

CALVANDA QUEIROZ GALVÃO

CLARICE LISPECTOR: LINGUAGEM,
ESTILHAÇO SOBRE A PAISAGEM - O LUSTRE



*

1910000919



94



GALVANDA QUEIROZ GALVÃO

**CLARICE LISPECTOR: LINGUAGEM,
ESTILHAÇO SOBRE A PAISAGEM – *O LUSTRE***

São José do Rio Preto
2000



GALVANDA QUEIROZ GALVÃO

**CLARICE LISPECTOR: LINGUAGEM, ESTILHAÇO SOBRE A
PAISAGEM – *O LUSTRE***

Dissertação apresentada ao Instituto de
Biociências, Letras e Ciências Exatas da
Universidade Estadual Paulista “Júlio
de Mesquita Filho”, câmpus de São José do
Rio Preto, para a obtenção do título de
Mestre em Letras (Área de
Concentração: Teoria da Literatura).



919/00

Orientador: Prof. Dr. José Guimarães Mello

São José do Rio Preto
2000

Para Marcelo, *uma minhoca* entre sons e espaços.



Agradecimentos:

A José Guimarães Mello, orientação e amizade.

À minha família, aos amigos – *as preciosas minhocas* que deixam trilhas e enigmas.

O desenvolvimento desta pesquisa tornou-se possível graças a uma Bolsa de Estudos concedida pela CAPES.

“... perguntei quem era e como se chamava: curiosidade de delírio.

– Chama-me Natureza ou Pandora; sou tua mãe e tua inimiga.

[...]

– Não te assustes, disse ela, minha inimizada não mata; é sobretudo pela vida que se afirma. Vives: não quero outro flagelo.

[...]

– Sim, verme, tu vives. Não receies perder este andrajo que é teu orgulho; provarás ainda, por algumas horas, o pão da dor e o vinho da miséria. Vives: agora mesmo que ensandeceste, vives; e se tua consciência reouver um instante de sagacidade, tu dirás que queres viver.”

Machado de Assis

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	08
CAPÍTULO 1	
UMA LEITURA DE <i>O LUSTRE</i> : A RETINA, O VAZIO, O ESTILHAÇO	13
CAPÍTULO 2	
OBJETO: O MUTISMO DAS COISAS	20
CAPÍTULO 3	
CIDADE E METÁFORAS	41
CAPÍTULO 4	
PALAVRA, DENSIDADE, REVELAÇÃO	58
CAPÍTULO 5	
SER E NÃO-SER: UM ESPAÇO SITIADO	75
CONCLUSÃO	87
BIBLIOGRAFIA	92
RESUMO	102



ABREVIATURAS

(Livros citados de Clarice Lispector)

PSG.....	<i>Perto do coração selvagem</i>
L.....	<i>O lustre</i>
CS.....	<i>A cidade sitiada</i>
LF.....	<i>Laços de família</i>
LE.....	<i>A legião estrangeira</i>
ME.....	<i>A maçã no escuro</i>
PSGH.....	<i>A paixão segundo G.H.</i>
ALP.....	<i>Aprendizagem ou Livro dos prazeres</i>
AV.....	<i>Água viva</i>
VCC.....	<i>A via-crucis do corpo</i>
OEN.....	<i>Onde estivestes de noite</i>
HE.....	<i>A hora da estrela</i>
SV.....	<i>Um sopro de vida</i>
MCP.....	<i>O mistério do coelho pensante</i>
MQMP.....	<i>A mulher que matou os peixes</i>
PNE.....	<i>Para não esquecer</i>
DCI.....	<i>De corpo inteiro</i>

*As citações em itálico seguidas do número de página são de *O lustre*.

CLARICE LISPECTOR:
LINGUAGEM, ESTILHAÇOS SOBRE A PAISAGEM – *O LUSTRE*

INTRODUÇÃO

“Os objetos são delineados, parecem recordações. São eles mas estão ausentes, como fantasmas delicados que o desejo não convocou. O chinês ama sobretudo os horizontes longínquos, aquilo que não se pode tocar.”

Henri Michaux

Não somos chineses...

A escritura (no sentido barthesiano) de Clarice Lispector é objeto, matéria aberta à tensão, mistério entre ser e coisa, onde não há sobreposições, e ambos são ruídos de uma humanidade subtraída. Percorreremos, via Literatura Comparada, as partes desta narrativa, *O lustre* (1946)¹, que flagra os contrários latentes e expressos, marcas do cotidiano. Literatura e filosofia são aqui indissociáveis, encadeiam fragmentos, palavras e imagens enunciadas, dão a ver o recuo e o avanço, o texto toca possibilidades, é transgresso, dá-se a tentativa de romper com o arbitrário, viabilizada pela linguagem.

¹ Trabalharemos com a segunda edição, Rio de Janeiro: José Álvaro Editor, 1963.



Tomaremos *O lustre*, segundo romance de Clarice Lispector, desde há muito desprezado pela crítica (são pouquíssimos os estudos sobre ele) e pelo público (dos seus romances é seguramente o menos lido), exatamente por isso mesmo merece ser relido e reavaliado. Nessa obra, um ser se procura em espaços outros, campo, cidade, interiores seus, paralelas de uma paisagem que espelha sua opacidade, sob a permanência nostálgica deste objeto: o lustre, que resiste à presentificação de um vazio sem idade.

Diante do *lustre*, temos sua exterioridade, posta uma identidade, não uma inversão quanto à interioridade, ou seja, as relações espaço-temporais como categorias que interagem com as personagens e os objetos. A paisagem percorrida por Virgínia, a protagonista, clama um olhar detido, uma vez que o “*cimento frio*” envolve esse território, e a partir da ausência, da busca aos interditos ligados ao plano das personagens, por meio do SEGREDO, elemento construtor do romance – implicação da palavra e do silêncio.

No primeiro capítulo, *Uma leitura de O lustre: a retina, o vazio, o estilhaço*, é o olhar que privilegiamos, o olhar de Virgínia, o olhar do narrador, o olhar que adentra a personagem em suas pistas, apreende as variações de um espaço de imagens, de estruturas, de uma imensidão aberta pelo cotidiano em seu limite.

No segundo capítulo, o olhar encontra *Objeto: o mutismo das coisas*, o estranhamento, o contato, a dificuldade tátil, a humanidade que ecoa no sacrifício e a flagrante desumanização espelhada nas lacunas, nas vielas desse cenário conflitivo.



Em *Cidade e metáforas*, caminhamos com Virgínia por entre a fixidez e a mobilidade de um espaço de ausências: sombra e luz se intercalam, é a linguagem que recupera no choque o fragmento, cala e corta, traz o inexato à superfície.

Perseguimos, no capítulo quarto, a densidade da narrativa de Clarice Lispector, *Palavra, densidade, revelação*, como também o encantamento, o discurso labiríntico, o desvão que, barrocamente, é tecido. Tudo isso expõe a existência da personagem em atrito com o que ela não conhece, consigo mesma.

No último capítulo, *Ser e não-ser: um espaço sitiado*, a fala entrecortada de Virgínia, num espaço “arbitrário”, ruínas suas misturadas à multidão são a subjetividade e a perda que a narrativa ressignifica, ao eleger a coisa, o sem-nome. Esta pesquisa traz *O lustre* (aquele que, ambivalente, está num casarão em Granja Quieta e está nos nossos sótãos por vezes iluminados na cidade), traz a narrativa de Clarice Lispector em sua implicação, quando cronista, ao entrevistar Tereza Souza Campos, e dizer de seu encantamento, do risco que a palavra envolve de forma sedutora em tantos sentidos.

Sujeito e objeto perfilados pela linguagem, ser e escrever, como em Bachelard, dificilmente se aproximam. Ao singularizar espaço e tempo, Clarice Lispector é Virgínia, que é Macabéia, que é Arlete, que é Henriqueta, que é Tereza Souza Campos, e é a pergunta e a impotência diante de um mundo nomeado: o acontecimento é inquirido, o ato de narrar está sob tensão,



uma tensão que intentamos ampliar pelo vigor volátil da realidade que aqui emerge.

O contraponto entre Benedito Nunes, Benjamin e Baudrillard está nos vestígios desse espaço que é signo de ausência, convivência inexistente na ação do tempo que, caótico, representa o espaço mesmo marcado pelas personagens. O lapso, o segredo e os objetos são pistas dessa superfície borbulhante e massificada apreendida por Clarice Lispector, ao adentrar as rupturas de um tempo acelerado e emergir com o ser, com a coisa e com o insondável. Pelo lustre, objeto que é metáfora da personagem, e pelo tapete púrpura, que esconde, em sua majestade, caminhos, Virgínia, silêncio e solidão sobre a verticalidade, lê a cidade em seus mistérios, vielas infinitas, com as imagens que lá estão e por vezes atravessam a protagonista.

Acentuaremos a precariedade de uma linguagem que insere o leitor no universo da desconstrução: objeto, estilhaço, segredo, intervalo, vazio, tatuagens que expõem também pela palavra a reificação do ser; a palavra é ainda a possibilidade, a intervenção, ponte entre o ser-não-ser.

Linhas e pontos convertidos em “objeto de narração”, falas que invadem o cotidiano, minando e corroendo a repetição deste ser, Virgínia, que em silêncio (d)enuncia espaço e violência.

Quanto aos conceitos espaço-temporais, recorreremos a P. Ricoeur, em *Tempo e narrativa* (v. I), H. Bergson, Merleau-Ponty, Bachelard e Benjamin. Como eles, Clarice Lispector percorreu ruas sinuosas e únicas, desveladas pela literatura. Buscaremos nesse trânsito proceder a uma interpretação por meio



da qual possamos averiguar a comunhão do espaço e do tempo num entrelaçamento que é também ruptura, pluralidade do ser que pela linguagem aproxima-se de imagens, dispersas e fixas, apr(e)endendo a realidade.



CAPÍTULO 1

— UMA LEITURA DE *O LUSTRE*: A RETINA, O VAZIO, O ESTILHAÇO

“Vem daqueles lados um ruído surdo: a cidade”
Dyonélio Machado

Há na ficção de Clarice Lispector uma suposta impenetrabilidade, porque minada por uma linguagem, a qual cava em repetição um território que em pedaços se mostra ao sujeito. Fascinado, esse sujeito envolve-se com objetos e paisagens numa procura nostálgica, percorre cenários e quer flagrar a existência, fragilidade e silêncio em fragmentos dispersos na superfície. A narrativa desconstrói-se, num instante primeiro, para tocar o que não é visto, latência num mundo-de-coisas – matéria.

Imagens imperceptíveis, abrir e fechar de olhos, luz e sombra, não há nitidez para a menina-mulher Virgínia. As coisas não mais repousam, agitadas, permanecem atadas à personagem, sonâmbulas. Virgínia e “as coisas” recebem estímulos, visíveis e invisíveis, e, oscilante, o texto pouco a pouco esbarra numa lógica temporal, fragmenta-se, e, desse modo, o estranhamento em *O lustre* é também ofuscado. Virgínia vê e toca, “acesa”, também apaga, entre as relações difíceis, travadas na Granja Quieta, na cidade, nos cantos de sua solidão, abertos pela linguagem.



O texto traz uma “verdade” inserida nas coisas, em ângulos vários. Falar de Clarice Lispector é mergulhar numa heterogeneidade, diga-se contemporânea, e, em sendo assim, fragmento, silêncio, detritos de coisa e ser. O que, para Barthes, seria o *momentum* corporal do texto:

[...] daí, talvez, um meio de avaliar as obras da modernidade: seu valor proviria de sua duplicidade. Cumpre entender por isso que elas têm sempre duas margens. A margem subversiva pode parecer privilegiada porque é a da violência; mas não é a violência que impressiona o prazer, a destruição não lhe interessa; o que ele quer é o lugar de uma perda, é a fenda, o corte, a deflação, o fading que se apodera do sujeito no imo da fruição. A cultura retorna, portanto, como margem: sob não importa qual forma. (1993, p. 12-3)

A linguagem de Clarice Lispector leva-nos, ao deixar-nos, a *uma cena muitas vezes ensaiada*, o texto emoldura o vazio, as falas de Virgínia deixam ver a fenda. Em *O lustre*, entraremos com a protagonista na aridez de um espaço que, ao parir homens, fertiliza de imagens a superfície. Uma leitura filosófica, a partir de Benedito Nunes e Benjamin, aproxima-nos da literatura que se concretiza na construção de mundo social, em que a ruptura tem lugar de destaque. A recusa irrompe nesse cenário que se materializa sempre de forma unilateral, exigindo mais da escritura, um subtexto que capte os interditos do discurso. *O lustre* é o olhar sobre um universo de coisas, produção que compartimenta o ser e que critica, por vezes, ironicamente, a voracidade do capital. Essa relação é explicitada nas relações assimétricas narradas por um sujeito que se põe e age *inconscientemente*, envolvido numa atmosfera fugaz. No entanto, eis que o “objeto” se manifesta e, camaleão,



arremessa-nos para intervalos de difícil trânsito, próprio dessa escritura que perde a pele/máscara. Munidos de teorias, ousamos colocar em classe, gênero e estilo, uma linguagem que peleja com o que não é humano, com o que não é. Valendo-se do relevo da negação, essa linguagem invade o passado recôndito, num presente ruidoso: o cotidiano ambíguo deste < ser-não-ser> exaspera-se.

A Obra² é suscetível de muitas análises. Em *O lustre*, há uma curiosa metamorfose: “a coisa” ganha um romance, o lustre é anterior a Virgínia e exige a contemplação, sob pena de perdermos o eterno de sua extensão. Objeto, apreende o que não se perdeu em tempos e espaços outros. A linguagem reinventa ser e coisa por meio da palavra incompleta e mutante. Mediante percursos irreduzíveis numa realidade volátil, *estar `a beira das coisas* é o limite do impossível³: o cotidiano em sua prática uniforme.

A escritura desarticula o prosaico em sua persuasão, clareza que vela a ação diária. Espaço e tempo simultaneamente são alterados e alteram uma Virgínia, personagem que purifica a realidade com sangue, percebe as falhas e persiste na busca do “Eu” e do “mim” sobre a dissolução do mágico, da perda individual – fosso de contradições. *Passante*, transita entre presente e passado, cidade e Granja Quieta. Virgínia quer o traço da paisagem em suas histórias, mas, como em Benjamin (1991, v. 2, p. 83), a velocidade acaba por impedi-lo, reveste de desinteresse a paisagem. A protagonista insiste, interessa-se pela decomposição e toca a superfície, seu tecido não-verbal. A história se

² Nada como a obra de arte demonstra com tamanha clareza e pureza a simples durabilidade deste mundo de coisas; nada revela de forma tão espetacular que este mundo feito de coisas é o lar não-mortal de seres mortais. É como se a estabilidade humana transparecesse na permanência da arte, de sorte que certo pressentimento de imortalidade não a imortalidade da alma ou da vida, mas de algo imortal feito por mãos mortais – adquire presença tangível para fulgurar e ser visto, soar e ser escutado, escrever e ser lido. Cf. Arendt, H. *A condição humana*. Rio de Janeiro.: Forense Universitária, 1995, p. 181.

³ A dificuldade, a impossibilidade, como matéria dessa linguagem.



desenrola nesses espaços: no campo, “ainda” está a família; na cidade, Virgínia é multidão.

O lustre, luz e transparência, proximidade e distância, objeto que não se pode tocar, intenso e agressivo, espelha ruínas e silêncios, uma paisagem que se urbaniza e inibe a subjetividade. Esta, tão reclusa como o lustre, materializa certa ausência em um insistente trajeto em margens, o abandono, a exclusão, a contradição propulsora de trocas ambíguas, e tem no inominável seu refúgio. O objeto “antigo”, um ser definitivo e completo, sob o olhar-táctil de Virgínia é complexo, retém a temporalidade e, nesse sentido, a humanidade em sua transitoriedade. Aqui, há uma potencialização do texto, carregado de inquietações.

As reentrâncias textuais, dentro/fora, lugares/não-lugares, ao extrapolar significados, inversa e inventivamente, real e irreal, emaranhadas, apontam para a precariedade da palavra diante de um mundo de coisas inomináveis. Ainda assim, são elas, as palavras grafadas de forma obsessiva, que captam o não-dito, propiciam a destemporalização e evocam as coisas.

Foco primeiro, o lustre é o abrigo seguro em sua temporalidade intra e extratextual: palco de imagens, guarda semelhança e diferença, descortinando seu entorno.

É pelo espaço e no espaço que encontramos os belos fósseis de uma duração concretizados em longos estágios. O inconsciente estagia. As lembranças são imóveis e tanto mais sólidas quanto mais bem espacializadas. (...) mesmo



quando esses espaços estão para sempre riscados do presente, estranhos a toda as promessas de futuro, mesmo quando não se tem mais nenhum sótão, mesmo quando a água-furtada desapareceu, ficará para sempre o fato de termos amado um sótão, de termos vivido numa água-furtada. Voltamos a estes lugares nos sonhos noturnos. E esses redutos têm valor de concha. E, quando vamos ao fundo dos labirintos do sono profundo, conhecemos talvez uma tranqüilidade ante-humana. O ante-humano atinge nesse ponto o imemorial. Mas, no devaneio do dia, a lembrança de solidões estreitas, simples, comprimidas, são para nós experiências do espaço reconfortante, de um espaço que não deseja alargar-se, mas sobretudo desejaria ser possuído ainda.(Bachelard,1974, p.361)

Compartilhamos com Bachelard essa visão de espaço, território marcado pelo ser. Há, em *O lustre*, uma desterritorialização que deixa Virgínia em vigília, atenta aos ruídos do silêncio. A protagonista quer, de modo tautológico, reter a aceleração que, de forma contínua, comprime lugares, seres e coisas. Ao multiplicar imagens, a narrativa, colagem literária, inventa a transgressão, que dentro ou fora expõe a subjetividade em falas.

