

UM EXEMPLO DE MUDANÇA DE CÓDIGO NO ROMANCE DE CLARICE LISPECTOR

SOLANGE RIBEIRO DE OLIVEIRA*

RESUMO

Um duplo movimento, apoiado pela interação contextual, caracteriza o processo de mudança do código característico dos romances de Clarice Lispector. Por um lado, itens léxicos de conotações normalmente positivas ou negativas invertem essas posições no subsistema do romance. Por outro lado, itens geralmente não associados com valores positivos ou negativos assumem um dos dois. Cada grupo de palavras se associa a algumas imagens. Dentro dele, podem-se encontrar subgrupos contrastantes. Essa estrutura semântica extremamente dinâmica parece transmitir um convite à reconsideração de certas posturas epistemológicas e ideológicas implícitas no código convencional.

Dentro de uma abordagem semiótica, os romances de Clarice Lispector assumem interesse especial se considerados do ponto de vista do vocabulário.

Como parte essencial de seu idioleto artístico, a romancista cria um sistema semântico extremamente original. Por um lado, esse sistema, como não poderia deixar de ser, preenche as condições mínimas para a comunicação: relaciona-se, obviamente, com o código lingüístico "normal" do Português contemporâneo. Entretanto, ao mesmo tempo, afasta-se dele gradativamente. Sem jamais romper o fio da intelegibilidade, alguns significantes básicos para a estruturação do subsistema da obra adquirem novos significados, não raro antônimos dos originais.

Em cada romance, um número considerável de palavras-chave é usado de maneira "anormal". Essa mudança de elementos do sistema acarreta inevitável alteração no conjunto, criando um sistema novo, característico da obra. Nela, a tensão entre os elementos léxicos usados de maneira "normal" e os que se afastam do sentido comum, dicionarizado, transforma-se num elemen

*Professor Titular da UFMG, Docente Livre e Doutor em Letras, UFMG, Professor Associado do Instituto de Educação da Universidade de Londres.

to importante da estrutura do romance.

Essas observações aplicam-se de modo especial ao quinto romance de Clarice. *A Paixão segundo G.H.* Esse, mais do que qualquer outro, lembra as palavras de Serge Karcevskij a respeito do dualismo assimétrico do sinal lingüístico:

"Como mecanismo semiótico, uma língua opera entre dois pólos, que podem ser caracterizados como o *geral* e o *individual*, o *abstrato* e o *concreto*. Por um lado, a língua tem que fornecer um meio de comunicação para todos os membros de uma comunidade lingüística. Por outro, deve servir também como instrumento de auto-expressão para cada um dos indivíduos dessa comunidade; por muito socializadas que sejam as formas de nossa vida psíquica, o individual não se pode reduzir ao social".¹

Em *A Paixão segundo G.H.* a oposição entre os dois pólos, o geral e o individual, o conhecido e o desconhecido, o da comunidade e o do artista, torna-se um artifício poderoso, cuja função os estudos semióticos vêm tornando cada vez mais evidente: rever as maneiras convencionais de considerar o mundo, e introduzir novos valores posicionais no código lingüístico.²

Como esperamos conseguir demonstrar, os deslocamentos no universo semântico do romance constituem a estratégia básica usada pela autora para propor nada menos que a eliminação de todos os sistemas de interpretação da realidade, na tentativa de apreender essa mesma realidade na sua pureza original.

O subsistema semântico do romance estrutura-se em torno dos itens léxicos relacionados com dois elementos centrais do mundo representado: as personagens G.H., a narradora, e Janair, a empregada. Um conjunto de palavras que representam a personalidade antiga, o eu de que G.H. gostaria de desfazer-se, agrupa-se em um dos pólos semânticos, que chamaremos de "negativo". O pólo oposto, "positivo", associa-se com a empregada, pois ela representa a visão nova que G.H. quer agora adotar. Apoiado pela interação contextual, o eixo paradigmático da obra fica assim estabelecido.

