siena (1347-1380). Leiamos a pequena biografia dessa mulher crente nas palavras da própria Kristeva:

Essa mulher extraordinária que pregava o amor apaixonado por Deus, dominicana fervorosa e padroeira da Itália com são Francisco de Assis, foi considerada doutora da Igreja como santo Tomás de Aquino. Ela curou-se milagrosamente da peste e escreveu seus êxtases no *Diálogo da Divina Providência* – uma das primeiras obras-primas da literatura italiana, sendo à sua maneira uma espécie de anoréxica. (...) Sua homônima tinha uma irmã gêmea, e como sói acontecer, as duas recém-nascidas eram muito frágeis. Quando nasceram, sua mãe, Lapa Piacenti, tinha uns quarenta anos e já tinha vinte e dois filhos, dos quais só a metade sobreviveu! Ela teve que se separar de uma das gêmeas, Giovanna, que foi entregue a uma ama e morreu logo depois. Catarina agarrou-se ao seio materno e se fortaleceu. Saciada, satisfeita: era ela a eleita – o que confirma a hipótese analítica segundo a qual os seres satisfeitos oralmente são capazes de

esperança e... de fé (*O feminino e o sagrado*, 2001: 144).

Para Kristeva, é importante a continuação da história de vida da santa Catarina porque a autora fará uma ponte com um caso de anorexia vivido por uma de suas pacientes – exemplo que serve de paradigma para esse distúrbio alimentar. Não é a parte clínica da história que nos interessa, pois a revelação está no ateísmo de Kristeva – manifesto antes de narrar o caso da Santa Catarina – e ancorado sobre o sentido da gustação:

(...) jamais fui anoréxica. De fato, não. Mas sei que fui desmamada muito cedo, mamãe teve uma infecção nos seios, e eu em criança não me dava bem com o leite – leite de ovelha, de vaca, de cabra, concentrado, cremoso, integral, nada resolvia. A mínima película de nata me fazia vomitar. Com certeza porque me haviam privado do leite da mãe muito cedo, cedo demais, dizia minha mãe. Volto a essa narrativa um pouco simplória mas não menos dolorosa para me livrar dos seios doentes, para analisar a minha contratransferência com Agnès, e ouvi-la, somente a ela – e não minhas histórias da nata do leite que só interessam à minha mãe e a mim (*O feminino e o sagrado*, 2001: 141-142).

Na lógica de Santa Catarina, a falta de saciedade, a fome, geram a desesperança, a falta de fé – o ateísmo de Kristeva. Retornando à luta clariciana com a noção de eternidade, nota-se que em *Perto do coração selvagem* esta se desenha a partir de um relógio como um desafio à condição mortal de sua protagonista. Envolvida no correr do tempo, Joana agarra-se ao indefinido de um estado “calado” e “morto”. A personagem, nessa medida, assemelha-se ao *Zeitlos* freudiano, essa experiência do fora do tempo retomada por Kristeva no intento de desdramatizar a morte. A protagonista vasculha nos ponteiros do relógio esse tempo entre tempos e assim promove escansões entre tempos transcorridos que são experiências análogas àquelas aventadas por Kristeva no término da prática analítica ou na leitura de romances policiais. Joana, nesse sentido, prepara-se para a morte, para a sua finitude inevitável.

Uma outra alusão aos relógios encontra-se no capítulo chamado “A víbora” e diz respeito ao personagem Otávio. Todavia, não é ele que está envolvido com a agitação, pois o movimento das badaladas sinaliza a movimentação proporcionada pelos gestos e as ações de Joana. O relógio apenas indica, conforme o discurso do narrador, a iminente mudança no rumo do casal: “Otávio lia enquanto o relógio estalava

os segundos e rompia o silêncio da noite com 11 badaladas” (1998: 174). Uma última referência aos relógios acha-se na parte final da narrativa. No enigmático capítulo de fechamento chamado “A viagem”, há uma importante reversão entre a capacidade de sentir da protagonista, sempre revoltada, e seu vínculo com essa máquina do tempo: “A fazenda também existia naquele mesmo instante e naquele mesmo instante o ponteiro do relógio ia adiante, enquanto a sensação perplexa via-se ultrapassada pelo relógio” (1998: 195). Trata-se, entretanto, de uma referência momentânea, pois logo em seguida esse tempo vivido torna a ultrapassar a simbologia maquinal do relógio levando a personagem principal a uma experiência repleta de cruzamentos contrastantes nos quais a dor e alegria se entrechocam nas dimensões do corpo da protagonista:

Dentro de si sentiu de novo acumular-se o tempo vivido. A sensação era flutuante como a lembrança de uma casa em que se morou. (...) Doía ou alegrava? No entanto sentia que essa estranha liberdade que fora sua maldição, que nunca a ligara nem a si própria, essa liberdade era o que iluminava sua matéria (*Perto do coração selvagem*, 1998: 196).

Outro exemplo da técnica em *Perto do coração selvagem* localiza-se na referência ao bonde. Em *História do transporte urbano no Brasil*, Waldemar Corrêa Stiel percorre as diversas regiões do Brasil com a finalidade de mostrar as mudanças dos meios de transportes associadas ao crescimento das cidades. A cidade do Recife, onde Clarice viveu parte de sua infância, apesar de todo o seu progresso, teve a eletrificação no serviço de bondes atrasada. Diferente de outras cidades que já usufruíam desse avanço da técnica, em Recife, durante um bom tempo, “ainda se discutiam os prós e os contras do novo serviço e os bondes a burro lentos e desconfortáveis continuavam seu tráfego monótono” (1984: 291). Em 1923, tem início o trabalho de assentamento da linha mais extensa do Recife, chamada a linha da Boa Viagem. Em 31 de março de 1928, a Pernambuco Tramways foi comprada pela General Electric Co. por 4 milhões de dólares. Naquele mesmo ano, novas linhas de bonde foram inauguradas para o Espinheiro e para o Farol de Olinda. Entre 1930 e 1940, a cidade do Recife obteve o mesmo sucesso nos serviços de transporte coletivo urbano do Brasil que a cidade de Porto Alegre, segundo o estudo de Stiel (1984: 301). O apogeu da circulação dos bondes

em Recife aconteceu em 1942 e, em função da guerra de 1939/1945, começou a decair esse meio de transporte. Essas breves informações constituem um pano de fundo da história dos bondes na cidade na qual Clarice possivelmente experienciou uma espécie de laboratório para seus textos, pois eles apresentam um movimento semelhante, muitas vezes, a máquinas de transporte em movimento. No conto “Amor”, por exemplo, de *Laços de família*, a maior parte da ação se passa no interior de um bonde. O itinerário transformador de uma dona de casa concentrada na rotina que não deixa espaço para grandes emoções é totalmente alterado quando a mulher é invadida por um sentimento de ódio ao ver um cego que masca chicletes. O sentimento de náusea da personagem mistura dois movimentos: o dos gestos do desconhecido e o do deslocamento do bonde. O narrador condensa esses dois movimentos ao descrever o sentimento de abjeção despertado na dona de casa: “Os ovos se haviam quebrado no embrulho do jornal. Gemas amarelas e viscosas pingavam entre os fios de rede. O cego interrompera a mastigação e avançava as mãos inseguras, tentando inutilmente pegar o que acontecia” (1998: 22).

Muito antes de ser uma mulher envolvida com os constantes deslocamentos aéreos, pois Clarice Lispector foi casada com o diplomata Maury Gurgel Valente e por isso teve de acompanhá-lo em uma série de mudanças de países¹, a escritora mostrava-se sensível ao seu ambiente em transformação. Existem reflexos desses bondes do Recife no conto “Amor”, assim como é possível localizá-los em uma passagem da vida de Joana, essa personagem que ainda é resultado em grande parte das experiências e observações da escritora em terra brasileira:

Era muito cedo de manhã e Joana mal tivera tempo de lavar o rosto. A empregada a seu lado distraía-se soletrando os anúncios do bonde. Joana encostara a têmpora direita no banco e deixava-se atordoar pelo doce ruído da rodas transmitido solenemente pela madeira. O chão corria sob seus olhos abaixo, célere, cinzento, raiado de listas

¹ Indicamos a trajetória da escritora presente na descrição de Nádya Battella Gotlib, pois a autora, a partir dos deslocamentos de Clarice, oferece dados valiosos para a compreensão do conjunto clariciano, sobretudo no longo capítulo chamado “Itinerários” (1995: 55-407) Em *Eu sou uma pergunta: uma biografia de Clarice Lispector*, Teresa Cristina Montero Ferreira titula os capítulos com base nos deslocamentos de Clarice, levando-nos a acompanhar os lugares por onde a escritora esteve: Ucrânia (nascimento), Maceió, Recife, Rio de Janeiro, Belém, Nápoles, Berna, Rio de Janeiro, Torquay, Rio de Janeiro, Washington e por fim Rio de Janeiro.

velozes e fugazes. Se abrisse os olhos enxergaria cada pedra, acabaria com o mistério. Mas entrefechava-os e parecia-lhe que o bonde corria mais e que se tornava mais forte o vento salgado e fresco do nascer do dia (*Perto do coração selvagem*, 1998: 35).

No capítulo “A víbora”, enquanto Otávio lia, Joana observava o ambiente da casa. Conforme o discurso do narrador, a personagem anima os pequenos detalhes de um espaço supostamente parado: “Estava solta das coisas, de suas próprias coisas, por ela mesma criadas e vivas” (1998: 179). No capítulo “Dois movimentos do corpo clariciano”, recolhemos exemplos de *Perto do coração selvagem* e também de *A paixão segundo G.H.* em que o recurso da catacrese surge para fundamentar essa necessidade dos textos claricianos de fazer viver o inanimado. A solidão da protagonista, na cena em que seu marido se mostra ausente e dispersivo, constrói-se por meio de uma metáfora oriunda da técnica: “A trepidação de um bonde longínquo atravessou-a como num túnel. Um trem noturno num túnel. Adeus. Não, quem viaja à noite apenas olha pela janela e não dá adeus. Ninguém sabe onde estão os casebres, os corpos sujos são escuros e não precisam de luz” (1998: 176). O bonde, a despeito do tom metafórico, participa da capacidade de sentir da protagonista. Esse meio de transporte serve como mediador para a expressão do íntimo de Joana, ou seja, o narrador clariciano invade uma referência própria do domínio técnico e, de forma enviesada, a desloca para a configuração de uma sensação muito importante e recorrente dos tipos de Clarice, qual seja, a de solidão. A reação de Joana dá-se, na seqüência, em sua própria voz descrita como leve, o que contrasta com a voz de Otávio, a qual é carregada de carnalidade, sendo semelhante a outra construção na qual a voz da protagonista é descrita com ênfase no tom avermelhado, levando-nos a associá-la à região da garganta e, por conseguinte, ao vigor de sua necessidade de falar¹: “E sua voz era cheia de sangue e de carne, reuniu a sala na sala, designou e definiu as coisas” (1998: 176). Na continuação desse diálogo tenso e quase mudo, desenha-se uma outra referência à técnica para definir a reação de Joana, uma personagem que passa a idéia de afastamento

¹ Referimo-nos à importante imagem, comentada por nós no segundo e também no terceiro capítulo desse trabalho, que é composta pelo narrador clariciano para definir a natureza subversiva de Joana: “O gosto do mal – mastigar vermelho, engolir fogo adocicado” (1998: 20).

mas que está intimamente ligada ao ambiente circundante: “Debateu-se um momento, tremeu, acordou. Tudo rebrilhava sob a lâmpada, tranqüilo e alegre como num lar. Dentro da penumbra de seu corpo a inutilidade da espera atravessou-a sonâmbula como um pássaro pela noite” (1998: 176). Sobre o brilho das lâmpadas elétricas – essa imagem nos parece diferente do sentido epifânico e seu fundo religioso –, pois preferimos associá-la à técnica e a sua capacidade de uma luz artificial. Em *O espaço crítico*, Paul Virilio lamenta a perda da esfera política e a associa ao que chama de fratura morfológica. Contribui para isso, segundo o autor, a perda da referência do dia solar, pois esse servia como parâmetro para a organização das tarefas. Virilio chama de “dia químico” a transformação da técnica – aí estão as lâmpadas e todas as luzes artificiais presentes do discurso intimista das personagens de Clarice Lispector – que desestruturou os nossos hábitos. Trata-se, portanto, de um dia artificial que no início foi vislumbrado pela luz das velas e depois, com o aprimoramento dos materiais, possibilitou a formação de um “dia elétrico” (1999: 65).

Diferente da busca pela transcendência, o texto de Clarice envolve-se com o cotidiano e desse enfrentamento com os ambientes de uma casa ou de um apartamento, ou até mesmo da rua e seus meios de transporte em movimento, nesses espaços manifestam-se as reações de estranhamento ou de extrema alegria dos personagens claricianos. O brilho da lâmpada que retira Joana de uma intensa conexão com seu espaço doméstico, quase impenetrável, é um brilho técnico. Podemos vê-lo esboçado no primeiro capítulo de *Perto do coração selvagem*, o qual ilustra a infância de Joana:

Já vestira a boneca, já a despira, imaginara-a indo a uma festa onde brilhava entre todas as outras filhas. Um carro azul atravessava o corpo de Arlete, matava-a. Depois vinha a fada e a filha vivia de novo. A filha, a fada, o carro azul não eram senão Joana, do contrário seria pau a brincadeira. (...) Trabalhava séria, calada os braços ao longo do corpo. Não precisava aproximar-se de Arlete para brincar com ela. De longe mesmo possuía as coisas (*Perto do coração selvagem*, 1998: 14-15).

Da luz elétrica a narrativa oferece-nos um vínculo ainda mais evidente com o universo técnico, o qual está perdido entre a brincadeira da protagonista. Referimo-nos ao carro azul, esse que aparecerá no romance *A hora da estrela*, mas na cor amare-

la e sem qualquer motivo infantil, pois a trama da nordestina Macabéa não deixa espaço para a retratação da infância de sua protagonista, embora mantenha, em outros momentos da vida dessa personagem, elementos ainda mais lúdicos do que os expostos na construção da natureza selvagem de Joana. O carro que atravessa o corpo de Arlete, conforme a brincadeira de Joana, é um fantasma clariciano, talvez tão importante quanto são as cabeças para Kristeva, pois reaparece em *O lustre* e em *A hora da estrela*. A possibilidade de uma morte causada pela técnica, nesse sentido, desenha-se como uma preocupação antiga nos textos de Clarice Lispector¹.

Publicada em 1964, no ano do golpe militar, *A paixão segundo G.H.*, em função do volume de sua fortuna crítica², revela-se como aquela que desperta maior interesse do público leitor. No ano de 1964, conforme Sérgio Mattos (2002: 179), havia no Brasil 34 estações de televisão e mais de 1,8 milhão de aparelhos receptores. Foi o primeiro ano da transmissão da telenovela de maior audiência da década. A novela *Direito de nascer*, dirigida por Boni, baseou-se em um *script* de rádio e serviu de modelo para outras tramas produzidas para a TV Rio. Percebe-se, nesse sentido, uma situação imagética significativamente modificada daquela do ano de publicação de *Perto do coração selvagem* (1943). Somente em 1950, no dia 18 de setembro, a televisão foi oficialmente inaugurada no Brasil, em São Paulo. O início da implantação da televisão brasileira data de fevereiro de 1949, com a iniciativa do jornalista Assis Chateaubriand (2002: 49), que, aliado à empresa americana RCA Victor, conseguiu 30 toneladas de equipamentos para montar um emissora e também nomeou diretores para o sucesso de seu intento. As primeiras imagens da nossa televisão, pela TV Tupi, Canal 3, foram disponibilizadas para uma elite econômica, pois havia apenas 200 televisores, dado que o preço de um aparelho aproximava-se ao de um carro. Isso restringiu a venda de televisões tanto no Rio de Janeiro quanto em São Paulo, as regiões centrais que têm o privilégio das novidades (2002: 81). Sérgio Mattos considera o ano de 1964 como um marco para a divulgação desse meio de comunicação no Brasil. Nesse

¹ Mais adiante voltaremos a esse motivo central para o entendimento da produção textual clariciano. Primeiro, fecharemos o ciclo da técnica ao percorrê-la em *A paixão segundo G.H.*

² Conforme a bibliografia organizada por Diane Marting em *Clarice Lispector: a bibliography*.

ano em que o presidente João Goulart foi deposto por um golpe de estado, a televisão exerceu o papel de divulgadora da ideologia do regime e da produção de bens duráveis e não-duráveis. A partir dessa política, observa-se o crescimento no que toca à dependência da tecnologia estrangeira, implicando também o aumento da dívida externa e o vínculo da televisão brasileira aos anunciantes estrangeiros. Segundo Mattos, a maior fonte de receita da nossa televisão deve-se ao suporte publicitário (2002: 55). A censura decorrente de 64 bloqueou a qualidade dos programas locais para a televisão, fato que rebaixou o conteúdo ao nível “popularesco” (2002: 90). Mattos observa, nesse mesmo período, uma reação por parte do cinema, pois coincidiu com a rica experiência do Cinema Novo de Glauber Rocha. Segundo Mattos: “Não havia espaço na televisão para a indústria cinematográfica nacional devido aos temas dos filmes, censurados por motivos ideológicos” (2002: 91).

É nessa atmosfera, portanto, de repressão de idéias e de pobreza de imagens sobretudo para a cultura de massa, que o Brasil se encontra quando Clarice publica *A paixão segundo G.H.* Depois de vários anos de vida em outros países como acompanhante do marido embaixador, a escritora, já instalada no Brasil, produz esse livro perturbador em dois meses. Procurar por referências aos aparelhos de televisão no enredo introspectivo de *A paixão segundo G.H.*, como o movimento do nosso texto insinua ao situar algumas informações a respeito desse instrumento da técnica virtual, é uma tarefa destinada ao fracasso. O nosso objetivo centra-se em promover o retrocesso na investigação das imagens, ou seja, inspecioná-las antes de sua implicação no contato entre personagens como Alba, Vespasiano, Gloria Harrison, Pauline Gadeau ou Michael Fish – só para citar alguns tipos construídos por Kristeva que circulam em uma rede ficcional na qual inexistente o estranhamento em face da banalidade da divulgação de imagens cuja recepção acontece à distância. Kristeva realiza esse processo no próprio texto na medida em que promove um resgate das nossas imagens fundamentais, aquelas que nos constituem enquanto pertencentes à cultura ocidental.

Apesar disso, é possível encontrar alguns vestígios da técnica no universo aparentemente limitado de GH. O nosso segundo capítulo já desmitificou em parte a economia atribuída ao texto clariciano, que pode ser interpretada erroneamente como

uma narrativa minimalista. A resposta clariciana revela-se, em contrapartida, no exercício atento aos detalhes, um texto rico em pormenores em busca da descrição de um corpo em agonia. Da mesma forma, suspeitamos, no que se refere à técnica, esse mesmo procedimento sinuoso e insuspeitado. A primeira alusão que desperta a atenção para o improvável vínculo entre a técnica e a composição clariciana está na própria forma que a personagem-narradora elabora seu discurso a fim de contar o estranho acontecimento que experienciou: “Precisarei com esforço traduzir sinais de *telégrafo* – traduzir o desconhecido para uma língua que desconheço, e sem sequer entender para que valem os sinais” (1998: 21, grifo nosso). Observa-se que o prefixo *tele*, do qual a televisão é uma variante mais atual do que os *telégrafo*¹ da nossa sociedade do espetáculo, serve como primeiro exemplo da nossa investigação centrada na técnica. Na seqüência, G.H. intitula-se a única capaz dessa prática misteriosa. Curiosamente ela mantém a metáfora do *telégrafo* que pode ser lida como a ênfase no distanciamento entre a experiência vivida e a tentativa de transpô-la para o campo das palavras: “Os sinais de *telégrafo*. O mundo eriçado de antenas, e eu captando o sinal. Só poderei fazer a transcrição fonética” (1998: 22). Assim como Joana, que se une à técnica ao se identificar com o carro azul, a protagonista desse romance, que em determinado ponto chega a confundir-se simbolicamente com a barata, também pode ser vista à luz de uma aproximação identitária com a técnica. A descrição da barata, somada ao nosso estudo desenvolvido na segunda parte do segundo capítulo desse trabalho, leva-nos a essa possível configuração em que GH-barata se fundem. Observa-se, no entanto, que a descrição a seguir é anterior à possível sugestão desse imbricar entre a mulher e a barata: “Ela era arruivada. E toda cheia de cílios. Os cílios seriam talvez as múltiplas pernas. *Os fios de antena* estavam agora quietos, fiapos secos e empoeirados” (1998: 56, grifos nossos).

As lâmpadas, também presentes na estrutura técnica de *Perto do coração selvagem*, retornam no texto de G.H. com a intenção de reafirmar a sua presença de artificialidade. Por isso, a protagonista, ao se aprofundar no extenuante exercício medita-

¹ Conforme Mattelart (1994: 15), o *telégrafo* ótico ou aéreo, também chamado de manual, surgiu no final do século XVIII, na França, inventado por Claude Chappe para fins militares. O termo *telégrafo* surge apenas no início do século XX.

tivo, prefere vê-las apagadas: “Em casas as luzes se apagam para que se ouçam mais nítidos os grilos, e para que os gafanhotos andem sobre as folhas quase sem se tocarem, as folhas, as folhas – na noite a ansiedade suave se transmite através do oco do ar, o vazio é um meio de transporte” (1998: 114). Em outra composição, na parte final de seu relato, G.H. esboça um diálogo para ninguém, espécie de acerto de contas com um passado desafortunado que vem à tona ao fim de seu itinerário, um caminho de auto-inspeção onde se cruzam fios elétricos (aqueles que deram forma à barata-GH) a tomadas de luz. Por uma via oblíqua, lemos nessa segunda referência à técnica uma forma indireta de se reportar à luminosidade. A personagem-narradora condensa portanto duas imagens a respeito da técnica que já foram mencionadas em outras construções:

– Ah, lembrei-me de ti, que és o mais antigo na minha memória. Re-vejo-te unido a fios elétricos para consertar a tomada de luz, cuidando do pólo positivo e negativo, e tratando as coisas com delicadeza.

Eu não sabia que aprendi tanto contigo. Que aprendi contigo? Aprendi a olhar uma pessoa trançando fios elétricos. Aprendi a ver-te uma vez consertar uma cadeira quebrada. Tua energia física era a tua energia mais delicada (*A paixão segundo G.H.*, 1998: 155).

O fragmento, aparentemente deslocado dos interesses temáticos claricianos, encaixa-se na nossa inspeção e legitima nossa busca por elementos improváveis em um texto cujo enfoque recai sobre a pesquisa epifânica¹. A investigação sobre o plano metafórico, no que toca às sugestões de luminescências claricianas, não é a nossa

¹ Essa interpretação divulga-se sobretudo a partir da obra *A escritura de Clarice Lispector*, de Olga de Sá. A crítica sustenta o recurso ao procedimento epifânico no texto de Clarice desde o romance de estréia – *Perto do coração selvagem*. Em artigo intitulado “Epifania de Clarice”, publicado na revista *Remate de males*, Luciana Stegagno-Picchio ressalta o uso do termo em questão nos ensaios sobre o texto de Clarice: “Toda crítica de apreender no seu todo, na sua amplitude e profundidade, o significado da obra de Clarice Lispector, tem desembocado, nestes anos, no termo-conceito de epifania. Epifania imaginativamente, como revelação através da escritura de algo essencial que inesperadamente se fixa e se torna torna visível. Epifania criticamente, terminologicamente, como aparição instantânea e transfiguradora, com explícita alusão à estética joyceana. Mais epifania, também, metaforicamente, como advento nas letras brasileiras, tão viçosas de ambientes e de folclore, tão marcadas pelo sol e pelo trópico, de uma escritura mais esquiva e discreta. Feminina e lunar, como em nossos universos lingüísticos a lua está para o sol, a noite para o dia, esta escritura nos ofusca com sua fria fosforescência epifânica, idéias vaga-lumes, imagens vaga-lume que se acendem inesperadamente na escuridão profunda de um período todo voluntariamente, faticosamente, denotativo” (1989: 17).

proposta. Sobre essas iluminações, preferimos pensá-las em conformidade com um mundo tecnicamente transformado, tal como faz Hannah Arendt.

Kristeva, assim como mencionamos no terceiro capítulo desse trabalho, emprega noções do pensamento arendtiano para expor relações acerca do perdão as quais nos auxiliaram na composição de um corpo político no cruzamento com o tema de fundo religioso e o imperativo técnico. No entanto, no volume dedicado a Hannah Arendt, a psicanalista não centra a sua análise na importante contribuição de Arendt para se pensar a técnica. Em *Contra a depressão nacional*, Kristeva expõe a necessidade de que as mulheres pensem, reflitam sobre a técnica. Nesse sentido, a trilogia do gênio feminino (Klein, Arendt, Colette) incita a essa busca por elementos técnicos, ainda que na obra dedicada à filósofa Kristeva não exponha fragmentos diretamente relacionados a esse intento. Apesar dessa lacuna, a teórica nos oferece pistas que nos levam a procurar por indícios da técnica em *A condição humana*. Esse livro, publicado no ano de 1958, situa-se, portanto, entre os dois livros de Clarice Lispector que escolhemos para analisar: *Perto do coração selvagem* (1943) e *A paixão segundo G.H.* (1964). A leitura que Kristeva faz de Arendt conduz-nos a uma pensadora contemporânea de Clarice. É possível que a romancista sequer tenha tido acesso a alguma obra de Arendt. Na pesquisa de Ricardo Iannace chamada *A leitora Clarice Lispector*, Arendt não consta nas leituras claricianas. Esse também não é o nosso ponto, pois o surpreendente para a nossa investigação está no prólogo de *A condição humana*. Na abertura desse livro, Arendt revela a sua motivação para a escrita dessa obra, a qual pode ser comparada ao sentimento de estranhamento despertado por meio dos personagens de Clarice, que, em situação de intensa introspecção, ou seja, pouco propícia a interferências de um mundo tocado pelas mudanças tecnológicas, vêm-se, no entanto, envolvidos com tais transformações. Vejamos a forma como Arendt expressa a sua perplexidade diante do primeiro satélite artificial lançado ao espaço, o Sputnik:

Em 1957, um objeto terrestre, feito pela mão do homem foi lançado ao universo, onde durante algumas semanas girou em torno da Terra segundo as mesmas leis de gravitação que governam o movimento dos corpos celestes – o Sol, a Lua e as estrelas. É verdade que o satélite artificial não era nem a lua nem estrela; não era um corpo celeste que pudesse prosseguir em sua órbita circular por um período de tempo que para nós, mortais limitados ao tempo da Terra, durasse uma eternidade. Ainda assim, pôde permanecer nos céus durante al-

gum tempo; e lá ficou, movendo-se no convívio dos astros como se estes o houvessem provisoriamente admitido em sua sublime companhia (*A condição humana*, 2007: 9)

O conteúdo de *A condição humana* passa, pois, por esse evento tecnológico. É a partir desse gesto pautado sobre a capacidade de fabricar um artefato que a filósofa, em seu prólogo, expõe a sua proposta, considerada ironicamente por ela como “muito simples”, a saber: “trata-se apenas de refletir sobre o que estamos fazendo” (2007: 13). Decorre disso a expressão *vita activa* e o desdobramento de três atividades humanas fundamentais segundo a autora. O labor é uma delas e relaciona-se ao processo biológico do corpo humano. O trabalho é uma segunda atividade e, na contramão da biologia, diz respeito ao “artificialismo da existência humana”. Quanto à ação, essa terceira construção destacada por Arendt é “única atividade que se exerce entre os homens sem a mediação das coisas ou da matéria, corresponde à condição humana da pluralidade, ao fato de que os homens, e não o Homem, vivem na Terra e habitam o mundo” (2007: 15). Arendt faz questão de acentuar o fato de que todas as atividades humanas dependem da noção de conjunto, de comunidade. Nesse sentido, a ação não pode ser imaginada fora da sociedade dos homens, o que é diferente, por exemplo, do que acontece com o labor, pois, segundo Arendt, a fabricação de algo não necessita da presença de outros. A filósofa observa na ação a condição da nossa humanidade: “Só a ação é prerrogativa exclusiva do homem; nem um animal nem um deus é capaz de ação, e só a ação depende inteiramente da constante presença dos outros” (2007: 31). A liberdade contida nos possíveis caminhos das ações humanas leva a autora a refletir sobre a ação no âmbito das transformações da técnica, pois tais mudanças decorrem expressivamente da influência desses gestos em conjunto para alterar a vida comunitária. Cumpre destacar que a liberdade, para a filósofa, reside justamente na limitação humana, ou seja, “não se pode contar consigo mesmo nem ter fé absoluta em si próprio (e as duas coisas são uma só)” (2007: 256). Por isso, a importância do laço, semelhante a que apreendemos na produção ficcional de Kristeva, tal como desenvolvemos na análise de *O velho e os lobos*, pode ser deslocada para a proposta arendtiana. Para a pensadora, a incerteza em relação ao porvir, isto é, o nosso desconhecimento em face ao futuro e as interferências imprevisíveis advindas das

histórias de vida dos outros que cruzam o nosso caminho, nos retira de uma condição de domínio sobre os acontecimentos e nos expõe ao que chama de “alegria” de convivência “com outros num mundo cuja realidade é assegurada a cada um pela presença de todos” (2007: 256). Pensar a técnica quando estamos nessa rede de dependência parece o desafio lançado pela filósofa em *A condição humana*.

Arendt, ao explicitar a discussão sobre a tecnologia, critica a condução desse tema que é simplesmente o de apontar o serviço ou o desserviço das máquinas para o homem. O questionamento da pensadora a respeito da recepção das máquinas no que toca ao seu utilitarismo denuncia a possível perda da liberdade daqueles que delas usufruem e vai um pouco além disso, pois Arendt lamenta o fato de termos perdido o sentido da nossa condição humana ao nos termos afastado da pergunta crucial: “a questão não é tanto se somos senhores ou escravos de nossas máquinas, mas se estas ainda servem ao mundo e às coisas do mundo ou se, pelo contrário, elas e seus processos automáticos passaram a dominar e até mesmo a destruir o mundo e as coisas” (2007: 164). Arendt, na retomada à história da filosofia, nos dá o sentido antigo da vida ativa, qual seja, o da contemplação. A técnica, por sua vez, apaga o espaço desse exercício nobre para o ser humano. Não é por extravagância que a autora fecha essa obra com um pensamento de Catão: “Nunca ele está mais ativo do que quando nada faz, nunca está menos só que quando a sós consigo está” (2007: 338). Ela busca em textos de Platão e de Aristóteles a origem da contemplação e chega ao termo *thaumazein*, definido como “o choque da admiração, do espanto ante o milagre do Ser, é o começo de toda filosofia” (2007: 315). Arendt observa um ponto de encontro entre o pensamento de Platão e de Aristóteles, a despeito das divergências desses dois filósofos centrais, no que se refere a esse sentimento de espanto. Trata-se, pois, da impossibilidade de dizê-lo, por isso o entusiasmo decorrente da filosofia leva à mudez e, por conseguinte, ao estado contemplativo. Segundo a filósofa, o termo *theoria* é uma outra palavra para expressão do *thaumazein*, esse estado que é começo da filosofia. Arendt flagra o apagamento da atividade de pensar (estado contemplativo), que não é exclusiva dos filósofos, mas que tem neles importantes representantes de uma vida contemplativa de influência sobre a comunidade. A pensadora observa um deslocamento da ação para o campo da ciência, uma vez que os cientistas “amplia-

ram a esfera dos negócios humanos ao ponto de extinguir a consagrada linha divisória e protetora entre a natureza e o mundo humano” (2007: 337). Arendt não deixa de considerar essa mudança com a expressão “uma ponta de ironia”, pois é no mínimo curioso que “aqueles que a opinião persistentemente considerou com os menos práticos e menos políticos membros da sociedade se tenham demonstrado os únicos a ainda saber agir, e agir em concerto” (2007: 337). Isso se deve, conforme a autora desenvolve em seu último capítulo sobre as características da era moderna, à necessidade de “instrumentalização” do mundo, a qual se sustenta em um processo histórico de “confiança nas ferramentas” e na “produtividade do fazedor de objetos” (2007: 318).

Na abertura do último capítulo de *A condição humana*, Arendt já lança a hipótese de que a técnica implica nossas ações. Ela cita três eventos formadores da era moderna, quais sejam, a descoberta da América e a conseqüente exploração da Terra; a Reforma e decorrente dela o acúmulo de riquezas e, por fim, a invenção do telescópio. Envolveram-se nessas mudanças Martinho Lutero, Galileu Galilei e grandes navegadores, exploradores de terras desconhecidas, isto é, aventureiros. Arendt supõe que, à época desses eventos, o menos notado, na ampla esfera social, deve ter sido a invenção do telescópio: “inútil a não ser para olhar as estrelas, embora fosse o primeiro instrumento puramente científico a ser concebido” (2007: 261). Em outra passagem, ela volta para o suposto descaso em relação a esse instrumento técnico: “Com a exceção de um grupo de homens eruditos, numericamente pequeno e politicamente inseqüente – astrônomos, filósofos e teólogos – ninguém sentiu alvoroço ante a invenção do telescópio” (2007: 270). Para Arendt, o telescópio foi o evento de maior importância entre os três apontados na constituição da modernidade, pois foi o que, a médio prazo, produziu um encurtamento de distâncias até então inalcançáveis para a nossa percepção, levando aproximações entre o homem e a cobiça de seu olhar, dito de outra forma, à acessibilidade dessas distâncias, conseqüentemente à sensação de um domínio do espaço. No entanto, a jornalista-pensadora reconhece a primazia da vida contemplativa na investigação do mundo, pois, como ela expõe: “os filósofos não precisavam de um telescópio para afirmar que, ao contrário de toda a experiência dos sentidos, não era o sol que se movia em torno da Terra, mas a Terra que gira-

va em torno do Sol” (2007: 271). A especulação filosófica de Giordano Bruno, entretanto, não foi suficiente para mudar o pensamento, pois, conforme defende a pensadora, não constituiu um “evento”. O evento está portanto relacionado à capacidade de produzir algo artificial, e isso leva à legitimação da idéia:

Não foi a razão, mas um instrumento feito pela mão do homem – o telescópio – que realmente mudou a concepção física do mundo; o que os levou ao novo conhecimento não foi a contemplação, nem a observação, nem a especulação, mas a entrada em cena do *homo faber*, da atividade de fazer e de fabricar (*A condição da vida*, 2007: 286-287).

Nem mesmo o ensimesmamento característico do texto clariciano, cujo ápice está em *A paixão segundo GH*, foge à materialização promovida pelo *homo faber*. A protagonista, apesar de encerrada no quarto da empregada, não se evade dos ecos dos eventos promovidos pela técnica. Depois desses apontamentos construídos habilmente por Hannah Arendt, diminui o nosso estranhamento diante do interesse clariciano pela retratação, ainda que sutil, de elementos provenientes do âmbito da técnica. A forma de encurtamento espacial, semelhante ao recurso inaugural dos telescópios, manifesta-se para G.H sob a forma do microscópio:

Não, em tudo isso eu não estivera enlouquecida ou fora de mim. Tratava-se apenas de uma *meditação* visual. (...) O menos perigoso na meditação é, na meditação, “ver”, o que prescinde de palavras de pensamento. Sei que existe agora um microscópio eletrônico que apresenta a imagem de um objeto cento e sessenta mil vezes maior do que o seu tamanho natural – mas não chamarei de alucinatória a visão que se tem através desse microscópio, mesmo que não se reconheça mais o pequeno objeto que ele monstruosamente engrandeceu.

Se eu me enganei na minha *meditação* visual?

Absolutamente provável. Mas também nas minhas visões puramente óticas, de uma cadeira ou de um jarro, sou vítima de erro: meu testemunho visual de um jarro ou de uma cadeira é falho em vários pontos. O erro é um dos meus modos fatais de trabalho (*A paixão segundo G.H.*, 1998: 112, grifos nossos).

A dúvida de G.H. decorrente desse instrumento fabricado pelo homem – o microscópio – reproduz a dúvida de Descartes. A descrição estética da protagonista clariciano esbarra no mesmo impasse experienciado por Descartes ao deparar com o evento telescópio e com o impacto das descobertas de Galileu. Segundo Arendt, que

contextualiza o pensamento de Descartes, a dúvida cartesiana, “em seu significado radical e universal, foi inicialmente a reação a uma nova realidade, realidade esta não menos real pelo fato de se ter restringido, durante séculos, ao círculo limitado e politicamente insignificante dos doutos e eruditos” (2007: 286). Existem dois pesadelos, originados pela técnica que estão no centro do pensamento cartesiano. O primeiro deles, resume Arendt, está na desconfiança dos nossos sentidos: “se já não podemos confiar nos sentidos, nem no senso comum, nem na razão, então é possível que tudo o que julgamos ser realidade não passe de um sonho” (2007: 289). O segundo mal-estar está na possibilidade da existência de um deus enganador, fato que, para Arendt, liga-se à “condição humana geral” (2007: 289). Não desdobraremos os efeitos da dúvida cartesiana para o pensamento ocidental que seguem na interpretação da filósofa, pois o que nos interessa está na superfície: trata-se apenas desse espanto diante de um instrumento produzido pela mão do homem o qual leva surpreendentemente ao questionamento de um legado filosófico. No exemplo de G.H., o choque desencadeado por um elemento da técnica envolve uma sugestiva alusão às *Meditações* de Descartes. Por isso, marcamos no texto supracitado o uso repetido que o narrador clariciano faz da palavra meditação, uma forma de relacioná-la à dúvida cartesiana sem o mesmo peso histórico que foi para o filósofo o assombro do telescópio para o campo visual daquele período. A recepção de G.H. guarda algo desse estranhamento cartesiano, mas seria um tanto inverossímil que uma personagem como G.H., constituída de traços típicos de uma mulher inserida em um universo muito próximo do de Alba Ram ou de Gloria Harrison, mas ainda não suficientemente globalizado, ou seja, participante de um mundo tecnificado, caísse em estado de perplexidade desconcertante frente a um artefato que remonta a uma outra etapa da humanidade. Entretanto, deve-se atenuar o julgamento das reações dessa protagonista, já que ela se encontra numa condição um tanto distanciada da sua existência marcadamente fútil, a qual antecede seu movimento para o interior de um espaço exíguo – o quarto da empregada.

Percebe-se que o narrador clariciano se vale de um microscópio para manifestar a dúvida da protagonista. Nessa escolha está o exercício de ampliação da capacidade de enxergar o que seria invisível a olho nu. Trata-se de uma opção que contras-

ta com o telescópio, pois esse instrumento permite estender a capacidade de perceber e para tanto diminui as distâncias entre o objeto observado e o observador no intuito de oferecer à vista o que é distante. O ponto de encontro desses dois instrumentos, no entanto, ancora-se na viabilidade de apreender o invisível, no desafio de enxergar o que até então não passava de especulação da vida contemplativa. O narrador clariciano é fruto do advento da dúvida cartesiana e como forma de ultrapassá-la tenta identificar-se com a técnica. Em outro momento da narrativa, a imagem do radar, esse dispositivo que permite detectar objetos a longas distâncias, é o instrumento da técnica escolhido por G.H. para metaforizar seu estado de espanto diante de um mundo em que a fabricação do homem intervém sobre seu modo de vida: “O mundo só não me amedrontaria se eu passasse a ser o mundo. Se eu for o mundo, não terei medo. Se a gente é o mundo, a gente é movida por um delicado radar que guia” (1998: 91).

Esse vínculo indissolúvel com a técnica explicita-se em *A hora da estrela*, publicado em 1977, pois, em determinado momento dessa narrativa pungente, é dito de Macabéa que ela age como se estivesse teleguiada. Segundo o personagem-narrador Rodrigo S.M., Macabéa atravessa a violência da sociedade hipertecnificada (podemos chamá-la de dromocrática também) sem ter consciência de sua condição miserável: “Nem se dava conta de que vivia numa sociedade técnica onde ela era um parafuso dispensável” (1999: 29). No entanto, podemos flagrá-la em movimentos sofisticados de uma existência muito especial, apesar de sua pobreza e desleixo evidentes. É o próprio narrador quem nos conduz a esse contra-argumento: “Embora não tivesse relógio, ou por isso mesmo, gozava o grande tempo. Era supersônica de vida” (1999: 63). Esse trecho alude à relação entre a mulher e o tempo que se encontra no romance de estréia de Clarice. Joana e Macabéa, portanto, lutam contra essa marcação do tempo, pois ela indica um escoamento do tempo biológico dessas personagens cheias de uma “alegria” de viver. Um outro exemplo de como Macabéa foge ao estereótipo da nordestina simplória desenhado propositalmente pelo narrador está na descrição de uma situação em que eclode o gosto dessa personagem. Surpreendentemente, ela fica fascinada pelos traços de Greta Garbo. Uma reação semelhante à imagem de Greta Garbo levou Roland Barthes a escrever uma crônica sobre a atriz, de modo a imortalizá-la como um ícone do cinema *hollywoodiano* que fugia, em parte, dos padrões esté-

ticos mais disseminados de beleza daquela época¹. Pois Macabéa também tem o olho treinado para perceber nuances delicadas: “se concentrava com retrato de Greta Garbo quando moça. Para minha surpresa, pois eu não imaginava Macabéa capaz de sentir o que diz um rosto como esse. Greta Garbo, pensava ela sem se explicar, essa mulher deve ser a mulher mais importante do mundo” (1999: 64). Entretanto, o papel de Rodrigo S.M. é o de desfazer quaisquer laivos de refinamento de sua protagonista, pois logo em seguida ele a enquadra no gosto padrão que será tema da fina ironia de Andy Warhol ao expor a massificação advinda de personagens da cultura pop por meio de várias reproduções dos rostos de personalidades midiáticas os quais são dispostos em faixas horizontais e verticais, em seqüências iguais, com a finalidade de chamar a atenção para a imposição de um gosto produzido sobretudo pela técnica no que ela tem imagético e mercadológico: “Mas o que ela queria, como eu já disse, era parecer com Marylin. Um dia, em raro momento de confissão, disse a Glória quem ela gostaria de ser” (1999: 64).

Uma breve nota sobre outra publicação que foge momentaneamente da nossa inspeção centrada em *A paixão segundo G.H.*, mas que merece um destaque, localiza-se em *Um sopro de vida*, livro de 1978. Nessa obra, publicada postumamente, na qual Clarice constrói a personagem Ângela Pralini como forma de dialogar consigo mesma, encontramos o desdobramento da dúvida cartesiana já indicada pela conduta de perplexidade de G.H. em face da técnica. Trata-se do mesmo estranhamento vivido pela escultora que se espanta ao evocar a desmitificação do olhar proporcionado pelo advento do microscópio:

O objeto – a coisa – sempre me fascinou e de algum modo me destruiu. No meu livro *A Cidade Sitiada* eu falo indiretamente no mistério da coisa. Coisa é bicho especializado e imobilizado. Há anos também descrevi um guarda-roupa. Depois veio a descrição de um imemorable relógio chamado Sveglia: relógio eletrônico que me assombrou e assombraria qualquer pessoa viva no mundo. Depois veio a vez do telefone. No “Ovo e a Galinha” falo do guindaste. É uma aproximação tímida minha da subversão do mundo vivo e do mundo morto ameaçador (*Um sopro de vida*, 1999: 104-105).

¹ Destacamos um fragmento da crônica de Barthes sobre essa atriz no nosso terceiro capítulo.

Existem várias referências acerca de utensílios produzidos pelo *homo faber* em *Um sopro de vida* que abririam espaço para a confecção de um outro trabalho centrado somente na análise dessa obra e os reflexos da técnica sobre as demais obras claricianas. Não é a nossa proposta, pois optamos pelo estudo cronológico de três obras claricianas em que é possível constatar o crescimento desses aparatos sobre o corpo dos personagens. No entanto, essa obra é crucial, sobretudo o trecho por nós recortado, porque sinaliza para um projeto temático da escritora. Ao dar voz à personagem Ângela Pralini, o narrador, que se confunde com a própria escritora Clarice Lispector, condensa alguns instrumentos fabricados pelo homem (relógio, guindaste, telefone), os quais não são novidade no conjunto de textos de Clarice. A nossa pesquisa trabalha na direção da coleta desses artefatos, uma espécie de busca pela intimidade com um meio técnico ainda não explorado nos textos de Clarice, o que não apaga o caráter intimista desses escritos. Percebe-se que a personagem Ângela Pralini promove a separação entre um mundo vivo e um mundo morto ao contrastar pessoas (supostamente do mundo vivo) a objetos da técnica (presumivelmente do mundo morto). Em nosso segundo capítulo, destacamos a necessidade do narrador clariciano de animar o inanimado. O guarda-roupa, através do recurso da catacrese, é um exemplo de como funciona essa estratégia de vivificação no universo ficcional da escritora. As coisas ganham vida, um movimento, um corpo. Nessa medida, a divisão de Ângela Pralini entre o vivo e o não-vivo contradiria o gesto clariciano de oferecer elementos de humanidade (corporalidade) ao que é do âmbito da técnica. No entanto, ao lermos atentamente a passagem em que a personagem lança essa diferença, vemos que ela a desfaz ao justapor ao mundo morto o adjetivo “ameaçador”. Possivelmente, trata-se de uma estratégia clariciano para esvaziar o desmandos da técnica, ou seja, a autora julga ameaçador não as implicações decorrentes dos instrumentos, mas sim a reversão produzida pela sua criação de vida naquilo que estaria fadado ao automatismo. Os telefones participam do universo ficcional clariciano, pois essa forma de comunicação está presente tanto no discurso fragmentário de Ângela Pralini quanto na narrativa intimista de G.H.:

Eu havia desligado o telefone, mas poderiam talvez tocar a campainha da porta, e eu estaria livre! A blusa! A blusa que eu tinha comprado, eles haviam dito que a mandariam, e então tocariam a campai-

inha!

Não, não tocariam. Eu seria obrigada a continuar a reconhecer. E reconheceria na barata o insosso da vez em que eu estivera grávida (*A paixão segundo G.H.*, 1998: 91).

No itinerário agônico de G.H., o telefone funciona como um instrumento de ruptura, de desvio na sua trajetória cujo fim é a auto-inspeção rumo à liberdade. Não essa falsa liberdade que pode ser a desistência de uma verdadeira “liberdade” em função de uma interrupção motivada pela campainha ou pelo som do telefone. Decorre daí um retorno à vida contemplativa, tal como faz Hannah Arendt em *A condição humana* ao retomá-la historicamente e com esse gesto nos mostrar o quanto os filósofos antigos foram capazes de agir e de pensar sem a profusão dos elementos técnicos. Nessa passagem de *A paixão segundo G.H.*, o telefone simboliza uma interrupção que produziria na protagonista o fracasso de seu intento meditativo. Nesse sentido, a técnica é refutada em favor de uma atmosfera silenciosa, ou seja, somente sem a instrumentalização a protagonista alcança o caminho necessário para a sua almejada libertação. Portanto, o narrador clariciano produz uma outra forma de pensar a vida ativa. No exemplo do telefone, a ausência do artefato leva ao estranhamento que conduz à liberdade de poder agir. Trata-se, portanto, de um procedimento que colide com a importância do evento produzido pelo *homo faber* para a transformação do mundo mediada pela sensação de estranhamento encontrada no cartesianismo. Clarice expõe essas duas faces da vida humana desenvolvidas também por Arendt. No final de seu relato, G.H. faz outra referência ao telefone:

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

(De uma coisa eu sei: se chegar ao fim deste 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) (*A paixão segundo G.H.*, 1998: 162).

No ápice de seu relato, a protagonista produz uma ruptura para mostrar quão angustiante é a sua trajetória meditativa. Somente após terminá-la é que ela irá procurar os amigos e ter uma vida que ela chama vulgar. O meio de procurá-los é através de um recurso técnico: o telefone. Mas por enquanto ela se encerra em estado contemplativo cujas ações microscópicas rechaçam quaisquer interrupções artificiais. Os parênteses, em contrapartida, produzem uma espécie de quebra da ordem da ação do *homo faber*. Como se G.H. não tivesse desligado o telefone, é assim que interpretamos essa digressão da personagem-narradora, da qual ela escapa de uma insuportável revelação. Nesse caso, a técnica desempenha a função de um recurso narrativo a produzir simultaneamente suspense e desaforo em seus interlocutores. Em outro momento, a alusão indireta à técnica, no exemplo da doença ainda sem cura, é exposta cruamente pela protagonista:

Nós somos muito atrasados, e não temos idéia de como aproveitar Deus numa intertroca – como se ainda não tivéssemos descoberto que o leite se bebe. Daí a alguns séculos ou daí a alguns minutos talvez digamos espantados: e dizer que Deus sempre esteve! quem esteve pouco fui eu – assim como diríamos do petróleo de que a gente finalmente precisou a ponto de saber como tirá-lo da terra, assim como um dia lamentaremos os que morreram de câncer (*A paixão segundo G.H.*, 1998: 151).

Veremos a seguir como o tema de Clarice é sobretudo o da morte a partir da análise de algumas mortes produzidas pela técnica e de sua recorrência na obra *Água viva*. A passagem acima expõe a revolta da narradora clariciana em face da morte, pois antes desse fragmento há uma frase que pode ser lida como a descrença de G.H.: “Ele nos usa, e não impede que a gente faça uso Dele” (1998: 151). Existe, na parte final da citação supracitada, o retorno de um tempo, tal como o tempo dos relógios observados pela personagem Joana, que desperta no discurso de G.H. uma expressiva parcela de indignação manifesta por meio de uma ironia fina. O lamento aos que morrem de câncer implica um tempo em desalinho com a técnica disponível. Se Deus é onipresente, conforme o discurso de G.H., Ele nos fez atrasados. Segue-se daí que Ele nos está preocupado com o nosso bem-estar e também não dispõe da onipotência que Lhe é atribuída. Para G.H., isso é visto como infortúnio, pois ela, como várias (talvez todas) as personagens claricianas, recusa a idéia da morte. Por isso, ela luta

contra o fortuito presente nas formas de morrer. Ao imaginar que futuramente não se irá morrer de doenças que à época da narração de G.H. são fatais, a personagem nos leva a pensar na duração da vida tendo como parâmetro os avanços da técnica. Isso oferece um sentido utilitário à nossa condição mortal, que é questionado também por Hannah Arendt. Da mesma forma que a jornalista-pensadora nos faz ver que o pensamento se desencadeia pelo advento da técnica a partir de Descartes, Arendt também nos leva a questionar a primazia da técnica sobre a condução das nossas vidas, pois antes da profusão dos artefatos vivia-se sem o peso desse utilitarismo. A personagem G.H. vive o dilema de uma vida que é construída em função da expectativa de progresso biotecnológico. G.H. está na mesma linha de negação da morte que se evidencia no discurso objetivo de Ângela Pralini, em *Um sopro de vida*, no qual a personagem maldiz a inevitável mortalidade que nos constitui: “Deve haver um modo de não se morrer, só que eu ainda não descobri. Pelo menos não morrer em vida: só morrer depois da morte” (1999: 156). Ao refletirem sobre a morte, negando-a, as personagens de Clarice fazem o sugerido por Kristeva, ou seja, esses seres ficcionais morrem várias vezes em vida promovendo escansões do tempo (o fora do tempo, *Zeitlos* freudiano) como meio de preparação para morte final e, por conseguinte, para a aceitação da finitude. Está em jogo, nessa medida, nesse exercício de preparação para a morte, o critério de um tempo a ser usufruído na duração da vida, pois esta é a única experiência para a manifestação da subjetividade da qual dispomos. Ao relembrar um episódio de seu passado, G.H. fala de um homem que era “delicado com as coisas e com o tempo” (1998: 156). Curiosamente, esse personagem secundário, que só aparece na memória da protagonista, tem o papel crucial de entrelaçar o peso de uma existência revestida obviamente de um corpo destinado a morrer à aparente frivolidade do cotidiano caracterizado, no segmento a seguir, por meio de uma metáfora proveniente da técnica – os fios:

- Ah, lembrei-me de ti, que és o mais antigo na minha memória. Rejeito-te unido a fios elétricos para consertar a tomada de luz, cuidando do pólo positivo e negativo, e tratando as coisas com delicadeza.