É importante investigarmos “o querer-dizer”, conexão entre imagem e fala, quando o narrador explicita o desvio:

Aos poucos, olhando, desmaiando, pegando, respirando, esperando, ela ia se ligando mais profundamente com o que existia e tendo prazer. Aos poucos sem palavras subcompreendia as coisas. Sem saber por quê,

entendia; e a sensação íntima era de contato, de existência olhando e sendo olhada. Desse tempo é que restaria algo de uma clareza indecifrável.(p.41)

Delineia-se aqui uma Virgínia que experimenta a vida, que é experiência e transpõe seus temores.

Junto a Virgínia, Daniel e personagens como Arlete e Henriqueta (as primas), que, presas ao passado, viviam entre o pó e a sombra – a miséria de seres interrompidos, enfermos em sua adequação, trazem o ódio e a náusea a Virgínia, trazem os sentidos do cotidiano em seu fluxo menos imediato, o qual torna concretos movimento e silêncio (realidade intertextual).

Caminho pedregoso e extenso que tomamos, não como meta, mas como paisagem, esta leitura adentra dobras de palavras, personagens, e espreguiça, por exemplo, *os chapéus*, signo que flagra a procura, sempre intensa, de Virgínia, repetição e minudência numa narrativa fragmentada, estilhaço de uma matéria complexa em colisão: paisagem.

De modo insólito, há uma sobreposição de elipses. A escritura de Clarice Lispector é oposição, curiosamente, introspectiva, pois aproxima ser e coisa num espaço comum, variável de indeterminação que dialetiza o habitual na tentativa de compreender o instante. Não há uma verdade encerrada na coisa, e a teoria crítica abre a possibilidade em vários métodos. O objeto, como tecido multiforme, mostra-se alheio a aplicações estáticas. Assim, estaremos próximos da extraobjetividade de que fala Barthes em *Crítica e verdade* (1987), do estrondo do ser.



O lustre é objeto, contrapõe-se ao claro, evoca o escuro, as impressões que aqui trafegam não são profundas nem duradouras, querem a sensibilidade da retina, o movimento. Em *Remate de Males*, Gilda de Mello e Souza observa, acerca de Clarice Lispector: “Em cada objeto vê, não o que o iguala a outros de sua espécie, mas o que o diferencia. Em cada ser, o que o torna único. Em cada emoção, o que a torna específica.”⁴ Uma linguagem que diverge sob o pretexto da coisa em seu mistério.

⁴ *REMATE DE MALES* – REVISTA do Dep. de Teoria Literária. Campinas, n..09, 1989 (sobre C. Lispector).



CAPÍTULO 2

OBJETO: O MUTISMO DAS COISAS

“Sei onde achar o meu segredo, mas ser homem é
não [dizer o seu segredo”
Lucio Cardoso

O lustre marca um espaço impossível, hiato que a paisagem revela em trânsito fugidio entre Granja Quieta e a cidade. Sob a bruma, o lustre, signo de permanência, carrega uma linguagem que é grito ou silêncio, não há meio-termo. Nesse cenário disforme, vemos Virgínia: *Ela seria fluida durante toda a vida* (p.7). A linguagem falha, e a literatura flagra esse descaminho, vielas de segredos expostos pela solidão. Tateamos pela infância numa tentativa de apreendermos o início em seu aspecto circular, estamos – narrador, narratário – em meio aos vestígios do indivíduo, personagem que quer a permanência e elege o objeto como catalisador de sua subjetividade. A invenção, como comunicação, faz falar, por uso ou desuso, uma história de homens sob o insistente silêncio impresso em palavras.

Na superfície, estranho território cotidiano, as coisas fazem falar, são vistas e inundam de perplexidade aquele que vê, aquele que as atravessa. De modo singular, o lustre dialoga com Virgínia, mostra uma Granja Quieta semelhante à cidade: *o vazio, o silêncio, a sombra* (p.11). Essa semelhança, transformação vertiginosa, decalca personagens e cenários, mas a realidade



não é mais ou menos, e em espiral nos é narrado o toque, embate entre homens e coisas, irrupção de palavras que questionam o ser, a existência, os interditos de um mundo de linguagem.

A escritura de Clarice Lispector, narrativa tátil, que quer tocar sem necessariamente nomear, intervém na fratura *eu X outro*, acentua a precariedade do indivíduo em meio à pluralidade de coisas. Signo nostálgico, o lustre emerge de um quarto fechado em Granja Quieta; sob a opacidade de um tempo outro, perde seu aspecto funcional⁵, mas o conceito de funcionalidade é ambíguo, como em Baudrillard (1973, p.70), não qualifica de modo algum aquilo que se adapta a um fim, aquilo que se adapta a uma ordem ou a um sistema: a funcionalidade é a faculdade de se integrar a um conjunto. Para o objeto, é a possibilidade de ultrapassar precisamente sua FUNÇÃO para uma função nova, de se tornar elemento de jogo, de combinação, de cálculo, e trocas (comunicação), em um sistema universal de signos.

Em *O lustre*, é-nos narrado um certo aprisionamento do ser, personagem que, mais do que saídas, quer decodificar caminhos. Virgínia encanta-se diante do lustre, a *aranha* que medita seu espaço, seu tempo; o objeto, no entanto, não foi reivindicado e, passivo, fica em sua *transparência alucinada*. Para o lustre, não há promessa, não há palavra que designe sua permanência (arrebata o olhar e sem permissão é coisa sem nome em usos outros à deriva). Despido, lá está ele entre estilhaços de festa e dor, intangível em sua “inutilidade”, parece impor (instantaneamente) a Virgínia o choque e

⁵ O funcionalismo constituiu-se através de todas as contradições de uma gênese atormentada enquanto componente necessário de qualquer forma estética ou técnica. Constitui, pois um FATOR ESSENCIAL da vida cotidiana, embora seu próprio sucesso tenha engendrado essa crise. Cf. MOLES, A., *O Kitsch*. São Paulo: Perspectiva, 1975, p. 167.



a irrealidade: a surpresa do que existe antes, fora, o cotidiano, atinge-a *Assim: quando a gente vê um vagalume a gente não pensa que ele apareceu, mas que desapareceu.* (p.29)

Portanto, o cotidiano traz invenções anônimas e progressivas, o excesso envolve o ser que, absorto, cala. Nesse intervalo, em função nova está Virgínia; antes Virgínia e o irmão Daniel, cúmplices e vítimas em falas entrecortadas pela violência do silêncio:

- *Você queria ser assim?*
- *Assim como?*
- *Como o vagalume é para a gente...sem ninguém saber como se é, se está aparecendo ou desaparecendo, sem ninguém adivinhar, mas pensa que a gente não vive enquanto isso? Vive tendo história e tudo como o vagalume.*
- *Pela primeira vez você diz uma coisa que eu também penso: seria bom,* disse Daniel e de novo silenciaram olhando.(p.29)

A narrativa colada às personagens é o próprio acontecimento-coisa, onde a memória, descoberta e solidão, busca incessantemente aproximar-se do ser em sua mobilidade, nos seus lugares e não-lugares, marcas estranhas e mesmas. Pode-se dizer, com Bakhtin (1988, p. 51), que o signo tem sua “mobilidade específica”, está inserido, passa por uma decodificação lingüística de forma particular, palavra-pele colada à situação e ao sentido precisos, não-fixos – experimento.

Palavra, teia de tempos recolhida por Clarice Lispector, é segredo, daí sua materialidade fugaz, lapso, Ser/Coisa. Uma procura simultânea no caso de



Virgínia, dentro e fora, uma vez que a paisagem estranha e distante pulsava em sua janela, “*ela vivia à beira das coisas.*” (p.11)

O segredo, esconderijo da fala, não diz e inversamente intimida – necessidade de nomear – tem no mistério sua “aura” e solidão, o oculto, desligamento que ocorre quando o que é visto é irreconhecível e ainda assim explicita um nome:

– De súbito imobiliza-se tensa e leve:

– Olhe!

*Daniel voltara a cabeça rapidamente – preso a uma pedra estava um **chapéu** molhado, pesado e escuro de água. O rio correndo arrasta-o com brutalidade e ele resistia. Até que perdendo a última força foi levado pela correnteza ligeira e em saltos sumiu entre espumas quase alegre. Eles hesitavam surpresos.*

– Não podemos contar a ninguém, sussurrou finalmente Virgínia, a voz distante e vertiginosa.

– Sim... – mesmo Daniel se assustara e concordava... as águas continuavam correndo.

– Nem que nos perguntem sobre o afog...

– Sim! Quase gritou Virgínia... calaram-se com força, os olhos engrandecidos e ferozes.

– Virgínia..., disse o irmão devagar, numa crueza que deixava seu rosto cheio de ângulos, vou jurar

Daniel pensava olhando-a e ela não movia o rosto à espera de que ele encontrasse nela a resposta.

(...)

– Daniel..., murmurou Virgínia, nem com você eu posso falar?

– Não, disse ele surpreendido com a própria resposta. (p.7 e 9) (grifo nosso).

Reserva indecifrável, o segredo é impossível, e em Derrida (1995, p.45), ele se cala, não para deixar uma palavra na reserva ou na retaguarda, “mas porque permanece estranho à palavra, sem que se possa dizer sintagma distinto; o segredo é o que na palavra é estranho à palavra.” Instância do indecifrável, a narrativa clariciana “repete-se”⁶, perde-se numa procura – marca intemporal.

As imagens que marcam essa história, tensão de experiências num movimento de negação, humanizam a coisa, descrevendo tempos em prementes recomeços. O *chapéu* – índice da morte – permeia a narrativa. Ele é a matéria do segredo, do mistério, uma vez que a morte é pressentida; mas Virgínia, sob o chapéu, ora se expõe, ora se esconde. Além disso, em cores, é sua marca, oculta a insegurança quanto ao seu vestuário: o vestido branco, as flores, o chapéu lhe davam certa ousadia.

Como ousar viver?(p.61)

(...) ela sempre se sentira prisioneira do luxo, daquelas superfícies brilhantes, oscilantes e hostis. (p.63)

O mundo soava como um universo de coisas “estranhas” que não a envolviam, expunham a dificuldade de seu corpo em adentrar espaços, sob os olhares de homens e coisas. A hostilidade de um mundo de coisas, tão somente aberto a trocas esperadas – câmbio mudo sem uso. A narrativa, a inovação semântica, matéria exposta, entrecortada pelo uso em sua forma intempestiva, para Ricoeur,

⁶ Desenvolveremos a repetição em Clarice Lispector no capítulo 04.



consiste na intervenção de uma intriga que é ela também, uma obra de síntese: virtude da intriga, objetivos, causas, acasos, são reunidos sob a unidade temporal de uma ação total e completa. Essa síntese do heterogêneo aproxima a intriga da metáfora: nos dois casos, o novo – o ainda não-dito, o inédito – surge na linguagem: aqui a metáfora viva, i.é, uma nova congruência no agenciamento dos incidentes. Nas duas operações, a inovação semântica (resultado) reporta a imaginação produtora e, por meio dela, chega-se ao esquematismo que é a matriz de significação.(Ricouer, 1994, p. 87)

A realidade é explorada por vários focos, e o narrador testemunha ação e resistência, linguagem-realidade, toca em vigília a sombra, o silêncio e o medo, uma escolha que é sempre excludente, sacrifício e negação de um ser que colide com a cidade em sua pseudofamiliaridade.

O sacrifício desperta o maravilhoso, pois é o mistério que subsiste na vítima. Esta detém uma “maior” humanidade; sua inocência ludibria a violência enraizada, há no sacrifício uma racionalidade que a vítima questiona. Em *O lustre*, Virgínia é a vítima ideal, excita a fúria em sua procura e vulnerabilidade, o contato direto é evitado nesse cenário.

A paisagem é revestida de familiaridade, um certo “ajustamento” se encarrega de uniformizar o comportamento. O ajustamento em *O lustre* é proposto e imediatamente negado, uma vez que as personagens, atreladas à tradição pequeno-burguesa, leia-se à propriedade imóvel, têm no fluxo produtivo uma imersão necessária e fatal. Virgínia dá voz à irmã Esmeralda, ousa, tira a mordaca de Granja Quieta, do conflito latente. A realidade é



imaterial e, em desespero, a fala arranha o inexorável; a velocidade do acontecimento grava a vulnerabilidade de um ser que quase sempre é personagem (fora de época, aqui); sua exclusão é parcial, pois o que é vulnerável deve se manter pessoal e intransferível. A ambiência social deixa sua marca arbitrária, naturaliza condutas e práticas da humanidade. Nesse ponto reside a duplicidade da linguagem que, para Barthes, é o mote:

a escritura moderna, um verdadeiro organismo independente que cresce em torno do ato literário, decora-o com um valor estranho à sua intenção, engaja-o constantemente num duplo modo de existência, e superpõe, ao conteúdo das palavras, signos opacos que trazem em si uma história, um comportamento ou uma redenção segunda, de tal modo, que a situação do pensamento se mistura, um destino suplementar muitas vezes divergente sempre incômodo, da forma. (1974, p.165)

A literatura quer a cumplicidade nessa ação em testemunhos vários. O lustre é metáfora de um tempo alheio ao próprio ser, imerso numa acelerada reprodução de simulacros, textura da paisagem, curiosamente pré-visível. Por isso, Benjamin destaca:

Mesmo para os homens dos nossos dias pode-se afirmar que os episódios cotidianos em que eles percebem conscientemente as semelhanças são apenas uma pequena fração dos inúmeros casos em que a semelhança os determina sem que eles tenham disto consciência. As semelhanças percebidas conscientemente – por exemplo, nos rostos, em comparação com os incontáveis



semelhanças nas quais não temos consciência ou que não são percebidas de todo, são como o pequeno ponto do iceberg visível na superfície do mar, em comparação com a poderosa massa submarina. (Benjamin, 1993, v.1, p.109)

A semelhança impõe o mesmo, elege um padrão, torna estático o movimento, inviabiliza a ultrapassagem da própria coisa. A fim de encontrar um desvio, a semelhança avizinha-se do mesmo, o objeto plural em sua imanência é menos o nome. O conceito se metamorfoseia em (ab)usos, não-versátil, põe em xeque a representação, ao eleger um olhar que rapta o acontecimento. Acontecimento que engendra a circularidade. Há como que um desarranjo, onde ser e objeto adquirem uma dimensão outra, que dinamiza a fixidez de uma identidade social ambígua, representante do real, entre o sim e o não, sem começo e sem fim, apreensão do objeto, sua aparência, matéria e forma, subjetiva e objetivamente vinculadas. A escritura de *O lustre* opta pelo engano, luz-sombra, e questiona os escombros de um tempo e a simulação das palavras.

O objeto atrai um olhar diferenciado. Como espelho, reflete o imprevisível, surpreende o ser, por ser menos representação. Este é da coisa Clarice Lispector torna espesso no percurso de Virgínia, que, ao tocar o inominável, choca-se com a realidade. Uma realidade que se opõe à Natureza como manifestação estática e funda seu ciclo transitório na modernidade. O descontínuo faz do presente seu motor, traz o indivíduo para um tempo imediato, mas seu. Essa metamorfose quer acordar o mutismo a partir de uma linguagem inventiva.



A fala confessional de Virgínia amplia o discurso indireto e direto, elegendo antes o significante, que, para Benjamin, é a dessemelhança :

A tempo aprendi a me mascarar nas palavras, que, de fato, eram como nuvens, o dom de reconhecer semelhanças não é mais que um fraco resquício da velha coação de ser e de se comportar semelhantemente. Exercia-se em mim por meio de palavras. Não aquelas que me faziam semelhante a modelos de civilidade, mas sim às casas, aos móveis, às roupas. Só que nunca a minha própria imagem. E por isso ficava desorientado, quando exigiam de mim semelhança a mim mesmo.(Benjamin, 1993, v.2, p.99)

É sem dúvida essa angústia que move Virgínia e a aproxima do outro-ser, da coisa, em meio à implosão de um espaço comum, território de troca, ora hegemônico entre margens, fronteiras alicerçadas na desintegração, sem vínculo, o efêmero em sua atração transitória.

Em Bakhtin, temos a palavra em sua transitoriedade, ponte entre mim e o outro, num dado contexto da cidade que, em fragmento e sombra, também era Granja Quieta:

as construções haviam-se coberto de sombras, de cargas, manchas irrevogáveis – viu atravessando a rua deserta. Um puro cheiro de cal, ângulos cimento e frio nascia dos destroços onde rebrilhava o silêncio de alguma lasca de pedra.(p.60)



Esse espaço multifacetado onde estão indivíduo e sociedade, Virgínia e os outros, é um espaço de relações sociais, econômicas, políticas, estéticas, palco de exclusão deflagrado pelo lustre,

“Havia o lustre. A grande aranha escandescia. Olhava-o imóvel, inquieta parecia pressentir uma vida terrível. Aquela existência de gelo. Uma vez! Uma vez a um relance – O lustre se espargia em crisântemos e alegria. Outra vez, enquanto ela corria atravessando a sala – ele era uma casta semente. O lustre saía pulando sem olhar para trás.” (p.11)

Depois, todos pareciam fora de lugar, o muro tênue degenerava ambos os lados: Granja Quieta, cidade. Virgínia em sua procura tinha em Granja Quieta a despedida, investia na cidade como uma saída, algo que justificasse seu sacrifício. O seu segredo, no entanto, não fora rompido, e o tempo corroía a todos – não havia nada a ser justificado, as coisas eram, e o lustre se manteria cada vez mais aberto ao trem⁷, locomotiva veloz que não mais separava campo e cidade em suas distâncias, mas aproximava imagens remotas.

O lustre, como significante, mantém seu brilho, sua permanência ainda que recluso. Essa disfunção impõe a Virgínia um ir além, sobretudo pela alienação ou coisificação do humano, pela técnica numa racionalidade extrema – desumanização. O imediato, o fragmentário, paradoxalmente, levam

⁷ A “mensagem” de qualquer meio ou tecnologia é a mudança de escala, cadência ou padrão que esse meio ou tecnologia introduz nas coisas humanas. A estrada de ferro não introduziu movimento, transporte, roda ou caminhos na sociedade humana, mas acelerou e ampliou a escala de funções humanas anteriores, criando tipos de cidades, de trabalho e lazer totalmente novos. Cf. MCLUHAN, M. *Os meios de comunicação como extensões do homem*. São Paulo: Cultrix, 1971.