Simultaneamente, estabelece-se uma relação de contigüidade entre Janair e a barata: acabam identificadas, entre ou-

tras razões, por viverem no mesmo quarto. O mesmo tipo de metonímia liga G.H. e o apartamento onde reside. Essas relações de contigüidade estabelecem o eixo sintagmático da obra. Finalmente, Janair e a barata, representadas pelas palavras reunidas no pólo positivo, vêm a ser identificadas com uma imagem correlata, a do deserto. Da mesma forma, a imagem contragente da água corresponde a G.H. e aos elementos agrupados no pólo negativo. Realiza-se, dessa forma, a união do eixo paradigmático, metafórico, com o sintagmático, metonímico - o que ocorre de modo muito semelhante ao estudado no poema de Baudelaire, *Les Chats*, segundo a célebre análise de Jakobson e Levi-Strauss.³

Após essa introdução, podemos passar ao estudo desta parte importante do idioleto estético de *A Paixão segundo G.H.*: o das expressões usadas de forma diferente da registrada no dicionário, e projetadas contra o *background* semântico da obra. O enigma constituído por essas expressões empregadas de maneira anômala constitui um primeiro aviso para o fato de que a penetração no mundo da narradora exige o re-exame de valores significativos posicionais que, de outro modo, poderiam parecer os convencionais inalterados. Repetidos em todo o romance, esses itens afastados da norma evidenciam o caráter coerente e sistemático que, no entender de Mukarovsky, assinala os recursos por meio dos quais a linguagem poética consegue os seus efeitos máximos.⁴

A maneira como se usam essas expressões-chave contraria, desde o início, as expectativas do leitor, conduzindo a uma contínua auto-correlação - ainda mais acentuada que a já existente no processo "normal" - no decorrer da leitura, e lembrando que a luta de G.H. pelo encontro com a realidade total começa pela batalha com a linguagem.

O sentido - ou a abolição do sentido artificial - visado por G.H. esboça-se e desfaz-se a cada momento. Sua tentativa de renunciar a interpretações deformadoras da realidade começa com uma reavaliação dos conceitos subjacentes às palavras agrupadas em cada um dos pólos. Isso não acontece numa seqüência linear. Não se esclarece o sentido novo de uma palavra para,

depois de esclarecida essa, usá-la como interpretante do sentido "anormal" de um outro termo. Pelo contrário, as palavras usadas de forma anômala são jogadas simultaneamente no texto, constituindo um enigma complexo, onde todos os elementos têm de ser decifrados simultaneamente. Em vez do processo linear, as palavras de sentido diferente do dicionarizado aparecem num movimento semelhante ao de círculos concêntricos, em contínua revolução, dando a ilusão de aproximar-se cada vez mais do âmago do significado, sem, contudo, jamais explicitá-lo totalmente.

Um trecho curto do primeiro capítulo do romance servirá de ilustração. Nele, G.H. prepara o leitor implícito para a narração dos acontecimentos no quarto da empregada:

"Estou mais cega do que antes. Vi, sim. Vi e me assustei com a verdade bruta de um mundo cujo maior horror é que ele é tão vivo que, para admitir que estou tão viva quanto ele - e minha pior descoberta é que estou tão viva quanto ele - terei que alcançar minha consciência de vida exterior a um ponto de crime contra a minha vida pessoal.

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

É que um mundo todo vivo tem a força de um Inferno". (p. 18)

Confrontando esse texto enigmático, o leitor sente a necessidade de tentar reestruturar o código, encontrar um sistema novo onde os itens enigmáticos serão definidos por sua posição no sistema como um todo. Algumas palavras, mais facilmente interpretáveis, funcionarão como pontos de apoio, colunas mestras para outros elementos de apreensão mais difícil. Esses gradualmente revelarão sua interconexão com o sistema, sempre por referência à mensagem global. A mensagem, por sua

vez, remete de volta às palavras usadas com sentidos inusitados, enviando o leitor da parte ao todo e vice versa, no processo ininterrupto do círculo hermenêutico.

No texto acima, G.H. oferece-se para relatar a experiência vivida no quarto da empregada. Isso implica um juízo de valor: se a experiência não tivesse sido de algum modo valiosa, não valeria a pena narrá-la. Isso é ressaltado pela repetição enfática ao início do texto: "Vi, sim. Vi..."

A narradora reporta-se, pois, a algo equivalente a uma forma de visão. Entretanto, na oração antecedente, declara: "Estou mais cega do que antes". Deduz-se daí que o novo tipo de visão contradiz os antigos valores de G.H., confunde-a ao ponto de se sentir "mais cega" do que antes, dando a entender, talvez, que, para realmente "ver", ela tem de perder sua visão anterior.