Eu não sabia que aprendi tanto contigo. Que aprendi contigo? Aprendi a olhar uma pessoa trançando fios elétricos. Aprendi a ver-te uma vez consertar uma cadeira quebrada. Tua energia física era a tua energia mais delicada.

- Tu eras a pessoa mais antiga que eu jamais conheci. Eras a monotonia de meu amor eterno, e eu não sabia. (...) E minha libertação lentamente entediada, a fartura do corpo que não pede e não precisa (*A paixão segundo G.H.*, 1998: 155).

Esses fios, os quais são também os fios das antenas da barata, metaforizam a condição humana sobretudo após o desenvolvimento irreversível da técnica sobre a nossa existência. Esboçam-se dois movimentos de aprendizagem da técnica a partir do périplo da protagonista. O primeiro está no início de sua trajetória. Quando G.H. entra no quarto da empregada, a personagem-narradora toma consciência de um universo que até então lhe parecia desconhecido. Trata-se de um meio caracterizado sobretudo por elementos da ordem técnica: “Ali, pelo oco criado, concentrava-se agora a reverberação das telhas, dos terraços de cimento, das antenas erectas de todos os edifícios vizinhos, e do reflexo de mil vidraças de prédios. O quarto parecia estar em nível incomparavelmente acima do próprio apartamento” (1998: 38). G.H. constrói o seu discurso de modo a excluir-se de um mundo no qual sempre esteve paradoxalmente inserida, pois nunca havia participado efetivamente ou refletido sobre esse mundo atravessado por fios e transparências da arquitetura moderna. Em seguida, ao ver-se retratada na parede junto ao cachorro e a um homem, a protagonista entra em contato com a sua triste existência maquinal: “A rigidez das linhas incrustava as figuras agigantadas e atoleimadas na parede, como três autômatos. Mesmo o cachorro tinha a loucura mansa daquilo que não é movido por força própria” (1998: 39). É preciso, nesse sentido, que G.H. se sinta parte da técnica, através do desenho de Janair, isto é, que se reconheça através de uma imagem caricatural, para que tenha início o seu processo de libertação do possível automatismo que lhe era até então desconhecido.

O segundo movimento vivido pela protagonista encontra-se no final de sua trajetória. Ao experimentar o que chama de um “estar vivo”, e ao chamá-lo de “inumano”, a personagem-narradora não quer dizer com isso que o corpo inexistente nessa experiência delicada. Supomos que G.H. tampouco se interessa pela transcendência, ou seja, algo fora das possibilidades de seu corpo não é a busca da protagonista. Há nesse inumano da personagem-narradora uma importante metáfora técnica: “Sinto

que 'não humano' é uma grande realidade, e que isso não significa 'desumano', pelo contrário: o não humano é o centro irradiante de uma amor neutro em ondas hertzi-
anas" (1998: 171). Não podemos retirar do humano e, por conseguinte do corpo, na
sua composição sexualidade/pensamento, a influência da técnica. Vimos, com base
no pensamento de Kristeva, uma crítica dos abusos da técnica, que o social está im-
bricado ao meio técnico constituindo-nos e por isso deve ser pensado e não somente
rechaçado pura e simplesmente. Embora exista um abuso na atualidade dos cami-
nhos da técnica, essas autoras resgatam uma relação possível com os artefatos sem
que o gosto pela condição humana, em outras palavras, a alegria de viver e a liber-
dade das ações, seja apagada em benefício da instrumentalização. O sentido do gos-
to, nessa medida, é a escolha clariciana para a afirmação de seu "estar vivo" ou de
sua condição enviesadamente "inumana". Trata-se, pela forma oblíqua do narrador
clariciano, de um gosto do nada: "Mas eu sei - eu sei - que há uma experiência de
glória na qual a vida tem o puríssimo gosto do nada, e que em glória eu a sinto vazia"
(1998: 173). G.H., essa personagem desprovida de fé, confere espessura ao sentido
fugaz da gustação. Kristeva, na expressão de seu ateísmo, mostra-nos um fundamen-
tal vínculo com o paladar. A carta a Catherine Clément, na qual a teórica revela as
bases de seu ateísmo; o interesse pela *madeleine*, que serve de abertura para uma série
de análise dos textos proustianos em *O tempo sensível* e a construção da personagem
Stéphanie Delacour, cujo paladar é o sentido mais evidente, constituem algumas
marcas desse sentido no pensamento de Kristeva. G.H., na tentativa de promover
uma espessura ao gosto do nada, realiza o mesmo movimento gustativo e revoltado
(no sentido arcaico da oralidade) das mulheres atéias: "Quando se realiza o viver,
pergunta-se: mas era só isto? E a resposta é: não é só isto, é exatamente isto" (1998:
173). Observa-se que nessa passagem Clarice realiza o mesmo gesto nobre e irônico
de Kristeva, ou seja, perdoa a nossa finitude. Carregada de indulgência, a protagonis-
ta de *A paixão segundo G.H.* promove uma revalorização da vida humana a qual será
ainda mais acentuada em *Água viva*, pois se trata de um texto em que o imperativo
da técnica tende a diluir a nossa condição humana em uma série de luminescências
artificiais.

Na nossa dissertação de Mestrado, *Revolução poética em Água viva*, na retomada de algumas críticas fundamentais dessa obra, percebemos a divulgação de um tom fragmentário em *Água viva*, o qual não é relacionado ao meio em vertiginosa transformação supostamente experienciado pela escritora no início da década de 70¹.

A reportagem de Léo Gilson Ribeiro, na *Revista Veja*, por ocasião da publicação do livro, sublinha o caráter egóico da narrativa. Intitulada “Auto-inspeção”, não há nesta matéria qualquer referência que aluda à perspicácia da narradora-pintora, uma personagem cuja sagacidade flagra momentos para além do solipsismo de sua subjetividade supostamente narcísica. O crítico realça antes o desmantelamento da estrutura narrativa para, em seguida, isolar a protagonista em meditações amorosas: “Não há enredo, nem personagens, nem transição cronológica entre passado e o presente. Rudimentarmente, trata-se de um monólogo? Ou de uma carta? De qualquer maneira, de uma auto-inspeção sofrida, lúcida e despojada, em que uma mulher se dirige a um homem que a amou” (1973: 113).

Nessa mesma linha situa-se o trabalho “Anotações sobre ‘Água Viva’” – I, de Elias José, no qual a obra em questão reaparece como expressão máxima do exercício literário, ou seja, trata-se da liberdade de escrever apenas o instante vivido, eximindo a narrativa de qualquer “compromisso estipulado” (1974: 2). Publicado no ano de 1979, o trabalho de Olga de Sá, *A escritura de Clarice Lispector*, de forma análoga, acentua o recorte fragmentário: “o improvisado que é *Água Viva* só termina, porque a narradora decide deliberadamente, por ato voluntário, encerrá-lo, isto é, morrer um pouco” (2000: 269, grifo nosso). Na introdução do volume *Clarice Lispector: a paixão segundo G.H.* (1988), Benedito Nunes capta a poeticidade da obra e a classifica como um improvisado musical, de forma a retratar o espaço agônico da linguagem. De acordo com Nunes, trata-se da narração de uma história que não pertence a ninguém, formando-se a partir da alusão a histórias episódicas. No ensaio elucidativo do mesmo crítico, “O jogo de identidade”, em *O drama da linguagem: uma leitura de Clarice Lispector* (1989), há reavaliação do livro como uma “espécie de meditação apaixonada

¹ No artigo “O fio metálico em *Água viva*”, condensamos algumas dessas críticas que promovem a recepção desse texto clariciano. Reproduziremos, com algumas modificações, nessa medida, essa versão condensada de alguns autores que se dispuseram a analisar

da, feita de lampejos intuitivos” (1995: 168), marcada por “súbitas iluminações” (1995: 169). A função do improviso é desenvolvida, pois esta não atua apenas como variação, mas impossibilita a restrição do texto a um único gênero. Para Nádia Battella Gotlib, em “Um fio de voz: histórias de Clarice” (In: Nunes, 1988), existe em *Água viva* algo de inovador na produção clariciana que cria “estilhaços em desintegração”. Analisando as crônicas da ficcionista em relação a esse texto, Gotlib, semelhantemente aos críticos antes mencionados, mantém a noção de segmentação da narrativa¹. Na biografia *Clarice: uma vida que se conta* (1995), a crítica alude a um tênue substrato de enredo, que, no entanto, a personagem-narradora “não sabe definir bem” (1995: 410). Sobre esse fio que transpassa o livro, Gotlib sugere uma espécie de monólogo com um interlocutor ausente e salienta a imbricação com as crônicas da escritora. Dos fragmentos que ilustram a bricolagem da escritora, ela observa alguns pertencentes ao volume *A legião estrangeira*, entre eles estão “Os espelhos de Vera Mindlin, “Esboço de um guarda-roupa” e “A pesca milagrosa”. As referências ao “estado de graça”, que estão no final de *Água viva* e remetem diretamente à obra *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*, também participam da colagem evidenciada pela biógrafa. Tal princípio, no entanto, permanece quantitativamente acentuado na obra, suplantando a possibilidade de nela haver uma linha condutora que reúna o desconexo, conforme o recorte crítico que apresentamos sucintamente.

Críticas mais recentes da obra clariciana não se afastam da idéia de fragmentação difundida por tais autores. *A tessitura dissimulada: o social em Clarice Lispector* (1997), de Neiva Pitta Kadotta, por exemplo, tributa à *Água viva* o caráter de um texto fragmentário por excelência. Se a autora aponta *A hora da estrela* como um texto claramente social, *Água viva* é visto por ela como uma obra de questionamento, mas Kadotta não desdobra o seu argumento: “Um questionar fragmentário sobre a linguagem, a conduta humana, a transcendência das coisas, os problemas existenciais éticos e estéticos que nos envolvem na tarefa de viver” (1997: 36). O trabalho de Jeana Laura

essa obra que, no conjunto clariciano, se afigura como a mais enigmática de Clarice.

¹ “*Água Viva* apresenta-se basicamente como uma colagem de fragmentos, alguns anteriores e aqui reaproveitados em novo arranjo, cujas histórias, enxertadas, ganham novo realce: tal como a história do homem bonito que vê na rua, a dos bichos, a das flores” (*Clarice Lispector: a paixão segundo G.H.*, 1988: 188).

da Cunha Santos, *A estética da melancolia em Clarice Lispector* (2000), apoiado sobre a filosofia de Walter Benjamin, parece fugir a essa tendência consolidada pela tradição crítica desse texto clariciano, uma vez que a autora o interpreta como uma espécie de alegoria do nosso tempo. Em seguida, o seu argumento dissipa-se, em parte, ao afirmar que “*Água viva* é a radicalização da falta de vinculação do texto a um referente humano” (2000: 130). A sugestão de Edgar César Nolasco (2001) caminha na mesma direção apontada por Nádía Battella Gotlib, pois o autor recolhe das crônicas da escritora trechos que se repetem em *Água viva* como o exercício aleatório de uma colagem:

os *fragmentos* na escritura de *Água viva*: eles não se justapõem buscando uma totalidade porque a escritura continua inacabada, ao contrário e melhor, se constituem e significam enquanto *fragmento*, o que só reforça o brilho e a razão de ser da escritura que se quer *fragmentária* e relampejante (borbulhante) o tempo inteiro (*Clarice Lispector: nas entrelinhas da escritura*, 2001: 206, grifos nossos).

Maria José Somelarte Barbosa, em *Clarice Lispector: Des/fiando as teias da paixão* (2001), recusa qualquer interpretação de cunho social no que toca à análise de *Água viva*. A autora traz à tona uma série de exemplos nos quais constata, por intermédio dos narradores claricianos, múltiplos signos de opressão em nossa sociedade, os quais são sutilmente denunciados nos textos reconhecidamente intimistas de Clarice Lispector. A própria crítica reconhece a exclusão interpretativa de *Água viva* e prefere não analisá-la com profundidade, uma vez que foge a sua área de pesquisa: “Ainda que, às vezes, eu use *Água viva* para ilustrar o seu processo de pensamento poético, não incluo este texto em nenhuma análise específica por não se tratar diretamente da questão dos gêneros” (2001: 18).

Essas referências são importantes porque marcam uma tendência interpretativa de *Água viva* e essa parece ter-se consolidado como algo distante do social. No entanto, relacioná-la apenas a sua musicalidade, ou tomá-la simplesmente à luz de um relato epifânico (e sua subjacência religiosa), ou ainda como a expressão angustiada de um narrador em conflito interno, parece contrapor-se ao próprio projeto da escritora. Conforme o depoimento de Clarice, disponível na biografia da escritora composta Nádía Battella Gotlib, observamos que, ao compor *Água viva*, sua autora chama

a atenção para a longa duração de seu exercício literário. Trata-se portanto de uma prática que extrapola a simples coleta de fragmentos dispersos. Preferimos pensá-la como a busca da escritora pela expressão de sua subjetividade no âmbito do coletivo, do social:

Esse livrinho tinha 280 páginas; eu fui cortando – cortando e torturando – durante três anos. Eu não sabia o que fazer mais. Eu estava desesperada. Tinha outro nome. Era tudo diferente... (...) era *Objeto gritante*, mas não tem função mais. Eu prefiro *Água viva*, coisa que borbulha. Na fonte. (...) O Álvaro interrompeu a impressão de vários livros para pegar *Água viva*, e nos fins de agosto a obra já estava nas livrarias (*Clarice: Uma vida que se conta*, 1995: 410).

Nesse aspecto de elaboração do texto, localizamos o trabalho de Clarice na mesma corrente da produção de Kristeva. A psicanalista, ao analisar poemas de Lautréamont e Mallarmé, em sua tese de doutorado de 1974, estava em busca de um sentido para aquelas formas poéticas supostamente apartadas da realidade. Mesmo no nível fônico, a teórica observa a interferência dos textos desses poetas no âmbito social. Em linhas gerais, eles propuseram uma nova forma de expressão lingüística que se misturou na sintaxe francesa corrente e produziu efeitos no discurso dos falantes de língua francesa. No que se refere ao conteúdo dos textos pretensamente deslocados da realidade, Kristeva desmitifica essa ruptura ao enquadrá-los, por exemplo, em leituras da ordem psicanalítica. Em *Sentido e contra-senso da revolta* (1996) e *A revolta íntima* (1997), não abandona esse projeto manifesto na década de 70 com a publicação de sua tese, *A revolução da linguagem poética*. Os livros da década de 1990 não se pautam sobre o interesse por textos vanguardistas, embora muitos deles permaneçam, pois a disseminação de tais textos os tornou equivocadamente paradigmáticos, isto é, uma fórmula fácil de acesso ao que seria a arte de vanguarda. O sentido dentro da suposta falta de sentido, no entanto, permanece no projeto de Kristeva. Em contrapartida, a falta de sentido evidenciada pela escritora está no apelo a uma transformação radical fomentada pela técnica. Por isso, a autora volta à análise dos textos de Roland Barthes, pois foi ele que ofereceu o caminho para pensar as imagens em tempos de mudanças dos costumes a partir de interferências do *homo faber*. Espaços em branco já não causam mais o estranhamento, o não sentido de “Um lance de dados”, ou seja, não produzem a perturbação característica do movimento vanguardista de ou-

trora e podem ser vistos como uma espécie de paradigma para poetas que se pretendem revolucionários. Um exemplo nacional está na produção de romances com conteúdo pornográfico produzidos por jovens escritores cujo intertexto percebemos facilmente. As poucas traduções para o português de Georges Bataille - *Minha mãe, A história do olho*, por exemplo - para ficar somente no plano ficcional, pois são os que nos levam a articular os intertextos, encontram em muitos escritores em desenvolvimento o terreno para a sua criatividade sempre incompreendida, produzindo as bases para a produção ficcional de muitos autores que se intitulam marginais e, por extensão, inovadores. É possível que a recepção dos textos de Bataille tenha contribuído para a padronização dos textos literários confeccionados atualmente. Não se pode refutar que no caso de Bataille, por exemplo, houve a escrita de temas-tabu os quais despertaram e ainda aguçam naturalmente a curiosidade de muitos leitores. Além disso, Bataille, assim como Artaud, fez de sua própria experiência o tema de muitos de seus escritos, de modo que experiência e linguagem se confundem em suas produções textuais. A divulgação das narrativas de Charles Bukowski para a língua portuguesa, outro escritor que circula como fonte de inspiração para os textos contemporâneos, difere significativamente dos outros textos mencionados, pois são textos infinitamente inferiores em relação aos outros exemplos, mas causam o mesmo efeito supostamente contestador e servem de modelo literário. Bukowski, no entanto, escreve sobre as misérias de sua vida e, por isso, seu texto apresenta a revelação de um sujeito em processo de impacto e veracidade da experiência vivida. A repercussão em série desses autores produz, no entanto, sobre a cena local, narrações revoltadas (que não têm absolutamente qualquer vínculo com a revolta produzida por Kristeva), uma espécie de padronização do gosto situado fora do interesse pelo regionalismo ou por tentativas mercadológicas centradas sobre a culinária, auto-ajuda ou manuais médicos do viver bem.

O caso francês não nos parece diferente do nosso, pois a procura do sentido dentro da pretensa falta de sentido da atualidade tem a sua parcela no entrelaçamento do texto à popularização e ao desgaste produzido pelas imagens artificiais (as telas dos televisores, por exemplo), as quais, em certa medida, com o seu conteúdo empobrecedor, definham o imaginário e achatam o senso crítico. O recado subjacente nos

textos de Kristeva (*Sentido e contra-senso* e *A revolta íntima*) é um pouco diferente do argumento que lançamos acima, mas acompanha a tentativa infundada de produzir rupturas sem efetivamente alcançar qualidade artística. O recado da escritora sustenta-se nas artes plásticas, pois Kristeva não se deixa fascinar pelo apagamento das possíveis intertextualidades em benefício de exercícios nos quais imperam abstrações esvaziadas de historicidade.

Em 1973 é publicado *Água viva*, um texto que carrega o impacto do experimentalismo, mas isso não significa que não possamos, a partir dessa constatação, submetê-lo a uma investigação à procura de um sentido. Kristeva recolhe um sentido, sempre que possível, na arte contemporânea, apesar do fluxo de imagens virtuais que atrapalham o acesso a nossos fantasmas. A obra *Visões capitais* desempenha esse papel de nos pôr em contato com imagens que se imiscuem na malha imagética dos anúncios publicitários e de tantas outras formas de imagens divulgadas pela sociedade do espetáculo.

Em 1972, conforme a história da televisão brasileira de Sérgio Mattos (2002: 96), surge a televisão colorida no Brasil pela TV Globo, o que contribuiu para a sua liderança no mercado nacional. Em 1973 (2002: 187), entra no ar, pela Rede Globo, a primeira telenovela colorida. “O bem amado” iniciou em 24 de janeiro e terminou em 9 de outubro do mesmo ano e foi responsável pela consolidação de um hábito nacional: o de assistir a esse gênero de programa por volta das 22 horas. Nesse mesmo ano foi introduzido o *merchandising*, uma estratégia de publicidade durante a exibição de um programa para vender produtos sem passar essa intenção. A Globo valeu-se da novela “Cabo de aço” para a divulgação de mercadorias e a prática dessa publicidade indireta. Daí se segue que não apenas as narrativas, destinadas ao entretenimento, entraram nas casas dos brasileiros, mas também, de forma subliminar, uma rede de produtos envolta de eficaz estratégia de venda e consolidação de imagens para atrair inicialmente espectadores ávidos por histórias que os tornariam em seguida divulgadores, muitas vezes inconscientes, de um gosto administrado à distância. É nessa atmosfera que Clarice lança *Água viva*, isto é, em um momento no qual a teleimagem ganha cores e as narrativas de base folhetinesca são interrompidas por intervalos publicitários dentro e fora da própria diegese. Nessa medida, uma forma viável de in-

terpretá-la como portadora de sentido, ainda que escorregadio, está em retomá-la sob à luz da técnica. Seguiremos portanto algumas referências acerca desse tema, que se apresentam de forma dispersa no texto e são mediadas pelo interesse cambiante da personagem-narradora

Água viva forma-se a partir da tentativa de sua narradora em apreender o tempo; observamos aí a configuração de sua diegese quase imperceptível porque é extremamente ambiciosa. Trata-se da mesma tentativa iniciada pela protagonista Joana, de *Perto do coração selvagem*, que ficava longos momentos a contemplar o passar das horas, dos minutos e dos segundos diante do relógio. Não há em *Água viva* a construção de um nome para a personagem-narradora, por esse motivo alguns críticos a chamam de força protagônica. Essa falta de nome contribui para a despersonalização da personagem, mas não extingue as semelhanças com personagens que a antecedem no conjunto clariciano. A personagem-narradora em questão também se interessa pelo passar do tempo, por isso vê-la envolvida metaforicamente com a imagem maquinal dos relógios evoca as marcas do desafio ao escoamento do tempo realizado por Joana, para quem a capacidade de sentir extrapolava a marcação dos ponteiros. Quanto à força protagônica, ela também se compõe em parte pela identificação com a técnica, ou seja, há na personagem-narradora a estratégia de G.H., que é a de se aproximar da técnica misturando-se a ela, para, em movimento inesperado, questioná-la sem com isso desfazê-la completamente: “Sou um ser concomitante: reúno em mim o tempo passado, o presente e o futuro, o tempo que lateja no tique-taque dos relógios” (1974: 23). Em outro momento, a personagem-narradora menciona o relógio como forma de desafiar a sua inevitável mortalidade: “Relógios pararam e o som de um carrilhão rouco escorre pelo muro. Quero ser enterrada com o relógio no pulso para que na terra algo possa pulsar o tempo” (1973: 50). Aqui está uma pista que leva ao possível ateísmo da personagem-narradora. Não apenas em *Água viva*, mas em vários textos de Clarice, sobretudo em *Um sopro de vida*, sobressaem a recusa de morrer ou a resignação carregada de sarcasmo e em consequência disso seus personagens são abruptamente interrompidos. Em breve, daremos alguns exemplos dessas vidas abreviadas por narradores revoltados com a idéia da morte. A existência desse sentimento de revolta deve-se, segundo a nossa leitura, à descrença desses per-

sonagens e possivelmente de sua criadora. A força protagônica de *Água viva* é a radicalização por vezes risível dessa recusa de morrer, pois, mesmo enterrada, ela que estaria literalmente fora do tempo, prefere não abandonar o fluxo do tempo.

O telefone, cuja simples referência em *A paixão segundo G.H.* serve para cortar e postergar o desfecho do percurso agônico de sua protagonista, reaparece no tecido aquoso de *Água viva*. Em um dos raros momentos em que a personagem-narradora constrói pequenas fabulações no intuito de escandir a densidade do instante-já a seus possíveis interlocutores, observamos a inserção de uma dessas histórias em que o telefone, em nossa inspeção por indícios técnicos, torna-se o elemento principal. Curiosamente, assim como faz em *A paixão segundo G.H.* por meio dos parênteses em que elenca tarefas amenas para depois de seu périplo angustiante e aí ela se refere a uma procura por amigos mediada pelo telefone, em *Água viva* também se produz essa interrupção: “Vou agora parar um pouco para me aprofundar mais. Depois eu volto” (1973: 38). Na seqüência, a personagem-narradora lança a sua pequena fabulação:

Voltei. Fui existindo. Recebi uma carta de São Paulo de pessoa que não conheço. Carta derradeira de suicida. Telefonei para São Paulo. O telefone não respondia, tocava, tocava e soava como num apartamento em silêncio. Morreu ou não morreu. Hoje de manhã telefonei de novo: continuava a não responder. Morreu, sim. Nunca esquecerei (*Água viva*, 1973: 38)

A historinha da força protagônica, no entanto, é desprovida de desafoço como acontece no relato de G.H, pois aqui o telefone deixa em suspense o fim da morte de um anônimo, gesto muito afastado da confraternização com amigos anunciada no discurso de G.H.. Nesse trecho de *Água viva*, a comunicação à distância proporcionada pelo telefone confere ao ato de morrer a ausência de corpo morto para dar legitimidade à interrupção fatal que é a morte. Lemos na lamentação dessa personagem-narradora a despersonalização completa daquele que perde a vida. Talvez esteja esboçado na compadecimento despertado por esse corpo anônimo a base para a criação de Macabéa, a nordestina cuja morte a expõe a um momento tragicamente espetacular. Macabéa, diferentemente do suicida da correspondência, tem um corpo constantemente referido por seu narrador Rodrigo S.M., que faz questão de retratá-la em pormenores de miséria e desleixo atravessado por uma fina camada de vaidade. Há o

sangue menstrual ressecado que passa pela roupa da personagem imersa muitas vezes em divagações para além de sua capacidade expressão, de seu vocabulário reduzido sob o impacto do maravilhamento que lhe causam as palavras ou as músicas ouvidas na Rádio Relógio. Também desenha-se a ansiedade misturada à vaidade de sua condição mortal que a faz roer as unhas pintadas de um vermelho escarlate, uma cor muito viva para quem está prestes a morrer: “pintava de vermelho grosseiramente escarlate as unhas das mãos. Mas como as roía até o sabugo, o vermelho berrante era logo desgastado e via-se o sujo preto por baixo” (1999: 36). A morte do homem anunciada por carta, uma forma de comunicação anterior ao telefone, mas que contém em sua estrutura a mesma intenção de um contato à distância no qual o corpo é apagado em prol da circulação da mensagem, aponta para a banalização que pode estar no evento da morte quando o corpo desaparece. Em *O velho e os lobos*, Kristeva compõe uma série de mortes que sequer são lamentadas, pois inexitem ou são raros os laços sociais em Santa Bárbara. Com exceção do professor de latim e da detetive Stéphanie Delacour e em alguns momentos de Alba Ram, existem fortes indícios de que o movimento da cidade é sobretudo virtual, especialmente em função das telas ou pela sugestão do uso de pílulas. Gloria Harrison também constitui um descaso no que se refere ao cuidado (respeito) à condição da vida, pois ela é duplamente assassinada sem causar grande comoção. Localizamos, em outro texto de Clarice, uma referência aos telefones que se cruza ao texto de *Água viva*.

Na crônica “Um telefonema”, de 14 de fevereiro de 1968, para o *Jornal do Brasil*, Clarice expõe a sua angústia em face da ausência do corpo visto por ela como um corpo anônimo nesse contato proporcionado pela comunicação à distância. Na abertura da crônica, ela faz uma ressalva: “O telefone tocou, eu atendi, chamaram por mim. Em geral pergunto quem é porque nem sempre estou disposta a ser chateada” (1999: 73).

Mas dessa vez alguma voz coisa na voz, doce e tímida, me fez dizer que era eu mesma que estava ao telefone. Então a voz disse: sou uma leitora sua e quero que você seja feliz. Perguntei: como é seu nome? Respondeu: uma leitora. Eu disse: mas quero saber seu nome para poder dizê-lo ao desejar que você seja feliz. Mas foi inútil, ela não tinha sequer diante de mim a vontade de aparecer como pessoa que é. Era o anonimato completo. Mas para você, de quem nem ao menos sei o nome, quero que tenhas alegrias e que, se já não é casada, que

encontre o homem de sua vida. Peço também que não leia tudo o que escrevo porque muitas vezes sou áspera e não quero que você receba minha aspereza (*A descoberta do mundo*, 1999: 73).

Uma outra alusão ao telefone em *Água viva* surge com a mesma necessidade de interrupção que antecede esse elemento da técnica: “Tenho que interromper porque – eu não disse? eu não disse que um dia ia me acontecer uma coisa? Pois aconteceu agora mesmo” (1973: 70). A personagem-narradora oferece outra pequena história na qual é o telefone novamente o eixo de seu relato: “Um homem chamado João falou comigo pelo telefone. Ele se criou no profundo da Amazônia. E diz que lá corre a lenda de uma planta que fala. Chama-se tajá” (1973: 71). Dicionários de botânica confirmam a existência dessa planta encontrada na região amazônica; além disso, o tajá participa do folclore brasileiro, pois se diz que a planta, encontrada em residências do Acre e da Amazônia, ajuda no amor e põe fim à fadiga. Conforme a informação recebida à distância pela narradora de *Água viva*, cabe à planta a faculdade da “comunicação”. Observa-se que a narradora clariciana mistura o implícito poder mágico dessa planta, exagerando-o ao risível, à interação com a técnica, que, pelo seu viés utilitário, estaria supostamente afastada de um discurso mitificado. A interação promovida pela personagem-narradora, nesse sentido, trabalha para evidenciar o que pode ser lido como sagrado num período em que esse assunto se oblitera em função da técnica – é uma forma possível de reler o sagrado como um movimento de revolta (no sentido de retorno, volta à natureza), o qual também é presente no discurso de G.H. na descrição de Janair, que é tanto de rainha egípcia quanto de rainha do mar afro-brasileira¹.

Uma outra evidência do ateísmo da força protagônica está na informação reiterada de que a narradora toma conta do mundo: “Estou cansada. Meu cansaço vem muito porque sou pessoa extremamente ocupada: tomo conta do mundo” (1973: 71). Ora, se houvesse a crença em algo onipotente, a narradora não precisaria concentrar-

¹ No ensaio “Xeque mate: o rei, o cavalo, e a barata em *A paixão segundo G.H.*”, do volume *Entre passos e rastros* (2003: 54-55), Berta Waldman percebe a associação entre o nome de Janair, a empregada de G.H., e os ritos africanos. A ligação fonética entre Janair e Janaína, outro nome para Iemanjá, que é o equivalente africano para a Nossa Senhora da Imaculada Conceição, segundo Waldman, é em parte ultrapassada porque existem no texto

se nesse extenuante encargo. Em que consiste esse tomar conta? Trata-se de pôr em prática o sentido da visão, o que é extremamente trabalhoso, pois, segundo a narradora onisciente: “obriga-me a me lembrar do rosto inexpressivo da mulher que vi na rua. Com os olhos toma conta da miséria dos que vivem encosta acima” (1973: 72). Isso é um dos resultados do caminho penoso de G.H., isto é, quando ela entra no quarto de Janair. Da janela do quarto da empregada, que se afigura, diversamente da expectativa da proprietária, um espaço privilegiado, G.H. tem uma visão da cidade. A personagem percebe detalhes da pobreza que antes escapavam a sua realidade obtusa de classe média alta, mas isso não é o mais importante que ela ganha ao se deparar com uma janela nesse espaço exíguo. O mais revelador na descoberta dessa janela para a rua está na prática da fabulação de G.H. a partir de quadros apreendidos por si mesma, na sua capacidade de ver, que, como vimos por meio de textos de Kristeva, não é uma atividade destinada às mulheres. Artemisia Gentileschi e Georgia O’Keeffe infringiram essa condição histórica que é a desistência do olhar em prol do ser olhado. Não é por acaso que Kristeva elege pintoras para ilustrar o enredo policial de seu *Possessões*, a escritora contemporânea não parece ter se convencido de que dispomos livremente desse exercício do olhar, o qual será em seguida deslocado para o sentido do gosto. Percebe-se que são poucos os exemplos de mulheres preocupadas com o retrato de decapitações. Pelo menos os exemplos em *Possessões* reduzem-se àquele pintado por Artemisia, ou na forma simbólica, às telas de O’Keeffe. A cena de abertura, em que o corpo morto de Gloria Harrison é dissecado, trabalha com o aspecto visual, funcionando como um deslocamento da atividade de pintar para o campo literário. Kristeva, que não é uma pintora, produz algo intensamente visual ao descrever o cadáver de Gloria de Harrison em minúcias de peles recortadas e acessórios requintados. Esse recurso reaparece ao descrever algumas telas de pintores consagrados, pois o objetivo da autora, em larga medida, é o de nos mostrar o que vê em suas visitas ao *Louvre*. Depreende-se disso que Kristeva nos passa um pouco de seu gosto na medida em que nos expõe a um catálogo de suas imagens fantasmáticas, as quais, no entanto, não são isoladas de seu contexto, isto é, ressoam no imaginário o-

de Clarice a promoção de uma “ambiência oriental” (referências à cultura egípcia).

cidental para além da escolha da escritora, dado que, como já mostramos, apontam para a construção fantasmática do sujeito falante, independente do gênero, pois todos sujeitos inseridos na comunicação passam pela aquisição da linguagem e pelo complexo de castração. O jogo entre o particular e o universal nos conduz a refletir sobre os entrelaçamentos que dizem respeito exclusivamente ao sujeito em processo de Kristeva e o que pode ser tomado como uma regra a ser universalizada no que toca aos demais conceitos tecidos pela autora. A passagem de *Água viva* que nos levou a tais reflexões suscita essa mesma revolta da escassez do domínio do olhar para as mulheres, que é despertada pela teórica da literatura sobretudo em *Possessões e Visões capitais*. Clarice, preocupada desde o início de sua produção textual com os limites da visão de seus personagens, principalmente as femininas, constrói em *Água viva* uma narradora-pintora. Expressão máxima da vontade de olhar, a força protagônica revela ter saído do universo das tintas e das cores para entrar na desconhecida seara das palavras; essa personagem-narradora antecipa, portanto, o gesto de Kristeva, que também elabora narradores ocupados em enxergar detalhes, virtualidades. Nessa medida, o trecho do tomar conta do mundo, o qual leva ao sentido da visão, elucida o próprio trabalho literário de Clarice, visto que o encontramos desdobrado posteriormente em *A hora da estrela*, no discurso do narrador Rodrigo S.M.:

Como é que sei tudo que vai se seguir e que ainda o desconheço, já que nunca o vivi? É que numa rua do Rio de Janeiro peguei no ar de relance o sentimento de perdição no rosto de uma moça nordestina. Sem falar que eu em menino me criei no Nordeste. Também sei das coisas por estar vivendo (*A hora da estrela*, 1999: 12).

Na crônica autobiográfica, de 16 de março de 1968, intitulada “Restos de carnaval”, Clarice comenta sobre a sua infância vivida a observar as ruas de Recife. Quando sentia a alegria com a proximidade do carnaval era “Como se as ruas e as praças do Recife enfim explicassem para que tinham sido feitas. (...) Carnaval era meu, meu” (1999: 83). Com tanta alegria íntima, mas vivendo um clima familiar de doença, pois a mãe de Clarice era doente, não havia em sua casa estímulo para a brincadeira, muito menos para a descontração do carnaval: “Não me fantasiavam: no meio das preocupações com minha doente, ninguém em casa tinha cabeça para carnaval de criança” (1999: 83). A grande distração de Clarice, nesse período em que ex-

perimentava o que se alinhavará em seus textos como a forma incomum de uma alegria muda, estava na observação das pessoas, no flagrante de sensações que depois seriam transformadas no retrato da vida íntima de muitos de seus personagens. Na crônica, ela conta: "Nunca tinha ido a um baile infantil, nunca me havia fantasiado. Em compensação deixavam-me ficar até umas 11 horas da noite à porta do pé de escada do sobrado onde morávamos, olhando ávida os outros se divertirem" (1999: 83). Essa intensidade do olhar clariciano a acompanha desde a infância e apresenta – este é um detalhe crucial a ser considerado – o vínculo com a exploração de um ambiente que extrapola as perquirições intimistas de sua mente, pois Clarice precisa da rua para fitar as pessoas e retirar-lhes do anonimato. Tanto as ruas de Recife, onde passou a infância, quanto as ruas estrangeiras das cidades pelas quais passou, todos esses caminhos realçam a necessidade da escritora por um espaço que lhe é exterior às divagações¹. As visitas que faz ao jardim zoológico participam do laboratório do olhar que alcança o cume na pintora-narradora de *Água viva*:

"O Búfalo" me lembra muito vagamente um rosto que vi numa mulher ou em várias, ou em homens; e uma das mil visitas que fiz a jardins zoológicos. Nessa, um tigre olhou para mim, eu olhei para ele, ele sustentou o olhar, eu não, e vim embora até hoje (*A descoberta do mundo*, 1999: 240).

Um outro momento de *Água viva* em que a técnica aparece em primeiro plano surge na seqüência da confissão perturbadora da narradora-pintora sobre o tomar conta do mundo. A força protagônica nos elege – os interlocutores do instante-já – na qualidade de cúmplices em sua narração descrente em formas de transcendência. Esse destinatário "tu" ao qual a personagem-narradora se refere pode ser analisado como uma antiga história de amor que fez parte de seu passado, mas como o relato dela permite ser lido ao acaso também sugere, e talvez com maior eficácia, que nos

¹ Sobre a relação entre deslocamentos geográficos e a condução do texto clariciano, consultamos o trabalho de Claudia Nina, *A palavra usurpada*, no qual ela analisa o conjunto clariciano com base em dois movimentos: o exílico e o nômade. Quanto ao primeiro, inserem-se as primeiras obras de Clarice Lispector, as quais se desenvolvem num período em que ela vivia fora do Brasil e têm como característica a abordagem do silêncio. O segundo movimento refere-se ao aspecto nômade de sua escrita e inclui as obras produzidas no Brasil, na década de 70. Esse ponto não é o nosso enfoque, pois nos interessa a relação da escritora com qualquer tipo de espaço, independente das mudanças: a rua, a cidade, os

incluamos nesse fluxo de referências móveis e fugidias. Se optarmos por essa leitura em que nos tornamos personagens receptores, seremos, portanto, levados a uma prestação de contas. Trata-se de uma forma de reativação de laços, tal como propõe o narrador de Kristeva ao compor o personagem Septicius Clarus, o professor de latim, que, a despeito da contra-senso de sua existência na gélida cidade de Santa Bárbara, insiste, por exemplo, despertar o interesse de seus alunos, apagados pela perda da capacidade de sentir, pelo prazer do conhecer. Segue uma passagem sobre prestação de contas da pintora-narradora:

Vou agora mesmo prestar-te contas daquela primavera que foi bem seca. O rádio estalava ao captar-lhe a estática. A roupa eriçava-se ao largar a eletricidade do corpo e o pente erguia os cabelos imantados – esta era dura primavera. Ela estava exausta do inverno e brotava toda elétrica. De qualquer ponto em que se estava partia-se para o longe. Nunca se viu tanto caminho. Falamos pouco, tu e eu. Ignoro por que todo o mundo estava tão zangado e eletronicamente apto. Mas apto a quê? O corpo pesava de sono. E os nossos grandes olhos inexpressivos como olhos de cego quando estão bem abertos (*Água viva*, 1973: 73).

Constata-se que a personagem-narradora é uma mulher fortemente tocada pelo artificial, simbolizado pelos fios de um espaço supostamente ao ar livre – os mesmos fios metaforizados pelo corpo da barata, isto é, um corpo com resquícios do sagrado e tocado pela transformações do *homo faber*. O relato da força protagônica resulta de sua lembrança, o que não apaga a sua busca por espaço exterior e, em consequência disso, da necessidade de seu corpo para as experiências que constituem a inspiração para o seu texto do instante-já. O mais importante do fragmento encontra-se no cansaço dos corpos que estiveram intensamente em contato com a técnica. Paradoxalmente, os olhos não suportam essa experiência-limite de tudo ver e fecham-se no auge de querer possivelmente tudo abarcar. Estamos diante de uma crítica muito tênue acerca da intensificação do olhar, da ordem do *voyeurismo* ou da robotização da condição humana, essa que leva à sobreposição de atividades e demandas as quais não se acomodam na duração de um dia. Por isso, vive-se, de acordo com Virilio¹, de

ambientes do lar.

¹ Conforme o autor sustenta em *A arte do motor*, apoiado pelo pensamento de Nietzsche em *Ecce Homo*, no qual este filósofo enfatiza o papel da nutrição para o alcance do máximo

forma suplementar com o auxílio, por exemplo, de luzes artificiais que encurtam as horas de sono em benefício da produtividade mantenedora da sociedade dromocrática. Sobre o *voyeurismo*, desenvolvemos em nosso terceiro capítulo o quanto, para Kristeva, esse desvio está imbuído de uma questão da ordem ética. Ao compor *Possessões*, a autora demarca um limite para o olhar, os exemplos de decapitação, sobretudo a referência ao Davi de Caravaggio, despertam para a crueldade que está no gesto de fitar o sofrimento alheio, por isso Davi desvia os olhos para a cabeça degolada quando afasta seu braço da altura dos olhos, evitando assim uma possível contemplação de Golias decapitado.

Ao retomar exemplos da técnica em *Água viva*, os mais significativos, esbarramos no sentido da visão, por isso é importante demonstrar alguns exemplos da manifestação da visão para além do fragmento acima recortado. Logo no início de seu relato, a personagem-narradora nos convida a olhar (não a ler) o que pintou ao fazer a seguinte pergunta: “O que pinteí nessa tela é passível de ser fraseado em palavras?” (1973: 9). Sabe-se que ela é uma pintora-narradora ainda não habituada com o uso das palavras, um terreno que não lhe é íntimo, apesar disso ela se atribui uma espécie de hiper-consciência na qual se amolecem as fronteiras entre o bem e o mal: “Sei que meu olhar deve ser o de uma pessoa primitiva que se entrega toda ao mundo, primitiva como os deuses que só admitem vastamente o bem e o mal e não querem conhecer o bem enovelado como em cabelos no mal, mal que é o bom” (1973: 12-13). Embora se localize ao lado dos deuses no que refere ao que chama de condição primitiva, a narradora, no entanto, menciona os entrelaçamentos entre bem e o mal, enunciado semelhante à pulsão de desligamento e de ligação observados por Freud em sua teoria e reavivados por Kristeva em vários de seus textos (*Sol negro, O ódio e o perdão, Histórias de amor*). Trata-se também de um enunciado que dialoga com a espe-

de performance dos homens, Virilio atualiza esse imperativo para os nossos dias: “Depois de ingestão de alimentos reconstituintes, frutos da agricultura, preparam para nos fazer digerir, nos alimentarmos de produtos dopantes de todas as origens, não somente os *químicos* com a voga dos excitantes modernos – como o álcool, o café, o fumo a droga ou os *anabolizantes* – mas também *técnicos* com os produtos da biotecnologia, as *pastilhas inteligentes*, capazes, diz-se, de superexcitar nossas faculdades mentais” (1996: 93). Curiosamente, Virilio localiza em *Traité des excitants modernes*, de Honoré de Balzac, a antecipação, em meio século, dessas questões aventadas por Nietzsche.

culação decorrente do ato de olhar denunciada por Kristeva em *Possessões*. O deixar-se levar da pintora-narradora pela vontade de ver em primeiro momento contrasta com a busca de um limite do alcance ético do olhar, entretanto, em outro momento, essa ultrapassagem é desfeita, pois a personagem-narradora, que compõe sua escrita pela metáfora da visão, admite que existem limitações em seu ambicioso campo visual: “Na verdade ainda não estou vendo bem o fio da meada do que estou te escrevendo. Acho que nunca verei – mas admito o escuro onde fulgem os dois olhos da pantera macia” (1973: 31). Na coleta seqüencial das aparições do sentido da visão em *Água viva* nos defrontamos, sem a intenção, com a escrita circular da narradora-pintora. Chegamos, nessa medida, justamente ao ponto do tomar conta do mundo no qual havíamos parado para retomar a relação de Kristeva com esse sentido. O tomar conta do mundo reitera uma postura de cuidado da narradora onisciente:

Todos os dias olho pelo terraço para o pedaço de praia com mar e vejo as espessas espumas mais brancas e que durante a noite as águas avançaram inquietas. Vejo isto pela marca que as ondas deixam na areia. Olho as amendoeiras da rua onde moro. Antes de dormir tomo conta do mundo e vejo se o céu da noite está estrelado e azul-marinho porque em certas noites em vez de negro o céu parece azul-marinho intenso, cor que já pinte em vitral (*Água viva*, 1973: 71).

Em outra cena proveniente da memória da narradora, o tomar conta do mundo não tem a intenção da maldade especulativa do olhar que tudo apreende. Tem-se, novamente, uma via para o processo de criação que se encontra, conforme mostramos em outros exemplos, assentado sobre a observação, ou seja, uma vontade de olhar que subverte a história feminina resumida e apagada na condição de ser meramente observada. Nota-se que tanto Clarice quanto seus narradores fogem, felizmente, dessa tradição limitada do olhar. Além disso, o ponto alto da cena que segue abaixo reside na importância concedida ao corpo, uma vez que retorna a idéia clariciana de que o escritor encontra conteúdo para seus personagens ou na formulação de atmosferas íntimas de seus seres ficcionais ao se permitir circular por espaços abertos como a rua, o jardim botânico ou o jardim zoológico:

eu o vi de repente e era um homem tão extraordinariamente bonito e viril que senti uma alegria de criação. Não é que eu o quisesse para mim assim como não quero para mim o menino que vi com cabelos de arcanjo correndo atrás da bola. Eu queria somente olhar. O ho-

mem olhou um instante para mim e sorriu calmo: ele sabia quanto era belo e sei que sabia que eu não o queria para mim. Sorriu porque não sentiu ameaça alguma (*Água viva*, 1973: 76).

Nem sempre a relação da personagem-narradora com o sentido da visão é isenta de conflitos. Há também o exagero do olhar de quem está pouco acostumado a essa prática. Pelo menos, ainda são poucas as mulheres que entraram para o cânone iconográfico, fato que nos leva a refletir sobre uma parcela de imposição de uma vida fantasmática às mulheres desenhada sobretudo pelo ponto de vista e pelo traçado masculino. A pintora-narradora reconhece, em determinado momento da narração de seu instante-já, que é capaz do exagero. Segue-se disso que ela tem intimidade com o horror: “Tenho medo então de mim que sei pintar o horror, eu, bicho de cavernas ecoantes que sou, e sufoco porque sou palavra e também sou eco” (1973: 16). Observa-se, sutilmente, a tentativa de deslocamento da narradora-pintora para escapar do horror. Essa se manifesta sutilmente pelo sentido da audição através da referências aos ecos, elementos sonoros que a constituem ao lado das palavras. Sobre esse aspecto, a resolução da narradora de *Água viva* é a mesma que percebemos na análise de *Possessões*, na medida em que o narrador dessa obra enuncia enfaticamente que no horror não vê, no horror se ouve.

Ao seguir algumas referências destinadas ao sentido da audição no discurso da pintora-narradora, percebemos, pelo seu início, que se trata de uma experiência perceptiva fortemente associada ao que inspira, no mínimo, temor, pois ela descreve a sensação de uma alegria manifesta metaforicamente por um grito arcaico misturado ao que denomina de “o mais escuro uivo humano”. Trata-se, pois, de um “grito de felicidade diabólica” (1973: 7). Em outro instante fugidio, o corpo, fio condutor da nossa análise, entra em cena quando a personagem-pintora explica sua forma de ouvir música: “Vejo que nunca te disse como escuto música – apóio de leve a mão na eletrola e a mão vibra espriando ondas pelo corpo todo: assim ouço a eletricidade da vibração, substrato último no domínio da realidade, e o mundo treme nas minhas mãos” (1973: 10). Eis um encontro entre a técnica e o corpo que humaniza a técnica. Esse procedimento também ocorre em *O velho e os lobos*. As canções de Billie Holiday constituem o único elemento da esfera técnica que adquirem um contorno humano

no ambiente hostil sugerido por essa trama. O personagem *Barman*, mesmo sem saber o significado das letras, as cantarola num inglês muito pessoal, uma forma de entrar em contato com o semiótico. O professor de latim, resistente às virtualidades de um período em exacerbada transformação técnica, também se deixa envolver pela voz melancólica da cantora. A voz (esse tema é recorrente em nossa análise) é um dos elementos semiotizáveis estudados por Kristeva tanto em sua teoria do texto quanto em sua prática analítica. No terceiro capítulo do nosso trabalho, sublinhamos o fato de Kristeva buscar um espaço para o semiótico em meio à profusão das imagens cinematográficas ou da televisão. É a própria autora que suscita essa possibilidade de pensar o semiótico para além do texto literário ou do discurso do analisando, inserindo-o na rede imagética. A voz metalizada de Billie Holiday, uma vez que depende da eletrola para ser apreciada, é o esboço dessa inserção teórica que se desdobra no plano teórico em *A revolta íntima* (1997). Nessa obra, Kristeva menciona alguns cineastas (Godard, Eisenstein, por exemplo) que compõem uma interessante sugestão imagética, com mobilidade rítmica, semelhante à da *chora* semiótica e por isso nada combinam com as imagens vendidas pela indústria do cinema em série e de baixa qualidade. A narradora clariciana de *Água viva* realiza um movimento semelhante ao proposto por Kristeva, pois, no trecho em que sentindo as vibrações metálicas emitidas pela eletrola em seu próprio corpo, a pintora plasma-se ao apelo técnico transformando-o ao ritmo de sua existência supostamente não-maquinal¹.

Em outro instante, ainda sob o enfoque do sentido da audição, a força protagônica mistura a técnica, na referência à música barulhenta ouvida por jovens, ao contorno de sagrado, conforme a palavra batuque, a qual incita uma possível aproximação entre o som artificial e a caricata alusão ao termo de base africana: “Estou ouvindo agora uma música selvática, quase que apenas batuque e ritmo que vem de uma casa vizinha onde jovens drogados vivem o presente” (1973: 20). Nesse trecho, entretanto, o sentido da audição não parece salvá-la do conflito e em função disso podemos pensá-lo na mesma linha de algo que a leva para o horror que está contido na

¹ Em *Échographies de la télévision*, Jacques Derrida e Bernard Stiegler sugerem uma mudança de ritmo na atualidade, um movimento que reflita a respeito de ritmos que nos são impostos pela mídia. O início dessa reflexão já se manifesta na década de 70 por Kristeva.

capacidade de tudo ver. Em seguida, a narradora, em sua ambição de criadora onipotente, situa-se, ainda que momentaneamente, na condição sobre-humana do fora do tempo: “Ouço o ribombo oco do tempo. É o mundo surdamente se formando. Se eu ouço é porque existo antes da formação do tempo” (1973: 42). Podemos pensá-la no cerne do *hors-temps* articulado por Kristeva – um caminho que liga o ateísmo das duas autoras em exercícios de escrita que se pautam sobre o tempo, de maneira a escandi-lo, ou como no exemplo da pintora-narradora, simplesmente desafiá-lo. Dessa forma, a personagem-narradora nunca abandona a sua capacidade de sentir mediada pelo corpo, esse meio indispensável para as suas revelações íntimas. Em outro instante-já, ela aprofunda sua capacidade auditiva para apreender camadas finas de sua intimidade com o ambiente e consigo própria: “Que música belíssima ouço no profundo de mim. É feita de traços geométricos se entrecruzando no ar. É música de câmara. Música de câmara é sem melodia. É modo de expressar o silêncio. O que te escrevo é de câmara” (1973: 54). Em outra passagem, depois de descrever minuciosamente algumas plantas que a deixam exausta, porque a narradora vê demais, ela observa a necessidade de parar. Sua interrupção é logo desfeita e novamente, pelo sentido da audição, a personagem-pintora se interrompe: “Acho que vou ter que pedir licença para morrer. Mas não posso, é tarde demais. Ouvi o *Pássaro de fogo* – e afoguei-me inteira” (1973: 70). Na dedicatória do autor de *A hora da estrela*, Rodrigo S.M, que vem acompanhada de uma observação – “(Na verdade Clarice Lispector)” – nota-se o envolvimento musical da escritora ao criar Macabéa, uma personagem simples, que passa um bom período de seus dias envolvida com as notícias e as músicas da Rádio Relógio. Nessa dedicatória, o autor-narrador e Clarice confundem-se, e a escritora revela o seu gosto musical por Schumann, Debussy e Schönberg. A relação dessa dedicatória com *Água viva* acontece por meio da metáfora de intensidade despertada pela música que está na imagem forte de um vôo de fogo. É assim possivelmente que a autora de *A hora da estrela* escuta *O pássaro de fogo*, de Stravinsky, ou seja, muito semelhante à construção paradoxal do afogamento a partir da sugestão da imagem do fogo evocada pela música de Stravinsky: “Dedico-me à tempestade de Beethoven. À vibração das cores neutras de Bach. A Chopin que me amolece os ossos. A Stravinski que me espantou e com quem voei em fogo” (1999: 9). Em um último instante a ser

analisado por nós que diz respeito à audição, a pintora-narradora entrelaça o sentido da audição, que vem em segundo plano, ao do olfato, promovendo um jogo sinestésico entre eles: “O jasmin é o dos namorados. Dá vontade de pôr reticências agora. Eles andam de mãos dadas, balançando os braços, e se dão beijos suaves ao quase som odorante do jasmim” (1973: 69). Percorreremos a partir dessa imbricação perceptiva passagens acerca do sentido do olfato em *Água viva*.