à subjetividade, e a coisa se apresenta indivisível, daí o urgente retorno, uma intervenção naquilo que “sou”. A narrativa se manifesta nesse querer, e é aqui que Virgínia sangra, presente ou ausente, nesse espaço de tensão: dialeticamente parte e totalidade de uma natureza perecível – as faces da cidade.⁸

Abramos um parêntesis para enfatizar a ruptura, a transgressão, a fim de estabelecer um paralelo entre tempo individual/tempo coletivo. Sobre uniformidade, acerca do paradoxo, Deleuze (1994, p.82) anota: “é em primeiro lugar o que destrói o bom senso como sentido único, mas em seguida, o que destrói o senso comum como designação de identidades fixas.”

O espaço é aberto por imagens urbanas, por falas pátinas, que estão nas ruínas. O olhar ainda recolhe o que não tocou, a interrogação insiste – o que podemos capturar? Os espaços são territórios simbólicos, não há lógica, existe sim uma particular realidade que submerge empiricamente, “universo de configurações possíveis”, como em Bourdieu (1994, p.82). Há uma singularidade de histórias coletivas que solidificam as diferenças, paradigma eleito paradoxalmente.

⁸ “Ascensão da burguesia”, é também uma expressão desgastada; tanto que um historiador foi impelido a comentar que a única constante histórica é que as classes médias estão sempre ascendendo por parte. A extrema familiaridade da imagem encobre um fato importante a respeito da mudança ocorrida nas classes: uma classe em ascensão ou em desenvolvimento habitualmente não tem uma idéia clara de si mesma. Uma vez, uma percepção de seus direitos lhe advém antes mesmo da percepção de sua própria identidade; outras vezes, os fatos do poder econômico antecedem os modos, os gostos e a moral adequados. O surgimento de uma nova classe pode deste modo criar um ambiente de estranhos no qual muitas pessoas ficam cada vez mais iguais umas às outras, mas sem terem consciência desse fato. Há uma sensação de que as velhas diferenciações, as velhas linhas divisórias entre um grupo e outro, já não têm valor, mas há pouco senso de novas regras para as distinções de momento. A expansão das classes mercantil e burguesa nas capitais do século XVIII foi acompanhada pelo aparecimento de muitas pessoas inclassificáveis – materialmente semelhantes mas ignorantes de suas semelhanças –, e pelo afrouxamento das posições sociais tradicionais. Estava faltando uma nova linguagem para “nós” e “eles”, para quem é do grupo e quem é do grupo e quem não é, para “acima” e “abaixo” na escala social. Cf. SENNETT, R. *O declínio do homem público*. São Paulo: Cia. Letras, 1988, p. 235.



A realidade que se apresenta em relevo em *O lustre* é a imersão da tradição no mundo da máquina, a quantidade a estender as fronteiras; a acumulação, suprimindo a particularidade, põe em xeque a família e a estabilidade soterradas pelo novo. Essa velocidade deixa lacunas, que a linguagem num tempo presente rastreia, um espaço modificado pelo grande capital, que simultaneamente nega síntese e sentido. O semelhante quer a identidade mesma e solapa a experiência. Para Benjamin, curiosamente, a instabilidade do capitalismo investe em formas fixas, a paisagem, a máquina, impregnadas do choque, e as fendas na experiência aprisionam o homem na produção e consumo:

no trato com a máquina os operários aprendem a conformar os seus próprios movimentos com o movimento uniformemente constante de um autômato. Essas palavras lançam uma luz particular sobre a uniformidade no modo de vestir e no comportamento é até mesmo uniformidade de expressão.(Benjamin, 1983, p.43)

E acrescenta,

não existe mais consolo para quem está excluído de qualquer experiência(...) no spleen o tempo se reifica, como flocos... no spleen a percepção do tempo se torna sobrenaturalmente ajuda cada segundo encontra a consciência em estado de alerta, para aparar seu choque... o homem que perde a experiência se sente expulso do calendário.(Benjamin, 1983, p. 50)



Desde fins do século XIX, há uma promoção do mundo de coisas, os objetos ganharam uma significação essencial; a civilização burguesa de então é invadida por uma sociedade de massa, e a criação dá lugar à produção permanente e efêmera. Essa prosperidade traz um novo tipo de revelação entre o ser e a coisa. Nesse tempo coercivo, Virgínia chega à cidade, onde a incomunicabilidade das pessoas é também a onipresença das coisas; sob as luzes da cidade percebe a ausência de Daniel, e antes sente um vazio que julgava ser próprio de Granja Quieta, de Brejo Alto. A sensação de um tempo sem história tem a cadência de uma britadeira: “involuntariamente” tudo se rebela. Benjamin, em seu passeio pela cidade, tem “no spleen a percepção do tempo aguçada de modo sobrenatural, cada segundo encontra a consciência em guarda a fim de aparar o seu golpe.”(Benjamin, 1983, p.50)

A narrativa encontra espaço e tempo, o que se vê é território íngreme – cidade:

Depois de tantos dias em que ela não saíra de casa e nenhuma vez sequer vira Vicente, buscava o domingo para restabelecer-se e não surgir no jantar de Irene pálida e mal ressuscitada. O ar livre após tantas horas arrastadas na cama desfeita acordava sua pele num cheiro indefinível e forte, timidamente brusco. O perfume que o valor desperta nas plantas e verdes _ mas ela estava pobremente viva e embora o passeio lhe soprasse um vago sorriso ela se cansava (...) no domingo _ tudo desde o início longínquo e subitamente, de novo perdendo-se. (p.55,56) (grifo nosso)



Benjamin, a respeito do tempo, reitera:

O cálculo do tempo que se sobrepõe a sua uniformidade à duração, não pode contudo prescindir de deixar nela fragmentos desiguais e privilegiados. É mérito dos calendários que nos dias de festa deixam por assim dizer em branco os espaços da lembrança, terem unido o reconhecimento da qualidade à medição da quantidade. O homem a quem escapa a experiência sente-se excluído do calendário. O homem da cidade experimenta essa sensação no domingo. (apud Rouanet, 1990, p. 66)⁹

Não há uma separação entre ficção e realidade, e aí está a marca da escritura de Clarice Lispector, a introspecção como elemento questionador que põe o indivíduo frente ao dia-a-dia e ao **habitus**¹⁰. Nessa relação, a repetição cava o diferente, o indizível, para tornar concreto o acontecimento, experiência e memória. Uma memória que é presente-passado num fluxo criativo e se desenrola à medida que a palavra se faz coisa em intervalos, lapsos, teia de significação a implodir essa imprecisa realidade.

O confronto trazido por Clarice Lispector se dá no momento em que as personagens são excluídas do próprio cenário de forma gradual. O mundo não comporta uma Granja Quieta, e a cidade sabe disso. O que se vai tatuando a

⁹ O *spleen* é a forma pela qual Baudelaire se confronta com a extinção da experiência e a dissolução do passado. Cf. Rouanet, S. P., *Édipo e o anjo – itinerário freudiano em Benjamin*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1990.

¹⁰ O *habitus* é um fundamento objetivo de condutas regulares, logo da regularidade de condutas, e, se é possível prever as práticas (neste caso a sanção associada a uma determinada transgressão) é porque o *habitus* faz com que os agentes que o possuem comportem-se de uma determinada maneira em determinada circunstância. O *habitus* está intimamente ligado com o fluido e o vago. Espontaneamente geradora, que se afirma no confronto improvisado com situações constantemente renovadas, ele obedece a uma lógica prática, a lógica do fluido, do mais-ou-menos que define a relação cotidiana com o mundo. Cf. Bourdieu, P. *Razões práticas*. São Paulo: Papirus, 1996.



partir da narrativa é uma Virgínia vaga-lume, que quase é, quase toca e por vezes, ao tocar, recua diante do indizível descortinado. “A linguagem que falo em mim mesmo não é de meu tempo, está exposta, por natureza, à suspeita ideológica, é portanto com ela que é preciso que eu lute.”(Barthes, 1993, p.7) A linguagem, nessa proximidade com a coisa a que Barthes alude acima, é dor e prazer, expressão daquele que fala. Haja vista Benedito Nunes quando analisa linguagem e silêncio em Clarice Lispector (PSGH); o ser agente revelador do mundo, qualidade lúdica em Virgínia, no lustre, na terra, no barro, na forma, enfim, possibilidade de criar a existência e a não-existência:

En una obra literária, para que el juego de lenguaje tenga la característica reveladora de alcance ontológico senñalada por Heidegger es necesario que el lenguaje, además de ser material de ficción constituya de cierta manera su objeto.(...) A sí el lenguaje, convertido em tema en la obra de Clarice Lispector, supone el próprio objeto de la narración y abraza el problema de la existência como problema de la expresión y la comunicación.(Nunes, 1969, p.187)

O mundo das coisas é matéria disforme num tempo contínuo. Há de se criar o descontínuo, ruptura, o estilhaço no fragmento, a partir de um ser que olhe detidamente o “já visto”, sob a expansão desenfreada de códigos e representações, e possa cindir o fixo, espaço de nomes outros, linguagem sobre a linguagem – *momentum*.

Ainda na cidade Virgínia trazia seu alheamento, que, na tessitura de Clarice Lispector, é insistente negação: “*E assim preparava-se para viver*



diariamente, disposta a transformar-se no que não era para ficar bem com as coisas ao redor.” (p.81)

De que outra forma Virgínia grafaria sua existência num espaço flutuante – paisagem – senão pelo silêncio, um sim que indagava sempre? O que escapava à consciência ecoava, e o que não se mostrava, lá estava. O campo, a cidade parecem surpreender a manifestação do ser, na particularidade. A multidão sem gesto constitui a imagem cristalizada do indivíduo submerso por uma questão de segurança, e o consente maquinalmente. No entanto, a narrativa, com sua imprevisibilidade, percorre a superfície em falas e silêncio; o olhar é devaneio e tem seu tempo próprio, estranhamento concreto em travessas estreitas. A exclusão aparece como mote de descobertas, as fissuras no habitual, manifestação perigosa – (sobre)vida. Talvez a embriaguez do mundo de coisas, acumulação e escassez fossem um viés outro desta linguagem sobre a qual Benjamin investia:

Aquela embriaguez anamnésica em que vagueia o flâneur pela cidade não se nutre apenas daquilo que, sensorialmente, lhe atinge o olhar; com frequência também se apossa do simples saber, ou seja, de dados mortos, como de algo experimentado e vivido. (1993, v.2, p.186)

Benjamin quer, principalmente, a oralidade, em que aqui e agora a narrativa mergulha, e em duplicidade faz falar um olhar que exaspera.

Acerca da narrativa que FALA, Benjamin, Bakhtin e Barthes vêem na linguagem esse ir/vir, recusa/procura, perto/longe, a interpenetração real/imaginário, transmigração espacial (centro/periferia) sob relações

assimétricas, onde narrador e personagens dividem um contexto fragmentado entre o excessivo e o volátil.

A fala reverbera no cotidiano, é uma manifestação particular que centraliza e descentraliza os signos, estes como peças móveis de uma sintaxe. Uma linguagem social e diversa materializa o que está dentro das dobras do mundo, e faz visível a incerteza de Virgínia, de Daniel, palavras e coisas enunciadas, insólitas e singulares.

Clarice Lispector capta esse silêncio ruidoso, lançando-nos à complexidade da palavra, máscara de significados que trai a expressão do ser. Virgínia passa pela multidão sem saber quanto dela mesma ficou, sua manifestação ocorre em oposição à massa, distanciamento que quer a “estranha” singularidade do Outro, expressão de humanidade no subterrâneo de uma cidade vertical.

Uma inversa corrente retém a experiência, o labor impresso nos “entes”¹¹, conta a história de homens, personagens que sofrem a restrição de seu tempo, estrangeiros dentro de uma mesma cidade. Atravessada pelas coisas, Virgínia não quer a segurança (utópica). É na ruptura, no NÃO, espaço raro da linguagem que flagra o ser, o eu-mim, que em desespero busca encontrar-se, tentativa frustrada, pois o cenário não mais a comporta:

¹¹ Ente: tudo o que tem existência real; coisa, ser, objeto. Cf. *Lello Universal*. Porto: s/d.



“Mudara-se para a pensão, passava pela lembrança escura, suja e vaga da pensão encostada à parede, fugindo, correndo com o coração pálido de alívio a refugiar-se na memória do apartamento onde afinal terminara. Era um edifício novo, uma estreita caixa de cimento, úmido, magra e alta, com janelas quadradas. Sim fora um período muito triste e sem palavras, sem amigos, sem ninguém com quem trocar compreensões rápidas e amáveis . A impressão de que estava só no mundo era tão séria que ela temia ultrapassar seus próprios conhecimentos, precipitar-se em quê.”(p.94)

“O único atributo do mundo que nos permite avaliar sua realidade é o fato de ela ser comum a todos”, singular observação da condição humana em Hannah Arendt,(1995, p. 221). O senso comum é a fala de todos, expressão maior, que dinamita a hierarquia e coloca em foco os sentidos pela percepção menos cautelosa de uma realidade drástica e sutil a um tempo. O senso comum, como silo de vozes, propaga o curto-circuito das relações sociais. Portanto, o declínio do senso comum, como temos visto, é a negação do outro, a exclusão, a violência tirânica do Um que, sozinho, não fala.

O texto de Clarice Lispector, como apontam seus críticos, traz uma ausência do absoluto, penetra e funciona como um explosivo e deixa ruídos e lampejos sobre as fachadas antigas e modernas. Quando apreendido por um olhar que perscruta a textura do presente numa superfície ululante, há um apagamento do limite, uma metamorfose do ser: Virgínia, sujeito-objeto, inseparáveis num mundo-de-coisas,



pensava confusamente com uma precisão sem palavras que valia como movimentos livres e delicados, como um zumbido de pensamento: os pensamentos sobre as coisas existem nas próprias coisas sem se prenderem a quem as observa; os pensamentos sobre as coisas saem delas como o perfume de uma flor..., o pensamento da coisa existe assim tanto como a própria coisa, não em palavras, mas como outra ordem de fatos; fatos rápidos, sutis, visíveis, exatamente por algum sentido, assim como só o olfato percebe o perfume da flor – soava ela. (p. 109)

Nesse desvão entre Virgínia/mundo, o texto se faz linguagem,

a obra ultrapassa, atravessa o que que as sociedadesensem ou decretem, como uma espécie de forma que sentidos mais ou menos contingentes, históricos vêm sucessivamente preencher: uma é <eterna> não porque imponha um sentido único a homens diferentes, mas porque sugere sentidos diferentes a um único homem, que fala sempre a mesma língua simbólica, ao longo de um tempo múltiplo: a obra propõe e o homem dispõe. (Barthes, 1987, p.51)

Barthes enfatiza acima a transgressão aberta pela consciência da protagonista no embate com o cotidiano.

Território de imagens e sensações inventadas, o texto interrompe o mundo mecânico com acontecimentos, penetra a totalidade rumo a identidades, que, para o sociólogo Souza Santos (Santos, 1995), são



identificações em curso, a transitoriedade dessa escritura vigente – linguagem.

O romance, mosaico de tempos, torna audíveis os fragmentos de imagens inversas nesse cenário. A respeito disso, o Bakhtin de *Questão de literatura e estética* (1990, p. 74) afirma:

O romance é uma diversidade social de linguagem organizada artisticamente, às vezes de línguas e de vozes individuais. A estratificação interna de uma língua nacional única em dialetos sociais, maneirismo de grupos, jargões profissionais, linguagem de gêneros, fala de gerações, das cidades, das tendências, das autoridades, dos círculos e das modas passageiras, das linguagens de certos dias e mesmo de certas horas (cada dia tem sua palavra de ordem, seu vocabulário, seus acertos), enfim, toda estratificação interna de cada língua em cada momento dado de sua existência histórica constitui premissa indispensável do gênero romanesco. E é graças a este plurilinguismo social; e ao crescimento em seu solo de vozes diferentes que o romance orchestra todos os seus temas, todo seu mundo objetual semântico, figurativo e expressivo. O discurso do autor, os discursos dos narradores, os gêneros intercalados, os discursos das personagens não passam de unidades básicas de composição com a ajuda das quais o plurilinguismo se introduz no romance.

A variedade sonora que impregna o romance singulariza espaço e tempo, formas reconhecidas pela protagonista, o mundo, o cotidiano asfixiante, que exige a ocupação – estar, estar com –, maturação da



experiência. A escritura regenera os resíduos do simbólico, o lugar, o não-lugar, as deformações em adjetivos, metáforas, oxímoros, repetições e sinestesias. A personagem protagoniza o ato e a procura, essa difícil unidade. O objeto, em sua materialidade, é silêncio e questiona a designação, a impotência de um mundo nomeado. Vago, ele se insurge contra Virgínia, sujeito que quer a linguagem em oposição à iminente perda, a ressonância da coisa nas palavras.



“Eu amo a rua. [...] A rua é generosa. O crime, o delírio, a miséria não denuncia ela. A rua é transformadora das língua. Os Cândidos de Figueiredo do universo estafam-se em juntar regrinhas para enclausurar expressões; os prosadores bradam contra os Cândido. A rua continua, matando os substantivos, transformando a significação dos termos, impondo aos dicionários as palavras que inventa, criando o calão que é patrimônio clássico dos léxicons futuros. A rua resume para o canibal civilizado todo o conforto humano..”