Essa primeira conclusão possibilita o estabelecimento de dois pólos iniciais, um centrado no antigo modo de ver da narradora, em seu antigo eu e em sua visão convencional do mundo, e outro em sua nova maneira de enxergar. O que ela viu, lembremos, foi a "verdade bruta", o "grande horror" de um mundo que ela declara ser "todo vivo".

A presença, no contexto, de expressões como "verdade" e "todo vivo", que se sentem como positivas, não contraria a expectativa do leitor. No trecho, como na linguagem cotidiana, elas têm valor igualmente positivo. Na verdade, essas expressões são duas das "colunas mestras" que mencionamos. Elas apoiarão o valor inesperadamente positivos de "horror", "bruta" que, como elas, ligam-se à visão nova, valorizada por G.H. A surpresa inicial do novo valor atribuído a "horror" e "bruta" funcionará como advertência de que um outro código, que até certo ponto se desvia do da linguagem comum, está sendo elaborado. Por outro lado, o leitor é convidado a procurar outras pistas, que, com o tempo, permitirão a elaboração de uma matriz geral para todos os desvios estilísticos do mesmo tipo.

Logo ao início do romance encontram-se outras palavras que, como "bruta" e "horror" têm conotações negativas na linguagem cotidiana, mas, aqui, pertencem ao pólo positivo. Um

exemplo típico é a oração "Se tiver coragem, eu me deixarei continuar perdida". (p. 8-9) "Continuar perdida" agora expressa algo de desejável, tanto assim que se associa a coragem. O trecho, útil para o prosseguimento de nossa análise, continua:

"Por que é que ver é uma tal desorganização? É uma desilusão. Mas desilusão de que? se, sem ao menos sentir, eu mal devia estar tolerando minha organização apenas construída? Talvez desilusão seja o medo de não pertencer mais a um sistema. No entanto se deveria dizer assim: ele está muito feliz porque finalmente foi desiludido. O que eu era antes, não me era bom. Mas era desse não-bom que eu havia organizado o melhor: a esperança. De meu próprio mal eu havia criado um bem futuro. O medo agora é que meu novo modo não faça sentido? Mas por que não me deixo guiar pelo que for acontecendo? Terei que correr o sa grado risco do acaso". (p. 9)

Podemos tomar esse texto como um exemplo da maneira pela qual o leitor é ajudado a estabelecer a matriz geral dos desvios estilísticos, necessária para a decodificação da mensagem. Palavras como "desorganização" e "desilusão", onde até o prefixo indica a conotação negativa na linguagem cotidiana, só podem ser interpretadas aqui como pertencentes ao pólo positivo. Elas expressam atitudes consideradas desejáveis pela narradora, depois de sua epifania. De seu novo ponto de vista, essas atitudes podem conduzir à percepção direta do mundo, a uma espécie de *epoché*, não viciada por esquemas conceptuais convencionais. Por isso é que é bom estar desorganizado, e desiludido, e não é bom sentir esperança: a esperança não deixa de ser uma tentativa de moldar os acontecimentos vindouros de acordo com nossas concepções sobre o bem futuro. Pelo mesmo motivo, não importa que a realidade faça sentido ou não. Para alcançá-la urge correr riscos, que são, por isso mesmo, "sagrados".

Associando os dois textos citados (outros semelhantes re aparecem a cada página), podemos agora classificar, como pertencentes ao pólo positivo, lado a lado com "verdade bruta", "horror", "crua luz", "glória dura", do primeiro texto, as expressões "coragem", "desorganização", "desilusão", do segundo,

sendo todas elas expressivas da visão nova da narradora. A frase "crime contra minha vida pessoal" deve também ser colocada no pólo positivo. Esse valor é explicitado no fim do romance, quando a narradora fala sobre a "despersonalização" como a maior objetivação de si mesma: "a perda de tudo o que se pode perder e, ainda assim, ser... a despersonalização como a grande objetivação de si mesmo. A maior exteriorização a que se chega". (p. 170)

O crime que não é crime, pois é cometido contra um eu inútil, é, assim, necessário para se alcançar a "crua luz", a "glória dura" da realidade total. Aqui também se coloca a palavra "Inferno", que corresponde ao "mundo todo vivo" que G.H. vislumbra durante a sua epifania. Assim absolutizado, enfatizado pela maiúscula, "Inferno" equivale a "luz", "glória", e contrasta com palavras que agora sabemos atuar no pólo negativo, já que correspondem à visão rejeitada por G.H.: a "anterior moralidade profunda", o "mundo humanizado", o "desejo de entender", de "arrumar as coisas", que precederam a experiência mística no quarto de Janair.