A primeira referência ao olfato está na descrição do respirar, atividade involuntária e indispensável para a permanência do ser vivo. A personagem-narradora ultrapassa o mero gesto de oxigenação das células de seu corpo, pois, ela ambiciona, tal como procede em nossa interpretação dos sentidos da visão e da audição, sensações que extrapolam o bom funcionamento do organismo, isto é, ela aprofunda os sentidos para melhor apreender o que chama de instante-já. Trata-se portanto do mesmo desafio da protagonista Joana, de *Perto do coração selvagem*, que tinha um relógio para contemplação do correr das horas e ficava medindo sua capacidade de sentir para além da passagem do tempo. No instante de *Água viva*, a narradora soma ao olfato a audição. Essa constrói-se pelo avesso através de um imagem paradoxal que evoca estrondo mas se manifesta mudamente: “Esses instantes que decorrem no ar que respiro: em fogos de artifício eles espocam mudos no espaço. Quero possuir os átomos do tempo” (1973: 8). Em outro instante, a pintora-narradora inventa uma imagem na qual produz a sensação de uma tela impressionista na medida em que justapõe cores imprecisas pelo fluxo da água e, para justificar a nossa procura pela olfato, ela inclui o perfume dos elementos retratados:

Neste instante-já estou envolvida por um vagueante desejo difuso de maravilhamento e milhares de reflexos do sol na água que corre da bica na relva de um jardim todo maduro de perfumes, jardim e sombras que invento já e agora e que são o meio concreto de falar neste meu instante de vida. Meu estado é de jardim com água correndo (*Água viva*, 1973: 17).

Essa passagem liga o olfato à visão e, além disso, oferece uma condução de leitura na qual se privilegia a rapidez, que pode ser interpretada como o convite a ler o texto desatentamente para dele sair surpreendido ou com alguma descoberta nas entrelinhas. Afinal, Clarice expõe a sua provável forma de escrita em uma das crônicas

para o *Jornal do Brasil* chamada “Escrever nas entrelinhas”, em que defende esse projeto condensado brevemente em *Água viva*, na forma de um conselho para melhor compreender a pintura em palavras e odores: “O que te digo deve ser lido rapidamente como quando se olha” (1973: 17). Na crônica, a escritora desdobra essa prática de escrita para o grande público, em 6 de novembro de 1971:

Então escrever é o modo de quem tem a palavra como isca: a palavra pescando o que não é palavra. Quando essa não-palavra – a entrelinha – morde a isca, alguma coisa se escreveu. Uma vez que se pescou a entrelinha, poder-se-ia com alívio jogar a palavra fora. Mas aí cessa a analogia: a não-palavra, ao morder a isca, incorporou-a. O que salva então é escrever *distraidamente*. (*A descoberta do mundo*, 1999: 385).

Esse mesmo trecho encontra-se também no próprio *Água viva*, o que contribui para desenvolver a indicação inicial apoiada na sugestão da narradora do “ler rapidamente”. Edgar Nolasco encontra uma origem para essa citação em “Fundo de gaveta”, de *A legião estrangeira* (1964), em que chama a atenção para as diferentes versões engendradas pela escritora a partir desse texto inaugural (2001: 206). Pois nessa primeira versão, o narrador muda o verbo de “escrever” para “ler”: “O que salva então é ler *distraidamente*” (2001: 207). Para Nolasco, Clarice tece produções distintas em todas essas três formulações que levam a interpretações diferenciadas. Nas versões da crônica e do texto de *Água viva* o verbo mantém-se o mesmo (escrever). A diferença sustenta-se na grafia da palavra “*distraidamente*”, pois na crônica aparece em itálico ao passo que em *Água viva* não há qualquer destaque. Para a condução da nossa análise – que não considera essa obra de Clarice como uma simples reunião de textos interessantes com o intuito de compor outro texto, embora a escritora reúna muitos fragmentos para compô-la –, o conjunto desses três textos promove um melhor entendimento do objetivo da pintora-narradora. Se voltarmos a sua primeira versão, veremos que ela enfatiza a leitura. O texto de *Água viva* e o da crônica têm o mesmo conteúdo, à exceção do destaque a uma palavra que é a mesma nos dois textos e por isso não altera o significado da mensagem. Se lermos com atenção, veremos que a autora desmembra o conteúdo da primeira versão (cujo enfoque recai sobre a leitura) sob a imagem da tela sinestésica (visão misturada ao olfato) na indicação de uma leitura veloz. Reside nessa recomendação sensitiva a primeira orientação tecida

pela personagem-narradora, somente na página 21, reiterada pela sua forma de escrita, a qual acompanha a sua indicação de leitura. Nota-se que a escritora dispõe de um projeto ao criar *Água viva*, pois ao refazê-lo durante três anos, ela condensa também uma estratégia de sedução a seus destinatários, ao promover semelhanças entre o personagem-narrador e seus possíveis receptores, os quais, sobretudo em *A paixão segundo G.H.*, já foram acostumados à resignação diante da cumplicidade requerida pelo personagem-narrador.

Em outro instante-já referente ao olfato o que se anuncia é a reafirmação do que está presente no outro trecho: “O mundo não tem ordem visível e eu só tenho a ordem da respiração. Deixo-me acontecer” (1973: 26). A personagem-narradora desenha-se como uma mulher sem crença em algo para além de sua existência corpórea e nessa medida se atém a sua capacidade de sentir/pensar, a qual é um desdobramento da teoria de Kristeva, apoiada no pensamento de Freud sobre a copresença da sexualidade/pensamento. Porque percebemos nessa narradora uma espécie de intuição de que a vida se encerra nessa existência corpórea fadada à mortalidade e também à finitude, é possível vê-la em situações, apesar da imediatidade do relato dessas cenas, em que a personagem se mistura aos universos vegetal e animal. O fragmento a seguir, cujo eixo reside no sentido do olfato, é um exemplo dessa fusão almejada pela pintora, que parece uma forma de abrandamento da consciência da duração limitada pelo tempo de sua existência:

Antes tenho que passar pelo vegetal perfumado. Ganhei dama-da-noite que fica no meu terraço. Vou começar a fabricar o meu próprio perfume: compro álcool apropriado e a essência do que já vem macegado e sobretudo o fixador que tem que ser de origem puramente animal. Almíscar pesado (*Água viva*, 1973: 51).

Ao comentar sobre o ato de aspirar uma rosa, a pintora viabiliza uma meditação para o sagrado, um contato que ela considera místico. O gesto não implica uma experiência para fora do corpo, visto que ela própria desfaz interpretações sustentadas, por exemplo, em outras existências ao descrever o impacto desse gesto em que vemos a interação sexualidade/pensamento (ou a união da dualidade corpo/alma): “Seu perfume é mistério doido. Quando profundamente aspirada toca no fundo íntimo do coração e deixa o interior do corpo inteiro perfumado” (1973: 67). Uma últi-

ma consideração sobre o olfato leva-nos para um entrelaçamento que já se esboçava na experiência fusional de protagonistas como Joana e G.H., ou seja, de tão perto que ficam dos objetos (relógios, guarda-roupa, lâmpada) elas se fundem a eles. Em *Água viva* ficamos diante de um gesto fatal: “Os dias. Fiquei triste por causa desta luz diurna de aço em que vivo. Respiro o odor de aço no mundo dos objetos” (1973: 111). Seguindo os caminhos efêmeros do olfato, os quais são aprofundados pela força protagônica como forma de desafiar o efêmero dessa experiência dos sentidos, percebemos que a pintora-narradora defende a existência de um fio condutor a ser percorrido em seu enredo intencionalmente frouxo. Na metáfora “linha de aço” (1973: 43), localizamos a sua pista: “Há uma linha de aço atravessando isto tudo que te escrevo” (1973: 43). A própria pintora se confunde com essa imagem, que nos parece marcadamente técnica, ao afirmar a sua natureza entrelaçada aos artefatos: “Não é confortável o que te escrevo. Não faço confidências. Antes me metalizo” (1973: 17). Mas em que consiste esse metalizar-se clariciano? Trata-se de uma expressão tão afastada de sua intimidade com as formas naturais dos universos vegetal e animal, no entanto lança um neologismo¹ que permite um deslocamento para o que é da ordem técnica. Como a pintora-narradora se metaliza?

Em nossa dissertação de Mestrado, *Revolução poética em Água viva*, investigamos o encurtamento dos espaços em alguns textos de Clarice. Constatamos que *Água viva* é a radicalização dessa perda espacial, pois sua narradora habita um agonizante e insuportável espaço-tempo. A rua, a cidade e o quarto ficaram como resquícios de um passado talvez não muito distante que é evocado pela pintora como uma espécie de memória em estado de apagamento, entretanto o que subsiste efetivamente em *Água viva* é a intensidade de um tempo a ser consumido em sua própria tentativa evanescente de narração. Sem o propósito de refletir sobre o corpo, apontamos alguns caminhos interpretativos sobre o papel da pintora-narradora e a situamos na continuação de outros personagens construídos por Clarice. Para tanto, seguimos o impacto do “metalizar-se” da pintora-narradora, vasculhando em outros textos da escri-

¹ É raro o recurso de neologismos no texto de Clarice Lispector. Há a criação do termo “lalande” em *Perto do coração selvagem*, sobre a qual já comentamos em nosso segundo capítulo.

tora possíveis metalizações. Nota-se disso uma riqueza de referências a máquinas fotográficas que são, no relato do pintora-narradora, agregadas a sua própria identidade, algo que já esboçava em *A paixão segundo G.H.*, mas não pela fotografia. Na sequência, reproduziremos apontamentos sobre o encontro entre a técnica e o corpo¹.

4.2 Nota sobre o *flash* de sangue

Em *A câmara clara* (1984), a partir da análise de algumas fotografias selecionadas, Roland Barthes postula o “princípio de aventura” ou “estalo” (1984: 36) como critério de escolha de algumas imagens que lhe despertam uma curiosidade afetiva, e também com o objetivo de justificar o fascínio que determinadas fotografias exercem sobre ele. Dessa forma, Barthes estabelece duas categorias que contribuem para a análise e, por conseguinte, para a classificação das imagens pictóricas “reveladas” (no sentido químico, como ele próprio acentua).

Trata-se de duas denominações retiradas da língua latina: o *punctum* e o *studium*². As categorias em questão marcam características perceptíveis em determinadas fotografias que, segundo ele, podem ser objeto de três práticas, as quais são também equivalentes a três emoções ou a três intenções: fazer, suportar e olhar. Envolvem-se, nesse processo, o referente, ou seja, o objeto fotografado, o qual Barthes também denomina de alvo; o fotógrafo e o observador – esse também chamado de *spectator*³.

¹ A parte teórica dessa exposição está presente em nossa dissertação de Mestrado. Retomamos os exemplos que dizem respeito ao *punctum* formulado por Barthes e acrescentamos aspectos referentes à obra de Kristeva.

² *Punctum*: 1. Picada. 2. Pequeno buraco feito por uma picada. 3. Ponto (sinal de pontuação) 4. Parte de um todo, do tamanho de um ponto; pequeno espaço; pequena parcela, um nada. 5. Momento; instante; pequeno espaço de tempo. 6. Voto (ponto com que se assinalava o nome daquele a quem se dava o voto). 7. Ponto (geométrico); ponto (no jogo de dados). 8. Pequeno membro (da frase); divisão (no discurso) (*Dicionário latino português*, s/d: 710-711).

Studium: (de *studere*). 1º Aplicação, trabalho cuidado, zelo, empenho; 2º Vontade, intento, desejo; modo de ver, parecer, opinião; inclinação, tendência, propensão, paixão; costumes, hábitos; 3º favor, benevolência, bemquerença, interesse, amor, afeição; partido; facção; 4º ação de estudar, exercício de espírito, estudo; objeto de estudo; ramo de estudo; instrução; trabalho (literário); obra (literária) (*Novíssimo dicionário latino-português*, 1993: 1135).

³ *Spectator*: 1. Espectador; observador; contemplador. 2. Conhecedor; bom julgador. (*Dicionário latino português*, s/d: 811).

De acordo com o teórico, *punctum* e *studium* não se encontram em relação de dependência, visto que é exclusivamente pelo *studium* que ele se interessa por muitas fotografias. Essa prática é sempre codificada, uma vez que se apresenta de forma a ser culturalmente decifrada. Apesar disso, o *studium* é da ordem do *to like* e não do *to love* (1984: 48), correspondendo, assim, a “interesses vagos e irresponsáveis” que temos por “pessoas”, “espetáculos”, “roupas” ou “livros” que, segundo Barthes, consideramos “distintos” (1984: 48). Barthes classifica o *studium* como “fotografia unária” (1984: 66). Utiliza idêntico procedimento ao da gramática gerativa, na qual, através da transformação unária, uma única seqüência é gerada pela base. De forma análoga, “A fotografia é unária quando transforma ‘enfaticamente’ a realidade sem duplicá-la, sem fazê-la vacilar (a ênfase é uma forma de coesão): nenhum duelo, nenhum indireto, nenhum distúrbio” (2000: 66). Barthes exemplifica, através das fotos jornalísticas, o mesmo aspecto em questão, contido em grande parte delas. Diferentemente do *punctum*, o *studium* não se revela como necessariamente poético, pois, na acepção do teórico, à poeticidade vincula-se a capacidade do abalo. Por extensão, a pungência é inerente ao poético. Na mesma classe das fotos-reportagem, que são “recebidas (de uma só vez)” e “eis tudo” (1984: 66), onde só há espaço para a foto “gritar” e não “ferir”, estão as fotos pornográficas.

A parte poética da fotografia corresponde ao *punctum*, isto é, espaço onde se dá a pungência. O segundo elemento em questão não aparece necessariamente codificado. De acordo com Barthes, funciona como um suplemento, independente de estar ou não delimitado:

O segundo elemento vem quebrar (ou escandir) o *studium*. Dessa vez, não sou eu que vou buscá-lo (como invisto com minha consciência soberana do *studium*), é ele que parte da cena, como uma flecha, e vem me transpassar (...). (*A câmara clara*, 1984: 46).

Na interação entre o fotógrafo, o objeto fotografado e o *spectator* ocorre o duplo movimento de natureza suplementar do *punctum*, ou seja, acrescenta-se algo à foto que, entretanto, já estava nela. Barthes elenca uma série de fotografias pungentes com a finalidade de ilustrar o procedimento suplementar proporcionado pelo *punc-*

tum. Na foto de James van der Zee¹ – *Retrato de família, 1926* –, por exemplo, o pesquisador não dispensa a descrição das características sócio-históricas da fotografia. Entre eles, constata a “responsabilidade”, o “familiarismo”, o “conformismo”, o “endomingamento” (1984: 71). Cabe destacar que essas descrições não o levam ao pungente, pois esse ocupa uma camada mais invisível:

O que me punge, coisa curiosa de dizer, é a larga cintura da irmã (ou da filha) – (...) seus braços cruzados por trás das costas, à maneira de um colegial, e sobretudo seus sapatos de presilha (...). Esse *punctum* agita em mim uma grande benevolência, quase um enternecimento (*A câmara clara*, 1984: 71).

A fotografia corresponde ao flagrante de um instante que se eterniza na “revelação” (no sentido químico) e, simultaneamente, sofre interferência do desgaste proporcionado pelo tempo. No que concerne à finitude humana, tendo em vista o aspecto temporal, Barthes menciona a relação original do teatro e do culto de um morto, encontrando, a partir daí, semelhança entre essas duas áreas e a fotografia. Assim como os primeiros atores destacavam-se através do desempenho do papel dos mortos, na fotografia também há algo da morte espetacularizada. A atividade teatral promove a caracterização de um corpo simultaneamente vivo e morto. De acordo com o teórico, o processo do receptor implica reflexão, e nessa medida sugere a formulação:

por que será que vivo *aqui e agora*? Certamente, mais que outra arte, a Fotografia coloca uma presença imediata no mundo – uma co-presença; mas uma presença não é apenas de ordem política (“participar dos acontecimentos contemporâneos pela imagem”), ela também é da ordem metafísica (*A câmara clara*, 1894: 125).

Para Barthes, o efeito da foto não está centrado na rememoração do passado, uma vez que não percebe nada de *proustiano* numa fotografia. Seu efeito, em contrapartida, consiste numa espécie de irrefutabilidade do acontecimento vivido, ou seja, na impossibilidade de desfazer ou de negar a imagem que é vista através da revelação. “Ora, esse é um efeito verdadeiramente escandaloso” (1984: 123). Existe uma relação tensional na diferença pretendida por Barthes entre a fotografia e outras formas

¹ Retrato de uma família afro-americana.

de criação que prescindem de referentes “reais”. O teórico observa que não se pode negar “*que a coisa esteve lá*” (1984: 114) possibilitando a dupla posição de realidade e de passado. Ao mesmo tempo em que postula a ficcionalização como critério de divisão entre o signo verbal e o signo visual, ele não deixa de também vislumbrar a inautenticidade do ato fotográfico:

Diante da objetiva, sou ao mesmo tempo: aquele que eu me julgo, aquele que eu gostaria que me julgassem, aquele que o fotógrafo me julga e aquele de que ele se serve para exibir sua arte. Em outras palavras, ato curioso: não paro de me imitar, e é por isso que, cada vez que me faço (que me deixo) fotografar, sou infalivelmente tocado por uma sensação de inautenticidade (...) (*A câmara clara*, 1984: 27).

Tal como na máscara do teatro grego ou na personagem concebida pelo escritor, existe, de certa forma, também algo de ficcional na fotografia. De modo reversível, observa-se que as atividades teatrais ou literárias, mesmo quando se afastam dos princípios estéticos, não escapam completamente da interferência da realidade, ou seja, seu efeito é semelhante àquele apreendido pela objetiva, embora não tenha o mesmo caráter de instantaneidade que se constata no objeto fotografado.

Philippe Dubois, em *O ato fotográfico*, ensaia três períodos que situam historicamente a fotografia quanto à questão do realismo e do valor documental da imagem fotográfica. Quanto ao primeiro, esboçado desde o início do século XIX, apesar de conter variações, resume-se na proposição de que a fotografia funciona como espelho do real, dado que é considerada como “a imitação mais perfeita da realidade” (2001: 27). Isso se justificava pela não intervenção da mão do artista diretamente sobre o ato fotográfico, visto a existência de uma câmera como mediadora. Em seguida, manifesta uma reação contrária a esse “ilusionismo do espelho fotográfico” (2001: 26), na medida em que se percebe a imagem fotográfica como instrumento de transposição do real. Com base no funcionamento da língua, a fotografia passa a ser vista como um conjunto de códigos. O segundo período da história fotográfica compreende o século XX, o qual insiste na idéia de transformação do real pela foto, pois não se trata mais de interpretá-la a partir da noção de espelho neutro. O terceiro período compreende a atualidade e se caracteriza pelo retorno ao referente, no entanto, sem a “obsessão do ilusionismo mimético” (2001: 53), pois:

Por mais útil e necessário que tenha sido, esse movimento de desconstrução (semiológica) e de denúncia (ideológica) da impressão de realidade deixa-nos contudo um tanto insatisfeitos. Algo de singular, que a diferencia dos outros modos de representação, subsiste *apesar de tudo* na imagem fotográfica: um sentimento de realidade incontornável do qual não conseguimos nos livrar apesar da consciência de todos os códigos que estão em jogo nela e que se combinaram para a sua elaboração (*O ato fotográfico*, 2001: 26).

A câmara clara, de Roland Barthes, de acordo com Dubois (2001: 26), contribui para a sedimentação desse processo. A impossibilidade da negação do “esteve lá” barthesiano (1984: 114) encontra expressão no que se refere ao terceiro período atinente à questão do realismo e do valor documental da imagem fotográfica. Não se trata de uma correspondência ingênua, ou seja, a interpretação de Barthes já se encontra muito distante da concepção da foto como espelho do real. O seu livro, inclusive, é posterior aos trabalhos que aludem ao estudo semiológico. Nessa medida, observamos a complexidade da formulação do *punctum*:

Por mais fulgurante que seja, o *punctum* tem, mais ou menos virtualmente, uma força de expansão. Essa força é freqüentemente metonímica. Há uma fotografia de Kertész (1921) que representa um ra-bequista cigano, cego, conduzido por um garoto; ora, o que vejo, por esse “olho que pensa” e me faz acrescentar alguma coisa à foto, é a rua de terra batida; o grão dessa rua terrosa me dá a certeza de estar na Europa central (*A câmara clara*, 1984: 73).

Essa visão deslocada para a escassez mostrada distingue a afirmação do “esteve lá” (1984: 114) de Barthes de uma análise que reproduz a superficialidade do primeiro sentido histórico da fotografia, ou seja, que não leva em consideração o sistema de códigos que nos circunscrevem. No pensamento desse teórico, há a captação do que é rarefeito no retrato, pois ele permite perceber a invisibilidade, a qual também chama de o poético da fotografia. O *punctum*, postulado de difícil apreensão, apresenta a mesma complexidade que a noção da *chora* semiótica, de Kristeva, percebida a partir do genotexto. Na esteira de Roland Barthes, ela também ambiciona flagrar as nuances do poético. Nesse sentido, as considerações acerca do *punctum* e do semiótico imbricam-se na formulação de juízos que buscam o limite das possibilidades meramente racionais. Dubois também insiste no aspecto metonímico do *punctum*. Ci-

tando o artigo “As mortes de Roland Barthes”, de Jacques Derrida, acentua esse conceito barthesiano, o qual se coaduna com a *chora* semiótica. Vejamos o fragmento de Derrida que Dubois cola a seu texto:

Lembramo-nos que o *punctum* está fora de campo e fora de código. Lugar da singularidade insubstituível do referencial único, o *punctum* irradia e, o que é mais surpreendente, presta-se para a metonímia. E, a partir do momento em que se deixa arrastar pelas escalas de substituição, pode invadir tudo, objetos e afetos. Esse singular que não está em parte alguma no campo, eis que mobiliza tudo e por toda a parte, pluraliza-se (...) (*O ato fotográfico*, 2001: 77-78).

Os exemplos reunidos a seguir, retirados de vários textos de Clarice Lispector, participam do nosso gosto, ou seja, daquilo que nos punge ou, em outras palavras, do que escande a nossa leitura no momento em que deparamos com determinadas descrições as quais nos parecem incomuns ou que simplesmente tocam em aspectos da nossa história arcaica, fantasmática.

Antes de iniciarmos a nossa exposição do pungente em textos de Clarice, observamos na composição ficcional de Kristeva, que foi aluna de Barthes, ecos do *punctum* articulado por seu professor. A descrição das telas que a autora promove em *Visões capitais* e em *Possessões* é a expressão do que se afigura como pungente para ela. Gloria Harrison, uma personagem exposta em detalhes análogos ao que encontramos em exemplos puramente pictóricos, também constitui um exemplo de exercício literário em que está em pauta a capacidade de sentir. Em outras palavras, a autora ocupa-se de quadros descritivos nos quais subjaz a intenção de ferir aquele que a lê. No caso do *polar*, cujo eixo é o crime, esse procedimento atinge quase a banalização, pois um bom texto policial deve ter o cuidado de acionar nos interlocutores uma carga expressiva de perturbação visual. Quando, no terceiro capítulo desse trabalho, expusemos a ligação de Kristeva com as telas de Georgia O’Keeffe, intuitivamente recorreremos a alguns retratos da pintora tirados por Stieglitz. Chamou-nos a atenção a semelhança entre a delicadeza simultaneamente porosa e acetinada das flores, dos esqueletos brancos de vacas pintadas pela escritora e as fotografias tiradas pelo marido da pintora, nas quais ele expunha fragmentos da pele alva e os ossos salientes de O’Keeffe. Nessas semelhanças entre a pintura e a fotografia desenhou-se o esboço de uma forma que pode ser chamada de “feminina” de ver, pois O’Keeffe segue a linha

de Artemisia Gentileschi, que é o desafio de olhar sendo historicamente sugestionada simplesmente à realização de ser olhada. Ao lermos o artigo de Kristeva intitulado “A forma inevitável” (“La forme inévitable”), de *O ódio e o perdão* (*La haine et le pardon*), percebemos que ela também tece alguns exemplos de pungência ao entrar em contato com fotografias de Stieglitz, no entanto a autora não as relaciona à obra de O’Keeffe (embora exista uma sugestão que não é por ela desenvolvida). Kristeva interessa-se sobretudo pela relação do casal e sugere que Georgia deve ter sido a mulher mais fotografada do mundo, pois, em 20 anos, Stieglitz tirou mais de trezentas fotografias da pintora (2005: 482). Fascinada pelo poder de observação de Stieglitz, Kristeva elege uma foto entre tantas, assim como fizemos ao analisar algumas imagens da pintora tiradas pelo seu marido em nosso segundo capítulo. A escolha da autora recai sobre um retrato chamado “Georgia O’Keeffe após o seu retorno do Novo México¹” (“Georgia O’Keeffe après son retour du Nouveau-Méxique”). O pungente, para Kristeva, aparece no que chama de austeridade do rosto, na descrição de um detalhe do pescoço e também nas mãos da pintora, um detalhe semelhante ao que a autora de *Visões capitais* aponta no Auto-retrato de Artemisia. No exemplo de Artemisia, o pungente insinua-se no fragmento do braço da pintora, o qual leva imediatamente à técnica, ou seja, à capacidade de produzir dessa pintora. Possivelmente, o mais pungente para Kristeva esteja na subjacência do gesto de criar que pode ser visto nos braços roliços de Artemisia ou na delicadeza das mãos de O’Keeffe, as quais são flagradas em muitas poses de uma hábil coreografia cujo destino é fabricação de imagem.

Em sua trilogia do gênio feminino, Kristeva, ao escrever sobre a obra de Hannah Arendt, expõe aspectos biográficos da pensadora e tece comentários sobre algumas fotografias de Arendt, as quais podem ser interpretadas à luz de sua manifestação do *punctum* barthesiano. Com base em alguns detalhes que localiza numa ima-

¹ “Adossée à une grosse voiture, une sorte de camionnette – on voit la vitre arrière et la roue de secours fixée en dessous –, Georgia se tient droite, fière, détachée et quelque peu provocante. Le visage est d’une austère tendresse, qui semble contempler à l’extérieur un monde intérieur imprenable et inévitable. Les cheveux tirés, le long cou dégagé lui donnent l’air d’une danseuse. L’erotisme vient des mains, elles introduisent la grâce nerveuse d’un mouvement suspendu” (“La forme inévitable”, 2005: 484).

gem cristalizada no e pelo tempo, Kristeva sintetiza momentos da vida dessa autora, como o envolvimento amoroso com Heidegger e a postura da filósofa em universo marcadamente masculino:

Uma foto do fim dos anos 50 proporciona, a meu ver, a imagem mais perturbadora da “compreendedora”. A tensão de penetrar (...), de desvendar, confere a seu rosto um ar masculino e uma voracidade irônica. Não obstante, o sorriso e o olhar triunfantes continuam iluminados por uma doçura furtiva que traduz e transmite confiança, tanto quanto cumplicidade. Mas a maturidade e o combate intelectual fizeram desaparecer a jovem de cabelos longos que, aos dezoito anos, havia seduzido o seu Platão de Maburgo. A própria menina do cigarro, que atraía com um perfil concentrado o público de uma conferência em Nova York, em 1944, ficou brutalmente fixada¹ (*O gênio feminino*. Hannah Arendt, 2002: 39).

Curiosamente, Kristeva não procede do mesmo modo ao escrever o volume sobre Colette, escritora que não se opunha ao espetáculo e revelava afinidade com o aparecer. Não suficientemente distante dessa forma espetacularizada (Arendt atuou como jornalista e seu livro sobre Eichmann gerou discussão na imprensa), Kristeva interpreta a possível recepção de Arendt sobre esse tipo de análise: “Hannah Arendt detestava a celebridade, mas não parava de celebrar o aparecer e o espetáculo: ela, sem dúvida, não teria desaprovado que as pessoas se devorassem sobre os traços que ela deixava de suas aparições²”. Como um fecho analítico, Kristeva constata que a foto tirada no final da década de 1950 traz à tona a negociação da bissexualidade psíquica da pensadora e pode ser vista como um “desabrochar viril” (2002: 41). Uma outra referência de Kristeva às máquinas fotográficas aparece em *Os samurais*, seu primeiro romance, no qual se desenham aspectos biográficos de sua trajetória intelectual e afetiva. Olga Morena, protagonista e *alter ego* da escritora, desembarca em Paris, tal

¹ “Une photo de la fin des années 50 livre, à mes yeux, l’image la plus troublante de la “compreuseuse”. La tension de pénétrer (...), de percer à jour, confère à son visage un air masculin et une voracité ironique. Cependant, le sourire et l’oeil conquérants demeurant illuminés par une furtive douceur qui traduit et transmet confiance autant que complicité. Mais la maturité et le combat intellectuel ont fait disparaître la jeune fille suave aux cheveux longs qui avait séduit à dix-huit ans son Platon de Mabourg. La garçonne à la cigarette elle-même, qui appelait d’un profil concentré le public d’une conférence à New York en 1944, s’est brutalement fixée” (*Le génie féminin*. Hannah Arendt., 1999: 57-59).

² “Hannah Arend détestait la célébrité, mais ne cessait de célébrer l’apparaître et le spectacle: elle n’aurait sans doute pas désapprouvé que l’on s’attardât sur les traces qu’elle laissait de ses apparitions” (*Le génie féminin*. Hannah Arendt, 1999: 59).

como Kristeva relata em suas entrevistas, com apenas 5 dólares no bolso, a promessa de uma bolsa de estudos e uma máquina fotográfica. Em um trecho de *Os samurais*, percebemos o forte vínculo da escritora com a máquina:

(Ela continuava fotografando os schweppes, os bules de chá, os kirs.)

- Escute aqui, você não é meio japonesa, metralhando sem parar com essa máquina?

Faziam-na rir. Fotografá-los era ainda seu retiro pessoal, seu desacordo com o mundo. Trágico ou cômico? Paradoxo¹ (*Os samurais*, 1996: 18).

Um breve relato de uma viagem à China está na diegese d' *Os samurais*. Sabe-se que alguns integrantes do grupo *Tel Quel* (Kristeva, Sollers e Barthes) viajaram para a China. Para Kristeva, essa viagem rendeu um livro chamado *Des chinoises*, no qual ela aponta semelhanças e diferenças culturais entre Ocidente e Oriente. No discurso de Olga, a sua experiência na China condensa uma expressiva parte da teoria da linguagem de Kristeva desenvolvida em *A revolução da linguagem poética*, pois o que a personagem chama de língua tonal, uma forma de comunicação dos chineses que é possível desde as crianças de seis ou sete meses, apesar de não ser praticada pelas crianças ocidentais, uma vez que não dispomos dessa riqueza de modulações na voz, contribui possivelmente para que Kristeva reflita sobre a condição de uma linguagem antes da distinção de fonemas, palavras, frases. É provável que esteja na observação desse discurso estrangeiro o esboço da articulação do semiótico, os fundamentos do genotexto/fenotexto. Não apenas os chineses, mas eles em maior intensidade, realizam essa comunicação sem palavras, transverbal (para usar o termo recorrente de Kristeva), mas também nas crianças do Ocidente a teórica observa essa necessidade de expressão. No mesmo capítulo destinado a descrever alguns aspectos sobre a viagem à China, Olga Morena, sempre com a sua máquina nas mãos, aproveita para tirar alguns retratos e para refletir sobre a técnica:

Feliz e, curiosamente, a fotografia e, melhor ainda, o cinema são in-

¹ “(Elle continuait de photographier les schweppes, les théières, les kirs.)

- Dis donc, tu ne serais un peu japonaise, à mitrailler sans arrêt avec ton appareil?

Ils la faisaient rire. Les prendre en photo, c'était son retrait à elle, son désaccord avec le monde. Tragique ou comique? Paradoxe” (*Les samourais*, 1990: 23).

terlocutores. Mudos, parecem não reagir. Mas guardam nosso olhar, registram nosso interesse e lhes respondem, acentuando-os e restituindo-os mais nítidos, mais belos, ou mais falhos que o que pensamos. Sobretudo, a foto avalia. É essencial avaliar quando uma imensidão nos devora: inúmeras cabeças, uma multidão de bronzes, estátuas, caligrafias e slogans que nos reduzem a um grão de arroz perdido num monte de gigantes derretendo-se ao sol. O mais difícil é separar os rostos. Por exemplo, rostos de crianças: um encanto solar, o amor ao alcance da objetiva¹ (*Os samurais*, 1996: 177).

O fascínio da autora d'*Os samurais* pelas máquinas fotográficas atenua-se em parte em seus romances posteriores. Todavia, subsiste na autora dos policiais a vontade olhar que está na base da descrição do mal, da manifestação da pulsão da morte que esses romances policiais incitam a refletir sobre. A fotografia, conforme Barthes a pensa, congela um tempo, por isso atua justamente ao lado da morte. Nos exemplos dos romances policiais, a descrição detalhada dos assassinatos assemelha-se a instantâneos habilmente retratados por narradores-fotógrafos cuja intenção é a de ferir seus receptores. As obras de Clarice que fazem parte do nosso *corpus* não tratam diretamente da vontade de matar, no entanto toda a obra clariciana desperta em seus leitores tonalidades afetivas as quais têm como pano de fundo o retrato de uma cena, ou seja, a descrição fotográfica de uma ambiente que foi rapidamente absorvido e depois vertido em palavras. Em *Perto do coração selvagem*, romance de estréia de Clarice Lispector, observamos que o *punctum* se manifesta, de forma mais surpreendente, através de uma personagem secundária. O *punctum*, que, como no exemplo a seguir, pode ser apenas um “detalhe”, arrebatava o leitor (correspondente ao *spectator*), por meio do flagrante de uma idosa:

No rosto seco e rugoso repentinamente, um veio d'água no deserto, os dois pequenos brilhantes tremiam de suas orelhas murchas, duas pequenas gotas úmidas, cintilantes. Ah, eram excessivamente frescas e voluptuosas... A velha possuía bens. Mais se usava os pendentos

¹ “Heureusement, curieusement, la photographie et, mieux encore, le cinéma sont des interlocuteurs. Muets, ils ne semblent pas réagir. Mais ils retiennent votre regard, enregistrent votre intérêt, et leur répondent en les accentuant et en les restituant plus nets, plus beaux ou plus ratés que vous l’aviez cru. Surtout, la photo discerne. Il est essentiel de discerner quand tant d’immensité vous dévore: des têtes innombrables, une foule de bronzes, des statues, de calligraphies et de slogans qui vous réduisent à un grain de riz perdu dans un tas géant en train de fondre sous le soleil. Le plus dur, c’est de trier les visages. Par exemple, les visages d’enfants: un charme solaire, l’amour à portée d’objectif” (*Les samourais*, 1990: 251-252).

era por uma razão que ele nunca soubera: ela própria comprara as pedras, mandara engastá-las em brincos, carregava-os como dois fantasmas sob os cabelos grisalhos e arrepiados (*Perto do coração selvagem*, 1998: 86-87, grifos nossos).

O narrador posiciona uma lente de aumento sobre rosto da senhora, fragmentando a face da mulher, porque, no seu retrato, primeiro estão os “dois pequenos brilhantes” ou o *punctum* barthesiano; em seguida surgem os demais índices da decadência física da personagem: “orelhas murchas”, “cabelos grisalhos e arrepiados”.

No conto “Instantâneo de uma senhora” – presente no volume *Para não esquecer*¹ –, a relação que a narradora estabelece entre o ato fotográfico, levando em consideração uma das acepções de instantâneo² e a velhice é ainda mais explícita. A senhora em questão é descrita com as características transpostas de uma galinha: “Era volumosa, e cheirava a quando a galinha vem meio crua para a mesa. Tinha cinco dentes e a boca seca” (1999: 16). O conto aborda a indiferença do filho em relação à degradação física de sua mãe e o conseqüente afastamento que se estabelece entre os dois. No entanto, isto só se revela através das descrições da senhora, que denunciam a ruptura dos laços familiares entre eles. Na visita que ela faz ao filho, fica evidente a distância entre eles: “Mas houve a segunda-feira de manhã em que ela, em vez de sair do quarto, veio da rua. Estava lisa e com o pescoço claro, sem nenhum cheiro de galinha” (1999: 16). Essas metáforas justificam o título do conto, que se mostra exemplar no que concerne ao *punctum*. Duas descrições ganham destaque nessa investigação do pungente no texto, pois fragmentam ainda mais o corpo da senhora. Quando ela regressa à pensão onde morava, na rua São Clemente, a mulher está ainda descaracterizada ou, em outras palavras, construída para agradar ao filho e à nora. Dessa forma, expõe-se e contrasta com os “pensionistas de robe”, deixando-os “sem jeito”, pois: “via-se que os *sapatos abotinados* lhe apertavam os pés, mas continuou de visita, levantada a grande cabeça de profeta” (1999: 17, grifos nossos). Ao

¹ Os textos reunidos no volume em questão constituíam, na edição de 1964, a segunda parte da obra *A legião estrangeira* e esta recebia a denominação de *Fundo de gaveta* pela autora.

² Instantâneo: Que se dá num instante; momentâneo, rápido; súbito. Fotografia com tempo de exposição muito curto (Novo Aurélio, 1999: 1118). Referimo-nos à vinculação com a fotografia.

lado dos sapatos abotinados e de todas as metáforas que a aproximam a uma galinha, a transformação da senhora, à noite, é acompanhada de uma ausência cortante, mediada por despojamento social refletido no corpo liberto, o qual atravessa os dois ambientes. Ou seja, de volta à modesta pensão, depois de freqüentar a casa do filho – onde tomara banho de imersão na “confortável banheira da nora” –, desfaz-se a contenção da personagem: “Na hora do jantar apareceu para uma xícara, de olheiras marrons, com o largo vestido de estampazinha de ramagem, e de novo *sem soutien*” (1999: 17, grifo nosso).

Retornando à análise de algumas personagens de *Perto do coração selvagem*¹ – a protagonista Joana, cuja natureza rebelde destaca-se nos estudos literários de cunho feminista² –, confirma a perspectiva da investigação dos detalhes, na medida em que sua descrição se contrapõe à de sua rival Lídia. Enquanto os lábios de Lídia – a amante – são pintados de claro e têm linhas vagarosas, Joana assume o peso do “batom escuro”, “sempre escarlate”. As cores e formas suaves de Lídia a colocam numa posição de vítima, ainda que ela seja a amante³:

Os lábios grandes de Lídia, de linhas vagarosas, tão bem pintados de claro, enquanto eu de batom escuro, sempre escarlate, escarlate, o rosto branco e magro. Esses seus olhos castanhos, enormes e tranqüilos, talvez nada tenham a dar, mas recebem tanto que ninguém poderia resistir, muito menos Otávio (*Perto do coração selvagem*, 1998: 143).

O *punctum* dessas duas personagens descortina-se, sobretudo, na descrição das mãos. Enquanto as mãos de Joana revelam-se “esboçadas” e “solitárias”, formando “traços para a frente e para trás”, agindo como um “pincel molhado em branco-triste”, além de serem constantemente levadas à testa, as mãos de Lídia não de-

¹ Não pretendemos análise exaustiva do que classificamos como personagens fotográficas em Clarice Lispector. Elegemos, no entanto, alguns exemplos que justificam a escolha e a articulação teórica sugerida.

² Destacamos a importantíssima análise de Lucia Helena em *Nem musa, nem medusa*, que recuperou a recepção de Clarice em outros países.

³ Se alguns dos exemplos encontram-se também no nosso segundo capítulo, não se trata de uma simples repetição, mas porque tais exemplos constituem o *punctum* na nossa leitura desde a *Revolução poética em Água viva* e não se alteraram desde então. Além disso, pode-se, por meio dessa recorrência, marcar o vínculo entre o corpo e a técnica.

monstram quaisquer sinais de hesitação. Isolada do sistema de ações da narrativa, a apreensão de tais referências tece o destino dessas mulheres:

As de Lídia – recortadas, bonitas, cobertas por uma pele elástica, rosada, amarelada, como uma flor que vi em alguma parte, mãos que repousam em cima das coisas, cheias de direção e sabedoria (*Perto do coração selvagem*, 1998: 144).

Em *O lustre*, a fragilidade da protagonista, manifesta pela sua inadaptação à cidade grande, é evidente no retrato impreciso desenhado pelo narrador:

Olhava-se no espelho, o *rosto branco* e delicado perdido em penumbra, os *olhos abertos*, os *lábios sem expressão*. Ela se agradava, gostava daquele seu jeito, fino, tão sinuoso, dos *cabelos sombreados*, de seus *ombros pequenos e magrinhos* (*O lustre*, 1999: 63, grifos nossos)

Virgínia perambula por alguns ambientes como a Granja Quieta e a mansão onde mora uma de suas tias velhas, Henriqueta. O retrato que o narrador faz dessa senhora acompanha a natureza irrefletida da protagonista, pois a tia, a despeito da vivacidade de um corpo sujeito a caracterizações de um observador atento, não esconde algo de objeto. Veremos em que medida ela se torna inumana, até mesmo inorgânica:

Henriqueta era alta, corada e lenta. O rosto de pele lisa muito sedosa manchava-se de sardas grandes e brilhantes; o pescoço unia-se ao corpo em curvas como numa boneca de louça; era calva, usava um chinó ralo preso por uma fita, vestia uma saia feita de fazenda castanha enegrecida, longa até os pés inchados e sardentos. Movia-se devagar hesitando como se seus pensamentos fossem sempre interrompidos por novas idéias e ela restasse muda e confusa – mas seu rosto era de surpresa e bondade (*O lustre*, 1999: 118).

De forma análoga à personagem Virgínia, Lucrecia Neves, em *A cidade sitiada*, oblitera-se nas formas de São Geraldo e nos ambientes onde circula. A ambição caricatural da protagonista faz com que seus acessórios apareçam em primeiro plano, e, a partir daí, ela transfigura o subúrbio com o olhar:

Lucrecia Neves precisava de inúmeras coisas: de uma *saia quadriculada* e de um *pequeno chapéu* da mesma fazenda; há tanto tempo precisa se sentir como os outros a veriam de saia e chapéu quadriculados, a cintura bem nos quadris e uma *flor na cintura*: assim vestida *ela olharia o subúrbio e este se transformaria* (*A cidade sitiada*, 1949: 40, grifos nossos).

O risível em Lucrecia encontra-se no excedente de sua caracterização, que lhe confere certa pureza, amenizando seu comportamento aparentemente interesseiro de “moça casadoura” em busca de um marido, quase arrivista: “estava vestida de azul, cheia de fitas e pulseiras. O chapéu se enterrava até as sobrancelhas por força do gosto intransponível da moda. A bolsa encarnada tinha miçangas...” (1949: 36-37). O pungente da protagonista está no contraste do corpo que se esconde entre as vestimentas incongruentes porque desatualizadas e também desproporcionais para as dimensões exíguas da cidade de São Geraldo. Enquanto “sua forma de se exprimir reduzia-se a olhar bem” (1949: 22), Lucrecia vê demais e, por isso, suas cores, assim como as de Joana, destoam e constroem os demais. Seu namorado, Perseu, aponta para o *punctum* da personagem, sem, no entanto, percebê-lo, pois apenas constata: “aquelas rodela de *carmim* que escandalizavam os vizinhos...”, visto que ““ela gostava muito de se mostrar”” (1949: 43, grifo nosso). As descrições de Perseu humanizam a protagonista, uma vez que valorizam alguns traços corpóreos, afastando, portanto, a predominância dos adereços sobre ela: “tão bonita... parecia não tomar banho, as unhas e o pescoço de cor dúbia, em pé no ar – tão bonita, pensou ele desesperado, tão bonita...” (1949: 48). A focalização vai até o ponto em que o narrador a reduz às unhas: “Olhando as unhas: era isto o que estava fazendo, essas unhas embotadas pelo sabão” (1949: 101). No final do capítulo “O tesouro exposto”, ela tira um retrato: “Sentou-se, controlou bem os músculos do pescoço, a vista se escureceu de emoção, o fotógrafo lançou o grito: sorria! o magnésio explodiu em claridade” (1949: 145). Da mesma forma que o seu retorno para a São Geraldo transformada pelo progresso a torna uma estranha para o subúrbio, Lucrecia Neves – também modificada pelo tempo – não se reconhece na fotografia:

Mas cada vez mais a fotografia ia se destacando do modelo, e a mulher a procurava como um ideal. O rosto na parede, tão inchado e digno, tinha no sonho sufocante um destino, enquanto ela mesma... Talvez tivesse caído no maquinismo das coisas, e o retrato fosse a superfície inatingível, já a ordem superior da solidão – a sua própria história que, despercebida por Lucrecia Neves, o fotógrafo captara para a posteridade (*A cidade sitiada*, 1949: 145).

Em *A maçã no escuro*, a longa trajetória mística de Martim, classificada por Benedito Nunes como a “imagem de uma *peregrinação simbólica da alma*” (1989: 41), encontra na primeira parte do romance – “Como se faz um homem” – onde o protagonista está mais próximo da natureza do que das mulheres da fazenda – certo despojamento¹ das características que até agora mediaram a análise do *punctum* barthesiano. Sem as cores marcantes de Joana e de Lucrecia Neves, é a inexpressividade de Martim que chama a atenção e lhe confere a poeticidade captada por Vitória:

Olhou-o de novo. Mas a verdade mesmo é que aquele homem parecia não pensar em nada – constatou então com mais calma. Na cara dele havia permanecido a estremeável sensibilidade que o pensamento dá a um rosto: mas ele não pensava em nada. Talvez tivesse sido isto que a horrorizava (*A maçã no escuro*, 1992: 61).

Na ausência de um rosto fragmentado a ser descrito, isto é, sem o destaque para a expressão dos olhos ou para o formato da boca, a fotografia de Martim, pelo menos na primeira parte do romance, espalha-se numa sensibilidade difusa. O pungente nesse protagonista, percebido por Vitória, está no suplemento de sua ausência, na inação mental que horroriza a mulher porque é da ordem do sensível. O percurso de G.H., em *A paixão segundo G.H.*, semelhante ao de Martim, mostra-se tenso e doloroso. O nome abreviado da protagonista – G.H. – já indicia o processo de despojamento da personagem, que comenta sua experiência como uma perda de sua “montagem humana” (1998: 12). Esse romance em primeira pessoa aproxima o leitor do narrador, fazendo-o parte do *punctum* de Barthes, na medida em que a personagem narradora conclama a presença de uma mão que, num primeiro momento, parece impessoal: “Enquanto escrever e falar vou ter que fingir que alguém segura a minha mão” (1998: 18). Em seguida, G.H. confere identidade à mão isolada, e o narratário flagra-se como alvo e vítima do pungente na escritura clariciana:

Oh pelo menos no começo, só no começo. Logo que puder dispensá-la, irei sozinha. Por enquanto preciso segurar esta *tua mão* – mesmo

¹ No texto de Benedito Nunes está exposta uma aproximação com o *punctum*: “Em transe diante daquilo que vê, o personagem tem um conhecimento sem palavras. São momentos de repentina clarividência, de instantâneo descortínio: percepção extasiada que o esvaziam, reduzindo a vida de seu espírito a uma expressão mínima, rudimentar, que confina com o torpor vegetativo e com a imobilidade animal” (1989: 42).

que não consiga inventar teu rosto e teus olhos e tua boca. Mas embora *decepada*, esta mão não me assusta. A invenção dela vem de tal idéia de amor como se a mão estivesse realmente ligada a um corpo que, se não vejo, é por incapacidade de amar mais. Não estou à altura de imaginar uma pessoa inteira porque não sou uma pessoa inteira. E como imaginar um rosto se não sei de que expressão de rosto preciso? Logo que puder dispensar tua mão quente, irei sozinha e com horror (*A paixão segundo G.H.*, 1998: 18, grifos nossos).

Na trajetória de G.H., assim como a narradora, também somos levados ao processo de fragmentação. Dessa forma a acessibilidade ao exercício do poético nos retratos de Clarice se explicita, uma vez que a personagem-narradora faz uma série de alusões ao próprio ato fotográfico:

Às vezes, olhando um instantâneo tirado na praia ou numa festa, percebia com leve apreensão irônica o que aquele rosto sorridente e escurecido me revelava: um silêncio. Um silêncio e um destino que me escapavam, eu, fragmento hieroglífico de um império morto ou vivo. Ao olhar o retrato eu via o mistério (*A paixão segundo G.H.*, 1998: 24).

Tal como observa Vitória de *A maçã no escuro*, em *A paixão segundo G.H.* sobressai-se novamente o inexpressivo, no jogo do retrato que simultaneamente revela e esconde:

Talvez tenha sido esse tom de pré-clímax o que eu via na sorridente fotografia mal-assombrada de um rosto cuja palavra é um silêncio inexpressivo, todos os retratos de pessoas são um retrato de Mona Lisa (*A paixão segundo G.H.*, 1998: 27).

Essa tensão entre o inalcançável e “a certeza de que se esteve lá” barthesiana – característica, aliás, também admitida por Philippe Dubois no percurso histórico que ele faz da fotografia em *O ato fotográfico* (2001) – reforça o sentido suplementar presente em alguns retratos, tal como reitera a personagem-narradora:

Somente na fotografia, ao revelar-se o negativo, revelava-se algo que, inalcançado por mim, era alcançado pelo instantâneo: ao revelar-se o negativo também se revelava a minha presença de ectoplasma. Fotografia é retrato de um côncavo, de uma falta, de uma ausência? (*A paixão segundo G.H.*, 1998: 31).