João do Rio

O cenário de *O lustre* põe em foco a mobilidade de signos num processo, flagrado pela narrativa, de homogeneização, onde o indivíduo se manifesta ou não e, metonimicamente, deixa sua marca. Benedito Nunes (1989), em *O drama da linguagem*, aponta, em *O lustre*, aspectos exteriores que influenciam diretamente a vida das personagens: todo o espaço, Granja Quieta e cidade, desvela a vulnerável existência de Esmeralda (irmã mais velha), Daniel e Virgínia, especialmente. O cenário é marcado pela sombra, ausência que encerra o cotidiano. O casarão em Granja Quieta é como que envolvido por uma bruma, uma atmosfera distante de seu tempo:



*Aos poucos os móveis deserdavam, vendidos, quebrados ou envelhecidos e os quartos se esvaziavam pálidos. (...) A escadaria no entanto cobria-se com um grosso **tapete de veludo púrpura**, ainda do casamento da avó, ramificando-se pelos corredores até os aposentos num súbito luxo seguro e grave. Abriam-se as portas e em vez da aconchegante riqueza que o tapete anunciava encontravam-se o vazio, o silêncio e a sombra, o vento comunicando-se com o mundo pelas janelas sem cortinas. (p.11) (grifo nosso)*

A infância nos é narrada sob a ótica do declínio, perda iminente na relação de Virgínia e o irmão Daniel. Nessa relação, começam a se destacar menos a cumplicidade e mais a submissão e o desejo de segurança instaurado pelo segredo.

O segredo, em *O lustre*, tem a força do oculto, da interdição, sua manifestação se dá numa cultura cristã que quer arrancar do homem seu mistério, mas Virgínia não confessa, desconfia da palavra: é o sujeito do enunciado e declina da absolvição.

O narrador, já no primeiro parágrafo de *O lustre*, apresenta-se distante, em terceira pessoa, no anonimato:

*Ela seria fluida durante toda a vida. Porém o que dominara seus contornos e os atraía a um centro, o que a iluminara contra o mundo e lhe dera íntimo poder fora o segredo. **Nunca** saberia pensar nele em termos claros temendo invadir e dissolver a sua imagem. No entanto ele formara no seu interior um núcleo*

*longínguo e vivo e **jamais** perdera a magia – sustentava-a na sua vaguidão insolúvel como a única realidade que para ela sempre deveria ser a perda.* (p.7)

Porém, nessa mesma passagem, podemos reconhecer no “Ela”, um “eu”, ou seja, a voz de Virgínia (o que vai permear todo o romance), inconstância que também está no lustre.

A protagonista cresce, e a paisagem decadente turva seu olhar. O irmão Daniel é seu vínculo com o mundo que pulula sob a aridez de uma Granja Quieta encoberta pelo tempo; este “*menino estranho, sensível e orgulhoso, difícil de se amar. (...) detestava o que não via.*” (p.21) Frágil, Virgínia lhe entregara seu olhar e era vista pelas coisas que em silêncio se decompunham naquele casarão e a espelhavam. A linguagem fende o discurso, e “por oposição aos objetos que ganham uma presença importante, estável e luminosa, as pessoas se reduzem, para Virgínia, a um detalhe ou a uma parte do corpo realçados em isolamento grotesco: ... *as orelhas carnudas e ávidas, grosseiramente desabrochadas do lado do rosto...*”, *marcas expressionistas*, destacadas por Benedito Nunes.(1989, p.25)

Ser e coisa, Virgínia e o lustre, um enigma insolúvel, parte e todo misturados que despertam a força dos contrários. A ânsia de ver – a procura – ergue um espelho, e a aparência, o inexato, é ilusório e estende-se na civilização sem gesto.



Os objetos detêm uma luz própria, são instigantes e dividem com Virgínia um cenário partido, que exige uma leitura outra, uma humanização da “coisa” que reafirma o sujeito Virgínia, imersa num território onipresente, em que a uniformidade da paisagem esconde a manifestação do ser.

A escritura de Clarice Lispector, redundante em sua perseguição do ser, em sua subjetividade, quer o sujeito e o objeto, e expõe com esse recurso um movimento por vezes oculto em meio aos holofotes que, distantes, mostram uma paisagem óbvia e esquiva, enigmática e frágil – intangível. Traz a complexidade de um espaço ambíguo, inscrito pelo homem como uma linguagem intemporal da realidade, emaranhado de signos que evocam uma imagem vigorosa desta relação, homem e meio. A cidade é um discurso e esse discurso é na verdade uma linguagem, como destaca Barthes (1974, p. 32). A narrativa passional de *O lustre* exalta o diverso diante do semelhante, o traço pessoal deste ser que constrói o monumental e faz usos outros da sucata, os restos, a pedra, palavras e silêncios sobrepostos. Para Henri Lefebvre (1973, p. 45), o espaço não pode ser reduzido apenas a uma localização ou às relações sociais da posse de propriedade – ele representa uma multiplicidade de preocupações sóciomateriais. O espaço é uma localização física, uma peça de bem imóvel, e, ao mesmo tempo, uma liberdade existencial e uma expressão mental. Local de ação e possibilidade de engajar-se na ação, burlando a unificação que, fenomenalmente, retém o fluxo “dentro” e “fora” sob a tensão mesma do acontecimento.

A personagem tem sua infância aprisionada por um tempo alheio, um tempo que a mobília guarda, e Virgínia arrasta pelos anos e degraus, nada lhe foi contado, e a história a amordaça. Na tentativa de sair do sótão onde ela e



Daniel detinham a *Sociedade das Sombras* e instituíam as próprias regras, a protagonista tinha como lema solidão e verdade, o que a aproximava de Daniel. A cidade aparece veloz e brilhante, elege o novo, e este ganha a dimensão de seu uso: Virgínia investe nisso.

Fazer falar o espaço nessa trama é ir além da subjetividade, subjetividade de uma Virgínia que se descobre entre as pegadas. É apontar a reificação de um cenário comum e partido. Não é gratuito Granja Quieta ser o espaço da infância com elementos condensados: vento, sombra, silêncio, ruído e escuridão.

É a partir da infância que Clarice Lispector nos remete sempre ao mistério, no mais das vezes, uma infância que não gostaríamos de ter tido.¹² O universo exige atenção, daí o comprometimento daquele que vê. O casarão, refúgio, é mantido sob os escombros do tempo, que já em *Perto do coração selvagem* (1944)¹³, primeiro romance de Clarice Lispector, reclama a proximidade da personagem, de Joana. Voltemos ao casarão onde titubeiam a avó, o pai, a mãe, Esmeralda, Daniel e Virgínia, sob a atmosfera poderosa e misteriosa que rege seus dias, e onde há um ocultamento e eles, encolhidos, “protegem-se”.

Nesse ponto, a casa é abrigo: “(...) *Antes que tivesse consciência de seus movimentos, Virgínia achou-se dentro de casa, atrás da porta cerrada.*” (p. 10)

¹² No capítulo 5 retomaremos a infância em Clarice Lispector.

¹³ Nossa edição é de 1986.



A natureza que cerca o casarão mostra-se obscura, sombria e silenciosa, habilmente tecida, uma vez que a natureza tem seu curso próprio e dificulta a aceleração de um mundo-máquina. A vegetação em *O lustre* não se manifesta, as cores são embotadas, não há chuvas nem dias ensolarados, todo o aspecto natural parece ter sido furtado. Há ainda o rio que aparece sob o signo do perigo: a morte, o afogado que não é pronunciado, “afog...” A Natureza não pode ser controlada e ela espreita o “progresso”.

O casarão lá está, soterrado, sem murmúrio, mas Virgínia acreditara inventar o que “poderia existir”: “*Eu e Daniel não podemos viver sempre aqui.*”(p.21)

No espaço, as camadas se sobrepõem, e a narrativa abala em sua apreensão a temporalidade de lugares estratificados. O sujeito, ao negar, caminha insistentemente, e em Michel de Certeau (1996, p. 177), “o ato de caminhar está para o sistema urbano como a enunciação (*o speech act*) está para a língua ou para os enunciados proferidos.” Ver as coisas, percorrer uma cidade têm uma “função enunciativa”: apropriação e desapropriação de um espaço sonoro erigido em falas, movimento, co-relação, Virgínia e Daniel. Virgínia, sem nome, veste a cidade com um olhar próprio, caminha, e as pegadas fincam a melancolia que não lhe é inerente. “O ato de caminhar parece, portanto, encontrar uma primeira definição como espaço de enunciação.” (Certeau, 1996, p. 177)

A cidade, no entanto, com sua aceleração própria está em oposição ao tempo do sujeito, que é a experiência, os sentidos dos lugares percorridos, mudanças e recortes. Ainda assim, a cidade, em ângulos bifurcados, abre a



possibilidade de intervir nessa temporalidade veloz e em espaços tatuados acaba por recuperar uma relação com o mundo e com as coisas no seu limite. O olhar, insistente e disperso, seleciona a plural produção de imagens, e Virgínia, agora próxima do narrador, passeia pela cidade um pouco como o “*flâneur*” de que fala Benjamin, e experimenta sensivelmente as imagens em choque, sem disciplina. Na cidade, Virgínia ficara *gulosa e o que sentia era sem profundidade...* (p. 56-7)

Nessa superfície, a totalidade é coberta em lampejos de subjetividade, e a interlocutora, a cidade, tem na linguagem que aí se manifesta o fragmento, que, exposto, ludibria o discurso, e a personagem deixa sua marca. O que a narrativa torna explícito é um narrador que junto ao leitor surpreende-se diante da tessitura do texto. A voz que, distante, apresenta Virgínia, coloca-a como centro de *O lustre*, aproxima-se da personagem e divide com ela a dor e o silêncio, valendo-se dos discursos indireto e indireto livre; num espaço comum e periférico que toca os usos e os hábitos de uma realidade em processo, onde a protagonista por vezes traça seus descaminhos, que circunstancialmente foram abortados, “*como a única realidade que para ela sempre deveria ser a perdida.*” (p.7) De início, sabemos da perda, da impossibilidade e, impregnados da narrativa, desse contar que irrompe espaço e tempo, somos Virgínia, Esmeralda e mesmo Vicente (amante de Virgínia), com sua atitude ‘*blasée*’, comportamento freqüente da metrópole. Mas a palavra emerge com imagens labirínticas, colagem de histórias que desviam:

— *Eu queria ter uma vida esquisita e triste, sabe, dizia Virgínia.*

Havia um deslizar impossível na sua verdade, ela era como o seu próprio erro. Sentia-se



estranha e preciosa, tão voluptuosamente hesitante e estranha como se hoje fosse o dia de amanhã. E não sabia corrigir-se, deixava que a cada manhã seu erro renascesse por um impulso que se equilibrava numa fatalidade imponderável. (p.30)

A cidade, ao olhar, reverte um grito inaudito, essa configuração é destacada por Merleau-Ponty (1989, p.62) ,

o espaço não é mais aquele de que fala a Dióptrica, rede de relações entre objetos, tal como o veria uma terceira testemunha da visão, ou um geômetra que a reconstrói e a sobrevoa; é um espaço contado a partir de mim como ponto ou grau zero da espacialidade. Eu não o vejo segundo o seu invólucro exterior, vivo-o por dentro, estou englobado. (...) O mundo está em torno de mim, e não adiante de mim. A luz é reencontrada como ação a distância, e não mais reduzida à ação de contato; por outros termos, é concebida como pode sê-lo pelos que por ela não vêm.(...) Já não se trata de falar do espaço e da luz, e sim de fazer falarem o espaço e a luz que aí estão.

A palavra é essa matéria-texto, que, como novelo, carrega a dialética da realidade apreendida. Por sempre caracterizar mudanças, a cidade atrai e concentra todo um aparato estrutural, instituições, personalidades, comunicação e transporte. De posse de um discurso cumulativo, a urbe mascara uma deficiência em atender às expectativas geradas. Há na cidade uma capacidade de moldar o caráter da vida social que, sob a perspectiva da



liberdade, é paradoxalmente menos diversa. Em o “Urbanismo como modo de vida”, Louis Wirth¹⁴ focaliza o indivíduo: o habitante urbano é nômade, está na cidade em trânsito, persegue os objetos que o atravessam. “Massa fluida”, esse sujeito está mais perto do imprevisível, da vida em sua excentricidade patológica. Não por acaso (na maioria das vezes) as cidades, desde o mercantilismo e acentuadamente com a expansão do capital, têm esse perfil curioso, uma vez que são dinâmicas, modernas, constituídas pelos mais variados tipos (mutantes)¹⁵ e por um comportamento padronizado regado ainda pela solidão. A divisão entre cidade e campo na modernidade é menos nítida, visto que Granja Queta é vitimada também por males desse tempo – não há refúgio nem retorno, a miopia dessa apreensão acaba por supervalorizar lugares e coisas em detrimento da multidão que inscreve esse cenário.

O trânsito que atravessa Virgínia é procura por entre construções e desconstruções de espaços. A ausência de raízes de que fala Benedito Nunes é o fluxo de um tempo volátil, manifestação demolidora e alheia, na qual a representação é questionada. As formas tortuosas erigem novos edifícios:

*Ao redor do quarto as coisas viviam
profundamente tranquilizadas e na rua cessara
desde o dia anterior o ruído das construções.
Os outros apartamentos do edifício a essa hora*

¹⁴ VELHO, O. G.(org.) ver nota 17.

¹⁵ O superficialismo, o anonimato e o caráter transitório das relações urbano-sociais explicam, também, a sofisticação e a racionalidade geralmente atribuídas ao habitante da cidade. Nossos conhecidos têm a tendência de manter uma relação de utilidade para nós, no sentido de que o papel que cada um desempenha em nossa vida é sobejamente encarado como um meio para alcançar os fins desejados. Embora, portanto, o indivíduo ganhe, por um lado, certo grau de emancipação ou liberdade de controles pessoais e emocionais de grupos íntimos, perde por outro lado, a espontânea auto-expressão, a moral, e o senso de participação, implícitos na vida numa sociedade integrada. Isso constitui essencialmente o estado de anomia ou de vazio social a que se refere Durkheim ao tentar explicar as várias formas de desorganização em sociedade tecnológica. Cf. WIRTH, L. [et. al] O fenômeno urbano. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.



do **domingo** estavam vazios; um ou outro grito de criança ouvia-se preso no cimento do prédio. (p.59) (grifo nosso)

Sob as restrições espaço-temporais, esse “estar” na cidade, permanência em margens, Virgínia recolhe os detritos e os recontextualiza, afirmando a dialética do acontecimento. A percepção é acentuada, e desde a infância Virgínia é vaga-lume; o estranhamento aberto pela linguagem tem, na superfície, no que se mostra, estímulos para a imaginação que se materializa no embate com o real. Nesse ponto, diz Deleuze (1994, p. 107):

Os signos permanecem desprovidos de sentido enquanto não entram na organização de superfície que assegura a ressonância entre duas séries (duas imagens-signos, duas fotos ou duas pistas etc.). Mas este mundo do sentido não implica ainda nem unidade de direção nem comunidade de órgão, os quais exigem um aparelho receptor capaz de operar um escalonamento sucessivo dos planos de superfície segundo uma outra dimensão.(...) Este mundo do sentido com seus acontecimentos- singulares apresenta uma neutralidade que lhe é essencial. Não somente porque ele sobrevoa as dimensões segundo as quais se ordenará de maneira a adquirir significação, manifestação e designação; mas porque ele sobrevoa as atualizações de sua energia como energia potencial, i.é., a efetuação de seus acontecimentos, que pode ser tanto interior quanto exterior, coletiva e individual, segundo a superfície de contacto ou o limite superficial neutro que transcende as distâncias e assegura a continuidade sobre suas duas faces.

A superfície, com seu caráter mutante, é palco de significantes, os quais, iluminados, desprendem-se de significados estáticos. O insólito é relevo, visível e invisível; os signos lá estão. Reticente, Virgínia vê a cidade em sua inteligibilidade, uma elipse potencial, desarticulação que enlaça o ser e, de forma inventiva, quer a transposição, o outro da coisa.

O narrador burila essa fadiga com o cotidiano, acentuando a violência deste processo de exclusão: infância perdida, palavras não pronunciadas. Não há saídas: essa coerção é denunciada à medida que é internalizada pelas personagens, que em última instância têm na experiência interior o viés de reconhecimento, inserção em rupturas.

A atmosfera densa dessa narrativa introspectiva quer “o é da coisa” e, em antagonismo com os conceitos, aproxima-se dos interditos, explicita os silêncios desse Eu/Outro inseparável, uma existência que se exaspera, encoleriza-se contra a Providência¹⁶, contra o destino, contra um poder que, em várias vestimentas, é o mesmo. A procura é intermitente, as coisas falam, e a marca dessa narrativa é o não-dito, fato que questiona as instâncias da palavra, elemento que aliena a linguagem. O mistério que envolve *O lustre* e – arriscamos falar – a obra de Clarice Lispector é pergunta e procura insistentes, de que emergem algumas respostas que nos desamparam sempre.

Território em expansão, o fracasso eclode da Natureza e na “sociedade civilizada” rasteja sua hostilidade; “*Naufrágio da introspecção*”, que Benedito Nunes (1989, p.68) enfatiza:

¹⁶ Em Clarice Lispector deus é sempre grafado com artigo: “o deus”.



A via introspectiva, num grau paroxístico que leva ao paradoxo na linguagem, inverte-se, pois, na alienação da consciência de si. Pelo naufrágio da introspecção a personagem desce às potências obscuras, perigosas e arriscadas do inconsciente, que não tem nome. Depois desse mergulho no subsolo escatológico da ficção, nas águas dormidas do imaginário, comuns ao sonho, dos mitos e às lendas, a voz reconstruída de quem narra só poderá ser uma voz dubidativa, entregue à linguagem _ aos poderes e a impotência da linguagem, distante e próxima do real extralinguístico, indizível.

A dúvida é o esforço de ser e existir, densidade isolada em seu entrelaçamento.