A "anterior moralidade profunda" e o "mundo humanizado" agora representam claramente o velho hábito nocivo de "arrumar as coisas", "pertencer a um sistema", tentando "enquadrar a monstruosa carne infinita e cortá-la em pedaços assimiláveis pelo tamanho de minha boca e pelo tamanho da visão dos meus olhos". (p. 11) G.H. deseja abandonar as "previsões que fechavam o mundo", (p. 13) a elaboração de uma "verdade" confortadora, mas falsa.

Todo esse processo de interpretação, evidentemente, torna-se possível, como já dissemos, por causa da interação contextual. Aqui e ali pequenos trechos esclarecedores não deixam dúvidas sobre o valor positivo ou negativo de um termo que, na linguagem referencial, estaria no campo oposto. Tomemos como exemplo "humanizado", que já vimos ter uma conotação negativa, no primeiro texto transcrito acima.

"Humanidade", "humano", "humanizado" - eis um grupo de cognatos associado a atitudes indesejáveis no mundo de *A Paixão segundo G.H.* O adjetivo humano não tem aí o sentido de

"bondoso", "humanitário". Para G.H., é próprio do homem temer a revelação de uma realidade total, tão abrangente e multifor-me que aterrorize o espírito. Dentro de seu mundo místico, esse traço "humano" é indesejável. Daí as alusões à necessidade de repudiar a "alma humana", (p. 12) a "vida humanizada", (p. 10) à "bondade humana", "tinha de existir uma bondade tão outra que não se pareceria com bondade". (p. 84)

A percepção do sentido negativo de *humano*, bem clara desde o início, torna-se ainda mais evidente na parte final do romance. Por isso, embora a tema, G.H. visa a "desumanização" (p. 70) e recusa o "mundo humanizado" de nossa primeira citação.

Para ela, "desumanização" é aquela condição superior onde, perdidas as limitações próprias do homem, ele seria capaz de começar a perceber diretamente a realidade infinita, sem a interferência de qualquer sistema.

Fica assim explicado por que, ao repudiar o que chama de "humano", a narradora está de fato procurando a verdadeira humanidade, desconhecida de nós, pois, para encontrá-la, seria necessária uma aceitação incondicional de tudo. G.H. esclarece:

"Ah, não me descompreendas: não estou tirando nada de ti. Estou é exigindo de ti. Sei que parece que estou tirando a tua e a minha humanidade. Mas é o oposto: estou querendo é viver daquilo inicial e primordial que exatamente fez com que certas coisas chegassem ao ponto de aspirar a serem humanas. Estou querendo que eu viva da parte humana mais difícil". (p. 156)

"Humano" é, então, o sistema artificial de interpretação da vida. Por isso é que, para atingir a realização máxima da pessoa, a "divindade humana", é preciso "um despojamento inicial do humano construído". (p. 122)

O "humano" real, mais difícil, parece tão inacessível que, como adjetivo correspondente a verdadeira humanidade, G. H. recorre a um termo aparentemente negativo, *inumano*: "Minha carência vinha de que eu perdera o lado inumano - fui expulsa do paraíso quando me tornei humana. E a verdadeira prece é o

mudo oratório inumano". (p. 156)

Retomando e resumindo os resultados deste estudo até aqui, organizaremos agora um quadro com duas colunas. Do lado esquerdo, encimadas por +, colocaremos as expressões associadas com os valores positivos que G.H. acaba de encontrar. Na outra coluna, assinalada por -, as associadas com os valores convencionais rejeitados por ela.