A essa auto-imagem, a qual G.H. chama de “imagem de mim entre aspas” (1998: 31) ou a “imagem do não-ser” (1998: 31), soma-se a vista do seu apartamento, que se transforma com o olhar, tal como a protagonista de *A cidade sitiada*: “eu olhava a vista, provavelmente com o mesmo olhar inexpressivo de minhas fotografias” (1998: 35). O inexpressivo em Clarice, no entanto, reveste-se de extrema importância, pois sua busca aspira a uma almejada neutralidade: “Eu, que tinha como meu tema secreto o inexpressivo. Um rosto inexpressivo me fascinava; o momento que não era de clímax me atraía” (1998: 142). Essa neutralidade, em contrapartida, depende de um substrato corporal. A experiência mística, proporcionada pelo encontro com a barata, repercute sobre o corpo da protagonista, pois, conforme a personagem narradora, trata-se de dor física, ainda que metafórica: “Foi preciso a barata me doer tanto como se me arrancassem as unhas” (1998: 114-115). No clímax do romance – o impasse entre ela e a barata –, a aflição de G.H. é acompanhada da seqüência que focaliza parte do seu corpo, detalhando-o e, por conseguinte, separando-o como se se tratasse de partes independentes: mãos, pés e pernas. G.H. revela-se tão dilacerada quanto a barata:

Apaguei a ponta do cigarro que já me queimava os dedos, apaguei-o no chão minuciosamente com chinelo, e cruzei as pernas suadas, nunca pensara que a perna pudesse suar tanto. Nós duas, as soterradas vivas. Tivesse eu coragem, e enxugaria o suor da barata (*A paixão segundo G.H.*, 1998: 93).

Mas foi preciso que a empregada Janair – cuja apreensão a personagem-narradora só realiza na limpeza do quarto desocupado da mulher – aparecesse na lembrança de G.H. para que ela iniciasse seu caminho para o inexpressivo:

Os traços – descobri sem prazer – eram traços de rainha. E também a postura: o corpo erecto, delgado, duro, quase sem carne, ausência de seios e de ancas. E sua roupa? Não era de surpreender que eu a tivesse usado como se ela não tivesse presença: sob o pequeno avental, vestia-se sempre de marrom escuro ou de preto, o que a tornava toda escura e invisível – arrepiei-me ao descobrir que até agora eu não havia percebido que aquela mulher era uma invisível (*A paixão segundo G.H.*, 1998: 41).

Também foi preciso que Janair, com seus traços delicados que “mal eram divisados no negror apagado da pele” (1998: 41), desenhasse na parede do quarto para que G.H. se percebesse através da invisibilidade flagrada pela empregada. Por meio do contorno a carvão de “um homem nu, de uma mulher nua, e de um cão que era mais nu do que um cão” (1998: 39), a personagem-narradora desperta para a sua capacidade de desnudamento:

E fatalmente, assim como ela era, assim deveria ter me visto? abstrahindo daquele meu corpo desenhado na parede tudo o que não era essencial, e também de mim só vendo o contorno. No entanto, curiosamente, a figura na parede me lembrava-me alguém, que era eu mesma (*A paixão segundo G.H.*, 1998: 41).

A descoberta de sua invisibilidade intensifica-se na visão ampliada da barata, esta que vista de perto é “um objeto de grande luxo”, tal como uma “noiva de pretas jóias” (1998: 71). A longa descrição que a personagem faz da barata e de sua inevitável ingestão antecede o momento em que a narradora toca no mistério, espécie de revelação de um instante que passa quase obliterado pela beleza do inseto ampliado e pela estranheza do acontecimento. O transcendente da busca espiritual de G.H. é comparado ao inapreensível dos retratos e, através do elemento moderno das lentes fotográficas, manifesta-se a proximidade fugaz com o divino:

O que eu havia visto de tão tranqüilo e vasto e estrangeiro nas minhas *fotografias* escuras e sorridentes – aquilo estava pela primeira vez fora de mim e ao meu inteiro alcance, incompreensível mas ao meu alcance (*A paixão segundo G.H.*, 1998: 64, grifo nosso).

Em *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*, o contraste entre o novo e o antigo é novamente explorado pela escritora. Sobre a descrição de Lóri, essa personagem que “não tinha um dia-a-dia mas sim uma vida-a-vida” (1998: 35) – ela, que já tivera cinco amantes ocasionais e morava sozinha –, só é plenamente apreendida quando está em contato com a natureza, como num banho de mar:

A garganta alimentada se constringe pelo sal, os olhos avermelham-se pelo sal que seca, as ondas lhe batem e voltam, e batem e voltam pois ela é um anteparo compacto. (...) de algum modo obscuro seus cabelos escorridos são de naufrago (*Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*, 1998: 80).

Lóri, que no início de sua “busca do mundo” (1998: 122), como num ritual, se enfeita para o namorado – Ulisses – possui algo de rainha egípcia que lhe escapa:

riqueza ainda maior seria a de esconder com os cabelos as orelhas de corça e torná-las secretas, mas não resistiu: descobriu-as, esticando os cabelos para trás das orelhas incongruentes e pálidas: rainha egípcia? não, toda ornada como as mulheres bíblicas, e havia também algo em seus olhos pintados que dizia com melancolia: decifra-me, meu amor, ou serei obrigada a devorar, e (*Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*, 1998: 17).

Na metade de sua trajetória amorosa, Lóri, voltando de uma festa, excessivamente pintada – ela que usava a “máscara da pintura excessiva” (1998: 85) – esbarra no seu auto-retrato, através do motorista de táxi – “O modo como o chofer olhou-a fê-la adivinhar: ela estava tão pintada que ele provavelmente tomara-a como uma prostituta. ‘Persona’” (1998: 85). Acontece algo no táxi que o narrador classifica como humilhante:

por causa de um olhar passageiro ou de uma palavra ouvida do chofer – de repente a máscara de guerra da vida crestava-se toda como lama seca, e os pedaços irregulares caíam no chão como um ruído oco. E eis o rosto agora nu, maduro, sensível quando já não era mais para ser (*Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*, 1998: 86).

É o namorado, Ulisses, o pedante professor de filosofia, que expõe o *punctum* da protagonista. Ele a percebe tal como ela se vê no espelho, pois capta no rosto dela algo de despojamento enigmático: “Teu rosto, Lóri, tem um mistério de esfinge: decifra-me ou te devoro” (1998: 89). O discurso direto de Ulisses revela o jogo clariciano, que circula entre o novo do *flash* fotográfico e o antigo de natureza mítica:

- Você anda, Loreley, como se carregasse uma jarra no ombro e mantivesse o equilíbrio com uma das mãos levantadas. Você é uma mulher muito antiga, Loreley. Não importa o fato de você se vestir e se pentear de acordo com a moda, você é antiga. E é raro encontrar uma mulher que não rompeu com a linhagem de mulheres através do tempo (*Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*, 1998: 98).

A busca da protagonista depende do outro, por isso Benedito Nunes (1989: 79) constata no romance o jogo das unidades monológicas que se misturam às unidades dialogais. Lóri, portanto, no seu “corpo-a-corpo com a vida” (1998: 77), precisa de U-

lisses, pois a natureza reflexiva da protagonista se revela bastante desenvolvida no que diz respeito à captura do pungente e reivindica a necessidade do outro:

Ela conhecia o mundo dos que estão tão sofridamente à cata de prazeres e que não sabiam esperar que eles viessem sozinhos. E era tão trágico: bastava olhar numa boate, à meia-luz, os outros: era a busca do prazer que não vinha sozinho e de si mesmo (*Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres* 1998: 104).

A densidade da natureza reflexiva de Lóri explicita-se com a metáfora da maçã, o proibido ao alcance – não mais de Martim, de *A maçã no escuro*, mas de uma protagonista feminina. O vermelho revelado (no sentido químico de Barthes) é tocado por ela, pois, em seguida, nas palavras de Ulisses, ela desabrocha em “vermelho-sangue” (1998: 153):

Era uma maçã vermelha, de casca lisa e resistente. Pegou a maçã com as duas mãos: era fresca e pesada. Colocou-a de novo sobre a mesa para vê-la como antes. E era como se visse a fotografia de uma maçã no espaço vazio (*Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*, 1998: 131).

A Macabéa, de *A hora da estrela*, conforme as informações do personagem-narrador, é produto da sua observação das ruas do Rio de Janeiro: “peguei no ar de relance o sentimento de perdição de uma moça nordestina” (1999: 12). Tal como Lóri, Macabéa também é uma personagem cujo *punctum* revela aspectos de sua ancestralidade: “Embora a moça anônima da história seja tão antiga que podia ser uma figura bíblica. Ela era subterrânea ...” (1999: 30-31).

O surpreendente em Macabéa está na sua sensibilidade, pois, de acordo com o narrador, ela “tinha vida interior e não sabia que tinha” (1999: 37). A personagem revela o *punctum* através das unhas: “pintava de vermelho grosseiramente escarlata as unhas das mãos. Mas como as roía quase até o sabugo, o vermelho berrante era logo desgastado e via-se o sujo preto por baixo” (1999: 36). Ela carece de conhecimento artístico ou até mesmo de inteligência. No diálogo com o namorado, as falas de Macabéa giram em torno de expressões quase irrefletidas, apenas esboços incompreensíveis para a atitude pragmática de Olímpico. Quando o assunto é o programa de rádio, no entanto, o diálogo mantém-se, ainda que seja discordante, rompendo a descontinuidade anterior:

- Sabe o que mais eu aprendi? Eles disseram que se devia ter alegria de viver. Então eu tenho. Eu também ouvi uma música linda, eu até chorei.

- Era samba?

- Acho que era. E cantada por um homem chamado Caruso que se diz que já morreu. A voz era tão macia que até doía ouvir. A música chamava-se "uma furtiva Lacrima". Não sei por que eles não disseram lágrima (*A hora da estrela*, 1999: 50-51)

É através de uma fotografia que o pungente de Olímpico de Jesus, personagem preocupado com o seu *status* social, vem à tona, por meio do sorriso faiscante:

Havia, no começo do namoro, pedido a Olímpico um retratinho tamanho 3x4 onde ele saiu rindo para mostrar o *canino de ouro* e ela ficava tão excitada que rezava três pai-nossos e duas ave-marias para se acalmar (*A hora da estrela*, 1999: 61, grifos nossos).

Olímpico, apesar do comportamento estereotipado, não se inclui na tipologia de personagens planas. Da mesma forma que Macabéa, ele se compõe de modo inusitado, pois é capaz de fazer esculturas em madeira e, no entanto, trabalha como metalúrgico. Ele também é uma estrela que não se percebe: "(Quanto ao paraibano, na certa devo ter-lhe fotografado mentalmente a cara – e quando se presta espontânea e virgem de imposições, quando se presta atenção a cara diz quase tudo)" (1999: 57).

Podemos considerar *A hora da estrela* paradigmático no que tange à elaboração de personagens captadas como o instantâneo obtido pelas lentes fotográficas. Rodrigo, o narrador-*spectator*, expõe essa tentativa de comunicação paradoxal. O exercício clariciano de fazer um livro "sem palavras" – ou seja, a impossibilidade de prescindir do signo e, ao mesmo tempo, a necessidade de eclipsá-lo em função do poético – coaduna-se com a presença-ausência, o estar lá e o não estar barthesiano, característico das fotografias. É essa transposição, mediada por retratos, que o personagem narrador trabalha em *A hora da estrela*, revelando (também no sentido químico), extensivamente, o conflito lispectoriano, que fica no limite sígnico da apreensão de nuances invisíveis: "Juro que este livro é feito sem palavras. É uma fotografia muda. Este livro é um silêncio. Este livro é uma pergunta" (1999: 15). O entre parênteses, uma forma implícita da escrita clariciano, corrobora essa composição instantânea: "(Se estou de-

morando um pouco em fazer acontecer o que já prevejo vagamente, é porque preciso tirar vários retratos dessa alagoana)” (1999: 39).

Quanto à *Água viva*, essa narração do instante-já, que “acende e apaga, acende e apaga” (1973: 16), tal como o obturador de uma máquina fotográfica, a pintora, no seu discurso entrecortado por luz artificial e natural, revela-se, em parte, de maneira distinta das demais protagonistas claricianas.

Tal como evidenciamos nos exemplos sobre as personagens de Clarice, as cores vermelhas das protagonistas, que enfatizamos na apreensão do *punctum*, opõem-se ao maquinismo de uma interrupção oriunda da técnica. Em *Água viva*, a pintora flagra-se em sucessivos “instantes que pingam grossos de sangue” (1973: 24). Não existe, nesse sentido, a mediação das unhas escarlates, roídas rente à carne dos dedos de Macabéa, tampouco o batom vermelho-escarlate de Joana ou o rosto carmim de Lucrecia Neves, os quais constituem apenas alguns exemplos de humanidade transbordante e encontram-se contrapostos à automação de um tempo que a diegese clariciana denuncia, ainda que sutilmente, como marcado por interrupções artificiais. A voz protagônica de *Água viva*, no entanto, desgasta essa mensagem – “Quero ser ‘bicho’” (1973: 40) –, de forma a eclipsá-la ao olhar da crítica¹.

A inscrição dessa voz protagônica de *Água viva* percorre um caminho que não pode ser abreviado, pois não é possível aceitar o apagamento da personagem nessa obra. Constatamos, porém, que, a exemplo de outros textos em que a imagem fotográfica, com seus recortes, coloca em evidência determinadas características desses tipos claricianos, em *Água viva*, esse recurso não só está presente, mas se exacerba. Existe, portanto, um processo de metacomposição, no que se refere à produção do que elegemos como personagens de cunho pictórico-fotográfico. Todos os momentos são fotografáveis, e a protagonista dilui-se em instantâneos que começam pelo deta-

¹ Benedito Nunes, no ensaio “O improviso ficcional”, refere-se à *Água viva* como uma espécie de continuação da experiência de esvaziamento presente em *A paixão segundo G.H.*, trata-se de um “esvaziamento do sujeito narrador, que se desagrega” (1989: 156). Ele situa a obra a partir da ausência: “sem enredo e sem personagens” (1989: 157). Para Olga de Sá, é “uma escritura esquizóide, centralizada num ‘eu’ quase enlouquecido” (1999: 231). Para Neiva P. Kadota, em *Água viva*, “a personagem limita-se a voz do narrador, que atravessa toda a narrativa” (1997: 62). A análise mais recente de Jeana L. C. Santos (2000) compartilha dessa ideia de ausência, pois sustenta que “*Água viva* é a radicalização da falta de vinculação do texto a um referente humano” (2000: 130).

lhe das mãos e alcançam, em determinado momento, comunhão com uma natureza mítica:

Vejo que nunca te disse como escuto música - apóio de leve a *mão* na eletrola (...) e o mundo treme nas *minhas mãos* (1973: 10); Quero como poder pegar com a mão a palavra (1973: 11); Mas estou tentando *escrever-te com o corpo todo* (...) (1973: 11); Deixo-me ficar jogada no chão, agreste, exausta, o *coração ainda pula doido, respiro às golfadas*. (...) enxugo a *testa molhada*. Ergo-me devagar, tento dar os primeiros passos de uma convalescença fraca (1973: 22); Mergulho na quase dor de uma intensa alegria - e para me enfeitar nascem entre os meus *cabelos folhas e ramagens* (*Água viva*, 1973: 25, grifos nossos).

Nesse trajeto do ser se formando, a personagem-narradora inicia a sua revelação a partir das mãos, conferindo caráter metonímico a essa imagem - “o mundo treme nas minhas mãos” (1973: 11). No seu romance de estréia, *Perto do coração selvagem*, o narrador, tal como evidenciamos na exemplificação do pungente, faz uma longa descrição das mãos de Joana e de Lídia, representando, através dessas imagens, as diversidades entre as personagens dissonantes. Em *Água viva*, as mãos compõem um personagem narrador que está em constante conflito com a palavra, pois a narradora ambiciona pegá-la com as mãos. Em seguida, contrapondo-se a essa intenção condenada ao fracasso, a pintora-narradora resigna-se à sua condição corpórea, à medida que essa escrita convulsa encontra na alternativa “escrever-te com o corpo todo” (1973: 11) uma espécie de mediação para o impalpável da palavra. Nessa busca pela espessura do rarefeito, emerge a materialidade descarnada da “voz protagônica”, a qual se liquefaz na rudeza do coração exposto e da distante alusão mítica, onde nascem folhas e ramagens entre os cabelos.

A função da pintora que, conforme nos elucida Benedito Nunes (1989: 156), reside numa continuação de G.H. - a protagonista de *A paixão segundo G.H.* busca neutralidade através do despojamento, por isso seu nome se reduz às iniciais -, encontra, no entanto, nesse “eu” sem nomeação, a expressão da resistência de sua organicidade, a qual sugere a limitação desse despojamento, de acordo com a expressão: “Quero ser ‘bio’” (1973: 40). Não se pode, então, deixar de admitir a existência de uma personagem em *Água viva*, pois a profusão de índices de corporalidade mostra sua presença.

A seguir, reaparece a metáfora metálica do espelho, que se insere nessa isotopia do corpo. Inscreve-se como artefato (domínio do artificial) na construção da identidade daquele que se reconhece através do espelho, facultando ao contemplador – mediado pela nitidez artificial da superfície refletora – “responsabilidade”, da qual poderíamos depreender a passagem para um mundo civilizado, ou seja, com suas implicações éticas decorrentes da razão. Sob o ponto de vista da materialidade, o espelho reitera essa neutralidade limitada por índices corporais, a que a narradora ambiciona, isto é, o “rosto nu”:

Antes do aparecimento do espelho a pessoa não conhecia o próprio rosto senão refletido nas águas de um lago. Depois de certo tempo cada um é *responsável* pela cara que tem. Vou olhar agora a minha. É um *rosto nu*. E quando penso que inexistiu um igual ao meu no mundo, fico de susto alegre (*Água viva*, 1973: 40, grifos nossos).

Em seguida, a narradora retorna à imagem (anafórica) do “coração batendo no mundo” (1973: 41), a fim de marcar o vermelho, cor recorrente no conjunto da obra de Clarice. A pintora-narradora, no acesso quase imediato ao vermelho do coração pulsante, mistura-se ao reino vegetal, que lhe proporciona ainda mais visceralidade:

Sou um *coração batendo no mundo*. (...) Estou de olhos fechados. Sou pura inconsciência. Já cortaram o cordão umbilical; estou solta no universo (1973: 41); Sou uma *árvore* que arde com duro prazer (1973: 44); O *nervo raivoso* dentro de mim e que me contorce (1973: 45); Ponto sobre os *cabelos o diadema de bronze* (1973: 48); Mas eu me alimentei com minha *própria placenta*. E não vou roer *unhas* porque isto é um tranqüilo adágio (*Água viva*, 1973: 50, grifos nossos).

Os predicados referentes à placenta e às unhas, pospostos ao enunciado que coloca a pintora-narradora em união com a natureza – “Sou uma árvore que arde” (1973: 44) – plasam-se a essa voz protagônica, a qual constitui uma espécie de referência do mundo, e ampliam a interpretação corrente desses signos. No sentido dicionarizado mais freqüente, levando-se em conta o contexto (no caso, trata-se da caracterização de personagem feminina), a placenta refere-se a um “órgão discóide, constituído por uma porção fetal materna, e que tem funções metabólicas de transferência de substâncias e de secreção endócrina” (1999: 1581). Na Botânica, a placenta constitui um “tecido de folha carpelar sobre o qual se desenvolvem os óvulos, que ali

ficam inseridos” (1999: 1581). Ambas compartilham de funções nutricionais e, extensivamente, de proteção, de forma a ampliar a noção corrente de placenta.

Coadunando-se com a isotopia da luminosidade, visto que pressupõe transparência (uma das esferas de luminosidade¹ contempladas em *Água viva*), a unha – *topos* clariciano – constitui-se de “lâmina córnea semitransparente que recobre a extremidade dorsal dos dedos” (1999: 2029), ao mesmo tempo em que se funde à acepção concedida pela Botânica, perfazendo a “base alongada e estreita de sépalas e pétalas” (1999: 2029). Observamos, portanto, a necessidade de uma espécie de invólucro, como mediador para a apreensão desse corpo fracionado da personagem-narradora, que atinge a fluidez do vermelho-sangue:

Quando penso no que já vivi me parece que fui deixando meus corpos pelos caminhos (1973: 88); Os litros de sangue que circulam nas veias. Os músculos se contraindo e retraindo. A *aura* do corpo em plenilúnio (1973: 88, grifo nosso).

A passagem de *Água Viva* finaliza com um tema de discussão para Walter Benjamin em seu ensaio “A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica” (1936), no qual o filósofo reflete sobre uma possível perda da aura da arte em confronto com a técnica. A fotografia e o cinema são manifestações da esfera técnica que acarretam essa perda da aura, segundo Benjamin, uma vez que tornam acessíveis a um grande público o que estaria encerrado anteriormente em única manifestação, exibição ou exemplar. Percebemos algumas alusões a Andy Warhol na criação de ambientes do narrador-personagem Rodrigo S.M. de *A hora da estrela* (sabão Aristolino,

¹ Essa isotopia, que não retomaremos em todas as manifestações do instante-já nesse trabalho, está desenvolvida em nossa dissertação de Mestrado e nela se observa o jogo do claro/escuro como artifício da narração fluida da pintora-narradora. Existe nesse núcleo temático, no cruzamento do sentido do olfato com a metáfora técnica da máquina fotográfica, uma importante pista que leva à metalização da narradora: “Com esta frase fiz uma cena nascer, como num *flash* fotográfico” (1973: 25). Em outro instante, vemos o retorno dessa luz artificial: “Que estou fazendo ao te escrever? estou tentando fotografar o perfume” (1973: 64) Mesmo no final, a metáfora técnica permanece: “Ah, este *flash* de instantes nunca termina” (1973: 114). Em outro momento, percebemos os ecos da luminosidade de lâmpadas que foram companhia de Joana e aqui se identificam com a narradora: “estou à tona na brilhante escuridão” (1973: 14); “Eu viva e tremeluzente como os instantes, acendo-me e apago, acendo e apago, acendo e apago” (1973: 16). Em outro instante-já, o recurso à metáfora caleidoscópica oferece uma reflexão metadiscursiva: “Mas sou caleidoscópica: fascinam-me as minhas mutações faiscantes que aqui caleidoscopicamen-

Marilyn Monroe) que esbarram justamente na perda do poder aurático da arte, dado que, no próprio objeto artístico, incitam a pensar a perda da originalidade. Warhol radicaliza esse processo, sobretudo com a reprodução de latas de sopa ou das embalagens de sabão em pó, pois leva a publicidade para o campo da arte.

Em *História e narração em Walter Benjamin*, Jeanne-Marie Gagnebin (1994: 64-65) menciona uma carta de Benjamin para Adorno, de 4 de junho de 1936, na qual o filósofo aproxima o ensaio sobre a reprodutibilidade e o flagrante das mudanças perceptivas (refere-se a mudanças no campo do tato e da visão) por ele evidenciadas acerca da recepção das artes plásticas ao artigo, produzido pelo filósofo no mesmo ano, e que recebe o nome de “O narrador”. Segundo Gagnebin, o conteúdo da carta resume-se no “declínio da aura, declínio sensível não só nas novas técnicas do cinema e da fotografia, mas também no fim da arte narrativa tradicional, de maneira mais ampla, na nossa crescente incapacidade de contar” (1994: 65). De que forma a morte, assunto que está no centro da narrativa de Clarice Lispector, se mistura à técnica? Percebemos uma pista no texto de Walter Benjamin sobre o narrador.

4.3 Mortes claricianas: contra a estética do desaparecimento

No texto de 1936, “O narrador: reflexões sobre a obra de Nikolai Lesskov”, Benjamin sustenta, com base nesse escritor russo da metade do século XIX, o desaparecimento da arte de narrar. Da mesma forma, o ato de escuta também se encontra em baixa, pois são poucas as pessoas dispostas a ouvir uma história. O autor localiza a justificativa para o seu argumento na análise de seu tempo: “Não é verdade que no final da guerra as pessoas voltavam mudas dos campos de batalha? E não vinham mais ricas, mas sim mais pobres em experiência comunicável¹” (1992: 28). Nessa medida, o advento do romance acompanha as transformações sociais de um tempo no

te registro” (1973: 38).

¹ Jeanne Gagnebin, sem a fechar a questão, sugere uma pergunta sobre essa desistência de Benjamin: “Provocativamente, poderíamos nos perguntar se a teoria da literatura, em Benjamin, cujo centro é a perda da tradição, a perda da narração clássica, a perda da aura etc., não invalida sua teoria da historiografia revolucionária, definida como retomada e rememoração salvadoras de um passado esquecido, perdido (...)” (*História e narração em Walter Benjamin*, 1994: 2).

qual a técnica interfere sobre o impacto da narração. Benjamin distingue o romance da narrativa. A referência da narrativa que ele nos passa é dos relatos épicos, por isso ela se justifica na tradição oral. O romance, por sua vez, encontra legitimação no livro e, por conseguinte, no desenvolvimento da técnica da impressão. Afastado do vínculo com a oralidade, o romance está apto a tecer suas criações na solidão, dessa forma foge à prática comum dos relatos orais apoiada na reunião de pessoas e no aconselhamento. Ao mencionar Dom Quixote, o primeiro grande livro do gênero romanesco, Benjamin interpreta o protagonista como alguém isento da necessidade de dar conselhos. O advento do romance deve-se, segundo Benjamin, ao domínio da burguesia, à ascensão do capitalismo e à imprensa e sua nova forma de comunicação. Sobretudo esse último item deve ser levado em conta em nossa busca por cruzamentos entre a técnica e os costumes e podemos vê-lo explorado pelo pensador a partir de uma frase do fundador jornal francês *Figaro*: “Para os meus leitores – costumava dizer – é mais importante um incêndio numa mansarda do *Quartier Latin* do que uma revolução em Madri” (1992: 34). Trata-se, portanto, conforme elucidada Benjamin na explicação desse fragmento que anuncia uma mudança dos hábitos, de uma prática que se afasta significativamente daquelas narrativas épicas, as quais associavam a expectativa pelo relato vindo de longe à credibilidade. A informação divulgada pelos jornais, entretanto, inverte essa lógica da credibilidade, pois o que está mais próximo se torna a notícia mais confiável. Com esse deslocamento, Benjamin observa a perda do que chama de “criação”, uma vez que “Cada manhã somos informados sobre o que acontece em todo o mundo. E, no entanto, somos tão pobres em histórias maravilhosas!” (1992: 34). Decorre disso a perda do exercício das narrativas e o achatamento da imaginação, dado que, ao não se dispor de todos os elementos na narração, é-se estimulado a preencher as lacunas por meio da faculdade da imaginação.

Há também uma relevante causa para a perda da capacidade de narrar aventada pelo filósofo: o ato de narrar histórias encontrava no tédio um aliado para a memória, isto é, a fixação dos relatos ouvidos. Entretanto, as transformações da vida moderna, o deslocamento para as cidades, por exemplo, são empecilhos para a memorização e, por conseguinte, para troca de experiências vividas. A mudança que nos interessa, e por isso fizemos essa breve introdução, situa-se na observação de

Benjamin sobre a morte, pois esta acompanha o movimento de transformação do relato para o advento do gênero romance. Segundo o pensador, a modernidade modifica o que ele chama de “espetáculo da morte”, na medida em que são produzidos espaços para a morte (hospitais são um exemplo). Benjamin reconhece nesse gesto fatal, que é o da morte, a eclosão da “experiência de vida” do indivíduo, o qual não se reduz à mera transmissão de conhecimentos. Trata-se, nessa medida, de um momento que se encontra, para o autor, na base das narrativas. Benjamin caracteriza o momento da morte como de agonia do indivíduo, pois é quando se misturam memórias, situações vividas e também é quando o “inesquecível aflora”. Tal situação confere autoridade àquele que está para morrer e essa autoridade constitui o que o autor denomina de a “origem da narrativa”.

Se antes se morria em casa, na companhia dos mais próximos, também se desenha no texto de Benjamin que se costumava ouvir histórias acompanhado por outras pessoas; no entanto, a partir da modernidade tanto a morte quanto as histórias se transformam em experiências solitárias. Apesar disso, para Benjamin, o ato da leitura guarda algo do estar em companhia daquele que conta as histórias. Diferentemente dos ouvintes antigos, os leitores de romances vivem uma condição solitária que é intrínseca ao ato de ler e segue disso, para Benjamin, uma ponte para se aproximar da inexorabilidade da morte: “O que atrai o leitor para o romance é a esperança de que a morte, que lhe é comunicada pela leitura, possa aquecer a sua fria vida” (1992: 48).

Clarice invade a condição solitária de seus leitores com algumas mortes que produzem um efeito de perturbação técnica, ou, numa variação das palavras da pintora-narradora, capaz de despertar uma sensação da ordem de suas metalizações. Curiosamente, a primeira referência à morte técnica reveste-se de uma capa de ingenuidade e leveza. Na brincadeira de criança da personagem Joana, a protagonista de *Perto do coração selvagem*, a vida de sua boneca Arlete é abruptamente interrompida por um carro. Atravessada, pois é esse o verbo que escolhido por Joana - “Um carro azul atravessava o corpo de Arlete, matava-a” - o narrador nos joga no centro de um fantasma clariciano, qual seja, o horror de morrer de repente como se deixasse uma história em andamento.

Em *O lustre*, publicado em 1946, o segundo romance de Clarice, retorna ao enredo da escritora a cena de uma morte causada pela técnica para embalar a solidão de seus leitores. Virgínia, a protagonista que vaga da Granja Quieta para a casa de duas tias solteironas desperta nesse movimento a suspeita de que seu destino não será suficientemente acabado. Clarice nos deixa uma pista no nome de uma das tias: Arlete. O mesmo da boneca de Joana.

Em pé no jardim Virgínia rememorava suas relações com Arlete e de seu prazer nascia a certeza de uma decadência cada vez maior de uma depravação que afinal, sob a quentura do sol na cabeça descoberta e nas plantas cinzentas, resolvia-se num movimento de desânimo em que a fome recrudesce com novo ímpeto. Abaixando-se para apanhar um graveto seco sentiu num sobressalto que alguém se mantinha com indecisão à porta de casa. Voltou-se rápida – Arlete. Riu com triunfo. A solteirona fitava-a. Arlete! (*O lustre*, 1999: 121).

No gesto de pegar um graveto morto do solo, percebemos o desafio também que é Arlete para Virgínia. Anúncio de uma morte iminente cuja referência se esboça no tom lúdico de romance de estréia, Arlete sai de sua condição inorgânica de boneca e revela-se nesse romance sob uma aparência de medusa, pois ela encara a sobrinha como se dela arrancasse um segredo inconfessável, mas também se esconde sob a capa frágil da falta de vigor que caracteriza a velhice. De modo a responder àquela figura amedrontadora, a tia Arlete, Virgínia resiste como se pedisse uma segunda chance à vida: – Venha para o sol, disse-lhe com certa brutalidade (1999: 121). Como resposta a narradora oferece-nos a sombria descrição de Arlete, que contrasta com as cores de Henriqueta, a outra tia, injustamente comparada a uma boneca de louça e que foi há pouco motivo para o pungente em nossa escolha de personagens com tons fotográficos. Inorgânica e semelhante a um objeto é Arlete:

Arlete apoiava-se à parede, o corpo magro sob o vestido preto de domingo, lavado, desbotado; o talco manchava o rosto cinzento e abatido – o ralo cabelo prendia-se em tranças úmidas. E como ela não respondesse, os olhos brilhantes olhando para Virgínia com frieza, esta não se conteve e num movimento voluptuoso e ousado murmurou-lhe:

– Tem medo de não suportar...

A outra não respondia. E como a situação se tornasse muito estranha e subisse à tona uma realidade nova e sincera Virgínia acrescentou um pouco assustada:

– Está um calor aqui fora...

- Sim, respondeu finalmente Arlete. Queimaram-se as plantas (*O lustre*, 1999: 121-122).

Esse desajuste entre as duas chega ao ápice na seqüência dessa cena e Virgínia toma um táxi para driblar o seu infortúnio. Na cidade, as formas delicadas de Virgínia acentuam-se fora do domínio provinciano de Granja Quieta, e seu atropelamento fatal é precedido por um desconforto que se passa no corpo, como a expressão da náusea cujo destino é a boca (para Clarice é diferente da náusea sartriana por esse motivo, conforme o nosso segundo capítulo): “De súbito começou a transpirar, o estômago encolheu-se numa só onda de enjôo, ela respirava terrivelmente opressa e arquejante - o que lhe sucedia? Ou o que ia lhe suceder?” (1999: 258). Na descrição do atropelamento, o corpo é estranhamente esmaecido da cena, sugerindo que a morte de Virgínia se condensa no cruzamento de um fecho de luz sobre sua pele: “atravesou pálida a rua e o carro dobrou a esquina, ela recuou um passo, o carro hesitou, ela avançou e o carro veio em luz, ela o percebeu com um choque de calor sobre o corpo e uma queda sem dor enquanto o coração olhava aceso para nenhum lugar” (1999: 258). Enquanto Virgínia vive intensamente a interrupção final, fora do tempo irreversível (conforme Kristeva nos conduz a pensar), as pessoas, sem qualquer tato, reúnem-se ao redor do corpo de Virgínia, personagem anônima para elas: - Esses chauffeurs são malucos, meu filho um dia ia sendo atropelado mas felizmente... (1999: 260).

O narrador de *O lustre* cria um laço com aqueles que lêem a frágil história de vida de Virgínia. Apesar de triste, podemos até considerá-la sombria pelo seu início, o qual está enfatizado no episódio dos irmãos Virgínia e Daniel que vêem um corpo boiando no rio e em consequência dessa fatalidade do olhar toda a existência futura da personagem fica atrelada a uma lembrança fúnebre e ao vínculo mais do que afetivo, sugestivamente incestuoso, com o irmão. Embora sem despertar a piedade, à primeira vista, em seus leitores, seu narrador oferece uma história bruscamente interrompida a ser lamentada por aqueles que se aventuram a percorrer os feixes de luzes e sombras dessa mulher atormentada por uma família da qual não há manifestações de afeto. O *punctum*, pois, na morte técnica dessa personagem, sobressai algo que fere

os interlocutores, está paradoxalmente nessa invisibilidade de Virgínia. Desenha-se na personagem atropelada uma forma incólume de interagir com as pessoas, fazendo com que se reduza, tristemente, mesmo na morte pública, primeiro a seus objetos pessoais e somente depois aos estilhaços de sua existência em apagamento: “(...) ele a viu no chão com os lábios brancos e tranqüilos, o *rolo dos cabelos* desfeito, o *chapéu de palha marrom* amassado. Então era mesmo ela” (1999: 262, grifos nossos).

A hora da estrela, de 1977, é um outro exemplo de morte mediada por um artefato. A história de vida de Macabéa, conforme repetimos nesse trabalho, e nesse momento essa informação é crucial, desconcerta porque produz em seus interlocutores o par contrastante e quase simultâneo riso/piedade. Ingenuamente percebida por Rodrigo S.M., que prioriza o lado caricato da mulher sem consciência de uma existência delicada e, talvez o mais preocupante em se tratando de personagens femininas de Clarice, sem o it, assim se faz Macabéa. Percebemos numa das explicações de Rodrigo S.M. um dos desdobramentos para o que pode ser uma das definições do it para Clarice: “(Há os que têm. E há os que não têm. É muito simples: a moça não tinha. Não tinha o quê? É apenas isso mesmo: não tinha. Se der para me entenderem, está bem. Se não, também está bem.)” (1999: 25). Em outro momento, ele exemplifica a falta de charme de Macabéa: “Nada nela era iridescente, embora a pele do rosto entre as manchas tivesse um leve brilho de opala. Mas não importava. Ninguém olhava para ela na rua, ela era café frio” (1999: 27). Como Macabéa é percebida por seu criador sem esse algo a mais, ela é descrita apenas em sua superfície de mulher esfomeada, como se estivesse sempre à procura de comida, assim ele a resume: “o creme era tão apetitoso que se tivesse dinheiro para comprá-lo não seria boba. Que pele, que nada, ela o comeria, isso sim, às colheradas no pote mesmo” (1999: 38). O enjôo que ela sente não é visto pelo olhar atento de seu narrador como expressão da sensibilidade de sua personagem, a mesma que se manifesta ao ouvir a música “Una furtiva lacrima” na Rádio Relógio, mas apenas é tomada pelo seu viés cômico: “Esqueci de dizer que às vezes a datilógrafa tinha enjôo para comer. Isso vinha desde pequena quando soubera que havia comido gato frito. Assustou-se para sempre” (1999: 39).

Rodrigo S.M. confessa-se, em determinado ponto de sua narração, tocado pela simplicidade de Macabéa e revela-se apaixonado pelo corpo de sua criação. Rodrigo

S.M. oferece um corpo a essa personagem que é digno de pena: “pulmões frágeis, a magricela” (1999: 68). Ele lamenta a escassez de palavras de Maca (é importante sublinhar que ele também cria uma apelido para ela) e chega a criar uma fala de desabafo para a nordestina que inexistente no discurso direto da personagem, ganha vida apenas na imaginação do narrador: “Quisera eu tanto que ela abrisse a boca e dissesse: – Eu sou sozinha no mundo e não acredito em ninguém, às vezes até na hora do amor, eu não acho que um ser fale com o outro, a verdade só me vem quando estou sozinha” (1999: 68-69). Entretanto, Rodrigo não reflete sobre uma cena em que a solidão de Macabéa é expressa por um desejo de posse do espaço que é próprio, por exemplo, de G.H., uma das personagens mais sofisticadas de Clarice. A história da escultora é o aprofundamento do quarto da empregada, nesse espaço, na capacidade de sentir um ambiente em solidão profunda ela dá vazão a sua trajetória de mutações na alma. Macabéa, por sua vez, dividia um quarto com mais quatro moças balconistas das Lojas Americanas. Essa experiência, nada afeita a meditações profundas, dá-se num dia especial para Macabéa e desencadeia na protagonista um dia de estrela que não é suficientemente desenvolvido, apenas relatado, por Rodrigo S.M.. Trata-se de um dia em que inventa uma desculpa para o chefe e, enquanto as quatro colegas de quarto estão no trabalho, ela usufrui de um espaço:

Tinha um quarto só para ela. Mal acreditava que usufruía o espaço. E nem uma palavra era ouvida. Então dançou num ato de absoluta coragem, pois a tia não a entenderia. Dançava e rodopiava porque ao estar sozinha se tornava: l-i-v-r-e! Usufruía de tudo, da arduamente conseguida solidão, do rádio de pilha tocando o mais alto possível, da vastidão do quarto sem as Marias. Arrumou, como pedido de favor, um pouco de café solúvel com a dona dos quartos, e, ainda como favor, pediu-lhe água fervendo, tomou tudo se lambendo e diante do espelho para nada perder de si mesma. Encontrar-se consigo própria era um bem que ela até então não conhecia. Acho que nunca fui tão contente na vida, pensou. Não devia nada a ninguém e ninguém lhe devia nada. Até deu-se ao luxo de ter tédio – um tédio até muito distinto (*A hora da estrela*, 1999: 42).

Esse momento de grande beleza não é levado em conta por Rodrigo S.M., o narrador prefere resumi-la na condição de uma pessoa de poucos prazeres que são reduzidos à satisfação proveniente dos alimentos (coxa de galinha, farofa, cachorro quente, espaguete). A passagem em questão, no entanto, desafia a necessidade de pa-

lavras, pois apenas com gestos, a liberdade de um corpo em movimento, Macabéa, próxima ao resgate do semiótico como fazem os poetas em textos que desestruturam a sintaxe e/ou a semântica, nos explica que a sua vida, apesar de parca em recursos lingüísticos e financeiros, não é em vão. Em outro momento, é possível flagrá-la maravilhada ao ver uma manifestação do arco-íris em dia de domingo:

É que a moça num aflitivo domingo sem farofa teve uma inesperada felicidade que era inexplicável: no cais do porto viu um arco-íris. Experimentando o leve êxtase, ambicionou logo outro: queria ver, como uma vez em Maceió, espocarem mudos fogos de artifício. Ela quis mais porque é mesmo uma verdade que quando se dá a mão, essa gatinha quer todo o resto, o zé-povinho sonha com fome de tudo. E quer mas sem direito algum, pois não é? Não havia meio – pelo menos eu não posso – de obter os multiplicantes brilhos em chuva chuvisco dos fogos de artifício (*A hora da estrela*, 1999: 35).

Aflora na descrição de Rodrigo S.M. dessa cena o relato do que ele mesmo chama de “uma inesperada felicidade que era inexplicável” e somado a isso o preconceito do narrador em relação a sua estimada Maca. Porque a personagem é pobre, sem sofisticação verbal, ela não tem direito a experimentar o delicado do existir? Subjaz essa pergunta perturbadora quando flagramos esse narrador em explícita demonstração de desamor e desatenção em face dos excluídos socialmente, apartados dos prazeres da sociedade do espetáculo que se alinhava nesse último romance de Clarice. Por esse motivo, ou seja, por não percebê-la em nenhum momento de sua narração em contato com o que seria para ele da experiência de uma vida bem vivida, o narrador oferece a sua personagem a oportunidade, ainda que efêmera, de uma hora da estrela, momento fotográfico em que todos são interrompidos subitamente para acompanhar e refletir sobre a possível história de vida por trás de um corpo atravessado por uma morte técnica. Ao sair da cartomante, enfeitada pelas informações da bola de cristal de madama Carlota, Maca, ao atravessar a rua é atravessada por um Mercedes amarelo:

Macabéa ao cair ainda teve tempo de ver, antes que o carro fugisse, que já começavam a ser cumpridas as predições otimistas de madama Carlota, pois o carro era de alto luxo. Sua queda não era nada, pensou ela, apenas um empurrão. Batera com a cabeça na quina da calçada e ficara caída, a cara mansamente voltada para a sarjeta. E da cabeça um fio de sangue inesperadamente vermelho e rico. O que queria dizer que apesar de tudo ela pertencia a uma resistente raça

anã teimosa que um dia vai talvez reivindicar o direito ao grito (*A hora da estrela*, 1999: 80).

O momento de espetáculo estabelece-se, conforme Rodrigo S.M., no olhar especulativo dos transeuntes que, parados a contemplar aquele corpo no chão, provavelmente tecem conjecturas sobre a história que envolve aquela mulher subitamente retirada da vida: “Algumas pessoas brotaram no beco não se sabe de onde e haviam se agrupado em torno de Macabéa sem nada fazer assim como antes pessoas nada haviam feito por ela, só que agora pelo menos a espiavam, o que lhe dava uma existência” (1999: 81). Observa-se que esse silêncio pode ser interpretado como um gesto de respeito dos *voyeurs* em face da mulher rumo à morte, poupando a personagem atropelada em vias de completar o caminho irreversível para a sua finitude dos comentários sempre desnecessários em momentos como esse. Diversamente do narrador de *O lustre*, em que a hora da estrela de Virgínia é interrompida ou desrespeitada por comentários aleatórios, em *A hora da estrela*, paira um silêncio incomum. É como se todos acompanhassem esse último desejo voraz de sentir de Macabéa, nunca percebido pelo seu criador, mas que se manifesta na descrição desse narrador desatento: “Ficou inerte no canto da rua, talvez descansando das emoções, e viu entre as pedras do esgoto o ralo capim de um verde da mais tenra esperança humana” (1999: 80). Diversamente do discurso que se estabelece em *O lustre*, o narrador nesse exemplo chama a atenção para o sofrimento físico da personagem: “Ela sofria? Acho que sim. Como uma galinha de pescoço mal cortado que corre espavorida pingando sangue. Só que a galinha foge – como se foge da dor – em cacarejos apavorados. E Macabéa lutava muda” (1999: 81). A recusa da morte vivida por Macabéa é a cristalização do ateísmo clariciano que atinge seu ápice, como veremos a seguir, em *Água viva*. Rodrigo S.M. apresenta dificuldade em pôr fim à existência de sua Maca. Apesar da descrição do sofrimento físico da personagem, ele, que a havia narrado na fragilidade de um corpo doente, magricelo, é surpreendido pela vontade de viver que ela indica num movimento de ossos e carnes estirados no solo: “Tanto estava viva que se mexeu devagar e acomodou o corpo em posição fetal. Grotasca como sempre fora. Aquela relutância em ceder, mas aquela vontade do grande abraço” (1999: 84). Nessa

medida, cria-se uma forte objeção ao apego pela vida intrínseco à Macabéa, por outro lado, esse vínculo com a morte é, também, sobretudo criado e da vontade do narrador: “A morte que é nesta história o meu personagem predileto” (1999: 84). Por isso a dúvida do narrador sobre a permanência ou não de sua Maca: “Iria ela dar adeus a si mesma?” (1999: 84). Rodrigo a mata e por esse ato também morre, fazendo a escansão do tempo – essa preparação para a finitude tal qual pratica Kristeva em seus romances policiais.

A morte de Macabéa, publicada em 1977, leva-nos a uma cena de *O espelho*, filme de 1974, de Andrei Tarkovski, na qual uma mulher sentada sobre uma cerca de madeira fuma um cigarro, tem os cabelos louros e grossos presos num coque e olha para o campo. Enquanto a voz do narrador anuncia o seguinte: “O caminho, que começava na estação, cruzava a aldeia de Ignatieva e virava um pouco antes de chegar à nossa pequena fazenda onde, antes da guerra, passávamos todos os verões. Depois, adentrava-se no cerrado carvalhal e ia para Tomchina”. É voz de Alexei adulto, personagem que conta partes da vida de Tarkovski nesse filme que é considerado o mais autobiográfico do cineasta. Na seqüência, o narrador, para marcar a solidão da pequena família de Alexei, acrescenta: “Qualquer viajante era visto da nossa casa... mal alcançava o arbusto que se erguia no meio do campo. Se, ao chegar ao arbusto, virava para a nossa casa, era o meu pai, se não virava, não era o meu pai, e nunca viria”. Até que um dia um viajante corta o tédio da mãe de Alexei, que está contemplando uma paisagem imensamente verde e fuma um cigarro sentada sobre a cerca. Aproximando-se da mulher para pedir uma informação, o desconhecido lhe pergunta: “Desculpe, este é a caminho para Tomchina?” A mulher, um pouco assustada, mas sem expressão de medo evidente no rosto, responde-lhe: “Não devia ter virado no arbusto”. O homem retruca: “Mas... Por quê? O que faz aqui sentada?” Ela responde ao viajante: “Moro aqui”. Espirituoso, ele pergunta: “Onde? Na cerca?”. Ela, perdendo um pouco a paciência, retoma o fio do diálogo para lhe dizer: “O que quer saber, afinal? Como vai para Tomchina ou onde moro?” Então ele explica aproximando-se dela: “Trago todos os instrumentos, mas esqueci-me da chave. Não tem um prego ou uma chave de parafusos?” A mulher lhe responde fazendo o jogo da situação absurda: “Não tenho pregos”. A câmara, durante esse diálogo em que ele se aproxima da mu-

lher, que permanece sentada sobre a cerca, acompanha somente os movimentos do viajante, e ele pergunta, ao vê-la um tanto aflita com o contato inesperado: “Por que está tão tensa? Dê-me a sua mão. Sou médico”. Ela hesita, nega o pedido do homem. Ele acrescenta, pateticamente: “Não me deixa trabalhar”. Sem demonstrar medo, ela o desafia: “Quer que chame o meu marido?” Ele argumenta: “Não tem marido nenhum. Não tem aliança. Aliás, hoje poucos usam aliança. Talvez só os velhos. Talvez eu tenha um cigarro?” Enquanto ele se aproxima da mulher para acender o cigarro, ela vira somente a cabeça para trás, o corpo permanece de frente para o desconhecido, e a câmara acompanha um movimento de uma rede de descanso transparente que acomoda os corpos onde estão duas crianças entediadas que se balançam, uma delas é Alexei. A mulher volta a cabeça para o visitante e esse lhe pergunta: “Por que está tão triste?” Com o cigarro aceso, ele senta ao lado dela na cerca. Subitamente, a cerca cede e os dois caem. Ele ri muito da situação; ela fica irritada e logo retoma a sua verticalidade ativa. O viajante, no entanto, fica estirado ao solo, como se fosse a Macabéa atropelada. A mulher lhe pergunta: “E por que o senhor está tão alegre?” Ele diz: “É um prazer cair com uma mulher tão atraente”. A câmara acompanha os movimentos do viajante estendido no solo e ouvimos um barulho de inseto, um zangão talvez; não aparece a imagem, apenas o som do animal. Enquanto o homem se levanta do chão, tece uma reflexão que dá voz à eloquência muda presente na cena de Macabéa, personagem descrita numa condição de “explosão muda”.

Escolhemos essa cena de *O espelho* para fazer com que a personagem clariciana se mostre por esse recurso técnico, tal como procede Kristeva ao levar o semiótico para a técnica cinematográfica em *A revolta íntima*, metalizando, dessa forma, a linguagem poética. O médico viajante vê o mesmo que é descrito pelo narrador Rodrigo S.M. no momento em que o narrador clariciano se aproxima do corpo de sua personagem: “Caí, e o que vejo... Raízes, arbustos”. Nunca lhe pareceu que as plantas também sentem, pensam, raciocinam até?” Ele já está recomposto, ao lado da mulher, e continua o seu discurso de apelo panteísta: “As árvores, a aveleira”. Ela interrompe, corrigindo-o: “Isto é um Amieiro”. Rapidamente, ele diz: “Tanto faz. Estão calmos e livres da correria... da azáfama. Também das banalidades. Tudo isso só a nós diz respeito”. Ele se afasta da mulher, e de costas para ela, ouve-se a voz desse personagem

de tom misterioso e vestido de um terno negro: “Porque não acreditamos na natureza que está em nós. Sempre desconfiados, agitados. Sempre sem tempo para pensar”.

Isso não significa a adesão ao panteísmo por parte de narradores claricianos. Em *Perto do coração Selvagem*, observa-se que Joana desmonta essa ligação divina com a natureza ao construir uma pequena história para a “mulher da voz”, personagem secundária cuja existência frustrada a protagonista absorve em breve contato. Joana articula uma história para essa mulher apagada, uma história que consiste em nascer e morrer. Ironicamente, ela também imagina o desdobramento de tonalidade panteísta da morte que terá esta mulher:

A uma vida tão bela deve ter-se seguido uma morte bela também. Certamente hoje é grãos de terra. Olha para cima, para o céu, durante todo o tempo. Às vezes chove, ela fica cheia e redonda nos seus grãos. Depois vai secando com o estio e qualquer vento a dispersa. Ela é eterna agora.

Depois de um instante de absorção, Joana percebeu que a invejara, aquele ser meio morto que lhe sorria e falara num tom de voz desconhecido (*Perto do coração selvagem*, 1998: 78).

Água viva não contém, em sua forma fragmentada de apresentação de diversos temas que se cruzam e merecem ser observados separadamente para serem compreendidos em suas sutilezas, o tema do atropelamento, que nos punge, porque é a expressão cruel e exacerbada de uma morte técnica. Todavia, *Água viva* promove uma série de escansões no tempo da sua personagem-narradora, assim como no tempo de seus receptores. O percurso das alusões à morte presente nessa obra explicita a intenção do exercício do fora do tempo de sua narradora e a amplia para todas as isotopias possíveis desse texto repleto de assuntos diversos. Nesse sentido, seguiremos, na ordem do texto, as ocorrências da morte narradas pela pintora-narradora. A primeira alusão à morte, curiosamente, aparece no andamento da obra.