Olhar, tocar o habitual em seu avesso, o que dirá a razão? É com o Freud, de *O futuro de uma ilusão* (Freud, 1978, p. 95), que iluminaremos a representação do tempo presente:

Mas quão ingrato, quão insensato, no fim das contas, é esforçar-se pela abolição da civilização! O que então restaria seria um estado de natureza, muito mais difícil de suportar. É verdade que a natureza não exigiria de nós quaisquer restrições dos instintos, deixar-nos-ia proceder como bem quiséssemos; contudo, ela possui seu próprio método, particularmente eficiente, de nos coibir. Ela nos destrói, fria, cruel e incansavelmente, segundo nos parece, e possivelmente, através das próprias coisas que ocasionaram nossa satisfação. Foi precisamente por causa dos perigos com que a natureza nos ameaça que nos reunimos e criamos a civilização, a qual



também, entre outras coisas, se destina a tornar possível nossa vida comunal, pois a principal missão da civilização, sua raison d'être real, é nos defender contra a natureza.

É contra a naturalização, leia-se “previsibilidade”, que se insurge a linguagem, ousada e dinâmica, o trovão isomórfico.

O imprevisível em *O lustre* está nos rastros deixados por Virgínia. A narrativa, que dá voz a coisas e lugares, penetra o recuo e o silêncio dessa personagem que ainda na infância tem urgência em inventar o que poderia existir, um fazer que, latente, está nas entranhas de um texto sinuoso. Entre condições (dadas), o sujeito não é assegurado, e o foco é antes a sombra do que fora iluminado em inversão. O espaço habitado é remodelado, uma imagem provisória desse eu indiviso que toca o irreal, via linguagem, no limite, recria a semântica, abriga a metalinguagem em homens e coisas.

O lustre, engenhosamente, tem na imagem a implosão de uma representação naturalizada¹⁷, o abismo que recolhe Virgínia em suas cores particulares: o tapete “púrpura” nos propõe caminhos. A ausência, portanto, de direções, a busca, matéria dessa escritura, espelha a reclusão, divórcio com o humano. Como R. Sennetti (Sennetti, 1988) observa, acerca da sociedade intimista, “Cidade e civilidade têm uma raiz etimológica comum. Civilidade

¹⁷ Em Apollinaire recolhemos esta observação: Os grandes poetas e os grandes artistas têm por função social renovar incessantemente a aparência que a natureza reveste aos olhos dos homens.

Sem os poetas, sem os artistas, os homens se entediariam rapidamente da monotonia da natureza. A idéia sublime que estes têm do universo despenharia com uma velocidade vertiginosa. A ordem que encontramos na natureza que não é senão um efeito da arte, se esfumaria imediatamente. Tudo se esfacelaria no caos. Fim das estações, fim da civilização, fim do pensamento, fim da humanidade, fim inclusive da vida, e a impotente obscuridade reinaria para sempre.

Os poetas e os artistas delineiam, em concerto, a figura de uma época e o futuro docilmente se perfila à sua guisa. Cf. Apollinaire, *G. Pintores cubistas*. Porto Alegre: 1997, p. 19.



é tratar os outros como se fossem estranhos que forjam um laço social sobre essa distância social.” A cidade é um ajuntamento onde os estranhos se encontram. Todos os espaços de uma cidade demarcam a civilidade, máscara que não deixa ver a pele, a corrosão de um ser que em desespero se repete. O desejo de estar com os outros – cidade/multidão –, de forma compulsiva, esvazia os lugares, e o que se vê é um espectro semântico no perímetro urbano; uma vertente oposta entrecruza “o repertório”, e diversidade e “mesmidade”, passado e presente, móveis, são alternativas.

Desejo e busca esbarram no medo, a compulsão de que fala Sennetti, tirana, cala por vezes um Eu distraído. Virgínia é uma estranha; nessa condição entranha-se no mistério e, alheia, opta pelo não-linear e risco engendrado pelo labirinto, sua história na multidão. O caminho e o deus enfeitados elegem verdades em detrimento do “erro” (aprendizado), alheamento exposto pela narrativa com a tensão da incerteza atormentadora entre objetos inertes a evocar olhares.

O mundo mantém em sobressalto sua tenacidade. Sob o signo do passado, *O lustre* rapta o presente: a vida debate-se. Em sua peleja, o narrador desconfia, choca-se com a linguagem, com os códigos de um espaço onde a banalidade sussurra suscetível e espelha também o não-humano. Olga de Sá (Sá, 1993, p. 255), em *A travessia do oposto*, diz que:

A desconfiança de Clarice em relação à linguagem, não é propriamente, de ordem teórica. Sua ontologia da palavra, assim como sua metafísica (do ser) é empírica e vivenciada como escritura, exercício de vida, que ela



alimenta de seu próprio sumo e que a realimenta, numa espécie de suplício de Tântalo. Sua 'maiêutica' não é feita de um processo racional, para atingir uma verdade que preexista e só se precise encontrar, mas é uma maiêutica do fazer linguagem.

A narrativa dá eco às falas, abismo do racional que, em Bachelard, (1985, p. 58) é também a gravura:

se a gravura é, como acreditamos, uma intervenção essencial do homem no mundo, se a paisagem gravada é uma dominação rápida e impetuosa do universo, o gravador vai nos fornecer novos testes, testes de vontade. As paisagens gravadas são os testes da vontade enorme, da que quer o mundo todo de um só golpe.

O romance é o corpo de imagens que, impressas em relevo, põem-nos em contato com o barro, assim a impenetrabilidade delas é cindida. Virgínia toca a Natureza em seu fluxo, a protagonista expõe sua vontade:

Mas o que ela amava acima de tudo era fazer bonecos de barro, o que ninguém lhe ensinara. Trabalhava numa pequena calçada de cimento em sombra, junto à última janela do porão. Quando queria com muita força ia pela estrada até o rio. Numa de suas margens, escalável embora escorregadia, achava-se o melhor barro que alguém poderia desejar: branco, maleável, pastoso, frio. Só em pegá-lo, em sentir sua delicadeza alegrezinha e cega, aqueles pedaços timidamente vivos, o coração da pessoa se enternecia úmido, quase ridículo.



Virgínia cavava com os dedos aquela terra pálida e lavada _ na lata presa à cintura iam-se reunindo os trechos amorfos. O rio em pequenos gestos mostrava-lhe os pés descalços e ela mexia os dedos miúdos com excitação e clareza. Com as mãos livres, então, cuidadosamente galgava a margem até a extensão plana. No pequeno pátio de cimento depunha sua riqueza. Misturava o barro à água as pálpebras frementes de atenção – concentrada, o corpo à escuta, ela podia obter uma proporção exata e nervosa de barro e de água numa sabedoria que nascia naquele mesmo instante, fresca e progressivamente criada. Conseguia uma matéria clara e tenra de onde se poderia modelar um mundo. Como, como explicar o milagre... Amedrontava-se pensativa. Nada dizia, não se movia mas interiormente sem nenhuma palavra repetia: eu não sou nada, não tenho orgulho, tudo pode me acontecer, se --- quiser me impedirá de fazer a massa de barro, --- se quiser pode me pisar, me estragar tudo, eu sei que não sou nada --- era menos que uma visão, era uma sensação no corpo, um pensamento assustado sobre o que lhe permitia conseguir tanto no barro e na água e diante de quem ela devia humilhar-se com seriedade. Agradecia-lhe com uma alegria difícil, frágil e tensa, sentia em --- alguma coisa como o que não se vê de olhos fechados – mas o que não se vê de olhos fechados tem uma existência e uma força, como o escuro, como o escuro, como a ausência, compreendia-se ela assentindo, feroz e muda com a cabeça. Mas nada sabia de si própria, passaria inocente e distraída pela sua realidade sem reconhecê-la, como uma criança, como uma pessoa. (...)Então vivendo para a frente como uma menina. (p.34)

Virgínia amava o que não lhe fora ensinado. Queria a sensação de um



mundo “misturado”, menos exato; e a cidade com sua combinação dispersa é a matéria disjuntiva, espaço de incompatibilidade onde a linguagem atua salientando o autêntico e o não-autêntico, movimento sem meio-termo, sua rigidez é esta: a errância do espaço, a viagem como procura, as “pedras vivas” de que falara Santo Agostinho. A espacialidade é a imagem subjetiva da protagonista no tempo presente; o cotidiano, pela repetição, atualiza seus signos, mimetiza o imutável, esgarça *o que não se vê*, e o que se torna obscuro na cidade é uma multidão que também experimenta a ausência sob a imaterialidade de um tempo instantâneo. O ser que caminha quer a imagem, o intervalo necessário sobre um tempo que achata as distâncias com a retórica que aproximaria os homens, os lugares. O gesto de Virgínia é efêmero, porém grave, cria e modela imagens inexatas, linguagem que se renova num rompante e encontra, nas formas porosas, coisas e nomes; estes últimos, reflexos intrincados onde coexistem o “não-dito”, a repetição, o barro, a maleabilidade cética que guia a menina – o desvio.



CAPÍTULO 4

PALAVRA, DENSIDADE, REVELAÇÃO

“Para onde vão os trens, meu pai? Para Mahal, Tamí, para Camari, espaços no mapa, depois o pai ria: também pra lugar nenhum, meu filho. Tu podes ir e ainda que semova o trem tu não te moves de ti.”

Hilda Hilst

A palavra, na escritura clariciana, é lentamente descoberta, expande-se pela repetição ininterrupta, ser-coisa, sulca o cotidiano obsessivamente e afirma as fissuras de um cenário mesmo e fluido (fugidio). Narrativa que se aproxima da realidade pelo rompimento – paradigma da literatura –, adentra os hiatos de uma personagem plural em nomes vários. Virgínia é a subjetividade de um “senso comum” desmaterializado, quer o não-verbal, o tátil de uma superfície volátil.

Ao narrar a sombra e o silêncio, ao migrar para “ali”, o espaço de transgressão, a palavra, Clarice Lispector, sob suspeição, quer dar a ver a coisa, mas também, o inatingível; amplia a reflexão sobre os vestígios que, repentinamente, freiam o tempo, fica uma história.



A autora de *O lustre* suspende o cotidiano. Valendo-se da própria rotina, ruma o tempo por entre um espaço descortinado, expõe o intrincado de uma linguagem ficcional, e tece o dentro e o fora, intercala imaginação e realidade: ser, não-ser, o vaga-lume – Virgínia. A ficção cria a possibilidade, ao deparar-se com os altos muros que envolvem a carência. A escritura não apenas é sugestão, mas também intervenção. Para P. Ricoeur (1994, p.123),

Longe de só produzir imagens enfraquecidas da realidade 'sombras' como o quer o tratamento platônico da eikôn, na ordem da pintura ou da escrita (Fedro 274e-274e), as obras de ficção só pintam a realidade aumentando-a com todos os significados que elas próprias devem às suas virtudes de abreviação, de saturação e de culminação, espantosamente ilustradas pela tessitura da intriga

O fragmento, em seu vigor, traz matizes de Granja Quieta, da cidade, contra a indiferença e descreve as “paralelas” da protagonista. Virgínia passa e arrasta seu pacto com o narrador: trama costurada num tempo guardado e presente, matéria de tensão a produzir imagens, vistas/vividas, espessas em devaneios,

A verdade era tão rápida. Era preciso entrecerrar os olhos. Ocorria-lhe em raros e rápidos segundos de visão que sua comunicação com o mundo, aquela serena atmosfera que ela cultivava ao redor de si como um escuro, era o seu último existir –



depois dessa fronteira ela própria era silenciosa como uma coisa. (p. 110)

A inquietação que envolve *O lustre* e está nas obras de Clarice Lispector põe em atrito o vazio, a solidão e a subjetividade que se manifestam na relação com o Outro e na ausência dessa relação. A inquietação envolve também o Outro, como percebemos em *Para não esquecer* (1978):

Eu antes tinha querido ser os outros para conhecer o que não era eu. Entendi então que eu já tinha sido os outros e isso era fácil. Minha experiência maior seria ser o outro dos outros: e o outro dos outros era eu. (PNE, 1978)

O texto multifacetado arregimenta palavras indisciplinadas que em “repentes” potencializam escrita e leitura; a fala lança-se à realidade, está em toda parte, circunstância que a faz reverberar no sujeito, no objeto. Pouco inclinada a estabelecer-se, ela (a fala) é a imagem diversa e familiar de intenções que, em Clarice Lispector, são a negação num fluxo descontínuo. O NÃO, itinerário de uma linguagem viva que tritura a própria forma (metamorfose), expele a gosma, a glosa, a variante.

Em Bachelard (1990, p.63), são as cinzas de uma poética do fogo, a ressonância de imagens faladas; nada é mais estranho que a noção de causa à adequada determinação das imagens. Procurar uma causa para a imagem é perder instantaneamente o essencial das imagens, deixar de viver a



virtude psíquica imediata da imagem. Esta é sempre mais singular que a causa que lhe consignamos.

A imagem interpela o arbitrário, a existência cava um percurso que evidencia a crise da representação; os extremos estão em relevo, circuitos alternados trazem os recomeços possíveis. O instrumento-linguagem se vale da circularidade e infringe, pelo corte, diferenças despidas no impacto da coisa-olho, sensações não-dirigidas. Entre a concepção anterior e a realidade, veículo da experiência, o ser imerso no acontecimento, no “inevitável”, detém a ação sobre um feitiço nada cauteloso, diário: a cumplicidade com o leitor está onde a palavra cala, nos interditos. O acontecimento lá está e nos voltamos para a personagem, para os excessos de quem silencia insistentemente.

Há um acordo tácito entre as partes, narrador-personagem-narratário, descosturado pela narrativa dentro de uma “linearidade”: Virgínia cresce e caminha; de forma precária o diverso se manifesta, o universal é simulado. Benedito Nunes aponta nas personagens de Clarice Lispector uma certa ausência de ação, “são mais pacientes do que agentes de uma experiência interior que não podem controlar, e onde nada há de permanente a não ser a paixão da existência comum.”(1989, p.104). As personagens deparam-se sim com o não-permanente, com o transitório, mas suas intenções se dão nesse conflito.

Vemos essa ausência como veículo de transgressão, uma vez que não há justificativa; questiona-se a existência, sem se identificar “o deus” ou o demônio. Uma existência que sangra e silencia, paixão e excesso invalidam



a racionalidade, a finalidade está naquilo que não “sou”. Emerge o tempo presente, e as personagens passam a perseguir o singular, impresso nas coisas, nos homens, nas vozes que proliferam e se ocultam. Virgínia é uma menina que cresce. Essa constatação perde a obviedade à medida que meninas e meninos crescem e sedimentam esse desenvolvimento em rupturas.

Bakhtin (1990, p.104-5), a respeito do poeta e do prosador-romancista, afirma:

Ele acolhe em sua obra os diferentes falas e as diferentes linguagens da língua literária e extraliterária, sem que esta venha a ser enfraquecida e contribuindo até mesmo para que ela se torne mais profunda (pois isto contribui para a sua tomada de consciência e individualização). Nesta estratificação da linguagem, na sua diversidade de línguas e mesmo na sua diversidade de vozes, ele também constrói o seu estilo, mantendo a unidade de sua personalidade de criador e a unidade do seu estilo (de uma outra ordem, é verdade).

Ao criar essa outra ordem a que alude Bakhtin, a literatura vem à superfície com o vigor da língua e suas ramificações:

O prosador não purifica seus discursos das intenções e tons de outrem, não destrói os germes do plurilinguismo social que estão encerrados neles não elimina aquelas figuras linguísticas e aquelas maneiras de falar, aqueles personagens- narradores



virtuais que transparecem por trás das palavras e formas da linguagem, porém, dispõe todos estes discursos e formas a diferentes distâncias do núcleo semântico decisivo da sua obra, do centro de suas intenções pessoais. (Bakhtin, 1990, p. 104-5)

Quanto a Virgínia (narrador-personagem),

(...) ela sempre se sentira prisioneira do luxo, daquelas superfícies, brilhantes, oscilantes, hostis. (...) pois o que fazer em relação àquele mundo?(p.63)

O corte dessa narrativa nos é mostrado, um espaço loteado, assim como os espaços percorridos em Deleuze (1994), pertencem todos a um único e mesmo espaço homogêneo, enquanto os movimentos são heterogêneos, irreduzíveis entre si. A narrativa de Clarice Lispector é choque, jamais distância, e, ao nos dar uma realidade imutável, é seu contrário que divisamos nas entrelinhas; o definitivo é implodido por imagens autônomas que libertam ser e coisa de uma “leitura” taxonômica. Trazer uma realidade inelutável e tratar das relações humanas como máquinas auto-reguladas é propiciar o estranhamento, a queimadura de uma *Água viva*:

A harmonia secreta da desarmonia: quero não o que está feito mas o que tortuosamente ainda se faz. Minhas desequilibradas palavras são o luxo de meu silêncio. Escrevo por acrobáticas e aéreas piruetas – escrevo por profundamente querer falar. Embora



escrever só esteja me dando a grande medida do silêncio. (AV, 1980)

Essa escritura fala e quer apreender o instante entre ser e coisa, olho-objeto – a concomitância inominável – unidade sem nome, a transformação como índice.

O texto, como território habitado, ressignifica o espaço, *Dasein* (como em Heidegger, 1971), e o movimento, o uso recusa o habitual, impede a servidão. A narrativa questiona a distância que hierarquicamente observa o sacrifício e a perda, em choque, as coisas se manifestam e acontecem.