+	-
a visão nova da narradora	a visão que a narradora rejeita
verdade bruta	moralidade profunda
horror	desejo de entender
minha pior descoberta	arrumar as coisas
crime contra minha vida pessoal	finalidade
crua luz	mundo humanizado
glória dura	pertencer a um sistema
mundo todo vivo	o não-bom
Inferno	o melhor
coragem	a esperança
continuar perdida	o bem
ver	o mal
desorganização	
desilusão	
feliz	
sagrado risco	

Em ambas as colunas encontramos palavras que retêm seus valores costumeiros: "o não-bom", "o mal", do lado negativo, "feliz", "verdade", "luz", "glória", "vivo", do positivo. Sem esses pontos de apoio, a reestruturação parcial do código, necessária para a decodificação da mensagem, poderia ser impossível.

O caráter sistemático dos novos valores semânticos fica evidenciado: "desorganização" e "organização", por exemplo, continuam sendo antônimos, embora a rejeição dos antigos valores pela personagem os tenha feito inverter posições, do pólo negativo

tivo para o positivo e vice-versa. Por outro lado, a solidariedade contextual também permite que permaneçam debaixo da mesma coluna palavras usualmente tratadas como antônimas: "bem" e "mal" encontram-se agora juntas, no pólo negativo. Isso cria uma tensão adicional, que aumenta o dinamismo da estrutura semântica.

As listas de palavras de nosso gráfico poderiam ser enormemente aumentadas. A coluna da esquerda, poderiam ser acrescentadas as expressões "alegre horror", (p. 88) "alegre terror", (p. 99) "vivificadora morte", (p. 11-12) "terrível prazer", (p. 126) "mansa loucura", (p. 11) "descaminho guiando", (p. 131) "deserto... vivo", (p. 139) "gozo horrendo". (p.119) Presentes em todo o romance, são verdadeiros oxímorons, onde o elemento de valor negativo foi arrastado para o pólo oposto, mais poderoso. Esses são exemplos das "contradições fecundas" reveladas pela busca das interconexões não imediatamente visíveis nos campos semânticos.⁵

Na verdade, como em todos os oxímorons, a incompatibilidade entre os termos justapostos em cada sintagma nunca é completa. A interação contextual mostra que, no subcódigo do romance, esses termos têm certos marcadores conotativos em comum, que, nos exemplos citados, são sempre positivos. Assim, "morte" pode ter um valor positivo, pode ser "vivificadora": a morte que a narradora tem em mente é a do seu antigo eu, agora considerado nocivo para a verdadeira vida. De todo jeito, a tensão entre os dois membros de cada sintagma assinala o conflito de G.H. Ela está dividida entre dois mundos, que só se comunicam pela "passagem estreita", "pela barata". (p. 61) A necessidade de passar de um para o outro, de renunciar a uma visão familiar, mas restritiva, do mundo, em favor de uma aceitação aberta, mas ameaçadora, da realidade, coloca-se assim, no âmago da estrutura semântica do romance. Essa conclusão é o primeiro passo para o estabelecimento da matriz de seus desvios estilísticos.

Outra consideração importante é que a inversão entre as conotações positivas e as negativas encontra um paralelo no uso das imagens. O exemplo primordial é o da própria barata.

O Eixo e a Roda, Belo Horizonte, (4): p. 13 - 29, 1985.

Usualmente associada somente com atributos indesejáveis, o *in* seto torna-se intensamente sedutor no romance, passa a ser uma "gema preciosa, ferruginosa", (p. 73) "uma noiva de pretas jóias". (p. 67) Entre os atrativos da barata um nos chama a atenção: ela é "pelo avesso", o que constitui uma alusão à *in* versão de posições nos campos semânticos.

Olhando novamente o quadro acima, veremos que as palavras que passaram do pólo negativo para o positivo são em número maior que as movimentadas na direção inversa. Isso está em consonância com a valoração positiva, dentro do romance, do convencionalmente subestimado: as classes "baixas", padrões morais e ligações amorosas não ortodoxos, e sistemas conceituais "incoerentes". Aí se evidencia o apelo em favor da desestruturação ideológica e mental subjacente a todo o processo de mudança de código aqui estudado.

Esse processo, entretanto, não pode ser resumido pela simples fórmula de inversão que expressaria boa parte dos fatos discutidos até agora.

Um outro grupo importante de palavras, que, na linguagem comum, não evocariam associações negativas nem positivas, adquire, no romance, uma das duas.

Entre essas palavras, o adjetivo "seco" merece estudo especial. Saindo de uma posição "neutra" na linguagem "normal", ele passa a representar Janair e seu duplo, a barata - associados com a nova visão da narradora - e, por isso, desloca-se para o pólo positivo. "Seco" aparece em quase todas as descrições do quarto onde vivem a doméstica e a barata. O quarto é "um vazio seco". (p. 33) O colchão tem o pano "podre de tão seco". (p. 39) A primeira aparição da barata, vinda do guarda-roupa, é anunciada por "um tremor de fios secos". (p. 39)

Tal como "seco" representa Janair, o quarto dela, e a barata, assim também "úmido" corresponde à narradora e seu apartamento. G.H. fala de sua própria "casa fresca, aconchegada e úmida", (p. 33) contrastando-a com o "vazio seco" do quarto da empregada. Chama-se de "bicho de grandes profundidades úmidas; que não conhece "a poeira de cisternas secas". (p. 110) Ao fazê-lo, resume o contraste entre si mesma e a Janair - barata,

o "bicho de cisterna seca". (p. 54)

A "seco" e "úmido" correspondem, opondo-se, às imagens respectivas do deserto e da água. O deserto é seco, mas tem potencialidades insuspeitadas. G.H., recorrendo ao acervo de informações científicas freqüentemente usadas no romance, explica: "Os geólogos já sabem que no subsolo do Saara há um imenso lago de água potável... O deserto tem uma umidade que é preciso encontrar de novo". (p. 105) Nesse texto, o encontro do "seco" e do "úmido" abre caminho para o tema da conciliação de opostos em Deus: "Deus é o que existe, e todos os contraditórios são dentro do Deus, e por isso não o contradizem". (p. 55)

O encontro entre o "seco"/"úmido" e as imagens correspondentes "deserto"/"água" concretiza-se dramaticamente na cena central do livro - a representação clariceana da Última Ceia —, quando G.H., representante do mundo do "úmido" e da "água" tenta engolir a substância viscosa que sai da barata, em carnação do "seco" e do "deserto".

Além de "seco" e "úmido", outros pares de antônimos usualmente não associados com valor positivo ou negativo abrem caminho em direção a um desses pólos opostos. Dentre essas, a palavra mais freqüentemente repetida é "neutro", elemento chave, que tem outros, contextualmente equivalentes na sua órbita: "neutralidade", "indiferença", "insosso", "insípido", "atonal", "inexpressivo". Essas palavras, quase todas com o marcador comum de ausência de qualificações sensoriais distintivas, podem ser niveladas a "deserto" e "seco", e, da mesma forma, assinalam a aceitação da imanência como o objetivo final da narradora. Nesse sentido, essas palavras, desprovidas de conotação de valor na linguagem corrente, assumem a positiva dentro do romance. Esses termos contrastam não só com "úmido" e a imagem do deserto, mas também com "sal", "salgado" e a imagem do condimento, representantes dos sistemas de que G. H. deseja despojar-se. A "grande realidade neutra" é para ela "o elemento vital que liga as coisas", (p. 96) a própria subtância da vida: o "neutro é inexplicável e vivo... assim como o protoplasma e o sêmen e a proteína são de um neutro vivo".

(p. 98) O quarto de Janair é neutro também: tem "o neutro de coisa". (p. 39) Da mesma forma, o amor e a procriação são "neutro artesanato de vida". (p. 85) Em resumo, a "parte coisa da vida", (p. 85) "matéria de Deus", (p. 65) é neutra.

Focalizando agora "insosso" e "insípido", equivalentes de "neutro", vemos que essas palavras são também usadas para o amor. G.H. lembra o "rosto insosso, a substância insossa e inocente, a vida mais profundamente insípida" (p. 85) do amado. Ela fala da experiência no quarto de Janair como tendo sido "insossamente vivida" pelo seu "mais profundo insosso". (p. 86) A verdadeira identidade também lhe parece "tão sem gosto como o gosto que tem na boca uma gota de chuva". (p. 99) A vida é "asim como o mais insípido néctar", "como o ar que em si mesmo não tem cheiro". Tem "o gosto do nada". (p. 99) Deus, "o indiferente" é também o "insípido", o "insosso": "sentir o gosto desse quase nada é a alegria secreta dos deuses. É um quase nada que é o Deus - e que não tem gosto". (p. 99)