Em um instante-já, que é antecedido pela isotopia da luminosidade e o perigo denunciado pela narradora no gesto de tudo ver, a pintora evoca a morte: “Equilíbrio perigoso, o meu, perigo de morte de alma” (1973: 27). De forma a negá-la, a narradora apega-se à palavra, o modo como se sente viva: “Quero a seguinte palavra: ‘esplendidez’” (1973: 27). A personagem-narradora leva também seus possíveis interlocutores à experiência da escansão do tempo, pois somos induzidos a refletir sobre a

morte tomados pela perturbação que é um tema escolhido pela narradora cujo efeito também é da sua capacidade de sentir: “Nós – diante do escândalo da morte” (1973: 27). Em seguida, flagramos o esboço do narrador Rodrigo S.M., de *A hora da estrela* (de 1977), pois ao criar essa personagem-morte em *Água viva*, da mesma forma que Rodrigo S.M. cria e mata Macabéa, a pintora sente-se um pouco morta quando, na mudança vertiginosa dos instantes relatados, afasta esse tema de sua busca descritiva pelo instante escorregadio. O narrador Rodrigo menciona, no final de sua história, a experiência de um fora do tempo na revelação da morte técnica de Macabéa. Em *Água viva*, a força protagônica não cria esse apego como na outra história, pois inexistente o vínculo com uma história de vida, ainda que seja desapegada, como é o caso de Virgínia. Por isso, a pintora-narradora tenta driblá-la, identificando-se com esse gesto fatal: “Vou embora – diz a morte sem acrescentar que me leva consigo. E estremeço em respiração arfante por ter que acompanhá-la. Eu sou a morte (...) – como te explicar?” (1973: 28). Em sua resposta, a personagem-narradora antecipa uma cena que será o ponto alto da morte técnica de Macabéa: “é uma morte sensual. Como morta ando por um capim alto na luz esverdeada das hastes” (1973: 28). Trata-se, portanto, de uma forte alusão ao corpo da nordestina, pois é o corpo semi-morto que se destaca quando Macabéa fita o fio de capim entre pedras e a água suja do esgoto.

Esse discreto fluxo de água do esgoto que quase interrompe o momento de meditação final da protagonista nordestina tem o seu momento de vínculo com a morte desenhado já no discurso da pintora, que constrói uma desconcertante metáfora para a morte: a de “água viva”. O jogo entre uma água viva e a morte é a expressão de sua luta contra a condição mortal humana: “quando eu morrer então nunca terei nascido e vivido: a morte apaga os traços de espuma do mar na praia” (1973: 32-33). Em outra passagem, percebemos que a narradora amplia a rejeição à morte para o mundo vegetal. Ao descrever uma série de flores, ela expõe a sua intenção: “Agora vou falar da dolência das flores para sentir mais a ordem do que existe” (1973: 66). Ou seja, é para se contrapor à condição mortal do mundo vivo que ela pontua a vivacidade das flores, as quais se antropomorfizam. Ou, pelo revés tipicamente clariciano, podemos pensar que nós, os humanos, é que nos “vegetalizamos”, tal como acontece em outro momento no qual a narradora afirma animalizar-se para se humani-

zar¹. A rosa, por exemplo, é comparada à mulher, à sexualidade e a ela são atribuídas sentimentos como o de alegria. Quanto à violeta, a aliteração mostra o cuidado da escritora com a poeticidade do texto e também sedimenta a idéia de vivacidade que sustentamos como projeto clariciano: “A violeta é introvertida e sua introspecção é profunda” (1973: 68). A pintora-narradora antecipa a essas descrições de flores uma história que justifica sua necessidade ver nesses vegetais fadados à morte flagrantes de vida. A história acompanha a vida de uma rosa incomum:

Sei da história de uma rosa. Parece-te estranho falar em rosa quando estou me ocupando com bichos? Mas ela agiu de um modo tal que lembra os mistérios animais. E dois em dois dias eu comparava uma rosa e colocava-a na água dentro da jarra feita especialmente estreita para abrigar o longo talo de uma só flor. De dois em dois dias a rosa murchava e eu a trocava por outra. Cor-de-rosa sem corante ou enxerto, porém do mais vivo rosa pela natureza mesmo. Sua beleza alargava o coração em amplidões. Parecia tão orgulhosa da turgidez de sua corola toda aberta e das próprias pétalas que era com uma altivez que se mantinha quase erecta. Porque não ficava totalmente erecta: com graciosidade inclinava-se sobre o talo que era fino e quebradiço. Um relação íntima estabeleceu-se entre mim e a flor: eu a admirava e ela parecia sentir-se admirada. E tão gloriosa ficou na sua assombração e com tanto amor era observada que se passavam os dias e ela não murchava: continuava de corola toda aberta e túmida, fresca como flor nascida. Durou em beleza e vida uma semana inteira. Só então começou a dar mostras de algum cansaço. Depois morreu. Foi com relutância que a troquei por outra (*Água viva*, 1973: 59-60).

Em outro momento, esbarramos na morte técnica. Trata-se de um instante que já mencionamos, mas o retomaremos porque se trata de perscrutar a morte em todas as nuances claricianas de negação ao que significa a variante da morte que mais lhe interessa, qual seja, a da finitude, momento em que corpo e alma se apagam para o nada. Na carta sobre o anúncio de uma morte de uma pessoa desconhecida surge a

¹ Recortamos um trecho da crônica de 13 de março de 1971, intitulada “Bichos”, pois elucida o afeto da escritora pelos animais: “Mas às vezes me arrepio vendo um bicho. Sim, às vezes sinto o mudo grito ancestral dentro de mim quando estou com eles: parece que não sei mais quem é o animal, se eu ou o bicho, e me confundo toda, fico ao que parece com medo de encarar meus próprios instintos abafados que, diante do bicho, sou obrigada a assumir, exigentes como são, que se há de fazer, pobre de nós. Conheci uma mulher que humanizava os bichos, conversando com eles, emprestando-lhes suas próprias características. Mas eu não humanizo os bichos, acho que é uma ofensa – há de respeitar-lhes a natureza – eu é que me animalizo. Não é difícil, vem simplesmente, é só não lutar contra, é só entregar-se” (“Bichos”, 1999: 334).

tentativa mediada por uma comunicação à distância que soa tão absurda quanto a notícia enviada também à distância: “Recebi uma carta de São Paulo de pessoa que não conheço. Carta derradeira de suicida. Telefonei para São Paulo. O telefone não respondia, tocava e tocava e soava como num apartamento em silêncio. Morreu ou não morreu” (1973: 38). Interrompemos nesse momento para lembrar a semelhança dessa passagem com o gesto da detetive-jornalista Stéphanie Delacour em *O velho e lobos* que, na procura por Alba, recorre ao telefone que, para a angústia de Delacour, não é atendido. Na seqüência, percebemos a perplexidade da pintora-narradora diante da morte técnica: “Morreu, sim. Nunca esquecerei” (1973: 38). A experiência da morte do outro, apesar de anônimo, um simples desconhecido com quem ela possivelmente jamais teria contato é suficiente para desencadear nela o peso de sua própria finitude: “Custa-me crer que eu morra. Pois estou borbulhante numa frescura frígida” (1973: 40). Para não morrer, a pintora realiza o mesmo desafio temporal que já está presente na protagonista Joana, a contempladora do passar das horas se apegava a uma capacidade de sentir para além dos ponteiros do relógio: “Minha vida vai ser longuíssima porque cada instante é” (1973: 40). Nos instantes subseqüentes, a pintora-narradora inventa uma série de nascimentos e mortes, os quais mantêm a sua intenção de domínio e permanência no tempo, culminando na recusa de morrer: “E desafio a morte. Eu – eu sou a minha própria morte¹” (1973: 44). Em outro instante-já, a narradora recompõe-se para não perder a sua forma supostamente corpórea: “Estou prestes a morrer-me e constituir novas composições” (1973: 46). Nota-se o intenso apego que ela tem à vida, pois somente aceita a morte se tiver novamente acesso à vida: “Terei que morrer de novo para de novo nascer? Aceito” (1973: 52). Escandida por essas pequenas mortes, construções ficcionalizadas de uma narradora atormen-

¹ Incluímos uma passagem da crônica de Clarice chamada “Morte de uma baleia”, de 17 de agosto de 1968. A partir desse episódio título da crônica, a escritora fornece elementos para reconstruirmos a sua acepção de morte no texto de frágil fio condutor que é o do fluxo aquoso: “Não, não fui vê-la: detesto a morte. Deus, o que nos prometeis em troca de morrer? Pois o céu e o inferno já os conhecemos – cada um de nós em segredo quase de sonho já viveu um pouco do próprio apocalipse. E a própria morte. Fora das vezes em que quase morri para sempre, quantas vezes num silêncio humano – que é o mais grave de todos do reino animal –, quantas vezes num silêncio humano minha alma agonizando esperava por uma morte que não vinha. (...) Morri de muitas mortes e mantê-las-ei em segredo até que a morte do corpo venha, e alguém, adivinhando, diga: esta, esta viveu”

tada pela idéia da finitude, a pintora traz à tona sua hipocondria que atualmente pode ser interpretada como um medo aceitável e freqüente em virtude das técnicas invasivas da medicina cuja precisão dos exames apoiados em alta tecnologia desperta o horror dos pacientes na expectativa de um diagnóstico que quase sempre é o resultado de um vasculhar da intimidade (no sentido de Kristeva), uma inspeção que toca nas entranhas. O discurso da pintora-narradora antecipa algo desse medo técnico: “Acho que não vou morrer no instante seguinte porque o médico que me examinou detidamente disse que estou em saúde perfeita. Está vendo? o instante passou e eu não morri” (1973: 52-53). Na seqüência, a pintora, entre o trágico e o cômico, compõe uma cena semelhante àquelas de abjeção que são tecidas por Kristeva sobretudo via suas leituras de Céline: “Quero que me enterrem diretamente na terra embora dentro do caixão. Não quero ser engavetada na parede como no cemitério são João Batista, que não tem mais lugar na terra. Então inventaram essas diabólicas paredes onde se fica como num arquivo” (1973: 53). Subjacente ao tom caricatural do desejo mórbido da personagem-narradora aflora a sua recusa da morte, pois, em outro instante-já, ela entra no paradoxo da vida dentro da morte: “Quero morrer com vida. Juro que só morrerei lucrando o último instante. (...) queria tanto morrer de saúde. Como quem explode. Éclater é melhor: j'éclate” (1973: 53). Novamente, localizamos as bases para a criação de Macabéa, personagem cuja hora da morte é o seu momento máximo, de espetáculo, de estrela de cinema. Em outro instante, depois de mencionar um caos que antecede a escuta de uma música eletrônica, ela lança o anúncio da morte, que é, nesse fragmento de tempo, a saudável interrupção do sono: “Estou pronta para o silêncio da grande morte. Vou dormir” (1973: 54). Sobre um vento que bate em sua “alma da cara”, o qual ela chama de ar solto, semelhante à fluidez da água mortal que é o fluxo da água viva, a pintora evoca uma memória do passado – não a história dessa lembrança, apenas a sensação lhe sobra para relato:

cada vez o mergulho em alguma coisa sem fundo onde caio sempre caindo sem parar até morrer e enfim adquirir o silêncio. Oh, vento siroco, eu não te perdô a morte, tu que me trazes uma lembrança machucada de coisas vividas que, ai de mim, sempre se repetem, mesmo sob formas outras e diferentes (*Água viva*, 1973: 61).

Em seguida, entra na isotopia da morte uma outra referência à voz anônima: “Soube de um ela que morreu na cama aos gritos: estou me apagando! Até que houve o benefício do coma dentro do qual o ela se libertou do corpo e não teve nenhum medo de morrer” (1973: 61). Nesse caso, a personagem-narradora não participa do anonimato daquele que morre pela técnica (sem cartas, ligações telefônicas), mas está manifesto seu afastamento em relação à pessoa morta pelo emprego muito popular de um “ouvi dizer que fulano tal morreu...”, produzindo um súbito alívio por não ser a sua “hora da estrela” e o sentimento de compaixão porque a pessoa-cadáver possivelmente escapou de um terrível (que também desperta o temor da narradora) sofrimento físico. A dor, nessa medida, para a narradora clariciana, liga-se estreitamente à dor no corpo. Entretanto, a passagem em discussão não significa a resignação diante da morte, uma vez que os instantes subseqüentes estão repletos de um sentimento de revolta da mulher ao pensar sobre a sua finitude:

Eu vou morrer: há esta tensão como a de um arco prestes a disparar a flecha. Lembro-me do signo Sagitário: metade homem e metade animal. (...) Sei que vou atingir o alvo.

Agora vou escrever ao correr da mão: não mexo no que ela escrever. (...). Começa assim: como o amor impede a morte, e não sei o que estou querendo dizer com isto. Confio na minha incompreensão que tem me dado vida liberta do entendimento, perdi amigos, não entendendo a morte. O horrível dever é ir até o fim. E sem contar com ninguém (*Água viva*, 1973: 62).

A solidão da experiência da morte a faz aproveitar o tempo de vida, por isso a pintora menciona a expressão “o delicado da vida”. Esse delicado, como é típico das inversões de Clarice, não é a leveza de um seguir vivendo ao sabor dos acontecimentos ou com a serenidade intrínseca dos que introjetaram a experiência da morte em camadas profundas da alma (talvez seja o caso de Kristeva e de sua formulação do fora do tempo) e por isso seguem uma vida entrecortada por pequenas mortes. A narradora de *Água viva* realiza esse processo, o *zeitlos* freudiano (não queremos dissolver essa ligação a respeito da morte entre as duas escritoras), mas os textos de Clarice, sobretudo o relato da força protagônica, não se realizam com o exercício extenuante dessa escansão. No discurso de seus narradores ou no discurso direto dos per-

sonagens aloja-se o apego com as sensações (de modo a materializá-las, corporalizá-las), pois ela pretende senti-las – aí está o delicado – até o esgotamento, o qual é tanto dela quanto das “coisas” do mundo, sejam elas orgânicas ou inorgânicas, animais ou vegetais, belas ou pavorosas, honestas ou desonestas. Trata-se de aproximá-la ao sujeito em processo de Kristeva e, em certa medida o fora do tempo de Kristeva também é um reflexo da insatisfação da teórica frente à experiência da escansão do tempo. As duas escritoras, portanto, experimentam, na carne de diversos personagens e, no caso específico de Clarice na carne dos objetos, o fluxo dos papéis disponíveis aos que observam a beleza e o horror do estar vivo. O delicado clariciano abre-se em um fragmento muito importante do final de *Água viva* em densidade a ser tolerada por poucos, pois viver segundo a pintora: “viver não é só desenrolar sentimentos grossos – é algo mais sortilégico e mais grácil, sem por isso perder o seu fino vigor animal” (1973: 81).

Na seqüência da isotopia da morte, observa-se o trecho da pintora-narradora em que está exposto o it, que se desdobra aqui não pelo fascínio presente no inexplicável do charme que uns têm e outros são desprovidos, mas na necessidade da personagem, que é o desafio à morte, de sentir-se viva: “Mas sei que terei paz antes da morte e que experimentarei um dia o delicado da vida. (...) Então aceito o pior e entro no âmago da morte e para isto estou viva. O âmago sensível. E vibra-me esse it” (1973: 66). Essa vibração que acompanha o it clariciano indica que tal estado depende de um corpo para a sua manifestação, logo a pintora não está em busca de um outro mundo, uma outra vida fora daquela que possui e mantém agarrando-se obsessivamente a todos os momentos. A própria escritora tem consciência de que o seu escrever, na intenção de passar a experiência do “delicado da vida”, é um gesto perigoso, para não dizer carregado de crueldade. Ao recortarmos de uma crônica, há poucos momentos, o interesse da escritora pelos telefones¹, Clarice aconselha a uma leitora anônima que lhe telefonou desavisadamente e com a qual sentiu uma identificação vocal muito profunda que não se fixe em seu texto porque às vezes ela toca em zonas que não são as mais aprazíveis na medida em que revela criar uma textura de aspe-

¹ Referimo-nos à crônica “Um telefonema”, de 4 de fevereiro de 1968, presente em *A desco-*

reza em sua escrita, ou seja, a cronista sabe que ao escrever para jornal abrange um público menos sofisticado, mesmo assim ela não os poupa de sua delicadeza cortante¹.

Em outro instante, a delicadeza da pintora-narradora expressa-se no universo incompreensível da morte das crianças, sempre uma interrupção inexplicável. Na cena, repleta de luminosidade visual – pois ela, entre tantas flores, menciona os cravos brancos –, subjaz o tom mórbido da morte prematura: “Os brancos lembram o pequeno caixão de criança defunta: o cheiro então se torna pungente e a gente desvia a cabeça para o lado com horror” (1973: 67). Sobre flores e morte, observamos que esse é um tema a ser percorrido e explorado em detalhes em textos de Clarice. Por exemplo, no conto “Um dia a menos”, publicado em 1977, de *A bela e a fera*, o eixo gira em torno da expectativa da chegada da morte. Logo na abertura, percebemos isso: “Eu desconfio que a morte vem. Morte? (1999: 85). O nome da personagem principal – Margarida Flores –, entre o risível e o sombrio, estabelece o vínculo por nós tecido entre a beleza do vivo e a iminência presente no horror da morte, levando a encontrar na beleza da natureza, sobretudo do mundo vegetal onde estão especialmente o jardim e as flores o pavor do apagamento irreversível da vida. Vejamos a passagem do conto de Clarice:

Mas lá não estava o jornal: o diabrete do vizinho inimigo já deveria ter carregado com ele. Era uma luta constante a de ver quem chegava primeiro ao jornal que, no entanto, tinha claramente impresso seu nome: Margarida Flores. Além do endereço. Sempre que distraidamente via seu nome escrito lembrava-se de seu apelido na escola primária: Margarida Flores de Enterro. Por que alguém não se lembrava de apelidá-la de Margarida Flores do Jardim? É que as coisas simplesmente não eram do seu lado (*A bela e a fera*, 1999: 86).

berta do mundo.

¹ É comum ver trechos de livros de Clarice transcritos em suas crônicas. Isso desfaz em parte o cuidado da escritora no que se refere à recepção de seus textos, mas na crônica de 22 de junho de 1968, intitulada “Ser cronista”, no início de sua carreira de cronista portanto, nota-se a diferença que ela estabelece entre os gêneros: “basta eu saber que estou escrevendo para jornal, isto é, para algo aberto facilmente por todo o mundo, e não para um livro, que só é aberto por quem realmente quer, para que, sem mesmo sentir, o modo de escrever se transforme. (...) E outras coisas: nos meus livros quero profundamente a comunicação profunda comigo e com o leitor. Aqui no jornal apenas falo com o leitor e agrade-me que ele fique agradado. Vou dizer a verdade: não estou contente” (“Ser cronista”, 1999: 113).

Esse é mais um exemplo da delicadeza áspera de Clarice. Trata-se de uma construção que flerta com a amargura na medida em que acaba com o belo (relação entre flores/cadáver) para instaurar a desordem, mas também, por outro lado, confere beleza ao feio (relação entre cadáver/flores). Da mesma forma, a pintora-narradora aproxima a pureza dos cravos brancos ao corpo morto das crianças, um corpo sem a carga de um história de vida e laços que implicam ações e julgamentos alheios. Sobre a ligação entre morte e o universo infantil, localizamos em um livro que fez parte da infância da escritora¹, intitulado *Os desastres de Sofia*, um possível marco para a futura vida literária de Clarice e seu aprofundamento do tema dessa grande interrupção final, a morte. No livro da Condessa de Ségur, há um conto chamado “Os peixinhos”. A delicadeza do recurso retórico do diminutivo dissipa-se assim que Sofia ganha um presente de seu pai, uma faquinha trabalhada. Observa-se que o narrador sublinha a leveza do texto para depois contrastá-la à crueldade da personagem, pois na abertura está a informação: “A mãe de Sofia tinha uns peixinhos maravilhosos, pequenos e delicados. Gostava muito destes peixinhos, que viviam num aquário cheio de água e forrado com areia para que pudessem afundar e se esconder” (s/d: 21). Em sua brincadeira com a faquinha, Sofia corta alimentos como pão, batatas, biscoitos e flores. No entanto, entediada, ela pede a sua pajem (a tradução antiga a que recorremos usa esse termo, possivelmente o lido por Clarice) um pouco de óleo e vinagre para temperar a sua salada. Para não sujar o vestido da menina, a pajem lhe alcança somente sal. Daí Sofia, contrariada, tem a seguinte idéia:

Sofia pegou o sal e pôs na salada. Sobrou um pouco. “Se eu tivesse alguma coisa para salgar...” pensava. Precisava de carne ou de peixe. “Oh! Que boa idéia!... Vou salgar os peixinhos de mamãe. Alguns eu corto em pedaços; outros, vou salgar inteiros. Como vai ser divertido!... Que prato maravilhoso vai ficar!...” (*Os desastres de Sofia*, s/d, 21).

Como um romance policial no qual o crime se mostra em detalhes para a purgação do horror imagético ou fantasmático dos leitores *voyeurs*, a Condessa de Ségur oferece às crianças um impressionante relato de um crime recheado de saborosos

¹ Consultamos o trabalho de Ricardo Iannace, *A leitora Clarice Lispector*, e a biografia sobre a escritora, *Clarice: uma vida que se conta*, de Nádia Battella Gotlib.

pormenores àqueles que estão no início das fabulações e têm a sede das histórias com todos seus detalhes de vilania e sacrifício:

Sofia não pensou no desgosto da mãe quando perdesse seus queridos peixinhos e nem no sofrimento dos pobres animaizinhos que pretendia salgar e picar. Daí a pouco todos os peixinhos estavam pescados e postos num prato, que a menina levou para a mesa onde brincava. Os bichinhos davam pinotes, pois não estavam se sentindo bem fora d'água. Para aquietá-los, Sofia jogou-lhes sal pelo corpo todo. E quietos ficaram, pois estavam mortos. Pegou os outros e picou-os em postas. Percebeu então que os matava, quando os cortava. Começou a inquietar-se. Examinou-os, verificando que estavam mortos e ficou vermelha como uma cereja (*Os desastres de Sofia*, s/d, 21).

Sofia, antes de se redimir, pois as histórias da Condessa de Ségur continuam esse fundo de ensinamento em primeiro plano, articula uma ardilosa estratégia para esconder o seu crime. Reunindo rapidamente os peixinhos salgados e estraçalhados pelos cortes precisos de sua faquinha, a menina sai sorrateira do quarto onde supostamente deveria ficar e os recoloca no aquário. O narrador deixa à mostra a formulação da desculpa da menina para a mãe: “Mamãe pensará que eles brigaram e que se despedaçaram entre si. Vou enxugar meus pratos, minha faca e jogar fora o sal. Minha pajem não percebeu nada, graças a Deus, e ainda está trabalhando sem nem pensar em mim’, dizia Sofia” (s/d, 22).

Mais adiante, ao escrever um livro para crianças, *A mulher que matou os peixes*, observamos um eco dessa leitura da infância da escritora. Em sua abertura, diferente do suspense da narrador construído pela Condessa de Ségur, para o qual a delicadeza está em seu sentido dicionarizado, temos acesso à áspera delicadeza do narrador clariciano: “Essa mulher que matou os peixes infelizmente sou eu. Mas juro a vocês que foi sem querer. Logo eu! Que não tenho coragem de matar uma coisa viva! Até deixo de matar uma barata ou outra” (1991: 7). Para os leitores infantis, a narradora clariciana expõe o direto de seu pensamento mais bruto que está em grande parte derramado no *jazz* em fúria que é *Água viva* quando o assunto é a morte: “Pois logo eu matei dois peixinhos vermelhos que não fazem mal a ninguém e que não são ambiciosos: só querem mesmo é viver” (1991: 7). Ao falar sobre a morte dos peixes, a narradora promove uma brusca associação dessa ruptura da vida à morte das pessoas, fazendo com que as crianças também percebam a magia e pavor contidos na fini-

tude: “Pessoas também querem viver, mas felizmente querem também aproveitar a vida para fazer alguma coisa de bom” (1991: 7). Antes de explicar as circunstâncias de seu crime, a personagem-narradora acumula uma série de histórias de bichos. Especialmente em uma delas, vemos ressoar a crueldade de Sofia, mas em todas as outras pairam sentimentos de revolta contra a mortalidade e de apiedamento dos animais enfermos ou mortos. A história dissonante é sobre uma rata branca que fora de um amigo da narradora chamada Clarice e que despertara nela a antipatia: “Maria de Fátima morreu de modo horrívelzinho (eu digo horrívelzinho porque no fundo estou bem contente): um gato comeu ela com a rapidez com que comemos um sanduíche” (1991: 13). Retornando às evidências da morte em *Água viva*, observamos que a força protagônica apaga as fabulações e temos por isso que buscar absorvê-la sem o invólucro de uma história a lastimar, vivendo-a em seu âmago ou, nas palavras da pintora-escritora, em seu estado de it. Esse é o delicado de Clarice que reside justamente em não deixar espaço para se fazer um caminho, pois ela joga no texto suas intuições sem piedade de seus interlocutores, apagando a tentativa de explorar um possível sentido em sua obra. Exercício cansativo para a própria narradora, em determinado instante-já é ela que se apaga momentaneamente do texto: “Acho que vou ter que pedir licença para morrer” (1973: 70). Passados alguns instantes em que ela se esgota, por exemplo, ao ouvir o *Pássaro de fogo*¹, possivelmente uma alusão à composição de Stravinsky, a pintora escande essa ruptura dramática que é a morte com outra, não menos sofrível, que acompanha esse ciclo. Refere-se ao nascimento, uma ruptura de impacto, pois ela faz questão de narrá-lo nos pormenores de algo que rompe a carne, a luz que se afasta da luz gélida metaforizada pelas várias referências a um mundo moderno que produziu luzes artificiais, dias intermináveis e uma narradora que, em

¹ Deve-se levar em conta o jogo sinestésico clariciano e nessa medida ouvir o “pássaro de fogo” pode também ser interpretado como apreciar uma tela de Paul Klee. Na crônica intitulada “Paul Klee”, presente em *Para não esquecer*, Clarice olha para a tela de Klee e o resultado de sua visão ultrapassa a simples descrição do que é por ela visto, como se tivesse sido também “afogada” por esses pássaros pintados: “Se eu me demorar demais olhando *Paysage aux oiseaux jaunes*, de Klee, nunca mais poderei voltar atrás. Coragem e covardia são um jogo que se joga a cada instante. Assusta a visão talvez irremediável e que talvez seja a da liberdade. O hábito de olhar através das grades da prisão, o conforto de segurar com as duas mãos as barras, enquanto olho. A prisão é a segurança, as barras o apoio para as mãos. Então reconheço que a liberdade é só para muito poucos” (“Paul

determinado instante-já, revela estar “eletronicamente apta”: “Tenho falado muito em morte. Mas vou te falar no sopro da vida” (1973: 75-76). A pretensa leveza induzida por esse “sopro de vida”, título do livro póstumo de Clarice, desfaz-se em estilhaços de uma vida delicadamente cortante. É assim que interpretamos o “sopro”, com base na alusão que a escritora antecipa em *Água viva* e que depois será desenvolvida em *Um sopro de vida (Pulsações)*, conforme apreendemos do discurso da personagem Ângela Pralini: – O coral selvagem é pontudo e ilha de Capri ao sol. O colar de coral não se pode pegar em punhados na mão: fere a concha delicada nessa mão branca e nervosa (1999: 121). Nota-se a presença do corpo nessas formas de entrar em contato com o delicado da existência. Em outro instante-já, a zombaria da pintora, estratégia para evadir-se da morte, termina em aflição: “Penso que agora terei que pedir licença para morrer um pouco. Com licença – sim? Não demoro. Obrigada.Não. Não consegui morrer” (1973: 77). A pintora-narradora permite alguns apagamentos no conteúdo da sua narração, embora seja predominante em seu discurso a imagem de uma planta que está perdida entre outras flores como girassóis e rosas e se chama a “sempre-viva”. Essa é a imagem passada pela pintora na tentativa de escrever a sua intensa forma de estar no mundo, pois mesmo no domingo, dia de descanso, o seu tema é o peso da morte: “Dobrei-me de repente em dois e para a frente como em profunda dor de parto - e vi que a menina em mim morria. Estou numa delícia de se morrer dela” (1973: 78). Atropelada por essa experiência em pleno domingo de manhã, a narradora o ilustra com cores de um corpo em sofrimento físico: “Nunca esquecerei este domingo sangrento. Para cicatrizar levará tempo. E eis-me aqui dura e silenciosa e heróica. Sem menina dentro de mim. Todas as vidas são heróicas” (1973: 78-79).

A reflexão da narradora clariciana combina com a leitura que Kristeva faz do projeto filosófico de Hannah Arendt no qual a psicanalista enfatiza o peso das idéias de Santo Agostinho sobre o conceito de vida arendtiano. Desse arranjo, Kristeva percebe nos textos arendtianos a conjunção entre ato e verbo, ilustrando seu argumento com um trecho de *A condição humana*: “É pelo verbo e pelo ato que nós nos inserimos

no mundo humano, e essa inserção é como um segundo nascimento no qual nós confirmamos e assumimos o fato em bruto de nossa aparição física e original¹” (2002: 86). Ao interpretar esse fragmento, Kristeva sublinha o papel da narrativa, da mesma forma que faz ao sustentar a importância da narração de histórias para a psicanálise: “É pela narrativa, e não na língua em si (que não lhe perdura menos como via e passagem), que se realiza o pensamento essencialmente político”. Segue-se daí a explicação dessa passagem realçada por Kristeva: “Por essa ação contada, que é uma narrativa, o homem corresponde à vida, ou pertence à vida na medida em que a vida humana é infalivelmente uma vida política²” (2002: 87). Segundo Kristeva, os poetas mencionados nos textos da pensadora, tais como Randall Jarell, Robert Lowell, Rilke e Emily Dickinson estão lá “não pelo virtuosismo do dizer, mas pela sabedoria de suas narrativas fulgurantes³” (2002: 88).

Mesmo na fragmentação angustiada da contagem dos momentos, a pintora-escritora possui uma vida que pode ser levada em conta quando dela nos aproximamos na tentativa audaciosa de interpretá-la. Voltemos agora à seqüência de sua história fugidia.

Em outro instante, a pintora associa o ato de morrer ao ápice do aproveitamento do tempo: “Será que no instante de morrer forçarei a vida mais do que posso?” (1973: 86). Entretanto, ela parece não alcançar essa intensidade, uma vez que ao lado dessa sugestão de se pôr para o auge oferecido pelo sentir, ela nos adverte que está no presente do que vive: “Mas eu sou hoje” (1973: 86). Tal presentificação não exclui o estar, em função do próprio movimento reflexivo que é o desafiar o tempo a partir da experiência do pensar/sentir, também para fora desse tempo presente, como alguém que lamenta ter passado por uma experiência que não foi efetivamente

¹ “C’est par le verbe et l’acte que nous nous insérons dans le monde humain, et cette insertion est comme une seconde naissance dans laquelle nous confirmons et assumons le fait brut de notre apparition physique originelle” (*Le génie féminin*. Hannah Arendt, 1999: 143).

² “C’est par le récit, et non dans la langue en soi (qui n’en demeure pas moins la voie et le passage), que se réalise la pensée essentiellement politique”; “Par cette action racontée qu’est un récit, l’homme correspond à la vie ou appartient à la vie en tant que la vie humaine est inmanquablement une vie politique” (*Le génie féminin*. Hannah Arendt, 1999: 146).

³ “(...) le sont non pas pour la virtuosité du dire, mais pour la sagesse de leurs récits fulgu-

vivida. Reportamo-nos à penosa experiência de G.H., personagem angustiada sobretudo porque lamenta ter perdido algo (metaforizado pela terceira perna) que nunca fora de fato algo que a tivesse legitimado como participante de uma vida em grupo. Sustentamos que o pesar de G.H., o qual se amplia para grande parte dos personagens de Clarice, especialmente os da nossa análise (Joana-GH-força protagônica, Macabéa), ancora-se num sentimento de estrangeiridade (nas palavras de Kristeva) ou de não-pertencimento (segundo a terminologia de Clarice¹). Tal condição não é apenas tributária da natureza incomum dessas personagens plenas de um ânimo “selvagem” (no sentido clariciano), mas está alicerçada na desconcertante falta de empatia que suas ações geram na trama, deixando-as encerradas numa solidão profunda. Em outras palavras, se são marcadamente estrangeiras é porque são rejeitadas pelos outros em virtude de uma capacidade que tais personagens dispõem de despertar naqueles que as rodeiam reações insuspeitadas, desconfortáveis e, sobretudo, intensos vínculos com a matéria tanto orgânica quanto inorgânica.

O pedido da narradora para interromper esse fluxo que a joga para o fora do tempo, nessa medida, desenrola-se para uma espécie de entrada da narradora naquilo que estaria na esfera de um pertencimento: “Talvez então se eu pedir muito à natureza, eu paro de morrer? Posso violentar a morte e abrir-lhe uma fresta para a vida?” (1973: 88-89). Esse é apenas mais um fragmento de tempo sobre a morte que se

rants” (*Le génie féminin*. Hannah Arendt, 1999: 147).

¹ A crônica “Pertencer”, de 15 de junho de 1968, sempre mencionada na crítica sobre a escritora, evidencia a solidão de Clarice, que não se dobrava a agrupamentos de pessoas simplesmente para se fazer incluída no social, mas buscava uma forma profunda de pertencimento que a afastava do verdadeiro convívio ambicionado por ela: “Com o tempo, sobretudo os últimos anos, perdi o jeito de ser gente. Não sei mais como se é. E uma espécie toda nova da ‘solidão de não pertencer’ começou a me invadir como heras num muro. Se meu desejo mais antigo é o de pertencer, por que então nunca fiz parte de clubes ou de associações? Porque não é isso o que eu chamo de pertencer. O que eu queria, e não posso, é por exemplo que tudo que me viesse de bom de dentro de mim eu pudesse dar àquilo que eu pertencesse. Mesmo minhas alegrias, como são solitárias às vezes. E uma alegria solitária pode se tornar patética. É como ficar com um presente todo embrulhado com papel enfeitado de presente nas mãos – e não ter a quem dizer: tome, é seu, abra-o! Não querendo me ver em situações patéticas e, por uma espécie de contenção, evitando o tom de tragédia, então raramente embrulho com papel de presente os meus sentimentos” (“Pertencer”, 1999: 110).

soma à frágil trama que é *Água viva*, um relato que vive no cruzamento de muitos assuntos da própria biografia de Clarice¹.

Em outro instante-já, ela pergunta: “Estou no âmago da morte?” (1973: 89). Segue-se disso uma definição para a morte que a desfaz e acrescenta um mistério, pois para alguns assuntos a saída clariciana é a estratégia de uma desistência que depois é retomada e em outro tempo é atenuada: “A morte? a morte é ‘X’. Mas muita vida também pois a vida é impronunciável” (1973: 95). Observa-se que o mistério do outro instante está desfeito no efeito que deve ser a morte sobre o corpo, esse apagamento da carne que será sentido delicadamente por Macabéa: “Eu na minha solidão quase vou explodir. Morrer deve ser uma muda explosão interna. O corpo não agüenta mais ser corpo. E se morrer tiver o gosto de comida quando se está com muita fome? E se morrer for um prazer, egoísta prazer?” (1973: 99). Maca experimenta em seu corpo lamentavelmente virginal, assim como é construído por Rodrigo S.M., um intenso sopro final de prazer que a torna subitamente uma mulher retirada muito bruscamente de uma vida de menina: “É que o rosto dela lembrava um esgar de desejo” (1999: 84). Maca, excluída dos possíveis prazeres do corpo por essa interrupção fulminante de uma máquina, experimenta, em sua despedida, o “gosto suave, arrepiante, gélido e agudo como no amor” (1999: 84). A pintora, que vive uma morte intermitente sem uma história desgraçada de pano de fundo para nos pungir, está na aflição da consciência de sua mortalidade (acionando o pungente em seus interlocutores em todos os segundos de seu discurso), e isto é muito diferente da atmosfera mágica em que vive Macabéa, a nossa Giulietta dos Espíritos do Nordeste, pois a loucura da narradora é vivida num frágil enredo de solidão e angústia de um corpo invadido pelo *flash* da máquina fotográfica: “Vai começar: vou pegar o presente em cada frase que morre. (...) Mas vou ter que parar porque estou tão e tão cansada que só morrer me tiraria deste cansaço. (...) Estou me encontrando comigo mesma: é mortal porque só a morte me conclui” (1973: 101). Em outro instante fatal, a pintora-escritora revela um segredo:

Vou lhe contar um segredo: a vida é mortal. Vou ter que interromper

¹ Sobre a relação vida e obra da escritora, consultamos o trabalho de Lícia Manzo, *Era uma vez: eu* (2001: 205-225).

tudo para te dizer o seguinte: a morte é o impossível e o intangível. De tal forma a morte é apenas futura que há quem não a agüente e se suicide. É como se a vida dissesse o seguinte: e simplesmente não houvesse o seguinte. Só os dois pontos à espera. Nós mantemos este segredo em mutismo para esconder que cada instante é mortal (*Água viva*, 1973: 102).

O pacto da angustiada¹ personagem-narradora com um segredo compartilhado amplia o seu ateísmo ao de seus possíveis interlocutores: ela nos joga na certeza de que o que está a nossa disposição é o “isto”, o qual é marcante no discurso de G.H., logo devemos vivê-lo em sua duração, uma vez que a morte corta a existência, retira o ser do mundo. Essas pequenas mortes metafóricas da pintora-narradora constituem um exercício de espera e aprendizagem para a aceitação da grande interrupção, embora exista a óbvia resistência que ela realiza a todo tempo contra a morte. Assim ela anda com muito sofrimento em sua carne de mulher que se animaliza e em determinado instante-já a vemos ferida, ela que é capaz de uma delicadeza cortante também se deixa sangrar:

Senti-me então como se eu fosse um tigre com flecha mortal cravada na carne e que estivesse rondando devagar as pessoas medrosas para descobrir quem teria coragem de aproximar-se e tirar-lhe a dor. E então há a pessoa que sabe que tigre ferido é apenas tão perigoso quanto criança. E aproximando-se da fera, sem medo de tocá-la, arranca a flecha fincada (*Água viva*, 1973: 103).

A possibilidade de continuar a narração do tempo, sempre sofrida, se tomarmos o fora do tempo em consideração (*hors temps*), é um privilégio dessa narradora, que se despoja de si no texto e se aproxima de sua criadora, Clarice Lispector: “O monstro sagrado morreu. Em seu lugar nasceu uma menina que era órfã de mãe” (1973: 103). Observa-se nesse fragmento a “possessão” clariciana, pois mesmo com

¹ Empregamos o termo angústia no sentido construído pela própria Clarice em uma de suas crônicas chamada “O que é angústia”, para o *Jornal do Brasil*: “Um rapaz fez-me essa pergunta difícil de ser respondida. Pois depende do angustiado. Para alguns incautos, inclusive, é a palavra que se orgulham de pronunciar como se com ela subissem da categoria – o que também é uma forma de angústia. Angústia pode ser não ter esperança na esperança. Ou conformar-se sem se resignar. Ou não se confessar nem a si próprio. Ou não ser o que realmente se é, e nunca se é. Angústia pode ser o desamparo de estar vivo. Pode ser também não ter coragem de ter angústia – e a fuga é outra angústia. Mas angústia faz parte: o que é vivo, por ser vivo, se contrai. Esse mesmo rapaz perguntou-me: você não acha que há um vazio sinistro em tudo? Há sim. Enquanto se espera que o coração en-

uma mãe doente e sentindo-se culpada porque o seu nascimento não a livrou, conforme muitos acreditavam, da doença, a escritora não a retira do texto¹. Apesar da forte imagem autofágica recorrente em *Água viva* que é a de alimentar-se da própria placenta, a pintora-escritora não a retira da cena: a mãe, sempre um eco da Virgem Maria, está lá, um pouco esmaecida pelas circunstâncias biográficas de Clarice que a lançaram na vida sem muito apoio da figura materna, entretanto uma referência que levou a escritora ao extremo apego e valorização da vida e sobretudo à oportunidade de experimentá-la com muita alegria.

Esse sentimento de alegria, ligado ao inevitável que é a morte, se mostra misturado ao sarcasmo da narradora atêia, conforme o instante que segue: “Denuncio nossa fraqueza, denuncio o horror alucinante de morrer – e respondo a toda essa infâmia com – exatamente isto que vai agora ficar escrito – e respondo a toda essa infâmia com a alegria” (1973: 112). Voltando à crônica “Pertencer”, Clarice escreve o seu desejo íntimo: “Queria simplesmente que se tivesse feito um milagre: eu nascer e curar minha mãe” (1999: 111). Como o milagre não acontece, ela sente-se excluída, mas às vezes acontece de ter uma leve amostra do que seria esse pertencer: “A vida me fez de vez em quando pertencer, como se fosse para me dar a medida do que eu perco não pertencendo” (1999: 111). Segue-se disso que o pertencer para ela é a recusa da morte em sua última interrupção, o cessar da vida, assim ela define o sentimento de pertencimento, sublinhando-o: “E então eu soube: *pertencer é viver*” (1999: 111). Trata-se, portanto, para confirmar o nosso percurso da isotopia da morte na trajetória aquosa de *Água viva*, o enfoque temático voltado para a experiência da vida dentro do texto, visto que a situação relatada pela pintora-escritora e também a de Clarice (cronista) se aproximam, pois no fecho da crônica flagramos a metáfora do fluxo vivo da água imbricada ao sentimento de pertencimento que é título de sua trajetória agô-

tenda” (“O que é angústia”, 1999: 435).

¹ Na crônica “Pertencer”, Clarice revela esse dado importante de sua biografia: “fui preparada para ser dada à luz de um modo tão bonito. Minha mãe já estava doente, e, por uma superstição bastante espalhada, acreditava-se que ter um filho curava uma mulher de uma doença. Então fui deliberadamente criada: com amor e esperança. Só que não curei minha mãe. E sinto até hoje essa carga de culpa: fizeram-me para uma missão determinada e eu falhei. Como se contassem comigo nas trincheiras de uma guerra e eu tivesse desertado. Sei que meus pais me perdoaram eu ter nascido em vão e tê-los traído na grande

nica publicada alguns anos depois dessa crônica datada de 1968: “Experimentei-o com a sede de quem está no deserto e bebe sôfrego os últimos goles de água de um cantil. E depois a sede volta e é no deserto mesmo que caminho” (1999: 111). Por isso, isto é, porque é a experiência da vida a insere no fluxo social que é a base da linguagem, dado que não existe linguagem sem o outro, a personagem-narradora, enviesadamente, lança mão do sentimento de alegria para expressar a recusa da finitude: “E a minha própria morte e a dos que amamos tem que ser alegre, não sei ainda como, mas tem que ser” (1973: 113). Os instantes só enfatizam essa revolta da pintora-narradora:

Aliás não quero morrer. Recuso-me contra “Deus”. Vamos não morrer como desafio?

Não vou morrer, ouviu, Deus? Não tenho coragem, ouviu? Não me mate, ouviu. Porque é uma infâmia nascer para morrer não se sabe quando nem onde. Vou ficar muito alegre, ouviu? Como resposta, como insulto. Uma coisa eu garanto: nós não somos culpados. E preciso entender enquanto estou viva, ouviu? porque depois será tarde demais (*Água viva*, 1973: 113).

Na última referência, a pintora aventa a possibilidade que já foi pensada por Descartes em suas *Meditações*: “Será que depois da morte é assim? o sonho de um sonho de um sonho de um sonho?” (1973: 114).

4.4 O gosto: uma forma de pertencimento

Encontramos em uma crônica importante de Clarice, recém mencionada, a sinonímia entre pertencer e viver. A pergunta que se segue disso é: O que é viver e como vive a pintora de *Água viva*? Em parte já respondemos essa questão ao indicar os movimentos realizados pela personagem-narradora. A inspeção dos sentidos da visão, da audição e do olfato realçam a tentativa de manifestação da pintora de suas sensações intensamente trabalhadas para captar o centro vivo das coisas. Faremos, a partir desse momento, a coleta dos instantes-já referentes à gustação, conforme aparecem na seqüência de *Água viva*, pois intuímos que aí está uma das facetas mais delicadas do existir clariciano.

esperança. Mas eu, eu não me perdôo” (“Pertencer”, 1999: 111).

No início da caminhada do gosto da pintora-escritora, nota-se a revolta de sua auto-suficiência sobre a qual mencionamos na crônica “Pertencer”, levando-nos inclusive a chegar até a esse entrelaçamento entre viver e o saborear: “quero me alimentar diretamente da placenta” (1973: 7). Apagando a figura materna, a narradora a faz viver obliquamente por essa negação – procedimento muito ao gosto dos textos de Clarice. Em outro instante, a pintora-escritora conduz-nos para o campo do sabor: “Escrevo-te toda inteira e sinto um sabor em ser e o sabor-a-ti é abstrato como o instante” (1973: 9). Colado a esse instante, ela acrescenta: “E aos instantes eu lhes tiro o sumo de fruta. Tenho que me destituir para alcançar cerne e semente de vida. O instante é semente viva” (1973: 11). A personagem-narradora esgota o sabor, que serve como metáfora para o adensamento do tempo. Assim ela realiza o mesmo aprofundamento que está em *Perto do coração selvagem*, exercício praticado por Joana na descrição de seu contato desafiante com os relógios durante a infância. Em outro instante-já, ela mostra-se distanciada dos alimentos, como quem evita o sabor para sentir um gosto que se afigura de difícil apreensão, para não dizer inacessível: “Mal toco em alimentos, não quero me despertar para além do despertar do dia” (1973: 13). No instante subsequente, a pintora cria uma metáfora para o dia que o corporifica por meio da alusão à carnalidade por ela percebida nas frutas, as quais ganham o atributo protetor epitelial característico de forma mais evidente nos homens e nos animais: “O dia parece a pele esticada e lisa de uma fruta que numa pequena catástrofe os dentes rompem, o seu caldo escorre” (1973: 18).

A pintora-escritora, em determinado momento de seu discurso aquoso, afirma o seu estranhamento nesse campo que não é o do seu domínio. No instante a seguir, ela se diz à vontade com as palavras. Nota-se que a sua justificativa se apóia no prazer das palavras, o qual anteriormente ela sentia apenas na escolha das tintas ou nos traços de uma tela a ser preenchida: “Comecei estas páginas também com o fim de preparar-me para pintar. Mas agora estou tomada pelo *gosto* das palavras, e quase me liberto do domínio das tintas: sinto uma voluptuosidade em ir criando o que te dizer” (1973: 19, grifo nosso). Na seqüência da captura de flagrantes da gustação, a personagem-narradora exemplifica o seu gosto, já exercitado por meio da protagonista Joana, de *Perto do Coração selvagem*. A personagem do romance de estréia elege a

palavra “amêndoa”, uma escolha repleta de sabor doce. A escolha da pintora mantém-se nessa busca pelo flagrante do que é líquido numa fruta: “Quero a seguinte palavra: ‘esplendidez’; esplendidez é a fruta na sua suculência, fruta sem tristeza” (1973: 27). A pintora-narradora faz com as palavras o mesmo uso que Kristeva percebe na aquisição da linguagem. Para a psicanalista¹, no desenvolvimento do futuro sujeito falante, antes da fase depressiva, o que existe é um contato tátil, afetivo e sobretudo gustativo com o leite materno. O fantasma de Kristeva, exposto em *Visões capitais*, explora a região da face materna, o horror recíproco entre mãe e filho que está no mito da medusa é percorrido pela psicanalista em diversas pinturas sobre “decapitações”. O fantasma de Kristeva repercute sobre a vida de todo o sujeito falante porque todos passamos por esse vínculo carnal com a linguagem, uma vez que necessitamos dos cuidados de uma representante materna. Na nossa interpretação, observamos que na origem do desenvolvimento da palavra reside um gosto arcaico desse corpo materno nutridor que passa posteriormente para a linguagem. A narradora ambiciosa de *Água viva* procura o máximo dessa experiência e a iguala ao que chama de vida e dela, no entanto, só atinge uma leve reminiscência da possessão materna, história de qualquer sujeito inserido na linguagem: “Como vês, é-me impossível aprofundar e apossar-me da vida, ela é aérea, é o meu leve hálito” (1973: 29). Apesar da difícil apreensão da leveza presente nesse sopro (assunto do livro póstumo da escritora), a narradora-escritora parece insatisfeita com essa experiência, pois ela tem fome de vida e no instante que segue observa um mundo que é pleno de saliva: “O que mais me emociona é que o que não vejo contudo existe. Porque então tenho aos meus pés todo um mundo desconhecido que existe pleno e cheio de rica saliva. A verdade está em alguma parte: mas inútil pensar. Não a descobrirei e no entanto vivo dela” (1973: 35). Para escandir a intensidade alcançada por ela no instante-já narrado, ela desvia para a possibilidade de uma história como quem recorre à figura materna e seu poder de nutrição: “De vez em quando te darei uma leve história – ária melódica e cantabile para quebrar este meu quarteto de cordas: um trecho figurativo para abrir uma cla-

¹ Retomamos esse ponto, mas ele já está desenvolvido no terceiro capítulo do nosso trabalho. Kristeva desenvolve esse tema da relação entre palavras e nutrição em *Visões capitais*, 1998, p. 25.

reira na minha nutridora selva” (1973: 37). Porque a pintora é uma órfã de mãe¹ e não encontra refúgio nessa referência protetora e nutriz, ela volta ao impacto solitário de alguém que se alimenta de si mesmo: “Não. Não é fácil. Mas é it. Comi minha própria placenta para não precisar comer durante quatro dias. Para ter leite para te dar. O leite é um ‘isto’. E ninguém é eu. Ninguém é você. Esta é a solidão” (1973: 39). O isto clariciano, no instante em questão, é do gosto arcaico, do leite materno recuperado para a construção da teoria da linguagem de Kristeva e que será visto pela psicanalista nos deslocamentos metafóricos trabalhados pelos poetas, especialmente na escrita comestível de Colette, que soube tirar da natureza um sabor enfeitiçante e incomum, pois são poucos os escritores que alcançam as nuances tecidas por Colette. Deve-se levar em conta que Colette transgrediu em parte um tabu sexual ao se envolver com o enteado e com isso tocou os tabus alimentares, os quais, na interpretação freudiana (*Totem e tabu*), instauram o simbólico e, por conseguinte, a própria linguagem. Entramos em uma discussão sem resposta, apenas suscitamos esse confronto entre os limites da linguagem e a criação verbal, pois nos parece um campo que se abre para além da nossa pesquisa. A liberdade de Colette para fora do simbólico resultou em um rico efeito poético no qual as palavras são um banquete. O caso da narradora de *Água viva* é diferente, pois a sua autora, assim como qualquer autor, teve uma vida única em experiências que não podem ser padronizadas, no entanto ela se encontra com Colette ao escrever com o gosto pelas palavras. Pode-se dizer da pintora-escritora da sua fome de palavras, procura simbolizada pelo seio materno, que é ausência da mãe: “Com olhos fechados procuro cegamente o peito: quero leite grosso” (1973: 41). A pintora vive, portanto, uma possessão sem mãe, por isso seu gosto tem esse aspecto sombrio de desamparo, de alguém que foi jogado no mundo e foi criado

¹ Ao analisarmos a isotopia da morte, há um instante quase deslocado do texto no qual a personagem-narradora relata o seguinte: “O monstro sagrado morreu. Em seu lugar nasceu uma menina que era órfã de mãe” (1973: 103). Na continuação, vê-se o arrependimento por ter alcançado um tom próximo ao confessional: “Bem sei que terei que parar. Não por falta de palavras mas porque estas coisas e sobretudo as que só penso e não escrevi – não se dizem” (1973: 103). Na crônica de 22 de novembro de 1969, para o *Jornal do Brasil*, intitulada “Brain storm”, Clarice faz um exercício de escrita veloz, ao correr da pena, no qual vemos o mesmo trecho com uma interessante modificação no final: “O monstro sagrado morreu: em seu lugar nasceu uma menina que era órfã de mãe. Bem sei que terei de parar, não por causa da falta de palavras, mas porque essas coisas e sobretudo as que

sem referências, à mercê de algumas interdições que poderiam tê-la levado talvez a limitações verbais: “Gosto é das paisagens de terra esturricada e seca, com árvores contorcidas e montanhas feitas de rocha e com uma luz alvar e suspensa. Ali, sim, é que a beleza recôndita está” (1973: 44). O próximo instante-já confirma esse argumento, além de associá-la ao intertexto de Lautréamont: “Insetos, sapos, piolhos, moscas, pulgas e percevejos – tudo nascido de uma corrupta germinação malsã de larvas. E minha fome se alimenta desses seres putrefatos em decomposição. (...) Mas existe malignidade na selva. Bebo um gole de sangue que me plenifica toda” (1973: 47). No instante que segue, novamente, observamos o refrão autofágico: “A pessoa come outra de fome. Mas eu me alimentei com minha própria placenta. E não vou roer unhas porque isto é um tranqüilo adágio” (1973: 50). Órfã de mãe, a personagem-narradora não degustou do peito materno, ela nem mesmo alcançou a experiência natural um pouco anterior à saciedade, uma vez que é à sobrevivência que ela reivindica em seu discurso cru. A pintora-escritora percebe a própria fome ao lançar essa construção poética direta, com a intenção de ser por isso pouco trabalhada, que é a de alguém que come a outra de fome: possessão mamãe/bebê.