O ato de escrever de Clarice Lispector, tênue separação entre o Bem e o Mal contra a ambigüidade, irrompe de conceitos, fratura-os. A palavra é lançada e, cruel, vomita seu disfarce. Em um estudo de Lúcia Helena acerca dos itinerários de Clarice Lispector, destacamos:

A compreensão de que a literatura se compõe a partir de um material linguístico já existente e de que a natureza se distingue da pintura é flagrante. Mas sublinhe-se que em Lispector esta pintura-escrita, ou esta escrita-pintura buscam a sombra, a nuance, o suplemento e o inefável. Enfim, buscam o que não é descritivo, mas o que remete ao mundo de uma alquimia verbal que nos conduz às origens disseminativas e proteicas do olhar alegórico que constitui sua obra. (L.Helena, 1997, p. 94)



Essa matéria “inefável” trazida por Clarice Lispector é o indivíduo, é a coisa que, enleada pelo cotidiano, dispersa-se em redes de linguagens, mais do que comunicação sob espaços e tempos instituídos. Ao dar voz às personagens, o foco é o contexto, o qual emudece o indivíduo e entorpece a massa que sai de uma folha turva como a Macabéa que muitos de nós escondemos, diariamente: “Sabe o que mais eu aprendi? Eles disseram que devia ter alegria de viver. Então eu tenho. Eu também ouvi uma música linda, eu até chorei.” (HE, 1995)

As personagens têm sua linguagem, marca rebelde em um heterogêneo anonimato. Não integradas, resvalam para a liberdade e penetram num circuito de comunicação entrecortado diante do narrador. O discurso fala consciente ou inconscientemente, como em Derrida (1994, p.53):

A imaginação da palavra, o imaginado, o ser-imaginado da palavra, sua ‘imagem’ não é a palavra (imaginada). Assim como a percepção da palavra, a palavra (percebida ou aparecendo), que está ‘no mundo’ pertence a uma ordem radicalmente diferente da ordem da percepção ou do aparecer da palavra, do ser-percebido da palavra, assim também a palavra (imaginada) é de uma ordem radicalmente heterogênea à ordem da imaginação da palavra.

A fala pessoal e coletiva destrói “conceitos”, ao afirmar o que “é” representação sitiada, jogo intertextual que alarga o contexto por uma apreensão ativa. As falas intercaladas expõem, simultaneamente, produção



e deterioração de imagens objetivas e subjetivas, imagens inconstantes que dão a medida da perda: modernidade.¹⁸ Baudelaire, em seu artigo “o pintor da vida moderna”(Baudelaire, 1984), sublinha o transitório e o imutável na modernidade – o risco, a tensão de experiências rapidamente intercambiadas, abruptas, que liberam o vazio e a multidão. Não há continuidade e essa constatação quer remoinhar o presente, e o desespero dá lugar ao medo, à apatia, à mudez. Essa ausência, essa desconstrução são cumulativas, a nostalgia traz a continuidade rompida, a sombra, uma identidade partida:

Aqui, contudo, no limiar de uma análise filosófica da identidade, parece apropriado insistir na face que ela apresenta na vida cotidiana – a saber, a repetição como tal, o retorno vezes sem fim da mesmidade, em toda a sua desolação e tédio psicológico: vale dizer, a neurose.(Jameson, 1996, p. 61)

A neurose na modernidade é acentuada, como um aprisionamento, deseja controlar o inesperado, “aquilo que não sei”, e carrega o conhecido, a “mesmidade”. Um passado estático, protegido de qualquer sentimento, devora maquinalmente ser e coisa. Em atrito, a ausência fomenta a inserção de impulsos miméticos, uma aproximação com a experiência atual.

¹⁸ Ainda que o termo modernidade só tenha surgido no século XVIII, se fixado no século XIX (cf. Calinescu, 1993) e assumido proporções definidoras no nosso século, há aqui um intento de estendê-lo a períodos anteriores, possuidores de elementos característicos centrais que permitam encontrar uma mesma natureza básica comum a todo período moderno. [...] Deve-se ter em conta, no entanto, que, conforme salienta Habermas (1989, p. 19), “ainda que o substantivo *modernitas* (junto com o par de adjetivos contrapostos *antiqui/ moderni*), viesse sendo utilizado desde a antiguidade tardia no sentido cronológico, nas línguas europeias da Idade Moderna, o adjetivo moderno só se substantiva bastante tarde, em meados do século XIX, e ele começa no terreno das belas artes. Isso explica por que a expressão modernidade mantece até hoje um núcleo semântico do tipo estético que vem cunhado para a auto compreensão da arte vanguardista.” Cf. Menezes. Philadelpho. *A crise do passado*. São Paulo: Experimento, 1994, p. 28.



Por entre os vestígios acumulados, o indivíduo preserva menos o que foi e mais o rito. O homem, por meio de um ritual cotidiano que a escritura de Clarice Lispector rastreia, e seu enraizamento estão nesta condição original: mortais e viventes, como diz Octavio Paz (Paz, 1990). E a experiência é ainda descoberta, impressões sobre a fugacidade. Virgínia não quer ser identificada, ter um número, uma classe, quer sua identidade, o estranho e o mesmo como objeto do olhar, contra a interpretação. Interior e exterior concentram-se, tramitam, colagem de um enredo íngreme; uma voz muito próxima se faz reconhecer ao caminhar também pelo desvão. Antonio Cândido, ao analisar *Perto do coração selvagem*, faz uma observação sobre os “mundos imaginários” mostrados por Clarice Lispector:

*Clarice mostrava que a realidade social ou pessoal (que fornece ao tema), e o instrumento verbal (que institui a linguagem) se justificam antes de mais nada pelo fato de produzirem uma realidade própria, com uma inteligibilidade específica. Não se trata mais de ver o texto como algo que se esgota ao conduzir a este ou aquele aspecto do mundo e do ser; mas de lhe pedir que crie para nós o mundo, ou um mundo que existe e atua na medida em que é discurso literário.”*¹⁹

Tocar esse Outro, via literatura, é perceber a tortuosa racionalidade em átimos irracionais, intuir, deixar correr os sentidos num território de

¹⁹ Ver B. Nunes (org.) *A paixão segundo G.H. (Edição Crítica)* São Paulo: Edusp, FCE., 1996, p. XVII.



sombras. Essa escritura nômade salienta o fracasso e o sacrifício²⁰; este último agoniza e distancia-se do cenário romanesco, a um tempo real e imaginário; protegido, não mais ultrapassa a tensão do discurso. A experiência explícita na narrativa interpenetra os tempos, traz o vivido, os enigmas de um mundo que se constitui nas vias urdidas. Em toda narrativa, afirma Barthes (1973, p. 23),

a imitação permanece contingente; a função da narrativa não é de <representar> , é de constituir um espetáculo que permanece ainda para nós muito enigmático, mas que não saberia ser de ordem mimética; a realidade de uma seqüência não está na continuação <natural> das ações que a compõem mas na lógica que se aí expõe, que aí se arrisca e que aí se satisfaz; poder-se-ia dizer de outra maneira que a origem de uma seqüência não é a observação da realidade, mas a necessidade de variar e ultrapassar a primeira forma que se ofereceu ao homem (...).

A narrativa como uma destruição. A experiência consiste em romper o isolamento de uma existência complexa, o Outro a materializa.

Estou com sono. Será que é permitido? Sei que sonhar não é Sveglia.²¹ O número é permitido. Embora o seis não seja. Raríssimos poemas são permitidos.

²⁰ O sacrifício faz convergir as tendências agressivas para vítimas reais ou ideais, animadas ou inanimadas, mas sempre susceptíveis de serem vingadas, sempre uniformemente neutras e estéreis no plano da vingança. Cf. GIRARD, R. *A violência e o sagrado*. São Paulo: Paz e Terra, 1990.

²¹ Em o "Relatório da coisa" Clarice Lispector nos arremessa Sveglia e diz: Esta coisa é a mais difícil de uma pessoa entender. Insista. Não desanime. Parecerá óbvio. Mas é extremamente difícil de se saber dela. Pois envolve o tempo.



Romance, então, nem se fala. Tive uma empregada por sete dias, chamada Severina, e que tinha passado fome em criança. Perguntei-lhe se estava triste. Disse que não era alegre nem triste: era assim mesmo. Ela era Sveglia. Mas eu não era e não pude suportar a ausência de sentimento.(O E N, 1980)

Destruição e ausência são os enigmas fincados pelas palavras, atadas às personagens que fazem incursões pelo irracional, o inusitado do ser, numa modernidade póstuma. O efêmero é marca, mas também pedaço, daí a verticalização barroca de Clarice Lispector:

A palavra deixou de exprimir um atributo de estado de coisas, seus pedaços se confundem com qualidades sonoras insurportáveis, fazem efração no corpo em que formam uma mistura, um novo estado de coisas, como se eles próprios fossem alimentos venenosos, ruidosos e excrementos encaixados.(Deleuze, 1994, p.90-1)

A palavra, elemento cortante da enunciação, requer o uso, pois não se legitimar é falar.

Esta história poderia chamar-se 'As Estátuas'. Outro nome possível é 'Como Matar Baratas'. Farei então pelo menos três histórias verdadeiras, porque nenhuma delas mente a outra. Embora uma única, seriam mil e uma, se mil e uma noites me dessem.(FC, 1981)



As histórias são os homens-salamandras de um Leibniz que a escritora apreende em sua seleção:

Claro que a diversidade destes tipos de história corresponde a diversas concepções de temporalidade. Daí a profundidade da solução leibniziana: reduzir o tempo a uma ordem é considerar as indeterminações precedentes como a possibilidade de um leque de soluções. O espaço sistemático restitui todas as linhas crônicas possíveis. (Serres, 1990, p. 76)

Círculo ruidoso em Clarice Lispector, a fala refaz, retoma a aridez de uma superfície comum. Nessa perspectiva, sedimenta a subjetividade não-convencional, repete-se:

A repetição em Clarice está presa a um processo instintivo e irracional de firmar a 'procura'. Por isso merece atenção a distinção que ela faz entre 'expressão' e 'concepção' adiantando que a expressão enquanto rebuscamento formal não lhe interessa, interessa-lhe, isto sim, a concepção geral, a grande gênese, a pesquisa interior e surda efetivada por radares nada racionais e inteligentes. (Sant'Anna, 1974, p. 80)

A concepção, o fazer, para a escritora, são uma substância visual, a palavra nomeia, mas também dissipa a coisa nomeada. O vínculo é a densidade, dizer e querer-dizer exigem um desprendimento físico onde o intervalo é retido sem familiaridade. Ao desenhar o cotidiano em seu fluxo,



o anônimo faz-se singular, o abstrato pode ser tocado como uma *maçã no escuro*; a repetição acrescenta, não descreve, e essa ressonância traz a concretude. A linguagem barroca, conforme Severo Sarduy (s/d., p.72), concebe, de uma maneira outra, explícita ou recalca a fala. O recalque torna-se objeto de pulsão, embaixo do tapete ele não está guardado:

este duplo trabalho de elisão, adquire – como a linguagem do delírio – a qualidade duma superfície metálica, resplandecente, sem reverso aparente, sobre a qual os significantes – uma vez recalcada a sua economia semântica – parecem reflectir-se a si próprios, referir-se apenas a si, degradar-se em ‘signos vazios’; as metáforas, precisamente porque jogam aqui no seu espaço próprio, o espaço do deslizamento simbólico – igualmente mola do sintoma, perdem a sua dimensão metafórica: o sentido não precede a produção, é o seu produto emergente. Sentido do significante que apenas conota a relação do sujeito ao significante.

A carga significativa nos textos de Clarice Lispector nos deixa entrever o existir, a duplicidade e a multiplicidade da existência, surpreende; não definir e não dizer são a estrutura particular desse discurso que atrai metonimicamente e, portanto, jamais nos deixa em repouso. O resíduo é sua matéria, quer nos romances, contos ou crônicas.

Tive a curiosidade de entrevistar Tereza Souza Campos porque eu não simpatizava com ela. A mulher mais elegante não me interessa. Há problemas mais sérios do que a moda, individuais e não-individuais. (...)

Acontece que por ocasião do telefonema tive que ficar em guarda: a voz de Tereza era expressiva e me agradava. Iria ela me conquistar para o seu lado? Não, não sou fraca. (CI, 1999)

A palavra, o restante, transmuta-se em sua determinação, sua fragilidade diz quando quer esconder mundos esquecidos e inventados, designa e preserva o oculto: um corpo exposto e cheio de vestimentas, imagens perversas daquilo que intentamos esconder: cidade e silêncio, fragmento sólido.

Envolvido pela palavra, o cotidiano quer uma pele sem protocolos – não é o que está escrito, e inscreve-se aí também,

A verdade tem que estar exatamente no que não poderei jamais compreender. E, mais tarde, seria capaz de posteriormente me entender? Não sei. O homem do futuro nos entenderá como somos hoje? Ele distraidamente, com alguma ternura distraída, afagará nossa cabeça como nós fazemos com o cão que se aproxima de nós e nos olha de dentro de sua escuridão, com olhos mudos e aflitos. Ele, o homem futuro, nos afagaria, remotamente nos compreendendo, como eu remotamente ia depois me entender, sob a memória da memória já perdida de um tempo de dor, não sabendo que nosso tempo de dor ia passar assim como a criança não é uma criança estática, é um crescente. (PSGH, 1991)



Implacável, o tempo rasura o espaço, o homem comum, os dias, o excepcional, a dor em sua latência, o lastro dessa narrativa infratora – nada lhe escapa.

O enigma persiste na densidade do mundo. A obra de Clarice Lispector é esse aglomerado incompleto, não há sucessão:

A linguagem é por si mesma oblíqua e autônoma e se lhe ocorre significar diretamente um pensamento ou uma coisa, trata-se apenas de uma capacidade secundária, derivada de sua vida interior. De fato, o escritor, como o tecelão, trabalha às avessas: preocupa-se unicamente com a linguagem e em sua trilha vê-se de repente rodado de sentido.(M.-Ponty, 1989, p.93)

Essa inscrição evoca o presente e o passado em ebulição, a memória que se refaz não é a mesma:

– Não esqueci de nada?, perguntou a mãe com voz resignada.
(...)

– Não esqueci de nada? perguntou a mãe. Também a Catarina parecia que haviam esquecido de alguma coisa, e ambas se olharam atônitas – porque se realmente haviam esquecido, agora era tarde demais. Uma mulher arrastava uma criança, a criança chorava, novamente a campainha da Estação soou... Mamãe disse a mulher. Que coisa tinha esquecido de dizer uma a outra, e



agora era tarde demais. Parecia-lhe que deveriam um dia ter dito assim: sou tua mãe, Catarina. E ela deveria ter respondido: e eu sou tua filha. (LF, 1977)

A linguagem arranha “as coisas” – o lustre penetra e vigia – envolve e despe, dá-nos o objeto, desaliena a imaginação que espreita entre imagens. Valery (1999, p. 134), acerca deste tema, destaca: “É possível fazer alguma coisa sem acreditar que se faz outra! ... o objetivo do artista não é tanto a obra, mas o que ela fará dizer, que nunca depende simplesmente do que ela é.” As coisas guardam o feitiço, sua verdade é não aparecer. Ainda ecoa a voz de Tereza Souza Campos, bêbada das palavras (des)encantadas de Clarice Lispector.



CAPÍTULO 5

SER E NÃO-SER: UM ESPAÇO SITIADO²²

“Ka era meu amigo; eu o amei por seu gênio de pássaro,
despreocupação, espírito.
Ele era cômodo como uma capa impermeável. Ele
ensinava que há palavras
Com as quais é possível ver, palavras-olhos e palavra-
mãos, com as quais é possível fazer.
Eis alguns de seus feitos. [...]
Naquela época ainda acreditava no espaço e pouco
pensava no tempo.”

Velimir Khlébnikov

Tecidas por Clarice Lispector, as falas dão-nos a ausência, o desaparecimento de sentido, interrogam e insistentemente querem cavar uma entrada própria.

Sob o ilusório, as falas querem a matéria, feixe residual do cotidiano, implosão opressiva de homens que, em silêncios e falas, seguem nesse cenário

²² O problema da natureza do ser surge pela **primeira vez** no contexto da série de dicotomias lógicas de Parménides entre o ser e o não-ser (*me on*): aquilo que é não pode não-ser; aquilo que não é não pode ser, i.e., uma negação de passagem do ser ao não-ser ou *genesis* [...], e o seu corolário, uma negação da mudança e do movimento.[...] E finalmente a premissa epistemológica: só o ser pode ser conhecido ou nomeado; o não-ser não pode [...]. Cf. Peters, F.E. *Termos filosóficos gregos*. Lisboa: F.C. Gulbenkian, 1974.



– *O lustre* – comum e violento. Grafam a violência num movimento de adequação, a “necessidade” arrasta o que “sou”, e em confinamento as personagens já não mais existem. Multiplicadas, têm a subjetividade diluída, deparam-se com o vazio vestido de imagens multicoloridas. Clarice Lispector tem na palavra esse gesto que a fala tangencia. Em foco está um universo desconfortável, que Artaud expõe em seu teatro:

As palavras têm ou não seu poder de ilusão. Elas têm seu valor próprio. Mas cenários, figurinos, gestos e gritos não substituirão jamais a realidade que esperamos. E isto é grave: a formação de uma realidade, a irrupção inédita de um mundo. O teatro deve nos dar este mundo efêmero, mas verdadeiro, este mundo tangente ao real. Ele será ele próprio este mundo ou nós dispensaremos o teatro.(Artaud, 1995, p. 32)

Contrariamente, a farsa entranha-se, finca o que é alheio ao homem e isso é explicitado sinuosamente: o real é forjado em tênues limites.

O mundo aberto em *O lustre* é também um mundo a ser inventado nas fissuras dessa “hiper-realidade”. Como diz Baudrillard (1991), em lugares de trânsito, uma identidade perdida repete a temporalidade, ao lançar-se num outro tempo. A humanidade ruidosa e estranha, dirigida e onipresente, é vista, temerosamente, e o olhar desvelado nessas linhas e entrelinhas não tem direção, é palavra-experiência, passos dubitativos que contestam a presença (veloz) desses espaços comuns.