"Atonal" e "inexpressivo" são, como "insosso" e "insípido", equivalentes contextuais de "neutro". Os dois adjetivos são sempre associados com alvos desejáveis. "A arte é boa por que tocou no inexpressivo". (p. 138) Por outro lado, a realização mística, a "alegria do sabã", é "a alegria de perder-se no atonal". (p. 117)

A estrutura semântica do romance, em seu contínuo movimento de distorção dos valores habituais, caminha incessantemente para a revelação de que a *vía crucis* de G.H. consiste em transformar o tonal em atonal, em aceitar "amar a coisa". (p. 141) Isso é exatamente o oposto do que ela estivera fazendo antes de entrar no quarto da empregada. Estivera tentando "transformar o atonal em tonal", "dividir o infinito em uma série de finitos". (p. 136)

Opondo-se a "neutro", "insípido" e seus equivalentes, que transmitem a luta da narradora pela imanência, a imagem do sal, do condimento, representa a transcendência e tudo o que a mente humana projeta na realidade em seu esforço de interpretá-la: "Eu antes precisava do tempero para tudo; e era assim que eu pulava por cima da coisa e sentia o gosto do tempe

ro". (p. 149)

A barata, metáfora central do romance, símbolo da imanência, identifica-se com a "coisa" "neutra" e "insípida", em contraste com o sal, que representa a transcendência. Olhando a barata presa pela porta do armário G.H. verifica que

"não havia sal naqueles olhos. Eu 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 o gosto, e para 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 não conhecia era o neutro". (p. 81)

G.H. agora anseia pela imanência, e quer "ficar na própria coisa", (p. 82) recusa o sal, que é "o sentimento e a palavra e, o gosto". (p. 82) Quando resolve engolir a massa branca expelida pelo corpo da barata, está fazendo o máximo para aceitar "a coisa", para "ficar dentro do que é", (p. 78) para abraçar a imanência. Ela já chegou à conclusão que "transcender é uma transgressão", (p. 78) que "o estado de graça é inerente" (p. 141) e que o "reino é deste mundo". (p. 120)

Não podemos prolongar excessivamente esta análise das palavras que, não ligadas a juízos de valor na linguagem corrente, representam, de um lado, a antiga visão de transcendência da narradora, e, do outro, a da imanência, que ela evolue para desejar. Essas palavras conseqüentemente adquirem um valor negativo ou positivo, e representam um desvio tão grande do sistema lingüístico "normal" quanto o das palavras estudadas ao início do capítulo. Essas, repetimos, originalmente têm valores positivos ou negativos que se invertem no subsistema do romance.

O que tentamos descrever foi um duplo conjunto de movimentos, um de uma posição neutra para a positiva ou a negativa, o outro, de inversão entre esses dois pólos.

Ambos os tipos de movimento são ligados ao que poderíamos denominar a dinâmica externa da estrutura semântica. Mas não se pode ignorar que todos os três tipos de palavras — as

originalmente neutras não menos que as a princípio negativas ou positivas - também exibem um movimento interno de oposição dentro dos respectivos grupos. Exemplo de pares de antônimos dentro do grupo neutro são "insosso" e "salgado", "seco" e "úmido". Da mesma forma, temos, no pólo negativo, "o melhor" e o "não-bom", e, no positivo, "vivificadora morte", onde os termos contrastados estão dentro do mesmo sintagma. Esses diferentes tipos de contraste ilustram claramente o caráter dinâmico da estrutura semântica do romance.

Por outro lado, os sentidos sistematicamente opostos de palavras constantemente contrastadas umas com as outras terminam por quase anular-se mutuamente. Isso, talvez mais do que qualquer outro recurso, sugere o objetivo final da narradora, implícito no conceito de imanência: cancelar todos os juízos de valor, todos os sistemas preconcebidos, e aceitar uma realidade infinitamente complexa, diante da qual todos os esquemas conceptuais parecem igualmente irrelevantes.

O sistema complexo de contrastes semânticos é reforçado pelo uso de imagens igualmente contrastantes - entre as quais deserto e água constituem apenas um exemplo. Essa ligação entre os diferentes estratos do romance lembra a concepção da obra de arte do ponto de vista semiótico "um super-sistema de relações estruturais homólogas", em razão do qual a obra "parece adquirir um novo status como super-signo".

Ainda uma coisa tem de ser lembrada. Toda essa complexa manipulação da expressão tem um objetivo: fazer um apelo veemente em favor do re-exame dos sistemas conceptuais considerados normais pelo leitor implícito no texto.⁷ À medida em que se reforça por achar a chave desse enigma semântico, o leitor é simultaneamente convidado a renunciar à ânsia pela transcêndência em favor da aceitação da imanência. Um outro aspecto da mensagem enfatiza a necessidade de re-examinar o sistema de classes em cujo ápice a narradora vive. G.H. aprende a encontrar beleza na barata repugnante. Da mesma forma levanta a viseira ideológica que a vinha impedindo de ver sua antiga empregada como um outro ser humano, em vez de um simples objeto de exploração.

As alterações semânticas aqui examinadas são um exemplo particularmente claro e coerente de mudança retórica de código, que vem a ser "um modo de questionar conhecimentos adquiridos".⁸ Esse processo opõe-se frontalmente ao denominado inversão ideológica de código, ilustrada pelo exemplo já clássico de Umberto Eco¹⁰: o açúcar, que tem, evidentemente, uma conotação negativa em qualquer regime para emagrecer, foi usado com valor positivo nos Estados Unidos, em anúncios publicados depois de 1969, quando o perigo dos ciclamatos como possíveis causadores de câncer foi denunciado ao público americano. O aspecto desonesto, ideológico, desses anúncios, era a omissão propositada do fato de que, por muito perigosos que fossem os ciclamatos, nem por isso o uso do açúcar deixava de ser incompatível com os regimes de emagrecimento.

Do ponto de vista da narradora, não se escondem fatos em *A Paisão segundo G.H.* Pelo contrário, o deslocamento de palavras da posição negativa, positiva ou neutra, tem o objetivo de trazer à luz fatos obscurecidos pela ideologia das classes dominantes, especialmente a necessidade de demolir as barreiras artificiais erguidas entre as classes. Por isso é que Janair e seu duplo, a barata, vêm revelada a sua beleza escondida, e tornam-se portadoras da visão da narradora. Essas trocas semânticas situam-se no cerne da realização da romancista, contribuindo, numa extensão ainda não avaliada pela crítica, para seu reconhecido valor como renovadora da ficção brasileira.¹⁰

NOTAS

¹"As a semiotic mechanism, a language operates between two poles, that can be characterized as the *general* and the *individual*, the *abstract* and the *concrete*. On the one hand, language must supply a means of communication for all members of a linguistic community. But on the other hand, it must serve equally as a means of self-expression for each of the

individuals of this community, and however 'socialized' the forms of our psychic life may be, the individual cannot be reduced to the social".

1. KARCEVSKIJ, Sergev. *The Assymmetric Dualism of the Linguistic Sign*. Trad. Wendy Steiner, TS, fol 7.
2. ECO, Umberto. *A Theory of Semiotics*. Bloomington, Indiana University Press, 1976, 3.9.1.
3. JAKOBSON, Roman e LEVI-STRAUSS, Claude. *Les Chats de Charles Baudelaire*. In: *Revue Française d'Anthropologie*. Tome II. Nº 1, Janvier-Avril, 1962.
4. MUKAROVISKY, Jan. *On Poetic Language. The Word and Verbal Art*. Tradução de John Burbank e Peter Steiner. N.Haven, Yale University Press, 1977. p. 34.
5. ECO, Umberto. op. cit. 3.8.4.
6. Id. *ibid.* 3.7.6.
7. Estamos utilizando o conceito de "leitor implícito" proposto por Wolfgang Iser em *The Act of Reading*. Baltimore, The John Hopkins University Press, 1978, re-definido por W. Daniel Wilson como "o leitor idealizado, necessário para uma compreensão adequada do texto e consciente ou inconscientemente concebido pelo autor". Ver W. Daniel Wilson, "Readers in Texts", *PMLA*, 96 (1981), 848.
8. ECO, Umberto. op. cit. 3.8.4.
9. O exemplo aparece em Eco, Umberto, op. cit., 3.8.5; também em *La Struttura Assente* (1968). Trad. Francisco Serra Cattarell. Barcelona, Editorial Lumen, 1972. VI.9.
10. Todas as citações de *A Paisão segundo G.H.* publicado em 1964, referem-se à 6ª ed., Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1979.