Em outro instante-já, o sabor entra na esfera técnica, na alusão às transparências características do desenho contemporâneo¹. Daí se percebe uma diferença sutil em relação às referências egípcias e a solidez das pedras – retiradas da natureza e empilhadas misteriosamente na edificação de monumentos sagrados – e o universo iluminado pelos objetos criados com o fim de reverência à modernidade. Na primeira situação, percebemos essa relação com a Antigüidade na história de G.H. e a profusão de elementos que a ligam ao sagrado do mundo egípcio. Quanto às transparências da força protagônica, não se pode sustentar que ela é impermeável ao mistério, uma vez que existem exemplos em seu flagrante do instante-já que a alçam para um mundo fantástico, mítico; no entanto, interessamo-nos por instantes em que a personagem-narradora escapa desse apelo intencionalmente sagrado, como no instante em questão: “Parei para tomar água fresca: o copo neste instante-já é de grosso cristal fa-

eu só pensei e não escrevi, não se usam publicar em jornais” (“Brain storm”, 1973: 246).

¹ Sobre as mudanças na arquitetura e o emprego do vidro (transparências) nos espaços modernos, consultamos a obra de Kenneth Frampton, *História crítica da arquitetura moderna*.

cetado e com milhares de faíscas de instantes. Os objetos são tempo parado?” (1973: 50). Mesmo nessa imagem gélida que remete à superiluminação promovida pelo desenvolvimento da técnica em nossa condição de sujeitos em dependência com toda a sorte de telas artificiais, nota-se a busca da pintora-escritora por um gosto arcaico com o qual ela não encontrou satisfação e por isso ela o inventa na tentativa de apreender o sem sabor que é da sua experiência gustativa arcaica privada do leite materno. Nessa medida, ela realça a insipidez da água. Se tomarmos a revolta da pintora-escritora não pelo seu lado arcaico do paladar, e exclusivamente pelo âmbito de sua macro-história, essa em que os interlocutores de cada tempo se incluem, daí o texto contém o ambicioso exercício da atemporalidade ao se fazer no instante-já de seus interlocutores. Encontramo-nos, passados 35 anos da publicação de *Água viva*, rodeados da mesma questão aventada pela sua personagem-narradora, mas – o que é perturbador – de modo evidente, devido a uma série mudanças que atualmente estão incorporadas indissolúvelmente ao nosso cotidiano. Estamos, portanto, imersos na sociedade dromocrática (conforme a terminologia de Virilio), situação que, como advoga Kristeva em seus textos mais recentes (*As novas doenças da alma, A revolta íntima, Sentido e contra-senso da revolta*), limita a nossa condição humana, apoiada sobre a capacidade de pensar/sentir, barrando acesso ao complicado trabalho de recriação de nossa vida psíquica. Nesse sentido, a leitura indicada pela pintora-escritora, na apreensão dessa falta de sabor presente na água em contraste com as transparências do copo e do próprio tempo, metaforiza a luta daqueles que defendem a liberdade do sujeito em um período adverso à manifestação da liberdade e voltado à robotização, implicando daí a padronização e, infelizmente, o apagamento do gosto.

As páginas femininas de Clarice¹, produzidas no início da carreira da escritora voltada à atividade da jornalística, estão repletas de notas sobre o gosto. Basta folhear a coletânea publicada de textos da escritora para jornais brasileiros, organizada por Aparecida Maria Nunes, para perceber como o gosto é um tema presente nas páginas

¹ Sobre a atividade jornalística da escritora, consultamos a obra de Aparecida Maria Nunes, *Clarice Lispector jornalista: páginas femininas e outras páginas*. Tereza Quadros, Helen Palmer e Ilka Soares foram alguns pseudônimos usados por Clarice para escrever para mulheres em jornais enquanto mantinha sua atividade de escritora de romances e de contos.

construídas por Clarice. Por exemplo, no texto para o *Diário da Noite*, de 6 de maio de 1960, chamado “Experimente”, a autora da página mostra uma intenção que se desvela em muitos de seus romances, qual seja, a necessidade de incluir o interlocutor em seu texto: “Estou hoje mais com jeito para conversinha mole, dessas partidas, à vontade, sem o menor ar de “discurso”... Não gosto de monólogo, de modo que até me parece ouvir sua voz me respondendo, concordando ou discordando de mim” (2006: 21). No segundo parágrafo, ela expõe seu gosto, assim como faz em seus livros ao narrar histórias de experiências sofridas na carne de personagens fictícios e em seguida evocar a apreciação do interlocutor invisível:

Que é que você acha, por exemplo, dessa moda de franjinha meio boba, meio desfiada, meio de lado na testa, meio “como quem não quer nada”? Pois há dias que me parece o ideal. Tal franja mistura um ar de preguiça com um toque de exótico, e às vezes dá a impressão de deusa bem penteada que o vento despenteou. Sou a favor de franja boba, sobretudo nesses dias bonitos de abril-maio. E você? (*Correio feminino*, 2006: 21).

Em “Driblando a moda”, texto de 23 de abril de 1960 para o *Diário da Noite*, a jornalista Clarice percebe os perigos do mercado da moda com a sua ditadura e padronização, fazendo assim para suas leitoras uma verdadeira revolução em busca do estilo pessoal:

O perigo, quando se fala em moda, é que moda termina parecendo lei. E para muitas mulheres é mesmo: “Não posso porque não está na moda”, ouve-se muito. Muitas não chegam a dizer, mas chegam a contrariar o próprio gosto, e mesmo o que lhes vai bem, contanto que façam da moda uma prisão. Ora, moda é tendência, tendência geral a ser adaptada por cada uma de nós, a ser usada com prazer, e não a nos escravizar.

(...) roxo é a cor que vem. Em algumas de vocês, o roxo irá tão bem como uma luva de luxo. Em outras, apesar de estar na moda, talvez dê um ar de tristeza e viuvez. Lembre-se: moda é moda, mas quem manda mesmo é você. E quem escolhe também: a cor da moda é roxo, mas ninguém está lhe dizendo que tom de roxo. Quem sabe se o lilás, modalidade mais suave do roxo, vai melhor com seu tipo? (*Correio feminino*, 2006: 40).

Voltando ao próximo instante-já de *Água viva*, notamos que a personagem-narradora se mostra como exemplo de alguém que não se curva à massificação, pois, a despeito de uma vida sem o alimento vital, ela conseguiu a experiência delicada

dos sabores finos. Curiosamente, é ela quem denuncia os abusos da esfera técnica, ao se esquivar de um mundo onde imperam transparências (metáfora da sociedade do espetáculo). Septicius Clarus, o protagonista de *O velho e os lobos*, dispõe dessa mesma consciência da força protagônica a ponto de ser o personagem mais crítico da trama de Kristeva, apesar de uma existência repleta de infortúnios que o faz, em grande medida, realizar o mesmo gesto presente no instante-já seguinte da pintora: “Eu agüento porque sou forte: comi minha própria placenta” (1973: 52). A preocupação da pintora-escritora tem base filosófica, pois ela nos joga a seguinte reflexão: “Como reproduzir em palavras o gosto? O gosto é uno e as palavras são muitas” (1973: 53). Nas crônicas, Clarice também chama a atenção para o papel do gosto. Em “Temas que morrem”, de 24 de maio de 1969, a escritora aproxima-se da cronista nesse trecho confessional: “A verdade é que simplesmente me faltou o dom para a minha verdadeira vocação: a de desenhar” (1999: 197). Na mesma crônica, Clarice revela a sua fome, que é também fome de criação estética que vem à tona pela palavra como um impulso para a satisfação de uma fome arcaica:

Eu também poderia escrever um verdadeiro tratado sobre comer, eu que gosto de comer e no entanto não como tanto. Terminaria sendo um tratado sobre a sensualidade, não especificamente a de sexo, mas a sensualidade de “entrar em contato” íntimo com o que existe, pois comer é uma de suas modalidades – e é uma modalidade que *engage* de algum modo o ser inteiro (*A descoberta do mundo*, 1999: 197).

Na seqüência do instante-já em *Água viva*, a pintora-narradora cobre de sofisticação essa fome expressada na crônica do *Jornal do Brasil*: “Ultrapassar o máximo é viver o elemento puro. Tem pessoas que não agüentam: vomitam. Mas eu estou habituada ao sangue” (1973: 54). A personagem-narradora deseja o instante em sua carnalidade bruta. Ela vive o instante como se fosse um alimento e intensamente se alimenta do tempo, uma forma de humanizá-lo, retirando-o do apagamento característico da técnica, muitas vezes às voltas com a produção da mera manutenção da velocidade por si mesma. Em sua atividade de cronista, Clarice constrói uma versão popular para essa sua necessidade que é, para usar um termo da pintora-narradora, a “fúria dos impulsos viscerais”. Localizamos na crônica “Nossa truculência”, de 13 de

dezembro de 1969, o equivalente para o que Clarice deixa no relato da pintora-escritora disperso na rede entrelaçada de assuntos do fluxo de *Água viva*:

Quando penso na alegria com que comemos galinha ao molho pardo, dou-me conta de nossa truculência. Eu, que seria incapaz de matar uma galinha, tanto gosto delas vivas mexendo o pescoço feio e procurando minhocas. Deveríamos não comê-la e ao seu sangue? Nunca. Nós somos canibais, é preciso não esquecer. É respeitar a violência que temos. E, quem sabe, não comêssemos a galinha ao molho pardo, comeríamos gente com seu sangue. Minha falta de coragem de matar uma galinha e no entanto comê-la morta me confunde, espanta-me, mas aceito. A nossa vida é truculenta: nasce-se com sangue e com sangue corta-se a união que é o cordão umbilical. E quantos morrem com sangue. É preciso acreditar no sangue como parte da nossa vida. A truculência. É amor também (*A descoberta do mundo*, 1999: 252).

Mais recentemente, Derrida, em *États d'âme de la psychanalyse*, à procura de um além (*au-delà*) da pulsão de morte, da pulsão de poder e da crueldade, realiza uma retomada etimológica interessante para se refletir sobre a posição clariciana a respeito dessa vida pulsante que é de uma ênfase em estados brutos, orgânicos, que esguiam sangue sobre a composição de vários de seus personagens, especialmente sobre a pintora-narradora, envolvida num constante vermelho visceral. Ao pesquisar a ascendência latina da palavra latina crueldade (*cruor, crudus, crudelitas*), Derrida a identifica à história do sangue derramado, do crime (2000: 10). O filósofo parte da etimologia e desse caminho em que o estatuto do sangue e o sofrimento advindo daí se desfazem em nossa sociedade técnica, pois essa produz, por exemplo, mortes indolores sob a capa de um ato de humanismo. Em *Visões capitais*, no artigo intitulado “Da guilhotina abolição da pena de morte” (“De la guillotine à l’abolition de la peine de mort”), Kristeva mostra que o seu fantasma das decapitações também é o do povo francês. A autora recorre à literatura francesa para ilustrar esse fantasma carregado de crueldade cujo ápice aparece em *O vermelho e o Negro* e no envolvimento dos ancestrais de Mathilde de La Mole com a experiência da decapitação que retorna para ela na cabeça cortada de Julien Sorel. A parcela ficcional da decapitação explorada por Kristeva está em *Possessões*. Gloria Harrison, cujo corpo decapitado foi objeto de nosso estudo no terceiro capítulo deste trabalho, apresenta esse legado de crueldade de retorno (revolta, em sua acepção de volta) etimológico perdido pela técnica. O artigo presente em *Visões capitais*, em uma nota de rodapé, cita a obra de Martin Mo-

nestier, *Penas de morte: história e técnicas das execuções capitais das origens até a atualidade* (*Peines de mort: Histoire et techniques des exécutions capitales des origines à nos jours*). É preciso entrar em contato com as imagens recolhidas por Monestier, as quais não são copiadas ou referidas por Kristeva, para ver (esse é o verbo) que o desaparecimento do corpo – desaparecimento do sangue – não apaga o impacto sanguíneo sempre presente na palavra cruel. Esmaecido pela técnica – assim interpretamos o sangue na pesquisa de Monestier –, a perturbação desse líquido vermelho, que é intensa, por exemplo, em práticas rudimentares de pena de morte como nos suplícios com animais, na empalação, na precipitação ou na degolação, se atenua quando se aprimoram as técnicas das penas. A câmara a gás, a cadeira elétrica e a injeção letal constituem exemplos de mortes produzidas pela técnica nas quais o sangue sai de cena, de modo a levar consigo também o horror contido nesse gesto de destruição.

Nesse sentido, perdemos, na atualidade, o perturbador vínculo com o sangue presente na formação da palavra crueldade. Todavia, não se perde o gesto da crueldade que é o cultivo da destruição, e por conseguinte, do encerramento do sujeito na pulsão de morte. Tem-se a crueldade, mas não se tem um corpo para que se acuse a irracionalidade contida em qualquer ato cruel. Por isso, quando Clarice compõe personagens – e a força protagônica é uma exacerbação desse procedimento asséptico da sociedade democrática –, a escritora denuncia o afastamento etimológico sofrido por essa palavra. Mas a narradora-pintora clariciana faz isso por linhas oblíquas, pois ela se desfaz num intenso vermelho visceral em que seu corpo perde peso e por isso ela é encerrada na condição fragmentária, isto é, como se não dispusesse de um corpo a ser lamentado pelos interlocutores fascinados pelas suas “mutações faiscantes”. A historinha que segue no próximo instante-já é uma das poucas fabulações da pintora-narradora para cortar a intensidade de seu relato cortante, mas mesmo aí veremos a tentativa da narradora de expor esse sangue perdido:

Ter coruja nunca me ocorreria, embora eu as tenha pintado nas grutas. Mas um dia achou por terra na mata de Santa Teresa um filhote de coruja todo só e à mingua de mãe. Levou-o para casa. Aconchegou-o alimentou-o e dava-lhe murmúrios e terminou descobrindo que ele gostava de *carne crua*. Quando ficou forte era de se esperar que fugisse imediatamente, mas demorou a ir em busca do próprio

destino que seria o de reunir-se aos de sua doida raça: é que se afeiçoara, essa diabólica ave, à moça. Até que num arranco – como se estivesse em luta consigo próprio – libertou-se com o vôo para a profundidade do mundo (*Água viva*, 1973: 58, grifos nosso).

A história da coruja e o gosto desse animal pelo cru soma-se ao envolvimento da pintora-narradora com a atmosfera também cruel de sua busca do instante. Todavia, o que fere nesse texto clariciano também é caminho para a salvação. A breve história da coruja sinaliza para a importância do laço afetivo. Em outro instante-já sobre o gosto, ela apenas interrompe uma seqüência para satisfazer um hábito que também era o da autora Clarice: “Agora vou acender um cigarro” (1973: 64). Em outro instante, a narradora confessa o desejo de experimentar (ela emprega esse verbo na primeira pessoa do futuro do presente), antes da morte, o que chama de “delicado da vida” e o compara a uma comida: “Perceberei – assim como se come e se vive do gosto de uma comida” (1973: 66). Mesmo nas crônicas, Clarice oferece um exemplo desse delicado que tanto almeja. Na singeleza da crônica chamada “Comer”, de 8 de julho de 1972, a escritora populariza esse “delicado” ao relatar uma história pessoal na qual se envolvem e se revelam o gosto da escritora e o modo intuitivo como ela vivia em dependência com um escuta corpórea. Ao sair para jantar com uma amiga, o *maître* da casa sugere *Blanchette de veau*, mas Clarice comenta que sua intenção era apenas a de comer, “conversar só se calhasse”:

Quando o *maître* diz “recomendando *Banchette de Veau*, meu corpo que às vezes tem a intuição de uma sabedoria, meu sábio corpo me disse que não. Recorro ao argumento de que “molho branco não me interessa”. Minha amiga, grande e delicada devoradora do que é bom, explica-me que molho branco tem os seu segredos, etc. Resolvemos então seriamente arriscar a meio: pedimos *Blanchette* e um *Tournedos* com molho de vinho para dividirmos (*A descoberta do mundo*, 1999: 419).

O gosto da comida não agrada à escritora. Como vimos no fecho do nosso capítulo anterior, em matéria de gosto, não há como se abster: “Bem sei que hesitei em me conformar com o que sentia aos primeiros bocados, tinha medo de estar sentindo errado” (1973: 419). Clarice hesita, mas vai adiante em sua apreciação gustativa: “Disse meio a receio: você não sente que tem aí alguma coisa um pouco chamuscada, não digo queimada mesmo, mas chamuscada” (1973: 419). Revelando-se voraz como

é a sua escrita-fluxo de pensamento e intuição, Clarice compõe uma passagem em que o riso (um recurso muito presente em seus textos) encobre a sua fome e a busca de uma sofisticação cuja origem está lá no paladar: “Ainda não descobri o que é, pois na primeira fome misturei tudo na boca. Ela, minha amiga, me diz calmamente: o arroz *pegou*” (1973: 419). O sofisticado não significa para a escritora o refinamento de um prato estrangeiro servido em restaurante caro. Assim como na palavra e na construção muito exposta de sua força protagônica está o direto, quase cru de sua espera pelos sabores simples, conhecidos, a cronista mostra-se com a mesma intenção de fruir o instante com algum prazer gustativo familiar: “Quanto à *Blanchette*. Certas comidas requintadas demais estão no limiar do enjôo de estômago. Requintada demais dá cócega ruim: e eis atingido o limiar. Pois também comida boa tem algo de rude nela” (1999: 419). Estamos diante do mesmo caráter rude presente no gosto pessoal da escritora em outra crônica cujo eixo recai sobre o prazer de comer galinhas. Na crônica reveladora, “Comer”, notamos mais um procedimento gustativo que extrapola para o campo literário, pois é com uma carga expressiva de sofrimento dilacerante (especialmente em *Água viva*) que seus personagens e/ou narradores conduzem a diegese: “Quanto ao *Tournedos*, novo erro. Mas carne tem que resistir um pouco aos dentes! O filé que se corta como manteiga me avisa logo que, pelo menos a mim, não me entenderam” (1999: 419). Ao abrir essa crônica, ela diz o seguinte: “A comida estava ruim, mas que bom: ela me renovará toda para uma futura comida que nem ao menos sei quando virá” (1999: 418). Essa construção é muito semelhante ao escrever desencadeado pela inspiração, condição típica da escrita clariciana que se manifesta em seus narradores e outras confissões sobre o silêncio e a espera, temas que se encontram dispersos pelas crônicas do *Jornal do Brasil*.

Em outra crônica do JB, “Esclarecimentos – explicação de uma vez por todas”, de 14 de novembro de 1970, ainda sobre a simplicidade dos sabores, e também para desmitificar possíveis especulações sobre a sua vida que atingia a popularidade naquele período, a escritora, na contracorrente de todas as experiências e influências de cozinhas estrangeiras que conheceu, escreve sobre a sua forte ligação com o sabor nordestino e ao mesmo tempo faz uma declaração de amor à língua portuguesa:

Sou brasileira naturalizada, quando, por uma questão de meses, po-

deria ser brasileira nata. Fiz da língua portuguesa a minha vida interior, o meu pensamento mais íntimo, usei-a para palavras de amor. Comecei a escrever pequenos contos logo que me alfabetizaram, e escrevi-os em português, é claro. Criei-me em Recife, e acho que viver no Nordeste ou no Norte do Brasil é viver mais intensamente e de perto a verdadeira vida brasileira que lá, no interior, não recebe influência de costumes de outros países. Minhas crendices foram aprendidas em Pernambuco, as comidas que mais gosto são pernambucanas (*A descoberta do mundo*, 1999: 320).

Claire Varin, em *Línguas de fogo: ensaio sobre Clarice Lispector*, penetrou na vida de Clarice, percorreu os caminhos da escritora e ilumina-nos com uma informação valiosa em que ela relata ter sido praticamente “usurpada” de Elisa Lispector, uma das irmãs de Clarice. Ao entrar obliquamente em assunto delicado para a família Lispector – as origens judaicas –, Varin pergunta a Elisa se Clarice havia aprendido o iídiche e como resposta obtém que “os pais falavam o iídiche em casa: Clarice entendia o iídiche, embora nunca tenha falado” (2002: 27). Depois dessa revelação, que a leva a refletir durante três anos, Varin conclui que “Clarice bebeu em segredo o leite das línguas”. A língua portuguesa é a eleita pela escritora, apesar disso Varin vasculha no gosto e na vida de Clarice a mistura de línguas que a tornou símbolo de estilo incomum:

O iídiche habita nela mais cladestinamente ainda, já que nunca aprendera a se expressar na língua de sua mãe morta cedo demais: Clarice tinha apenas nove anos. Alimentada pelo iídiche, assimila o português da terra que acolheu seus pais. Suas experiências auditivas a mergulham desde a mais tenra infância num estado de desestabilização de uma língua única *pura*. Ela nutre constantemente uma estrutura mental binária pelo aprendizado de outras línguas (o francês, o inglês e o italiano durante as estadas na Itália (1944-1946), na Suíça (1946-49), na Inglaterra (1951) e nos Estados Unidos (1952-59), e graças às suas atividades de tradutora, exercidas durante os quinze últimos anos de sua vida (*Línguas de fogo*, 2002: 27).

Retornando à investigação do gosto da pintora-escritora, entramos no instante em que a voracidade do paladar da narradora confeitada as flores, aproximando-se da devoração verbal de Colette: “Agora vou falar da dolência das flores para sentir mais a ordem do que existe. Antes te dou com prazer o néctar, suco doce que muitas flores contêm e que os insetos buscam com avidez” (1973: 66). Em seguida, ela relata a sua experiência do sabor de uma rosa, promovendo o realce e a sobreposição dos senti-

dos – olfato, gustação, tato, visão: “As pétalas têm gosto bom na boca – é só experimentar” (1973: 67). Interessa à narradora-escritora a função nutriz de suas flores comestíveis, pois ecoa em seu discurso a tristeza de alguém que teve que se alimentar da própria placenta, um esforço que lhe produziu sofrimento, conforme constatamos na descrição das epífitas, as quais cruzam o caminho das outras flores não pela sua exuberância (não é o caso), mas somente pelo atributo de não serem plantas parasitas. As epífitas metaforizam a solidão gustativa da pintora que para sobreviver teve que se alimentar da própria placenta: “Epífitas nascem sobre outras plantas sem contudo tirar delas a nutrição” (1973: 68). Sobre a flor chamada angélica repousa a sombra irônica da morte através de uma metáfora que evoca a fixação da narradora pelos sabores perdidos – ela que foi privada do leite materno e por isso promove realce ao inosso: “Mas Angélica é perigosa. Tem perfume de capela. Traz êxtase. Lembra a hóstia. Muitos têm vontade comê-la e encher a boca com o intenso cheiro sagrado” (1973: 69).

Do gosto na boca, a pintora-escritora chega a revelações que dizem respeito as suas escolhas pessoais, por exemplo: “Gosto de intensidades” (1973: 71). Refletimos há pouco sobre a necessidade da escritora de entrar em contato com os contrastes – o orgânico e o inorgânico –, os quais compartilham uma mesma linha que é a animação verbal, a carne das palavras. Em outro instante-já acerca do gosto, a narradora oferece uma pequena história sobre um homem bonito que ela observa fixamente até confessar o seu gosto de viés: “Eu continuava a não querê-lo para mim – gosto é das pessoas um pouco feias e ao mesmo tempo harmoniosas, mas ele de certo modo dera-me muito com o sorriso de camaradagem entre pessoas que se entendem. Tudo isto eu não entendia” (1973: 77). Para melhor compreendê-la nessa apreciação da desarmonia, temos que buscar o que ela chama de experiência de lado¹. Há um instante em

¹ A pintora-escritora oferece uma definição importante de seu modo de vida “de lado” que pode ser ligada ao delicado cortante clariciano: “A vida oblíqua? Bem sei que há um desencontro leve entre as coisas, elas quase se chocam, há desencontro entre os seres que se perdem uns aos outros entre palavras que quase não dizem mais nada. Mas quase nos entendemos nesse leve desencontro, nesse quase que é a única forma de suportar a vida em cheio, pois um encontro brusco face a face com ela nos assustaria, espantaria os seus delicados fios de teia de aranha. Nós somos de soslaio para não comprometer o que pressentimos de infinitamente outro nessa vida que te falo” (*Água viva*, 1973: 83).

que a pintora entrelaça esse gosto enviesado a sua intensidade pelas coisas do mundo e à experiência do horror, que no texto clariciano – especificamente nesse instante –, diferente do que se passa em *Possessões*, não tem deslocamento, pois está disseminado por todos os sentidos: “Eu, que vivo de lado, sou à esquerda de quem entra. E estremece em mim o mundo” (1973: 38). A obliquidade constitui-se numa estratégia de proteção a essa forma de sentir/pensar da narradora clariciano: “E eu vivo de lado – lugar onde a luz central não me *cresta*. E falo bem baixo para que os ouvidos sejam obrigados a ficar atentos e a me ouvir” (1973: 83-84, grifo nosso). Resumimos em nota de pé de página alguns instantes alusivos à isotopia da luminosidade no discurso da pintora-narradora. Nota-se que a personagem de *Água viva* identifica-se em muitos momentos com o fascínio produzido pelas luzes, as quais metaforizam – sustentamos uma leitura moderna dessas luminescências – as transparências artificiais da nossa sociedade hipertecnificada. Portanto, há em seu relato um movimento de rechaço ao brilho intenso e artificial: é quando a pintora-escritora vale-se do verbo “*crestar*” e o associa a uma forma oblíqua de olhar. Revela-se nesse instante-já a sua revolta ao tudo ver, aproximando-a de uma existência possivelmente não tão intensa no que toca à visão e nessa medida ela se aproxima das possessões de Kristeva cujo recado está expresso no enunciado de que “no horror não se vê”.

A narradora de *Água viva* acompanha o deslocamento sugerido pelo narrador de *Possessões*. Se acompanharmos o instante agônico que sucede à cena do homem bonito, veremos que no horror se ouve. Seguindo a nossa linha da inspeção do gosto, o instante-já que condensa a cena do homem bonito é seguido de comentário sobre o feio, sobre a desarmonia. Em suma, o oblíquo clariciano contém o deslocamento do horror perceptivo da tentativa de apreensão do tempo deslocado da visão para audição que se funde ao tato e antecede a devoração (paladar) da pintora-narradora, que se deixa contaminar pelo mesmo oblíquo que busca para suportar (ou simplesmente amenizar) a sua intensidade: “Ouço o canto doido de um passarinho e esmago borboletas entre os dedos. Sou uma fruta roída por um verme” (1973: 80). O paladar, assim como a escuta-tátil atenuam, pelo menos nessa seqüência de instantes, a condição insuportável do existir para a pintora-escritora, que, na continuação desses trechos, identifica-se com o horror da luminosidade técnica, conforme metáfora da luz

artificial: “Uma chusma dissonante de insetos me rodeia. Uma luz de lamparina acesa que sou. (...) Que febre: não consigo parar de viver” (1973: 80). Em outro instante-já, o paladar se soma ao tato, momento em que a delicadeza clariciana da busca pela vida oblíqua se exemplifica numa cena em que os sentidos mencionados têm por objetivo a nutrição e a proteção: “Tem um lado da vida que é como no inverno tomar café num terraço dentro da friagem e aconchegada na lã” (1973: 82). Ainda sobre a vida oblíqua, a pintora explica que se trata de uma vida que é “muito íntima”: “Não digo mais sobre essa intimidade para não ferir o pensar-sentir como palavras secas. Para deixar esse oblíquo na sua independência desenvolta” (1973: 82). Paira no texto a pergunta: Quem pode viver essa vida oblíqua, também chamada pela narradora de “oriental”? A força protagônica responde-nos, acompanhando a nossa investigação que é a do instante-já do paladar: “Só algumas pessoas escolhidas pela fatalidade do acaso *provaram* da liberdade esquiva e delicada da vida. É como saber arrumar flores num jarro: uma sabedoria quase inútil” (1973: 82, grifo nosso).

A sofisticação dentro da simplicidade aparece na base da ambição clariciana do aproveitamento delicado do instante. Nota-se que a pintora-escritora emprega o verbo “provar”. Logo, a vida oriental é somente dada àqueles capazes de sentir o seu sabor efêmero, como quem experimenta uma comida com cuidado prolongando essa experiência fugidia que é do gosto. O paladar é a forma como essa delicadeza vem à tona – exposição da intimidade da personagem-narradora – tal qual faz Roland Barthes ao escrever sobre o paladar francês em sua obra de crônicas *Mitologias*. A revolta da narradora de *Água viva* acha-se – conforme o sentido etimológico da palavra – na exposição de sua intimidade gustativa. Em *A revolta íntima*, Kristeva, que vive a imposição e os imperativos da técnica anunciadas por Clarice, faz um caminho semelhante ao que procuramos indicar em *Água viva*. A teórica, sem desenvolver o ponto, pois cabe aos que a leram chegar a essa conclusão, localiza no gosto o mais íntimo de Barthes. O questionamento da técnica para Kristeva portanto passa pelo reavivamento da capacidade de sentir, por isso ela retoma autores que se debruçaram sobre o sentir/pensar. A obra dedicada a Proust, *O tempo sensível* (*Le temps sensible*), que tem em seu ensaio de abertura reflexões sobre a *madeleine*, um gosto arcaico do narrador proustiano, é um reflexo do que se esboça no exercício clariciano pelo flagrante desse

sentido escorregadio e ao mesmo tempo crucial para o juízo estético. Em mais uma observação sobre a vida oblíqua, a pintora-escritora conduz-nos a esse terreno dos sabores fugidios e até mesmo adocicados:

E está-se no instante-já: come-se a fruta na sua vigência. Será que não sei mais do que estou falando e que tudo me escapou sem eu sentir? Sei sim – mas com muito cuidado, porque senão por um triz não sei mais. Alimento-me delicadamente do cotidiano trivial e tomo café no terraço no limiar deste crepúsculo que parece doentio apenas porque é doce sensível (*Água viva*, 1973: 83).

Nem mesmo a pintora-escritora, cuja composição fluida pretende fugir de qualquer tipo de vínculo em virtude de seu apelo fragmentário de existência, escapa da influência adocicada que está incrustada na base do nosso paladar nacional. Ora, não é o caso de adaptarmos o gosto francês barthesiano para entrar em contato com o fluxo aquoso da força protagônica, embora seja um intertexto possível. A pintora, em determinado instante-já, deseja explodir em sua intensidade de vida e para tanto recorre a um *j'éclate* que confirma a pesquisa de Claire Varin, na qual a língua clariciana é o rico conjunto de todas as experiências culturais e, por conseguinte, lingüísticas, da escritora viajada. Percebemos, como forma de ligá-la ao gosto nordestino que se faz expressar em suas crônicas confessionais, um possível vínculo com a doçura apreendida por Gilberto Freyre. No fecho da última passagem recolhida do fluxo aquoso da narradora, surge uma pista para relacionarmos o gosto dessa protagonista à investigação de Freyre. Em *Açúcar*, o autor ressalta o fato de esse produto ter sido o mais destacado da economia colonial durante os séculos XVI e XVII, a partir do contexto da mão-de-obra escrava. Embora esteja associado à mescla de diferentes interferências culturais – portuguesa, árabe, judaica, moura, hispânica, ameríndia, e africana –, o açúcar, conforme Freyre, se fixou na cultura brasileira ao longo de quatro séculos, de forma a explorar uma série de variantes regionais. Trata-se, conforme o pesquisador, de uma reação que não significa oposição ou contradição à influência estrangeira. Segundo o antropólogo, as constantes servem como critério para a consolidação de uma sociedade. Por isso, os quatro séculos de dedicação no preparo de doces, de bolos e de sobremesas com açúcar relacionam positivamente o açúcar ao Nordeste. Nesse estudo, Gilberto Freyre inclui uma série de receitas de doces. Entre

elas estão doces como toucinho-do-céu, mimos, baba-de-moça, quindins, sonhos de freira, suspiros, fatias-de-parida entre outros. Diversamente das receitas médicas, assim como Freyre distingue, a atemporalidade das receitas de bolos e de doces não necessita dos princípios científicos para o seu aprimoramento. Por isso, ele as situa no campo da estética, uma vez que seus principais compromissos são com o paladar, com o olfato, com os olhos dos homens¹.

Um exemplo contemporâneo do legado do açúcar para a cultura brasileira encontramos no trabalho do artista Vik Muniz, paulistano radicado em Nova York desde 1983. No verão de 1995, em viagem de férias ao Caribe, onde passou duas semanas na ilha Kitts, o artista conheceu crianças da ilha, ensinou-as a nadar, tirou retratos delas e ficou perturbado ao constatar que seguiriam o mesmo destino dos pais, pois estariam fadadas ao trabalho de longas jornadas nas plantações de cana com uma parca remuneração. Voltando a Nova York, ele reflete sobre a inevitável transformação que sofreriam aquelas crianças alegres ao constatar que seus pais pareciam “cansados e amargos” da rotina exaustiva desse trabalho. Daí segue o vínculo com a cultura brasileira estimulado pela interpretação ácida de Ferreira Gullar acerca desse legado do açúcar que servirá de inspiração para Muniz compor uma das séries, chamada “Crianças de açúcar”, mais conhecidas de sua carreira, na qual peneirou açúcar sobre as fotografias das crianças, conferindo-lhes, na nossa leitura, uma aparência de felicidade efêmera, um pouco cansada, até mesmo rumo ao que se pode chamar de tristeza:

Por essa mesma época eu havia lido um poema do poeta brasileiro Ferreira Gullar, intitulado “O açúcar”, em que ele questiona as origens da substância branca. “De onde vem açúcar?, pergunta ele. Vem do depósito, vem do armazém?” E prossegue traçando a genealogia da substância para, por fim, dizer: “É com vidas amargas de pessoas amargas que eu adoço meu café nesta linda manhã de Ipanema” (*Reflex: Vik Muniz de A a Z*, 2007: 59-60).

¹ Para Gilberto Freyre, o açúcar é o produto que se fez acompanhar sempre do negro, além de ligar setores sociais diversos como as “sinhas de engenho” e as “mulatas dengosas” (1997: 55). Ao compor *Janair*, uma mulher negra cujo desenho desafiador deixado na parede de seu quarto de empregada desencadeia todo o périplo interior da dona de casa, Clarice foge do estereótipo planificado de personagens em que os negros ficam encerrados na condição servil.

A imagem do açúcar, esse produto marcadamente nacional, é flagrante na obra desse artista, ou seja, o realce dado ao sabor é um traço importante do trabalho de Muniz, que também produziu uma série de criações fotográficas “comestíveis” como por exemplo o desenho da Catedral de Santiago de Compostela (2003) com chocolate, o retrato de duas Mona Lisa em que uma delas é feita de pasta de amendoim e a outra de geléia (1999) e também montou uma medusa em prato de massa cujo efeito do horror das serpentes está nas tiras enroladas de macarrão de fundo de molho de tomate sobre o prato de bordas brancas. A memória de Muniz é acionada não somente pelo casualidade de ter lido um poema de Ferreira Gullar que lhe serviu de inspiração naquele momento em que buscava associações para ilustrar o pungente daquela pobreza desesperançada das crianças caribenhas, do apagamento da doçura no olhar dessas crianças ainda felizes, pois existe um outro aspecto de seu paladar. O paladar para o artista, conforme encontramos em seu próprio depoimento, é um exercício do gosto estético que se entrelaça ao gosto pelas palavras e em seguida, ou simultaneamente, pelas imagens. Vejamos um comentário de sua biografia exposto na parte inicial de seu livro:

Minha avó tem um livro nas mãos - tinha sempre um livro ou uma panela nas mãos. Segura meus dedos como se me ensinasse braile e acaricia as palavras no livro com em um encantamento, repetindo-lhes os sons: *jibóia, jararaca, urutu, cascavel*. Saboreávamos o gosto de cada palavra como dois *gourmets*, mesmo que fossem nomes de cobras brasileiras (*Reflex: Vik Muniz de A a Z*, 2007: 10).

Essas observações sobre o gosto nacional servem para o esboço de um dos possíveis panos de fundo histórico da doçura sensível mencionada pela pintora em seu agônico instante-já que toca a nossa procura pelos sabores abafados em virtude da profusão de elementos produzidos artificialmente pelo *homo faber*. Vik Muniz, cuja produção artística não pode ser separada da técnica e da ilusão ótica, mostra-nos que é possível manter o sabor, mesmo deslocando-o para o domínio técnico e metalizando-o em certa medida em função do uso das lentes de sua câmara fotográfica¹. Quan-

¹ Exercício semelhante ao do artista plástico, referente à associação entre o saber e a técnica, encontra-se no ensaio “O feminino sabor da alegria”, de Ruth Silviano Brandão. No comentário ao filme *A festa de Babette*, a crítica desloca a relação da refeição atrelada à figura paterna (assunto de seu artigo chamado “A última ceia do pai”) para o feminino: “No

to à pintora-narradora, ainda sobre o último instante a respeito do gosto, o qual nos levou a essas reflexões para fora do seu discurso, ela alude a uma doçura sensível em um desses instantes gustativos. Pela investigação de outros sentidos, sabemos como é intensa a forma do sensível para a pintora-escritora-narradora e por isso carregada também de uma parcela de sofrimento. No próximo instante-já em que o enfoque é o gosto – não pela sua forma metafórica como foi a anterior, mas pela sensação de um gosto de difícil apreensão que caracteriza o gosto da água – entraremos em contato com o ápice da delicadeza cortante da narradora clariciana. No gesto cruel da pintora-escritora que leremos a seguir se desdobra uma interessante crítica a respeito da sociedade técnica:

Só uma pessoa muito delicada pode entrar no quarto vazio onde há um espelho vazio, e com tal leveza, com tal ausência de si mesma, que a imagem não marca. Como prêmio essa pessoa delicada terá então penetrado num dos segredos invioláveis das coisas: viu o espelho propriamente dito.

E descobriu os enormes espaços gelados que ele tem em si, apenas interrompidos por um ou outro bloco de gelo. Espelho é frio e gelo. Mas há a sucessão de escuridões dentro dele – perceber isto é um instante muito raro – e é preciso ficar à espreita de si mesmo, para poder captar e surpreender a sucessão de escuridões que há dentro dele. Com cores de preto e branco recapturei na tela sua luminosidade trêmula. Com o mesmo preto e branco recapturei também, num arpejo de frio, uma de suas verdades mais difíceis: o seu gélido silêncio sem cor. É preciso entender a violenta ausência de cor de um espelho para poder recriá-lo, assim como se recriasse a violenta ausência do gosto da água (*Água viva*, 1973: 94-95).

Ao pintar esse espelho, a personagem-narradora relata ter precisado exercitar a sua própria “delicadeza” a fim de não atravessá-lo com a sua imagem refletida nessa superfície que tudo marca. Está em jogo portanto a tentativa de não aparecer, uma espécie de recusa ao espetáculo. Percebemos nessa escolha clariciana uma clara referência à técnica no que ela tem de imagético. Trata-se de um artefato antigo que contribui para o desenvolvimento da ótica – importante não apenas na arte, mas também na área médica e refletida inclusive nas especulações *voyeuristas* da nossa sociedade

seu papel silencioso, Babette desloca os valores do pai, quando substitui o alimento culpabilizante, que é a sua palavra, por outro alimento, que também passa pela boca e a enche, não de temor, mas da pura alegria” (1996: 131).

que tudo pretende abarcar pelo olhar¹. Ao pintá-lo, ela congela um instante, uma forma de desacelerar o seu tempo vertiginoso e angustiante que é a captura do instante-já. Nesse pintura, ela capta o que chama de “gélido silêncio sem cor”. Nota-se nessa construção a tentativa de alcançar a ausência dentro de uma estrutura saturada de um apelo sinestésico, pois estão justapostos nesse exercício o tato, a audição e a visão. Todavia, a pintora os almeja em sua falta e fecha o seu discurso com uma crucial referência ao sentido do gosto. Talvez seja o mais íntimo da narradora clariciana. Vê-se que o gosto caminha sozinho na recriação da atmosfera delicada da pintora como se fosse um exercício de aprendizagem no qual os sentidos do tato, da audição e da visão tivessem que anteceder este que se desenha como o mais importante para a narradora-escritora, ou seja, possivelmente o gosto é o mais eficaz para o seu objetivo de alcance e experiência do instante-já. O convite da leitura nas entrelinhas faz-se necessário nessa rede metafórica que abarca a técnica e o paladar. Percorremos em *Água viva* um fio metálico, pela indicação da própria narradora, no qual a vemos atravessada pela técnica por meio do recurso da metáfora da máquina fotográfica. Metamorfoseada em *flash* fotográfico, a luminosidade da pintora-escritora diverge, em parte, da natureza epifânica de base religiosa que é atribuída ao conjunto de personagens claricianos, inclusive à pintora-narradora. Essa “metalização” (para usar um termo da própria força protagônica) encontra outros exemplos que circulam nesse campo semântico de aceleração do texto. *Água viva* é um texto veloz e seu fluxo aquoso sinaliza para uma possível comparação com textos da geração *beat*, como por exemplo a escrita fluida de Jack Kerouac.

¹ O historiador Pierre Thuillier retoma o debate do espelhos ardentes de Arquimedes que atualmente participa do folclore, mas produziu debates entre pensadores como Descartes e o padre Mersenas. Conforme o historiador, os espelhos estão na base dos estudos óticos. Como uma consequência moderna na esfera social dessa vontade de olhar, situamos a performance de Sterlac, um artista que encontra na modificação do próprio corpo o meio de expressão para a sua arte. Virilio, em *A arte do motor*, descreve a desestrutura do corpo antecipada por Sterlac: “Coberto por eletrodos e antenas e dispo de dois *laser-eyes*, nosso mutante leva muito longe a analogia com a robótica do tele-operador – na qual o homem está no interior do andróide (...). Virilio também recorta um trecho de uma entrevista de Sterlac: “Hoje em dia, diz ele, a tecnologia nos cola à pele, está prestes a se tornar um componente do nosso corpo – desde o relógio de pulso até o coração artificial (...)” (1996: 99). Em uma abordagem mais popular característica do gênero crônica, no volume *A bomba informática*, de Virilio, encontramos efeitos negativos sobre o psiquismo que são decorrentes do abuso dos destinos do sentido da visão (1999: 61-69).

A referência aos automóveis, por exemplo, exemplifica, pelo viés técnico, o interesse da narradora na construção de metáforas próximas ao seu interlocutor imaginário, no intuito de criar uma atmosfera de encantamento com o seu fluxo aquoso: “O presente é o instante em que a roda da automóvel em alta velocidade toca minimamente no chão. E a parte da roda que ainda não tocou, tocará num imediato que absorve o instante presente e torna-o passado” (1973: 16). Em outro instante, ela insinua ter perdido o controle da sua própria narração – tão veloz que a ultrapassa: “Sinto que não posso mais parar e me assusto” (1973: 20). Para ilustrar a sua própria insônia decorrente dessa ansiedade que é a viver no instante-já, ela a desloca para o universo de um elemento marinho, fazendo assim o realce do fluxo marinho no qual está submersa: “Será que a ostra dorme?” (1973: 34). No instante seguinte, há uma referência ao *it* que se une ao núcleo temático referente à velocidade: “Ouço o tique-taque do relógio: apresso-me então. O tique-taque é *it*” (1973: 52). Observa-se a intertextualidade com o texto de Lewis Carroll - *Alice no país das maravilhas* e com o próprio romance de estréia de Clarice. Joana-Alice-a pintora estão sempre em luta com o tempo dos relógios e tentam desafiá-lo em momentos de contemplação profunda desse tempo que se escoia enquanto o vivem intensamente. Todavia, o fluxo de *Água viva* é movido por uma espécie de intimidade com a vertigem intrínseca nesse exercício extenuante de apreensão do instante-já. Sobre os carros, por exemplo, há uma variação desse meio de transporte, tema de várias crônicas de Clarice para o *Jornal do Brasil*: “Atravessei a rua e tomei um táxi” (1973: 76). As luzes e, por conseguinte, a cobiça do olhar, de tudo alcançar com esse sentido, também desempenha a função de acelerar o relato bruto do instante em formação – tentativa sempre em via de fracasso essa a da pintora-escritora.

Essa corrida metalizante, no entanto, tem seus momentos de ruptura¹. Por exemplo, se existe a vontade de tudo ver, por outro lado há momentos nos quais impera a sonolência de imagens que buscam a desaceleração do fluxo aquoso. Se em determinado instante-já, a pintora acelera o texto por meio da risível imagem de um re-

¹ Caso contrário, poderíamos interpretá-la à luz de uma inserção no culto da performance sustentado por Alain Ehrenberg (*Le culte de la performance*) ou à procura de experiências-limite pautadas pela violência, como articula David Le Breton (*Passions du risque*).

lógio que a faz pulsar embaixo da terra, em outro instante-já esse exagero é atenuado: “Minhas raízes estão nas trevas divinas. Raízes sonolentas. Vacilando nas escuridões” (1973: 85). Se em alguns instantes-já ela se identifica ao *flash* das máquinas fotográficas, em outro, ela retorna a uma natureza mítica: “sou a rainha dos medos e dos persas e sou também a minha lenta evolução que se lança sobre uma ponte levadiça num futuro cujas névoas leitosas já respiro hoje” (1973: 26). No instante alusivo à história da coruja, animal que foi cuidado por um “ela”, a narradora insere um verbo para conferir a idéia de que há interrupções em seu fluxo de palavras: “Quando ficou forte era de se esperar que fugisse imediatamente, mas *demorou* a ir em busca do próprio destino que seria o de unir-se aos de sua doida raça: é que se afeioara, essa diabólica ave, à moça” (1973: 58, grifo nosso). Percebe-se o vínculo de afeto decorrente desse verbo desacelerador no texto e por isso a desaceleração resulta num recurso positivo nesse conjunto de instantes que é *Água viva*. A melancolia, sem se contrapor ao bem-estar dos momentos de fruição vagarosa que dialogam com a intensidade de viver intensamente o tempo, participa dessa isotopia da lentidão como contraponto à superiluminação da sociedade saturada pelo apelo visual: “Estou melancólica. É de manhã. Mas conheço o segredo das manhãs puras. E *descanso* na melancolia” (1973: 59). Ao lado da quebra do fluxo textual expressa pelo descanso, a pintora justapõe o segredo. Esse constitui um dos desdobramentos da temática acerca da lentidão, pois é uma forma de conter a velocidade – metáfora dos abusos da técnica. Tanto o segredo quanto o silêncio (uma outra constante de recusa à técnica) produzem escansões semelhantes às que observamos na seqüência do instante-já que toca à morte¹. Todavia, nessa isotopia central para a compreensão de *Água viva*, a narradora promove um curto-circuito no binarismo velocidade/lentidão. Nessa medida, pensá-la exclusivamente como rechaço ao abuso da técnica é um procedimento equivocado, pois na morte reside a grande luta da pintora-escritora que não se conforma com o estado de mortalidade e finitude que a caracteriza. Portanto, o ímpeto de narrar o instante-já es-

¹ A investigação pormenorizada do contraste isotópico entre a velocidade e a lentidão e suas bifurcações para o silêncio e o segredo estão em nossa Dissertação intitulada *Revolução da linguagem poética*. Nesse momento, construímos um novo texto com base nesse fluxo rítmico movido pelo contraste, pois nos interessa ligá-lo à cena do paladar na qual se cruzam a técnica e o corpo.

tá alicerçado nessa recusa de morrer (ênfase na velocidade) e a sua escrita agônica não passa de uma tentativa de viver pequenas mortes (interrupções, ênfase na lentidão) com a finalidade de preparação para a hora da estrela – a última morte, gesto fatal.