[...] E não havia outro modo de conhecer o subúrbio; São Geraldo era explorável apenas pelo olhar. Também Lúcrecia Neves de pé espiava a cidade que de dentro era invisível e que a distância tornava de novo um sonho: ela debruçava-se sem nenhuma individualidade, procurando apenas olhar diretamente as coisas. (CS,1982)

A velocidade dissipa o olhar, resta para essa personagem (e também para Virgínia) uma ânsia de ver e ser vista embaralhada entre seres, coisas e espaços. O excesso soterra o diverso, o mais real já não é a realidade mesma: “Não é quando se retira tudo que não resta nada, mas quando as coisas se revestem sem cessar e a própria adição já não faz sentido.”(Baudrillard, 1991, p.103)

O sólido aparece como pedaço, como sombra, o lustre fulgura em esconderijos. Sem perspectiva, o plano encobre as arestas, o medo instala-se nesta massa, um universo fechado e móvel, um ser anônimo, ora ruidoso, ora silencioso, por vezes inclassificável, filigrana de mistério onde nada dorme.

Matéria retratada por Clarice Lispector, a palavra é o obstáculo que propõe uma outra dimensão, traz na forma vital um viés que inflama, toca a realidade vigiada. Vista por esse mesmo ângulo, cortes e limites reificados são a inventividade do vazio. O ser submerso decalca espaços: ruas, casas, objetos, aprisiona um tempo, um tempo volátil, receia, sob a proliferação disforme de outros, tantos e iguais – proteção difícil. Nesse emaranhado, o medo, o grito, duplicidade singular desse ser amorfo – o trágico então se manifesta:



A tragédia elimina a hierarquia dos mundos superiores. Para ela não existe nem deus nem demônio, porque o mundo exterior nada mais é que uma ocasião dada à alma de se encontrar, de tornar-se heróica. Em si e por si, o mundo não apresenta nem um sentido perfeito nem um falso sentido.(Lukács, 1971, p. 53)

Não há fantasia, a paisagem “ganha” dimensões imperceptíveis: “ Os acontecimentos se alinhavam espaçados, sólidos, duros; enquanto o modo de viver era sempre imponderável.”(p.110) A existência trafica a surpresa.

Um espaço sem deus encerra a procura, o não-saber irrompe as amarras da razão. O que é visto pelo ser é o Outro e este é indissociável, nada é natural. Existir é ultrapassar, ultrapassar uma leitura prévia desse espaço que sob a sombra ou sob a luz ofusca os acidentes da superfície. O que está presente não é percebido, esse desajuste enfatiza a lacuna, uma apatia generalizada, assustadora, uma vez que qualquer ação (intervenção) sofre as sanções de uma civilidade que não mais inquire o seu entorno. O ser acorda sons e imagens, Virgínia, palimpsesto de Clarice Lispector, acende e apaga entre os espaços, tatua a cidade com passos e olhares, a textura da paisagem nunca é a mesma:

Ocorria-lhe em raros e rápidos segundos de visão que sua comunicação com o mundo, aquela secreta atmosfera que ela cultivava ao redor de si como um escuro, era o seu último existir – depois dessa fronteira ela própria era silenciosa como uma coisa.(p.110)



Ao Um, isoladamente, nada pode ser acrescido, a tensão rompe as medidas, tem-se a força da massa a reagrupar pessoas. Não nos enganemos: esse grupo é amorfo, mas contrapõe-se em sua densidade. Essa reunião é uma luta hostil e exclusiva: Virgínia está sempre em oposição, a massa não é diferente, o que se renova é o mesmo e o diverso que têm na escassez sua reserva. O primeiro é um, sozinho, não é único; multiplica-se a “oposição”, essa representação não ocorre em número reduzido, são elencados então os perigos, e o antídoto é prescrito – chamada, a razão titubeia.

Virgínia, insubmissa, reclama o imaginário, onde Granja Quieta compõe a cidade que se decompõe, o ser transeunte fala e ouve sem entendimento prévio, tateia a realidade em sua miséria, aproxima-se do semelhante. Uma experiência que é também diferença, a ficção de Clarice Lispector violenta “seu limite”: “nunca é o que está escrito, nem mesmo o que se está escrevendo”²³; rebenta o visível a partir da ausência, narra, representa, bloqueia o olhar. Em erosão, *O lustre* retém as raízes da significação, da infra-significação.

Nesse espaço vulnerável, a protagonista deixa sua marca: ruínas, cores, falas e o silêncio. Essas linguagens revitalizadas pelo NÃO são indeterminação e possibilidade. A narrativa oscila, entre o micro e o macro, desarticula o espaço intemporal. O vivido é apreendido em sua fugacidade, consistência menos nominal, é matéria, é a confusão de imagens saturadas, remontadas, em cacos. De modo estratégico, o ser parte do “vazio”, da mudez, apresenta-se na massa, onde a linguagem é negligenciada, traz sua própria ressonância distante da familiaridade e tropeça na reminiscência própria e

²³ Cf. WALDMAN, B. “Prefácio”. In *Nem musa, nem medusa* de Lucia Helena. Rio de Janeiro: Eduff, 1997.



outra. Nesse desvão pára, olha, toca sem se reconciliar com esse universo veloz: a memória passa a ser uma inserção no presente.

Os gestos deflagrados por Virgínia são o entroncamento temporal – passado e presente – a existência de um ser que se concretiza no Outro. Ao acessar o mundo, Virgínia retém uma indefinição homogênea que lhe permite encontrar a variação, a diferença que, tolhida, impregna de interpretação “o esquecimento”, a ausência. Uma vivência entrecortada por deslocamentos: é o declínio da personagem que ironicamente decalca na cidade Granja Quieta. Clarice Lispector desdobra sua escritura pela lacuna e pelo excesso, a um tempo, busca incessante, em que os limites fazem calar, mas deixam pistas concretas de um ser que não adere à realidade. A não-adesão constitui-se em imagens condensadas, imagens que antecedem Virgínia e que com ela se constituem:

O lugar onde ela nascera – surpreendia-se vagamente de que ele ainda existisse como se também ele pertencesse ao que se perde. Ela mesma vivia agora em pé como uma coluna erguida – o que ficava atrás era o mundo anterior à coluna, um tempo morno e íntimo porém se pensava nele procurando revivê-lo, de súbito um tempo impessoal, ar fresco vindo dum abismo de névoas vagarosas.(p.111)

A reminiscência é uma reconstituição que em *O lustre* se dá pelo avesso, *um abismo de névoas vagarosas*, figuras que mais do que o esboço do real são o fato e a coisa, adição de uma especificidade que penetra o mundo em sua representação. Virgínia, exposta, quer desvendar o ser que, incitado, pulsa sob seu corpo, grita e cala sobre a cidade. Ao enunciar seu percurso,

tem-se também o corte do narrador, o corte de uma personagem que se vai formando em pedaços mutáveis. Diante de sua própria representação, Virgínia é uma colagem plural e ambígua que questiona e sedimenta aquilo em que não acredita – acreditar como uma forma insana de estar inadvertidamente com o sim e o não, mútua captura substantiva de mutações.

O que se dá em *O lustre* é uma narrativa como em G. Genette (1976, p. 214), tecida não a partir da lógica, a qual “distende” ou “condensa”, que “reverte o espaço [...], a vida cotidiana se decompõe, e desaparecem o comum e o banal”(1989, p.113); e também o inverter e o fisgar do comum e do banal, antítese da própria existência, ultrapassagem que funda um espaço em formação. A suspensão de contornos propõe o que não é visível, e a personagem agiganta-se diante dos meandros de uma paisagem dissolvida; quando o inverso acontece, Virgínia está só, memórias e lacunas de outras Virgínias que vagueiam.

A rua conduz o flanador a um tempo desaparecido. [...] As ruas são a morada do coletivo é um ser eternamente inquieto, eternamente agitado, que entre os muros dos prédios, vive experimenta, reconhece e inventa tanto quanto os indivíduos ao abrigo de suas quatro paredes.(Benjamin, 1991, v.3, p. 185)

Os espaços são traços, caminhos e cortes, jamais antecipados em sua arquitetura. O olhar não poupa, há um embate entre personagens e paisagens que emergem com a narrativa e têm na adversidade sua impulsão, o retrocesso lhes é vetado. O narrador sabe da perda, adentra a personagem em sua procura, enfeixa personagens e narratário, sua visibilidade e invisibilidade



captadas pela enunciação. Dessa maneira, a linguagem de Clarice Lispector acolhe o caos, mas não de forma a aplacá-lo, daí sua constante metamorfose, sacraliza e dessacraliza a humanidade emergente; ágil em sua manifestação, agrava o excesso e a perda: os extremos carecem de vítimas²⁴, e estas “vagueiam” nas periferias, atraídas por “um” centro, querem a restituição crônica, o ímpeto da experiência que, ainda arrastada, expande-se em sua rotina. Sob um pretenso apagamento do sujeito, a protagonista comporta sua subjetividade, como em:

De que ela afinal vivera, mesmo intata pelos acontecimentos, de que tivera algum instante cheio de sentido – a pura sensação ia e voltava com uma ponta de maravilha e na verdade ela jamais saberia pensar o que experimentara.(p.196)

A protagonista, ao não designar, atinge inversamente a linguagem, a “fruição” da minúcia, lugar da dispersão e do sacrifício em *O lustre*. Na grande cidade há a construção a partir da desconstrução, fazer e re-fazer, restos que transitam num cenário disforme. Virgínia é a vítima, sua interdição ao mesmo tempo a impulsiona, estrangeira, nesse espaço que a rejeita, expõe sua “deficiência”. Remetida ao sacrifício, uma parcela é arrancada, jamais pelo alheamento. Virgínia está implicada com o mundo em seu sim, em seu não, na decadência tingida: ser e lugar (*ón, tópos*), de experiências temporalmente estreitadas e medidas pela “multiplicação vazia” de signos, terreno arbitrário.

²⁴ Ver nota 24 sobre sacrifício



A fisionomia da cidade é a deslocação, os lugares são envoltos em uma natureza temporária, são espaços de devaneio, de fantasia. O olhar interrompe a “continuidade”, interrompe o habitual num átimo, desarticula o arbitrário, mas quem vê? Quem (e o quê) é visto? A velocidade encurta as distâncias, traz uma outra percepção visual; o olhar agora espia, sem comprometimento, uma paisagem que é sua, não uma miniatura da realidade. As partes flagradas por esse olhar são os estilhaços de personagens em seu anonimato que a narrativa re-dimensiona, alcança um outro tempo, pontua a finitude em falas cortadas pelo espaço, combina semelhanças e dessemelhanças e opõe o que nos escapa. Sutil e bruscamente, o acontecimento está lá, mas é revelado pelo olhar que se faz sensível:

As grandes imagens têm ao mesmo tempo uma história e uma pré-história. São sempre lembrança e lenda ao mesmo tempo. Nunca se vive a imagem em primeira infância. Qualquer grande imagem tem um fundo onírico insondável e é sobre esse fundo onírico que o passado pessoal põe cores particulares.(Bachelard, 1974, p. 376)

As imagens matizadas em *O lustre* dão-nos Virgínia em sua solidão, imagens que emanam do não-dito, revertem-no em possibilidade, na fresta da supressão da individualidade. Virgínia, em sua procura, por entre a pedra e a sombra, não quer uma história contada, quer ser e estar, o choque, o toque abrupto com homens e coisas, a sensação dada pelo instante descortinado.



Retomamos aqui o capítulo 3, *Cidade e metáforas*: nele falávamos da infância em Clarice Lispector, uma infância que a narrativa da autora denuncia; não há um tempo guardado, protegido. Virgínia e Daniel descobrem o interdito sem o acolhimento das palavras; não pronunciar, antes não ter os códigos, acaba na infância sedimentando a fixidez daquilo em que não se acredita, anos que arrolam os limites em seu ocultamento, paulatinamente explicitados pela intervenção. Uma manifestação em recortes – caminhar nesses espaços é também encontrar o muro. Virgínia acende e apaga, a menina-mulher não é poupada e o que se vai perdendo no correr dos anos é o toque: a leveza e a aspereza da aproximação, “a convivência” com o indeterminado. A regularidade inexistente, e a perda tem também sua imaterialidade.

Em *Felicidade Clandestina*, temos “Tentação”, um texto que expõe a dificuldade de “iguais”, a avessa proximidade, a impossibilidade: a menina ruiva e o *basset* ruivo, a infância falhada jamais será plena,

[...]

Os pelos de ambos eram curtos, vermelhos.

Que foi que se disseram? Não se sabe. Sabe-se apenas que se comunicaram rapidamente, pois não havia tempo. Sabe-se também que sem falar eles se pediam. Pediam-se, com urgência, com encabulamento, surpreendidos.

No meio de tanta vaga impossibilidade e de tanto sol, ali estava a solução para a criança vermelha. E no meio de tantas ruas a serem trotadas, de tantos cães maiores, de tantos esgotos secos – lá estava uma menina, como se fora carne de sua ruiva carne. Eles se fitavam

profundos, entregues ausentes de Grajaú. Mais um instante e o suspenso sonho se quebraria, cedendo talvez à gravidade com que se pediam. Mas ambos eram comprometidos. Ela com sua infância impossível, o centro da inocência que só se abriria quando ela fosse uma mulher. Ele com sua natureza aprisionada.[...](FC, 1981)

Virgínia, na cidade, é a mesma da de Granja Quieta: comprometida, retém as lacunas de suas memórias, o vivido.

A ambição dessa narrativa colada às personagens encontra no cotidiano, no fugidio, seu mote – des-dizer sob imagens desfeitas. Nada é esquecido, e o ser tem seu gesto, sua fala em contraste com o texto; o fragmento, a solidão possuem a inquietação de um todo em excisão. A narrativa de Clarice Lispector deixa uma história esfacelada, assim são muitas histórias, ser e coisa não são passivos, a intimidade, a busca, o estranhamento invadem esta superfície, *O lustre*, não há apaziguamento – sua marca é essa.

O mundo aberto às personagens é um mundo tecido entre os paradigmas. Como afirma P. Ricoeur,

o choque do possível, que não é menor que o choque do real [...], o que é interpretado num texto é a proposta de um mundo que eu poderia habitar e no qual poderia projetar meus poderes mais próprios.(1994, p. 110)



“Meus poderes” transcendem os paradigmas; imanentes, tomam parte no/do que acontece. Virgínia é o ser, em sua “*vaguidão insolúvel como uma realidade que para ela sempre deveria ser a perdida.*”(p.7), numa rasante insiste e permanece entre poderes.

As coisas enfatizadas em *O lustre*, de forma corrosiva, são solidão, silêncio, desejo, desespero, egoísmo, perda; nomes que resvalam os sentimentos, sentimentos das personagens, nomes que apreendem o menos de um universo sígnico, Virgínia é o ser,

formador no sentido múltiplo de que deixa acontecer o mundo, de que com o mundo se dá uma vista originária (imagem), que capta propriamente, se bem que funcione justamente como pré-imagem (modelo revelador, Vor-bild) para todo ente revelado, do qual o ser-aí mesmo faz por sua vez parte. (Heidegger, 1971, p.60)

Como em Heidegger, é a possibilidade em seu risco e a intencionalidade que permeiam as personagens. O narrador, em *O lustre*, prenuncia uma personagem morta, já nas primeiras linhas do romance. O choque, possível/impossível, vida/morte. O que se vai tecendo é o questionamento da existência, e a fatalidade de Virgínia é expandida em sua subjetividade em que a narrativa exaspera de forma polissêmica. O bloqueio é rompido quando o olhar e a fala se entrelaçam no toque. A escritura acolhe a impossibilidade, o nome, o desenho, a coisa em sua potência, desperta e presentifica o cotidiano longe das convenções, do habitual, e emerge com o ser, com o *lustre*, com a imagem em sua profusão: absurda, colorida, iluminada.



CONCLUSÃO

“Não há mais passado, nem futuro; os séculos se desvanecem, a matéria abdica, as trevas se esgotam; a morte parece ridícula, e também a própria vida.”

E.M. Cioran

Este caminho não tem volta, mas existem os meandros, meandros de uma superfície, primeiro, sutilmente observada por Clarice Lispector, depois por ela imaginada: o resíduo em atrito, o ser e o não-ser, a duplicidade duvidosa e a unidade (im)possível, o fragmento em seu vigor, sua totalidade.

Uma linguagem, que é experimentação, insólita e extravagante, encontra o novo e reencontra o segredo. A palavra, em *O lustre*, afirma a materialidade de seu tempo, captura a circulação – relação –, mutável em sua densidade; as repetições adjetivadas acentuam o confronto dessa paisagem em seu relevo, em sua erosão.



Em contraste, esse conglomerado de imagens, que é o romance, é negação, é procura, tecidas longe de quadros oficiais; transgridem, ao emergir com o insondável, a fugacidade de um cotidiano, “comum e banal”, nunca óbvio, extravagante também em seu disfarce.

Sim, quantas coisas ela via – suspirou devagar olhando em torno com tristeza. Pensara achar na cidade outras espécies... Continuava no entanto a sentar-se em pedras, a notar um olhar numa pessoa, a encontrar um cego, a só ouvir certas palavras... via o que enxergara pela primeira vez e que parecia ter completado a capacidade de seus olhos. (p.56)

Essa narrativa elege o conflito, as difíceis relações privadas, as relações sociais, o espaço da infância soterrado, as ruínas de um presente, a cidade, pois neste cenário – *O lustre* –, nada é harmônico. O detrito é a matéria que prolifera, tentativa de tocar o ser, as personagens nas fissuras do acontecimento, homem/coisa, o máximo e o mínimo sobrepostos na solidão, no silêncio, no segredo, na sombra, na memória que exprime o vivido e a fantasia do não-vivido, a voracidade do presente.

Espaço e tempo emaranhados por essa escritura, a autora cria um mundo (mito) a partir de um ritual cotidiano (Sísifo)²⁵ O choque com a realidade expõe a semelhança, a diferença, a existência em sua dor, nos átomos de alegria, a transmutação. Virgínia dá forma à pedra, a metamorfose do contato. A narrativa tátil colide com o nome, com a coisa, com uma natureza

²⁵ Crise que implica em perda e ganho do espaço e do tempo.



que se opõe ao homem, uma narrativa que traz o mistério, onde o sagrado não se aproxima do religioso – o sagrado como substância das coisas.