Retornando à temática da lentidão, há um instante-já no qual a pintora faz uma referência ao paladar no que ele revela de nossa busca por um sabor íntimo, isto é, arraigado primeiramente ao gosto arcaico de cada um e também à cultura da qual participamos (mesmo os sujeitos nomádicos dele não escapam). Trata-se de um momento que eclode no relato vertiginoso da pintora-narradora e ressoa na instante-já por nós interrompido momentaneamente para a explicação desse belo movimento que contempla tanto a rapidez quanto a vagarosidade do tempo. Eis o fragmento de desaceleração textual construído pela pintora-escritora: “Fico dormitando no calor estivo do domingo que tem moscas voando em torno do *açucareiro*” (1973: 18, grifo nosso). O “domingo” é um índice de grande impacto para pontuar esse corte promovido pela narradora, já que é um dia de descanso instituído historicamente e sobretudo nesse texto clariciano aparece reiteradamente¹. Entretanto, o ponto alto desse recorte, de acordo com a nossa leitura em busca do gosto, situa-se, curiosamente, sobre um objeto – o *açucareiro* – esse recipiente instiga em nossa memória sabores que atçam o sensualismo dos açúcares-confeitos transformados, pela pesquisa de Gilberto Freyre, em engenhosas especiarias que metaforizam a laboriosa estética da pintora-narradora na escolha de palavras, atmosferas, sensações que despertam nos interlocutores o prazer do texto. A leitura de Kristeva sobre a obra de Colette encontra-se nessa mesma perspectiva, na qual a palavra se transforma em confeito. Subjaz a todas essas autoras – Clarice, Kristeva, Colette – a espessura do paladar. No exemplo da pintora-

¹ “Domingo é dia de ecos – quentes, secos, e em toda parte zumbidos de abelhas e vespas, gritos de pássaros e o longínquo das marteladas compassadas – de onde vêm os ecos de domingo. (...). Alarde colorido, o do domingo, e esplendidez madura. E tudo isso pintei há algum tempo e em outro domingo (...). Tenho medo do domingo maldito que me liquifica” (1973: 17-18); “Hoje é domingo de manhã. Neste domingo de sol e de Júpiter estou sozinha em casa. Dobrei-me de repente em dois e para a frente como em profunda dor de parto - e vi que a menina em mim morria. Nunca esquecerei esse domingo sangrento” (1973: 78-79); “E acima da liberdade, acima de certo vazio crio ondas musicais calmíssimas e repetidas. A loucura do invento livre. Paisagem onde se passa essa música? ar, talos verdes, silêncio de domingo de manhã” (1973: 109).

narradora, que antecipa a paradoxal amargura dentro dos painéis recheados de doçura retratados nas fotografias de Vik Muniz, a ingestão da sensaboria d'água contida no espelho produz esse mesmo desconforto cruel. A diferença está na intenção da pintora-narradora, uma vez que ela não atinge diretamente a exploração de um trabalho escravo. A força protagônica – é preciso não esquecer desse detalhe – toma conta do mundo, por isso seus gestos são grandiosos, abarcando, em sua voracidade que beira aos quadros psicóticos, a humanidade e não casos isolados. Se unirmos o instante sobre a pintura do espelho – metáfora técnica – a um fragmento sobre números, teremos um caminho alinhavado para se chegar a uma clara crítica a respeito da nossa sociedade hipertecnificada. Há dois instantes-já de *Água viva* que nos conduzem a uma crítica social ao gosto obliquamente clariciano: “Mas 9 e 7 e 8 são meus números secretos. Sou uma mulher iniciada sem seita. Ávida de mistério” (1973: 36); “Meu número é 9. É 7. É 8” (1973: 51). Em “O it/id da escritura”, Ana Maria de Almeida associa o mistério atribuído a esses números à simbologia do tarô e da cabala. O nove, por exemplo, é três mais seis, o que significa o número do iniciado. Cabe ao nove também ser interpretado como três vezes três, significando a “imagem completa das três dimensões”, “dos três mundos” (1985: 8). Segundo Ivo Lucchesi, em *Crise e escritura* (1987: 26), o mistério de Clarice apresenta-se pela própria numeração do nome da escritora, estendendo-se até à composição de seu fluxo aquoso: sete corresponde ao número de letras que compõem o nome Clarice, o nove corresponde ao nome Lisspector e oito – curiosamente – simboliza o número de letras do título da obra *Água viva*. Olga Borelli, grande amiga da escritora, mostra em *Esboço para um retrato possível* que Clarice cultivava alguns rituais como por exemplo a cartomancia e o horóscopo: “De vez em quando, consultava uma cartomante; anotava então cada uma das visões do futuro reveladas pelas cartas. Não queria, porém os ‘fatos’ desse futuro. Queria apenas o seu mais obscuro sentido” (1981: 59). Em seguida, anexamos uma crônica chamada “Você é um número”, de 7 de agosto de 1971, anterior portanto à publicação de *Água viva*, na qual há o trecho sobre o mistério da pintora-escritora que recorramos em nossa última citação do relato do instante-já e podemos ver a seguir a história por trás desse aparente misticismo apartado da vida pública sendo descortinado pela escritora fascinada pelas obscuridades:

Se você não tomar cuidado vira um número até para si mesmo. Porque a partir do instante em que você nasce classificam-no com um número. Sua identidade no Félix Pacheco é um número. O registro civil é um número. Seu título de eleitor é um número. Profissionalmente falando você também é. Para ser motorista, tem carteira com número, e chapa de carro. No Imposto de Renda, o contribuinte é identificado com um número. Seu prédio, seu *telefone*, seu número de apartamento – tudo é número.

Se é dos que abrem crediário, para eles você é um número. Se tem propriedade, também. Se é sócio de um clube tem um número. Se é imortal da Academia Brasileira de Letras tem o número da cadeira.

É por isso que vou tomar aulas particulares de Matemática. Preciso saber das coisas. Ou aulas de Física. Não estou brincando: vou mesmo tomar aulas de Matemática, preciso saber alguma coisa sobre cálculo integral.

Se você é comerciante, seu alvará de localização o classifica também.

Se é contribuinte de qualquer obra de beneficência também é solicitado por um número. Se faz viagem de passeio ou de turismo ou de negócio recebe um número. Para tomar uma avião, dão-lhe um número. Se possui ações também recebe um, como acionista de uma companhia. É claro que você é um número no recenseamento. Se é católico recebe número de batismo. No registro civil ou religioso você é numerado. Se possui personalidade jurídica tem. E quando a gente morre, no jazigo, tem um número. E a certidão de óbito também.

Nós não somos ninguém? Protesto. Aliás é inútil o protesto. E vai ver meu protesto também é número.

Uma amiga minha me contou que no Alto Sertão de Pernambuco uma mulher estava com o filho doente, desidratado, foi ao Posto de Saúde. E recebeu a ficha número 10. Mas dentro do horário previsto pelo médico a criança não pôde ser atendida porque só atenderam até o número 9. A criança morreu por causa de um número. Nós somos culpados.

Se há uma guerra, você é classificado por um número. Numa pulseira com placa *metálica*, se não me engano. Ou numa corrente de pescoço, *metálica*.

Nós vamos lutar contra isso. Cada um é um, sem número. O si-mesmo é apenas o si-mesmo.

E Deus não é um número.

Vamos ser gente, por favor. Nossa sociedade está nos deixando secos como um número seco, como um osso branco seco exposto ao sol. *Meu número íntimo é 9. Só. 8. Só. 7. Só.* Sem somá-los, nem transformá-los em novecentos e oitenta e sete. Estou me classificando com um número? Não, a intimidade não deixa. Vejam, tentei várias vezes na vida não ter número e não escapei. O que faz com que precisemos de muito carinho, de nome próprio, de genuinidade. Vamos amar que amor não tem número. Ou tem? (*A descoberta do mundo*, 1999: 365-366, grifos nossos).

O mistério clariciano, nessa medida, pelo menos em nossa tentativa de agregação de fragmentos dispersos, em nossa necessidade pela busca de um sentido para esse texto-fluxo que encerrou Clarice em uma luta introspectiva de alguns anos de meditação angustiada, flerta, evidentemente, com a técnica. A metáfora da metalização, visto que a pintora-escritora afirma “metalizar-se”, está por nós realçada nessa crônica e pode ser interpretada como a recusa da escritora contra a padronização do gosto – esse sentido que é tão caro em seus escritos desde *Perto do coração selvagem*. A referência aos números, que se repete nos dois textos e cuja semelhança com os números de letras do nome da escritora, indicia uma possível fabulação para além do rigor da narração de um fato apoiado exclusivamente sobre a dura realidade. Além disso, essa crônica distingue-se das demais porque na semana seguinte a escritora volta a comentá-la – o que é um caso isolado em sua carreira de cronista: “Estou escrevendo sobre um texto aqui publicado e chamado ‘Você é um número’. Do dia 7 de agosto, sábado. E escrevendo com maior pressa para logo atingir quem por acaso tenha sido atingido do modo errado” (1999: 370). Não sabemos a repercussão dessa crônica, mas pelo tom de Clarice percebe-se que ela deve ter recebido algumas cartas de desaprovação de leitores: “Senti – mas senti mesmo – no ar quanto desagradei com o tal texto. Eu própria me ofendia. Eu sabia que ofendia os outros. Não. Você não é um número. Nem eu” (1999: 370). Em seguida, ela elenca alguns elementos, de fundo abstrato, que fogem à padronização numérica: “Porque há o inefável. O amor não é um número. A amizade não é. Nem a simpatia. A elegância é algo que flutua. E se Deus tem número – eu não sei. A esperança também não tem número” (1999: 370). Outro procedimento não encontrado em suas crônicas para o JB é o espaço concedido a cartas de leitores. Entretanto, sobre esse tema ela faz questão de transcrever uma missiva que dialoga com o seu texto sobre números. Nota-se o respeito de Clarice pelo escrito do outro, pois ela se vale de aspas para marcar uma voz que atravessa o seu texto:

“Liberdade eu tomo de te escrever e se tu me permites respondendo à tua crônica ‘Você é um número’, publicada no *Jornal do Brasil* de 7 de agosto de 1971 – sábado. Lendo-a aflorou em mim um sentido de defesa ao número e que eu espero que tu compreendas. Não tenho segundas intenções. Lê por favor o que te envio.”

A carta aí faz uma grande pausa e continua:

“E por que te preocupa o número: tu não vives em função do número do Félix Pacheco, embora ele te seja necessário. Tu vives em função da palavra e do pensamento. E tu não medes as palavras e tu não contas os pensamentos. Corre em tua veia o sangue que não se soma. E a Matemática não é o essencial. Tu não precisas aprendê-la porque tu sabes mais do que ela. Porque tu amas o Belo e o Belo não se divide. É íntegro apesar de existir em várias formas.

“Tu caminhas em campos abertos e claros e tu sentes o que não se apalpa. Então por que te preocupar com o número que nada te traz?

“Deixa que o número viva e não te confundas com a sua existência pois não é ele o alimento do teu espírito” (*A descoberta do mundo*, 1999: 370-371).

Essa carta, supostamente recebida e transcrita literalmente por Clarice, parece no entanto elaborada pela própria escritora fazendo-se passar por outra pessoa. As pausas que ela interpreta na carta, por exemplo, são recursos utilizados em seus próprios textos, isto é, silêncios construídos pela sintaxe em desagregação ou por um trabalho fonético no qual se mostram palavras de uso comum com alguma extravagância em função de arranjos sonoros desencadeadores da multiplicidade de línguas característica da experiência de vida da escritora em seguidos deslocamentos geográficos. A recusa pela contagem dos pensamentos/sensações desdobra-se em uma forma simples, muito direta da luta de Joana ou da pintora-escritora com os relógios. Um outro indício revelador de que o autor da carta pode ser Clarice encontra-se no uso da palavra sangue, que será um dos eixos de leitura de *Água viva*. Além disso, a palavra veia somada à palavra sangue alude ao título que foi cogitado antes do nome definitivo do romance *A maçã no escuro*, qual seja, *A veia no pulso*, deixando muito claro o projeto do fluxo visceral intencionado pela narradora já nesse texto da década de 1950. Tecemos apenas algumas suposições que podem ser derrubadas caso exista um documento de comprovação da existência dessa carta. No final da crônica, Clarice faz um clima de mistério a respeito do remetente, lançando comparações a seus interlocutores que indicam que ela pode ser realmente a autora em exercício de autocrítica:

A carta é assinada à máquina e só o primeiro nome. Não posso citá-lo porque é o nome de uma pessoa que não gostaria de ser confundida pois não é de toda a espécie de pessoa que escreveu a carta. Estou sendo entendida?

Peço-lhe desculpas. Profundamente. Até o ar que respiramos é inefável e inefável é o que senti quando li sua carta. Para não perder o bom humor vou pôr o seguinte entre parênteses: as teclas de sua má-

quina precisam de uma séria limpeza. Quase tanto quanto as minhas. Porque mal se lê o que está escrito (*A descoberta do mundo*, 1999: 371).

Se existe ou não essa carta escrita por um leitor incomodado, não é a nossa meta desvendar nesse trabalho. Paira no ar uma pergunta instigante: por que Clarice forjaria um interlocutor? Interessa-nos sobretudo o foco da escritora voltado à técnica, seja ele verdadeiro ou inventado. Se o autor da carta é a própria Clarice, ao escrever duplamente sobre o mesmo assunto, ela pretende chamar o público para uma reflexão sobre a tecnocracia subjacente aos desdobramentos simbolizados pelos números em nossa sociedade, os quais são antevistos por ela. Ao lado disso, interessamo-nos pelo vínculo que essa crônica enfática estabelece com o anúncio de um livro em formação, possivelmente *Água viva* em suas primeiras versões *Atrás do pensamento* ou *Objeto gritante*, pois as luminescências despontam ao mencionar, na mesma crônica, a composição de uma obra pontuada por um fluxo de luz crestante: “Continuo: olhe, pessoa anônima, estou agora passando a limpo um livro que em breve será publicado. E que é duro como um diamante. Pode até às vezes faiscar. E só nas últimas páginas é que uso a mansidão e a revolta e a aceitação” (1999: 371). Observa-se que Clarice faz uma publicidade para o livro ainda por sair no mercado cuja narradora será a devastadora força protagônica e através dessa forma enviesada de divulgação entramos em contato com o peso que a própria autora confere ao seu futuro *Água viva*:

E como pretendo escrever uma história infantil chamada *A vida de Laura* - é o nome de uma galinha- precisarei descansar um pouco e cortar qualquer brilho excessivo aos olhos e qualquer aspereza. Porque é preciso mansidão e muita quando se fala com crianças. Vou inclusive simplesmente repousar. E falar devagar. Sem pressa contar a minha história de galinha. Nessa história há alegrias e tristezas e surpresas. Não vê que até já estou mais mansa? (*A descoberta do mundo*, 1999: 371).

A vida de Laura caracteriza-se em oposição ao outro livro desconhecido que fe-re como um diamante. Para as crianças Clarice procura escrever com a intenção de leveza, da mansidão, ou seja, sem os atropelos de ansiedade que formam a sua tentativa de apreender o sempre fugidio instante-já. Com isso, a corrida pelo tempo apresenta, segundo a própria autora, o atributo disfórico. A alusão à velocidade portanto tem o seu viés de violência. Um outro exemplo de perplexidade diante da técnica e

de suas possíveis interferências na capacidade de pensar/sentir intrínsecas ao humano surge numa crônica anterior a essa que reflete sobre os números, servindo para complementá-la nessa leitura de deslocamentos que propusemos durante a confecção desse trabalho. Reproduzimos a seguir o essencial da crônica, de forte apelo “metálico”, escrita por Clarice em 13 de julho de 1968, intitulada “Cérebro eletrônico: o que sei é muito pouco”:

Decididamente estou precisando ir ao médico e pedir um remédio contra a falta de memória. (...).

Tudo isso vem a propósito de eu simplesmente não me lembrar quem me explicou sobre o cérebro eletrônico. E mais: tenho em mãos agora mesmo uma fita de papel cheia de buraquinhos retangulares e essa fita é exatamente a da memória do cérebro eletrônico. Cérebro eletrônico: a máquina computadora poupa gente. Os dados da pessoa ou do fato são *registrados* na linguagem do computador (furos em cartões ou fitas). Daí vão para a *memória*: que é outro órgão computador (outra máquina) onde os dados ficam guardados até serem pedidos.

Partindo deste princípio, chegamos ao definidor eletrônico: a partir de um desenho feito num papel *magnético* a máquina (ou o *cérebro*) pode reproduzir em matéria o desenho. Isto é: entra o desenho e sai o objeto (cibernética, etc.) Há a experiência plástica, visual e também literária da *reprodução* (número e qualidade). A sensação é de apoio para o homem. Compensação do erro. Há possibilidade de você lidar com uma máquina e seus sensores como a gente gostaria de lidar com o nosso cérebro (e nossos sensores), fora da gente mesmo e numa função perfeita.

Bem, acabo de dizer tudo, mas mesmo tudo, o que sei a respeito do cérebro eletrônico. Devo inclusive ter cometido vários erros, sem falar nas lacunas que, se fossem preenchidas, esclareceriam melhor o problema todo.

Peço a quem de direito que me escreva explicando melhor o cérebro eletrônico em funcionamento. Mas peço que use termos tão *leigos* quanto possível, não só para que eu entenda, como para que eu possa transmiti-los com relativo sucesso aos meus leitores.

Quando penso que cheguei a falar no mistério, que continua mistério, do cérebro eletrônico, só posso dizer como a dizia lá em Recife: Virgem Maria!... (*A descoberta do mundo*, 1999: 115-116).

No fecho dessa crônica cercada pela ironia clariciana na qual impera um construído desconhecimento do assunto (soma de ingenuidade e de descaso) ao lado de atroz crítica intuitiva acerca da iminente desumanização em benefício da máquina, Clarice posiciona-se em favor de uma capacidade de sentir como uma resposta à velocidade percebida por ela na frieza do cérebro eletrônico: “Mas o *amor* é mais miste-

rioso do que o cérebro eletrônico e no entanto já ousei falar de amor. É timidamente, é audaciosamente, que ousei falar sobre o mundo” (1999: 116, grifo nosso). O amor não é número, portanto. Suturamos, nessa medida, com esse último enunciado contido na crônica sobre computadores as outras duas crônicas que também excluem direta ou indiretamente os sentimentos/sensações da esfera numérica. Os números representam no tecido clariciano uma metáfora contra a técnica que se desdobra em *Água viva* juntamente com a sugestiva imagem do metalizar-se e da contemplação da pintora-narradora diante de um espelho.

Partimos de uma cena sobre a pintura de um espelho e o “delicado” exercício realizado pela pintora-escritora de não se deixar refletir nessa superfície metálica e por isso se justifica a metáfora da técnica em sua velocidade/violência. Por meio do paladar, por vias oblíquas, a pintora confere uma espessura pesada à falta de sabor de água, comparando-a ao modo cruel que somos invadidos (tomados) pela técnica. Trata-se de um gesto cruel porque faz uma ponte a uma outra forma de gosto não menos cortante, qual seja, o de “engolir fogo adocicado” – estratégia do narrador *de Perto do coração selvagem* para nos pôr em contato com o que chama de mal. Através da protagonista Joana, Clarice nos faz queimar oferecendo para isso um caminho metafórico em que o paladar está no centro. A delicadeza cortante da pintora-narradora tem essa mesma intenção, no entanto ela só se deixa perceber àqueles que a lêem na pretensa falta de sabor do elemento água o peso dos espelhos estilhaçados que arrancam a glote e fazem sangrar o interior do corpo em processo de desaparecimento pela rapidez causada em virtude da aceleração do desenvolvimento da técnica. *Água viva* também é o nome da medusa – o animal marinho que queima os que freqüentam os mares. Estamos todos no fluxo aquoso – esse é o recado da narradora-pintora. Somos, para a narradora clariciano, interlocutores em vias de apagamento da capacidade de sentir/pensar. Como uma experiência-revolta (no sentido etimológico recuperado por Kristeva desse termo), isto é, do gosto, a pintora-narradora cobre de crueldade (sentido etimológico recuperado por Derrida) esse sabor do elemento água, pintando-a de uma textura metálica¹. Segue-se disso uma reação análoga à crônica

¹ O fragmento da crônica a seguir para o *Jornal do Brasil*, de 11 de julho de 1970, dissipará

sobre o cérebro eletrônico, a saber, o resgate da capacidade de sentir. O amor, esse sentimento que toca os corações e é tema de muitas canções populares, foi a escolha de Clarice para contrastar com o gélido das máquinas em sua crônica sobre computadores. Em *Água viva*, o sentimento que acompanha a narradora após a indigesta ceia do gosto do espelho é do *éclater* – explosão de angústia: “Sinta-se bem. Eu na minha solidão quase vou explodir. Morrer deve ser uma muda explosão interna. O corpo não agüenta mais ser corpo. E se morrer tiver o gosto de comida quando se está com muita fome? E se morrer for um prazer, egoísta prazer?”¹ (1973: 99). Para melhor dar conta dos sentimentos/sensações, a pintora elege a gustação. Entramos, pela via do gosto – contraponto ao abuso da técnica – no terreno do sentir clariciano.

A doçura e todo o campo campo semântico que envolvem esse predicado definitivamente não está no foco do pensamento clariciano. Em sua página para o *Diário da Noite*, de 29 de setembro de 1960, a escritora deixa uma pista para apreendermos a sua busca pelas obliquidades quando as entrelaça à sua recusa pela padronização das pessoas. Está na crônica chamada “Com jeito de ar adocicado” esse recado:

Pelos arredores de 1940, os rigores da guerra talvez tenham “pedido” que o rosto feminino fosse menos “planejado”, e a mulher tivesse aparência mais suave. O que os americanos chamam de “girl next door” (a moça que mora ao lado) tornara-se o ideal. Queria-se que a moça fosse muito atraente, mas, ao mesmo tempo, representando uma imagem familiar, o que repousava.

Então Betty Grable era a “pin up” de sucesso, e seu retrato fazia bater de saudade o coração dos soldados.

E as outras moças, é claro, aproximavam-se do tipo de Betty Grable. Cabelos longos, por exemplo, apenas encimados por um discreto “pompadour”, eram a marca essencial da beleza. Copiava-se também o maquilagem moderado da Grable, o contorno de seus lábios.

E todas tinham o ar adocicado – que hoje consideraríamos ligeiramente enjoativo (*Correio feminino*, 2006: 118).

qualquer contra-argumento a respeito do vínculo que estabelecemos entre o “metalar-se” e a técnica: “No Rio de Janeiro, quando se pensa que a semana exausta vai morrer, ela com grande esforço metálico se abre em rosa: na Avenida Atlântica o carro freia de súbito com estridência e, de súbito, antes do vento espantado poder recomeçar, sinto que é sábado de tarde” (“Sábado”, 1999: 297).

¹ Clarice antecipa em *Água viva* o mesmo sentimento de angústia e maravilhamento diante da técnica evidenciado pela cantora Björk na canção “Pluto”, de 1997: excuse me/but I just have to/explode/explode this body/off me/wake-up tomorrow/brand new/a little tired/but brand new.

Como as crônicas sobre a técnica somam-se à narração da pintora-escritora e cogitam o cultivo de sentimentos elevados, faremos agora um comentário a respeito do estado do estado de it com base no valioso recorte que Sônia Roncador nos oferece em *Poéticas do empobrecimento*. Roncador buscou o manuscrito “Objeto gritante” estabelecendo alguns apontamentos que merecem destaque. Segundo a crítica, há um expressivo traço autobiográfico na escrita desse texto não publicado: “Parte desse relato corresponde ao registro dos dias e das horas em que Clarice escreve esse manuscrito: fatos que ocorrem em sua vida no momento mesmo em que está escrevendo ‘Objeto gritante’” (2002: 53). Roncador também comenta a citação sobre o *j’éclate* de angústia que acabamos de incluir em nossa análise sobre o paladar. No manuscrito, essa citação também se faz presente. A diferença, segundo Roncador, reside na ruptura promovida pelo texto manuscrito, pois ela sustenta que em *Água viva* existe uma “unidade temática” da seqüência fragmentária que envolve essa explosão, qual seja, o “isto’ incomunicável, o encontro com a pantera e a meditação sobre a morte” (2002: 66). Em contrapartida, em “Objeto gritante”, conforme Roncador, “Clarice alterna os fragmentos acima citados com outras passagens (que guardam apenas uma tênue ligação com esses fragmentos), produzindo assim uma dispersão do tema, além de uma quebra radical da unidade interna” (2002: 66). Vejamos agora o trecho do manuscrito que leva a crítica a defender a ruptura temática:

Eu já comi caviar às colheradas na Polônia. Lá é barato. Cada pequena bola de caviar negro brilha e estoura na boca entre os dentes. Existe o caviar vermelho: cada bola maior que o caviar negro parece uma glândula inchada. Também é bom. Gosto de caviar puro e sem pão. Como bebida champagne ultra-seco (“Objeto gritante”: 49).

Segundo Roncador, esse trecho não passa de uma curiosidade descartável do texto preocupado com o “conhecimento intuitivo da vida profunda”, ela o considera uma crônica de viagem que atrapalha reflexões sobre o sofisticado estado de it clariciano: “Assim como sua narração de uma certa noite passada acidentalmente na Groenlândia, essa crônica sobre sua viagem à Polônia também provoca um corte ou uma descontinuidade nas reflexões sobre o ‘isto’” (2002: 68). Divergimos de Roncador, pois esse belo fragmento é de extrema importância para o destaque ao paladar que

proporciona a capacidade de pensar/sentir (copresença sexualidade/pensamento), além de servir como estímulo revoltado (em seu sentido arcaico) contra os imperativos da técnica na sua tentativa de homogeneização dos sujeitos. Acrescido a isso, a análise isolada da passagem permite associá-la a imagens em conformidade com a atmosfera visceral, em tons de vermelho sangue, construída pela pintora. Como uma última reflexão sobre esse fragmento do manuscrito, reencontramos os ecos dessa devoração praticada pela autora numa crônica produzida no ano de 1970, possivelmente durante o mesmo período de composição de *Água viva*. A crônica, de 12 de dezembro, chama-se “Palavras apenas fisicamente”:

Para passar de uma palavra física ao seu significado, antes destrói-se-a em estilhaços, assim como o fogo de artifício é um objeto opaco até ser, no seu destino, um fulgor no ar e a própria morte. Na passagem de simples corpo a sentido de amor, o zangão tem o mesmo atingimento supremo: ele morre (*A descoberta do mundo*, 1999: 325).

Sobre a alegria, pois é um sentimento que também recolhemos em *Perto do coração* e em *A paixão segundo G.H.*, no fluxo aquoso ela permanece em destaque, pois é frase de abertura de livro, aguçando assim o entusiasmo, a curiosidade e a experiência da intensidade no interlocutor: “É com uma alegria tão profunda” (1973: 7). Em outro instante, a alegria é ilustrada pela música: “Quero a vibração do alegre. Quero a isenção de Mozart” (1973: 16). Como as outras obras de Clarice, a alegria transmuta-se em seu oposto, deixando-se abrir para um tom que é da experiência íntima da narradora clariciana: “Mergulho na quase dor de uma intensa alegria – e para me enfeitar nascem entre os meus cabelos folhas e ramagens” (1973: 25). Em outro momento, a narradora a resguarda numa espécie de silêncio sacrossanto: “A profunda alegria: o êxtase secreto” (1973: 31). As manifestações subseqüentes desse estado nuançado de alegria expressam a revolta da pintora-escritora em seu ateísmo que – conforme o verbo experimentar do último fragmento – partilha com Kristeva um ateísmo de base oral:

Não dirijo nada. Nem as minhas próprias palavras. Mas não é triste: é humildade alegre (1973: 38); Mas eu denuncio. Denuncio nossa fraqueza, denuncio o horror alucinante de morrer – e respondo a toda essa infâmia com – exatamente isto que vai agora ficar escrito – e respondo a toda essa infâmia com a alegria. A minha única salvação é a alegria (1973: 112); Recuso-me a ficar triste. Sejamos alegres.

Quem não tiver medo de ficar alegre e experimentar uma só vez sequer a alegria doida e profunda terá o melhor de nossa verdade (*Água viva*, 1973: 113).

Fecharemos com a inclusão do estado de graça – sensação dependente do corpo. A pintora comenta que caiu nesse estado às cinco da madrugada do dia 25 de julho – vamos detalhá-lo:

Foi uma sensação súbita, mas suavíssima. A luminosidade sorria no ar: exatamente isto. Era um suspiro do mundo. Não sei explicar assim como não se sabe contar sobre a aurora a um cego. É indizível o que me aconteceu em forma de sentir: preciso depressa de tua empatia. Sinta comigo. Era uma felicidade suprema (*Água viva*, 1973: 104-105).

Em entrevista a Pablo Neruda, presente no volume *De corpo inteiro*, pois Clarice também trabalhou como repórter para a revista Manchete, ela pergunta ao poeta a respeito de sensações no ato de escrever: “Em você o que precede a criação, é a angústia ou um estado de graça?” (1999: 30). Neruda lhe responde assim: “Não conheço bem esses sentimentos. Mas não me creia insensível” (1999: 30). Para Alceu Amoroso Lima, ela aplica a mesma pergunta, oferecendo um breve complemento de sua experiência pessoal: “O senhor já se sentiu alguma vez em estado de graça? Morro de saudade de sentir de novo, mas tanto já me foi dado que não exijo mais” (1999: 49). A pergunta de Clarice – esse questionamento à procura da descrição de sensações/sentimentos – leva a uma indagação feita por Kristeva em *Sol negro*. A psicanalista, pela via teórica baseada nas idéias freudianas, explica que os afetos não são experiências comunicáveis, uma vez que não se pode estabelecer uma definição para essas sensações/experiências vividas na medida em que cada um as sente a seu modo. Além disso, Kristeva menciona a presença de lacuna no pensamento freudiano acerca de uma teoria dos afetos¹. André Green produziu uma obra específica sobre o assunto intitulada *O discurso vivo (Le discours vivant)*. Green confirma a mesma deficiência percebida por Kristeva ao percorrer os caminhos do afeto na teoria psicanalítica de Freud. Conforme Green, o próprio Freud promove o apagamento das nuances sobre esse tema ao misturar termos alemães como *Empfindung* (sensação) e *Gefühl* (sen-

¹ Em nosso terceiro capítulo expusemos esse ponto.

timento) por afeto, o qual, na língua alemã tem um correspondente específico: *Affekt*. Segundo Green – essa informação é importante para a nossa inspeção corpórea – a história do afeto inicia com a própria história da psicanálise, ou seja, a partir da histeria. Trata-se, nessa medida, de um vínculo com o corpo e, por conseguinte com o pensamento, pois sustentamos a copresença sexualidade/pensamento.

A pintora-escritora, nesse sentido, sugere a seus interlocutores o exercício da transubstanciação desse estado muito pessoal. Aliás, durante todo o seu relato agônico a narradora convoca-nos a uma mistura de peles¹. É o corpo e o sangue que ela nos oferece sob a capa de sua sintaxe trabalhada em desenhos arditamente abstratos de palavras táteis, signos comestíveis. Nessa atmosfera, encontramos uma definição do “estado de graça” no livro de arte de Michel Seuphour, intitulado *Abstract painting: 50 years of accomplishment from Kandinsky to the present*, no qual Clarice se inspira para a epígrafe de *Água viva*². No livro sobre os caminhos da arte moderna, Seuphour reconhece na arte o verdadeiro país e a verdadeira religião daquele que a ela se dedica. Entre outras reflexões que preconizam o aspecto visual como uma experiência interior a ser comunicada pelo artista, Seuphour chega à exposição do que denomina “estado de graça”: Todo artista, todo trabalho de cada artista, estabelece em seu ou em sua própria forma inacessível, esse contato do espírito com o espírito. Contanto que, é claro, que o espectador esteja em ‘estado de graça³’ (1967: 104). Para a pintora-narradora, o estado de graça é o maravilhamento de possuir um corpo ou, em outras palavras, de pertencer a um corpo:

¹ Essa idéia, desenvolvida por nós em nosso primeiro capítulo a partir de *A revolução da linguagem poética*, se encontra em *A vida escrita*, de Ruth Silviano Brandão: “A escrita se faz o corpo, e daí sua pulsação, seu ritmo pulsional, sua rebeldia, às vezes domada pela força da armadura da língua, pela sintaxe, pelos freios e ordenamentos. Assim, nunca são puras idéias abstratas que se escrevem e por isso, quando se lida com a escrita alheia do escritor ou do escrevente comum, como leitor ou crítico, toca-se em textos, com as mãos, com os olhos, com a pele” (2006: 34).

² Segue a epígrafe escolhida por Clarice: “Tinha que existir uma pintura totalmente livre da dependência da figura – o objeto – que, como a música, não ilustra coisa alguma, não conta uma história e não lança um mito. Tal pintura contenta-se em evocar os reinos incommunicáveis do espírito, onde o sonho se torna pensamento, onde o traço se torna existência.”

³ “Every artist, every work of every artist, establishes, in his or its own absolutely inaccessible way, this contact of the spirit with the spirit. Provided, of course, that the viewer is in ‘state of grace’” (*Abstract painting*, 1967: 104).

Mas se você já conheceu o estado de graça reconhecerá o que vou dizer. Não me refiro à inspiração, que é uma graça especial que tantas vezes acontece aos que lidam com arte.

O estado de graça de que falo não é usado para nada. É como se visse apenas para que se soubesse que realmente se existe e existe o mundo. Nesse estado, além da tranqüila felicidade que se irradia de pessoas e coisas, há uma lucidez que só chamo de leve porque na graça tudo é tão leve. É uma lucidez de quem não precisa mais adivinhar: sem esforço, sabe. Apenas isto: sabe. Não me pergunte o quê, porque só posso responder do mesmo modo: sabe-se.

E há uma bem-aventurança física que a nada se compara. O corpo se transforma num dom. E se sente que é um dom porque se está experimentando, em fonte direta, a dádiva de repente indubitável de existir milagrosamente e materialmente.

(...)

Passa-se a sentir que tudo que existe respira e exala um finíssimo resplendor de energia. (...)

Não é nem de longe o que mal imagino deve ser o estado de graça dos santos. Este estado jamais conheci e nem sequer consigo adivinhá-lo. É apenas a graça de uma pessoa comum que a torna de súbito real porque é comum e humana e reconhecível (*Água viva*, 1973: 105-106).

A pintora-narradora desvincula completamente o estado de graça de um transe. Em seguida, ela lamenta ter saído dessa experiência: “Depois lentamente saí. Não como se estivesse estado em transe – não há nenhum transe – sai-se devagar, com um suspiro de quem teve tudo como o tudo é” (1973: 106). Para melhor comunicar esse estado que ela chama também de felicidade, recorre ao dicionário:

Fui logo depois procurar no dicionário a palavra beatitude que de-
testo como palavra e vi que quer dizer gozo da alma. Fala em felicidade tranqüila – eu chamaria de transporte ou de levitação. Também não gosto da continuação no dicionário que diz: “de quem se absorve em contemplação mística”. Não é verdade: eu não estava de modo algum em meditação, não houve em mim nenhuma religiosidade (*Água viva*, 1973: 106-107).

Conforme o discurso da narradora clariciana, não existe uma luz dos céus, um lado transcendente contido nesse estado de graça. A pintora o experimenta na carne, ou seja, no gosto que depois é comunicado em palavras. Aqui está o fragmento em que ela comenta o que fazia quando foi tomada por esse estado especial: “Tinha acabado de tomar café e estava simplesmente vivendo ali sentada com um cigarro queimando-se no cinzeiro” (1973: 107). Nesse ponto alto do fluxo aquoso que é *Água*

viva, no qual a carne – o paladar – parece apagar a metalização de sua pintora-narradora, como ela fica em relação à técnica? Poderíamos, pelos índices de lentidão no texto em contraste com os de velocidade, afirmar que a pintora ultrapassa a técnica com a sua capacidade incomum de pensar/sentir? Sugerimos, por meio do convite reflexivo da narradora na cena do “gosto do espelho”, que ela se funde com a técnica para dessa experiência-violência buscar humanizá-la. No instante que antecede a descrição do delicado estado de graça, a pintora-narradora, em sua solidão na máquina de escrever, “fazendo ecoar as teclas secas na úmida madrugada”, sintetiza o seu papel corpóreo em meio à esfera “numérica” da técnica com todas as suas vilezas, fascínios e promessas: “Há muito que não sou gente. Quiseram que eu fosse um objeto. Sou um objeto sujo de sangue” (1973: 104).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A investigação dos corpos ficcionais tecidos por Clarice e Kristeva mostra que vivemos em uma época na qual o corpo – em sua forma copresente, qual seja, sexualidade e pensamento – sofre um processo de fragmentação que pode ser atribuído, assim como sustentamos nessa tese, à influência da complexidade da técnica. Como isso é possível? São muitos os caminhos quando o tema é o corpo, nesse sentido esse trabalho propõe uma direção possível ou a formação de um sentido nos cruzamentos de textos Clarice e de Kristeva alinhavados pelo nosso olhar. Reformularemos duas questões que fizeram parte dessa pesquisa. Na primeira delas, o que é o corpo segundo a nossa costura? A segunda liga-se a sua relação diante da técnica: o corpo visto à luz da técnica.

No que se refere ao corpo, seguimos a definição engendrada por Kristeva a partir de suas leituras de textos freudianos. Isso não significa o fechamento da questão, mas se trata de uma referência conceitual para a análise dos corpos dos personagens que constituem o nosso *corpus*. Na abertura do segundo tomo sobre o gênio feminino (2002), dedicado à vida e obra da psicanalista Melanie Klein, Kristeva, da mesma forma que faz inicialmente em sua tese de doutorado, *A revolução da linguagem poética* (1974), e depois em *Sentido e contra-senso da revolta* (1996) ou em *A revolta íntima* (1997), volta a refletir sobre essa condição do corpo, reformulada por ela como um entrançamento entre carne e espírito. Para Kristeva, a formulação freudiana produz um forte “abalo” sobre o desenvolvimento da história da metafísica e sobretudo do cogito de Descartes, o qual, segundo a sua análise, recuperada ao longo da *A revo-*

lução da linguagem poética, não oferece espaço para a copresença da sexualidade/pensamento. Freud, em sua busca por meio da escuta ao conteúdo inconsciente, formula um corpo com uma vida psíquica a ser investigada, interpretada e possivelmente recriada. Esse é o objetivo freudiano recuperado por Kristeva em seus livros dedicados à relevância da tratamento analítico (*Psicanálise e fé; As novas doenças da alma*).

De acordo com Kristeva, em seus apontamentos gerais sobre a psicanálise, e sobretudo no volume dedicado à leitura da obra kleiniana, o inconsciente não significa “irracionalismo”, no entanto constitui uma “estrutura”, a qual se apresenta de forma “diferente da consciência” (2000: 17). Observamos que Kristeva alude sutilmente, nesse texto recente, às bases do seu projeto desenvolvidas em sua tese de doutorado de 1974, sem desenvolver, no entanto as etapas sobre as quais retomamos o desenvolvimento no primeiro capítulo do nossa tese. A apreensão do conteúdo inconsciente dá-se por meio dos elementos semiotizáveis – voz, cor, gestos –, os quais são transmitidos para a consciência pela via transverbal. O prefixo trans, nesse sentido, é diverso da negação da linguagem sobre esse conteúdo, pois o semiótico está em estreita codependência com o simbólico. Observa-se, a partir dessa articulação, uma das questões suscitadas por Kristeva que diz respeito à história da filosofia e dialoga com essa codependência por ela defendida. Trata-se da interrogação sobre a origem da sensação, qual seja, se ela é pensamento ou atua apenas na superfície de pele como parte de gestos irrefletidos que escapam ao trabalho do pensamento. Essa pergunta não apresenta respostas, apesar do empenho dos cognitivistas. A codependência entre o semiótico e o simbólico formulada por Kristeva equilibra esses dois elementos tornando-os indispensáveis para a constituição do sujeito falante. Pode-se argumentar que Kristeva, ao incluir a gama de elementos semiotizáveis no domínio do simbólico, e portanto na contracorrente das teorias tradicionais da lingüística, daria assim maior relevância ao que é da ordem dos sentidos. Em certa medida isso acontece e não pode ser confundido com um gesto de rechaço ao simbólico. As reflexões claricianas sobre essa codependência disseminam-se por meio da rica vida íntima de seus personagens e narradores, os quais parecem, à primeira leitura, apenas movidos por sensações epidérmicas que atuam na superfície de um corpo produzindo ações

quase irrefletidas, mas que, quando investigados na complexidade de movimentos e intenções de teor filosófico, não se furtam de um intenso trabalho de pensamento.

A investigação do corpo dos personagens dessas escritoras não se faz isolada de um meio que os circunda. Tem-se um fio teórico psicanalítico que nos é contemporâneo e sobre o qual Kristeva encontra defasagens em sua atividade clínica, uma vez que muitos de seus analisandos se mostram incapazes de narrar suas histórias, ou seja, de oferecer uma estrutura comunicável ao analista de seus fantasmas recônditos porque vivem sobrecarregados de imagens. Isso fortalece o argumento de que Kristeva não advoga sua teoria da linguagem em favor das sensações, pois viver delas acarretaria prejuízo à formulação dos nossos fantasmas. Percebe-se que atualmente vivemos sobretudo de sensações na medida em que, por exemplo, somos constantemente invadidos por uma malha de sons e imagens sintéticas como se fossem um emaranhado de elementos semiotizáveis produzidos com a finalidade de vender mercadorias atraentes, as quais são muitas vezes necessárias.

Os textos ficcionais de Kristeva trazem à luz experiências contemporâneas em contato com esse feixe de sensações que fazem do corpo uma espécie de reprodutor desses estímulos produzidos artificialmente, por exemplo, por uma “tela” ou uma “pílula”. Nesse contexto eminentemente televisual, que nos é familiar, o corpo não existe sem a técnica. Referimo-nos sobretudo à carga que as imagens produzidas sinteticamente pela sociedade dromocrática estimulam em nossa vida psíquica, interferindo assim em nossa vida íntima. Observa-se que Kristeva não segue uma teoria referente à técnica. Com exceção de um comentário sobre o estudo dedicado ao cinema realizado por Gilles Deleuze em uma de suas aulas sobre as imagens, reflexões que originam o volume *A revolta íntima* (1997) e algumas referências esparsas e positivas sobre o pensamento de Guy Debord a respeito da sociedade do espetáculo, Kristeva não se dedica a retomar o pensamento francês sobre a técnica. Em *Contra a depressão nacional* (*Contre la dépression nationale*), ela chama a atenção para a necessidade de a técnica ser pensada por mulheres. Por que esse convite acontece? Subjaz a esta pergunta uma tentativa da autora que se esboça em suas obras recentes de refletir sobre a técnica e ao mesmo tempo sobre o corpo (pois o corpo para nós está em dependência com a técnica), de forma diversa da condução masculina.

Em *A revolta íntima*, Kristeva recupera o percurso etimológico do termo revolta para nos dizer – por intermédio de pensamento freudiano – que o sentido que lhes interessa não é o moral mas sim o arcaico. A experiência-revolta, segundo a autora, reside à plena forma lá na esfera do que nos parece ser o mais subjetivo: no gosto.

Clarice realiza o arcaico dessa experiência-revolta desde o seu romance de estréia, em 1943. *A Joana, de Perto do coração selvagem* (constantemente enaltecida pela crítica feminista) e seu ato revoltado incidem marcadamente sobre o gosto: “engolir fogo adocicado”. Depois, com o desenvolvimento da técnica, nota-se que a protagonista de *A paixão segundo G.H.* volta-se para a experiência de sabores mais sutis do que os sugeridos pela expressiva imagem do fogo como um recado a seus interlocutores, qual seja, de que estamos em um processo de apagamento da capacidade de pensar/sentir. Por isso, G.H. vislumbra entrar em contato comestível com o maná, o alimento sagrado, cuja recuperação gustativa é uma tarefa que demanda o exercício da imaginação – só assim ela pode acessá-lo. Aqui Clarice se encontra com a leitura de Hannah Arendt sobre o gosto, assunto do qual a pensadora se vale para a análise do deslocamento do subjetivo para o objetivo, ao retomar o papel da imaginação na Terceira Crítica kantiana. Essa personagem também vive em busca de uma neutralidade de difícil apreensão ao evocar sensações de neutralidade. A busca de G.H. antecede o fluxo agônico da força protagônica de *Água viva* e constitui um caminho de sentido para reunir os estilhaços do fluxo aquoso.

Curiosamente, percebe-se que Clarice antecipa um resgate pictórico que é manifesto em *Possessões*, quando Kristeva, em meio à falta de referências imagéticas que constitui a cidade de Santa Bárbara, traz à tona uma série de “degolações” com a finalidade de dar um sentido àquele espaço diegético que também reproduz fantasmas ocidentais. Em *Visões capitais*, Kristeva lança o argumento de que cada espaço tem as suas próprias “degolações”. Pode-se apreender disso que, para além de imagens que recuperam fantasmas universais, existem imagens que atuam de forma localizada. Por outro lado, nota-se, de acordo com *Estrangeiros para nós mesmos*, que o pensamento de Kristeva é eminentemente cosmopolita e a sua intenção é a de poder locomover-se sem as barreiras que o termo cidadão produz. Portanto, sem conduzir a nossa inspeção a um espaço geográfico, observamos nessas narrações claricianas desenhos

de algumas imagens que sugerem variações da *Pietà*, de Michelangelo. Esses dois textos de Clarice também aludem às telas de Chagall, instigando reflexões a respeito de um mundo fluido em que os elementos em desordem do universo pictórico dialogam com um espaço exterior ao texto, que se mostra sob a influência de imagens e caminha em direção ao aspecto fragmentário. Em *Água viva*, esse intertexto imagético é apagado em prol do fluxo de sensações de sua protagonista. Resta-nos a pergunta: onde estão as imagens de Chagall ou de Michelangelo que dividem momentos de sentir com o par contrastante riso e piedade? *Água viva* não dispõe desses elementos figurativos, mas pode ser relacionada, na indicação da epígrafe de Michel Seuphour, a uma tela de Alberto Burri chamada “Red Plastic Combustion”, de 1957, presente na obra do crítico de arte e intitulada *Abstract painting*, na qual o vermelho visceral da pintora-escritora – personagem dispersa em fluxo de sangue sem um invólucro de pele – ecoa nessa composição pictórica em tons de preto e vermelho-alaranjado, causando a sensação de mal-estar do plástico queimado, que está no título do quadro. Nesse exemplo, a força protagônica aproxima-se do fogo adocicado de Joana. É preciso, no entanto, buscar essa relação imagética que, paradoxalmente, age na superfície do instante-já, assim como o corpo da pintora-narradora – todo exposto em cada instante e por essa razão apagado pela metáfora técnica do *flash* fotográfico.

Água viva é uma experiência literária radical que aproxima a observação das transformações vertiginosas da técnica à tentativa de transcrevê-las literariamente. O esforço de Clarice é notável porque, ao mesmo tempo em que flagra um tempo em intensa transformação, oferece uma alternativa para sair desse fluxo de velocidade-violência ao promover um movimento de desaceleração dentro do relato de sua narradora em estado agônico de existência. Kristeva, ao escrever romances policiais, procede da mesma forma que Clarice, sobretudo em *Possessões*, que renuncia à profusão de imagens vendidas pela sociedade do espetáculo na medida em que levam ao prejuízo do espaço psíquico e por conseguinte à perda da imaginação e da liberdade do sujeito – esse é o recado que lemos na vileza da voracidade do olhar. Como uma sugestão de fuga a esse mal contemporâneo, o narrador propõe o deslocamento da capacidade de sentir/pensar para o sentido da audição, quando sustenta que no horror não vê, no horror se escuta. Na seqüência da proposta desse deslocamento, há um

advérbio de dúvida: o talvez. A própria autora de *Possessões* produz um contra-argumento – oriundo em parte de seu exercício de examinar quadros de pintores conhecidos – ao pôr um cena Jerry, personagem com deficiência auditiva e com extraordinário talento para copiar obras de arte. Retornando à *Água viva*, percebemos que o horror também está na escuta, embora a narradora-pintora, às vezes, promova alguns instantes de desafogo dessa intensidade perceptiva.

Nota-se também que o *hors temps* de Kristeva é semelhante ao da autora Clarice, cujo desafio ao tempo dos relógios, exacerbado sobretudo em *Água viva* e na intensidade da experiência de sua narradora-pintora pela apreensão do instante-já sempre fugidio, responde pela expressiva falta de crença em formas de transcendência para fora do corpo. Conforme Kristeva, em *Sentido e contra-senso da revolta*, a condição feminina é da ordem do transfálico – esse prefixo importante e que está no eixo da constituição do semiótico – e por isso significa, somado à sua interpretação do texto hegeliano, que as mulheres são vistas e construídas à margem do simbólico. Reside nesse prefixo um caminho para se pensar a condição do sujeito falante. Isso é diferente de uma disputa entre os gêneros na intenção de reivindicar poder ou de ocupar o espaço marcadamente masculino, dado que seria uma forma de falocentrismo às avessas. Nota-se que Kristeva e Clarice reconhecem a falta de um olhar feminino sobre o mundo, ou seja, de um olhar que venha a torná-las menos estrangeiras na esfera do simbólico. Tais autoras seguem, como sustenta a própria Kristeva, um legado que é o da Virgem Maria, qual seja, o de fazer algo (uma criança, uma obra, uma pintura por exemplo) visível, de dar um corpo as suas criações, interferindo assim no “gosto” da coletividade, tal como fizeram Artemisia Gentileschi, Georgia O’Keeffe e, por vias oblíquas, a força protagônica, que é uma pintora e simboliza essa vontade de escrever sobre a sua revolta contra a técnica. Intuitivamente, Clarice, na crônica de 21 de dezembro de 1968, chega ao seguinte pensamento-síntese de uma série de reflexões psicanalíticas acumuladas por Kristeva: “Toda mulher, ao saber que está grávida, leva a mão à garganta: ela sabe que dará à luz um ser que seguirá forçosamente o caminho de Cristo, caindo na sua via muitas vezes sob o peso da cruz. Não há como escapar” (1999: 158). Está implícito no discurso clariciano, conforme essa crônica chamada “A virgem em todas as mulheres”, o mesmo ponto defendido por Kristeva

em *Visões capitais* (também presente sob outra formulação em *Sol negro*) ao sustentar que a vida dada pela mãe, essa mãe que segue o legado de construções imaginárias, como a medusa e a Virgem Maria, é uma vida para a morte (1998: 39). Observa-se um fundo heideggeriano nesse papel destinado a refletir sobre a morte. A função do pensamento de Kristeva, diferente de seguir o legado do filósofo orientado pelo primado da visão, é a de inserir o corpo feminino – substrato para a morte – na ordem da condução técnica. Clarice antecipa a busca de Kristeva nesse sentido. Percebe-se que, embora fascinada pelas luzes artificiais e pelo movimento vertiginoso de seu pensamento fluido, a pintora-escritora reconhece na velocidade de tudo apreender pelo olhar a violência a ser cortada quando, em atitudes que tocam no cruzamento entre o ético e o estético, recusa narrar a totalidade do instante-já através de construções que levam ao ofuscamento, à crestação de suas retinas fascinadas pelo horror de tudo abarcar pela vista. Possivelmente pela sua condição de estrangeira (termo de Kristeva), que, conforme a crônica “Pertencer” deixada por Clarice, se desdobra no sentimento de não-pertencimento, exista por parte dessas autoras uma revolta contra a técnica que toca o corpo, sobretudo no que diz respeito ao paladar.

Deixamos para o final, como uma espécie de costura, alguns apontamentos de Kristeva acerca da teoria da psicanalista Melanie Klein sobre a linguagem cujo desenvolvimento se concentra no paladar. No livro destinado à vida e obra da psicanalista, no capítulo intitulado sugestivamente “A fantasia como metáfora encarnada”, Kristeva dá início ao peso que tomará o paladar em sua teoria. Conforme Kristeva, o conceito de fantasia para Klein representa uma entidade heteróclita, dado que se constitui de representações não verbais, de sensações, de afetos, e até mesmo de objetos concretos (2002: 163). Retomando o conceito freudiano de fantasia, Kristeva elucida que elas só se produzem em torno do segundo ou do terceiro ano de vida. Como para Klein o fantasma abarca uma vida anterior a esse período demarcado por Freud, existe um interesse por parte dos psicanalistas dessa vida primitiva de todo sujeito falante: “Toda a atualidade da psicanálise está em jogo nessa exploração clínica e conceptual do arcaico transverbal dado à luz por Melanie, e que desafia a representa-

ção ideal ou visual¹” (2002: 167). Seguido a essa constatação, Kristeva faz uma nota de pé de página para acentuar que sua tese de doutorado é a exploração disso. O semiótico, portanto, responde a essa vida arcaica fantasmática do futuro sujeito falante. Ao propor jogos para entrar em contato com a vida fantasmática das crianças, Klein vai um pouco além do apelo metafórico que está no discurso da vida fantasmática, pois, segundo Kristeva, a sua busca é por uma “metáfora encarnada”:

nesse estranho encontro que está em jogo, no curso de um tratamento analítico, entre a fantasia-jogo da criança (ou a fantasia associativa do paciente adulto) e a interpretação analítica ancorada no Édipo e na pulsão de morte, a fantasia assume todo o valor de uma metáfora encarnada² (*O gênio feminino*. Melanie Klein, 2002: 169).

Na metáfora encarnada, que pode ser lida como uma metáfora corporal, está em jogo o realce ao pensamento kleiniano. Kristeva recolhe estudos inspirados pelo cognitivismo³ que confirmam essa tese kleiniana que a autora de *A revolução da linguagem poética* encontrou inspiração e denomina, via a nomenclatura dos cognitivistas, de proto-phantasme no bebê, chamando-a “uma quase narração que articula a pulsão e o desejo, e visa ao objeto (o seio, a mãe) para assegurar a sobrevivência do jovem ego fóbico e sádico⁴” (2002: 169). A essas observações da ciência, Kristeva se interessa pela informação de que nos bebês de menos de um ano existem o que se convencionou por “representações de acontecimentos”, as quais assumem, de acordo com os termos dos próprios cognitivistas, a forma de “envelope pré-narrativo” (2002: 169):

¹ “Toute l’actualité de la psychanalyse se joue dans cette exploration clinique et conceptuelle de l’archaïque trans-verbal mis au jour par Melanie, et qui défie la représentation idéelle ou visuelle” (*Le génie féminin*. Melanie Klein, 2000: 232).