A procura torna audível o percurso, as sensações vestidas e travestidas, guardadas numa personagem impossível, e o curso tortuoso de uma história de homens concretos e abstratos (em aspas a humanidade é colocada), em sua fragilidade e apatia, reflete a deterioração de um espaço, simultaneamente comum e estranho, a violência impressa ora no silêncio da multidão, ora nas palavras cambiadas. Virgínia quer ver, quer ser vista, mas também quer o invisível, a surpresa, o encantamento de “não entender como ponto de partida”, abrigar os estilhaços de seu tempo espalhados em seu caminho: *o lustre implume [...], a luminosa transparência alucinada.* (p.196)

Clarice Lispector quer arrancar da paisagem, desses espaços, a rigidez que se agiganta, ao encobrir as personagens, os olhares que erigem o campo, a cidade; o contrário acaba sendo patológico, excluídas, as vítimas não mais falam, de acordo com Valéry, no *Eupalinos*: “A pedra pronuncia gravemente o que encerra, o muro é implacável; e a obra, tão conforme com a verdade, declara fortemente seu destino severo...”(1996, p. 107)

Diante do concreto que é Granja Quieta e é a cidade, o lustre é Virgínia em seu silêncio. Clarice Lispector flagra a desumanização de um ser que de forma marginal detém um segredo. Virgínia se identifica com o objeto. Essa aproximação mascara o vazio em sua pluralidade, mas a coisa viva é matéria de alquimia, dessa sintaxe sutil em sua resistência.



Aqui enunciadas, as imagens clamam o toque e, desconfiadas, encontram as palavras obsessivas, repetem-se, são tantas coisas. Vigiam Clarice Lispector, vigiam o narrador, vigiam Virgínia, vigiam a nós, leitores, mas apontam para a negação como intervenção, para a precariedade, para o risco.

A narrativa de *O lustre* põe em xeque o apagamento dessa menina-mulher, o apagamento de um território onde o ser não se reconhece e, acuado, recolhe-se. Virgínia não cabe em Granja Quieta, não cabe na cidade. Há um grito que se estende no romance e que está “dentro” e “fora”, os níveis narrativos de Genette²⁶. O narrador esboça uma Virgínia, mas esta toma as rédeas da história, surpreende, é o paradoxo, é a história.

Articula-se o entrelaçamento, limitrofe, de literatura e realidade, a linguagem, o “é” em sua bruma e concretude, faz o silêncio, faz falar este mosaico de signos – o espaço –, que reverbera construção e desconstrução. É de homens que está a falar Clarice Lispector, de coisas como extensão de homens, imaginárias e funcionais. A imaginação reinventa o uso, palavras esféricas, a marca de uma primitividade, e o olhar envolve os nomes, as coisas, permanece mais por ser como Virgínia, parte itinerante em sua intertextualidade dialética.

Assim, Clarice Lispector verticaliza o texto, remete-nos a outras perspectivas. A partir da realidade imaginada, inventiva, evoca os vestígios de

²⁶ “Assim se criam diferenças de nível que permitem afirmar que ‘todo o evento narrado por uma narrativa encontra-se num nível diegético imediatamente superior àquele em que se situa o ato narrativo produtor dessa narrativa.’ (Genette, 1972: 238). Cf. *Dicionário de Teoria Narrativa*. Reis, C. e A.C.M. Lopes. São Paulo: Ática, 1988.



uma paisagem, os vestígios daqueles que passam em sua tensão, amalgama o difícil trânsito, a ausência, os passos cravados nestes espaços que são o “Eu” e o “mim”, o apagar e o acender fugazes, jamais perdidos, que se inquietam, ao margear direções outras. Virgínia não confessa: seu deus sabe, ela não.

– Não, eu acho que dez é como domingo porque os dois são redondos, não são partidos. (p.27)

Virgínia infringe a espacialidade e a temporalidade numa *língua difícil*. As imagens geométricas da protagonista, da paisagem, da linguagem, em sua procura concêntrica, e o fazer, o aparecer e o ver, voltados para o presente, perscrutam o acontecimento, o não-dito. O texto serpenteia, é.



BIBLIOGRAFIA

Obras da autora:

LISPECTOR, Clarice. *O lustre* [1946]. Rio de Janeiro: José Alvaro Editor, 1963.

_____. *Perto do coração selvagem*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

_____. *A cidade sitiada*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

_____. *Alguns contos*. Rio de Janeiro: Ministério de Educação e Saúde (Os Cadernos de Cultura), 1952.

_____. *Laços de família*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1977.

_____. *A legião estrangeira*. São Paulo: Ática, 1977.

_____. *A maçã no escuro*. Rio de Janeiro: José Alvaro Editor, 1970.

_____. *A paixão segundo GH*. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, 1991.

_____. *Uma aprendizagem ou livro dos prazeres*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

_____. *Felicidade clandestina*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

_____. *A imitação da rosa*. Rio de Janeiro: Artenova, 1973.

_____. *A vida íntima de Laura*. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, 1991.



- _____. *O mistério do coelho pensante*. São Paulo: Editora Siciliano, 1993.
- _____. *Água viva*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- _____. *A mulher que matou os peixes*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.
- _____. *Onde estivestes de noite*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- _____. *Para não esquecer*. São Paulo: Ática, 1978.
- _____. *Quase de verdade*. São Paulo: Editora Siciliano, 1993.
- _____. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, 1995.
- _____. *Um sopro de vida*. São Paulo: Círculo do Livro, 1987.
- _____. *A via crucis do corpo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- _____. *Visão do esplendor (impressões leves)*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1975.
- _____. *A bela e a fera*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1979.
- _____. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- _____. *Como nasceram as estrelas: doze lendas brasileiras*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987.

Sobre a narrativa da autora:

BORELLI, Olga. *Esboço para um possível retrato*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.



- BRANCO, Lucia Castelo. *A traição de Penélope*. São Paulo: Annablume, 1994.
- CIXOUS, H. *A hora de Clarice Lispector*. Rio de Janeiro: Exodus, 1999.
- FRANCO, A. Jr. *O kitsch na obra de Clarice Lispector*. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira). USP. São Paulo, 1993.
- PESSANHA, Motta J. A. *Clarice Lispector, o itinerário da paixão*. In Remate de Males. Campinas, (9), 1989.
- HELENA, Lúcia. *Nem musa, nem medusa - itinerários da escrita em Clarice Lispector*. Rio de Janeiro: Eduff, 1997.
- KADOTA, N. P. *A tessitura dissimulada - o social em Clarice Lispector*, São Paulo: Estação Liberdade, 1997.
- GOTLIB, N.B. *Clarice uma vida que se conta*. São Paulo: Ática, 1995.
- CÂNDIDO, A. *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1970.
- LIMA, L. C. *Por que literatura*. Petrópolis: Vozes, 1969
- LERNER, J. *A última entrevista de Clarice Lispector*. São Paulo: Revista Shalom, 1992.
- NUNES, Benedito. *O dorso do tigre*. São Paulo: Perspectiva, 1969.
- _____. *O drama da linguagem: uma leitura de Clarice Lispector*, São Paulo: Ática, 1989.
- _____. *Clarice Lispector ou o naufrágio da introspecção*. In Revista Remate de Males. Campinas, 9, 1989.
- ROSENBAUM, Y. *Metamorfoses do mal*. São Paulo: Edusp, Fapesp, 1999.
- SÄ, O de . *A escritura de Clarice Lispector*. Petrópolis: Vozes, 1979.
- _____. *A travessia do oposto*. São Paulo: Annablume, 1993.
- SCHWARZ, R. *A sereia e o desconfiado*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.



WALDMAN, B. *Clarice Lispector, encontro radical*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

Teoria da literatura

ADORNO, T. *Teoria estética*. Lisboa: Edições 70/ São Paulo: Martins Fontes, 1988.

AUERBACH, E. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 1971.

BAKHTIN, M. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense, 1980.

_____. *A cultura popular na idade média e no renascimento.*, São Paulo/Brasília: Hucitec/UNB, 1996.

_____. *Questão de literatura e estética (A Teoria do Romance)*.São Paulo: UNESP/Hucitec, 1990.

_____. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1988

BARBOSA, J. A . *A metáfora crítica*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

_____. *As ilusões da modernidade*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

BARTHES, R. *Crítica e verdade*. Lisboa: Edições 70, 1987.

_____. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 1993.

_____. *Novos ensaios críticos o grau zero da escritura*. São Paulo: Cultrix, 1974.

_____. *Elementos de semiologia*. São Paulo: Cultrix, 1972.

_____. *Introdução à análise estrutural da narrativa*. São Paulo: Global, 1973.



- BAUDELAIRE, C. *Reflexões sobre meus contemporâneos*. São Paulo: EDUC/Imaginário, 1992.
- _____. *O pintor da vida moderna*. São Paulo: Iluminuras, s/d.
- BENJAMIN, W. *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1993.
- _____. *Obras escolhidas: Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- CANDIDO, A. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1973.
- CARVALHAL, T. F. *Literatura comparada*. São Paulo: Ática, 1986.
- COHEN, J. *A plenitude da linguagem*. Coimbra: Almedina, 1987.
- ECO, U. *Obra aberta*. São Paulo: Perspectiva, 1969.
- _____. *A definição da arte*. São Paulo: Martins Fontes, s/d.
- FERRARA, L. D. *O texto estranho*. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- FRYE, N. *O caminho crítico, um ensaio sobre o contexto social da crítica literária*, São Paulo: Perspectiva, 1973.
- GENETTE, G. *Discurso da Narrativa*. Lisboa: Vega, 1976.
- GOLDMANN, L. *Sociologia do romance*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1967.
- GREIMAS e LANDOWSKI. *Análise do discurso em ciências sociais*. São Paulo: Global, s/d.
- GUERN, M. *Semântica da metáfora e da metonímia*. Porto: Telos, s/d.
- JAKOBSON, R. *Língua, discurso, sociedade*. São Paulo: Global, 1983.
- LIMA, L. C. *Mimesis e modernidade formas das sombras*. Rio de Janeiro: Graal, 1980.
- NUNES, B. *O tempo na narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.
- _____. (coord.) *A paixão segundo G.H. edição crítica*. São Paulo: FCE, 1996.



- ORLANDI, E.P. *As formas do silêncio*. Campinas: UNICAMP, 1993.
- PROPP, V. *Morfologia do conto*. Lisboa: Vega, 1983.
- PRAZ, M. *Literatura e artes visuais*. São Paulo: Cultrix, 1982.
- REIS, C. e LOPES, A.C. M. *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.
- RICOEUR, P. *Tempo e narrativa (v..I)*. Campinas: Papirus, 1994.
- STEINER, G. *Extraterritorial a literatura e a revolução da linguagem*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- SCHNAIDERMAN, B. *Dostoiévski prosa poesia*. São Paulo: Perspectiva, 1982.
- SHÜLER, D. *Teoria do romance*. São Paulo: Ática, 1989.
- TOLEDO, D. *Formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, s/d.
- VALÉRY, P. *Eupalinos ou o arquiteto*. São Paulo: Editora 34, 1996.
- _____. *Variedades*. São Paulo: Iluminuras, 1999.
- WELLEK e WARREN, R.A. *Teoria da literatura*. Publicações Europa-América, 1971.

Teoria da filosofia

- ABBAGNANO, N. *Dicionário de filosofia*, São Paulo: Mestre Jou, 1970.
- ARTAUD, A. *Linguagem e vida*. São Paulo: Perspectiva, 1995.
- ARENDT, H. *A condição humana*. Rio de Janeiro: Forense, 1995.
- BACHELARD, G. *Fragmentos de uma poética do fogo*. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- _____. *A poética do devaneio*, São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- _____. *A poética do espaço*, São Paulo: Abril, 1974.



- BARTHES, R. *Sade, Fourier, Loyola*. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- BAUDRILLARD, J. *O sistema dos objetos*. São Paulo: Perspectiva, 1973.
- _____. *Simulacros e simulação*. Lisboa: Relógio d'Água, 1991.
- _____. *A transparência do mal*. Campinas: Papyrus Editora, 1990.
- _____. *À sombra das maiorias silenciosas*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BERGSON, H. "O pensamento e o movente(introdução)". In *Os pensadores*. São Paulo: Abril, 1974.
- BOURDIEU, P. *Razões práticas*. Campinas: Papyrus, 1996.
- BRISSAC PEIXOTO, N. *A sedução da barbárie*. São Paulo: Brasiliense, 1982.
- _____. *Paisagens urbanas*. São Paulo: Editora SENAC, Marca d'Água, 1996.
- CALVINO, I. *Palomar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- _____. *Seis propostas para o próximo milênio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- _____. *As cidades invisíveis*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- CERTEAU, M. *A invenção do cotidiano*. Petrópolis: Vozes, 1996.
- DELEUZE, G. *Lógica do Sentido*. São Paulo: Perspectiva, 1994.
- _____. *Foucault*. Lisboa: Vega, s/d.
- DERRIDA, J. *A escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- _____. *A voz e o fenômeno*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994.
- _____. *Paixões*. Campinas: Papyrus, 1995.
- DETIENNE, M. *Os mestres da verdade na Grécia arcaica*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1992.



- DORFLES, G. *O devir das artes*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- FÉDIDA, P. *Nome, figura e memória*. São Paulo: Escuta, 1992.
- FOUCAULT, M. *As palavras e as coisas*. Lisboa: s/d.
- _____. *História da sexualidade (v. 1), vontade de saber*. Rio de Janeiro: Graal, 1988.
- FREUD, S. "O futuro de uma ilusão." *In Os pensadores*. São Paulo: Abril, 1978.
- GANDILLAC, M. *Gênese da modernidade*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.
- GIRARD, R. *A violência e o sagrado*. São Paulo: UNESP/Paz e Terra, 1990.
- GREIMAS, J. *Dialética e hermenêutica*. Porto Alegre: L&PM, 1987.
- HARVEY, D. *Condição pós - moderna*. São Paulo: Loyola, 1993.
- HEIDEGGER, M. *Sobre a essência do fundamento, a determinação do ser e do ente segundo Leibniz, Hegel e os gregos*. São Paulo: Duas Cidades, 1971.
- JAMESON, F. *O marxismo tardio*. São Paulo: UNESP/Boitempo, 1996.
- KOSIK, K. *Dialética do concreto*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1995.
- KUHN, T. *A estrutura das revoluções científicas*. São Paulo: Perspectiva, s/d.
- LIMA, L.C. *Teoria da cultura de massa* (org.). Rio de Janeiro: Saga, 1969.
- LUKÁCS, G. "Condicionamento e significação do romance". *In Sociologia da arte*. Rio de Janeiro: Zahar, 1971.
- MCLUHAN, M. *Os meios de comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1971.
- MENEZES, P. *A crise do passado*. São Paulo: Experimento, 1995.
- MERLEAU-PONTY. "Sobre a fenomenologia da linguagem". *In Os Pensadores*. São Paulo: Abril, 1989.
- MORA, J.F. *Dicionário de filosofia*. Lisboa: Dom Quixote, 1982.
- MORICONI, I. *A provocação pós - moderna*. Rio de Janeiro: Diadorim, 1994.
- PAZ, O. *El arco y la lira*. México: F.C.E., 1990.



- _____. *Marcel Duchamp castelo da pureza*. São Paulo: Perspectiva, 1990.
- PETERS, F.E., *Termos filosóficos gregos*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1983.
- POE, E. *Histórias célebres, o homem da multidão*. São Paulo: Saraiva, s/d.
- PRADO Jr., B. *Presença e campo transcendental: consciência e negatividade na filosofia de Bergson*. São Paulo: Edusp, 1988.
- REVISTA ATRAVÉS, 1, 2, 3 vols. São Paulo: Duas Cidades, 1978/1979.
- ROUANET, S.P. *Édipo e o anjo itinerários freudianos em W. Benjamin* Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1990.
- SARDUY, S. *Barroco*. Lisboa: Vega, s/d.
- SARTRE, J-P. *A imaginação*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1967.
- SENNETT, R. *O declínio do homem público*. São Paulo: Cia. das Letras, 1988.
- SERRES, M. Hermes. *Uma filosofia das ciências*. São Paulo: Graal, 1990.
- VELHO, G. (org.) *Sociologia da arte*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1971.
- VIRILIO, P. *O espaço crítico*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.
- _____. *A máquina de visão*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1994.

Epígrafes

- ASSIS, M. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: Ática, 1998.
- CARDOSO, L. *Poemas inéditos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.



CIORAN, E.M. *História e utopia*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

HILST, H. *Tu não te moves de ti*. São Paulo: Livraria Cultura, 1980.

KHLÉBNIKOV, V. *Ka*. São Paulo: Perspectiva, 1973.

MACHADO, D. *Os ratos*. São Paulo: Círculo do Livro, s/d.

MICHAUX, H. *Um bárbaro na Ásia*. São Paulo: Nova Alexandria, 1994.

RIO, J. *A alma encantadora das ruas*. São Paulo: Cia. das Letras, 1997.



RESUMO

Este trabalho visa a verificar a materialidade e a imaterialidade da palavra na linguagem de Clarice Lispector, como espelho deste território – cidade –, que se torna estranho e mesmo, paradoxo exposto pela escritura dentro do romance em questão.

Nosso estudo privilegia uma comunhão do espaço (anatotismo) e do tempo (anacronismo), em uma leitura de *O lustre* (1946) que busque o entrelaçamento de conceitos literários e filosóficos.

Unitermos: Clarice Lispector, Literatura, Cidade, Espaço, Tempo e Filosofia.



ABSTRACT

The aim of this study is to examine the materiality and immateriality of words in the language used by Clarice Lispector, as a mirror of this territory – city –, which becomes strange and even paradoxical, as disclosed by writer in the work in question.

The study focuses upon a communion of space (placelessness) and time (anachronism), in a reading of *O lustre* (1946) which seeks to interweave literary and philosophical concepts.

Key terms: Clarice Lispector; Literature; City; Space; Time and philosophy.