² “dans cette étrange rencontre qui se joue, au cours d’une cure analytique, entre le fantasme-jeu de l’enfant (ou le fantasme associatif du patient adulte) et l’interprétation analytique ancrée dans l’Oedipe et la pulsion de mort, le fantasme prend toute la valeur d’une métaphore incarnée” (*Le génie féminin*. Melanie Klein, 2000: 236).

³ Recolhemos alguns trabalhos citados por Kristeva: “l’enveloppe prénarrative”, de Daniel Stern; “Generalized event representation: basic building blocks of cognitive development”, de K. Nelson e J.-M. Greundel; *Le cheminement des découvertes de l’enfant*, de G. Cellérier.

⁴ “une quasi-narration qui articule la pulsion et le désir, et vise l’objet (le sein, la mère) pour assurer la survie du jeune moi phobique et sadique” (*Le génie féminin*. Melanie Klein, 2000: 236).

Do mesmo modo que a gramática gerativa havia postulado a existência de uma *competência* lingüística inata (com uma matriz mínima de todo enunciado: sujeito-verbo-objeto) que se realiza posteriormente em tantas *performances* gramaticais conforme as regras das diferentes línguas, caminha-se atualmente para a idéia de uma estrutura narrativa básica, se não inata, que se atualizaria desde as primeiras interações pulsionais do recém-nascido. Os “envelopes pré-narrativos” se acompanhariam de “representações *analógicas*”, nem pura vivência, nem pura abstração, mas intermediárias entre as duas. O *phantasme* seria uma tal representação analógica do envelope narrativo, vivida em tempo virtual¹ (*O gênio feminino*. Melanie Klein 2002: 169-170).

O trecho supracitado mantém as bases que definem o corpo segundo a teoria do corpo de Kristeva: copresença da sexualidade/pensamento. Ao lado disso, Kristeva percebe o papel das mulheres nesse trabalho, que é o de conferir ao corpo a sua importância para a formação do futuro sujeito falante. Vejamos como ela se regozija com essa forma de pensar que atravessa a pura abstração (não significa que a descarte) e necessita de um substrato de matéria, o corpo:

Urge reconhecer que, no debate sobre esse tema, foram as mulheres (Klein, Isaacs, Heimann) que assumiram o risco de destacar o papel da fantasia no processo de conhecimento, deixando a homens como Bion, Winnicott e, de uma outra maneira, Lacan, a preocupação de frear o imaginário pelo simbólico. Klein não somente trabalha sobre o imaginário (da criança) e no imaginário (do analista) como o faz tão intensamente, tão profundamente, que a interação dos dois imaginários (criança/analista) com influência sobre os corpos e seus atos não pode deixar de dar a impressão de vasculhar até as entranhas: “Genial tripeira, ironiza Lacan?” (*O gênio feminino*. Melanie Klein,

¹ “De même que la grammaire générative avait postulé l’existence d’une *compétence* linguistique innée (avec une matrice minimale de tout énoncé: sujet-verbe-objet) qui se réalise ultérieurement en autant de *performances* grammaticales selon les règles des différentes langues, on s’achemine actuellement vers l’idée d’une structure narrative basique, sinon innée, qui s’actualiserait dès les premières interactions pulsionnelles du nouveau-né. Les ‘enveloppes prénarratives’ s’accompagneraient de ‘représentations analogiques’, ni pur vécu, ni pure abstraction, mais intermédiaires entre les deux. Le phantasme serait une telle représentation analogique de l’enveloppe narrative, vécu en temps virtuel” (*Le génie féminin*. Melanie Klein, 2000: 237-238).

² “Force est de reconnaître que, dans le débat sur ce thème, ce sont des femmes (Klein, Isaacs, Heimann) qui ont pris le risque de revendiquer le rôle du fantasme dans les processus de connaissance, laissant à des hommes comme Bion, Winnicott et, d’une autre façon, Lacan, le soin de freiner l’imaginaire par le symbolique. Non seulement Klein travaille sur l’imaginaire (de l’enfant) et dans l’imaginaire (de l’analyste), mais elle le fait si intensément, si profondément, que l’interaction des deux imaginaires (enfant/analyste) en prise sur les corps et leurs actes ne peut que donner l’impression que l’on fouille, jusqu’aux entrailles: ‘géniale tripière’, ironise Lacan” (*Le génie féminin*. Melanie Klein, 2000: 242).

2002: 172-173).

Kristeva faz questão de desvincular essa metáfora encarnada de um apelo religioso e sua tendência em “recalcar o corpo e o sexo” para fazer valer o que ela classifica como “espiritualidade”. A teórica interessa-se pelo corpo na formação da linguagem. Nessa medida, ela amplia o interesse pelo primário manifesto em Klein e em outras psicanalistas que se detiveram sobre pesquisas desse tipo, tais como Eugène Sokolnicka, Marie Bonaparte, só para citar, como ela sublinha, alguns exemplos locais. Sem reduzir esse foco de interesse ao que é exclusivamente do feminino, Kristeva faz essa observação importante e ao lado disso também localiza, nas pesquisas de psicanalistas mulheres, um interesse voltado ao “orgânico”, o qual tem nas idéias de Klein a precursora. Observa-se na força protagônica criada por Clarice esse manifestar-se orgânico que está nos estudos recuperados por Kristeva e que também são desenvolvidos por ela:

Atentos ao contributo kleiniano (...) poderíamos compreender melhor por que a sexualidade feminina – e não somente o corpo feminino submetido ao ciclo ovariano e à maternidade – instiga nas mulheres esse interesse pelo arcaico. E como, se ela não se afunda numa fácil e, infelizmente, demasiado corrente complacência organicista, essa atração poderia ser, ao contrário, o suporte principal de uma análise pensada como um renascimento psíquico¹ (*O gênio feminino*. Melanie Klein, 2002: 175).

Na esteira do pensamento kleiniano, Kristeva situa as teorias de Paula Heimann e Susan Isaacs justamente no sentido que nos interessa – o gosto, pois é a partir do relevo que adquire na obra de Clarice, sobretudo por meio de pintora-narradora, mas também se dissemina nas crônicas de escritora, que resolvemos buscar um possível sentido e o encontramos, curiosamente, esboçado em idéias decorrentes do pensamento kleiniano e, em parte, desenvolvido pela própria Kristeva em sua tese de doutorado, *A revolução da linguagem poética*. Se, para o pensamento freudiano, o sen-

¹ “Attentifs à l’apport kleinien, (...) nous pourrions mieux comprendre pourquoi la sexualité féminine – et non pas seulement le corps féminin soumis au cycle ovarien et à la maternité – induit chez les femmes cet intérêt pour l’archaïque. Et comment, si elle ne s’enlisait pas dans une facile et, hélas, trop courante complaisance organiciste, cette attraction pourrait être, au contraire, le support majeur d’une analyse pensée comme une renaissance psychique” (*Le génie féminin*. Melanie Klein, 2000: 246).

tido da visão modula o futuro do sujeito inserido na linguagem, para Kristeva, a teoria dessas psicanalistas vasculha na origem do sujeito falante algo reconhecido pela teórica como mais “primário” e por ela chamado de “linguagem do próprio paladar”:

A ênfase das kleinianas assenta na experiência pulsional, subjacente à visão: na *Ausstossung* ou *Verwerfung*, segundo a terminologia de Freud, anterior à apreensão escópica e prefigurando a *Bejahung* do juízo, antes do olhar, imediatamente no *paladar*. As discípulas de Klein notam, desde então com firmeza, duas etapas assimétricas (como dirá Jean Hyppolite) da simbolização: a fantasia ancorada na pulsão, o juízo de existência visando a realidade¹ (*O gênio feminino*. Melanie Klein, 2002: 197).

Trata-se, portanto, da ênfase que se presentifica no pensamento clariciano. Engolir o fogo adocicado ou a água metalizada são manifestações poéticas desse arcaico flagrado por essas psicanalistas cuja precursora é Melanie Klein. A encarnação clariciana apresenta-se ao grande público quando ela escreve para o *Jornal do Brasil* sobre o gosto dos alimentos e os relaciona às palavras, convidando a todos os leitores do gênero ameno que é a crônica a experiências de desautomatização da linguagem. Uma forma mais sofisticada de encarnação localiza-se na crônica intitulada “Encarnação involuntária”, na qual percebemos que Clarice faz a transubstanciação em um espaço que não é o das telas artificiais, pois ela precisa de um espaço externo para chegar a “encarnações” que têm como resultado a riqueza de sua vida íntima, uma mistura de sensações entrelaçadas ao exercício de perceber o corpo do outro, semelhante ao sujeito em processo desenvolvido por Kristeva, mas a “encarnação” clariciana age nos subterrâneos do entaçamento do pensar/sentir:

Às vezes, quando vejo uma pessoa que nunca vi, e tenho algum tempo para observá-la, eu me encarno nela e assim dou um grande passo para conhecê-la. E essa intrusão numa pessoa, qualquer que seja ela, nunca termina pela sua própria auto-acusação: ao nela me encarnar, compreendo-lhe os motivos e perdôo. Preciso é prestar atenção para não me encarnar numa vida perigosa e atraente, e que por isso mesmo eu não queira o retorno a mim mesmo (*A descoberta do mundo*,

¹ “L’accent des kleinienne porte sur l’expérience pulsionnelle, sous-jacente à la vision: sur l’*Ausstossung* ou *Verwerfung*, selon la terminologie de Freud, antérieure à la saisie scopique et préfigurant la *Bejahung* du jugement, avant le regard, immédiatement dans le *goût*. Les disciples de Klein notent d’ores et déjà avec force deux étapes asymétriques (comme le dira Jean Hyppolite) de la symbolisation: le fantasme ancré dans la pulsion, le jugement d’existence visant la réalité” (*Le génie féminin*. Melanie Klein, 2000: 278-279).

1999: 295-296).

Na clínica kleiniana, Kristeva percebe uma espécie de encarnação entre o analista e o analisando, em que está em jogo, na transferência e na contra-transferência estimulada pela psicanalista, essa encarnação que recupera o conteúdo transverbal, ou seja, os elementos semiotizáveis dos discursos dos dois envolvidos. Percebe-se que Kristeva se inspira nessa prática desenvolvida por Klein ao aproximá-la de sua própria teoria do texto e de sua prática analítica quando confere à psicanálise a função de um renascimento psíquico:

Ela ativa em si mesma, e escuta em sua analisanda, uma gama complexa composta tanto pelo maternal sensorial como pela copresença erotismo-pensamento imposta pela identificação fálica e também por sua ultrapassagem numa posição feminina receptiva do pênis paterno para conseguir um bebê. O arcaico materno – o de sua própria relação com o a-bjeto materno e o de sua posição de mãe diante do bebê – lhe dá acesso à complexidade da vida psíquica, ao leque que se desdobra das pulsões às palavras, do pensamento ao sensível. Quando uma mulher assim constituída escuta ou “pensa” seu paciente, não aplica nem um sistema nem um cálculo. A lógica do que nos apareceu como um computador fálico e simbólico, com sua grade 0/1, não está aqui em posição dominante, mas uma forte coloração imaginária impregna o conhecimento da transferência e o da contra-transferência. É só assim que o analista renasce e faz renascer seu analisando¹ (*O gênio feminino*. Melanie Klein, 2002: 180).

Na literatura – nosso campo de análise – acontece um processo semelhante ao da clínica. Kristeva, sobretudo em *A revolução da linguagem poética* e em *Podere do horror*, chama a atenção para a palavra que se torna movimento adquirindo a carnalidade de um corpo. Os textos de Mallarmé, Lautréamont e de Céline – só para citar os autores centrais dessas obras – ilustram claramente esse ponto. Os exemplos dos tex-

¹ “Elle active en elle-même, et entend dans son analysante, une gamme complexe que composent et le maternal sensoriel et la coprésence érotisme/pensée imposée par l’identification phallique, ainsi que par son dépassement en une position féminine réceptive du pénis paternel pour obtenir un enfant. L’archaïque maternel – celui de sa propre relation à l’a-bjet maternel, et celui de sa position de mère vis-à-vis de son enfant – lui donne accès à la complexité de la vie psychique, à l’éventail qui se déploie des pulsions aux mots, de la pensée au sensible. Lorsqu’une femme ainsi constituée écoute ou ‘pense’ son patient, elle n’applique ni un système, ni un calcul. La logique de ce qui nous est apparu comme l’ordinateur phallique et symbolique, avec sa grille 0/1, n’est pas ici en position dominante, mais une forte coloration imaginaire imprègne la connaissance du transfert et du contre-transfert. C’est ainsi seulement que l’analyste renaît et fait renaître son analysant” (*O gênio feminino*. Melanie Klein, 2000: 253-254).

tos desses autores selecionados por Kristeva conduzem-nos a pensar assim e sugerem que, no ato da leitura, praticamos a encarnação que serve, por exemplo, de exercício literário para Clarice compor seus personagens, os quais mais aludem a sensações/sentimentos do que a descrições corpóreas. Ao ler os textos claricianos saímos muitas vezes esgotados, pois ela cria um ambiente de cumplicidade com o receptor, fazendo-se aparecer em ritmos próprios de seu corpo em inquietação (angústia) com o meio que ela apreende com intensidade. Entrar em contato, portanto, com a sintaxe de determinado autor, independente de sua temática, já implica fazer parte de seu ritmo corporal. Esse é o desdobramento do argumento de Kristeva tecido em sua tese de doutorado que se encontra também em seus textos mais recentes das décadas de 80 e 90, com enfoque psicanalítico.

Observa-se que, no volume dedicado à obra kleiniana, Kristeva dedica um espaço importante aos afetos, assunto que, como vimos, admite um vasto campo de investigação. Embora Kristeva reconheça a falta de uma teoria dos afetos no pensamento kleiniano – tal qual percebe na teoria freudiana –, o peso que Klein confere à angústia leva à postulação de Kristeva de uma “concepção pós-freudiana dos afetos”. Curiosamente, é por meio do paladar que se inicia a investigação kleiniana e a constatação do sentimento de inveja na formação futuro sujeito falante (conforme *Inveja e gratidão*, de 1957). Segundo Kristeva, de acordo com a experiência clínica, pode-se ligar a inveja do pênis (Freud) à inveja do seio (Klein). Percebe-se que esse sentimento arcaico – necessário para os dois gêneros – depende do corpo materno e da experiência da oralidade. O processo, no início da relação mãe/bebê, não se esgota no paladar, mas serve de caminho para transformar a disforia da inveja no sentimento de ternura:

A oralidade de início mas também a analidade, assim como as pulsões uretrais e uma percepção precoce da vagina, estão aí implicadas numa ambivalência para com aquela que não é ainda um objeto, mas um a-bjeto: pólo de satisfação e de repulsa. No entanto, quando os cuidados maternos são ótimos, essa intensa sensorialidade se vê logo apanhada numa sublimação que inibe os objetivos eróticos e tanáticos dos afetos, e os modula em *ternura*¹ (*O gênio feminino*. Melanie

¹ “L’oralité d’abord, mais aussi l’analité, tout autant que les pulsions urétrales et une perception précoce du vagin, y sont impliquées dans une ambivalence envers celle qui n’est pas encore un objet, mais un a-bjet: pôle de satisfaction et de répulsion. Toutefois, lors-

Klein, 2002: 175, grifo nosso).

Kristeva comenta que Freud, em seus escritos, não menciona a palavra ternura, prefere a expressão “benevolência”. Na teoria kleiniana, segundo Kristeva, não se encontra a metáfora dos computadores com a sua lógica binária 0/1 (que também é questionada por Clarice), pois Klein deixa em cena “lógicas pulsionais para aceder ao pensamento”. Kristeva observa que as idéias da psicanalista, que têm por base os deslocamentos do paladar, apresentadas no XVI Congresso da Associação Internacional de Psicanálise, se apagaram sob o impacto da exposição de “Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je”, de Jacques Lacan. Kristeva não explicita, mas segue-se daí o primado do olhar e toda as conseqüências intrusivas e questionáveis de nosso tempo. No lugar de lamentar as vilezas do olhar, Kristeva lastima o descaso diante da experiência da “encarnação”:

O deslocamento lacaniano é, de resto, considerável: o primado do significante apaga radicalmente o que temos chamado de “o encarnacionismo” kleiniano, sua concepção continuamente heterogênea de um imaginário que seria simultaneamente coisa e imagem, sensação ou afeto e representação¹ (*O gênio feminino*. Melanie Klein, 2002: 260).

Somente no final de seu texto Kristeva lança alguns exemplos a respeito das conseqüências do primado do olhar sobre o nosso mundo. Ela dá o exemplo dos *videogames*, levando-nos a reler Jerry, filho de Gloria Harrison envolvido com um *game gear* e em seguida absorvido pelos computadores, sob à luz dessa escassez do gosto. Um outro exemplo acha-se no minimalismo das instalações, as quais ela situa ao lado dos jogos eletrônicos, servindo para ilustrar, conforme a leitura de Kristeva, o fato de que vivemos numa espécie de *phantasme* kleiniano, conceito que, pela sua mobilidade e indefinição, apaga as diferenças entre imagem e realidade. A diferença entre o *phantasme* kleiniano e sua metáfora dromocrática, lamentada por Kristeva, é que não

que les soins maternels sont optimaux, cette intense sensorialité se voit aussitôt prise dans une sublimation qui inhibe les buts érotiques et thanatiques des affects, et les module en tendresse” (*O gênio feminino*. Melanie Klein, 2000: 247).

¹ “Le déplacement lacanien est au demeurant considérable: le primat du signifiant efface radicalement ce que nous avons appelé ‘l’incarnationisme’ kleinien, sa conception continûment hétérogène d’un imaginaire qui serait simultanément chose *et* image, sensation ou affect *et* représentation” (*O gênio feminino*. Melanie Klein, 2000: 369).

dispomos de um analista para formulá-lo, interpretá-lo, isto é, para trazê-lo ao pensamento para que seja superado.

Esbarramos – por meio do pensamento intensamente revoltado (em seu retorno claramente arcaico) – que é o de Melanie Klein – na técnica e na possibilidade de humanizá-la através de um deslocamento que possibilite o retorno ou o início a um corpo constituído pela copresença sexualidade/pensamento somado à ternura e outras tantas tonalidades afetivas, sem dessa rede excluir o fluxo metálico – como faz a força protagônica:

“O que é mesmo o que você disse?”, você perguntava. “Eu não disse nada.” Passavam-se dias e mais dias e tudo naquele perigo e os gerânios tão encarnados. Bastava um instante de sintonização e de novo captava-se a estática farpada da primavera ao vento: o sonho impudente das cabras e o peixe todo vazio e nossa súbita tendência ao roubo de frutas (*Água viva*, 1973: 74).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGOSTINHO, Santo. *A trindade*. 3 ed. Trad. Agostinho Belmonte. São Paulo: Paulus, 1994.
- ALMEIDA, Ana Maria. O it/id da escritura. *Suplemento Literário de Minas Gerais*, Minas Gerais, n. 974, jun. 1985.
- ARENDDT, Hannah. *A condição humana*. 10 ed. Trad. Roberto Raposo. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.
- ARENDDT, Hannah. *A vida do espírito: o pensar, o querer e o julgar*. 5 ed. Trad. Antônio Abranches, Cesar Augusto de Almeida, Helena Martins. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.
- BARBOSA, Maria José Somerlate. *Clarice Lispector: des/fiando as teias da paixão*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2001.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Trad. Julio Castanon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. 15 ed. Trad. Hortênsia dos Santos. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2000.
- BARTHES, Roland. Introdução à análise estrutural da narrativa. In: BREMOND, G.; GREIMAS, A. J. *Análise estrutural da narrativa: pesquisas semiológicas*. Petrópolis: Vozes, 1972.
- BARTHES, Roland. *Mitologias*. 2 ed. Trad. Rita Buongermino, Pedro de Souza e Rejane Janowitz. Rio de Janeiro: Difel, 2006
- BATAILLE, Georges. *La part maudite*. Paris: Minuit, 1967.
- BATAILLE, O erotismo. Trad. Cláudia Fares. São Paulo: Arx, 2004.
- BEARDSWORTH, Sara. From revolution to revolt culture. In: CHANTER, Tina; ZIAREK, Plonowska (Orgs.). *Revolt, affect, collectivity: the boundaries of Kristeva's polis*. New York: State of New York Press, SUNY, 2005.
- BECKER-LECKRONE, Megan. Céline's pharmacy. In: _____. Julia

- Kristeva and literary theory*. New York: Palgrave, 2005.
- BECKER-LECKRONE, Megan. The objects, objectives, and objectivity of textual analysis. In: _____. *Julia Kristeva and literary theory*. New York: Palgrave, 2005.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. In: _____. *Sobre arte, técnica, linguagem e política*. Lisboa: Relógio d'Água, 1992.
- BENJAMIN, Walter. O narrador: reflexões sobre a obra de Nikolai Lesskov. In: _____. *Sobre arte, técnica, linguagem e política*. Lisboa: Relógio d'Água, 1992.
- BENKE, Britta. *Georgia O'Keeffe: flores en el desierto*. Madrid: Taschen, 2003.
- BERGSON, Henri. *O riso: ensaio sobre a significação do cômico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1980.
- BÍBLIA de Jerusalém. 2 ed. São Paulo: Paulus, 2003.
- BORELLI, Olga. *Clarice Lispector: esboço para um possível retrato*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.
- BRANDÃO, Ruth Silviano. A última ceia do pai. In: _____. *Literatura e psicanálise*. Porto Alegre: Ed. da Universidade/UFRGS, 1996.
- BRANDÃO, Ruth Silviano. *A vida escrita*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006.
- BRANDÃO, Ruth Silviano. O feminino sabor da alegria. In: _____. *Literatura e psicanálise*. Porto Alegre: Ed. da Universidade/UFRGS, 1996.
- BRAUDEAU, Michel. Le sexe des métaphores. *Le Monde*, 11 de out. 1991.
- CALDWELL, Helen. *O Otelo brasileiro de Machado de Assis*. Trad. Fábio Fonseca de Melo. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.
- CALDWELL, Helen. *The brazilian Othello of Machado de Assis: a study of Dom Casmurro*. Berkeley: University of California Press, 1960.
- CANDIDO, Antonio. No raiar de Clarice Lispector. In: _____. *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1970.
- CÉLINE, Louis-Ferdinand. *Morte a crédito*. 3. ed. Trad. Vera de Azumbuja Harvey e Maria Arminda Souza-Aguiar. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- CÉLINE, Louis-Ferdinand. *Viagem ao fim da noite*. Trad. Rosa Freire D'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- CÉLINE, Louis-Ferdinand. *Vida e obra de Semmelweis*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- CHEVALIER, Jean. *Dicionário de símbolos*. 3 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1990.

- DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Trad. Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- DESCARTES, René. *Meditações*. São Paulo: Abril Cultural, 1983.
- DELANNOY, Luc. *Billie Holiday*. Paris: Librio musique, 2000.
- DERRIDA, Jacques; STIEGLER, Bernard. *Écographies de la télévision*. (Entretiens filmés). Paris: Galilée, 1996.
- DERRIDA, Jacques. *États d'âme de la psychanalyse: l'impossible au delà d'une souveraine cruauté*. Paris: Galilée, 2000.
- DERRIDA, Jacques. *Khôra*. Trad. Nícia Adan Bonatti. Campinas: Papirus, 1995.
- DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Os demônios*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Ed. 34, 2004.
- DUBOIS, Jean. *Dicionário de lingüística*. 8 ed. São Paulo: Cultrix, 2001.
- DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico*. 5 ed. Trad. Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 2001.
- DUCASSE, Isidore. Les Chants de Maldoror. In: _____. *Oeuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1973.
- DUCASSE, Isidore. *Os cantos de Maldoror*. Trad. Cláudio Willer. São Paulo, 2005.
- EHRENBERG, Alain. *Le culte de la performance*. Paris: Calmann-Lévy, 1991.
- ELLUL, Jacques. *A técnica e o desafio do século*. Trad. Roland Corbisier. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1968.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Aurélio século XXI: o dicionário da língua portuguesa*. 3 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.
- FERREIRA, Teresa Cristina Montero. *Eu sou uma pergunta: uma biografia de Clarice Lispector*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- FOREST, Philippe. *Histoire de Tel Quel 1960-1982*. Paris: Seuil, 1995.
- FORT, Pierre-Louis. Du côté de chez Stéphanie Delacour. In: *Julia Kristeva Prix Holbeg*. Textes réunis par Isabelle Riusset-Lemarié. Paris: Fayard, 2005.
- FRAMPTON, Kenneth. *História crítica da arquitetura moderna*. 2 ed. Trad. Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- FREUD, Sigmund. Edição eletrônica brasileira das obras psicológicas de Sigmund Freud [CD ROM]. Rio de Janeiro: Imago, 1990.
- FREYRE, Gilberto. *Açúcar: uma sociologia do doce, com receitas de bolos e doces do Nordeste do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

- GAGNEBIN, Jeanne-Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. Campinas: Perspectiva, 1994.
- GARRARD, Mary D. *Artemisia Gentileschi. The image of the female hero in italian baroque art*. Princeton: Princeton University Press, 1989.
- GOTLIB, Nádia Battella, Equipe IMS. A descoberta do mundo. In: *Cadernos de literatura brasileira*. Instituto Moreira Salles. Rio de Janeiro, 2004.
- GOTLIB, Nádia Battella. *Clarice: uma vida que se conta*. 3. ed. São Paulo: Ática, 1995.
- GOTLIB, Nádia Battella. Um fio de voz: histórias de Clarice. In: NUNES, B. (Org.). *Clarice Lispector: a paixão segundo G.H.* Florianópolis: UFSC, 1998.
- GREEN, André. Hegel et Freud: éléments pour une comparaison qui ne va pas de soi. In: _____. *Le travail du négatif*. Paris: Minuit, 1993.
- GREEN, André. *Le discours vivant: la conception psychanalytique de l'affect*. France: PUF, 2004.
- GREEN, André. Pour introduire le négatif en psychanalyse. In: _____. *Le travail du négatif*. Paris: Minuit, 1993.
- GRIMAL, Pierre. *O amor em Roma*. Trad. Hildegard Fernanda Feist. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- HEGEL, Georg Friedrich. *Fenomenologia do Espírito*. Trad. Paulo Meneses. Petrópolis: Vozes, 2007.
- HELENA, Lucia. *Nem musa, nem medusa: itinerários da escrita em Clarice Lispector*. Niterói: EDUFF, 1997.
- IANNACE, Ricardo. *A leitora Clarice Lispector*. São Paulo: Edusp, 2001.
- INWOOD, Michael. *Dicionário Hegel*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.
- JACQ, Christian. *Asegípcias*. Retratos de mulheres do Egito faraônico. Trad. Maria D. Alexandre. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.
- JANICAUD, Dominique. Críticas filosóficas das tecnociências. In: SCHEPS, Ruth (Org.). *O império das técnicas*. Trad. Maria Lúcia Pereira. Campinas: Papirus, 1996.
- JARDIM, Luciana Abreu. *Revolução poética em Água Viva*. Porto Alegre. Dissertação (Mestrado em Letras) - Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 2003.
- JOSÉ, Elias. Anotações sobre *Água Viva* - I. *Suplemento Literário de Minas Gerais*, Minas Gerais, out, 1974.
- KADOTTA, Neiva Pitta. *A tessitura dissimulada: o social em Clarice Lispector*. São Paulo: Estação Liberdade, 1997.
- KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. 2 ed. Trad. Valerio

- Rohden e António Marques. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.
- KAPLAN, Harold; SADOCK, Benjamin; GREBB, Jack. Trad. Dayse Batista. *Compêndio de psiquiatria: ciências do comportamento e psiquiatria clínica*. Porto Alegre: Artes médicas, 1997.
- KEHL, Maria Rita. Televisão e violência do imaginário. In: BUCCI, Eugênio (Org.). *A TV aos 50: criticando a televisão brasileira no seu cinquentenário*. São Paulo: Ed. Perseu Abramo, 2000.
- KLEIN, Melanie. *Inveja e gratidão: um estudo das fontes inconscientes*. Rio de Janeiro: Imago, 1984.
- KRISTEVA, Julia. *As novas doenças da alma*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.
- KRISTEVA, Julia. *Au commencement était l'amour*. Psychanalyse et foi. Paris: Hachette, 1985.
- KRISTEVA, Julia. *Au risque de la pensée*. La tour d'Aigues (France): Éd. L'Aube, 2001.
- KRISTEVA, Julia. Connaissez-vous la résilience? In: _____. *Chroniques du temps sensible*. La tour d'Aigues (France): Éd. L'Aube, 2001-2002.
- KRISTEVA, Julia. *Contre la dépression nationale*. Entretien avec Philippe Petit. Paris: Textuel, 1998.
- KRISTEVA, Julia. Décollations. In: _____. *Visions Capitales* (avec Liudvig Feïerbakh). Paris: Réunion des musées nationaux, 1998.
- KRISTEVA, Julia. De la guillotine à l'abolition de la peine de mort. In: _____. *Visions Capitales* (avec Liudvig Feïerbakh). Paris: Réunion des musées nationaux, 1998.
- KRISTEVA, Julia. Des madones aux nus: une représentation de la beauté féminine. In: _____. *La haine et le pardon: Pouvoirs et limites de la psychanalyse III*. Paris: Fayard, 2005.
- KRISTEVA, Julia. Du dessin, ou la vitesse de la pensée. In: _____. *Visions Capitales* (avec Liudvig Feïerbakh). Paris: Réunion des musées nationaux, 1998.
- KRISTEVA, Julia. Ellipse sur la frayeur et la séduction spéculaire. In: _____. *Polylogue*. Paris: Seuil, 1977.
- KRISTEVA, Julia. *Estrangeiros para nós mesmos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- KRISTEVA, Julia. *Étrangers à nous-mêmes*. Paris: Fayard, 1991.
- KRISTEVA, Julia. Europhilie-Europhobie. In: _____. *L'avenir d'une révolte*. Paris: Calmann-Lévy, 1998.
- KRISTEVA, Julia. *Handicap: le temps des engagements*. Paris: Presses Universitaires de France, 2006.
- KRISTEVA, Julia. *Histoires d'Amour*. Paris: Seuil, 1983.

- KRISTEVA, Julia. *História da linguagem*. Trad. Maria Margarida Barahona. Lisboa: edições 70, 1988.
- KRISTEVA, Julia. *Histórias de amor*. Trad. Leda Tenório da Motta. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.
- KRISTEVA, Julia. *Julia Kristeva interviews*. (Org). GUBERMAN; ROSS, Mitchel. New York: Columbia University Press, 1996.
- KRISTEVA, Julia. La figure idéale ou une prophétie en acte: saint-Jean-Baptiste. In: _____. *Visions Capitales* (avec Liudvig Feïerbakh). Paris: Réunion des musées nationaux, 1998.
- KRISTEVA, Julia. La forme inévitable. In: _____. *La haine et le pardon: Pouvoirs et limites de la psychanalyse III*. Paris: Fayard, 2005.
- KRISTEVA, Julia. La joie de Giotto. . In: _____. *Polylogue*. Paris: Seuil, 1977.
- KRISTEVA, Julia. La passion selon la maternité. In: _____. *La haine et le pardon: Pouvoirs et limites de la psychanalyse III*. Paris: Fayard, 2005.
- KRISTEVA, Julia. *La révolte intime: pouvoirs et limites da psychanalyse II*. Paris: Fayard, 1997.
- KRISTEVA, Julia. *La révolution du langage poétique. L'avant-garde à la fin du XIXe siècle*. Lautréamont et Mallarmé. Paris: Seuil, 1974.
- KRISTEVA, Julia. La vraie image: une sainte face. In: _____. *Visions Capitales* (avec Liudvig Feïerbakh). Paris: Réunion des musées nationaux, 1998.
- KRISTEVA, Julia. Le crâne. In: _____. *Visions Capitales* (avec Liudvig Feïerbakh). Paris: Réunion des musées nationaux, 1998.
- KRISTEVA, Julia. *Le génie féminin: la vie, la folie, les mots*. (Tome I) Hannah Arendt. Paris: Fayard, 1999.
- KRISTEVA, Julia. *Le génie féminin: la vie, la folie, les mots*. (Tome II), Mélanie Klein. Paris: Fayard, 2000.
- KRISTEVA, Julia. *Le génie féminin: la vie, la folie, les mots*. (Tome III), Colette. Paris: Fayard, 2002.
- KRISTEVA, Julia. L'Europe divisée: politique, éthique, religion. In: _____. *La haine et le pardon: Pouvoirs et limites de la psychanalyse III*. Paris: Fayard, 2005.
- KRISTEVA, Julia. *Les samouraïs*. Paris: Fayard, 1990.
- KRISTEVA, Julia. Le sujet en procès. In: _____. *Polylogue*. Paris: Seuil, 1977.
- KRISTEVA, Julia. *Le temps sensible: Proust et l'expérience littéraire*. Paris: Gallimard, 1994.
- KRISTEVA, Julia. *Le vieil homme et les loups*. Paris: Fayard, 1991.

- KRISTEVA, Julia. Meurtre à Byzance ou pourquoi “je me voyage” en roman. In: _____. *La haine et le pardon: Pouvoirs et limites de la psychanalyse III*. Paris: Fayard, 2005.
- KRISTEVA, Julia; CLÉMENT, Catherine. *O feminino e o sagrado*. Trad. Rachel Gutiérrez. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.
- KRISTEVA, Julia. *O gênio feminino: a vida a loucura e as palavras*: Hannah Arendt. Trad. Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.
- KRISTEVA, Julia. *O gênio feminino: a vida a loucura e as palavras 2*: Melanie Klein Trad. José Laurenio de Melo. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.
- KRISTEVA, Julia. *O gênio feminino: a vida a loucura e as palavras 3*: Colette. Trad. Rejane Janowitz. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.
- KRISTEVA, Julia. *Os samurais*. Trad. Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.
- KRISTEVA, Julia. *O velho e os lobos*. Trad. Maria Helena Franco Martins. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- KRISTEVA, Julia. *Possessions*. Paris: Fayard, 1996.
- KRISTEVA, Julia. *Possessões*. Trad. Maria Helena Franco Martins. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.
- KRISTEVA, Julia. *Pouvoirs de l'horreur*. Essais sur l'abjection. Paris: Seuil, 1980.
- KRISTEVA, Julia. Qui est Méduse? In: _____. *Visions Capitales* (avec Liudvig Feïerbakh). Paris: Réunion des musées nationaux, 1998.
- KRISTEVA, Julia. *Séméiotikè: recherches pour une sémanalyse*. Paris: Seuil, 1969.
- KRISTEVA, Julia. *Sens et non-sens de la révolte: pouvoirs et limites de la psychanalyse I*. Paris: Fayard, 1996.
- KRISTEVA, Julia. *Sentido e contra-senso da revolta: poderes de limites da psicanálise I*. Trad. Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.
- KRISTEVA, Julia. *Soleil noir: dépression et mélancolie*. Paris: Gallimard, 1987.
- KRISTEVA, Julia. *Sol negro: depressão e melancolia*. 2 ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.
- KRISTEVA, Julia. Une digression: économie, figure, visage. In: _____. *Visions Capitales* (avec Liudvig Feïerbakh). Paris: Réunion des musées nationaux, 1998.
- LACAN, Jacques. Do estádio do espelho como formador da função do eu. In: _____. *Escritos*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

- LACAN, Jacques. *O seminário, livro 7: a ética na psicanálise*. Trad. Antônio Quinet. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.
- LACAN, Jacques. *Seminário XX: mais, ainda*. Trad. M.D. Magno. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1982.
- LAPLANCHE e PONTALIS. *Vocabulário de psicanálise*. 4 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- LAWRENCE, A.W. *Arquitetura grega*. Trad. Maria Luiza Moreira de Alba. São Paulo: Cosac & Naif, 1998
- LE BRETON, David. *Adeus ao corpo: antropologia e sociedade*. Trad. Marina Appenzeller. Papirus: Campinas, 2003.
- LE BRETON, David. *Passions du risque*. Paris: Métailié, 2000.
- LECHTE, John. Interview with Julia Kristeva. In: _____. *Julia Kristeva: live theory*. London, New York: Continuum, 2004.
- LECHTE, John. The imaginary and the spectacle: Kristeva's view. In: _____. *Julia Kristeva: live theory*. London, New York: Continuum, 2004.
- LÉVY, Bernard-Henry. Review of reviews. *Le Nouvel Observateur*, n. 1415, 26 dez 1991 a 1 jan. 1992.
- LISPECTOR, Clarice. *A cidade sitiada*. 3 ed. Rio de Janeiro: Sabiá, 1949.
- LISPECTOR, Clarice. A explicação que não explica. In: _____. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. São Paulo: Círculo do livro, 1973.
- LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- LISPECTOR, Clarice. *A maçã no escuro*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1992.
- LISPECTOR, Clarice. Amor. In: _____. *Laços de família*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- LISPECTOR, Clarice. *A mulher que matou os peixes*. 12 ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1991.
- LISPECTOR, Clarice. Andei de camelo, a esfinge, a dança do ventre (Conclusão). In: _____. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G.H.* Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- LISPECTOR, Clarice. Aprofundamento das horas. In: _____. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- LISPECTOR, Clarice. A virgem em todas as mulheres. In: _____. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- LISPECTOR, Clarice. Bichos. In: _____. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

- LISPECTOR, Clarice. Brain Storm. In: _____. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- LISPECTOR, Clarice. Cérebro eletrônico. In: _____. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- LISPECTOR, Clarice. Chacrinha?!. In: _____. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- LISPECTOR, Clarice. Comer. In: _____. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- LISPECTOR, Clarice. *Correio feminino*. NUNES, Aparecida Maria (Org.). Rio de Janeiro: Rocco, 2006.
- LISPECTOR, Clarice. Das vantagens de ser bobo. In: _____. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- LISPECTOR, Clarice. *De corpo inteiro*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- LISPECTOR, Clarice. Depoimento da escritora Clarice Lispector, gravado no dia 20 de outubro de 1976, na sede do Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro. In: MONTERO, Teresa; MANZO, Lícia. (Orgs.). *Clarice Lispector. Outros escritos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.
- LISPECTOR, Clarice. Esclarecimentos - explicação de uma vez por todas. In: _____. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- LISPECTOR, Clarice. Escrever nas entrelinhas. In: _____. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- LISPECTOR, Clarice. *Felicidade clandestina*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- LISPECTOR, Clarice. Feliz aniversário. In: _____. *Laços de família*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- LISPECTOR, Clarice. Instantâneo de uma senhora. In: _____. *Para não esquecer*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- LISPECTOR, Clarice. Laços de família. In: _____. *Laços de família*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- LISPECTOR, Clarice. Medo da eternidade. In: _____. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- LISPECTOR, Clarice. Morte de uma baleia. In: _____. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- LISPECTOR, Clarice. Nossa truculência. In: _____. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- LISPECTOR, Clarice. O artista perfeito. In: _____. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- LISPECTOR, Clarice. *O lustre*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- LISPECTOR, Clarice. O primeiro livro de cada uma de minhas vidas. In:

- _____. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- LISPECTOR, Clarice. O que é angústia. In: _____. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- LISPECTOR, Clarice. Palavras apenas fisicamente. In: _____. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- LISPECTOR, Clarice. Paul Klee. In: _____. *Para não esquecer*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- LISPECTOR, Clarice. Perdão, explicação e mansidão. In: _____. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- LISPECTOR, Clarice. Persona. In: _____. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- LISPECTOR, Clarice. Pertencer. In: _____. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- LISPECTOR, Clarice. *Perto do coração selvagem*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- LISPECTOR, Clarice. Restos de carnaval. In: _____. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- LISPECTOR, Clarice. Sábado. In: _____. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- LISPECTOR, Clarice. Ser cronista. In: _____. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- LISPECTOR, Clarice. *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- LISPECTOR, Clarice. Um dia a menos. In: _____. *A bela e a fera*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- LISPECTOR, Clarice. *Um sopro de vida*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- LISPECTOR, Clarice. Um telefonema. In: _____. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- LISPECTOR, Clarice. Você é um número. In: _____. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- LOPES, Edward. *Fundamentos da lingüística contemporânea*. 17 ed. São Paulo: Culrix, 2001.
- LUCCHESI, Ivo. *Crise e escritura*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987.
- MACHADO DE ASSIS. *Dom Casmurro*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- MAKARIUS, Michel. *Chagall*. Trad. Isabel Teresa Santos. Lisboa: Estampa, 1992.
- MALLARMÉ, Stéphane. *Oeuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1945.
- MANZO, Lícia. *Era uma vez: eu: a não-ficção na obra de Clarice*

- Lispector. Curitiba: Secretaria do Estado da Cultura, 2001.
- MARTING, Diane. E. *Clarice Lispector: a bio-bibliography*. Westport, London: Greenwood Press, 1993.
- MATTELART, Armand. *Comunicação-mundo: história das idéias e das estratégias*. Trad. Guilherme João de Freitas Teixeira. Petrópolis: Vozes, 1994.
- MATTOS, Sérgio. *História da televisão brasileira: uma visão econômica, social e política*. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 2002.
- MAUSS, Marcel. Noção de técnica do corpo. In: _____. *Sociologia e antropologia*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Cosac&Naif, 2003.
- MENDES, Valerie. *A moda do século XX*. Trad. Luís Carlos Borges. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- MENDONÇA, Antônio da Silveira. Introdução a Suetônio. In: SUETÔNIO; PLUTARCO. Trad. Antônio da Silveira Mendonça, Ísis Borges Fonseca. *Vidas de César*. São Paulo: Estação Liberdade, 2007.
- MOI, Toril. *The Kristeva reader*. New York: Columbia University Press, 1986.
- MONDZAIN, Marie-José. *Image, icône, économie: les sources byzantines de l'imaginaire contemporain*. Paris: Seuil, 1996.
- MONESTIER, Martin. *Peines de mort: Histoire et techniques des exécutions capitales des origines à nos jours*. Paris: Le cherche midi, 2004.
- MUNIZ, Vik. *Reflex: Vik Muniz de A a Z*. São Paulo: Cosac&Naif, 2007.
- NOLASCO, Edgar César. *Clarice Lispector: nas entrelinhas da escritura*. São Paulo: Annablume, 2001.
- NINA, Cláudia. *A palavra usurpada: exílio e nomadismo na obra de Clarice Lispector*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003.
- NUNES, Aparecida Maria. *Clarice Lispector: páginas femininas e outras páginas*. São Paulo: Ed. Senac, 2006.
- NUNES, Benedito. A experiência mística de G.H. In: _____. *O dorso do tigre*. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- NUNES, Benedito. A náusea. In: _____. *O dorso do tigre*. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- NUNES, Benedito. *Clarice Lispector: a paixão segundo G.H.* Florianópolis: UFSC, 1997.
- NUNES, Benedito. Do monólogo ao diálogo. In: _____. *O drama da linguagem*. Uma leitura de Clarice Lispector. 2 ed. São Paulo: Ática, 1995.
- NUNES, Benedito. Linguagem e silêncio. In: _____. *O dorso do tigre*. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 1976.

- NUNES, Benedito. O jogo da identidade. In: _____. *O drama da linguagem*. Uma leitura de Clarice Lispector. 2 ed. São Paulo: Ática, 1995.
- NUNES, Benedito. O improviso ficcional. In: _____. *O drama da linguagem*. Uma leitura de Clarice Lispector. 2 ed. São Paulo: Ática, 1995.
- OLIVER, Kelly. The flesh become word: the body in Kristeva's theory. In: WELTON, Donn (Org.) *The body*. Massachussets: Backwell Publishers, 1999.
- OLIVER, Kelly. The prodigal child. In: _____. *Reading Kristeva: unraveling the double-bind*. Bloomington: Indiana University Press, 1993.
- OVÍDIO. *Les métamorphoses*. Paris: Folio France, 1992.
- PLATÃO. Timée. In: _____. *Sophiste, Politique, Philèbe, Timée, Critias*. CHAMBRY, Émile (Org.). Paris: Flammarion, 1969.
- PHILLIPS, Ian. Estilo real. *Revista Elle*, Brasil, mai, ano 20, n. 5, 2007.
- PACE, Diane Jonte. Situating Kristeva differently: psychoanalytic readings of woman and religion. In: CROWNFIELD, David R. (Ed.). *Body and text in Julia Kristeva: religion, women and psychoanalysis*. New York: University of New York Press, 1992.
- PINTO, Cristina Ferreira. *O Bildungsroman feminino: quatro exemplos brasileiros*. São Paulo: Perspectiva, 1990.
- PONTIERI, Regina Lúcia. *Clarice Lispector*. Uma poética do olhar. São Paulo: Ateliê editorial, 1999.
- QUICHERAT, Louis. 10 ed. *Novíssimo dicionário latino-português*. Rio de Janeiro, 1993.
- RADDEN, Jennifer. *The nature of melancholy*. New York: Oxford University Press, 2000.
- RAMOS, Graciliano. *São Bernardo*. 66 ed. Rio de Janeiro: Record, 1996.
- REICH, Wilhelm. *Psicologia de massas do fascismo*. São Paulo: Martis Fontes, 2001.
- RIBEIRO, Léo Gilson. Auto-inspeção. *Revista Veja*, São Paulo, 19 de set. 1973.
- RÓNAI, Paulo. *Dicionário francês-português e português-francês*. 6 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.
- RONCADOR, Sônia. *Poéticas do empobrecimento: a escrita derradeira de Clarice Lispector*. São Paulo: Annablume, 2002.
- ROUDINESCO, Elisabeth. *Jacques Lacan: esboço de uma vida, história de um sistema de pensamento*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

- ROUDINESCO, Elisabeth; PLON, Michel. *Dicionário de psicanálise*. Trad. Vera Ribeiro, Lucy Magalhães Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- SÁ, Olga de. *A escritura de Clarice Lispector*. 3 ed. Petrópolis: Vozes, 2000.
- SÁ, Olga. *A travessia do oposto*. 2 ed. São Paulo: Annablume, 1999.
- SABINO Fernando e LISPECTOR, Clarice. *Cartas perto do coração*. Rio de Janeiro: Record, 2001.
- SANT'ANNA, Affonso Romano. O ritual epifânico do texto. In: NUNES, B. (Org.). *Clarice Lispector: a paixão segundo G.H.* Florianópolis: UFSC, 1988.
- SANTOS, Jeana Laura da Cunha. *A estética da melancolia em Clarice Lispector*. Florianópolis: UFSC, 2000.
- SCHWARZ, Roberto. *Duas meninas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- SIBONY, Daniel. Vie santé, éthique et déontologie. In: KRISTEVA, Julia; GARDOU, Charles (Orgs.). *Handicap: le temps des engagements*. Paris: Presses Universitaires de France, 2006.
- SJÖHOLM, Cecilia. A revolution between pleasure and sacrifice. In: _____. *Kristeva and the political*. London, New York: Routledge, 2005.
- SMITH, Anna. *Julia Kristeva: readings of exile and estrangement*. New York: St. Martin's Press, 1996.
- SMITH, Anne-Marie. *Julia Kristeva: speaking the unspeakable*. London: Pluto Press, 1998.
- SONTAG, Susan. *Diante da dor dos outros*. 2 ed. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- STEGNANO-PICHIO, Luciana. Epifania de Clarice. *Revista Remate de Males*, Campinas, Unicamp, n. 9, 1989.
- SÉGUR, Condessa de. *Os desastres de Sofia*. Trad. Sônia Maria Penteado Piza. São Paulo: Editora do Brasil, s/d.
- SEUPHOUR, Michel. *Abstract painting: fifty years of accomplishment from Kandinsky to Jackson Pollock*. New York: Laurel, 1964/1967.
- STENDHAL. *Le rouge et le noir*. Paris: Gallimard, 2000.
- STIEL, Waldemar Corrêa. *História do transporte urbano no Brasil: história dos bondes e trólebus e das cidades onde eles trafegaram*. São Paulo: Pini, 1984.
- STIKER, Henri-Jacques. Francisco de Goya (1746-1828), la folie dans tous ses états. In: _____. *Les fables peintes du corps abîmé: les images de l'infirmité du XVI au XX siècle*. Paris: Éd. Du Cerf, 2006.
- SUETÔNIO. *Os doze césares*. Trad. Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Germape, 2003.

- TARKOVSKI, Andrei. *O espelho* (filme), 1974.
- THUILLIER, Pierre. *De Arquimedes a Einstein: a face oculta da invenção científica*. Trad. Maria Inês Duque-Estrada. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.
- TORRINHA, Francisco. *Dicionário latino português*. 7 ed. Porto: Gráficos reunidos, s/d.
- VARIN, Claire. *Línguas de fogo: ensaio sobre Clarice Lispector*. Trad. Lúcia Peixoto Cherem. São Paulo: Limiar, 2002.
- VIANNA, Lucia Helena. O jogo dramático da relação homem/mulher na literatura. In: _____. *Cenas de amor e morte na literatura brasileira*. Rio de Janeiro: EDUFF, 1999.
- VILLALTA, Luiz Carlos. Eve, Mary and Magdalene: Stereotypes of women sixteenth century. In: STILL, Judith e OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. (Orgs.). *Brazilian Feminisms*. Nottingham: University of Nottingham, 1999.
- VIRILIO, Paul. *A arte do motor*. Trad. Paulo Roberto Pires. São Paulo: Estação Liberdade, 1996.
- VIRILIO, Paul. *A bomba informática*. Trad. Luciano Vieira Machado. São Paulo: Estação Liberdade, 1999.
- VIRILIO, Paul. *A máquina de visão*. Trad. Paulo Roberto Pires. Rio de Janeiro: José Olympio, 1994.
- VIRILIO, Paul; LOTRINGER, Sylvere. *Guerra pura: A militarização do cotidiano*. Trad. Laymert Garcia dos Santos. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- VIRILIO, Paul. *O espaço crítico*. 2 ed. Trad. Paulo Roberto Pires. São Paulo: Editora 34, 1999.
- VIRILIO, Paul. *Velocidade e política*. 2 ed. Trad. Celso Mauro Paciornik. São Paulo: Estação Liberdade, 1996.
- VIRMAUX, Alain. *Artaud e o teatro*. Trad. Carlos Eugênio Marcondes Moura. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- WALDMAN, Berta. Alegria difícil, mas alegria. *Clarice Lispector. A paixão segundo C.L.* 2 ed. São Paulo: Escuta, 1992.
- WALDMAN, Berta. Xequê mate O rei, o cavalo e a barata em A paixão segundo G.H.. In: _____. *Entre passos e rastros: presença judaica na literatura brasileira contemporânea*. São Paulo: Perspectiva; Fapesp; Associação Universitária de Cultura Judaica, 2003.
- WASSERMAN, Jack. *Michelangelo's Florence Pietà*. Princeton, Oxford: Princeton University Press, 2003.
- WILDUNG, Dietrich. *O Egito: da pré-história aos romanos*. Köln: Taschen, 1998.

CURRICULUM VITAE

1 DADOS PESSOAIS

Nome: Luciana Abreu Jardim

E-mail: lulujardim@hotmail.com

2 FORMAÇÃO

Graduação em Jornalismo pela PUCRS (1996-2000).

Mestrado em Letras, área de concentração Teoria da Literatura, pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (2001-2003). Bolsista: Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico.

Doutorado em Letras, área de concentração Teoria da Literatura, pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (2004-2008). Bolsista: Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico.