

MOISÉS GONÇALVES DOS SANTOS JÚNIOR

SILÊNCIO, SENSACIONES E SEGREDOS:
o narrador e a personagem feminina no romance *O lustre* (1946), de
Clarice Lispector

ASSIS
2015

MOISÉS GONÇALVES DOS SANTOS JÚNIOR

**SILÊNCIO, SENSACIONES E SEGREDOS:
o narrador e a personagem feminina no romance *O lustre* (1946), de
Clarice Lispector**

Dissertação apresentada à Faculdade de Ciências e
Letras de Assis – UNESP – Universidade Estadual
Paulista para a obtenção do título de Mestre em
Letras (Área de Conhecimento: Literatura e Vida
Social)

Orientadora: Dra. Cleide Antonia Rapucci

ASSIS

2015

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Biblioteca da F.C.L. – Assis – UNESP

S237s Santos Júnior, Moisés Gonçalves dos
Silêncio, sensações e segredos: o narrador e a personagem
feminina no romance *O lustre* (1946), de Clarice Lispector /
Moisés Gonçalves dos Santos Júnior. - Assis, 2015
127 f. : il.

Dissertação de Mestrado - Faculdade de Ciências e Letras
de Assis – Universidade Estadual Paulista.

Orientador: Dr^a Cleide Antonia Rapucci

1. Lispector, Clarice, 1920-1977. 2. Literatura brasileira -
Séc. XX. 3. Impressionismo. 4. Prosa brasileira. 5. Literatura
comparada. I. Título.

CDD 869.909

*Aos meus saudosos avós, Martinha e Francisco,
flores que jamais murcharão em meu jardim.*

AGRADECIMENTOS

A Deus, princípio e fim de todas as coisas, por me acompanhar em todos os momentos e permitir a concretização de mais um sonho em minha vida.

À minha família: mãe Elenita, pai Moisés e irmã Camila. A seiva e sustento do meu viver.

Às minhas amigas-irmãs, que desde sempre me incentivaram e me apoiaram nessa caminhada de estudos: Mariana, Vagna, Daniela, Maria Rita, Paz, Gláucia e Cláudia.

Às minhas primas, Tamires e Maria, pelas alegrias e tristezas compartilhadas.

Aos professores Márcio Roberto Pereira e Ana Maria Carlos, pelas valiosas contribuições e sugestões no Exame Geral de Qualificação.

Aos funcionários da Biblioteca da UNESP/Assis, bem como da seção de Pós-Graduação, sempre dispostos a ajudar e resolver nossos problemas acadêmicos.

Às professoras Ana Maria Carlos (UNESP/Assis) e Betina Cunha (UFU), por aceitarem o convite para compor a banca de defesa.

À Cleide Rapucci, minha querida orientadora e “mãe acadêmica”, agradeço de coração por acreditar em mim e trilhar comigo esse caminho de pesquisa e conhecimento. Obrigado pelas orientações, conversas, risadas e pela sua generosidade. Certamente você é um dos maiores presentes que a UNESP poderia me proporcionar.

À FAPESP, pelo auxílio financeiro, sem o qual essa pesquisa não seria possível.

*Escolheste, por asilo, o Altíssimo
Nenhum mal te atingirá, nenhum flagelo chegará à tua tenda,
porque aos seus anjos ele mandou que te guardem em todos os momentos.*

Salmo 90(91)

O que ela [a vida] quer da gente é coragem.

Guimarães Rosa

SANTOS JÚNIOR, M. G. **Silêncio, sensações e segredos: o narrador e a personagem feminina no romance *O lustre* (1946), de Clarice Lispector.** 2015. 127 f. Dissertação (Mestrado em Letras). – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Assis, 2015.

RESUMO

Este projeto de pesquisa tem por premissa maior realizar uma análise do segundo romance de Clarice Lispector, *O lustre*, publicado em 1946 e considerado pela crítica literária e as pesquisas acadêmicas, até o momento, como uma das obras “menores” da escritora. O estudo analisa a construção do narrador e da personagem principal Virgínia, articulados como as categorias narrativas de maior expressividade e ruptura dentro da história. A pesquisa também objetiva evidenciar as marcas de estéticas vanguardistas e modernas, sobretudo do Impressionismo, que reverberam na escritura de Lispector nesse livro. Todo esse percurso investigativo visa firmar *O lustre* como obra de grande qualidade estético-literária, desmistificando a opinião crítica sobre a menor relevância dessa narrativa, consolidando-o, deste modo, como um dos primeiros romances em que Clarice Lispector conseguiu com maestria transgredir e ampliar os horizontes da prosa brasileira do século XX.

Palavras-chave: *O lustre*. Clarice Lispector. Romance moderno. Literatura comparada. Impressionismo.

SANTOS JÚNIOR, M. G. **Silence, sensations and secrets - narrator and female character in the novel *O lustre* (1946), by Clarice Lispector.** 2015. 127 f. Dissertation (Master in Letters) – College of Letters and Science, Paulista State University “Júlio de Mesquita Filho”, Assis, 2015.

ABSTRACT

This project has as its main purpose to analyze Clarice Lispector's second novel, *O lustre*, published in 1946 and currently considered by literary criticism one of her minor works. The study analyzes mainly the development of the narrator and the main character Virginia, as the most expressive categories in the novel, as well as categories of disruption. The research has also the purpose of highlighting the avant-garde and modern aesthetics, especially of Impressionism, which reverberate in Lispector's writing this book. The whole investigation has the purpose of establishing *O lustre* as a work of great aesthetic and literary quality, demystifying the critical position which defends the little relevance of the book. In fact, in this book Lispector was able to transgress radically Brazilian prose in the 20th century.

Keywords: *O lustre*. Clarice Lispector. Modern novel. Comparative literature. Impressionism.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1 Nos caminhos de Clarice: <i>O lustre</i> (1946)	13
1.1 Clarice Lispector e a literatura da eterna busca de si	13
1.2 <i>O lustre</i> : silêncio da crítica, romance solidão/sensação	23
1.3 Entre o campo e a cidade, o urbano e não-urbano: novas luzes sobre <i>O lustre</i>	34
2 Sensações evanescentes: expressividade e transgressão no romance <i>O lustre</i>-narrador e personagem	43
2.1 O gênero romance: tradição e modernidade – rumo a <i>O lustre</i>	43
2.2 Por uma poética do instante: silêncio e sensações – o narrador segundo C.L.	52
2.3 Juntando as peças de um mosaico chamado Virgínia	63
2.4 “QUEM SABE SE UM DIA NÃO A CONHECEREI?”: Virgínia, a vida, o outro, o amor, a morte	84
3 Ecos impressionistas no romance <i>O lustre</i>: um estudo interartes	96
3.1 Nos meandros da literatura comparada: o diálogo interartes	96
3.2 Uma tela profunda pintada por sensações: o impressionismo de Clarice	106
CONCLUSÃO	116
REFERÊNCIAS	118

INTRODUÇÃO

À procura de um novo mundo

O mais puro retrato de Clarice
só se pode encontrá-lo atrás da nuvem
que o avião cortou, não se percebe mais.

Carlos Drummond de Andrade

Clarice Lispector, considerada uma das maiores damas da literatura brasileira e figura marcante na escrita feminina universal, tornou-se uma pergunta recorrente nos estudos literários, que sempre contemplaram análises e interpretações da sua vasta produção estética. Romances, novelas, contos, crônicas e textos jornalísticos, todos têm sido alvo de diversas pesquisas e comentários críticos, estudados e revisitados sob o prisma de uma gama de teorias, vertentes e olhares, dado o caráter plurissignificativo e vanguardista de sua escritura.

No entanto, a crítica literária e o cenário acadêmico tradicional e contemporâneo, privilegiaram discussões teóricas e hermenêuticas de obras clariceanas tidas como maiores e artisticamente consagradas, não valorizando, arbitrariamente, textos que apresentaram uma compreensão equivocada e baixa receptividade de público e crítica à época de seu lançamento, ranço literário que ainda se estende aos dias atuais.

Em virtude desse pensamento e com o intuito de resgatar e ressignificar um desses textos não reconhecidos, a pesquisa em questão se propõe a realizar uma análise de *O lustre*, segundo romance de Lispector, publicado pela primeira vez em 1946, dois anos após sua estreia com o premiado *Perto do coração selvagem*. Conforme Santos (1999, s/p), “Apesar de sua beleza, *O lustre*, talvez seja, entre as excepcionais obras de Clarice Lispector, a menos comentada.” O estudo prioriza reflexões e apontamentos sobre duas categorias narrativas, a saber, narrador e personagem principal, uma vez que, pela nossa perspectiva, são as unidades romanescas mais expressivas e transgressoras dentro da obra. Posteriormente, buscamos evidenciar a ressonância da estética vanguardista Impressionismo na construção desse romance.

Afora os esparsos comentários e trabalhos sobre o romance no século XX, é a partir dos anos 2000 que *O lustre* vem ganhando destaque no cenário crítico-acadêmico. Uma consulta ao Banco de Teses da CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior) revelou a existência de cinco dissertações e uma tese de doutoramento cuja temática englobe o romance *O lustre*. As dissertações concentraram-se em analisar o romance

sob o viés das relações espaço-temporais na construção das personagens ou a interface dessa obra com a psicanálise e as relações amorosas das personagens. A tese em foco utilizou-se d’*O lustre* e de outros romances e contos da escritora com o objetivo de identificar neles questões relativas à história, à cultura e à sociedade brasileira da época.

Sendo assim, essa pesquisa se justifica pelo fato de que os poucos trabalhos anteriores que abordaram *O lustre* não se debruçaram sobre a construção do narrador e da personagem feminina como uma unidade dicotômica motriz e de expressão máxima desse romance clariceano. Os estudos sobre a referida obra também não se detiveram em investigar possíveis diálogos ou transposições intersemióticas com correntes vanguardistas e modernas do início do século XX, sobretudo a estética impressionista.

Embasando-se nas teorias do romance moderno, esse trabalho pretende elucidar como ocorre a articulação dessas duas categorias (narrador e personagem) na tessitura dessa trama misteriosa e instigante. Servimo-nos também dos pressupostos da literatura comparada e dos estudos interartes na tentativa de estabelecer pontos de contatos ou referências com a vanguarda Impressionismo, eminentemente plástica, com a escrita sinestética e emblemática que se materializa n’*O lustre*. As possíveis respostas a essas indagações servirão para redefinir o romance e desmistificar a ideia de que essa é uma obra de menor relevância e fôlego da escritora brasileira, reescrevendo *O lustre* no projeto estético-literário de Clarice Lispector como um livro singular.

Na tentativa de desenvolver um trabalho claro e coerente, dividimo-lo em três capítulos. O primeiro, “Nos caminhos de Clarice – *O lustre* (1946)”, atentamo-nos numa rápida revisão bibliográfica sobre Clarice Lispector, pertinente ao assunto por se concentrar em como se dão temas, traços e a linguagem dessa escritora. Com esse prelúdio, introduzimos a caminhada de investigação sobre o romance *O lustre*, levantando as opiniões críticas e os trabalhos que se detiveram até então sobre essa obra, além de cotejar alguns ensaios e trabalhos para pintar um pequeno esboço da complexidade dessa narrativa. A última parte desse capítulo buscou confrontar dois estudos recentes sobre o referido romance, que embora não se pareçam com a análise proposta nesse estudo, servem para trazermos à luz novas matizes interpretativas sobre esse livro, uma vez que os dois estudos interseccionam aspectos interessantes e poucos discutidos pela crítica.

O segundo capítulo, intitulado “Sensações evanescentes: expressividade e transgressão no romance *O lustre* – narrador e personagem”, e subdividido em quatro tópicos-chave, serviu-se dos pressupostos e conceitos da teoria moderna do romance, bem como de teóricos que problematizam as categorias narrativas narrador e personagem, para analisar essas duas

unidades interdependentes e expressivas. De um breve passeio sobre o gênero romance, convocando ensaios clássicos de Lukács, Watt, Fehér, Bakhtin e outros, nosso primeiro ponto de parada é o narrador, e através dos pressupostos de Benjamin, Adorno, Friedman e Auerbach foi possível compreender como dá os movimentos narrativos d'*O lustre*. A próxima estação de nosso estudo, e que é continuidade da anterior, é a personagem, e para interpretá-la, em todas as suas cores e tons, dialogamos não somente com pesquisadores como Bakhtin, Rosenfeld e Candido, mas também com teóricos de outras áreas de conhecimento, como a filosofia (Merleau-Ponty), a psicologia (Freud, Morin, Kepler, Jung) e a simbologia (Bachelard, Chevalier/Gheerbrant, Baudrillard).

Em relação ao terceiro e último capítulo dessa dissertação “Ecos impressionistas no romance *O lustre* – um estudo interartes”, por meio dos subsídios da literatura comparada e dos estudos e relações interartes, procuramos apontar possíveis diálogos ou mesmo transposições intersemióticas da estética vanguardista Impressionismo na malha narrativa do romance.

O percurso investigativo que aqui traçamos almeja, como já mencionado anteriormente, ressignificar *O lustre* e ampliar o seu caráter plural de obra de arte literária. Comungando com o poeta gauche, os mistérios e silêncios de Clarice não podem ser retidos em um trabalho como esse, mas a fascinação que eles nos despertam nos impulsiona na aproximação e no sentir pulsar desse texto-vida.

1. NOS CAMINHOS DE CLARICE: *O LUSTRE* (1946)

1.1 Clarice Lispector e a literatura da eterna busca de si

Escrevo simplesmente. Como quem vive. Por isso todas as vezes que fui tentada a deixar de escrever, não consegui. Não tenho vocação para o suicídio.

Clarice Lispector

A presença de Clarice Lispector (1926-1977) nas letras nacionais instituiu, segundo Viana (1995), uma tradição para a literatura da mulher no Brasil e fez germinar um sistema de influências para as gerações seguintes. A obra multifacetada e de inquestionável valor estético dessa sibila das palavras de origem ucraniana estrutura-se em torno das relações de gênero e as diferenças sociais cristalizadas entre homens e mulheres, estas sempre à margem da almejada plenitude existencial. Projetada como escritora de renome internacional, Clarice é figurada por Fitz (1989) em três grandes tradições ocidentais da arte moderna: a narrativa lírica, a fenomenológica e a feminista¹. Esta última, de caráter vital e revolucionário dentro da escritura clariciana, forja-se de maneira lúcida na composição dos temas e das personagens.

Trata-se, portanto, de a escritora inaugurar uma nova fase na trajetória da literatura brasileira de autoria feminina no Brasil – *feminista*, na terminologia de Showalter – marcada pelo protesto e pela ruptura em relação aos modelos e valores dominantes. [...]

A obra de Clarice Lispector significa, na trajetória da literatura de autoria feminina no Brasil, um momento de ruptura com a reduplicação dos valores patriarcais que caracteriza a fase *feminina* [...] Pode-se dizer que ela inaugura outra forma de narrar dentro de um espaço tradicionalmente fechado à mulher. Trata-se do marco inicial da fase feminista. Chamá-la de feminista não significa, contudo, que as obras que nela se inserem empreendam uma defesa panfletária dos direitos da mulher. Significa, apenas, que tais obras trazem em seu bojo críticas contundentes aos valores patriarcais, tornando visível a repressão feminina nas práticas sociais, numa

¹ No ensaio *Rumo à Eva do futuro: a mulher do romance de Clarice Lispector* (1989), Solange Ribeiro de Oliveira insere Clarice no terceiro e último período proposto por Showalter para a história da literatura de autoria feminina, a fase *female*, centrada na auto-descoberta e subjetividade da mulher parcialmente livre das relações de gênero. Conforme Oliveira (p. 96), “Se a “heroína” de Clarice Lispector tem um traço típico [...] ele é o da perpétua e angustiada busca da própria identidade, nunca restrita aos papéis sociais. Longe de concentrar-se numa suposta experiência feminina universal, que fatalmente refletiria critérios de uma sociedade falocêntrica, a experiência da protagonista clariceana é claramente a da mulher ocidental de classe média, presa, na era atômica, dos conflitos específicos de seu sexo e de sua classe”. Elódia Xavier (1998), por sua vez, classifica-a como precursora da fase *feminista*, pondo em questão as relações de gênero e a autoconscientização da mulher na vida e na sociedade. O embate da crítica em querer enquadrar a produção literária de Lispector em períodos rígidos (fase *feminista* ou *female*) reforça a tese de uma literatura multifacetada e que por vezes se esquiva de classificações. Esses modelos críticos servem para instigar o reconhecimento dos traços transgressores e vanguardistas de Clarice Lispector no trabalho estético de representação da mulher da/na literatura.

espécie de consequência do processo de conscientização desencadeado pelo feminismo (ZOLIN, 2005, p. 279-280).

Frequentemente comparada a James Joyce, Marcel Proust, Virginia Woolf e Katherine Mansfield², Lispector dedicou-se à prosa lírica de sondagem psicológica (ou também conhecida como narrativa introspectiva), estruturando suas protagonistas semelhantes ao “eu” da poesia lírica, criando, assim, uma tessitura fluida imersa em imagens poéticas (alegorias auto-reflexivas, alusões sagradas, ritmos, metáforas, sinestésias e ambiguidades) típicas da poesia pura (FITZ, 1989). Numa entrevista concedida na década de 70, Clarice reconhece apenas o forte impacto da literatura de Herman Hesse e Mansfield sobre sua escrita:

Em outra vida que tive eu era sócia de uma biblioteca popular de aluguel. Sem guia, escolhia os livros pelo título. E eis que escolhi um dia um livro chamado *O Lobo da Estepe*, de Herman Hesse. O título me agradou, pensei tratar-se de um livro de aventuras tipo Jack London. O livro, que li cada vez mais deslumbrada, era de aventura, sim, mas outras aventuras. E eu, que já escrevia pequenos contos, dos 13 aos 14 anos fui germinada por Herman Hesse e comecei a escrever um longo conto imitando-o: a viagem interior me fascinava. Eu havia entrado em contato com a grande literatura.

Em outra vida que tive, aos 15 anos, com o primeiro dinheiro ganho por trabalho meu, entrei altiva porque tinha dinheiro, numa livraria, que me pareceu o mundo onde eu gostaria de morar. Folheei quase todos os livros dos balcões, lia algumas linhas e passava para outro. E de repente, um dos livros que abri continha frases tão diferentes que fiquei lendo, presa, ali mesmo. Emocionada, eu pensava: mas esse livro sou eu! E, contendo um estremecimento de profunda emoção, comprei-o. Só depois vim a saber que a autora não era anônima, sendo, ao contrário, considerada um dos melhores escritores de sua época: Katherine Mansfield (LISPECTOR, 1984, p. 722-723).

Na mesma linha teórico-crítica, que vê Clarice Lispector como herdeira das inovações e façanhas da prosa europeia do final do XIX e início do XX, Alfredo Bosi (2006) aponta a exacerbação do momento interior como a força motriz nos contos e romances da autora, chamando a atenção nos textos o fenômeno da subjetividade em crise do homem

² As comparações com escritores modernos europeus, sobretudo a Joyce e Woolf, incomodavam Clarice Lispector. Quando entrevistada por Pedro Bloch, em 1976, e questionada acerca do título de seu primeiro romance (*Perto do Coração Selvagem*), afirma que “[...] não tinha lido nada de Joyce nem tinha tido influências” (s/p). O pequeno trecho da entrevista, a seguir, ilustra bem esse sentimento de mal-estar e desconforto da escritora brasileira para com essas comparações: “Foi este meu primeiro livro. Um dia quis mostrá-lo a Lúcio Cardoso, mas não tinha o título. Quando Lúcio me ouviu dizer que, se tivesse escrito uma frase que eu havia lido em Joyce, descansaria cinco anos, perguntou: ‘Nessa frase não existe o título de seu livro?’ Não serve? Servia demais! Meu coração bateu de alegria. Mas isso foi dar a maior pista falsa que você possa imaginar. Começaram a falar na influência de Joyce. Depois inventaram o negócio de Virginia Woolf, que só fui ler muito depois. Guardadas as proporções, acho que temos em comum certo preciosismo, mas a comparação me dói, porque sinto que ela queria uma coisa que atingiu plenamente, e que eu quero uma coisa completamente diferente e que não atingi” (LISPECTOR, 1976, *apud* SÁ, 1979, p. 165).

contemporâneo, que, peregrinando no labirinto da memória e da reflexão, busca um novo equilíbrio. Os recursos estilísticos pautados na simbiose perfeita entre prosa e poesia plasam-se consubstancialmente na forma, que rompe modo drástico com a estrutura linear do romance, uma vez que seus textos estão pautados no fluxo de consciência (expressão direta dos estados mentais) e no monólogo interior, técnica em que o narrador conversa consigo mesmo, como se estivesse divagando. Deste modo, observa-se que as circunstâncias exteriores e a trama narrativa têm importância secundária em suas narrativas, nos quais tempo, espaço, começo e fim deixaram de ser categorias relevantes, dando voz para as sensações e a “difusa repercussão dos fatos”. Ainda conforme Fitz (1989, p. 32), as protagonistas de Clarice, análogas aos de André Gide, “[...] funcionam principalmente como centros de consciência cuja base para a autêntica auto-realização transforma o mundo narrativo de ação e acontecimento em poema, numa rede de imagens e metáforas unida pelo fio da narrativa”. Todas as características mencionadas, unidas e indissolúveis na sua gênese, convergem para a percepção de uma obra de caráter fluido, que se (re)constrói a todo momento, seja na tessitura ondulante entre “eu-lírico” e narrador, seja na prosa que é poesia.

Clarice Lispector se manteria fiel às suas primeiras conquistas formais. O uso intensivo da metáfora insólita, a entrega ao fluxo de consciência, a ruptura com o enredo factual têm sido constantes do seu estilo de narrar que, na sua manifesta heterodoxia, lembra o modelo batizado por Umberto Eco de “opera aberta”. [...]

Os analistas à caça de estruturas não deixarão tão cedo em paz os textos complexos e abstratos de Clarice Lispector que parecem às vezes escritos adrede para provocar esse gênero de deleitação crítica (BOSI, 2006, p. 452).

Assim, sempre revisitada por leitores, e aguçando cada vez mais a curiosidade e as indagações da crítica, a literatura clariciana mantém irrepreensível seu estatuto de obra de arte. O ponto de partida da escritura de Clarice é o da experiência pessoal da mulher e o seu ambiente familiar, todavia seus temas e preocupações são, no conjunto, essencialmente humanos e universais, como as relações entre o eu e o outro, a falsidade das relações humanas, a condição social da mulher, o esvaziamento das relações familiares e, sobretudo, a própria linguagem como única forma de comunicação com o mundo (fracasso existencial e fracasso da linguagem são correlatos e iluminam a dialética interna do universo clariciano).

Em seu perene ensaio *O mundo de Clarice Lispector* (1966), Benedito Nunes, embora não filie a escritora a nenhum filósofo ou doutrina específica, insere os temas da ficção clariciana no contexto da chamada filosofia existencialista (visão fenomenológica da tradição

ocidental), uma vez que a existência humana e seus conflitos são a base de sua escrita, pautando-se em problemas cruciais do ser como a náusea (conceito sartreano), a angústia (que perpassa as teorias de Kierkegaard, Sartre e Heidegger), “[...] o Nada, o fracasso, a linguagem, a comunicação das consciências, alguns dos quais foram ou ignorados ou deixados em segundo plano pela filosofia tradicional” (NUNES, 1966, p.15). Logo, ao lado de grandes pensadores e escritores dessa vertente, como Lévi-Strauss, Ionesco, Borges e Beckett, a ficção de Lispector é vista como uma espécie de meditação “[...] em torno do ato cognitivo do ser humano, um ato sempre recíproco em que o sujeito (a consciência humana) e o objeto (as “coisas” no mundo) se relatam dinamicamente” (FITZ, 1989, p. 34).

Debruçando-se na análise das angústias e crises existenciais do ser humano, num profundo mergulho no mundo interior de seus personagens, seus textos sugerem que a compreensão da existência humana e a busca de uma identidade pessoal são como adentrar num íngreme labirinto sem saída, haja vista que são metas desejadas mas nunca atingidas pela escritora.

Se a busca pela verdade da existência humana e por uma autêntica identidade pessoal é um processo psicológico e temporal quer dizer, uma questão não só do futuro mas duma combinação orgânica do nosso passado, presente e futuro, como é para personagens como Martim, G.H. e a presença em *Água Viva* [...] É desse processo fluido duma ficção essencialmente fenomenológica que resulta a frequência de conclusões ambíguas e incertas, como nos casos de *Perto do Coração Selvagem*, *A Maçã no Escuro*, *A Paixão Segundo G.H.*, *Água Viva* e até *Um Sopro de Vida*, que marca a produção literária de Clarice Lispector. Por causa, então, da sua “paixão” pela iluminação dos processos da consciência humana, por suas meditações sobre a identidade e existência (“Dasein”) e pelo emprego dos conceitos de temporalidade e intencionalidade [...] podemos concluir que Clarice Lispector merece respeito e atenção como um dos narradores fenomenológicos mais poderosos do nosso tempo (FITZ, 1989, p. 34-35).

Diante dessa perspectiva em relação à obra de Lispector, faz-se pertinente a premissa de Magalhães (1992), segundo a qual Clarice, de modo fragmentário e impulsivo, e sem um trabalho minucioso de escolhas e renúncias com as palavras, brotava no papel textos prontos e perfeitos. Este é, com certeza, um dos aspectos mais importantes e intrigantes da carreira literária de Lispector: seu estilo ter surgido “espontaneamente”, não sofrendo praticamente evoluções. Nas palavras da autora: “Eu disse uma vez que escrever é uma maldição [...] Hoje repito: é uma maldição, mas uma maldição que salva. Que pena que só sei escrever quando espontaneamente a “coisa” vem. Fico assim à mercê do tempo” (LISPECTOR, 1984, p.191). O cronista e amigo Otto Lara Resende não hesita em afirmar, num misto de brincadeira e

seriedade, que devemos tomar cuidado com Clarice, pois ela não é literatura, e sim bruxaria. (MOSER, 2009). Literatura ou feitiçaria, o fato é que depois de sua participação no Primeiro Congresso Mundial de Bruxaria em Bogotá, na Colômbia, com o místico e indecifrável conto “O ovo e a galinha”, Clarice Lispector tornou-se para grande parte da crítica “a grande bruxa da literatura brasileira”. Claire Varin (1989, p. 59) consegue captar essa face enigmática e singular ao proclamar: “Claro que ela confunde. Ela é metaforicamente, sintaticamente, semanticamente estranha. Estrangeira. [...] Ela desnorteia. Pois ela viaja muito. Entre o lado da vida e da morte”.

As personagens claricianas são seres estranhos, complexos e fragmentados, pois o que importa para a escritora é a paisagem interior de suas criaturas. Deixando de lado tipos épicos e dramáticos, seus personagens são pessoas “normais”, “[...] figuras situadas numa aura de mistério, vivendo relações profundas dentro do mais ordinário cotidiano” (SANT’ANNA, 1985, p. 4). Seguindo sua concepção-do-mundo, na busca do sentido ontológico da realidade humana, Clarice Lispector engendra seres abstratos de uma identidade pessoal que está em constante busca, imersos em sua solidão imanente e no abandono em meio às coisas, onde linguagem e silêncio são as tônicas que se arriscam a desvendar o mistério do “ser-no-mundo”.

[...] sempre houve na obra de Clarice Lispector um rio subterrâneo. Ele é que tem nutrido, pela raiz, os vários personagens e lhes dado um ar especial, estranho, um jeito às vezes sonso de quem tem segredo – e de repente um susto, uma inquietação, uma febre. Ele, rio de água poluída pelos despojos de incontáveis assassinatos: ele, o fluente e selvagem coração da vida. O que tem tornando os personagens de Clarice Lispector essencialmente trágicos – mesmo as crianças e os bichos – é ele ainda, com surdo rumor subterrâneo compondo o fundo de suas existências, em constante presságio de desgraças ou denúncia de terríveis crimes cometidos. Ele é que faz com que todos – desde Joana, desde Lucrecia – embora tão diferentes pareçam cúmplices. Como se, alimentados pela mesma seiva oculta ou padecendo do mesmo mal secreto, vivessem, sem o saber, da condição de arautos do mesmo evento, de preparadores do mesmo caminho (PESSANHA, 1989, p. 183).

Gerados numa obra que se “contorce em convulsões de parto”, essas criaturas são animadas também por um “não-intelectualismo” imanente, sobretudo das primeiras protagonistas (Joana e Virgínia), que caracterizadas como “pobres de espírito”, revelam uma vida psicológica rudimentar, primária, ao nível do descobrimento do mundo sensorialmente (PESSANHA, 1989). Confrontando-se com imprevistos banais, sofrem uma espécie de fissura que acabam os transtornando e desequilibrando-os, numa súbita revelação da verdade,

algo de fundamental que até o momento permanecia adormecido. Esse fenômeno é denominado pela crítica como epifania³.

É a percepção de uma realidade atordoante quando os objetos mais simples, os gestos mais banais e as situações mais cotidianas comportam iluminação súbita na consciência dos figurantes, e a grandiosidade dos êxtases pouco tem a ver com o elemento prosaico em que se inscreve o personagem (SANT'ANNA, 1985, p. 4).

Essa abertura da consciência para momentos luminosos, num movimento de identificação repentino para o conhecimento da verdade, compele os protagonistas das histórias de Clarice Lispector, normalmente mulheres, “[...] a uma dolorosa viagem introspectiva que resultará numa transformação íntima radical, de onde emergirão transformados, por vezes sem encontrar lugar ‘em seus próprios dias’” (OLIVEIRA, 2008, p. 38). Ou seja, “o mal já estava feito”, retomando as sábias palavras do antológico conto “Amor”. O “pólo epifânico” da obra de Clarice, segundo Olga de Sá (2004), é o aspecto preferencialmente abordado em análises dos textos da escritora, já que essa efusão dos instantes interiores e a busca do equilíbrio perdido e dificilmente reencontrado pode ser uma das chaves para o mistério dessa escritura caleidoscópica. “Por isso, pode-se dizer [...] que essa obra é a epifania da linguagem sobre o silêncio, a percepção do poético dentro do prosaico e a consciência ordenadora do indivíduo dentro do caos aparente que é o mundo” (SANT'ANNA, 1985, p. 7).

As criaturas de Lispector vivem em estado crítico de sensibilidade e de urgência. Sentimentos de solidão, de abandono, de culpa, de júbilo e, sobretudo, de auto-enfrentamento promovem uma ruptura com a imagem que traziam de si e da realidade circundante, revelando a precariedade de sua condição, as carências e, muitas vezes, o que existe para além da falsa estabilidade do cotidiano (OLIVEIRA, 2008, p. 38).

O confronto com a “verdade violenta” impulsiona essas personagens a perderem a forma humana e se defrontarem com seu lado inumano, lembrando que essa perda também é seguida de uma perda da linguagem, pois o que lhes aconteceu não pode ser nomeado, beira ao indizível que as palavras não tocam. São os “heróis da desumanização” (MACHADO,

³ O termo-conceito de epifania na literatura, em especial na obra de Clarice Lispector, não pode ser apreendido apenas como um evento ou revelação que conote uma dimensão edificante, como acontece no sentido místico-religioso dessa palavra usado pela Igreja Católica. Grande parte das vezes amarga, trágica e atordoante, a epifania em Clarice é o momento que a personagem (e também o leitor) desnuda, com lucidez plena, sua realidade íntima e circundante, num movimento que pode compreender desde um sentimento de êxtase, redenção, a um fracasso, crise existencial ou, na expressão de Benedito Nunes (1989), um “descortínio silencioso”.

1989), compelidos no fracasso e na desistência, todavia “salvos” pela glória da revelação. O herói (ou anti-herói?) da ficção clariciana e, como ressonância, da prosa contemporânea, é, portanto, o próprio discurso narrativo (LUCAS, 1987), a linguagem (re)significando a própria linguagem.

O herói é, nos textos de Clarice Lispector, o indivíduo que se distingue absolutamente dos outros, da comunidade e do comum dos homens, seja por um “ato” [...] seja por um encontro que, acontecendo por acaso, subverte a ordem da vida anterior dos personagens [...] Esse ato ou esse encontro destroem a vida pessoal dos personagens que se encontram então separados dos outros homens, da vida humanizada de todos os dias. O movimento de heroização começa por essa “saída” para fora do mundo; eles viveram alguma coisa que não cabe na vida ordinária. Tendo perdido a forma anterior, eles começam por se criar eles próprios, como deuses. O herói mantém um comércio com o absoluto (inumano). É nessa criação de si mesmo que ele se constitui, se exterioriza, tende a uma objetividade – o herói tem o impulso inexplicável de se comunicar; ele deve dar aos outros a notícia de si mesmo (MACHADO, 1989, p. 121).

Afirmando-se escritora do seu tempo, Clarice desenvolveu suas narrativas sem a preocupação em explicar o passado de suas personagens. Essa característica, somada à técnica de escrita lacunar e do recurso da captação do “instante já”, revela a necessidade de um leitor atento, que passará pelas mesmas “aprendizagens” vivenciadas pelos personagens. Zilberman (2007, p. 44) pontua que “[...] Lispector usou essa técnica narrativa ao máximo, sem perder a habilidade e o controle sobre a recepção do leitor [...]”, embora a própria autora, em advertência “A Possíveis Leitores” de seu romance *A paixão segundo G.H.* (1964), convocasse leitores de “alma formada” para aventurarem-se num caminho sem volta que são todos seus textos. Verdadeira personagem de seus personagens, “ortônima no meio de seus heterônimos” (NUNES, 1989, p. 69): eis Clarice Lispector, literatura e vida de braços dados.

[...] ao contrário de Flaubert, que permaneceu sempre como autor, por trás das de seus personagens Clarice Lispector expõem-se quase sem disfarce, exibindo, lado a lado de seus personagens, também ela *persona*, na condição patética do escritor [...] que finge ou mente para alcançar uma certa verdade da condição humana – mas sabendo que mente, como se numa réplica ao dito cartesiano *Eu que penso, sou*, o Cogito do filósofo René Descartes, ela se perguntasse permanentemente *Eu que narro, quem sou?* (NUNES, 1989, p. 69).

Em Clarice Lispector, aparecem a terceira pessoa do singular e plural, e a primeira do singular, apelando, neste último, para a apreensão do fluxo de consciência e do monólogo interior (já citados como técnicas narrativas modernas utilizadas pela escritora), onde

personagem e narrador inevitavelmente se confundem (ou muitas vezes se fundem), já que ambas essas categorias estão contaminadas com as mesmas marcas e carências. O narrador em primeira pessoa desnuda-se completamente; o de terceira pessoa revela as personagens até o mais íntimo, num profundo movimento que se torna nauseante. Em ambos, aflora o que Yudith Rosenbaum (1999) chama “estilo sádico” de narrar, na medida em que “desloca o leitor de seu anestesiado repouso a partir de um incômodo estranhamento” (p. 199).

A romancista emprega a terceira pessoa quando pode estar de fora, descrevendo cenas, lances, objetos, ou ainda os pensamentos das personagens. É a primeira pessoa quando as personagens falam ou pensam diretamente, sem a interferência do narrador, a tal ponto que inclusive a terceira pessoa parece reportar-se a um *pseudo-narrador*, ou *narrador secreto*, e não à ficcionista, ou, então, que o romance fosse escrito por si próprio e a mudança de pessoas não tivesse nada com o narrador, mas com as faces da história. [...] *Percebe-se, ainda, que a terceira pessoa não é mais de quem permanece de fora, e sim, de quem descobre a linguagem das coisas e cenas [...] Dir-se-ia que a terceira pessoa se torna interior também, par a par com a primeira pessoa, como se por meio dela os episódios e os objetos fizessem auto-análise* (MOISÉS, 1968, p. 236-237, *grifos meus*).

A adoção de uma perspectiva de narrar baseada na introspecção já nasce em seu romance de estreia, *Perto do coração selvagem* (1943), aliando ao monólogo interior e à conseqüente ruptura com a sintaxe frasal, a noção subjetiva do tempo e a dissolução dos fatos que compõem o enredo, que se torna cada vez mais rarefeito e indispensável. Clarice Lispector, aliando-se a grandes nomes da novelística moderna, consegue, para Benedito Nunes (1989), problematizar e renovar as formas narrativas tradicionais, “[...] onde a posição do próprio narrador em suas relações com a linguagem e a realidade, por meio de um jogo de identidade da ficcionista consigo mesma e com os seus personagens” (p. 64), desenvolve uma nova face do gênero romanesco até então desconhecida e pouco explorada pelas letras brasileiras. O texto de Clarice é, cada vez mais, tendência moderna para a prosa contemporânea, pois se ancora no

[...] desprezo progressivo do apoio factual para formar a seqüência narrativa e a abolição da personagem como agente condutor da ação e do relato, assim como o corporificador do núcleo narrativo, em torno do qual se aglutinam os demais elementos e se realiza a tensão dramática (LUCAS, 1987, p. 47).

Nesse jogo inusitado e difícil entre narrador, linguagem e personagens, temos um romance que, não delimitando as fronteiras entre o psicológico e a reflexão existencial, deixa

de ser romance para tornar-se, na designação proposta por Carlos Felipe Moisés (1989), uma “ficção em crise”.

O romance psicológico, tal como se configurou no século XIX, se caracteriza primordialmente pelo recorte individualizado de tipos de criaturas, cuja consciência constitui a base epistemológica e ontológica à qual o universo se subordina. É justamente essa base que é posta em crise pelo microanalitismo de vocação filosófica, acionado por Clarice, que tende a diluir os fundamentos da consciência, reduzindo-a a incerteza e incomunicabilidade. Em seu romance, a condição humana, como tal, o estar-no-mundo enquanto problema em si, aflora e sobrepõe, dominante, aos indivíduos que o vivem e tendem por isso a se dispersar no embate com a realidade. Não temos aí a aceitação de um mundo estável, ainda que ilusoriamente estável, como no romance psicológico em geral, que devesse ser reproduzido e endossado pela ficção, mas, mais propriamente, a representação dos fragmentos de um mundo que perdeu as coordenadas. Ao mesmo tempo que descreve a consciência dispersa nesse mundo fragmentário, o esforço da escritora almeja criar uma nova estabilidade através da ação vivificadora da palavra (MOISÉS, 1989, p. 156).

Levando-se em consideração a complexidade e profundidade das narrativas claricianas, a linguagem empregada pela autora é simples e intensamente lírica, e como comentado anteriormente, funde poesia e prosa harmonicamente. Clarice foi muitas vezes taxada de hermética por leitores e críticos, mas hoje se tem compreensão que a dificuldade encontrada na leitura de seus livros não repousa na linguagem propriamente dita, mas no conteúdo, extremamente complexo, dada à grandeza daquilo que procurava expressar, requerendo muito mais um repertório emocional e psicológico do que uma erudição linguística (OLIVEIRA, 2008). Recuperando a autora, Silviano Santiago (2004, p. 235) adverte que “A prosa inaugural de Clarice [...] exige um novo leitor – ‘quem souber ler lerá’”.

Ler Clarice Lispector é uma aventura de risco. Nas vielas, esquinas e becos de seus escritos, pulsa uma intensidade arrebatadora capaz de levar o leitor a ficar frente a frente consigo mesmo. Trata-se de uma artista de alma insone, e quem respirou seu hálito nunca mais poderá dormir como antes (OLIVEIRA, 2008, p. 35).

A própria escritora, autorrefletindo o conteúdo de seus textos, acrescenta que “[...] há mais sentimentos que palavras. Ao que se sente não há modo de dizer. Pode-se misteriosamente aludi-los” (BORELLI, 1981, p. 77), ou seja, sentimentos e sensações extrapolam o poder da linguagem para expressá-los, aceitando apenas serem sugeridos, o que gera uma nova forma de escrever, alicerçada nos limites do inefável. Essa poética do silêncio é, para Prado Jr. (1989, p. 24), capaz de “[...] subverter os limites reconhecidos pelo belo e

pelo não-belo, entre literatura e não-literatura, logo entre o que é e o que não é escrever. É assim que ela atesta algo que não pode ser pronunciado, articulado ou julgado”.

Muito além do comentário metalinguístico, sua prosa tenta se posicionar sobre a legitimidade da palavra como instrumento da transcendência de um impedimento existencial inato. A falência do reino das palavras, no abismo entre a forma e a não-forma, entre o pronunciável e o inominável, atesta a literatura de Clarice Lispector como *estética do sublime*⁴, conceito kantiano diverso do belo e do grotesco e que repousa no terreno do inatingível. O trecho a seguir tenta sintetizar como a literatura lispectoriana dialoga e é ressignificada pela perspectiva do sublime.

Kant mostra que o sublime se marca por um sentimento ambivalente, contraditório, comparável a um estremeamento [...] O prazer conflituoso que procede desse sentimento, e que chama de “prazer negativo”, é um prazer mediatizado pela pena. É nesse sentido que o sublime, à diferença do belo, nos prepara para estimar algo contra o nosso interesse (sensível). A pena de que se trata aí vem da insuficiência da imaginação para por forma, apresentar, o que é exigido por um conceito indeterminado pela razão: o conceito de infinito, por exemplo, ou de absoluto [...]. [A literatura de Clarice] envia a essa estética paradoxal do não-belo: o evento e o sentimento contraditório que o assinala; a “transcendência” ou a defasagem do instante-já em relação a si próprio; o desregulamento da poética dos gêneros e a desarticulação da sintaxe; a não-palavra e a mudez, que atestam a finitude da capacidade de dar forma à “coisa”; a melancolia, mas também a alegria de pelo menos testemunhar o indizível, cumprindo um destino que impele a remontar em direção ao incondicionado [...] (PRADO JR., 1989, p. 28).

Espécie de componente da noção de sublime, o silêncio, isto é, a fracassada demanda em querer dar contornos àquilo que escorre da capacidade da linguagem, posto que é inescrutável, em Clarice Lispector também tem sido alvo de investigações por parte da crítica e da academia, que entrevem nessa “linguagem como processo” a essência das narrativas claricianas. Embora o silêncio esteja mais latente em suas últimas obras, respectivamente *Água viva* (1973), *A hora da estrela* (1977) e *Um sopro de vida* (1978 – publicação póstuma), conforme Maria Lucia Homem (2012), e onde se observa gritantemente o esgarçamento romanesco, reduzidos pela artista a simples alcunha de “ficções”, a linguagem como busca em si mesma, no embate do que é e o que não é apreendido pela letra, sempre foi uma

⁴ A *estética do sublime* de Kant dialoga com o conceito de *estética do negativo* proposto por Judith Rosenbaum (1999) no artigo “As metamorfoses do mal em Clarice Lispector”, em que pondera ser a escritura clariciana, marcada pela dissonância, fragmentação e ruína (a mudez e finitude da palavra), iluminada pela escuridão, “[...] que faz do mal e da morte ingredientes incluíveis na receita da arte de viver” (p. 206). Nos dois conceitos, a ideia de belo é colocada em xeque para problematizar a condição do sujeito contemporâneo e do estatuto regulador da arte.

preocupação de Clarice, o que deixa registrado numa carta a seu amigo Lúcio Cardoso, comentando sobre seu segundo livro e nosso objeto de análise: “Meu livro se chamará *O lustre*. Está terminado, só que falta nele o que eu não posso dizer” (VASCONCELLOS, 1993, p. 127).

Clarice Lispector não se engessou em gêneros, não se filiou a escolas ou estilos literários do período de sua escrita, transformando-se em surpreendente e raro caso de uma voz literária brasileira que soube com suas palavras compreender de modo tão peculiar e belo as profundezas da dimensão humana. Toda a produção clariciana faz-nos acreditar, portanto, num constante e ininterrupto movimento de perscrutação da alma na busca de respostas sobre os mistérios da vida, e através de uma linguagem intrigante e inquieta, refletir de maneira densa e existencialista sobre nós mesmos e o mundo em que vivemos.

1.2 *O lustre*: silêncio da crítica, romance solidão/sensação

*Há aromas frescos como a carne dos infantes,
Doce como o oboé, verdes como a campina,
E outros, já dissolutos, ricos e triunfantes,*

*Com a fluidez daquilo que jamais termina,
Como o almíscar, o incenso e as resinas do Oriente,
Que a glória exaltam dos sentidos e da mente.*

Charles Baudelaire, *Correspondências*

Escrito no período entre março de 1943, no Rio de Janeiro, e novembro de 1944, em Nápoles, Itália, onde Clarice retocou algumas pinceladas finais ao texto, *O lustre* é o segundo romance da escritora, publicado somente em 1946, quando a autora ainda encontrava-se morando fora do país ao lado do marido diplomata. Após a aclamada estreia com *Perto do coração selvagem* (1944), a crítica literária do momento aguardava por uma obra de mesmo naipe e transgressão que a primeira, e embora os leitores tenham recebido *O lustre* com ânimo, os críticos o acolheram com pouco (ou quase nenhum) fôlego, numa chuva misteriosa de silêncios.

O silêncio da crítica em torno de seu livro deixa a escritora atônita e ansiosa no Velho Mundo, fazendo-a escrever cartas às irmãs e amigos, questionando, inquieta “[...] que é que há sobre ‘O lustre’? Espero sempre notícias” (BORELLI, 1981, p.114). Numa carta de 08 de maio de 1946 para as irmãs, Lispector reclama a ausência dos ferrenhos comentários críticos de Álvaro Lins e do silêncio de Antonio Candido:

[...] Recebi uma carta de Fernando Sabino, de Nova York, ele diz que não compreende o silêncio em torno do livro. Também não compreendo, porque acho que um crítico que elogiou um primeiro livro de um autor, tem quase por obrigação anotar pelo menos o segundo, destruindo-o ou aceitando. [...] Gostaria muito de ler uma crítica de Antonio Candido. Ele escreveu? Em todo o caso, já passei por cima da crítica de Álvaro Lins, embora leve a sério (p. 115).

Essa falta de comentários imediatos em torno da segunda obra de Clarice Lispector causa certo estranhamento, já que *Perto do coração selvagem* foi reconhecido pelos críticos por sua grandeza e inovação, e *O lustre* seguia características semelhantes ao romance de estreia⁵. No entanto, Cláudia Nina (2003) credits o pouco interesse n'*O lustre* à diferença estilística deste para com o livro de 1944. Sua visada interpretativa nos ilumina para o fato de que o segundo romance lispectoriano está longe de refletir o dinamismo e o uso alternado da perspectiva narrativa que PCS alcançou com maestria. Ao se questionar porque a autora mudaria consideravelmente seu estilo de um romance para outro, numa abordagem literária diversa da anterior, encontra no exílio de Clarice Lispector uma possível resposta para essa intrigante e recente trajetória nas letras, bem como a “justificativa” da mudez da crítica.

Quando *O lustre* acabou de ser escrito, Clarice Lispector estava no exílio, morando na Europa em período de guerra, e sua vida tinha se alterado consideravelmente desde *Perto do coração selvagem*. Dois momentos diferentes e dois livros distintos que jamais poderiam ser estudados em um mesmo grupo de textos.

Naquele instante, Clarice estava, pela primeira vez, fazendo um livro seu “cruzar o oceano”, ficando depois à espera de alguma resposta da crítica. No entanto, as reações dos experts levariam algum tempo para retornar à autora; a primeira resposta das editoras foi o silêncio ou, quando pior, uma áspera recusa. Clarice Lispector ainda esperaria alguns anos antes de ter seu livro publicado. Além da literatura, a autora dera início a uma intensa correspondência com seus amigos brasileiros, a maioria deles também escritores, entre eles Manuel Bandeira, Rubem Braga, Paulo Mendes Campos, Lúcio Cardoso e Fernando Sabino. *O lustre* ficou pronto em meio a esse processo de intercâmbio de palavras a distância e, paradoxalmente, de extremo silêncio em sua vida cotidiana, devido a uma difícil adaptação em Nápoles naqueles sombrios anos de guerra [...] (NINA, 2003, p. 71-72).

⁵ Benedito Nunes, no ensaio *O drama da linguagem* (1995), em que realiza uma análise filosófico-existencial sobre a obra de Lispector, aproxima *Perto do coração selvagem* (1944) e *O lustre* (1946), pois ao destacar a relação da personagem protagonista Virgínia com as demais personagens da trama, afirma esta ser um desdobramento de Joana, protagonista do romance inaugural da escritora, uma vez que ambas nutrem “[...] um relacionamento conflitivo que as opõe às outras figuras dos respectivos romances” (NUNES, 1995, p. 28). A incoerência e incompreensão do silêncio e dos futuros comentários críticos negativos atribuídos a *O lustre* são endossados, portanto, com a aproximação existente entre os dois primeiros romances claricianos, não somente entre as personagens protagonistas, mas também em relação à linguagem lírica e poética empregada em ambos, bem como o uso das técnicas modernas de narração, como o fluxo de consciência e o monólogo interior, já em voga na Europa com Proust, Joyce, Woolf e Mansfield.

Na orelha da primeira edição de *O lustre*, Alceu Amoroso Lima (*apud* LISPECTOR, 1946) descreve a obra como densa e sombria, sem luz, apenas sombras, colocando Clarice numa “[...] trágica solidão em nossas letras modernas” (s/p). A crítica tardou, mas acabou chegando, e negativamente, firmando as palavras de Lima como um presságio. Álvaro Lins, que já havia escrito sobre o romance inaugural de Clarice, volta a criticar a autora, afirmando que o segundo romance seria uma continuação do primeiro, destacando as mesmas qualidades e defeitos do livro anterior.

Romance, porém, não se faz somente com um personagem e pedaços de romance, *romances mutilados e incompletos*, são os dois livros publicados pela Sra. Clarisse [sic] Lispector, transmitindo, ambos nas últimas páginas a sensação de que alguma coisa essencial deixou de ser captada ou dominada pela autora no processo da arte de ficção (LINS, 1963, p. 161, *grifo meu*).

Embora Lins não veja com bons olhos *O lustre*, posto que sua crítica norteia-se ainda no romance tradicional, é um dos primeiros estudiosos a identificar que a escrita de Clarice caminhava por veredas ainda pouco exploradas da nossa literatura. A falta, a ausência, a incompletude e o fragmentário, sejam da linguagem ou das personagens, são pontuados por Lins como dissonâncias dentro do universo romanesco, contudo são essas características, somadas à outras, que edificarão todo o projeto literário de Clarice Lispector e a inscreverão na literatura moderna de expressão introspectiva.

O ensaio de Gilda de Mello e Souza, publicado no jornal *O Estado de São Paulo*, em 14 de julho de 1946, atribuiu mais qualidades a *O lustre* que a *Perto do coração selvagem*, creditando, por exemplo, uma ambição inovadora da escritora no processo criativo, contudo não deixou de acrescentar o fato de que o livro não obedece ao gênero a que está filiado, afirmando ser este uma “prosa poética” (uso extensivo de metáforas e descrições insólitas, somados aos jogos sinestésicos e sugestivos) e um “romance simbólico” (através do qual afirma que a autora cria uma espécie de mito, o “mito do nosso tempo”), onde a artista faz empréstimos de outros gêneros literários. Embora a estudiosa posicionasse ao lado da crítica negativa ao romance, compara-o aos livros de Franz Kafka e do brasileiro Anibal Machado, no sentido de que nesses também “[...] a história não existe apenas no seu interesse imediato, mas compõe-se de um conjunto de sinais que devemos descobrir a equivalência” (SOUZA, 1946, p. 170). A passagem crítica reproduzida abaixo registra a temática da obra aos olhos da ensaísta, bem como o posicionamento desta em relação à escrita inovadora de Lispector.

O Lustre é um romance construído em torno de certos temas: o tema central da busca – do sentido da vida, da perfeição do ser – os temas do desencontro, da incomunicabilidade entre as criaturas, do desejo de “ultrapassar o mundo do possível”, etc. Para desenvolvê-lo, a sra. Clarice Lispector quase nunca usa a ação mas sim a psicologia em análise.[...] E se por um lado a grande originalidade da sra. Clarice Lispector deriva da visão que nos dá do mundo através da criação de um mito [...] por outro vem da descoberta de um estilo extraordinariamente pessoal e rico com que pretende traduzir a complexidade psicológica e fixar o imponderável (SOUZA, 1946, p. 171).

Os poucos comentários positivos acerca de *O lustre* vêm de Oswald de Andrade, que, num artigo publicado em 26 de fevereiro de 1946, no *Correio da Manhã*, mostra-se indignado com a crítica negativa em torno desse livro “aterrorizante” (apud SANTOS, 2008) de Lispector, acusando os estudiosos críticos de despreparo para compreender a grandiosidade da obra. Sergio Millet (1946, p. 41), em texto de 15 de fevereiro de 1946, tece considerações favoráveis sobre o estilo clariciano em seu segundo romance: “Romance de uma envolvente tristeza é no entanto êsse livro uma obra de amor, [...] de plenitude emocional admirável. E servida por um estilo de exuberantes imagens, em que a volúpia da palavra [...] se expande numa permanente [...] sinfonia”. Para Lucio Cardoso, conselheiro e amigo de Clarice Lispector, *O lustre* é uma obra-prima, como revelou na carta à escritora: “[...] por falar em o Lustre, continuo achando-o uma autêntica obra-prima. Que grande livro, que personalidade, que escritora!” (MONTERO, 2002, p. 133).

Acredita-se que esse comportamento da crítica da época deva-se, consoante Santos (2008), ao fato de que o romance escrito por Clarice Lispector não correspondesse à fórmula dos romances regionalistas e de cunho social da década de 30 e 40, aproximando-se mais dos romances intimistas e das experiências modernas de escritura na Europa, embora os críticos tivessem algumas ferramentas necessárias para atribuir juízo de valor ao seu romance.

Assim, revela-se um paradoxo: a interpretação crítica acerca do romance de Clarice não estava errada, tendo-se em mente o horizonte de expectativa daquele momento histórico-social específico. Os críticos dos anos 40 certamente perceberam elementos pertinentes ao romance clariciano, porém, julgaram tais aspectos tendo em mente um modelo de romance, o realista. Contudo, uma postura como essa pode marcar a obra de modo negativo, principalmente quando não se considera que o “realismo” de Clarice se entrecruza com o recurso da introspecção, escapando, assim, à tradição (SANTOS, 2008, p. 37).

A partir da década de 60, foram poucos os leitores críticos que, evitando classificações rígidas de gênero, buscaram compreender as inovações presentes n’*O lustre*, valorizando, assim, a linguagem, as técnicas e a estrutura híbrida e múltipla dessa obra. No artigo “Uma

voz”, publicado no “Suplemento Literário” do jornal *O Estado de São Paulo*, em 1960, o crítico literário Wilson Martins aproxima *O lustre* de Lispector do romance inglês *Mrs. Dalloway* (1925), de Virginia Woolf, recorrendo, como outros pesquisadores, à perigosa crítica de influências; para Martins, ambas as obras espraiam imprecisões do real e alargam-se no aprofundamento psicológico.

Assis Brasil (1969, *apud* SANTOS, 2008), num breve comentário sobre o romance, frisa a riqueza de imagens poéticas ali contidas como sendo uma das atrações estéticas de Clarice, bem como apontando a tendência da escritora em gerar criaturas inacabadas e misteriosas, que se descortinam, como Virgínia, não por seus traços externos, mas pelo estado de espírito de seu mundo interior. Em 1979, Olga de Sá, com o seu *A Escritura de Clarice Lispector*, analisa o segundo romance clariciano pontuando que o objeto lustre sugere a figura de um grande pássaro de luz, relacionando essa imagem à protagonista Virgínia, que seria “o lustre implume, inteiriça e morta, sem possibilidade de questionar o ser com a linguagem” (p. 242).

Na década de 80, Márcia Lígia Guidin quebra novamente o silêncio sobre esse romance lispectoriano, analisando a obra em sua dissertação de mestrado pela Universidade de São Paulo (USP), com o título *A estrela e o abismo: um estudo sobre feminino e morte em Clarice Lispector* (1989), elegendo *O lustre* como o livro que melhor aborda os dois temas em questão, além de sinalizar a instigante ligação entre morte e erotização na associação corpo/falecimento, ilustrada na relação de Virgínia e Vicente. Com *Clarice Lispector: a paixão segundo C.L.*, Berta Waldman (1992, p. 51) expõe um pequeno e intrigante comentário sobre a protagonista Virgínia: “A leveza, a intocabilidade, os pequenos anseios, a cólera, a distração, as pequenas iluminações, a distância com relação à realidade mais ampla, fazem dela um ser sem chão, sem raízes”. Em 1995, Ana Cristina Chiara, apresentando a obra em sua 8ª edição, aponta a existência de um cruel realismo nesse romance, diverso do realismo do XIX, um realismo (ou talvez impressionismo?) capaz de instigar no leitor às mesmas sensações da personagem feminina.

Nos anos 2000, destaca-se o trabalho de Galvanda Queiroz Galvão, cuja dissertação de mestrado *Clarice Lispector: linguagem, estilhaço sobre a paisagem – O Lustre* (2000), defendida na Universidade Estadual Paulista (UNESP), Campus de São José do Rio Preto, realiza um estudo que se concentra nas relações espaço-temporais responsáveis pela construção das personagens e objetos, bem como a linguagem e o estilo clariciano (que ela identifica, como Gilda de Mello e Souza, de barroco) recorrente nesse romance. Ainda em 2000, o pesquisador Carlos Mendes de Souza, com *Clarice Lispector: figuras da escrita*, além

de enaltecer as qualidades da obra e atribuir um caráter de “desterritorialização” à Virgínia, destaca a importância do espaço para a narrativa. A “atmosfera brumosa” e o aspecto noturno do romance também são evidenciados pelo estudioso como traço fulcral da escritura lispectoriana, enaltecendo nesse texto um diálogo com outras artes, sobretudo o desenho. Em 2004, Ludmila Zago Andrade defende sua dissertação de mestrado na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) com o trabalho *À beira escandescente das coisas: O lustre* de Clarice Lispector, em que analisa os aspectos que caracterizam a escrita nesse romance no campo da relação entre literatura e psicanálise.

Os últimos trabalhos de fôlego que se debruçaram em torno d’*O lustre*, afora pesquisas que tecem rápidos comentários acerca da obra, são as dissertações de mestrado: *Entre o porão e o lustre: a relação personagem e espaço no romance O lustre*, de Clarice Lispector (2008), defendida por Joelice Barbosa dos Santos pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC/SP), onde defende que o espaço ganha destaque no processo de construção da personagem feminina Virgínia, e *Condição humana e máscaras da contradição: um estudo das relações de amor em O lustre*, de Clarice Lispector (2012), em que a pesquisadora da Universidade Federal Fluminense Thalita Martins Nogueira identifica nas personagens desse romance relações emocionais castradoras típicas do sujeito contemporâneo, que se vê pertencente a lugar nenhum no mundo. Um balanço geral da fortuna crítica desse livro não deixa dúvidas:

Junto ao romance *A cidade sitiada*, *O lustre* é uma das obras menos conhecidas de Clarice e também um dos menos comentados. Também não recebeu muitas traduções. À época em que foi publicado, as resenhas não foram abundantes; até hoje ainda há uma nítida preferência de leitores e críticos por outros textos da autora (NINA, 2003, p. 70).

O lustre vislumbra o mundo interior de Virgínia e a sua constante busca de um espaço físico e “psicológico” para viver. A ação se desenrola inicialmente no campo, em que retrata a infância da protagonista em uma propriedade retirada, a Granja Quieta, e depois se desdobra, num lapso temporal sem explicações, na cidade grande, onde a personagem é um ser adulto e solitário. Consoante Afrânio Coutinho (2004, p. 537):

Virgínia ocupa o vértice do triângulo dos personagens, os irmãos Daniel, Virgínia e Esmeralda. Enquanto Daniel será mais visto na primeira parte, Esmeralda crescerá na última, quando Virgínia, regressa da cidade. Embora sejam adolescentes, a vida em Granja Alta tem o feitio de um passado recortado. As criaturas assemelham-se a retratos que desbotassem dentro das suas molduras. A linguagem absorve a melancólica imobilidade.

Já no início da narrativa observa-se a complexidade que será para delinear as características da personagem principal, pois a narrativa começa com a seguinte enunciação do narrador: “Ela seria fluida durante toda a vida” (LISPECTOR, 1999, p. 9). Na primeira parte da história, Virgínia revela-nos, aos poucos, sua vida, marcada por um segredo: quando eram crianças, ela e o irmão Daniel viram um chapéu boiando no rio, “[...] as águas continuavam correndo – Nem que nos perguntem sobre o afog...” (p. 9-10), palavra que não deveria ser pronunciada por eles. Ambiguidade, mistério e uma sugestiva relação incestuosa marcam Virgínia e Daniel; com os encontros da *Sociedade das Sombras*, cujo lema era a solidão, essa atmosfera se intensifica. Do pai e da mãe de Virgínia basta ser dito que são figuras apagadas e sem relevância para a trama: o pai, um homem severo e tradicionalista, era dono de uma papelaria; a mãe, uma pobre dona de casa que lamenta a vida de casada e relembra saudosista os tempos de solteira (SANTOS, 2008).

Granja Quieta é o lugar onde nasceram os três irmãos, passando toda a infância em um casarão que pertencia à avó, uma casa que outrora fora luxuosa, restando de seu passado grandioso apenas o tapete vermelho e o lustre. No quinto capítulo, e como mencionado anteriormente, ocorre um aceleração temporal, em que nos deparamos com Virgínia e Daniel adultos e vivendo na cidade; esse lapso de tempo sinaliza a segunda parte do romance, na qual Virgínia se envolve com Vicente, “[...] numa relação amorosa um pouco conturbada, reflexo do caráter da própria personagem. É na cidade que Virgínia almeja uma vida social. Participa de festas e reuniões, faz amizade com o porteiro Miguel, sendo este mais um relacionamento complicado” (SANTOS, 2008, p. 59). Num constante jogo de alteridade, e envolta por encontros e desencontros, a protagonista acaba por se defrontar com o que a perseguia desde pequena: a morte. “Virgínia retira da atração pela morte a sua força. O cultivo da morte deriva da náusea que prematuramente sente da vida” (COUTINHO, 2004, p. 537).

O texto narra diferentes momentos na busca de Virgínia: primeiro, a infância na fazenda junto a seus pais, avó, a irmã Esmeralda e o irmão, Daniel; segundo, na cidade, onde Virgínia, adulta, não encontra ninguém com quem interagir, apesar de algumas tentativas frustradas de se relacionar. Em seus longos passeios, ela se move sozinha e abandonada – “a sensação era a de ter sido abandonada enquanto dormia” (LU, p. 288). Sua busca interior fica assim transformada na busca por um lugar onde morar.

Saindo da Granja Quieta, ela vai para a cidade, mas não se integra a lugar nenhum. Tenta morar com umas primas num lugar empoeirado que tem uma única janela, sempre fechada. Então muda-se de novo, para um apartamento num edifício que é “uma estreita caixa de cimento úmido” (LU, p. 149), onde ela se encontra mais só do que nunca – “num período muito triste e sem

palavras, sem amigos, sem ninguém com quem trocar compreensões rápidas e amáveis”. (LU, p. 149). O terceiro momento acontece quando ela volta à fazenda, na esperança de encontrar algum tipo de felicidade jamais abarcada anteriormente. No entanto, quando retorna, é atropelada, encontrando em vez disso a morte (NINA, 2003, p. 74).

N’*O lustre* o enredo é secundário⁶, pois o narrador em terceira pessoa deseja revelar o mais recôndito da alma misteriosa de Virgínia, e para tanto, utilizar-se-á da descrição de sensações, pensamentos e clarividências que modelam a protagonista como um ser extremamente complexo e múltiplo, que está em mutação a todo o momento, tornando-se um enigma para o narrador e para si mesma.

Virgínia é caracterizada pelo narrador onisciente como “fluida”, quieta, vaga, desmemoriada. Seus poucos traços físicos – pequena, magra e frágil – reforçam a ideia de um ser errante, em precária construção de identidade, sobressaltado a todo o momento por sensações inexprimíveis. Inconsistente e indefinida, Virgínia é compreendida por Cláudia Nina (2003) como “sem estofa”, e “Sendo tão fluida, ela não consegue encontrar nenhum lugar sólido onde ancorar-se e nenhum destino que lhe pertença de fato” (p. 73). Estrangeira em terra (des)conhecida, sua jornada é um processo silencioso e solitário de descobrimento do mundo e de si mesma, demanda interior e existencial repleta de apatia, cansaço, náusea, sintomas de um quase sabor da morte experimentado e levado às últimas consequências como fardo irremediável.

Como num caleidoscópio, as imagens (impressões do mundo, sensações, pensamentos) atravessam a personagem num ritmo alucinante e feérico. Levada ao limite da vertigem, ela tem constantes “desmaios” durante o livro, o que remete ao seu desejo de adesão à “substância das coisas”, resistente à palavra e à compreensão. Numa atração irresistível, embora amedrontadora para a morte (de que os desmaios constituem uma versão), a protagonista experimenta, desde a primeira cena do romance em que, junto com o irmão, vê o chapéu de um suposto afogado descendo o rio, o apelo do retorno ao indiferenciado. A própria fluidez da água, imagem fundadora da personagem e do livro, reitera a indefinição dos contornos que marca o universo representado na narrativa (TEIXEIRA, 2012, p. 72-73).

A morte é um dos temas mais visados pelos pesquisadores n’*O lustre*, uma vez que a sua imagem é recorrente ao longo de todo o romance, tornando-se, para muitos, o substrato basal da narrativa. A metáfora dos vaga-lumes, nas reflexões constantes de Virgínia, é

⁶ Afrânio Coutinho, em *A Literatura no Brasil* (2004), caracteriza *O lustre* como um romance de pouco fôlego dado ao seu exagero de abstracionismo, atos gratuitos e desarticulação com a realidade. Todavia, deve ser levado em conta que o crítico realizou seus comentários tendo ainda por referência o romance tradicional, em que o enredo é crucial para o êxito da narrativa.

recuperada por Carlos de Sousa (2000) não somente como inferência aos jogos de “escureza e luminosidade” do livro, mas, sobretudo aqui, como representação do par antitético vida X morte vivenciado pela protagonista. Virgínia, ao se interrogar sobre a morte, procura preencher o vazio que a domina de viver “à beira das coisas”: “[...] quando a gente vê um vagalume a gente não pensa que ele apareceu, mas que desapareceu. Como se uma pessoa morresse e isso fosse a primeira coisa dessa pessoa porque ele nem tivesse nascido nem vivido, sabe como? *Pergunta-se assim: como é o vagalume? Responde-se: ele desaparece*” (LISPECTOR, 1999, p. 45, *grifo meu*).

Viver em busca da “coisa clariciana” é o calvário percorrido por Joana, de PCS, retomado por Virgínia e, posteriormente, encarado por todas as outras protagonistas de Lispector. A infância em Granja Quieta, com a família, e a vida adulta na cidade grande são os fios espaciais que (des)norteiam essa “barata tonta” que é Virgínia, numa referência ao inseto tão privilegiado por Clarice em suas tramas. O deslocamento territorial é acompanhado, paradoxalmente, a um eterno deslocamento da personagem na procura angustiante de si e dos outros, sempre fugidios.

Não conseguindo estabelecer novas ligações sólidas e incapaz de empreender a busca de suas origens, Virgínia encontra-se para sempre deslocada. A palavra fluida, que literalmente significa fluida, fluente, corrente, está implícita no texto de modo negativo, para descrever a incapacidade de a protagonista assumir o controle de sua vida, de ter o comando ativo de sua biografia (NINA, 2003, p. 78-79).

No compasso dessa demanda interior e desconhecida, o espaço torna-se, portanto, eixo básico na tentativa de esboçar a paisagem conflitante e sinestésica de Virgínia. Recuperando as palavras de Santos (2008, p. 80):

São os espaços que dão sustento ao universo de Virgínia. Desse modo, o casarão é a tentativa de Virgínia encontrar-se através do seu passado; o apartamento na cidade é o elo de ligação entre ela e Daniel, e é na cidade que ela tentará se ligar a outras pessoas, empreitada que não se conclui com sucesso.

A subjetividade em crise, de um eu inquieto e em metamorfose, bem como as relações de alteridade, são, na leitura de Nogueira (2012), um dos aspectos que tornam *O lustre* uma obra que sempre será revisitada, já que suscita indagações do sujeito pós-moderno presentes também em vários textos da ficção contemporânea. Para a estudiosa, o amor e as relações interpessoais podem ser vistos como os grandes temas dessa e de todas as outras

narrativas de Clarice Lispector. N’*O lustre*, Virgínia e sua relação esquizofrênica com as demais personagens, sobretudo as masculinas (Daniel e Vicente), clareia-nos para um princípio de desconstrução do sentimento amor e que, associado ao mal que a invade, pode estar interligado, segundo Martins (1986), ao desejo de liberdade e transgressão do eu feminino.

No que concerne às relações amorosas, Virgínia, assim como Joana, mantém-se intocada em sua unicidade, negando-se à entrega ao outro. Há também nela, portanto, uma aversão aos papéis sociais estereotipados, o que a faz fugir do casamento e da maternidade. Além disso, a protagonista mostra-se incapaz de acompanhar as falas do namorado Vicente, pois estas se enquadram no dialeto artificial do “grupo da cidade” [...] Ao “excesso de palavras”, em que se assenta o relacionamento dos dois, Virgínia sempre fria e desatenta, fecha-se em si para novamente pôr-se à procura da “coisa silenciosa”, índice de sua ruptura com o discurso vazio e superficial da sociedade que a cerca (TEIXEIRA, 2012, p. 81).

Essas relações entre as personagens (e seus perfis psicológicos individualizados), imbricadas que estão no fazer poético de Clarice tecido em sua prosa, recria, na hermenêutica bachelardiana de Marçal (2009), a imaginação poética dos elementos da natureza – a água, o ar, a terra e o fogo. Virgínia é o ser feminino que, assim como a metáfora inicial da água, seria fluida, inconstante e oculta durante toda a vida.

Amparada na ponte, “coração batendo num corpo subitamente vazio de sangue, o coração jogando, caindo furiosamente, as águas correndo” (LISPECTOR, 1999, p.10), Virgínia pensou, numa clara alucinação, que ia cair e afogar-se. “Mas eu já morri” (LISPECTOR, 1999, p.10 - 11), pensava enquanto se desprendia da ponte. É no momento em que Daniel se afasta e Virgínia não consegue chamá-lo que se dá essa confluência entre ambos os seres: Virgínia experimenta a morte nas águas, pois sua substância fluida, aberta, intensa, a impulsiona a viver como água, e não é mais sangue o que bombeia seu coração vazio, senão as águas correndo. Virgínia conhece a morte porque é o rio que corre em suas veias - ela própria fluida (MARÇAL, 2009, p. 26).

Outra natureza a qual nossa protagonista se vincula é a aérea, evanescente, resultado de suas vertigens, sonhos e desmaios, estes “[...] como fruto de uma ação intraduzível [...] Uma vontade de flutuar, de pairar sobre a realidade inegável, os códigos sociais, leva-a a desejar o vôo [...] transgredindo-o em busca de uma evasiva humana ao além humano, ao humano-pássaro” (MARÇAL, 2009, p. 28). Daniel é, por excelência, o oposto da irmã, ou seja, a terra, em toda a sua dureza, resistência, inflexibilidade, o que os torna, nessa perspectiva, complementares:

Daniel é possuidor de um orgulho duro, uma coragem fixa, [...] uma crueza inabalável, uma maldade instintiva, vulcânica, colérica. *Como um rio precisa de um leito para se conduzir, Virgínia dependia de Daniel para sentir-se una, completa, possuidora de uma vida, ainda que desajeitada, de aguda fraqueza* (MARÇAL, 2009, p. 27, grifo meu).

A combinação de água (Virgínia) e fogo (Vicente) sintetiza a relação amorosa dos dois, marcada pelo conflito e atração alternados, na medida em que Vicente é a substância que intermedia uma aprendizagem de Virgínia com seu corpo e sexualidade. Constituindo-se também pólo oposto de Virgínia,

Vicente possui uma inclinação à vida coletiva que se soma à sua facilidade com as palavras, sua vocação racionalista de pensador. Sua virilidade, sua sensualidade masculina, sua maneira ígnea de consumir velozmente as mulheres aproximam-no do princípio abrasador, fugaz, do fogo (MARÇAL, 2009, p. 32).

A imagem-título do romance, o lustre, embora apareça somente duas vezes na narrativa (uma no começo e outra no final), é emblemática e ambivalente para os estudiosos, que vêm nela o símbolo-chave de compreensão da personagem Virgínia e da obra como um todo. Marçal (2009) vê no lustre a imagem sonhadora que se liga à intimidade e ambivalência da protagonista: “[...] por um lado, incandescente, dado à alegria, a espargir-se, fragmentar-se, diluir-se nas coisas, por outro, recluso, pendente ao congelamento, à frieza, à solidão, ao vazio, ao abismo da profundidade” (p. 26). Identificando o lustre como uma “personagem” calada, Nina (2003, p. 80) confere ao objeto uma “função” até então nunca deslumbrada pela crítica:

[...] preso ao teto da mansão, funciona como se fosse a lente de uma câmera, rodando um filme sombrio (uma espécie de “focalizador” dentro da história). Parece capturar os mínimos e mudos movimentos das personagens, derramando sobre eles pálidos reflexos de luz e sombra. [...] o lustre é o emblema da velha e enigmática casa. Simbolicamente, representa a ideia do passado e de todas as histórias – e segredos – possíveis e nele contidos. Como o farol no romance de Woolf, o lustre na sala de jantar do casarão, como salienta Earl Fitz, “funciona como um *motif* estrutural que amarra os laços dos temas e conflitos centrais de todo o romance”.

Imóvel em sua existência de gelo, o lustre também simplifica, para Nogueira (2012, p. 80), “a perda da ‘coisa indizível’ e, por extensão, o ‘fracasso’ da narrativa que a persegue [Virgínia]”, configurando-se metáfora do inenarrável, já que objeto permanente deste

romance (ou antirromance?). Romance ou não, o que interessa salientar brevemente aqui é que N' *O lustre* estão presentes alguns padrões canônicos do gênero romanesco tradicional, como enredo, história cronológica, espaço delimitado, personagens e perspectiva dominante (NINA, 2003). É como se Clarice se utilizasse paradoxalmente da estrutura de um romance usual para tentar subvertê-la em uma outra narrativa, que é um romance, mas um novo romance⁷, seja pelo discurso narrativo desconcertante, seja pela construção diferenciada das personagens.

Também existe uma trajetória circular centrada num ponto: o centro narrativo está bem definido pelo casarão da Granja Quieta. A protagonista tem consciência de que sua existência está ancorada a um centro de comando [...] É ao redor dele que circunavega Virgínia, é a partir dele que ela dá início à sua jornada, é para ele que ela retorna ao fim, na esperança de recuperar o encantamento, ou qualquer coisa que o valha, de sua infância perdida. As margens do início do romance (passado perdido) e seu desfecho (o futuro impossível) estão entrelaçados na medida em que *O lustre* abre com um afogamento e termina com o atropelamento de Virgínia (NINA, 2003, p. 82).

Forjando-se a partir da forma, onde cronologia e fragmentação oscilam numa poderosa e sufocante estilística sinestésica, o conteúdo de *O lustre*, a melancólica e vazia vida de Virgínia em Granja Quieta e na cidade grande, é a concretização de uma linguagem que se contrai ininterruptamente na tarefa efêmera e precária de registrar os desertos e abismos que habitam o mundo interior dessa mulher clariciana, que representa o ser humano em toda a sua imprevisibilidade: um oceano de mistérios da alma.

1.3 Entre o campo e a cidade, o urbano e não-urbano: novas luzes sobre *O lustre*

*Na Natureza nunca eu descobriria um contorno feio ou repetido!
Nunca duas folhas de hera, que, na verdura ou recorte, se assemelhassem!
Na Cidade, pelo contrário, cada casa repete servilmente a outra casa;
todas as faces reproduzem a mesma indiferença ou a mesma inquietação;
as ideias têm todas o mesmo valor, o mesmo cunho, a mesma forma,
como as libras; e até o que há mais pessoal e íntimo,
a Ilusão, é em todos idêntica, e todos a respiram,
e todos se perdem nela como no mesmo nevoeiro...
A "mesmice" - eis o horror das Cidades!*

Eça de Quierós, *A cidade e as serras*

⁷ No segundo capítulo, discutiremos as transformações do gênero romance até chegarmos à noção bakhtiniana de romance na modernidade como um mosaico heterogêneo.

A passagem do romance queirosiano transcrita como epígrafe serve de gatilho para resgatarmos n’*O lustre* outras matizes interpretativas recentes, e embora nossa linha investigativa de estudo desse romance seja distinta, tais leituras servem consubstancialmente ao lançarem luzes novas sobre a protagonista Virgínia e a essa obra clariciana. Como sugere o mote introdutório, o binômio *campo X cidade* será o condutor desta parte de nosso revisionismo e fortuna crítica do segundo livro de Lispector, pautando-nos, para tanto, em dois estudos atuais que, com suas especificidades e enfoques particulares, acabam interseccionando aspectos relevantes e pouco discutidos pela crítica.

Cotejaremos alternadamente com as nossas observações o artigo “Entre o campo e a cidade: *O lustre* de Clarice Lispector” (2011), resultado das pesquisas de pós-doutoramento de Ewerton de Freitas Ignácio pela Universidade Estadual Paulista (UNESP), Câmpus Assis, e a primeira parte da tese de Vera Lúcia Cardoso Medeiros, intitulada “Luzes difusas sobre o verde-amarelo: questões brasileiras na perspectiva de Clarice Lispector”, defendida em 2002 pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Esses estudos vêm reforçar o caráter plurissignificativo e atemporal do romance *O lustre*, servindo de exemplo de como esse trabalho estético de Clarice Lispector vislumbra diversas perspectivas analíticas de compreensão.

Apesar da ficção de Clarice ser essencialmente urbana, onde a cidade é mais do que cenário ou tema, vindo a ser uma amálgama da subjetividade das personagens, existem alguns espaços rurais/bucólicos que acabam por seguir a mesma lógica da urbe no universo clariciano. Em sua obra *O campo e a cidade na literatura brasileira* (2007, *apud* IGNÁCIO, 2011, p. 10), Luiz Ricardo Leitão reitera o pensamento geral da crítica em situar a literatura de Clarice Lispector como introspectiva, contudo não deixa despercebida a “função” do exterior em seus textos:

Ainda que, à primeira vista, a ficção de Clarice Lispector não conceda a mínima atenção à questão socioespacial e prefira apreender a realidade exterior a partir da sua intensa experiência afetiva (como se a escritora buscasse “absorver o mundo pelo eu” ou atribuir-lhe novo sentido por meio de alguma revelação espiritual), seus contos e romances conseguem captar, com rara sensibilidade, a atmosfera inquietante do tempo que lhe coube viver [seja no campo ou na cidade].

O lustre é, dentre todos os outros sete romances escritos pela autora, o que tematiza de modo mais pontual, “o espaço campestre e o citadino, seja na dinâmica específica de cada um, seja em seus possíveis intercambiamentos [...]” (IGNÁCIO, 2011, p. 10). Nesse romance,

o espaço não-urbano é descortinado de maneira mais detalhada e significativa, bem como confrontado a todo o momento com a cidade.

Tem-se, em *O lustre* (1946), segundo romance de Clarice Lispector, a história de Virgínia, moça cujo comportamento oscila entre um *modus vivendi* rural e um *modus vivendi* urbano. O eixo narrativo – embora isso não seja demarcado explicitamente – gira em torno de quatro grandes momentos: dois que englobam fatos ocorridos no campo – em Granja Quieta –, e dois que conformam eventos sucedidos na grande cidade litorânea – seria o Rio de Janeiro? – para onde a protagonista se muda (IGNÁCIO, 2011, p. 1).

A primeira parte da narração inicia-se em Granja Quieta, propriedade da família de Virgínia que se encontra afastada de Brejo Alto, descrita como uma cidade provinciana. Conforme Medeiros (2002), essa propriedade não está relacionada a atividades rurais, sendo a papelaria do pai de Virgínia a atividade primordial de sustento da família e também a única referência à vida econômica do município, o que sinaliza e também é sugerido pelo nome (*brejo* tem, nesse contexto, uma conotação negativa, ligando-se a palavras como esquecimento, abandono, decadência), que a pequena cidade não acompanha o processo de modernização que se alastra já desde o início do século XX. Granja Quieta, muito mais do que apenas simbolizar o caráter mudo de Virgínia, bem como as vivências taciturnas dentro da casa com os familiares e circundantes das redondezas, pode indicar aqui o declínio disseminado em tudo nas descrições do narrador. Essa derrocada de Granja Quieta, envolta em permanentes neblinas⁸, equivale à dissipação de um tempo e de um modo de vida prósperos.

O campo é, deste modo, o reflexo pictórico e sinestésico da subjetividade infantil em construção de Virgínia. Numa relação intrínseca com a natureza e seus elementos, a protagonista é caracterizada, de modo indireto e sensacionalista, pelas cores e sombras da paisagem campesina que a rodeia. Diversas passagens dessa primeira parte do romance são indicativas dessa personalidade em metamorfose constante, transformações essas tão comuns à natureza (MEDEIROS, 2002). Optamos em transcrever aqui um trecho significativo que descreve a noite, a madrugada e a manhã, e que mantém um fecundo diálogo com o famoso poema de João Cabral de Melo e Neto, *Tecendo a manhã* (1968).

⁸ Medeiros (2002) aplica em suas considerações a expressão de Nelson Schapochnik, em *História da vida privada no Brasil* (1998), “atmosfera de rarefação”, que n’*O lustre* casa-se perfeitamente ao cenário fluido, sombrio e silencioso detalhado pelo narrador. Ainda bebendo na fonte de Schapochnik, destaca-se a ideia de “sociabilidade evanescente” que o autor utiliza para representar a prosa lispectoriana, e que nesse segundo romance é evidente não apenas pela metáfora da neblina que cobre o antigo casarão, mas também pelos poucos objetos de valor que a casa ainda mantém (e um deles é o emblemático lustre), e a decomposição gradual das relações familiares, cujo eixo da narrativa centra-se em Virgínia.

De noite a sala se alumiaava numa claridade piscante e doce. Dois candeeiros pousavam sobre o aparador à disposição dos que iam se recolher. Antes de entrar no quarto a luz devia ser apagada. De madrugada um galo cantava uma límpida cruz no espaço escuro – o risco úmido espalhava um cheiro frio pela distância, o som de um passarinho arranhava a superfície da penumbra sem penetrá-la. Virgínia entreerguia os sentidos mornos, os olhos cerrados. Os gritos sanguinolentos e jovens dos galos repetiam-se dispersos pelos arredores de Brejo Alto. Uma crista vermelha sacudia-se em tremor, enquanto pernas decididas avançavam lentos passos no chão pálido, o grito era lançado – e longe como o vôo de uma seta outro galo duro e vivo abria o bico feroz e respondia – enquanto os ouvidos ainda adormecidos esperavam em vaga atenção. A manhã extasiada e fraca ia se propagando numa notícia. Virgínia erguia-se, metia-se no curto vestido, empurrava as altas janelas do quarto, a névoa penetrava lenta e opressa; ela mergulhava a cabeça, o rosto doce como o de um animal que come na mão. O nariz movia-se úmido, a face fria afinada em claridade adiantava-se num impulso tateante, livre e assustado. Enxergava apenas um ou outro ferro da grade do jardim. O arame farpado apontava seco de dentro da bruma gelada; as árvores emergiam negras, de raízes ocultas. Ela abria grandes olhos. Lá estava a pedra escorrendo em orvalho. E depois do jardim a terra sumindo bruscamente. Toda a casa flutuava, flutuava em nuvens, desligada de Brejo Alto. (LISPECTOR, 1999, p.15-16).

Tecendo a Manhã

1.

Um galo sozinho não tece uma manhã:
 ele precisará sempre de outros galos.
 De um que apanhe esse grito que ele
 e o lance a outro; de um outro galo
 que apanhe o grito de um galo antes
 e o lance a outro; e de outros galos
 que com muitos outros galos se cruzem
 os fios de sol de seus gritos de galo,
 para que a manhã, desde uma teia tênue,
 se vá tecendo, entre todos os galos.

2.

E se encorpando em tela, entre todos,
 se erguendo tenda, onde entrem todos,
 se entretenendo para todos, no toldo
 (a manhã) que plana livre de armação.

A manhã, toldo de um tecido tão aéreo
 que, tecido, se eleva por si: luz balão
 (MELO NETO, 1968, p. 15).

Embora não seja um romance regionalista, pois não dá coordenadas precisas do local em que a trama se desenrola, *O lustre* expõe-nos com nitidez um ambiente adverso de um grande centro urbano (Granja Quieta e Brejo Alto) e a urbe frenética para onde Virgínia e o irmão Daniel se mudam. Uma sugestiva polarização entre Sul (de onde provêm os parentes importantes da família) e uma outra região onde se situa Brejo Alto, todavia não nomeada, alude ao fato de que na construção histórica brasileira a região Sul sempre se sobrepõe em prosperidade e modernização que a região Norte, que acabaram por ficar mais enraizados às estruturas tradicionais e arcaicas de produção, além de presos ao rígido sistema patriarcal (MEDEIROS, 2002).

Sair dos limites de sua vida, entregar-se a outro destino, liberta-se de um mundo que não era mais o seu são os pensamentos fluidos e vagos que movem Virgínia a viajar para a cidade grande, o que é, desde o início, bastante representativo em sua procura de si mesma.

A saída de Virgínia corresponde a uma ruptura com o mundo de Granja Quieta e Brejo Alto, locais com os quais ela mantinha vínculo de harmonia e continuidade, apesar da solidão e do abandono em que vivia junto à sua família. Ela sentia nos campos e na mata a extensão de sua subjetividade; e a perspectiva de viagem interrompe essa cadeia comunicativa, pois Virgínia sabe que seu movimento futuro será rumo ao desconhecido, frio e indiferente. Porém, ao contrário da irmã mais velha, Virgínia não temia o mundo novo e desconhecido, o que pode ser explicado por sua “natureza maleável e fraca” (MEDEIROS, 2002, p. 59).

A transferência da protagonista do campo para a cidade é feita por Clarice sem os ingredientes de euforia ou saudosismo de alguns representantes do modernismo de 22 (MEDEIROS, 2002). Mesmo mudando para um centro maior, Virgínia conservará as marcas que Granja Quieta lhe incutiu, pois as impressões, sensações e pensamentos vinculadas à sua origem rural são traços que moldam sua subjetividade e acabarão por interferir em suas relações e experiências na cidade, embora a personagem seja capaz de deslocar-se nos labirintos da urbe moderna e se adaptar ao seu ritmo e dinamismo.

Nesse itinerário da solidão, as ruas tornam-se novidade para Virgínia. Seja ruidosa, deserta, vista do ônibus ou percorrida a pé, “[...] a rua é a presença mais constante nos registros que a protagonista de *O lustre* tem de sua vida no espaço urbano” (MEDEIROS,

2002, p. 66). O espaço externo da rua, propício a diversões e passeios, é o refúgio dela diante do passado que insiste em enclausurá-la no universo de seu modesto apartamento, bem como se configura para a moça ambiente de encontros e descobertas, possíveis elos de uma compreensão até então não alcançada. Exposta a todos, Virgínia plasma em suas idas e vindas pelas ruas uma típica cena de *flânerie*⁹, a passante que busca ser vista (MEDEIROS, 2002), mas não somente observada pelos outros, pois necessita participar dessa vida além das paredes de seu apartamento.

A ideia da cidade estendida para além da rua, como se essa fosse um limite, é imagem que Walter Benjamin (1989) constrói para definir as galerias e sua significância para o *flâneur*, um espaço que de exterior se torna interior para esse caminhante. “A rua se torna moradia para o flâneur que, entre as fachadas dos prédios, sente-se em casa tanto quanto o burguês entre quatro paredes” (BENJAMIN, 1989, p. 35).

Não se pode afirmar que Virgínia sinta a rua como sua casa. Entretanto, nota-se o processo de adaptação da moça ao novo espaço e ao modo de vida aí embutido [...] O processo inicia com certo temor, quando era por obrigação que Virgínia saía à rua, passa pela expectativa de ser olhada e reconhecida e culmina com a compreensão, por parte de Virgínia, da dinâmica da vida na cidade grande, estreitamente ligada aos movimentos da rua (MEDEIROS, 2002, p. 71).

Mesmo respirando ares cosmopolitas, Virgínia não assimilará completamente o presente citadino esquecendo o passado em Granja Quieta, e como mencionado acima, carregará consigo as marcas da infância. Num jantar na casa de Irene, uma amiga de Vicente, por exemplo, ela sente a necessidade de se ausentar do apartamento e seguir em direção ao morro à procura da represa; é o pulsar interno de uma predileção por lugares bucólicos, campestres, cenários que se aproximem do natural não tocado pelo homem.

No contexto citadino, a experiência que Virgínia tem da paisagem passa a ser mais aprofundada, na medida em que, agora, ela tem a possibilidade de comparar, via contrastes, duas paisagens – a urbana e a rural – que, apesar de comportarem elementos em comum, diferem-se com relativa profundidade: a paisagem urbana, mesmo a que a circunda no alto do monte e, portanto, ainda apresenta alguns pontos de contato com a paisagem rural, constitui, de certo modo, o resultado de uma ação humanizadora, que a subjuga sob a égide da civilização e do progresso, entendido este como o efeito de transformações urbanas diárias, tanto que os frequentes ruídos que chegam

⁹ Baseando-se nos estudos de Walter Benjamin sobre Charles Baudelaire (*Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*), Medeiros (2002) empresta para Virgínia o termo francês *flânerie*, a atitude de transitar e circular gratuitamente pelas ruas da cidade, retirando desse espaço as sensações e experiências que anima o homem moderno.

ao apartamento da protagonista vêm das vozes de operários da construção civil, em sua faina cotidiana e interminável (IGNÁCIO, 2011, p. 6).

Em grande parte dos momentos em que se encontra reunida com mais pessoas na cidade (seja em reuniões ou jantares), Virgínia revela um desconforto, estranhamento inato de não pertencer àquele mundo. Uma reunião na casa de amigos de Vicente ilustra bem esse descompasso interior da protagonista; a relação com os convidados faz a jovem lembrar Granja Quieta e seus costumes, bem adversos do que os de agora. Recuperando as palavras de Medeiros (2002, p. 72), “Na sala em que as pessoas bebem, comem e conversam com animação, a personagem evoca como sensação familiar “a miséria cansada e expectante”, característica do mundo do pai e dos irmãos que ela tenta apagar usando um vestido branco”.

Outra cena digna de ser lembrada como desses instantes onde a vida em Granja Quieta ressoa na vida urbana de Virgínia é a memória involuntária da personagem ao saborear um licor de anis experimentado na recepção social na casa de Irene, amiga de seu companheiro Vicente. Com tom proustiano¹⁰, a bebida imediatamente associa-se ao gosto das balas que ganhava do pai na infância, onde o passado é lembrado inesperadamente por algo que evoca uma experiência importante para a protagonista. O episódio é descrito com uma beleza sinestésica ímpar, mesclando tristeza, misticismo e solidão, nuances que também condensam a personalidade de Virgínia:

Era licor de anis. O líquido grosso como algo morno, anis era o que ela ganhara em confeitos na infância. Ainda o mesmo gosto prendendo-se à língua, à garganta como uma mancha, aquele gosto triste de incenso, alguém engolindo um pouco de enterro e de oração. Oh a calma tristeza da memória. A um tempo selvagem e domesticado, sabor roxo, solitário, vulgar e solene. O pai trazia balas de anis do centro! Ela chupava sozinha no mundo com o amor por Daniel, uma por dia até acabar, enjoada e mística, tão avarenta, que ela era. Bebeu o licor com prazer e melancolia – procurando de novo pensar na infância e simplesmente não sabendo como se aproximar, de tal modo a esquecer, e de tal modo ela lhe parecia vaga e comum – querendo fixar o anis como se olha um objeto parado mas quase não possuindo o seu gosto porque ele fluía, desaparecia – e ela só conseguia a lembrança como o vagalume que apenas desaparece [...] *Parecia-lhe que jamais se estava sentindo gosto de anis mas já se sentira, nunca no presente, porém no passado: depois que acontecia ficava-se pensando a respeito e esse pensamento a respeito...era o gosto de anis* (LISPECTOR, 1976, *apud* MEDEIROS, 2002, p. 75, *grifo meu*).

¹⁰ Valetin Louis Georges Eugène **Marcel Proust** (1871-1922) foi um célebre escritor francês, autor do clássico moderno *Em busca do tempo perdido*, obra de fôlego composta por sete volumes e publicada entre 1913 e 1927. No primeiro volume, *No caminho de Swan*, o narrador recupera suas lembranças mais significativas da infância ao experimentar com chá uma *madeleine*, biscoito que ele comia muito quando criança. Essa comparação entre Virgínia e o narrador de Proust já fora identificada nas primeiras críticas d’*O lustre* dada a grande semelhança na construção das cenas de memória involuntária.

O trecho em destaque, sintoma da impossibilidade de contar ou sentir o presente (e se liga, intrinsecamente, ao movimento de silêncio do narrador que será analisado no segundo capítulo deste trabalho), articula-se à memória e, conseqüentemente, à noção de tempo, “[...] de modo que a apreensão da realidade, subjetiva ou história [...] torna-se resgate do passado. Essa importância explica o fato de que as vivências da infância [...] jamais abandonarem Virgínia” (MEDEIROS, 2002, p. 76). A imagem melancólica da personagem bebendo o licor e relembrando seu passado revela sua incapacidade de almejar um futuro e torna-se exemplo dessa narrativa, cujo teor de melancolia invade a voz narrativa condutora da trajetória de Virgínia e alastra-se para a experiência do leitor enquanto agente ativo na ficção.

A morte da avó paterna é o pretexto para Virgínia interromper a sua experiência urbana, retornar à Granja Quieta e revisitar seu passado. Deparando-se com algumas diferenças (o casarão parecia mais “feliz”) e antigos comportamentos (as relações familiares ainda permanecem ocas, ásperas), a moça vacila entre aceitar a família como ela é e a constatação de que não pertence mais àquele mundo (o sentimento de “desterritorialização” que Mendes (2000) identifica nessa heroína clariciana).

Virgínia ansiava sua busca pela felicidade e plenitude existencial, e nessa trajetória precária e cansada, não consegue encontrar nem no campo, seu berço de nascimento e no contato com os elementos sensoriais da natureza, nem na cidade, local de possível realização pessoal, sua verdadeira subjetividade, ficando, assim, imersa e perdida no trânsito entre dois modos de vida, dois “brasis”, seu entrelugar: Granja Quieta e a cidade grande. Por não conseguir adaptar-se em espaço algum, refugia-se numa espécie de espaço subjetivo, povoado de solidão, estranhamento e distanciamento com os seres que a rodeiam.

Observe-se, ainda, que Virgínia, além de não se realizar de modo pleno nem no campo nem cidade – ou justamente por isso –, não consegue se integrar a esses dois espaços: sente-se, embora de um modo vago e inexplicável, insatisfeita tanto no contexto rural quanto no urbano, não existindo, portanto, no contexto narrativo do romance, um lugar que se configure como *locus amoenus* para a protagonista. Talvez por isso ela não faça parte, por completo, nem de um espaço nem do outro, já que, se por um lado não se sente plenamente integrada ao campo, nem mesmo ao seio familiar de uma estirpe de extração e molde rurais, por outro lado sente-se igualmente não integrada ao ritmo e ao modo de vida da cidade grande (IGNÁCIO, 2011, p. 1-2).

Morrer na rua atropelada por um carro metaforiza o *intermezzo* de sua vida, sendo o elo perdido que não conseguiu atar entre a cidade e Granja Quieta. Morrer na rua, espaço que

a fascinou durante seus trânsitos urbanos. Enfim, morrer, porque diferentemente de Jacinto, o protagonista de Eça de Queirós que se redime e consegue reconciliar-se consigo mesmo no campo, Virgínia, antecipando “a hora da estrela” de Macabéa, somente no delírio de morte une as pontas do passado e presente, descobrindo que a sua morte, vocação de sua vida, era seu “destino possível” (MEDEIROS, 2002).

2. SENSACÕES EVANESCENTES: EXPRESSIVIDADE E TRANSGRESSÃO NO ROMANCE *O LUSTRE* - NARRADOR E PERSONAGEM

2.1 O gênero romance: tradição e modernidade – rumo a *O lustre*

*Às vezes sutil, às vezes de maneira brutal,
a ficção trai a vida, encapsulando-a numa trama de palavras,
que a reduz de escala e a coloca ao alcance do leitor.*

Mario Vargas Llosa, *A verdade das mentiras*.

De Cervantes a Balzac, Goethe a Dostoievski, Scott a Saramago, passando por terras brasileiras com Machado de Assis e Guimarães Rosa, o romance cumpriu (e cumpre), em diferentes épocas, estilos e vozes, o papel de representar o homem em toda a sua complexidade, deixando-nos obras-primas do gênero que, no seu esforço homérico em abarcar a dimensão da vida humana, tornaram-se microcosmos irretocáveis ao alcance das mãos e num giro de página. O que assistimos ao passar dos tempos é um crescente interesse do público leitor por esse gênero literário hoje tão camaleônico, o que nos faz indagar, mesmo sem uma resposta: qual(is) o(s) segredo(s) que o grande romancista detém para, de diferentes maneiras, vislumbrar e captar a essência humana?

Neste segundo capítulo, iniciaremos a caminhada rumo ao fulcro de nossas investigações repensando o gênero romance, os posicionamentos críticos e toda a sua transformação ao longo dos anos. Reconstruir, ao menos em parte e pelo nosso olhar, a trajetória do romance, enquanto fenômeno social, porque calcado no homem e nas suas relações, será uma espécie de farol a desbravar as primeiras sombras sobre *O lustre*, bem como indicar-nos a melhor “luz” na leitura e compreensão desse romance clariciano.

O romance é definido pela crítica literária como um gênero novo, embora mantenha estreitas semelhanças com a prosa da Antiguidade e da Idade Média. Todavia, o romance enquanto gênero que conhecemos adquire sua forma atual a partir do surgimento da sociedade burguesa nos meados do século XVIII. A burguesia é, portanto, o motor que impulsiona o florescer do romance, uma vez que será ele a representá-la enquanto classe ascendente ao poder.

Todas as contradições específicas desta sociedade, bem como os aspectos específicos da arte burguesa, encontram sua expressão mais plena justamente no romance. Ao contrário de outras formas de arte (o drama, por exemplo), que a literatura burguesa assimila e remodela segundo seus próprios

interesses, as formas narrativas da literatura antiga sofreram no romance mudanças tão profundas que se pode aqui falar de uma forma artística substancialmente nova (LUKÁCS, 1999, p. 87).

Influenciado pelas teorias hegeliana e marxista, Georg Lukács será um dos pioneiros a se debruçar na árdua tarefa de criar uma teoria do romance, demanda já empreendida sem muito sucesso por vários romancistas. Para o teórico húngaro, o romance nasce da morte da epopeia clássica grega, momento em que ocorre a cisão profunda entre o eu e o mundo, e que está intimamente ligado ao surgimento da classe burguesa e a extinção do sentimento de coletividade que pairava na épica homérica. O fim do mito enquanto unidade que selava vida e essência dá vez a uma prosa da vida moderna, isto é, o romance, que se torna a representação artística dessa condição de individualismo e alienação do homem.

A visão do romance como “epopeia burguesa” proposta por Hegel e recuperada e ampliada por Lukács surge também desse gênero conservar características estéticas gerais da grande épica¹¹, fundindo-as às modificações de caráter prosaico da época burguesa. Daí nasce a incompreensão de alguns pensadores em considerar o romance uma forma inferior, decadente, ou mesmo negá-lo como obra-de-arte. Thomas Mann (1998, p. 14) parece solucionar bem esse embate de manifestações artísticas tão próximas e distintas: “Na verdade, considerado historicamente, o romance significa de modo geral uma fase mais tardia, não ingênua, por assim dizer “mais moderna”, da vida épica dos povos”. Quanto ao fato de o romance pertencer a uma fase não ingênua, Theodor Adorno (2003) credita à ingenuidade épica a crítica da razão burguesa, que conseqüentemente, criará forma no romance.

Na ingenuidade épica vive a crítica da razão burguesa. Ela se agarra àquela possibilidade de experiência que foi destruída pela razão burguesa, pretensamente fundada por essa própria experiência. O limite à exposição de um único objeto é o corretivo da limitação que afeta todo o pensamento, na medida em que este, graças a sua operação conceitual, esquece seu objeto singular, recobrando-o com o conceito, em vez de compreendê-lo.
[...] Graças à ingenuidade épica, o discurso narrativo, em cuja atitude diante do passado vive sempre um elemento de apologia, que justifica a ocorrência como algo digno de nota, corrige a si mesmo (p. 50-51).

¹¹ Segundo Lukács (1999, p. 93), “[...] o romance apresenta todos os elementos característicos da forma épica: a tendência para adequar a forma da representação da vida ao seu conteúdo; a universalidade e a amplitude do material envolvido; a presença de vários planos; a submissão do princípio da reprodução dos fenômenos da vida mediante uma atitude exclusivamente individual e subjetiva (como, por exemplo, na lírica) ao princípio da representação plástica, em que homens e acontecimentos agem, na obra, quase por si mesmos, como figuras vivas da realidade exterior”.

Engendrado na épica, o romance se torna, paradoxalmente, resultado da dissolução da mesma forma épica, uma vez que, para Lukács (1999), esse gênero almeja os mesmos fins da epopeia clássica sem nunca atingi-los, pois “A contradição da forma romance reside precisamente no fato de que o romance, como epopéia da sociedade burguesa, é a epopéia de uma sociedade que destrói as possibilidades de criação épica” (p. 93), e essa ideia de destruição da épica antiga dialoga e vem de encontro ao que Adorno (2003) denomina como “epopéias negativas”, os romances modernos/pós-modernos que suplantam a ação e objetividade em prol de um subjetivismo deliberado. Caminhando na mesma linha comparativista entre epopeia e romance, Mann (1998) propõe uma interessante inversão estética ao não considerar o romance (os grandes romances) expressão decadente da epopeia, mas sim ver na epopeia um embrião, “uma pré-forma primitiva do romance” (p. 17). Novamente os pensamentos críticos se convergem para a questão da subjetividade, proposta por Mann como “interiorização da arte narrativa”, e que praticamente está imbricada na estrutura do gênero romance.

Seria temerário afirmar que a passagem ao romance em prosa significa, sem mais, uma elevação, um aperfeiçoamento da vida da narrativa. No início o romance era realmente uma degeneração arbitrariamente aventureira da epopéia em verso. Mas trouxe consigo possibilidades, cuja realização no seu longo caminho de possibilidades, cuja realização no seu longo caminho de desenvolvimento desde os monstros fabulosos dos gregos e dos hindus até à *Education Sentimentale* e às *Afinidades Eletivas*, nos autorizam a considerar a epopéia apenas uma pré-forma arcaica do romance.

Contudo, o princípio que levou o romance a seguir este caminho humanamente significativo foi a interiorização (MANN, 1998, p. 18).

Foi com o romance realista¹² que a vida privada e todas as suas contradições tornaram-se o *páthos*, o verdadeiro substrato do gênero romanescos, configurando, na compreensão de Lukács (1999) o grande apogeu dessa nova forma de narrar. Ao partir do individual rumo ao universal, o romancista do XVIII e XIX se transforma num verdadeiro “historiador da vida privada” como se autodefinia Fielding, ultrapassando o mero aspecto banal do cronista de costumes para adentrar nas teias do fenômeno individual, este sempre orquestrado pelas forças históricas da sociedade burguesa. Assim, o romance se nutre de um conteúdo original e complexo ao propor realizar uma análise da vida individual moderna, almejando “a conquista de um espaço vital para a subjetividade” (ANTUNES, 1998, p. 199).

¹² Não devemos confundir aqui a expressão “romance realista” com a estética do Realismo do século XIX. Quando Lukács emprega esses termos, quer evidenciar que, a partir da conquista da realidade cotidiana, mediante a representação da vida privada burguesa, o escritor dessa época consegue atingir o ápice estético-composicional dentro dos moldes do gênero romanescos.

As forças sociais descobertas pelo artista, que as representa em seu caráter contraditório, devem aparecer como traços característicos das figuras representadas; em outras palavras, devem possuir uma intensidade de paixão e uma clareza de princípios que não existem na vida burguesa quotidiana, e ao mesmo tempo devem se manifestar como traços individuais de determinado indivíduo. Uma vez que o caráter contraditório da sociedade capitalista se torna perceptível em cada um de seus pontos e a humilhação e depravação do homem impregnam toda a vida interna e externa da sociedade burguesa, quem vive totalmente uma experiência apaixonada e profunda se torna inevitavelmente objeto destas contradições, um rebelde (mais ou menos consciente) contra a ação despersonalizante do automatismo da vida burguesa (LUKÁCS, 1999, p. 97).

Os personagens típicos (ou tipos) surgem, portanto, do anseio dos escritores em representar num indivíduo e seu destino traços característicos da sua classe. Para tanto, os romancistas utilizar-se-ão de artifícios próprios da representação realista, como, por exemplo, a reprodução minuciosa de detalhes, nos limites da verossimilhança, sempre carregados de um tom negativo que sinalizará a condição de refém do homem burguês às forças econômico-sociais do capitalismo. Dessas relações antagônicas provenientes do meio nascerá o herói problemático¹³, figura que sintetiza a degradação do ser humano pelo sistema.

A conquista da realidade cotidiana pelo real apontada por Lukács (1999) é também descrita por Ian Watt em seu “O realismo e a forma romance” (1990) como a característica mais original do gênero romance e que se estenderá até nossos escritores contemporâneos. Segundo Watt (1990), o realismo enquanto forma de representação assinala a diferença essencial entre a prosa do início do século XVIII, com os ingleses Defoe, Richardson e Fielding, e a ficção anterior, sendo marcado pela procura em retratar as mais diversas experiências humanas. É o romance, mais do que qualquer outra forma literária, que problematiza a correspondência entre a literatura e a realidade imitada, sendo reflexo direto da concepção moderna de individualidade. A ideia do “real concreto” na narrativa ficcional será discutida por Roland Barthes (1988) e traduzida por ele como a ilusão capaz de produzir o chamado “efeito do real” perseguido pelos artistas da palavra.

Semioticamente, o “pormenor concreto” é constituído pela colisão *direta* de um referente e de um significante: o significado fica expulso do signo, e com ele, evidentemente, a possibilidade de desenvolver-se uma *forma de significado*, isto é, na realidade, a própria estrutura narrativa [...] É a isso que se poderia chamar de *ilusão referencial*. A verdade dessa ilusão é a seguinte:

¹³ O conceito de herói problemático proposto por Lukács (1999) será recuperado posteriormente para a análise da personagem protagonista do romance *O lustre*, uma vez que encontramos em Virgínia e sua trajetória romanesca ecos característicos desse (anti) herói.

suprimido da enunciação realista a título de significado de denotação, o “real” volta a ela a título de significado de conotação: no momento mesmo em que se julga denotarem tais detalhes diretamente o real, nada mais fazem, sem o dizer, do que significá-lo; [...] é a categoria do “real” (e não os seus conteúdos contingentes) que é então significada; noutras palavras, a própria carência do significado em proveito só do referente torna-se o significado mesmo do realismo: produz-se um *efeito de real*, fundamento desse verossímil inconfesso que forma a estética corrente de todas as obras correntes da modernidade (BARTHES, 1988, p. 164, *grifos do autor*).

Se o real enquanto expressão ficcional está no bojo da estrutura característica do romance e o define como gênero, o distanciamento do retrato das experiências humanas condena, para Lukács (1999) e Watt (1990), a forma romanesca à dissolução e conseqüente morte do gênero. O prenúncio do Romantismo, com as obras de Rousseau e Goethe, traça o início do que seria para Lukács “a desagregação romântica da forma do romance” (p. 105), já que para esses e outros escritores do momento, representar a realidade cotidiana transforma-se num simples procedimento artístico que se dissolve na malha narrativa agora encharcada de subjetivismo.

Apesar de Lukács falar em “desenvolvimento do romance” e no seu caráter abstrato¹⁴, o crítico não trabalha com a hipótese de que esse gênero se transforma gradativamente e que essa seja a sua grande façanha dentro da literatura, mas sim com a constatação de que, com a poetização dos românticos e o novo realismo de Flaubert e Zola (em que a descrição das coisas e dos estados suplanta a representação dos conflitos humanos narrados), o romance perde seu elemento épico basilar e, aos poucos, desconfigura sua forma e estrutura. Watt (1990), que também segue a linha tradicional de concepção do romance, chama uma rápida atenção para o aspecto amorfo do gênero, perspectiva que será aprofundada por Mikhail Bakhtin (1990) ao repensar uma metodologia adequada de estudo a esse gênero recente e tão complexo.

Um gênero em devir, inacabado: esta definição talvez resuma bem o posicionamento crítico de Bakhtin (1990) sobre o romance. Germinado dentro da esfera histórico-social e por ela nutrido, o romance encontra-se em constante transformação, o que dificulta, segundo o teórico russo, a sistematização de um cânone e de uma teoria específica para esse gênero. Sendo expressão artística do homem moderno em toda a sua problemática ontológica, o

¹⁴ Transcrevemos aqui o trecho em que Lukács (1999, p. 72) identifica, quase com as mesmas palavras que mais tarde seriam usadas e aprofundadas por Bakhtin, a ideia de inacabamento do romance: “No romance a intenção, a ética, é visível na configuração de cada detalhe e constitui, portanto, em seu conteúdo mais concreto, um elemento estrutural eficaz da própria composição literária. Assim, o romance, em contraposição à existência em repouso na forma consumada dos demais gêneros, aparece como algo em devir, como um processo. Por isso ele é a forma artisticamente mais ameaçada, e foi por muitos qualificado como uma semi-arte, graças à equiparação entre problemática e ser problemático”.

romance e suas inúmeras possibilidades plásticas acabam por constituir-se num antigênero, posto que vai contramão às demais manifestações literárias, colocando em crise o próprio conceito de gênero enquanto formação estável e rígida.

Assim como seus predecessores, Bakhtin (1990) também realiza seus estudos por meio do paralelo epopeia X romance; todavia vai mais adiante ao assegurar que o romance é resultado da interação dialógica dos diferentes estilos, gêneros e línguas, caracterizando-o, deste modo, como um fenômeno pluriestilístico, plurilíngue e plurivocal. É no riso e subversão dos gêneros sério-cômicos e no plurilinguismo que Bakhtin encontra a pré-história do gênero romanesco, sendo a paródia a grande força desse gênero que se alimenta do presente e do instável, mas que, ao mesmo tempo, dialoga com as formas e conteúdos do passado, reconfigurando-os a seu modo e gosto.

Diferentemente de Lukács (1999) e Benjamin (1985), que, como mencionado antes, preveem a crise ou fim do romance pela dissolução gradual dos traços épicos e da sua forma típica, Bakhtin (1998) vê essa característica amorfa e múltipla do romance como o distintivo capaz de tornar esse gênero tão novo e problemático uma obra-de-arte perene, que sempre se renova e se adapta aos mais diversos contextos, estilos e vozes. A polifonia, conceito bakhtiniano desenvolvido através dos estudos do teórico sobre o romance de Dostoiévski, presente nos romances como seu traço composicional intrínseco, será a condutora daquilo que Bakhtin denominou “romancização” dos outros gêneros. A partir da segunda metade do século XVIII, o romance se consolida como o gênero predominante e, através de seu caráter de constante evolução, acaba por influenciar todos os outros gêneros, já não mais estáveis.

O romance é o único gênero em evolução, por isso reflete mais profundamente, mais substancialmente, mais sensivelmente e mais rapidamente a evolução da própria realidade. Somente o que evolui pode compreender a evolução. O romance tornou-se o principal personagem do drama da evolução literária na era moderna precisamente porque, melhor que todos, é ele que expressa as tendências evolutivas do novo mundo, ele é, por isso, o único gênero nascido naquele mundo e em tudo semelhante a ele. O romance antecipou muito, e ainda antecipa, a futura evolução de toda literatura. Deste modo, tornando-se o senhor, ele contribui para a renovação de todos os outros gêneros, ele os contaminou e os contamina por meio da sua evolução e pelo seu próprio inacabamento. Ele os atrai imperiosamente à sua órbita, justamente porque esta órbita coincide com a orientação fundamental do desenvolvimento de toda literatura (BAKHTIN, 1990, p. 400-401).

Embora Bakhtin (1990) aponte para a impossibilidade e dificuldade de se formular uma teoria que abarque toda a dimensão plural e maleável do romance, o estudioso destaca

três particularidades fundamentais que distinguem o romance dos outros gêneros, e que seriam, na visão dos críticos de seus trabalhos, a base para o entendimento do romance enquanto fenômeno social e linguístico.

1. A tridimensão estilística do romance ligada à consciência plurilíngue que se realiza nele; 2. A transformação radical das coordenadas temporais das representações literárias no romance; 3. Uma nova área de estruturação da imagem literária no romance, justamente a área de contato máximo com o presente (contemporaneidade) no seu aspecto inacabado (BAKHTIN, 1990, p. 403-404).

Com a pergunta *O romance está morrendo?*(1972), Ferenc Fehér investiga toda a tradição crítica que buscou edificar uma teoria sobre o romance e acaba por concluir, ampliando a linha analítica seguida por Bakhtin, que o gênero romanesco não é problemático como outrora afirmou Lukács e seus sucessores, mas sim ambivalente e complexo como a civilização que o produz. Fehér (1972) vislumbra que o desenvolvimento do romance é acompanhado por um enriquecimento do gênero, que cada vez mais incorpora diversos elementos, reflexos diretos da sociedade em que se insere.

Afastando a tese de fracasso e conseqüente morte do romance, Fehér (1972) vê a ambivalência geral desse gênero como o resultado de que, advindo da sociedade burguesa, o romance reage contra ela e acaba por configurar uma crise de representação ficcional; a saída para essa tensão é criar um meio artificial para o herói romanesco, diferente da epopeia onde tudo era natural e coletivo. Se o romance rompe com a dualidade entre o Eu e o mundo, mantém a universalidade da representação de valores, se transforma dinamicamente, seja por meio do conteúdo ou da forma, conquistando, assim, sua emancipação enquanto gênero em permanente construção (MELO; OLIVEIRA, 2013).

Contemporâneos como o latino-americano Mario Vargas Llosa (2004) e o italiano Umberto Eco (1994, 2013) têm dado prosseguimento às discussões e engrossam os debates que envolvem o gênero romanesco, apresentando pontos de vistas semelhantes e profícuos para a compreensão do romance como um gênero imprevisível e camaleônico que, de uma forma ou outra, ressignifica nossas vivências e nos completa. Partindo do pressuposto de que os romances mentem, Llosa (2004) defende que através dessa mentira ficcional surge uma curiosa verdade que se torna universal e aceita pela vida real. A ficção “[...] é escrita e lida para que os seres humanos tenham as vidas que não se resignam a não ter. No embrião de todo romance ferve um inconformismo, pulsa um desejo insatisfeito” (LLOSA, 2004, p. 16), e dos romances saltam “verdades inventadas” que se tornam plausíveis e coerentes, haja vista

que, mesmo percorrendo as veredas do fantástico e do irreal, suas raízes e a matéria-prima de seu trabalho estão calcadas na experiência humana. Como em Barthes (1988), a palavra-chave aqui também é a conquista da ilusão:

Todo bom romance diz a verdade, e todo mau mente. Porque “dizer a verdade” para um romance significa fazer o leitor viver uma ilusão, e ‘mentir’, ser incapaz de conseguir esse engano, esse logro. O romance é, pois, um gênero amoral, ou ainda melhor, de uma ética *sui generis*, para a qual verdades ou mentiras são concepções exclusivamente estéticas. A arte ‘alienada’ é de constituição antibrechtiana: sem ‘ilusão’ não existe romance (LLOSA, 2004, p. 20).

A “mentira” de Llosa (2004) será o “acordo ficcional” que Eco (1994) propõe que o leitor aceite antes de adentrar nos bosques possíveis das narrativas:

A norma básica para se lidar com uma obra de ficção é a seguinte: o leitor precisa aceitar tacitamente um acordo ficcional, que Coleridge chamou de “suspensão da descrença”. O leitor tem de saber que o que está sendo narrado é uma história imaginária, mas nem por isso deve pensar que o escritor está contando mentiras. De acordo com John Searle, o autor simplesmente *finje* dizer a verdade. Aceitamos o acordo ficcional e *fingimos* que o que é narrado de fato aconteceu (ECO, 1994, p. 81, *grifos do autor*).

Ainda que o estudioso não debruce seus comentários apenas sobre o gênero romance, mas sim à ficção de um modo mais amplo, conseguimos extrair deles “verdades” que se adequam facilmente ao universo romanesco. Eco (1994) também partilha do pensamento de que o mundo real, concreto, deve ser o “pano de fundo” de toda narrativa, e, deste modo, os mundos ficcionais acabam por se tornar “parasitas” do mundo real, uma vez que, encerrados nas páginas de um livro, “[...] são com efeito ‘pequenos mundos’ que delimitam a maior parte de nossa competência do mundo real e permitem que ns concentremos num mundo finito, fechado, muito semelhante ao nosso, embora ontologicamente mais pobre” (p. 91). Para que a narrativa “console” a incompletude e tumulto da experiência humana, o leitor deve selar um pacto com a história e concordar com as regras do jogo ficcional.

[...] qualquer passeio pelos mundos ficcionais tem a mesma função de um brinquedo infantil. As crianças brincam com boneca, cavalinho de madeira ou pipa a fim de se familiarizar com as leis da física do universo e com os atos que realizarão um dia. Da mesma forma, ler ficção significa jogar um jogo através do qual damos sentido à infinidade de coisas que aconteceram, estão acontecendo ou vão acontecer no mundo real. Ao ler uma narrativa, fugimos da ansiedade que nos assalta quando tentamos dizer algo de verdadeiro a respeito do mundo (ECO, 1994, p. 93).

Outro conceito desenvolvido por Eco (2013) e que vem a ser uma das perspectivas adotadas para a análise e compreensão de romances é a ideia da *obra aberta*, que nas poéticas modernas e contemporâneas vêm aparecendo com mais vigor e liberdade. O romance, sendo obra-de-arte materializada pela linguagem, pode ser visto e compreendido conforme múltiplas e variadas perspectivas analíticas, pois a sua construção complexa, híbrida e ambígua dá margem a uma rede de sugestões e leituras (que atestam sua face inacabada e inesgotável de sentidos) e que serão “ativadas” pelos leitores na situação subjetiva de fruição desse objeto estético. Logo, um romance, seja clássico, moderno ou contemporâneo, trazendo consigo as riquezas e ressonâncias que são seu traço constituinte e original, mantém a estrutura acabada e fechada que lhe são conferidas (espécie de microcosmo perfeito), mas possibilita a abertura para inúmeras interpretações, sempre sem deixar de ser singular, tornando-se também plural na medida em que renasce a cada nova fruição e perspectiva (ECO, 2013).

Os paradigmas da pós-modernidade e contemporaneidade, com todos os seus paradoxos e indeterminações, atestam e estimulam a capacidade plástica e inventiva que o gênero romance possui, amadurecendo-a e refinando-a na medida em que novos temas, relações e posicionamentos críticos se estabelecem. Linda Hutcheon (1991), procurando identificar uma poética do pós-modernismo, elenca uma série de “tópicos” que figuram na pauta desse fenômeno contraditório que, na literatura, é sentido com mais força: a reelaboração crítica e reflexiva do passado; a metaficção historiográfica (autorreflexão por meio de romances que se apropriam de acontecimentos e personagens históricos); influência da cultura de massa e das experiências política, social e intelectual iniciada nos anos 60; ampliação das fronteiras entre as artes (sobretudo a literária e as visuais); uso da paródia, ironia e humor nas suas relações intertextuais com as tradições e convenções de gêneros; o excêntrico (marginal) ganha voz (seja em termos de classe, raça, gênero, orientação sexual ou etnia), dentre outros que surgem nesse cenário.

Em virtude de toda a explanação realizada, da tradição à modernidade, não hesitamos em definir o romance como um gênero caleidoscópico que, nas suas múltiplas faces, reinventa a cada jogo de luz a forma de narrar as vivências e angústias humanas. Clarice Lispector lapidou com voz introspectiva única seus romances, e *O lustre* é a representação emblemática de um narrador cujos movimentos, estilo e mistérios tentaremos decifrar a partir de agora.

2.2 Por uma poética do instante: silêncio e sensações – o narrador segundo C. L.

[...] *susurro sem som, onde a gente se lembra do que nunca soube, e acorda de novo num sonho, sem perigo sem mal; se sente.*

Guimarães Rosa, *O recado do morro*.

Viver e narrar: dois verbos distintos e que se confundem no universo literário. Se para Fernando Pessoa “Narrar é criar, pois viver é apenas ser vivido”, as duas ações são indissolúveis dentro da lógica que rege a narrativa literária, pois uma se alimenta da outra na tentativa de interpretar o mundo em que vivemos. O mesmo Pessoa cantará que “Navegar é preciso, viver não é preciso”, insistindo na sua premissa maior que “Viver não é necessário; o que é necessário é criar”, embora saibamos que viver e criar (narrar) sejam necessários na busca da verdadeira essência do ser humano. Navegar pelos mares da ficção à procura das naus perdidas tem sido a grande aventura do homem ao longo dos séculos.

O ato de narrar, assim como a narrativa num todo, sofreu e ainda sofre inúmeras transformações, talvez acompanhando o *zeitgeist* do período, quiçá experimentando novas modalidades de narração no anseio de apreender pela palavra aquilo que muitas vezes foge à compreensão. Na modernidade, o narrador romperá totalmente com a ilusão da mimesis aristotélica, configurando perfis diversificados, complexos e muitas vezes perturbadores, desafiando o leitor a adentrar nesses labirintos ficcionais desenhados pelo escritor a partir do século XX.

O romance *O lustre*, publicado por Clarice Lispector em 1946, é a expressão de um narrador que, deixando de lado o retrato tradicional da vida cotidiana, “cola-se” na protagonista, acompanhando-a desde a sua infância até a vida adulta, procurando captar em suas múltiplas sensações, pensamentos, impressões e clarividências os instantes fugidios preciosos que constituem seu ser, envolto em constante metamorfose e busca interior. Para delinear os movimentos e o estilo desse narrador clariciano precisamos recuperar de Benjamin (1985), Adorno (2003), Auerbach (2002) e outros a concepção do novo narrador (o narrador moderno/pós-moderno), uma vez que as considerações desses estudiosos dialogam entre si e abrem os caminhos para espraíarmos as luzes e dissiparmos as sombras do narrador n’*O lustre*.

No famoso ensaio *O narrador*, publicado pela primeira vez em 1936, Walter Benjamin sinaliza o declínio do narrador e a possível extinção da arte de narrar na modernidade, devido à ascensão do gênero romanesco, o avanço do capitalismo e a perda da experiência, que segundo o autor é a fonte da qual todos os narradores bebem na construção de suas histórias.

Essa tese sobre a impossibilidade de narrar nos tempos modernos é comprovada por Benjamin (1985) ao constatar que “o lado épico da verdade”, promovido pela sabedoria advinda da experiência, desaparece quase que completamente a partir do século XX, uma vez que o homem moderno, o indivíduo isolado que deu origem ao romance, não recebe e nem transmite mais conselhos, voltando-se para si mesmo. Daí a analogia do crítico alemão ao comparar a narrativa com a morte: se não existem mais experiências a serem relatadas, não há material a ser contado, e a narrativa, assim, se extingue.

A teoria de Benjamin sobre a crise da narrativa parece já ter sido vislumbrada, em perspectiva diferente, por Lukács (1965) em seu ensaio *Narrar ou descrever*. Partindo da reflexão de dois famosos romances modernos, *Naná* (1880), de Zola e *Ana Karenina* (1877), de Tolstói, Lukács verifica as mudanças de representação sofridas pela narrativa, em que fatos e acontecimentos épicos dão lugar à predominância da descrição, que vem a se tornar o princípio fundamental de composição da narrativa literária. Lukács (1965) acredita que essa mudança formal está intimamente relacionada à posição assumida pelo escritor, em face da vida e dos problemas sociais, isto é, o participar (narrar acontecimentos humanos) e o observar (apenas descrevê-los); para o crítico húngaro, que defende a presença da epicidade como traço indissolúvel da grande narrativa, a descrição nivela todas as coisas, não exprimindo as relações entre os homens e o mundo, tornando-se um método inferior que transforma o romance num “caos caleidoscópico”, posto que destrói qualquer concepção épica de mundo e, por conseguinte, a narrativa.

Sem uma concepção do mundo não se pode narrar bem, isto é, não se pode alcançar uma composição épica ordenada, variada e completa. A observação e a descrição constituem um sucedâneo destinado a suprir a falta de cérebro do escritor da compreensão organizada dos móveis essenciais da vida. Como podem surgir, à base da observação e da descrição, composições épicas? Como podem se apresentar tais composições? O objetivismo falso e o subjetivismo falso dos escritores modernos levam a composição épica ao esquematismo e à monotonia (LUKÁCS, 1965, p. 80).

Theodor Adorno (2003) inicia suas considerações em *Posição do narrador no romance contemporâneo* caracterizando o paradoxo que atualmente o rodeia: “[...] não se pode mais narrar, embora a forma do romance exija a narração” (p. 55). Ampliando as ideias de Benjamin (1985) e dialogando com Lukács (1965), Adorno (2003) observa que o realismo que antes era imamente nos romances passa, a partir do século XIX, a ser um procedimento questionável, e isso se torna, da perspectiva do narrador “[...] uma decorrência do subjetivismo, que não tolera nenhuma matéria sem transformá-la, solapando assim o preceito

épico da objetividade” (p. 55). Ao evidenciar que o romance perdeu suas funções para os meios da indústria cultural, reflexo do capitalismo desenfreado, Adorno proclama que o romance, para sobreviver, “[...] precisaria se concentrar naquilo de que não é possível dar conta por meio do relato” (p. 56), voltando-se contra o realismo e empreendendo uma revolução contra a linguagem discursiva, como fez James Joyce na Europa, e mais tarde, no Brasil, a introduziriam Clarice Lispector e Guimarães Rosa.

O impulso característico do romance, a tentativa de *decifrar o enigma* da vida exterior, *converte-se no esforço de captar a essência*, que por sua vez aparece como algo assustador e duplamente estranho no contexto do estranhamento cotidiano imposto pelas convenções sociais. O momento anti-realista do romance moderno, sua dimensão metafísica, amadurece em si mesmo pelo seu objeto real, uma sociedade em que os homens estão apartados uns dos outros e de si mesmos. Na transcendência estética reflete-se o desencantamento do mundo (ADORNO, 2003, p. 58, *grifos meus*).

Assim, o narrador funda um “espaço interior”, trilhando novos caminhos como aponta Adorno (2003) usando de exemplo a “dissolução subjetivista do romance” proposta por Marcel Proust, rompendo com a ilusão do romance tradicional e disseminando a reflexão dentro da matéria da narrativa, a serviço de atestar a “mentira da representação”. A “distância estética” entre narrador e leitor também é posta em xeque, já que, na contemporaneidade, ela se torna instável e múltipla, arrebatando a tranquilidade contemplativa do leitor. Adorno resumirá os romances de hoje como “epopeias negativas”:

[...] os romances que hoje contam, aqueles em que a subjetividade liberada é levada por sua própria força de gravidade a converter-se em seu contrário, assemelham-se a epopéias negativas. São testemunhas de uma condição na qual *o indivíduo liquida a si mesmo*, convergindo com a situação pré-individual no modo como esta um dia pareceu endossar o mundo pleno de sentido (ADORNO, 2003, p.62, *grifos meus*).

Todos a seu modo, os pressupostos dos críticos aqui resgatados convergem sobremaneira para a questão da subjetividade, tornando-se esta uma fundamental característica do romance moderno/contemporâneo. A objetividade enquanto princípio que regia a narrativa é contestada na época moderna, e o narrador deste tempo contará suas histórias sempre se confrontando a si mesmo.

Substituiu-se o narrador por uma voz diretamente envolvida no que narra, narrando por apresentação direta e atual, presente e sensível pela própria desarticulação da linguagem, o movimento miúdo das suas emoções e o

fluxo dos seus pensamentos. E, com isso, anula-se a distância entre o narrado e a narração, alterando-se também outro princípio básico da narrativa clássica: a causalidade. O aprofundamento no processo psíquico do personagem narrador acaba por desmanchar a noção tradicional de personagem, fragmentada agora nessa voz sem rosto que, no limite, é expressão do inconsciente, para além do *caráter* retratado pelo romance psicológico (LEITE, 1984, p. 72).

Sem nenhum compromisso com a realidade, o narrador pode se fragmentar em múltiplas vozes, ou se construir numa “voz sem rosto”, que como Ligia Leite (1984) afirma, é a verdadeira expressão do inconsciente. Logo, a nova narrativa, refugiando-se nas teias da subjetividade, privilegiará a linguagem lírica como veículo da narração. Erich Auerbach (2002) foi um dos pioneiros a argumentar sobre essa face inédita do narrador moderno em seu clássico ensaio *A meia marrom*, em que evoca um trecho significativo do romance *To the Lighthouse* (1927), da escritora inglesa Virgínia Woolf, para interpretar os mecanismos orquestrados por esse narrador de paisagens internas.

Ratificando o desaparecimento do narrador de fatos objetivos, Auerbach (2002) vê na passagem da narrativa de Woolf um reflexo direto da consciência das personagens, que ganha unidade por meio de um acontecimento externo carente de importância (o ato de medir o comprimento da meia). A ação é relegada a último e insignificante plano em prol dos movimentos internos que, muitas vezes envoltos no caos da consciência, são ordenados na narrativa (seja pelo monólogo interior ou no fluxo de consciência) na busca de uma verdade ou essência oculta do ser. Aliada a essa forma interna de narrar está a categoria tempo, que recebe tratamento diferenciado para contrastar e marcar a vivência “exterior” e a “interior”, “[...] de tal forma que, de um modo surpreendente, totalmente desusado em tempos anteriores, ressalta violentamente o contraste entre o curto lapso de acontecimento exterior e a riqueza semelhante aos sonhos, dos processos da consciência, que sobrevoam todo um universo vital” (AUERBACH, 2002, p. 485).

No caso de Virgínia Woolf, os acontecimentos exteriores perderam por completo o seu domínio; servem para deslanchar e interpretar os interiores, enquanto que, anteriormente e em muitos casos ainda hoje, os movimentos internos serviam preponderantemente para a preparação e a fundamentação dos acontecimentos exteriores importantes. Também isto vem à luz no acaso e na casualidade do motivo externo (um levantar de olhos, porque James não para de mexer a perna), que desencadeia o processo interno, muito mais importante (p. 485).

Na composição poética d'*O lustre*, Clarice Lispector engendrará um romance que se propõe a acompanhar a trajetória de Virgínia, com a sua primeira parte toda dedicada à infância da personagem na propriedade rural de Granja Quieta, e a segunda se ambientando na cidade grande, onde a protagonista adulta transita em meio à solidão, ao silêncio e aos mistérios da vida. Afora o segredo da morte partilhado com o irmão Daniel na cena inicial da narrativa (e que permanecerá pairando pelo romance sem uma revelação), Virgínia não é a personagem central de nenhuma grande aventura, nem tampouco testemunha de acontecimentos que mereçam ser narrados; pelo contrário, é um ser que caminha na mais absoluta, inerte e ordinária existência.

Em oito capítulos não intitulados, o narrador está intimamente ao lado ou até mesmo dentro da personagem feminina, e nesse percurso em dar voz e vida à Virgínia, e como forma de interligar os instantes luminosos, que são sua principal preocupação, construirá um enredo por vezes rarefeito e fragmentado, que embora em alguns momentos demonstre ser coerente e necessário na pintura da história da protagonista, no mais é pretexto, pano de fundo ou até mesmo um gatilho para adentrar no universo interior de Virgínia.

Na primeira parte da narrativa, por exemplo, o narrador revela um interesse em esboçar como é a família de Virgínia e as poucas e quase inexistentes relações que travam entre si, e ao perscrutar os traços de cada um, intercala alguns fatos, como relatar que Virgínia apanhava do pai por não comer muito no café da manhã, as poucas visitas que esta fazia à avó doente refugiada em seu quarto, ou mesmo a denúncia dos encontros amorosos da irmã Esmeralda ao pai. São acontecimentos que vêm para agregar sentido à subjetividade em constante metamorfose da personagem, diferente de momentos em que a ação perde a importância em prol das sensações e clarividências promovidas pelo instante, como na passagem que segue abaixo:

De tarde as palmeiras foram derrubadas por um motivo e grandes palmas duras e verdentas cobriram-se nervosamente de formigas que subiam e desciam cumprindo misteriosamente uma missão ou divertindo-se por um motivo. Virgínia ajoelhou-se espiando. Levantou os olhos e viu fumaça branca erguendo-se ao longe, do meio de gravetos negros. Um rápido movimento do caleidoscópio e formava-se uma imagem parada. Insolúvel e sem além; ervas diretas ao sol, sol quente e calmo, fileiras mornas de formigas, talos grossos de palmas, a terra picando os joelhos, os cabelos caindo nos olhos, o vento penetrando pelo rasgão do vestido e clareando frescamente seu braço, fumaça velada dissolvendo-se no ar e tudo isso ligado pelo mesmo misterioso intervalo – um instante depois de ela erguer a cabeça e enxergar a fumaça de longe, um instante antes de abaixar a cabeça e sentir novas coisas. E também sabia vagamente, quase como se inventasse, que dentro daquele intervalo havia ainda outro instante, pequeno, pálido e

plácido, sem ter no seu interior nenhuma das coisas que ela estava vendo, assim, assim (LISPECTOR, 1999, p. 26).

Talvez advenham também dessa característica os comentários da crítica e dos leitores sobre a “monotonia” que se arrasta ao longo de todo o romance, um romance em que, paradoxalmente, os fatos e ações são esporádicos em proveito de vislumbrar as sensações de Virgínia. Acrescente-se a isso os longos períodos descritivos, que remetem ao estilo de escrita de Proust em seu ciclo de romances *Em busca do tempo perdido*, onde a descrição suplanta a ação como método composicional e se torna soberana na narrativa. A escolha de Clarice em privilegiar uma escrita eminentemente descritiva está atrelada aos seus propósitos em criar um romance de personagem e intimista que, procurando desnudar a vivência interior da personagem feminina, o faz conduzindo-a por um narrador que se volta quase que completamente a descrever suas sensações, epifanias e lembranças.

A opção pela onisciência seletiva do narrador n’*O lustre* e não o uso do narrador protagonista, como em muitos outros romances introspectivos, pode ser explicada primeiramente pelo fato de a personagem protagonista Virgínia revelar, já no início da narrativa, uma dificuldade em raciocinar¹⁵ e, assim, uma precariedade em expressar pela linguagem seus pensamentos e sensações, necessitando da mediação de um narrador onisciente para transmitir essas percepções e sentimentos à medida em que eles ocorrem, de modo detalhado como se espiasse a mente e todo o corpo da personagem. Outro motivo da preferência do recurso da onisciência seletiva repousa na ampliação do ângulo de visão, que no caso de Virgínia se torna primordial para captar sem limites seus traços em constante mutação.

É intrigante constatar que esse narrador onisciente seletivo, que se preocupa até então somente com o mundo interno de Virgínia, desloque, depois de quase metade do romance, de modo pontual e breve, a focalização interna para outras três personagens da narrativa, respectivamente, conforme a ordem de aparição, Vicente, Daniel e Esmeralda, o que configurará, segundo a terminologia empregada por Norman Friedman (2002), em onisciência seletiva múltipla, onde a figura do narrador vai se apagando cada vez mais dentro da história, como se esta fosse contada por si própria.

¹⁵ “Virgínia não sabia: tão difícil tomar as coisas que haviam nascido bem dentro dos outros e pensá-las. Mesmo tinha certa espécie de dificuldade em raciocinar. Às vezes não era começando por nenhum pensamento que ela chegava a um pensamento. Às vezes bastava-lhe esperar um pouco e possuía-o todo” (LISPECTOR, 1999, p. 37).

Neste ponto, o leitor ostensivamente escuta a ninguém; a estória vem diretamente das mentes das personagens à medida que lá deixa suas marcas. Como resultado, a tendência é quase que inteiramente na direção da cena, tanto dentro da mente quanto externamente, no discurso e na ação; e a sumarização narrativa, se aparece de alguma forma, é fornecida de modo discreto pelo autor, por meio da “direção de cena”, ou emerge através dos pensamentos e palavras dos próprios personagens (FRIEDMAN, 2002, p. 177).

Estratégia parecida foi utilizada por Clarice em seu romance inaugural, *Perto do coração selvagem* (1944), e na leitura de Roberto Schwarz (1981) sobre a obra, essa mudança de foco do narrador para outros personagens não agrega sentido à trajetória de Joana, tornando-se falha técnica que prejudica a coerência da narrativa. No caso de *O lustre*, como uma câmera que altera o foco, o narrador adentra o interior de outras personagens buscando extrair delas peças valiosas para encaixar o mosaico de sensações que é Virgínia. Nos três momentos em que esse narrador privilegia outros seres, deixando Virgínia em suspenso na narrativa, observa-se uma mudança brusca no tom do discurso indireto livre quando focaliza Vicente; a análise mental dessa personagem não vem carregada de uma poesia sinestésica, pelo contrário, o discurso que reproduz seus pensamentos, lembranças e impressões é, como amálgama do caráter da personagem, um discurso mais direto, por vezes seco, que sob o olhar de gênero superior que ele se considera ser, procura desvendar o “enigma torto” chamado Virgínia.

Mas como explicar a Adriano que Virgínia era...era pouco? tinha algo estanque e sempre seco, como coberta de folhas. Era isso? não, não era isso, pois ele não sabia sequer pensar quanto mais transmitir sua impressão de vago desgosto sobre aquela mulher que parecia estar se desenvolvendo aos poucos entre suas mãos e que não orgulharia nenhum homem. Incômoda, incômoda, sem dar prazer...Ela o recebia muitas vezes distraída, sem concentração. Ele não se interrompia, caído num espanto de olhos abertos, a sensação curiosa e quase rindo de surpresa de apertar nos braços alguma coisa pesada, séria, sem movimentos e sem um vestígio de graça. Uma vez ou outro dizia irônico, um pouco tímido com medo de feri-la: por que você não me abraça? Ela se surpreendia: eu não te abraço? Mas não, respondia ele perplexo, você se deixa abraçar. Ela se quedava pensativa, estranhamente parecia ter achado engraçada a idéia (LISPECTOR, 1999, p. 167).

Quando o narrador aproxima-se rapidamente de Daniel é para relatar um episódio que ele presencia à noite no vilarejo de Brejo Alto que, à primeira vista é desconexo com a lógica da narrativa naquele momento, todavia é alegórico da decadência do local e da marginalidade e pobreza de espírito da protagonista. Com Esmeralda, o narrador é veículo da infelicidade e lamentação da moça que, ao longo de toda vida, nunca conseguira sair de

Granja Quieta, sempre se comparando à irmã, que embora tenha vivido uma temporada na cidade grande, de lá nada trouxera de novo. Nos dois movimentos do narrador, e como subtendido anteriormente, o discurso permanece poético e fluido, característico de Virgínia, o que pode sugerir que os três irmãos estão unidos não somente pelo elo familiar, mas também por um modo único e misterioso de sentir a vida.

Continha-se porém no seu último grau de força. E nessa noite ainda ela se perdeu. Olhava-se ao espelho; era ainda bem bonita com suas virgens rugas de esperança. No rosto imóvel o amarelado era doce como o de um fruto que quase se decompõe; seus movimentos mantinham-se vivos a uma altura tensa que somente um desespero e uma ameaça diários conseguiriam criar. A vinda de Virgínia introduzira no casarão um pouco de vida invisível da caridade; sem sentir Esmeralda brilhava com mais aspereza no seu quarto; aguardava com novas reservas. E como se tivesse se excedido nesse novo hausto de perigo não pôde impedir o ímpeto do próprio corpo e saltou sobre o abismo, envelheceu como se já tivesse amado (LISPECTOR, 1999, p. 230).

Outros momentos em que o tom predominante do discurso varia são os diálogos, escassos e curtos dentro de toda a narrativa. Reflexo da incomunicabilidade, estranhamento e alheamento de Virgínia com as demais personagens da história com quem mantêm frágeis relações, o narrador constrói os diálogos muitas vezes com apenas uma frase objetiva, e quando excede à sua própria regra, nunca trai o princípio de evidenciar na fala de suas criaturas a perplexidade, a incompreensão e a mudez diante da vida. A sequência reproduzida abaixo, o encontro de Virgínia com algumas crianças numa praça, ilustra a intenção do narrador lispectoriano em disseminar nos diálogos travados a hesitação e o silêncio que comandam todo o romance:

- Ela está quente mesmo! diziam as crianças entreolhando-se estupefatas, movendo-se ocupadas e animadas.
- Você não tem pai nem mãe? perguntou uma loura vestida de cambraia de linho branco, o rosto delicado, miúdo e nítido. Virgínia pareceu profundamente surpreendida.
- Tenho, tenho, disse para a nova criatura, assentindo febril, passando a língua pelos lábios secos.
- E por que eles não cuidam de você? indagou surpresa a moreninha forte.
- Você sabe, eles moram longe, está aí porque...
- Ah eu sei, disse o menino com súbito ar inteligente, eu sei, você não tem dinheiro para voltar!
- Por que para voltar? como é que você sabe dessas coisas? perguntou Virgínia.
- Ontem mesmo a empregada de casa não tinha dinheiro para voltar, disse o menino com certo orgulho.
- Ah sim, ah sim – Virgínia parecia meditar.

- Então? resolveu? perguntou a menina maior, a magra.
- Sim, resolvi, vou voltar... disse Virgínia olhando-os com raiva, disfarçando. Vou voltar, vou voltar. E agora posso ir? indagou com ar indeciso, quase tímido. Elas se mostraram surpresas, olharam-se rapidamente sem responder. A morena sacudiu as tranças:
- Quem estava lhe prendendo? (LISPECTOR, 1999, p. 149-150).

A peculiaridade das descrições externas de ambientes abertos, sobretudo os naturais, como o amanhecer na Granja Quieta, o inverno, a represa, e mesmo as ruas da cidade grande, está na poesia plástica de um discurso onde o narrador procura captar suas impressões, assemelhando-se muito às paisagens vanguardistas de grandes nomes da pintura moderna, como Claude Monet e Auguste Renoir.

Subiu o morro em busca da represa onde os volumes de água se continham aprisionados, condensados numa união tão íntima que o seu sussurro áspero tinha o impulso de uma prece. Tufos de ervas dobravam-se ao próprio peso, deitavam-se no estreito atalho sob os pés. Ela ajeitava com uma das mãos o pequeno chapéu marrom enquanto com a outra apoiava-se no guarda-chuva negro e longo. Subia o difícil declive e acima de si mesma via apenas uma linha de terra ligando-se nova e clara ao céu; as ervas altas agitavam-se contra o rosa frio do ar.

[...] A represa gemia sem interrupção, vibrava no ar e trepidava dentro do seu corpo, deixando-a de algum modo trêmula quente. Sentou-se sobre uma das pedras ainda sensível de sol (LISPECTOR, 1999, p. 72-73).

Assim como Auerbach (2002) define em Virgínia Woolf, também n’*O lustre* fatos externos e sem importância aparente, como se olhar no espelho, beber um licor, o contato com o mar, uma voz, serão as portas de entrada para o mundo interior da protagonista Virgínia. Se a matéria a ser lapidada são as sensações, angústias e pensamentos (a mímeses da vida psíquica), narrador e personagem são unidos por um “ponto de vista” e por uma “voz narrativa”, noções apontadas por Paul Ricoeur (2008) para entender esse discurso de um narrador onisciente que narra o discurso de seu personagem.

Tomando a ideia de “ponto de vista” (RICOEUR, 2008) como a orientação do olhar do narrador para com seus personagens e dos personagens entre si, fica evidente que o discurso do narrador converge para a vivência interior de Virgínia, de tal forma que se torna quase impossível distinguir nele a *persona* Virgínia e o narrador onisciente. São duas categorias narrativas e apenas um discurso, concretizado em um único enunciado mediado pelo narrador. Como já comentado antes, mesmo com a mudança de focalização para outras personagens, o alvo principal é a protagonista, pois se o narrador rapidamente se afasta de sua referência é para ampliar e engrossar-lhe seus contornos mais profundos por meio de outras

“fontes”. Solidária e complementar ao “ponto de vista”, a “voz narrativa” (RICOEUR, 2008), dirigindo-se ao leitor, lhe apresenta o mundo narrado, e n’*O lustre* isso acontecerá em grande parte através do estilo indireto livre, em que o narrador empreende uma análise mental (LEITE, 1984), e no caso de Virgínia, também sensorial, priorizando esse procedimento narrativo, apesar de em alguns momentos intercalá-lo ao monólogo interior indireto, deixando de lado a técnica do fluxo de consciência (expressão desarticulada dos estados mentais), uma vez que uma de suas premissas está em organizar e apresentar as matizes complexas que compõem Virgínia.

Esse universo interior misterioso e secreto de Virgínia é perscrutado pelo narrador onisciente que, na tarefa de captar nas sensações fugazes, evanescentes, a verdade, a essência oculta da personagem que se esconde, radicaliza na linguagem poética como forma de apreender pela palavra o instante fugidio. Em qualquer passagem do romance onde o narrador se debruça a investigar o íntimo da protagonista, figuram paradoxos, metáforas inusitadas e, sobretudo, sinestésias, recursos estilísticos utilizados para tentar se aproximar dos contornos dessas sensações.

Um longo bem-estar vazio tomou-a, ela cruzou os dedos com delicadeza e afetação, pôs-se a olhar. Mas o céu esvoaçava tão esgarçado, roçagante, tão sem superfície... O que sentia era sem profundidade... mas o que sentia...sobretudo desmaiando sem forças...sim, desfalecendo no céu...como ela... Círculos rápidos e grossos alargavam-se de seu coração – o som de um sino não ouvido mas pesadamente sentido no corpo em ondas – os círculos brancos embargavam-lhe a garganta numa grande e dura bolha de ar – não havia um sorriso sequer, seu coração murchava, murchava, afastava-se pela distância hesitando intangível, já perdido num corpo vazio e limpo cujos contornos se alargavam, afastavam-se, afastavam-se e só existia o ar, assim só existia o ar, o ar sem saber que existia e em silêncio, sem silêncio alto como o ar. Quando abriu os olhos as coisas emergiam lentas de águas escuras e rebrilhavam umidamente sonoras à tona de sua consciência ainda vacilante do desmaio (LISPECTOR, 1999, p. 74).

Nos momentos em que a voz narrativa aventura-se em descrever algo tão íntimo e insondável, instaura-se o silêncio, que n’*O lustre* parece ser a característica mais inquietante e transgressora desse narrador. A dimensão de silêncio que salientamos no narrador clariciano deste romance é aquela que se relaciona à impossibilidade de pronunciar algo pleno de sentido devido à precariedade e limitação da linguagem. Conforme Maria Lúcia Homem (2012), toda a literatura de Clarice Lispector é prenhe de “algo além do texto”, isto é, um cerne profundo, indizível, inefável (a “coisa” clariciana). “Esse algo que não se consegue

dizer e, no entanto, se busca dizer é justamente o que impulsiona o movimento paradoxal realizado a partir do qual denominamos “silêncio”: a falta impulsionando a escrita” (p. 33).

Clarice manifesta e transcende o silêncio da vida por meio da poesia, e se em seus últimos romances (*A hora da estrela*, de 1977, e *Um sopro de vida (Pulsações)*, de 1978), cada vez menores em extensão, o comentário metalinguístico sobre o fazer literário é a forma pela qual o silêncio é mais evidente, no romance *O lustre* o “silêncio fundante” não é a falta, mas sim o excesso de linguagem, onde a palavra aparecerá como movimento em torno desse silêncio (ORLANDI, 1993), procurando incansavelmente decifrá-lo. A metáfora empregada por Eni Puccinelli Orlandi (1993, p. 35) ilustra bem esse movimento: “Como para o mar, é na profundidade, no silêncio, que está o real do sentido. As ondas são apenas seu ruído, suas bordas (limites), seu movimento periférico (palavras)”.

Além do silêncio presente nesse romance relacionar-se sobremaneira aos pressupostos de Benjamin (1985) e Adorno (2003) sobre a impossibilidade de narrar, compõe uma espécie de “harmonia uníssona” dentro d’*O lustre*, uma vez que esse silêncio do narrador onisciente, que transborda em expressividade, orchestra também a personagem feminina Virgínia. O movimento que as palavras, a linguagem em si realiza para transpassar o silêncio, é correlato à busca constante de sentido da protagonista, que, ao mesmo tempo em que transita entre campo e cidade na procura de um espaço físico para viver, oscila e deambula no caos de sensações, pensamentos e epifanias de sua mente. Virgínia caminha em busca de si mesma. “À errância do sentido, à sua capacidade de migração, se junta o fato de que o sujeito é errático, ele se desloca em suas posições, ele “falha” [...] O traço comum entre a errância do sentido, a itinerância do sujeito e o correr do discurso é a idéia de movimento” (ORLANDI, 1993, p. 160).

Já agora principiava a seguir um sentimento quase silencioso, tão instável que ela cuidadosamente não deveria tomar consciência dele. Nesses mesmos instantes seu corpo vivia plenamente na sala de visitas tanto ela adivinhava a necessidade de rodear a solidão o início erguido na penumbra. Sob uma atitude de calma e dura claridade não se dirigia a ninguém e abandonava-se atenta como a um sonho que se vai esquecer. Atrás de movimentos seguros tentava com perigo e delicadeza tocar no mesmo leve e esquivo, *buscar o núcleo feito de um só instante*, enquanto a qualidade não pousa em coisas, enquanto o que é sim não se desequilibra em amanhã – e há um sentimento para a frente e outro que decai, o triunfo tênue e a derrota, talvez apenas a respiração. *A vida se fazendo, a evolução do ser sem o destino* – a progressão da manhã não se dirigindo à noite mas atingindo-a. De repente ela fazia um gesto interior quase brusco ou via o sorriso sonâmbulo e luminoso de Maria Clara e *tudo dentro dela se confundia em sombra submergente, os movimentos difusos ressoando. Quis retomar seu caminho sinuoso na obscuridade* mas esquecera seus passos com a vertigem de uma

rosa branca. Esquecera em que lugar seu corpo ajeitara-se para poder estranhar. *Restava-lhe um sentimento indeciso como uma promessa de revelação...algum dia em que ela quisesse com verdadeira força real...ah se tivesse tempo* (LISPECTOR, 1999, p. 100-101, *grifos meus*).

A narração d’*O lustre*, com sua alternâncias de vozes, impressões e vazios, dissemina, a conta gotas, o trágico do cotidiano, e na figura de Virgínia, os discursos interrompidos, cifrados e as palavras nunca ditas. Poesia, sensações, silêncio: o tripé desse narrador onisciente que, guiado pelo impulso impressionista¹⁶ de descrever (desvendar) o interior da protagonista Virgínia, colhe dos jardins mais secretos da alma as flores brancas, sem nome e amargas do ser.

2.3 Juntando as peças de um mosaico chamado Virgínia

*Triste ainda seremos por muito tempo,
embora de uma nobre tristeza,
nós, os que o sol e a lua
todos os dias encontram,
no espelho do silêncio refletidos,
neste longo exercício da alma.*

Cecília Meireles

Os versos melancólicos de Cecília Meireles que servem de prelúdio são extremamente oportunos para iniciarmos o percurso de possível delineamento e análise da personagem Virgínia, protagonista do romance *O lustre*, segundo livro de Clarice Lispector. Assim como nas palavras musicalizadas de Meireles, Lispector construirá uma personagem multiforme e complexa que passará toda a narrativa perscrutando-se “neste longo exercício da alma”, onde tristeza, silêncio e solidão serão os matizes que darão a tônica basilar a essa personagem, temas esses tão caros e presentes na obra de ambas as escritoras brasileiras.

Como nosso objeto de investigação é a personagem de um romance moderno, nortear-nos-emos nos pressupostos essenciais da teoria literária de Georg Lukács (2000), Mikail Bakhtin (1990), Oscar Tacca (1976), Anatol Rosenfeld (1996) e Antonio Candido (1998) acerca da personagem de ficção moderna, extraindo deles algumas premissas que conduzem sobremaneira o percurso desenhado pela personagem Virgínia dentro do romance *O lustre*.

O conceito de “herói problemático” cunhado por Lukács n’*A teoria do romance* (2000) ecoa n’*O lustre* na figura inconstante e apática de Virgínia. Ela personifica aqui “[...] a peregrinação do indivíduo problemático rumo a si mesmo, o caminho desde o opaco cativo

¹⁶ A ressonância da estética impressionista no romance *O lustre* será discutida no terceiro capítulo deste trabalho.

na realidade simplesmente existente, em si heterogênea e vazia de sentido para o indivíduo, rumo ao claro autoconhecimento” (p. 82). A sua busca interior, desde a infância até a vida adulta, reverbera no trecho a seguir, em que Lukács (2000, p. 79-80) procura desvendar o indivíduo problemático no romance moderno:

O mundo circundante do indivíduo, no entanto, é somente um substrato e material de conteúdo diverso das mesmas formas categóricas que fundam seu mundo interior: o abismo intransponível entre realidade do ser e ideal do dever-ser tem de constituir, portanto, a essência do mundo exterior [...] Essa diversidade revela-se com a máxima clareza na pura negatividade do ideal. Enquanto no mundo subjetivo da alma o ideal está tão aclimatado quanto as demais realidades anímicas, embora pareça rebaixado ao nível destas – ao da experiência – e possa, por esse motivo, destacar-se imediatamente, inclusive como conteúdo positivo, o divórcio entre realidade e ideal no mundo circundante do homem revela-se apenas na ausência do ideal e na consequente autocrítica imanente da mera realidade: no autodesvelamento de sua nulidade sem ideal imanente.

Em sua referencial *Questões de literatura e estética* (1990), Bakhtin argumenta, tendo por base estudos da obra do escritor russo Fiódor Dostoiévski, a intenção da prosa moderna na confluência entre a voz do narrador e da personagem numa voz uníssona, o que ficou bastante visível nas técnicas de escrita de Clarice Lispector nesse seu romance e que se estenderão por toda a sua obra; além disso, o teórico russo apontará a tendência de “inacabamento” da personagem moderna, num movimento onde a ficção procura reproduzir o caráter de infinitude do ser humano, edificando, deste modo, figuras complexas e conflituosas. Para Oscar Tacca (1976), em artigo intitulado “A personagem no romance moderno”, a história do romance moderno é a história de suas personagens, evidenciando o papel instrumental que estas desempenham:

A personagem deixa de ser um caráter, um documento-limite. A “personalidade” se dilui em uma série de estados psicológicos, cambiantes, contraditórios, escorregadios. **Um homem não é um caráter, nem, menos ainda, uma história, nem um conjunto de hábitos: é o vai-vem incessante e brando entre o particular e o geral**, disse Sartre a propósito de Nathalie Sarraute (TACCA, 1976, p. 297, grifo do autor).

Rosenfeld (1998) também pontuará que no romance moderno florescerão personagens fragmentadas, tornando-se, por vezes, abstratas, na tentativa de representar sujeitos desfeitos e amorfos, onde os seres fictícios, à semelhança das considerações de Bakhtin, tentam refletir a “precariedade da posição do indivíduo no mundo moderno” (p. 97). No ensaio-título de sua obra, “A personagem de ficção” (1998), Antonio Candido, ao retomar a tradicional

classificação de Forster em personagem planas e esféricas, expõe que estas últimas carregam consigo a capacidade de nos surpreender de modo convincente, trazendo em sua essência a imprevisibilidade da vida, o que acaba por coadunar com os pensamentos dos dois teóricos anteriormente citados. Virgínia, a protagonista clariciana em foco, enquadra-se, como veremos a seguir, em todos esses aspectos que caracterizam a personagem moderna romanesca, uma vez que todo o mistério e complexidade que a circundam tornam-na uma típica representante dessa literatura inquietante e sintomática de crise do homem do século XX.

Desvendaremos as nuances de Virgínia, nessa primeira parte do romance, por meio de algumas “estratégias” utilizadas na construção dessa personagem: a presença do narrador em sua onisciência seletiva múltipla, uma vez que através desse ponto de vista e seus movimentos nos revela traços fundamentais da figura central da trama; as personagens secundárias, aqui delimitando o círculo familiar da protagonista nesta primeira parte do romance, pois a relação (ou distanciamento) de Virgínia com essas personagens e o que elas pensam da protagonista muito nos mostra quem realmente esta é; a própria personagem se desnudando por meio do monólogo interior indireto, já que nesse mergulho interior Virgínia se auto-descobre mediante pensamentos, sensações e clarividências. À medida que se tornar necessário para edificar um esboço mais completo da personagem feminina, convocaremos da psicologia, da filosofia, da simbologia e de outras áreas correlatas, os subsídios conceituais e teóricos para encaixar melhor as peças desse mosaico chamado Virgínia.

O texto inicia-se, como mencionado anteriormente, com uma sentença do narrador que justificará, ao longo da história, os traços peculiares e enigmáticos da protagonista: “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*” (LISPECTOR, 1999, p. 9, *grifos meus*). Semelhante às águas do rio que rolavam abaixo da ponte na qual se encontravam Virgínia e Daniel na primeira cena, a protagonista carregaria consigo a fluidez, ou seja, a inconstância e instabilidade, provocadas pela revelação fatal de um segredo partilhado com o irmão: um chapéu molhado e um possível afogamento presenciado pelos dois. A face da morte é aqui a grande epifania que tornará Virgínia diferente de todos os outros seres de sua família; é através desse segredo, que exercerá imensa fascinação na personagem, que esta será a menina triste e solitária de Granja Quieta. Daniel, o irmão mais velho de Virgínia, também tinha ciência do homem afogado, mas o fato de deixá-la sozinha na ponte e afastar-se cada vez mais confirma que o fardo da “náusea de viver” seria

exclusivamente dela (“Mas eu já morri [...] Eu já morri, [...]” (p. 11)), moldando sua identidade inevitavelmente.

Daniel afastou-se, Daniel afastava-se. Não! queria ela gritar e dizer que esperasse, que não a deixasse sozinha sobre o rio; mas ele continuava. O coração batendo num corpo subitamente vazio de sangue, o coração jogando, caindo furiosamente, as águas correndo, ela tentou entreabrir os lábios, soprar uma palavra pálida que fosse. Como o grito impossível num pesadelo, nenhum som se ouviu e as nuvens deslizavam rápidas no céu para um destino. [...] Alguma coisa intensa e lívida como o terror mas triunfante, certa alegria doida e atenta enchia-lhe agora o corpo e ela esperava para morrer, a mão cerrada como para sempre no galho da ponte (LISPECTOR, 1999, p. 10).

À madrugada subsequente ao acontecimento, Virgínia, ainda atordoada com a revelação, sentiria a presença do homem morto pelo toque em seu corpo, e, numa atmosfera que beirava ao sonho, chama o homem para voltar da floresta em brumas, como se (in)conscientemente não quisesse para si a chave do segredo, mas adentrara por um caminho sem volta e incompreensível até o momento: “Ela chamaria muda: homem, mas homem!, para retê-lo, para trazê-lo de volta! Mas era para sempre, Virgínia, ouça, para sempre” (p. 12). O que se sucede então são estranhos momentos em que consegue pressentir o que irá acontecer através da negação: o pio da coruja, o balançar das árvores, Daniel se mexendo. Agora, num sentir misterioso e profundo, sabia amarga e docemente que nunca mais seria a mesma:

Então – não era o alívio nem de fim de susto, mas em si mesmo inexplicável, vivo e misterioso – então ela sentiu um longo, claro, alto instante aberto dentro de si. Alisando com os dedos frios a velha aldraba da porta, entrecerrou os olhos sorrindo com malícia e profunda satisfação (LISPECTOR, 1999, p. 13).

O narrador e seu agudo olhar onisciente percorre agora Granja Quieta e suas terras, descrevendo o antigo casarão em que Virgínia e sua família residiam. Deter-nos-emos na descrição expressiva do quarto da nossa protagonista: “O de Virgínia, frio, leve e quadrado, possuía apenas a cama”. (LISPECTOR, 1999, p.14) Representativo de seu estado de espírito, o quarto, apropriando-se das palavras de Gaston Bachelard (2005, p. 243), é revelador de um estado de alma, “A casa, mais ainda que a paisagem, é um ‘estado de alma’”. Ainda segundo o teórico, retomando Michelet e sua “arquitetura dos pássaros” como analogia à casa, “A casa é a própria pessoa, sua forma e seu esforço mais imediato; eu direi, seu sofrimento” (BACHELARD, 2005, p. 263). Diante dessas considerações, podemos acreditar que o quarto

da pequena Virgínia é uma espécie de prolongamento, amálgama de seus sentimentos mais íntimos, que pela sucinta descrição, conotam tristeza, vazio e solidão.

A solidão será, inclusive, um dos traços que acompanharão Virgínia desde a infância até a vida adulta. Já pequena a menina se sentirá “sozinha” no mundo, embora viva com pais e os irmãos Esmeralda e Daniel. Afora os laços sanguíneos, não existem elos de ligação entre Virgínia e sua família, excetuando aqui o irmão Daniel, pelo qual cultivava um estranho e forte amor. Virgínia era uma estrangeira em seu próprio lar, remetendo aqui ao romance de cunho existencial de Albert Camus, *O estrangeiro* (1942). Como Meursault, protagonista de Camus, Virgínia alimentará um prematuro asco pela vida, entremeado de longos momentos de solidão, vivendo, assim “à beira das coisas” (LISPECTOR, 1999, p. 15).

[...] nas tardes lisas em que um vento cheio de sol soprava como sobre ruínas, desnudando as paredes comidas nas caliças, *Virgínia vagava na limpidez abandonada*. Caminhava olhando, numa distração séria. Era dia, os campos se estendiam claros sem manchas e ela se movia insone. *Sentia uma difusa náusea nos nervos calmos* (LISPECTOR, 1999, p. 15, *grifos meus*).

De suas características físicas, o narrador pouco nos revela: uma menina pequena e magra (“[...] ela era quase uma mocinha”. (p. 35)), “as pernas marcadas de mosquitos e quedas” (p. 15), vivia sempre suja, com pouco apetite e cansada. Esses escassos traços sinalizam a intenção do narrador em criar um amplo panorama psicológico da personagem em detrimento de seus aspectos físicos. É importante notar, entretanto, que o adjetivo “cansada”, tantas vezes usado para qualificar Virgínia, ultrapassa aqui seu sentido de caractere físico e se insere no âmbito do universo interior da protagonista. Em várias passagens da narração, como ilustram os exemplos “[...] ela era um pouco cansada talvez, desde sempre” (p. 29), “Virgínia aquietava-se durante o resto da tarde, vaga, nevoenta, distante, levemente cansada como se na verdade tivesse acontecido alguma coisa” (p. 52), é possível atribuir um significado mais amplo a esse vocábulo; o cansaço físico é também existencial, na medida em que a personagem parece cansada de ter uma vida sem sentido aparente, experimentando, deste modo, uma vertigem desconcertante sobre seu viver.

A postura desse narrador onisciente é tão intensa que, muitas vezes, torna os episódios narrados verdadeiros movimentos nauseantes, como se estivesse dentro da personagem e a revelasse até as últimas consequências. Sua voz que tudo conhece nos desvenda que Virgínia apresentava certa dificuldade em raciocinar, sobretudo em suas conversas com o irmão Daniel, e que os pensamentos pré-gerados tinham misteriosa ligação com os desmaios que a

menina sofria sempre. A descrição, afora seus momentos poéticos, mostra veementemente a fusão que se estabelece entre narrador e personagem¹⁷.

É que às vezes ela pensava pensamentos tão adelgaçados que eles subitamente se quebravam no meio antes de chegar ao fim. E porque eram tão finos, mesmo sem completá-los ela os conhecia de uma só vez. Embora jamais pudesse pensá-los de novo, indicá-los com uma palavra sequer. Como não sabia transmiti-los a Daniel, ele sempre ganhava nas conversas. De algum modo misterioso seus desmaios ligavam-se a isso: às vezes ela sentia um pensamento fino tão intenso que ela própria era o pensamento e como que se quebrava, interrompia-se num desmaio (LISPECTOR, 1999, p. 40).

Em relação a esses pensamentos e desmaios, esses eventos também sugerem características essenciais na construção do perfil de Virgínia. Se considerarmos todo o percurso feito sobre a protagonista até agora, tal dificuldade em concretizar seus raciocínios em pensamentos estaria relacionada ao fato de que, como criatura diferente das demais, detentora do segredo, Virgínia não conseguisse pensar e refletir normalmente sobre as mais variadas coisas e, quando conseguia tal feito (“[...] às vezes ela sentia um pensamento fino tão intenso [...]” (p. 40)), era acometida por estranhos desmaios, numa perda momentânea da consciência onde os olhos se fechariam para momentos luminosos¹⁸.

Uma trágica previsão¹⁹, feita por uma mulher que conhecia a mãe de Virgínia, revelará à protagonista infante e ingênua que sua grande sina e enigma para si mesma seria a morte, ou seja, o sinistro tornar-se-ia sua fiel e única companhia por toda a vida:

Lá estava a velha e pequena Cecília, que lhes dissera de olhos arregalados, enquanto eles tapavam a boca para não rir: morte violenta, meninos, tomem cuidado, os dois terão morte violenta, olhando as palmas sujas e vazias de suas mãos (LISPECTOR, 1999, p. 48).

Após ouvir esse presságio terrível, sente que “Sim, a impressão de que alguma coisa então progredia” (p. 48). Nos dias de inverno e silêncio, quando a chuva caía calma pela vidraça, Virgínia procurava ficar mais sozinha para encontrar-se consigo mesma.

¹⁷ Benedito Nunes, em ensaio anteriormente citado, classifica *O lustre* como sendo um romance monolítico na medida em que ocorre essa confluência entre a voz narrativa e a voz da personagem, e que tentamos deixar evidente ao analisar o narrador.

¹⁸ Acreditamos que esses pensamentos e desmaios relacionam-se também com a figura do lustre no casarão de Granja Quieta, um dos grandes, senão o maior, símbolo do romance, o qual comentaremos no final da análise proposta.

¹⁹ Parece-nos, pela reação das personagens, sobretudo pensando em Virgínia, que essa previsão de Cecília foi anterior à cena da ponte e a visão do chapéu boiando. Como a narração é um longo monólogo interior indireto, embora siga uma certa linearidade no enredo, é comum que o narrador faça esses movimentos de vai-e-vem à história (“passado recortado”), nas palavras de Afrânio Coutinho (2004), embora isso seja perceptível na leitura atenta e analítica.

Sentia-se interiormente arroxeadada e fria, no seu corpo era lentamente asfiziado um passarinho. Mas isso era tanto viver que as horas decorriam felizes e distantes como se já estivessem marcadas pela saudade (LISPECTOR, 1999, p. 50).

Para ela, aqueles “[...] dias eram de uma tristeza perfeita” (p. 50); paradoxalmente eram a sua felicidade, felicidade com gosto clandestino, como se o seu real viver fosse somente diáfano nesses momentos breves de melancolia e quietude.

Pensar profundamente: esta seria a ordem da *Sociedade das Sombras* à Virgínia. Daniel incumbiu-a de descer ao porão e pensar muito, “[...] para saber o que é de você mesma e o que é que lhe ensinaram” (p. 57). Curiosamente, “[...] ela amava o porão e nunca o temera” (p. 57), pois aquele lugar obscuro e inabitável seria seu refúgio no longo exercício de sua alma, parodiando os versos já mencionados de Cecília Meireles. Recuperando os postulados de Bachelard (1995), o espaço porão liga-se à irracionalidade, ao inconsciente aflorado, à loucura e aos segredos, participando das potências subterrâneas, onde a escuridão faz-se presença dia e noite. Contrariando, de certa forma, as ordens do irmão Daniel, Virgínia usufruirá desse ambiente sombrio e solitário não para pensar racionalmente, mas para mergulhar profundamente no seu mais íntimo, buscando incessantemente sua essência, seu estado primitivo como ser (no próprio ato de pensar), por meio de múltiplas e fugidias sensações.

Como para ela era sempre fácil nada desejar, manteve-se parada sem mesmo sentir as sombras negras do porão. Foi-se distanciando como numa viagem. [...] Ela podia pensar em todos os sentidos; fechando os olhos, dirigia dentro do corpo um pensamento de qualidade do que nasce de baixo para cima ou senão do que percorre correndo o espaço aberto – isso não era palavra ou conteúdo mas o próprio modo de pensar orientando-se. Seria isto pensar profundamente – não ter sequer um pensamento a trazer à superfície... O silêncio seguia-se cinzento e leve. No céu abria-se por um segundo uma clareira hesitante, mas ela descobria confusamente que o esgarçamento era o de sua própria concentração; e continuava denso, de uma densidade sem forma nem volume, o acúmulo de uma substância mais impalpável que o ar, de um elemento mais vago que o perfume através do ar. Por um instante alegrava-se tênue e agudamente por conseguir – um instante apenas, luz que acende e apaga. (LISPECTOR, 1999, p.58-59)

O narrador nos confia que a *Sociedade das Sombras* incutiu em Virgínia certa vileza antes nunca provada pela personagem. A obscuridade e solidão dessa misteriosa e incerta sociedade despertam-na para o mal, pois “Agora ela sabia que era boa mas que sua bondade não impedia sua maldade” (p. 63), e diante desse poderoso sentimento decide

obedecer a ordem cruel do irmão: denunciar os encontros amorosos que a irmã Esmeralda mantinha no jardim para o pai. Parece que desse modo Virgínia consegue, pelo menos parcialmente, seu intuito de “Sair dos limites da sua vida” (p. 63), desafiando a sina de ser “virgem” para desfrutar verdadeiramente sua existência, já que entregar sua irmã friamente pelas costas e hesitar a confirmação do delato perante o pai, numa dissimulação muda, fazem-na experimentar sentimentos maus que lhe proporcionam prazer e certo escapismo de sua solitária vida.

Rápidos pensamentos entrecruzavam-se nela e antes que alguém pudesse prevê-lo ela deu um grito lancinante e deixou-se cair. O pai impediu-a de rolar pelas escadas. Os olhos fechados, os ouvidos tensamente acordados à espreita do que se passava, sentiu-se carregada para cima num vôo lento. *Sorria interiormente sem saber porque no meio do atento terror.* O esforço que fazia para não abrir os olhos e conservar-se inanimada concentrava-a tão fortemente que ela deixou por vários instantes de ouvir e de perceber. Quando entreabriu os olhos achava-se sobre a cama no quarto vazio (LISPECTOR, 1999, p. 67, *grifos meus*).

Esse ato vil da personagem é coroado, como já mencionado, pela dissimulação. Muito mais que os sugestivos olhos de cigana oblíqua de Capitu, Virgínia é explicitamente dissimulada (aos olhos do leitor) para, na situação de tensão e confronto em que se encontrava, aproveitar de seus misteriosos desmaios para simular uma queda e se livrar do enfrentamento com o pai e a irmã. Toda essa farsa não lhe custará remorsos ou pensamentos de culpa, pelo contrário, sentirá o sangue se renovando em seu corpo e um pensamento de alegria lhe trará a impressão de que sorri, sinais esses que mostram seu eu interior se construindo em sombras e enigmas na necessidade da personagem em olhar-se no espelho do quarto de hóspedes.

Após essas considerações da personagem Virgínia por intermédio da voz narrativa, passaremos agora a tecer suas relações familiares e o que estas nos revelarão de sua personalidade. Seguindo a ordem de apresentação das personagens secundárias no decorrer da trama, começaremos com o pai de nossa protagonista. Um homem austero, circunspeto e intimista; eis as características que melhor expressariam esse típico representante do patriarcado. Embora fosse dono de uma papelaria em Brejo Alto, passava grande parte do tempo envolto numa “solidão sem tristeza” (p. 21), interrompida, muitas vezes, pela reunião de todos à mesa durante as refeições.

Eles sentavam à mesa para tomar café e se Virgínia não comia bastante apanhava no mesmo momento — como era bom, a mão espalmada voava

rápida e estalava com um ruído alegre numa das faces resfriando à sala sombria com a delicadeza de um espirro. O rosto acordava como um formigueiro ao sol e então ela pedia mais pão de milho, cheia de uma mentira de fome. O pai continuava a mastigar, os lábios úmidos de leite, enquanto com o vento uma certa alegria hesitava no ar (LISPECTOR, 1999, p. 16).

Esta cena do café da manhã é significativa para lançarmos os contornos da relação pai e filha. O uso da brutalidade na educação e preocupação com os filhos revela uma difícil e, em grande parte do tempo, ausente convivência familiar. Os poucos diálogos nas poucas vezes em que Virgínia mantinha contato com o pai sugerem uma relação paterna frágil ou mesmo inexistente. Mais conturbada certamente é a relação do pai com Esmeralda, a primogênita dos três irmãos. Além de não falar com ela, “[...] o pai não olhava para Esmeralda como se ela fosse morta” (p. 18); ninguém ousava em tocar no que acontecera, o que adiante ficará implícito se tratar dos encontros amorosos da moça, apesar de não termos certeza se esse seria realmente o grande motivo de toda a severidade do pai. Ao comparar a filha a um animal, “[...] animal só se solta de casa sem dentes” (p. 18), tem-se a ligeira impressão, pela força das palavras, que algum segredo mais perturbador envolvendo a filha o atormente.

Outro episódio interessante de se analisar e que pode ter influenciado Virgínia em suas atitudes é a “encenação” do pai quando da chegada dos parentes do sul. Numa vibração e entusiasmo teatral de alguém que deseja mostrar-se o oposto daquilo que é, o pai transformava-se perante os familiares, tornando-se solícito e alegre até as visitas irem embora.

O pai renascia nesses dias e Virgínia assistia-o assustada, com um desgosto inquieto. Ele mesmo queria servir a mesa, dispensava a negra da cozinha — Virgínia olhava-o agitada e muda, a boca cheia de uma água de náusea e atenção. Com os olhos molhados ele conduzia a avó para perto da mesa, dizia:

— A dona da casa deve jantar com seus filhos, a dona da casa deve jantar com seus filhos... — e mal se percebia que isso era um gracejo. Virgínia ria” (LISPECTOR, 1999, p. 21).

Como revela o trecho acima, essa postura do pai causava um mal-estar na menina que, diante daquela realidade simulada, ria ironicamente de toda aquela explícita dissimulação. Dissimulação esta que conheceu, portanto, antes da *Sociedade das Sombras* e que não abriu mão de usar quando precisou. Além de “aprender” com o pai os jogos de máscaras dos falsos, Virgínia herdara para si a solidão e intimismo que tanto acompanhavam seu progenitor.

Nostálgica dos tempos de solteira, apática pela vida, a mãe de Virgínia “[...] passaria os dias como uma visita na própria casa, não daria ordens, de nada cuidaria” (p. 19). Sua inércia e desânimo aumentavam gradualmente à medida que a ilusão do casamento se dissolvia e, na esperança de não dissipar os nós da época de solteirice, apegar-se-á muito à Esmeralda, sua primeira filha, e com ela criará um vínculo fecundo de resistência ao patriarcado, aqui representado pela figura rude do marido: “Esmeralda e a mãe conversariam longamente no quarto, os olhos brilhando em rápidas compreensões. Uma ou outra vez as duas trabalhavam no corte de um vestido como se desafiassem o mundo” (p. 17).

Ela já fora viva, com pequenas resoluções a cada minuto — brilhava seu olho fatigado e colérico. [...] Preguiçosa, cansada e vaga, Daniel nascera e depois Virgínia, formados na parte inferior de seu corpo, incontroláveis — um pouco magros, cabeludos, os olhos até bonitos. Apegava-se a Esmeralda como ao resto de sua última existência, daquele tempo em que respirava para a frente dizendo: vou ter uma filha, meu marido vai comprar um grupo estofado, hoje é segunda-feira... [...] O marido aos poucos impusera certa espécie de silêncio com seu corpo astuto e quieto. E aos poucos, depois do auge da proibição de compras e gastos, ela soubera numa alegria remoída, num dos maiores motivos de sua vida, que não vivia no seu próprio lar, mas no do marido, no da velha sogra (LISPECTOR, 1999, p. 19, grifo meu).

Nessa mesma passagem descritiva da mãe é possível notar claramente como esta, além de ter uma predileção pela filha primogênita, era alheia e vaga para com Daniel e Virgínia. O fato dos dois terem sido gerados na “parte inferior de seu corpo” (p. 19) pressupõe não somente a ruptura com o elo do passado, mas também indica, pelo vocábulo “inferior”, que os dois meninos seriam diferentes e de certa forma incompreensíveis para ela. É como se os dois emergissem de uma zona subterrânea, a mais obscura e profunda da mãe, tornando-se crianças misteriosas (daí o segredo partilhado e a criação da *Sociedade das Sombras*) e irreconhecíveis aos olhos maternos. “Realmente a mãe olhava-os como se os tivesse amamentando sem saber” (p. 37). Logo, a relação entre Virgínia e a mãe é praticamente nula, sem vínculos afetivos, já que “[...] a menina, como um galho, crescia sem ela ter decorado suas feições anteriores, sempre nova, estranha e séria, cocando a cabeça suja, tendo sono, pouco apetite, desenhando tolices em folhas de papel” (p. 20), e toda essa insensibilidade poderá ter contagiado a caçula a também ter apatia pela vida.

É interessante pensarmos como Clarice construiu uma imagem de mãe atípica, às avessas. Se estabelecermos um diálogo dessa personagem com um texto de coluna feminina, publicado no *Correio da Manhã* em 09 de setembro de 1959, teremos uma ideia da intenção da escritora ao pintar a mãe de Virgínia com cores tão opacas e mortas. No referido texto,

intitulado “Ser mãe...”, a colunista Clarice Lispector, sob o pseudônimo de Tereza Quadros, propõe às suas leitoras um modelo de maternidade a ser seguido. O estereótipo aqui proposto é exatamente o contrário da mãe de Virgínia.

Não é apenas dar à luz uma criança. Não é sofrer as dores do parto e depois esquecer o fruto de suas entranhas, deixando-a entregue a si mesma. Uma verdadeira mulher e mãe sabe que seus deveres vão além de alimentar, enfeitar e agasalhar o seu filho. Antes de tudo, deve dar-lhe amor. Amor que é devoção, cuidado, orientação e, sobretudo, participação em seus problemas e dificuldades. Toda mãe deve conhecer o filho que trouxe ao mundo, e isso consegue chegando-se a ele, ouvindo-lhe as primeiras queixas e os primeiros desejos (LISPECTOR, 2006, p. 33, grifos meus).

A avó paterna de Virgínia era o membro mais velho da família e, pela idade já avançada, ficava reclusa em seu quarto. A relação com os netos era parca, salvo a obrigação dos três irem tomar-lhe a benção e dar-lhe um rápido beijo todos os dias. Virgínia era a neta recrutada a atender a avó quando a negra criada adoecia. Nesses rápidos momentos de contato maior com a avó, Virgínia observava-a, “[...] como se agora bastasse viver” (p. 23).

Virgínia falava-lhe baixo para ela não ouvir e irritar-se. [...] imobilizava-se de novo, os olhos brilhantes piscando nas fendas e intervalos. Virgínia tremia de desagrado e medo. Assistia-a mover a mão vagorosamente com uma lentidão trôpega coçar o nariz seco. "Não morre não, velha danada", repetia para si mesma colérica a frase da criada. Mas a avó de repente dava um espirro de gato ao sol e alguma coisa se misturava ao medo de Virgínia, pesava-lhe no peito uma piedade envergonhada e irritada. "Não morre não, velhinha do meu coração", repetia (LISPECTOR, 1999, p. 23).

Provocar e desejar a morte da avó (embora tenha voltado atrás em seus pensamentos) são indícios da semente do mal que germinará com a *Sociedade das Sombras*. A avó, o pai e a mãe de Virgínia, por não serem nomeados e pelos frouxos laços afetivos com a menina, representam retratos borrados de um passado áureo, assim como fora o casarão, repleto de móveis; são hoje figuras apagadas e um tanto sombrias, metamorfoseando-se à atmosfera fria da casa, que, assim como eles, são inidentificáveis à nossa protagonista.

Quanto a Esmeralda, a irmã mais velha de Virgínia, somente nos é revelado, neste primeiro momento, o episódio envolvendo a denúncia, comentado anteriormente. Sua atuação junto à irmã ficará mais forte na segunda parte do romance, quando Virgínia já é adulta e retorna a Granja Quieta. Em sua infância, a menina procurará dividir seu estranho mundo apenas com o irmão Daniel.

Virgínia e Daniel: tão iguais e diferentes ao mesmo tempo. As características do irmão, “Daniel era um menino *estranho, sensível e orgulhoso, difícil de se amar*” (p. 28, *grifos meus*), podem facilmente ser atribuídas também à Virgínia. Todavia, Daniel era sincero e duro demais, enquanto Virgínia mostrava-se tola e prontamente disposta a mentir pelos dois. Afora outros dualismos maniqueístas que os unem (medo X coragem, amor X ódio, obediência X ordem), os irmãos pareciam viver sozinhos em Granja Quieta, conversando e brincando jogos estranhos numa linguagem própria dos dois.

Algumas passagens significativas da trama, como por exemplo, “[...] enquanto um pouco de frio penetrava pelo vazio claro da janela e olhando o rosto duro e amado de Daniel uma vontade de fugir com ele e correr fazia o coração de Virgínia inchar tonto e leve num impulso adiante [...]” (p. 17); “—Que é que você está pensando?, não se continha ela adoçando a voz, apagando-se com humildade. —Nada, respondia ele. E se ousava insistir recebia uma resposta que ainda mais a intranquilizava pelo seu mistério e pelo ciúme que nela despertava. —Estou pensando em Deus” (p. 54); “—Quer voltar ao porão amanhã? indagou-lhe um pouco desatento. Surpreendeu-a a delicadeza da pergunta, como ela o amava, como o queria, aqueles olhos pensando, aquele pescoço forte e reto mas gentil” (p. 61-62), nos sugestionam a acreditar numa relação incestuosa entre Virgínia e Daniel, dada a proximidade e o forte sentimento que os ligara, embora o ato carnal não tenha sido consumado. Em virtude da configuração desses laços afetivos entre os irmãos, bem como do esboço até agora feito de nossa protagonista, parece-nos mais oportuno e plausível analisar essa relação à luz dos pressupostos da teoria do duplo.

No verbete “duplo”, publicado no *Dicionário de mitos literários*, de Pierre Brunel, Nicole Fernandez Bravo (1977) realiza uma análise dos aspectos existenciais e das dualidades vividas pelo ser humano (masculino/feminino; espírito/corpo; vida/morte), concluindo que estas oposições, desde os primórdios da civilização, afligem o homem sobre a angústia do duplo. O duplo surge do castigo de Zeus aos homens para enfraquecê-los, gerando a eterna procura da outra metade (o mito do Andrógino), justificando, assim, a obsessão do ser humano em querer encontrar-se no outro. No fim do século XVIII, o Romantismo faz emergir a figura *doppelgänger* (em alemão, aquele que caminha ao lado), que seriam as pessoas que são capazes de se verem a si mesmas. Freud (1976), em seus estudos psicanalíticos por meio da literatura, afirma que, dos fenômenos relacionados à estranheza, um dos mais inquietantes é o do duplo, devido às formas e graus de desenvolvimento, percebendo-se três situações distintas refletidas nas personagens de ficção: *duplicação* – os personagens podem ser considerados idênticos porque aparecem semelhantes, iguais; *divisão* – o sujeito identifica-se

com outra pessoa, de tal forma que fica em dúvida de quem é o seu eu; e o *intercâmbio* que consiste em substituir o eu por um estranho. Logo, a teoria do duplo é múltipla, perpassando filosofia, literatura e psicanálise.

Virgínia, na busca incansável de sua real essência e de um sentido para a sua vida, projetará seus anseios e conflitos de personalidade na imagem do irmão Daniel, construindo, deste modo, um poderoso processo de identificação.

É necessário, a propósito deste jogo de duplicidades, considerar o mecanismo de *identificação* que advém nas relações sentimentais. Ora, o processo de eleição de um objeto amoroso ocorre, normalmente, por meio de uma identificação. E como Laplanche e Pontalis definem esse termo, “a identificação é o processo psicológico pelo qual um indivíduo assimila um aspecto, uma propriedade, um atributo do outro e se transforma, total ou parcialmente, segundo o modelo dessa pessoa. A personalidade constitui-se e diferencia-se por uma série de identificações”. A identificação, por outro lado, é a fase preliminar na relação com o outro e pode agravar-se ou diferenciar-se e passar à incorporação do outro. Assim, da metáfora chega-se à concretude do canibalismo (SANT’ANNA, 1993, p. 124)

Certamente as transformações pelas quais passa a menina Virgínia, nessa primeira parte do romance, surgem também de sua relação íntima com o irmão, sobretudo se delinearmos o perfil um tanto austero de Daniel e notarmos os traços sombrios e maldosos que a protagonista parece incorporar dele. Embora esse processo de identificação possa ser mútuo, no caso de Daniel o sentimento não é exatamente este, mas sim de posse, obsessão, como revelam os trechos “Desde que a irmã nascera ele a tomara e secretamente ela era apenas sua” (LISPECTOR, 1999, p. 28); “Sim, sim, aos poucos, baixo, de sua ignorância ia nascendo a idéia de que possuía uma vida” (p. 28).

Daniel tinha conhecimento de sua influência sobre a irmã e com isso a atormentará várias vezes ameaçando abandoná-la (como na cena inicial da ponte ou na estranha brincadeira da vala) ou fingindo que está a morrer (o passeio no parque). A iminência do abandono ou da morte (a morte que ela tanto conhecia e a fascinava) do irmão adorado provocará em Virgínia um desespero descomunal, pois não se vê sem a presença de Daniel²⁰ ou na ausência dele se sentirá mais perdida, completamente sem chão. Esses sintomas da personagem corroboram com a ideia de Bargalló (1994) de que o desdobramento, a figura do

²⁰ Ao relacionarmos o nome Daniel (que advém do hebraico e significa “Deus é meu juiz”, conforme Buckland [1981, p. 108]) e a trajetória da figura bíblica homônima com a personagem de Clarice, veremos que todo o poder que o profeta Daniel consegue com Nabucodonosor é correlato ao poder que Daniel exerce sobre Virgínia n’*O lustre*. Também o fato de Daniel julgar Virgínia a todo o momento, menosprezando-a como ser, liga-se a uma espécie de desconstrução do significado de seu nome: aqui, Daniel é o deus de Virgínia, e como Deus, é juiz.

duplo, seria uma maneira de sobreviver frente à certeza da morte e, ainda, o reconhecimento do vazio existencial que existe no ser humano (e que Virgínia provava como ninguém) e a tentativa de preenchê-lo.

Em sua *The literature of the second self* (1970), Carl Francis Keppler acredita que o duplo provoca um sentimento ambíguo de atração e repulsa, ocorrendo num momento de fragilidade do eu original. Assim, o duplo poderia ser algo complementar ou oposto – talvez o lado sombrio – que o sujeito tenha dificuldade em aceitar, daí seu caráter de proximidade e antagonismo. Essa tese de Keppler se ajusta perfeitamente em Virgínia e seu irmão/duplo Daniel se pensarmos que os dois, apesar de não serem gêmeos, estão a maior parte do tempo juntos e interagem como únicos em seu mundo, todavia Daniel com suas ideias (sejam as brincadeiras, as conversas ou os encontros da *Sociedade das Sombras*) sempre provocava na irmã uma espécie de afastamento e medo. Se pudéssemos enquadrá-los no esquema do estudioso acima, Daniel estaria na fronteira entre o duplo complementar e o oposto, pois ao mesmo tempo em que Virgínia se espelha no irmão para construir sua identidade em mutação (obedece-o, admira-o, procura imitá-lo), vê que o irmão é um ser ríspido, por vezes agressivo e sombrio, praticamente o contrário de seu eu, embora, como já comentado antes, acabe inevitavelmente incorporando/alimentando alguns desses traços em sua personalidade. Assim, Daniel “[...] é um alter-ego, e mais precisamente, um ego-alter, que a pessoa viva sente nela, ao mesmo tempo exterior e íntimo, ao longo de sua existência” (MORIN, 1997, p.136) e o mito do duplo, confundindo-se com a trajetória de Virgínia, nada mais é do que, conforme Bravo (1997), a metáfora ou símbolo de uma busca de identidade que leve ao real eu interior – a luta por um eu melhor, na escolha entre o bem e o mal, que é a eterna dificuldade do ser humano.

Virgínia por Virgínia. Se pudéssemos sintetizar a personagem com uma frase chave seria a desconstrução do pensamento cartesiano por André Gide: “Sinto, logo existo”. Sensações diversas²¹ a acometem não ocasionalmente, mas de forma reveladora e também misteriosa. Aos poucos, Virgínia descobre-se ser que pulsa em vida, embora tais impressões interiores sejam muito fugazes e algumas vezes até incompreensíveis para ela.

Uma vez ou outra, como um pequeno grito quase inaudível e depois o silêncio desmentindo-o, ela possuía rapidamente a sensação de poder viver e em seguida perdia-a para sempre numa surpresa tonta: o que houve? Embora

²¹ Essas sensações estão muito presentes em todo o texto clariciano. Nesse momento, usaremos apenas alguns exemplos para ilustrar o movimento que a própria protagonista realiza ao desnudar-se. Voltaremos mais atentamente a esse aspecto ao debruçarmo-nos acerca da ressonância da estética impressionista na construção dessa obra.

a sensação valesse como um perfume enquanto se corre, quase uma mentira, fora aquilo mesmo, poder viver...(LISPECTOR, 1999, p. 25).

Além de sentir involuntariamente sentimentos inquietos e vagos, a própria personagem procura viver sensações variadas na tentativa de se auto-descobrir e de compreender o mundo à sua volta. A longa passagem que se segue é sintomática dessa incessante procura mediante, sobretudo, pelos elementos da natureza que a rodeiam em Granja Quieta.

Fazia profundamente ignorante pequenos exercícios e compreensões sobre coisas como andar, olhar para árvores altas, esperar de manhã clara pelo fim da tarde mas esperar só um instante, acompanhar uma formiga igual as outras no meio de muitas, passear devagar, prestar atenção ao silêncio quase pegando com o ouvido um rumor, respirar depressa, pôr a mão expectante sobre o coração que não parava, olhar com força para uma pedra, para um pássaro, para o próprio pé, oscilar de olhos fechados, rir alto quando estava sozinha e escutar então, abandonar o corpo na cama sem a menor força quase doendo de tanto esforço por se anular, experimentar café sem açúcar, olhar o sol até chorar de dor [...] carregar na palma da mão um pouco de rio sem derramar, postar-se debaixo de um mastro para olhar para cima e ficar tonta de si mesma – variando com cuidado o modo de viver. O que a inspirava era tão curto (LISPECTOR, 1999, p. 25).

A essas sensações, mesclam-se pensamentos cifrados (pois, como já mencionamos, Virgínia tinha dificuldade em raciocinar) e paradoxais, como em sua fala “—Eu queria ter uma vida esquisita e triste, sabe” (p. 39), onde depois, mergulhada em si mesma, constata pensativa: “No mais fino e doído de seu sentimento ela pensava: vou ser feliz. Na verdade o era nesse instante e se em vez de pensar "sou feliz" procurava o futuro era porque obscuramente escolhia um movimento para a frente que servisse de forma à sua sensação” (p. 46). Desses pensamentos, podemos depreender que a personagem, ao mesmo tempo em que se conforma em carregar consigo o fardo da tristeza, ainda tem esperanças de, no futuro, manter a parca felicidade que a consumia nesses momentos de perscrutação e apagar a mácula de descrença e desânimo que desbotavam sua visão da vida.

Outro evento enigmático que Virgínia sofria eram as clarividências. Nessa primeira parte do romance identificamos três desses presságios que, assim como as sensações e os pensamentos, são reveladores do estado de espírito de nossa protagonista e constata sua estranheza e pessimismo, ambos movidos pelo vazio existencial. É primordial frisar aqui que as sensações, pensamentos e clarividências de Virgínia não são acontecimentos isolados, antes são movimentos que estão extremamente interligados, muitas vezes difíceis de serem distinguidos, pois estão imbricados uns nos outros, como no exemplo que se segue abaixo:

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 (LISPECTOR, 1999, p. 44).

A *Sociedade das Sombras* e a identificação pelo irmão Daniel engatilharam uma revolução em Virgínia no modo como perceber e agir na realidade circundante. A ânsia por sair dos limites da sua vida é tanta que os sonhos da menina são contaminados por essa vontade. No inconsciente aflorado, podemos identificar, pela análise do sonho (extremamente simbólico e metafórico), o processo de metamorfose que se opera em Virgínia.

Em seus estudos sobre sonhos, Jung (1977, p. 21) acredita que o homem também é capaz de produzir símbolos, inconsciente e espontaneamente, no formato de sonhos, que revelam ter significação própria.

Há, ainda, certos acontecimentos de que não tomamos consciência. Permanecem, por assim dizer, abaixo do limiar da consciência. Aconteceram, mas foram absorvidos subliminarmente, sem nosso conhecimento consciente. Só podemos percebê-los nalgum momento de intuição ou por um processo de intensa reflexão que nos leve à subsequente realização de que *devem* ter acontecido. E apesar de termos ignorado originalmente a sua importância emocional e vital, mais tarde brotam do inconsciente como uma espécie de segundo pensamento. Este segundo pensamento pode aparecer, por exemplo, na forma de um sonho. *Geralmente, o aspecto inconsciente de um acontecimento nos é revelado através de sonhos, onde se manifesta não como um pensamento racional, mas como uma imagem simbólica* (p. 23, grifos meus).

Momentos antes de adormecer, a menina fitava-se no grande espelho do quarto de hóspedes, o que pode, se certa forma, ter motivado tal sonho. A atmosfera surreal e ébria do sonho a empurrava para frente e ela sentia que a morte, aquela que tanto a acompanhava, seria a válvula para um instante de prazer. Afora as múltiplas sensações, avista um cão e, nesse esforço de renovação de sua vida, resolve matá-lo, guiando-o até a ponte sobre o rio e

[...] com o pé empurrou-o seguramente até a morte das águas, ouviu-o ganindo, viu-o debatendo-se, arrastado pela correnteza e viu-o morrer – nada restava, nem um chapéu. Seguiu serenamente (LISPECTOR, 1999, p. 65).

Essa cena é emblemática porque, de algum modo, reconstrói o episódio anterior sobre a ponte, intercambiando apenas as personagens da ação. Virgínia sente-se bem ao matar o cachorro e esta é a marca de que ela já não era a mesma (ou sempre fora assim?) depois da experiência com o irmão na *Sociedade das Sombras*. O cão apresenta uma infinidade de simbologias, das mais diversas culturas da humanidade, contudo sua aparição no sonho de Virgínia está relacionada à morte, ao fim e à descoberta do mundo subterrâneo, assim como também a um processo de iniciação e renovação (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1990), que a personagem tenta recusar ao jogá-lo nas águas.

O instante posterior do sonho não é menos perturbador. Ela vê um homem mulato de cabelos brancos e encaminha-se em sua direção e para. “Nada no rosto dela fazia-o supor o que apenas aguardava para suceder. Ela teve que falar e não sabia como dizer. Disse: - Tome-me” (p. 65).

Os olhos do homem mulato abriram-se. E em breve recortado contra o ar puro e o vento, contra o verde claro e escuro da relva e das árvores, em breve ela ria entendendo. Ele ergueu-a mudo, rindo os cabelos embranquecendo, rindo, e atrás estendia-se a campina sob o vento. Ele ergueu-a mudo rindo, um cheiro de carne guardada vinha da boca, do ventre através da boca, um hálito de sangue; da camisa entreaberta surgiam pêlos longos e sujos e ao redor do ar era vívido, ele ergueu-a pelos braços e a sensação de ridículo endurecia-a com ferocidade – ele balançava-a no ar provando-lhe que ela era leve. Ela empurrou-o com violência e ele mudo rindo mudo caminhou e arrastou-a e invencível beijou-a. Porém ele ainda ria quando ela se ergueu e serenamente, como o final de sair dos limites da sua vida, pisou-lhe com calma força o rosto enrugado e cuspiu-lhe por cima enquanto ele mudo, olhando não entendia e o céu prolongava num só ar azul.

Uma possível leitura desse sonho poderia sugerir, com base em toda a análise já empreendida da personagem, que esta, ao pedir para esse grotesco homem tomá-la (esse homem que poderia ser o dono do chapéu boiando), estaria consentindo a morte desvirginar sua vida. Ao embriagar-lhe com “um hálito de sangue” e “um cheiro de carne guardada”, Virgínia tenta afastar-se desse homem asqueroso, símbolo da morte, mas é inútil, e com o beijo o mulato sela sua vida à morte para sempre. Este homem certamente é o retorno metamorfoseado do cão que a personagem acreditou ter eliminado, sobretudo se pensarmos que em diversas mitologias o cão carrega uma simbologia sexual, fálica (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1990), conotando, neste episódio, um ato iniciático para a entrada em um novo mundo. Ao acordar, a menina sente-se diferente e confusa, os quadris pesados e todo o corpo desabrochando: misteriosamente tornara-se mulher. “De algum modo ela já não era

virgem. Vivera mais do se sonhara, vivera, ela o juraria sinceramente embora também soubesse da verdade e a desprezasse” (LISPECTOR, 1999, p. 66).

Essa cena onírica faz-nos confirmar a escolha do nome de nossa protagonista. Virgínia vem do nome em latim *Virginia*, derivado de *virgo* ou *virginis* e significa literalmente “virgem”, “casta”²². Embora Virgínia não se sentisse mais virgem, pois a morte havia-lhe “desposado”, continuaria virgem à vida, nunca a experimentando como os outros.

Os símbolos disseminados ao longo dessa primeira parte da narrativa também servem de poderoso instrumento na construção de um possível esboço de Virgínia. Para o pai da psicologia analítica, Carl G. Jung (1977, p. 20), símbolo é uma palavra ou objeto comum em nossa vida diária, todavia carrega consigo conotações especiais que ultrapassam seu significado evidente ou convencional, “Implica alguma coisa vaga, desconhecida ou oculta para nós”. O símbolo concentra em si um “aspecto inconsciente” mais amplo, ou, nas palavras de Lurker (1997, p. 656), é um sinal visível de alguma coisa que não se encontra ali de forma concreta, mas que nele está contido.

O símbolo tem precisamente essa propriedade excepcional de sintetizar, numa expressão sensível, todas as influências do inconsciente e da consciência, bem como das forças instintivas e espirituais, em conflito ou em vias de se harmonizar no interior de cada homem (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1990, p. 14).

Em seu *Dicionário de Símbolos*, Jean Chevalier e Alan Gheerbrant (1990) postulam três concepções simbólicas para o acessório chapéu e a última parece ser a que se encaixa melhor à presença dele no romance. O chapéu simboliza a cabeça e o pensamento, além de ser um símbolo de identificação. Lembremos que n’*O lustre* ele aparece uma única vez boiando encharcado no rio; logo, poderíamos associar a figura do chapéu molhado a uma espécie de transformação que a partir daí Virgínia sofreria, uma vez que essa visão do chapéu nas águas causa-lhe grande espanto. Essa interpretação ganha força porque se nos atentarmos às últimas informações de Chevalier sobre o símbolo chapéu, veremos que ele apropria-se de uma frase marcante de Jung: “Mudar de chapéu é mudar de ideias, *adotar outra visão de mundo*” (p. 957, *grifos meus*). De fato, o chapéu molhado opera uma mudança na maneira de Virgínia ver o mundo, pois a partir dessa cena a menina revelará um estranho e misterioso asco pela vida.

Esta nova visão de mundo também está intimamente relacionada aos símbolos lustre e aranha. No dicionário de Chevalier não encontramos o verbete lustre, embora saibamos que

²² Pesquisa realizada no site <http://www.dicionariodenomesproprios.com.br> e no *Dicionário Etimológico Nomes & Sobrenomes* (1994), de Rosário Guérios.

este se relaciona à luz e poderia indicar, como outros teóricos já destacaram, o contraste deste com o obscurantismo da personagem protagonista. Não fugindo a essa interpretação, mas aprofundando as investigações, descobrimos que na língua espanhola lustre é *araña*, animal pelo qual o objeto é comparado na sua rápida e única aparição nesta primeira parte do romance.

Sem saber porque, detinham-se no entanto, abanando os braços nus e finos; ela vivia à beira das coisas. A sala. A sala cheia de pontos neutros. O cheiro de casa vazia. Mas o lustre! Havia o lustre. *A grande aranha incandescia. 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 — ela era uma casta semente. O lustre. Saía pulando sem olhar para trás (LISPECTOR, 1999, p. 15).

O formato de um lustre, pensando aqui nos lustres tradicionais, lembra em muito as pernas e a arquitetura das teias de uma aranha. A aranha não aparece no romance apenas como imagem metafórica ao lustre; mais adiante voltará como o animalzinho que Daniel criava numa caixinha. Embora recusasse espiar a aranha por um buraco, Virgínia cede às insistências do irmão, colando um olho à caixa. Somente depois perceberá que a aranha picara-lhe o olho, que agora doía e estava caído.

Durante dias lacrimejava torto, caído e de manhã ela não podia abri-lo até que o calor do sol e de seus próprios movimentos acordava-o. Inchou depois, *insensível e sem sangue.* Quando tudo passou, *já não era o mesmo, tornara-se imperceptivelmente vesgo e vivo,* mais lento e úmido, mais amortecido que o outro. *E se escondia com uma mão o olho são, via as coisas separadas dos lugares que pousavam, soltas no espaço como numa assombração* (LISPECTOR, 1999, p.33-34, *grifos meus*).

Nos vários significados que Chevalier e Gheerbrant trazem, a aranha é artesã da teia do mundo, detendo o poder de adivinhar os segredos do passado e do presente. Simboliza um grau superior de iniciação de que alcançou “a interioridade e a potência realizadora do homem intuitivo e meditativo” (ZAHV *apud* CHEVALIER; GHEERBRANT, 1990, p. 116). Alguns estudiosos também veem na aranha um símbolo de tendências psíquicas, relacionando o centro de sua teia ao narcisismo e a absorção do ser por si próprio. Ao ser picada pela aranha do irmão, Virgínia adquire uma nova percepção da realidade, como se no olho caído estivessem as premissas que lhe revelariam um mundo assombrado, insensível, “sem sangue”. Talvez pela aranha, a menina tornar-se-ia mais sensível (paradoxalmente) e diferente dos

outros, pois além de deter o segredo da morte, agora seria capaz de intuir e analisar o mundo por uma nova perspectiva, num olhar introspectivo de incessante busca para compreender a si mesma e ao seu universo. O lustre, assim como a aranha, lhe concede o dom da premonição (as súbitas clarividências), pois ao olhá-lo estático “parecia pressentir uma vida terrível” (LISPECTOR, 1999, p. 15).

As formigas nas palmeiras derrubadas, “[...] que subiam e desciam cumprindo misteriosamente uma missão ou divertindo-se por um motivo” (p. 26), cativam os olhares de Virgínia, que se ajoelha a contemplá-las. Como as formigas representam o senso de organização (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1990), esta expressiva cena sugere que, ao espiar as formigas, a protagonista busca organizar seu mundo interior, que ainda se encontrava no caos de fortes revelações.

O que Virgínia amava e aprendera sozinha fora fazer bonecos de barro. Sentia uma alegria viva só em pegá-lo.

Assim juntara uma procissão de coisas miúdas. Quedavam-se quase despercebidas no seu quarto. Eram bonecos magrinhos e altos como ela mesma. Minuciosos, ligeiramente desproporcionados, alegres, um pouco surpreendidos — às vezes pareciam um homem coxo rindo! Mesmo suas figurinhas mais suaves tinham uma imobilidade vigilante como a de um santo. E pareciam inclinar-se para quem as olhava como os santos. Virgínia podia fitá-las uma manhã inteira e seu amor e sua surpresa não diminuiriam (LISPECTOR, 1999, p. 46).

Embora não conste no *Dicionário* de Chevalier o significado do símbolo barro ou argila, mas sim o correlato lama, é importante retomarmos que, conforme os registros bíblicos, a gênese do homem advém do barro, sendo este, portanto, uma personificação da vida. Moldando a matéria de que é feita, a menina sente uma conexão intensa com a terra (basta lembrarmos a brincadeira da vala, onde Virgínia deitava na terra e sentia um “prazer grave” [p. 31]), criando bonequinhos que eram projeções de seu próprio eu em auto-descobrimto e metamorfose. Os filhotes de barro de Virgínia são a sua maternidade sem vida, duplos inanimados que cria para si como espécie de amálgama, miniaturas de Eros (vida) e Tântos (morte) que se misturam e revelam a sua precária condição humana: persistir uma vida banhada pelo hálito frio da morte.

Interligando-se aos outros símbolos, a protagonista molda a matéria primordial, o que indica as transformações de uma personalidade se delineando a partir dos seus semelhantes.

Mistura de terra e água, a lama une o princípio receptivo e matricial (a terra) ao princípio dinâmico da mutação e das transformações (a água). Todavia, se

tomarmos a terra como ponto de partida, a lama passará a simbolizar o nascimento de um evolução, a terra que se agita, que fermenta, que se torna plástica (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1990, p. 534).

O último e não menos fundamental símbolo que ajuda-nos a definir as cores de Virgínia é o espelho. As quatro vezes que o objeto espelho aparece são emblemáticas, onde se percebe a personagem interrogando-se mudamente diante de seu reflexo. Na primeira vez, “O rosto branco vagando sobre a grossa blusa era estranho e jovem, seus olhos escondiam-se em cálida luz e os lábios respiram calmos e inocentes” (LISPECTOR, 1999, p. 51); na penúltima, após acordar do misterioso sonho,

Surpreendida como depois de um ato de sonambulismo, encaminhou-se para o espelho: o que sucedia? havia uma ambiguidade estranha no rosto onde o olho amortecido sonhava sempre, uma determinação nos lábios como se ela obedecesse à fatalidade de uma alucinação (LISPECTOR, 1999, p. 66).

Chevalier e Gheerbrant (1990) recuperam de Platão a ideia da alma considerada como espelho e que se encaixa facilmente à Virgínia e sua procura de si mesma.

O espelho não tem como única função refletir uma imagem; tornando-se a alma um espelho perfeito, ela participa da imagem e, através dessa participação, passa por uma transformação. Existe, portanto, uma configuração entre o sujeito contemplado e o espelho que o contempla. A alma que termina por participar da própria beleza à qual ela se abre (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1990, p. 396).

Revitalizando o mito de Narciso (BRUNEL, 1970, p. 747), que se apaixona pela própria imagem refletida nas águas, Virgínia e suas constantes buscas ao espelho, representam a impossibilidade de sua vida, que, semelhante a Narciso, beira à morte como único antídoto a esse reflexo nebuloso. Deste modo, o espelho é, para Virgínia, uma espécie de oráculo em que esta quer encontrar as verdadeiras respostas sobre si, tentando, assim, ver seu mais íntimo nos reflexos difusos que se transformam constantemente. Para Jean Baudrillard (1997, p. 34), existem objetos, sobretudo móveis, que são escravos psicológicos e confidentes dos mais íntimos segredos. O espelho certamente é um deles.

Segundo esta concepção, sua forma é de demarcação absoluta entre o interior e o exterior, é continente fixo, o interior é substância. Os objetos têm assim [...] além de sua função prática, uma função primordial de vaso, que pertence ao imaginário e que corresponde sua receptividade psicológica. São portanto o reflexo de toda uma visão de mundo onde cada ser é concebido

como um “vazo de interioridade” e suas relações como correlações transcendentes das substâncias [...] (p.34).

O epílogo dessa primeira parte do romance demarca uma prolepse que anuncia a necessidade de Virgínia mudar-se com Daniel para a cidade na esperança por uma renovação em seu viver, pois acreditava que “[...] à sua frente se estendia todo o futuro” (LISPECTOR, 1999, p. 71).

2.4 “QUEM SABE SE UM DIA NÃO A CONHECEREI?”: Virgínia, a vida, o outro, o amor, a morte

*Quem não se encaixa no mundo está
mais perto de encontrar a si mesmo.*

Hermann Hesse

Não tinha voz nenhuma. Porém descobrira o perfume das rosas. Perfume sutil e fugitivo, oh! a boniteza das vistas!... Às vezes se surpreendia parado diante das sombras misteriosas. As tardes, o lento cair das tardes... Tristes. Surgia nele esse gosto de andar escoteiro, cismando. Cismando em quê? Cismando, sem mais nada. Devia de ter felicidades quentes além... Estava pertinho do suspiro, sem alegria nem tristeza, suspiro, no silêncio amigo do luar.

Mário de Andrade, *Amar, verbo intransitivo*.

Todo um futuro, de incompreensão. A segunda parte da narrativa, que se inicia sem explicações e interlúdios, com Virgínia já adulta, (sobre)vivendo na cidade grande, também será analisada utilizando-se as mesmas “estratégias” que foram propostas para a interpretação da primeira: acompanhar os movimentos do narrador em onisciência seletiva múltipla, investigar as relações estabelecidas entre a protagonista e as outras personagens e seguir as sensações e impressões que Virgínia expõe de si em momentos efêmeros. Acreditamos que estender para a segunda parte do romance esse procedimento analítico nos trará não somente uma unidade coesa em nosso estudo sobre a personagem, mas também a percepção, sob nossa perspectiva, de como essa história se engendra através do imbricamento desses “eixos” norteadores.

O narrador introduzirá, sem abertura de parágrafo, mas com a inicial maiúscula (o que sinaliza a continuidade da narrativa, mesmo com o lapso temporal), que Virgínia não saia de casa há muitos dias, não vira Vicente²³ e buscava restaurar-se no domingo para aparecer bem

²³ Nesse momento, o narrador lança nomes sem explicações ou características, como o de Vicente e de Irene, e somente aos poucos o leitor construirá os elos que unem essas personagens à protagonista Virgínia.

no jantar de Irene. “[...] ela estava pobremente viva e embora o passeio lhe soprasse um vago sorriso ela se cansava” (LISPECTOR, 1999, p. 72). O passeio em questão é a sua subida ao morro em busca da represa, momento que principia com visões de pessoas e depois com lembranças. Relembra da carta que enviara aos familiares da Granja contando de suas experiências, quando vivia na cidade ao lado de Daniel, e as diferenças entre a natureza do campo e da cidade. A escolha do local do passeio, essas reminiscências, associadas às sensações seguintes e ao desmaio que viria acometê-la, nos indicam como Virgínia e “seu corpo grande e obscuro” (p. 74) ainda estava presa ao passado de Granja Quieta²⁴. Ela conservava com a natureza e seus elementos misteriosas conexões, como se eles fossem uma espécie de gatilho para ela vislumbrar e sentir as “verdades luminosas” escondidas de sua personalidade. Ela “pertencia ao anterior de sua vida” (p. 75):

Parecia-lhe confusamente que também lhe seria impossível libertar-se de seu modo e seguir por outro caminho – sorria ela um pouco séria e flutuava numa sensação assustada mas de si mesma tranqüila – *tão potentes e aprisionadas ela e a natureza pareciam se achar dentro do tênue equilíbrio de suas vidas*. Mas havia uma liberdade – como um desejo, como um desejo [...] (LISPECTOR, 1999, p. 75, *grifo meu*).

Ao voltar para seu pequeno apartamento, identificamos nas descrições do narrador dois eventos que ressoam de sua vida campestre e que são traços da sua subjetividade em construção: as características do apartamento e o instante em frente ao espelho. Adjetivos como “frio”, “abafado”, “olhos semicerrados”, “opressa” são empregados para descrever o local, que pode ser interpretado novamente aqui como extensão dos sentimentos e do mundo interior da personagem feminina. O interessante é que o narrador também menciona a presença de flores no apartamento, flores que são clandestinas para Virgínia, ou seja, a vida persiste em meio ao cansaço e melancolia, mesmo que inatingível ao menor toque da moça marcada com o segredo da morte.

As flores erguiam-se em delicado vigor, as pétalas grossas e cansadas, úmidas de suor [...] As pétalas menores, como cabelos na nuca em verão, dobravam-se emurchecidas, cegas, ainda capazes de viver e de pasmar. Virgínia apressou-se rindo até elas, inclinou a cabeça escura recuou ligeiramente assustada. Porque elas se fecharam hostis sem o menor perfume

²⁴ A palavra “granja”, que significa local onde se guardam utensílios ou propriedade rústica de cultura lucrativa (MICHAELIS, online), acrescida ao adjetivo “quieta”, podem conotar que a Granja Quieta, com todo seu silêncio e tristeza, seria o túmulo de Virgínia, que se arrastaria também para a cidade. O nome do lugarejo em que viviam, Brejo Alto, reforça a ideia de morte na rede de significados que o vocábulo “brejo” suscita: lugar frio, movediço; dificuldades, incertezas (MICHAELIS, online).

como se alguma coisa em sua natureza repelisse secretamente a natureza de Virgínia (LISPECTOR, 1999, p. 76).

Como na infância, interrogando o espelho no quarto de hóspedes do casarão, a face de Virgínia perdia-se nebulosa no reflexo, “errava em sombras” (p. 76) e assemelhava-se a “uma imagem refletida na água” (p. 77). As duas expressões indicam a inconstância e indeterminação do caráter da protagonista, assim como o paradoxo que a acompanhará por toda a sua existência, fragmentando-se entre viver (água, fonte da vida) e sobreviver (sombras, obscuridade, morte), em ter ou não uma frágil esperança para o futuro, embora verifiquemos que essas dualidades são postas em cheque e se intercambiam pela própria existência misteriosa e complexa de Virgínia.

“[...] ela sofria mas amava seu sofrimento” (p. 106): sadismo ou resignação? Passava as horas do dia realizando pequenos deveres da casa ansiosa para encontrar com Vicente. “E assim preparava-se para viver-diariamente, disposta a transformar-se no que não era para ficar bem com as coisas ao redor” (p. 106), sobretudo por Vicente, usando as máscaras da dissimulação e se moldando para conservar o que acreditava ser o amor.

A solidão permanecerá com Virgínia mesmo esta tentando fugir. Daniel se mudara com ela para a cidade grande mas logo a abandonara, casando-se com Rute e voltando para o lugarejo de Brejo Alto. Vicente pré-existia para ela, pois se encontravam apenas alguns dias da semana. Sua vida transcorria como se ela não conhecesse mais ninguém. Vivia por si e em si mesma. Após o casamento do irmão (que ela não assistiu), o narrador nos confidencia que Virgínia passou por um período muito triste, e na tentativa de dissipar essa vida solitária, lembra-se das velhas primas Arlete e Henriqueta, que também moravam na cidade, e decide aceitar dividir a moradia com as duas. Restara-lhe o sótão mofado. Embora Bachelard (2005) afirme que o sótão representa a lucidez, a plenitude da consciência, no caso de Virgínia, a rápida estadia no sótão da casa das tias não trará consigo nenhum momento epifânico capaz de transformar seus pensamentos e sensações, e conseqüentemente, sua vida. A própria descrição do ambiente já conota o recolhimento interior pelo qual a personagem está passando, misturado ao silêncio e apatia.

Seu aspecto lembrava poeira que sacudida alguma vez voltasse lentamente ao lugar. Por uma única janela envidraçada que não se podia abrir entravam claridades cinzentas e surdas, sem sombras. Deitou-se um pouco sobre a cama dura, aspirando aquele cheiro indefinível de velhice em que ela se envolvera desde que penetrara no pequeno jardim seco antes de tocar a campainha. Os olhos ardentes e cansados, sentia uma dor imutável e calma no peito como se tivesse engolido o próprio coração e o suportasse com

dificuldade – apertava os dedos sobre os olhos que teimavam em abrir-se fixos e abstraídos, conseguiu contê-los, perscrutava a pequena escuridão conquistada e como se se ligasse por uns instantes a si própria tão desaparecida, ao silêncio recolhido e atento, suspirou enfim e lentamente, e olhando em torno ferida e pensativa, começou a viver com as primas (LISPECTOR, 1999, p. 119).

A mudança para uma pensão é novamente acompanhada de solidão e quietude, mais um “período muito triste e sem palavras” (p. 123): “A impressão de que estava só no mundo era tão séria que ela temia ultrapassar seus próprios conhecimentos, precipitar-se em quê” (p. 123). Todavia, essa solidão é, ao mesmo tempo que triste, necessária, pois o narrador evidencia, em seguida, que sozinha Virgínia não precisaria de um “modelo de vida e de pensamento pelo qual se guiar” (p. 123). É como se ela quisesse se libertar da possível influência dos outros e se construir por si mesma. Sair pelas ruas e se sentir “descoberta” por alguém eram seus rápidos momentos de liberdade e prazer.

O cotidiano de Virgínia, cada vez mais fechado e íntimo, já que passaria grande parte do tempo lendo, dormindo ou recordando cenas vividas na Granja Quieta, sugerem que a personagem, além de repetir a infância na vida adulta, está, aos poucos, resignando-se a viver só, nutrindo sua existência de si mesma e dos objetos que a circundam. Criara para si uma espécie de “poética dos sentidos”:

Com o correr do tempo *nascera nela uma secreta vida atenta*; ela se comunicava silenciosa com os objetos ao redor numa certa mania tenaz e despercebida que no entanto estava sendo o seu modo interior e verdadeiro de existir. Antes de executar algum ato ela “sabia” que “algo” iria contra ou que uma leve onda lhe permitiria; tinha tanta vontade de viver que se tornara supersticiosa. *Entrara no seu próprio reinado* (LISPECTOR, 1999, p. 141, *grifos meus*).

[...] sentia-se às vezes aconchegada a si própria – grande parte de seu existir não era coisa? era essa a sensação: grande parte de seu conjunto vivia com a própria força desconhecida, seguindo um rumo imponderável.

[...] Como alguém cujo corpo precisasse do sal como substância de essência e então o comesse com prazer sedento – ela sempre sentira um gosto simples e ávido em fazer um esforço e dizer-se claramente: vejo uma cadeira, uma caixa de pó, uma tesoura aberta, uma gaveta negra... *A grande natureza morta em que vivia* (LISPECTOR, 1999, p. 142-143).

Em alguns momentos o narrador marca o medo e a hesitação de Virgínia diante da vida caracterizando que esta sente “um gosto de sangue na boca” (p. 156), expressão que reverbera dentro da narrativa como prenúncio do fim trágico que a protagonista passará. A carta que recebe do pai avisando a morte da avó e lhe pedindo que passasse alguns dias na

Grana marca o que seria o intróito do desfecho de sua trajetória. Decide voltar, combina com o porteiro Miguel a venda dos móveis e resolve nada contar de sua partida a Vicente, como se essas atitudes, mesmo que inconscientemente, já estivessem ligadas ao seu destino. “Alguma coisa achava-se no entanto mudamente resolvida e ela não poderia jamais voltar atrás” (p. 163). Despede-se de seus pertences (“Adeus, meus queridos filhos” [p. 190]) e parte no trem noturno rumo a Brejo Alto, e novamente o narrador sugere no seu discurso os mistérios que rondam Virgínia, evocando o trecho em que termina a primeira parte da narração: “[...] projetada para o tempo vazio que era o futuro desconhecido” (p. 189).

A partida do trem e seus movimentos, o rosto riscado pelo batom vermelho (o sinal da morte que a acompanhava desde pequena), crianças chorando e cheiros variados dão a impressão de reproduzir nesse microcosmo a sua vida, seus movimentos errantes em busca de sua essência, suas angústias e sensações.

Uma ânsia rouca e assustada empurrava-a com os movimentos sacudidos no trem para o fundo do carro enquanto ela forçava o corpo para a frente tentando alcançar o vagão restaurante – o apito soou súbito e longo, a locomotiva sacudiu-se ainda mais depressa, não meu Deus, não, dizia-se ela num desespero íntegro e obstinado olhando friamente para diante e atingindo com dificuldade as etapas do trem que corria; enquanto perto do coração era como se ela tivesse tragado um objeto negro e imóvel (LISPECTOR, 1999, p. 194).

“Tu fica? perguntou a menina” (p. 202). A indagação na chegada, repetida algumas vezes pela criança que não tinha as “palavras claras”, e também respondida por Virgínia, gera uma atmosfera de perplexidade e terror em ambas. Se na cidade a personagem não conseguia se desligar de seu passado, e em vários momentos sentia que ainda pertencia ao campo e à família, ao retornar à Granja Quieta tem a trágica e difícil impressão de que nada era como antes. Sua infância estava perdida, e junto com ela emergirá um sentimento de não-pertencimento, estranhando as mudanças do casarão e dos pais, sobretudo da mãe, que na existência miserável e mais decadente que se encontrava, ainda ousava viver.

[...] onde, onde estava o que ela vivera? Granja Quieta perdera o que possuía de claustro.

[...] *Que sucedera?* ela sentia ali cada coisa livre de sua presença e de seu toque – *numa revolta a vida negava-se a repetir-se e a ser subjugada* (LISPECTOR, 1999, p. 205, *grifos meus*).

O espanto de (re)encontrar os pais e os irmãos Daniel e Esmeralda dará lugar à incomunicabilidade e alheamento entre Virgínia e os outros, e no silêncio do álbum de

fotografias e nas lembranças caóticas da infância e da vida na cidade, tenta, como o casmurro Bento, “reatar as duas pontas da vida” e os nós da incompletude de sua existência. Agora compreendia o misterioso sobressalto do “Tu fica?”, e mesmo querendo ficar para reconquistar sua vida anterior, decide voltar para a cidade, pois “[...] sentia sem mesmo compreender que o lugar onde se foi feliz não é o lugar onde se pode viver” (p. 251). Uma verdadeira estrangeira no mundo, mundo dos outros a que ela, mesmo insistindo, não pertencia.

Virgínia e o(s) outro(s). As relações e situações travadas com outras personagens proporcionam à protagonista o despertar de sentimentos até então vagos ou mesmo inexistentes, que vêm, assim, a delinear a construção cambiante de sua personalidade. Segundo Pontieri (1999), confronto do “eu” com o “outro” na ficção de Clarice Lispector acontece num jogo de oposição e identificação simultâneos, e com a heroína do romance *O lustre* fica evidente que, mesmo imersa em profunda solidão, existe enquanto sujeito pela alteridade, numa coexistência de vários “eus” que brotam da sua experiência com o outro. Assim como Pontieri, que dialogou com os estudos do filósofo francês Maurice Merleau-Ponty, procuraremos entender como se dá a dinâmica da alteridade em Virgínia partindo da compreensão dos pressupostos *corpo sensível* e *carne universal*. Conforme Merleau-Ponty (1971,1984), o corpo é veículo do ser no mundo (pertencendo, ao mesmo tempo, à ordem do sujeito e do objeto), e as experiências sensíveis advêm de um mesmo tipo de ser, onde nesse plano do sensível está a possibilidade de percepção do outro.

[...] pertencendo à mesma família, sendo, ele próprio, visível e tangível, *utiliza seu ser como meio para participar do deles [...] porque cada um dos dois seres é para o outro o arquétipo*, e os corpos pertencem à ordem das coisas assim como o mundo é a carne universal (MERLEAU-PONTY, 1984, p. 44-45, *grifos meus*).

O jantar na casa de Irene, amiga de Vicente, é um evento que, dentro da narrativa, ganha relevo, pois o ambiente social e as pessoas que o frequentam são porta-vozes para novas vivências e auto-descobertas em Virgínia. O medo e receio de antes dão lugar a uma esperança sadia de enfrentar o jantar, sobretudo depois que recebeu de Adriano, outro amigo de Vicente, o elogio “evanescente”. Ligeiramente embriagada, Virgínia ainda “Sentia-se estranha àquele meio mas adivinhava-se subordinada a ele pela fascinação e pela humildade” (LISPECTOR, 1999, p. 82-83), entrando, assim, naquele jogo da hipocrisia e dissimulação de modos e palavras. Todavia, a grande fascinação (e também atordoamento) de Virgínia será

pelo contato com a figura resplandecente de Maria Clara, “que penetrava no coração com uma faca doce” (p. 85).

Aquela mulher, que aparecera flutuante em seu vestido rosa, desconcertou-a sobremaneira, uma vez que todo o brilho, simpatia e inteligência daquele ser feminino a fez mergulhar em si e vislumbrar sua insignificância e mediocridade. Num misto de encanto, inveja e revolta, Virgínia vê em Maria Clara o que nunca, mesmo tentando, poderia ser. Maria Clara consegue esmagar a sua frágil “feminilidade repugnante” e acender-lhe a sua vulgar imagem, e esse turbilhão de sentimentos é tamanho que acaba por entregar à moça, em pensamento, Vicente. O convite final de Maria Clara para terem uma “conversa entre mulheres” sugere a aprendizagem pelo qual Virgínia deveria passar para desabrochar seu eu-feminino.

Era horrível senti-la tão penetrante e saber que se Vicente não fosse atraído por sua existência, ela própria, Virgínia, o desprezaria, feliz.
[...] Cada vez mais temia ser fascinada por ela como fora por Daniel na infância e tornar-se sua escrava. Porém Maria Clara nem sequer lhe daria ordens e de tal modo não precisava de Virgínia que a ofendia (LISPECTOR, 1999, p. 90-91).

Nos encontros noturnos com o porteiro Miguel, inicialmente para tomarem café e conversar, e depois para lerem trechos da Bíblia juntos, Virgínia tenta dissipar a solidão e tristeza que a envolviam, nutrindo, aos poucos, uma esperança de uma “nova vida”. Lêem o Sermão da Montanha e depois um trecho de um dos milagres de Jesus, numa referência explícita ao Evangelho de São Marcos, Cap. 5, vers. 21-43. A passagem bíblica torna-se, tanto para Virgínia, quanto para o leitor, metáfora de sua vida “comprimida pela multidão”, e assim como a doente hemorrágica fora curada apenas pelo toque nas vestes de Jesus, Virgínia acreditava que Miguel (num paralelo com Cristo) poderia libertá-la de todo aquele sofrimento.

Num trecho Jesus na multidão sentia-se tocado pela doente e diziam-lhe: mas como perguntais quem vos tocou quando estais no meio de uma multidão que vos comprime? e ela respondeu: é que senti sair de mim uma força... Este trecho passou a ser uma vida nova para ela, ela suspirava profundamente como a uma impossibilidade; absorta, a cabeça inclinada, ela pensava (LISPECTOR, 1999, p. 130).

Os encontros com o porteiro, que no princípio estão carregados de silêncio e ambiguidade, revelarão no jantar entre os dois que Virgínia, mesmo namorando com Vicente

e sabendo que Miguel era casado, alimentava por aquele homem um desejo e “uma sensação de esperança e saciedade” (p. 132). A descrição dos preparativos para o jantar, Virgínia se arrumando, a lua iluminando nas ruas casais apaixonados são indícios que o narrador nos deixa para compormos a cena, a promessa que a personagem tanto aguardava. Gestos velados, olhares, palavras desconexas, e toda a malícia e vulgaridade de Virgínia são dispensados por Miguel, que mesmo nunca tendo mostrado interesse carnal pela pobre moça, incita-lhe a cólera da recusa: novamente saltará a seus olhos a misteriosa impossibilidade da sua vida.

Episódio semelhante recorrerá com Virgínia, desta vez com um médico que fora visitar por desconfianças de gravidez. Ao ser examinada por um médico moço, que também era casado (“Tinha uma aliança”, [p. 152]), sentindo em sua face aquela barba de dois dias, Virgínia experimenta outra vez a interdição do seu desejo.

De um centro novo no seu corpo, do ventre, dos seios renascidos propagou-se um pensamento agudo, desesperado e profundamente feliz, sem palavras ela o queria, tornava num instante a ser alguma coisa anterior a Vicente. Sem tristeza, como em férias, lançar-se ao futuro! e como ele se aproximasse um pouco mais ainda, ela desajeitadamente, rápida, encostou sua boca naquela face áspera como um homem, perto da orelha... Ele olhou-a depressa espantado e curioso! ela hesitava de olhos abertos, o consultório girava em vermelho, um rubor pesado e grave subiu-lhe ao pescoço e ao rosto enquanto ela tentava justificar-se com um sorriso difícil e tolo. [...] ela esqueceria, Virgínia, ela esqueceria. (LISPECTOR, 1999, p. 152-153).

Vicente talvez seja, junto com o primeiro Daniel (infância), a personagem mais emblemática na construção da personalidade de Virgínia. Como Daniel, Vicente exercia sobre Virgínia um grande poder, seja nos momentos sociais, tentando vigiar e controlar as suas ações, seja na intimidade do casal, em que ela sempre seria submissa ao amado (“Também no amor deixava que ele a guiasse” [p. 111]). Vicente “tinha vergonha de ela não ser como ele” (p. 89), e para Virgínia, Vicente seria um ser superior, já que parece ter-lhe “roubado” sua força após entrar na sua vida e possuir a sua virgindade. Incerta da felicidade que Vicente lhe proporcionava, consciente de que aquele homem sentia vergonha dela, e secretamente resoluta de que ele e seu amor eram “temporários”, Virgínia sobrevivia nesse sentimento que emanava amor, tristeza e incompreensão.

Não, ele não era limpo de se amar, com ele o amor era como o interior dos olhos cerrados, arrastado rapidamente em incompreensão, em satisfação obscura cheia de mal-estar, ela agora o sabia. E ele era belo, além disso. Ele usava óculos. Havia momentos em que suas linhas se tornavam tão cheias como prestes a dizerem alguma coisa – seu corpo era grande e forte mas como feito de um só músculo recém-nascido e flexível de frescura, ele

*poderia envolvê-la como um polvo e no entanto sua carne era firme e Virgínia poderia chocar-se contra ela.[...] Certos gestos dele, algumas palavras eram brutalmente vivas e quase cegas, precipitavam-no num centro lento de sangue e avidez, enchiam-na de náusea e pavor – onde estava aquela bondade inteligente de seu rosto? Ela o assistia fascinada, o coração quente depois de uns instantes; porém mal conseguia libertar o olhar, ganhava uma frieza, quase dolorosa, o corpo se retesava nas fibras como se quisesse fugir ao máximo daquela morna vida inferior carregada de um perfume sincero e vil (LISPECTOR, 1999, p. 114, *grifos meus*).*

Com Vicente, Virgínia perdera o poder da feminilidade e seu senso de busca pela sua real essência. O discurso do narrador deixa claro o confronto de alteridade entre os dois, bem como o eterno embate dos gêneros:

Havia uma luta entre os dois que não se resolvia nem por palavras nem por olhares – e também ela sentia, surpreendida e obstinada, que procurava destruí-lo, que temia os momentos de pureza do homem, não suportava seus instantes de solidão uma luta despercebida que no entanto os ligava num mesmo meio de atração, desentendimento, repulsa e cumplicidade (LISPECTOR, 1999, p. 157).

“Apesar de tudo ele lhe ensinara muito” (p. 157). Virgínia aprendera a se surpreender de novas formas, a pensar de modo mais profundo, a ver num homem a redenção de seu sexo, a ser mulher, a amar e a ser feliz, mesmo que evanescente, como ela também sempre fora. Lembrar sempre e sentir saudades de Vicente após a súbita viagem à Granja reforça que o amor inexplicável e contraditório que nutria por ele ainda pulsava. Para a irmã Esmeralda, Virgínia se autodenominará amante e não namorada de Vicente, o que explicita que todo o amor e felicidade que experimentara submergiam da condição vulgar e ordinária que tinha de si enquanto mulher.

Virgínia não gostava de Adriano, amigo de Vicente, pois este “[...] despertava-lhe mal estar e surpresa como o aviso que tem diante de uma natureza má” (p. 95). O homenzinho, como ela o chamava, era frio e delicado, e talvez a amasse, num amor travestido pelo desejo de possuí-la²⁵, viciado pela sua vulgaridade. A ideia da *carne universal* de Merleau-Ponty (1971) é aqui refletida por um pensamento de Adriano sobre Virgínia, no jogo da alteridade que viviam: “[...] de algum modo ela parecia ser feita de sua semelhança com os outros” (LISPECTOR, 1999, p. 97). Embora nada efetivamente tenha ocorrido, havia entre os dois

²⁵ Por duas vezes, na mesma página, o narrador escreve “Ele fruía” (p. 95). Fruir significa ter prazer, usufruir, gozar de um momento, ou seja, coaduna com os sentimentos selvagens que Adriano alimentava por Virgínia. Virgínia, por sua vez, e como assinalado no início da narrativa, *fluía*, buscando nas pessoas ao seu redor constituir a sua subjetividade etérea, sempre flutuante.

uma estranha conexão, ao ponto de Virgínia pensar em Vicente e ver diante dos olhos a imagem de Adriano.

E uma noite teve um sonho com Adriano – um sonho que a encheu de surpresas, vergonha e mistério; proibiu-se profundamente qualquer alegria e nada mais sonhou. Com desprezo ela no entanto não podia negar-se, confusa: sim, decerto Adriano era uma pessoa, sim; o homenzinho; depois de estar com ele queria-se às vezes encher o vago ímpeto de força que nascia com uma exclamação clara e viva: sim! mesmo que não. Afastou-o com um gesto de cabeça; *porém ele vivia contendo-se ao seu bordo* (LISPECTOR, 1999, p. 223, *grifo meu*).

Talvez a protagonista procurasse, ou se escondesse, no amigo do amante, uma nova e diferente forma de amar. Essa tese ganha contornos mais sólidos na cena final, em que atropelada e delirando, pensa novamente em Vicente e vê Adriano. A ligação inominável entre os dois deixa transparecer no último parágrafo, com Adriano vendo Virgínia morta, um amor enraizado no silêncio e no mistério desses seres.

Adriano sentou num banco de jardim, mal se apoiava ao seu encosto. Os olhos entrefechados olhavam para a distância, ele respirava dificilmente com surpresa e cólera. Com o lenço alisou devagar a testa dura e fria. E de súbito não saberia se era gelado êxtase ou de sofrimento intolerável – porque nesse único instante para sempre ele a ganhara e a perdia [...] (LISPECTOR, 1999, p. 262).

Se quando pequena Virgínia sentia um elo de identificação forte com Daniel, na vida adulta, após retornar da cidade, percebe que estava cada vez mais se parecendo com a irmã Esmeralda. A volta da irmã para a Granja Quieta atíça em Esmeralda a revolta dos anos de juventude perdidos no campo, sem desfrutar dos prazeres da vida e da companhia de um homem. Embora tivessem discutido e trocados vagas palavras, para Virgínia aquele momento se tornava uma espécie de vínculo entre as duas, até então desconhecidas dentro da própria família.

Quanto a Virgínia, pela primeira vez experimentava uma conversa entre mulheres. Mesmo sem amor ou compreensão era bom conversar com Esmeralda. Entre mulheres não havia necessidade de falar em certas coisas, o principal já estava dito como antes delas nascerem e só restavam mansas e frescas noções íntimas a narrar, pequenas variações e coincidências. Era uma conversa familiar e tola, de algum modo uma defesa; uma esperança misturada a conselhos cheios de uma longa experiência enquanto os olhos mergulhavam nos olhos com profundidade, absortos e quase distraídos, pesados de pensamentos longíquos; a voz diminuía, mais lenta e mais baixa. Virgínia terminava encostada à cadeira com olhos vagos, em silêncio

enquanto a outra apoiava a face na mão que o cotovelo sustentava sobre a mesa. Não entre as mulheres do grupo de Vicente; estas pareciam especializar-se em homens; sentiam-se superiores e alegres em se darem com eles em amizade apenas, formando um grupo heróico e vagamente pervertido, surpreendido de si mesmo (LISPECTOR, 1999, p. 222).

A experiência fracassada da mãe de Virgínia com o amor e o casamento serve para, numa rara conversa em meio aos bordados, alertar as filhas para terem “cabeça” arrumando um trabalho e, assim, “afastar” os maridos, pois toda mulher sabia que “um homem incomoda muito” (p. 228). Virgínia e Esmeralda tiveram a liberdade para lutarem por seus destinos, e mesmo Virgínia tendo se aventurado na cidade grande, testemunharia agora que as duas eram apenas mulheres que estavam fadadas, cada uma a seu modo, a viverem de si para si mesmas, remoendo mágoas e raivas ao sabor da solidão.

*Virgínia iterum per Virgínia*²⁶. Em todos os “momentos luminosos” da protagonista nessa segunda e última parte do romance, sejam as inúmeras e fugidias sensações, as lembranças, pensamentos e clarividências, parece haver entre si um fio condutor que os desencadeia. A matéria comum desses “fenômenos” introspectivos estaria presente na constituição da subjetividade de Virgínia, que desde pequena, singrada pelo enigma da morte, carregaria por toda a sua existência a incompreensão, cansaço, angústia e hesitação diante de uma vida para a qual jamais fora feita e se encaixaria. Dois eventos finais dentro da narrativa podem, juntos, sintetizar a trajetória errante e incompleta de Virgínia.

Confrontando-se com Daniel, o irmão que ela sempre viu como igual a si, Virgínia reflete sobre a possibilidade de ser chamada por outro nome, como se “Virgínia” não correspondesse (ou nunca houvesse correspondido) à sua personalidade, sobretudo após a sua experiência com a cidade e os outros, tão iguais e diferentes dela. A menção ao nome Maria Madalena explicita sua vulgaridade e santidade (pois não seria uma santa, vivendo num mundo que não compreendia e no qual não era compreendida?), enquanto Hermínia e Sibila²⁷ resgatam aqui, paradoxalmente, seus traços de origem campesina que permanecem mesmo depois da cidade.

Virgínia era um apelido cheio de paz atenta como de um recanto atrás do muro, lá onde cresciam finas ervas como cabelos e onde ninguém existia para ouvir o vento. Mas depois de perder aquela figura perfeita, magra, tão

²⁶ Virgínia por Virgínia novamente.

²⁷ Segundo o dicionário de nomes próprios online, Hermínia significa "natural de Ariminum", "habitante de Ariminum", "que nasceu ou viveu em uma região próxima ao rio Ariminus". Sibila, por sua vez, de origem grega (sacerdotisa de Apolo), significa profetiza, bruxa, feiticeira. Os dois nomes, portanto, estabelecem a união perene entre Virgínia e a natureza.

pequena e delicada como o maquinismo de um relógio, depois de perder a transparência e ganhar uma cor, ela poderia se chamar Maria Madalena ou Hermínia ou mesmo qualquer outro nome menos Virgínia, de tão fresca e sombria tranqüilidade. Sim, e também poderia ter sido em pequena tranqüilidade Sibila, Sibila, Sibila (LISPECTOR, 1999, p. 239).

A viagem de volta à cidade grande no trem a faz recordar do lustre, aquele objeto pelo qual sempre fora fascinada e ao qual era ligada. Num instante epifânico de extrema identificação, Virgínia se vê como aquele lustre: imóvel, transparente, impossível.

Ah, o lustre, Ela esquecera de olhar o lustre. Pareceu-lhe que o haviam guardado ou então que não tivera tempo de procurá-lo com os olhos. [...] Pensou que o perdera para sempre. E sem se entender, sentindo um certo vazio no coração, pareceu-lhe ainda que na verdade perdera uma de *suas coisas*. Que pena, disse surpreendida. Que pena, repetiu-se com arrependimento. O lustre... Olhava pela janela e no vidro descido e escuro via em mistura com o reflexo dos bancos e das pessoas o lustre. Sorriu contrita e tímida. O lustre implume. Como um grande e trêmulo cálice d'água. Prendendo em si a luminosa transparência alucinada o lustre pela primeira vez todo aceso na sua pálida e frígida orgia – imóvel na noite que corria com o trem através do vidro. O lustre. O lustre (LISPECTOR, 1999, p. 255, grifo do autor).

Atropelada por um descuido, morta sob o estigma de prostituta, Virgínia somente fora possível através de sua morte. O possível tom trágico da última cena é substituído por uma genuína libertação, em que a personagem se redime, sem palavras ou gestos, apenas pela morte, da sua ousadia de viver. Se Virgínia se tornaria, anos mais tarde, a “irmã mais velha” da anti-heroína Macabéa (LISPECTOR, 1998), nada melhor do que parafrasear Rodrigo S.M., que lúcido e íntimo, nos faz compreender o sentido da morte de sua Maca e de nossa Virgínia: sua morte fora a sua coroação, um instante de encontro consigo mesmo, mesmo que insuficiente, mas livre e silencioso. Aquela caixinha de música meio desafinada agora virou ar, e quanto ao futuro, bem, seu futuro fora a vitória, seu direito ao grito-mudo de viver!

3. ECOS IMPRESSIONISTAS NO ROMANCE *O LUSTRE* – UM ESTUDO INTERARTES

3.1 Nos meandros da literatura comparada: o diálogo interartes

*E assim as artes estão invadindo umas às outras,
e de um uso apropriado dessa invasão surgirá
a arte que é verdadeiramente monumental.*

Wassily Kandinsky

Desde o áureo XIX até a contemporaneidade, a literatura comparada, ou como preferem alguns críticos, os estudos comparados em literatura, vem se mostrando um caminho fértil para compreender uma gama de fenômenos artísticos que, partindo sempre do texto literário, suscitam correspondências e relações que advém não somente de outras manifestações artísticas humanas, como as artes plásticas e a música, mas também de esferas como a história, a psicologia, as ciências sociais e a filosofia. Talvez o “segredo” para uma análise coerente e reveladora do material literário em cotejo com estas outras instâncias artísticas e de conhecimento esteja em saber evidenciar e sugerir possíveis analogias, pontos de contato, e também as diferenças existentes, sempre esclarecendo que são leituras, que sob o olhar intuitivo e criterioso do pesquisador, podem ganhar contornos e tons capazes de (re)significar a obra de arte literária.

Não é a toa que essa perspectiva e método de estudo tenham se fortificado e se estabelecido no cenário crítico com o advento do moderno. A modernidade trouxe consigo questionamentos e propostas de arte cada vez mais imbricados com outras áreas de atividade humana, e na tentativa de interpretar os movimentos e rumos que essa nova arte tomava, o estudioso de literatura sente que uma análise mais completa e “ideal” do texto somente nasceria se este fosse dialogado com outros objetos construídos pelo homem.

Em nossa investigação sobre o romance *O lustre*, entendemos que essa obra pode ampliar suas dimensões semânticas se estudada e vista como uma narrativa que transpõe signos das artes plásticas, mormente da vanguarda impressionista, para a tessitura do romance. Antes de tentarmos concretizar nossos objetivos nesse último capítulo, que repousa em compreender como se dá o processo de transposição intersemiótica de elementos essencialmente pictóricos para a escrita clariceana, faz-se primordial vislumbrar um rápido panorama da literatura comparada, seu surgimento, a transformação e expansão de conceitos, até chegarmos ao seu ramo que mais nos interessa: os estudos interartes.

A metáfora da babel, em que as mais diversas línguas surgem e não se compreendem entre si, empregada por Tania Franco Carvalhal (2006), ilustra bem o que será uma das constantes na literatura comparada: a multiplicidade de orientações a serem seguidas na tarefa de analisar a literatura comparativamente, o que por vezes gerará um “ecletismo metodológico” em prol da solução das mais variadas problemáticas. Confrontar textos e autores sempre foi estratégia da crítica literária, todavia é a partir do século XIX, introduzindo-se na França, que a comparação se tornará um recuso predominante e ganhará cores de método.

O rápido desenvolvimento do comparativismo literário na França foi favorecido pela ruptura com as concepções estáticas e com os juízos formulados em nome de valores reputados intemporais e intocáveis, preconizada pelo historicismo dominante. A difusão da literatura comparada coincide, portanto, com o abandono do domínio do “gosto clássico” que cede diante da noção de relatividade [...] (CARVALHAL, 2006, p. 10-11).

Reconhecida como disciplina no florescer do século XX, a literatura comparada será norteada, dentro das propostas clássicas francesas, por apenas duas principais orientações: os estudos de fontes e influências (com o objetivo de comprovar possíveis filiações, empréstimos e a existência de um contato efetivo entre autores e obras, ou mesmo entre autores e países) e o elo entre literatura comparada e história, como se aquela fosse uma ramificação da historiografia literária (CARVALHAL, 2006). Alastrando-se para outros países, ganhará contornos diversos da perspectiva causalista e história dos franceses, o que possibilitará a abertura de horizontes para se (re)pensar os estudos literários comparados.

A escola norte-americana, liderada por René Wellek, promoverá a cisão entre as propostas francesas, uma vez que ampliará o leque crítico-teórico (sobretudo devido ao movimento do *New Criticism*, iniciado nos anos 30), priorizando a análise do texto literário em detrimento dos vínculos entre autores e obras e também adotando pesquisas comparadas dentro dos limites de uma literatura única, deixando de lado o prisma nacionalista que a França defendia. Na União Soviética, os estudos literários comparados estarão vinculados ao princípio de que a literatura é um produto da sociedade, e como tal está passível de “importações culturais” e analogias. Os comparativistas alemães, guiados pelo critério da unidade (reflexo da tradição deixada por Goethe e os românticos germânicos), deter-se-ão no estudo de temas, motivos e personagens que pairam pela literatura de várias épocas e nações (CARVALHAL, 2006).

Dessa segmentação em tendências comparativistas, surgirão de vários países ensaios críticos e artigos que procuram sistematizar e discutir questões latentes dos estudos comparados em literatura, contribuições que ainda hoje ajudam a construir e problematizar a metodologia de análise comparada do texto literário. Sob o título “A literatura comparada”, o italiano Benedetto Croce (1994) foge da definição lógica de literatura comparada, alertando que o método comparativo nada tem de exclusivo dentro do universo literário (como acima havíamos mencionado, que toda a literatura se serve desta perspectiva para se construir), além de descartar o clássico (e já estancado) ponto de vista de vasculhar temas, influências e parentescos entre literaturas distintas. Para Croce (1994), além da necessidade de haver um estudo do momento de criação do escritor, a história literária comparada deve considerar todos os antecedentes da obra, sendo, portanto, uma explicação completa do texto que investiga toda a espécie de relação e conexão deste com a própria literatura, a filosofia, as artes e outras ciências. Consciente disso ou não, todo estudioso de literatura, seja qual for sua linha de pesquisa, faz literatura comparada²⁸ ao (pluri)significar uma obra.

René Wellek (1994) parece aprofundar a questão ao reclamar da ausência de uma metodologia específica e do estabelecimento de um objeto de estudo distinto para a literatura comparada. Repudiando como Croce as fronteiras entre literatura geral e literatura comparada, bem como os estudos de fontes e influências, Wellek (1994, p. 112) argumenta que “A literatura comparada deveria situar-se “por trás da cena e não na frente do palco”, como se a peça não fosse o essencial em literatura”. Ao conceber a obra de arte em si como o foco principal dos estudos literários comparados, o crítico a vê “[...] como uma totalidade diversificada, como uma estrutura de signos que, no entanto que, no entanto, pressupõe e requer significados e valores” (p. 118).

Através da indagação “Crise da literatura comparada?”, René Etiemble (1994) dialoga com os demais na medida em que também rejeita o nacionalismo exacerbado e suas correlatas dívidas e filiações. Sua ênfase recai na “interdependência universal das nações”:

A primeira tarefa dos comparativistas agora, dentre todas as que se impõem, é renunciar a todo tipo de chauvinismo e provincianismo, reconhecendo, enfim, que a civilização humana, onde os valores se intercambiam há milênios, não pode ser compreendida nem apreciada sem que se faça constante referência a essas trocas, cuja complexidade impede a quem quer

²⁸ Se trouxermos essa visão proposta por Croce (1994) para nossos estudos, veremos que a análise do narrador e da personagem Virginia feita no segundo capítulo dessa dissertação já é, mesmo que não metodologicamente declarada, um estudo comparado, uma vez que dialogamos com a filosofia, psicologia, simbologia e a linguística na construção de uma leitura mais “completa” desse romance.

que seja de ordenar a nossa disciplina em função de uma língua ou de um país, privilegiando-o dentre os demais (p. 194).

Claude Pichois e André Rousseau (1994), ainda às voltas com uma possível definição de literatura comparada, no âmbito do objeto e do método, afirmam que este, longe de deter um monopólio, poderá ser histórico, estilístico, sociológico e se constituirá para servir as suas necessidades, ou seja, a metodologia comparativista se enquadrará aos anseios de resposta do pesquisador. Apesar de interpelarem se a literatura comparada não seria apenas uma “etapa dialética” dos estudos literários, prevêm sabiamente que o comparativista permanecerá como “especialista das generalidades”. Encerram o pequeno ensaio com uma conceituação ampla e satisfatória que reverbera nossas práticas de estudos comparados.

Literatura comparada: descrição analítica, comparação metódica e diferencial, interpretação sintética dos fenômenos literários interlinguísticos ou interculturais, pela história, pela crítica e pela filosofia, a fim de melhor compreender a Literatura como função específica do espírito humano (PICHOS; ROUSSEAU, 1994, p. 218).

Ao sugerir “Uma filosofia das letras”, François Jost (1994, p. 334) retoma os polêmicos conceitos de literatura mundial²⁹ e literatura comparada para afirmar que não são sinônimos, contudo a segunda inexistente sem a primeira, definindo a literatura comparada “[...] como uma *Weltliteratur* orgânica; é um relato articulado, histórico e crítico, do fenômeno literário visto como um todo”. O cotejo com as variadas correntes comparativistas do século XX contribuiu para que Jost sintetize que os estudos comparados são uma espécie de novo humanismo, representam uma filosofia das letras, pois ultrapassam qualquer rigidez acadêmica de disciplina para renovar a diversidade das obras literárias. Em suma, da literatura comparada nascerá o universalismo, que Praver (1994, p. 299) também se refere ao legitimar que toda literatura surge da conexão com outras literaturas, teias indissolúveis que, sendo contrastadas, ganham tonalidades mais vibrantes.

Expandir seu raio de ação é das tarefas mais importantes daqueles que desenvolvem hoje os estudos literários comparativos; expandir seu raio de

²⁹ A *Weltliteratur*, literatura universal ou mundial, é um conceito apresentado pelo escritor alemão Johann Wolfgang van Goethe (1749-1832) para definir a herança comum a todas as nações (a universalidade), todavia sem esquecer o individualismo presente nas diferenças de cada cultura. Goethe introduziu o que hoje denominamos de interdependência cultural, tornando-se vanguardista ao propor a prática de tolerância e aceitação das diferenças entre os povos e suas manifestações artísticas, priorizando o universalismo humano. “Esse seu termo expressa a herança comum, representada pelos esforços dos melhores poetas e autores estéticos de todas as nações, dirigida para tudo aquilo que a humanidade possui de universal” (ALDRIDGE, 1994, p. 256).

ação e seus termos de referência o suficiente para destruir o que resta desse imperialismo cultural complacente.

Outras contribuições valiosas para os estudos literários comparados serão organizadas, no Brasil, por pesquisadoras como Tania Franco Carvalhal (2006) e Leyla Perrone-Moisés (1990), que verão nos ensaios e estudos de Bakhtin, Tynianov, Kristeva, Eliot, Borges, Oswald de Andrade e Silvano Santiago os caminhos para se (re)pensar a prática da literatura comparada. Bakhtin (1929, *apud* CARVALHAL, 2006; PERRONE-MOISÉS, 1990) detectará em Dostoievski o princípio fundador das literaturas: o dialogismo, e ao afirmar que o romance do escritor russo é uma construção polifônica, num jogo incessante de vozes (ideologias), deixa claro o diálogo que toda obra literária mantém com outras obras. Contemporâneo de Bakhtin, Tynianov (1927, *apud* PERRONE-MOISÉS, 1990) também comunga da premissa de uma rede de trocas entre os textos literários, avançando ao propor uma revisão do conceito de tradição:

À noção de *influência*, Tynianov acrescenta a de *convergência*, que ultrapassa a explicação psicológica de influência. Sobre determinado chão cultural (discursivo) podem ocorrer confluências, coincidência de temas e de soluções formais que nada têm a ver com as influências, mas com a existência de certas condições literárias em determinado momento histórico. Verificada essa possibilidade, a questão de “quem disse primeiro” torna-se inessencial (PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 95, grifos do autor).

O termo “intertextualidade”, cunhado por Julia Kristeva, em 1969, advém do alargamento das ideias de Bakhtin e Tynianov, e vem a ser a gênese de todo texto, que se constrói através da absorção e transformação de outros textos, tornando-se um mosaico de discursos. Conforme Kristeva (*apud* PERRONE-MOISÉS, 1990), os estudos sobre intertextualidade buscam examinar como ocorre essa produção do novo texto, no confronto profícuo com o outro para a sua síntese. A escritura dependerá, portanto, das leituras de um *corpus* literário anterior (a tradição), convergindo para o pensamento de T. S. Eliot em seu perene ensaio “A tradição e o talento individual” (1917). Eliot (*apud* Carvalhal, 2006), ao problematizar o fazer poético, a crítica e a poesia, define tradição como um bem alcançado mediante muito esforço (as leituras e o senso histórico), além de afirmar que as diferenças procuradas entre autores são, na verdade, os elementos que interligam os grandes autores, e o que os singulariza. Faz-se necessário, segundo Eliot, valorizar um poeta ou escritor em relação aos seus antecessores, seja por contraste ou comparação; por essa perspectiva, a nova

obra literária modifica a ordem existente (a tradição), alterando o passado pelo presente, reescrevendo-o ou sendo guiado por aquele.

Na esteira de Tynianov e Eliot, o escritor e crítico argentino Jorge Luis Borges subverte os conceitos de tradição, originalidade, filiação e ordem cronológica. Em “Kafka e seus precursores” (1974, *apud* CARVALHAL, 2006; PERRONE-MOISÉS, 1990), Borges sinaliza que uma obra fulminante nos obriga a revisitar todo um passado histórico, *locus* onde se encerra não as possíveis fontes do novo autor, mas sim as obras que se tornam interessantes porque o autor moderno, ao retomá-las, revitaliza-as, tornando-se, assim, precursoras dessa nova obra literária. A tradição, para Borges, é uma questão de leitura e recepção em dado momento histórico, uma vez que, ao deslocar o ângulo de observação, retorcendo a cronologia, rompe os sistemas que nela se ancoravam e instaura um poderoso processo dialético entre os textos.

Em terras brasileiras, o espírito zombeteiro e revolucionário de Oswald de Andrade dá luz à metáfora antropofágica ou também denominada antropofagia cultural. Reflexo da “devoração” das teorias acima citadas, e resultado do *Manifesto da Poesia Pau-Brasil* (1925) e do *Manifesto Antropófago* (ou Antropofágico) (1928), a antropofagia de Oswald centraliza-se em se alimentar criticamente do outro (a cultura ocidental) e da ruminação desses processos criativos advindos do colonizador gerar uma literatura tipicamente nacional e única. Ao cindir os pares dicotômicos (agora o devorado passa a ser o devorador), Oswald reconhece a inevitável presença da tradição e dela se utiliza, assimila-a seletivamente. De uma admiração passiva da cultura europeia, tornamo-nos agentes ativos e lúcidos na construção de uma literatura brasileira. Mais tarde, e ampliando o conceito oswaldiano para toda a América Latina, Silviano Santiago (1978, *apud* CARVALHAL, 2006) propõe um novo discurso crítico (e que acaba por nortear, como todos os outros mencionados, a literatura comparada), elegendo a diferença (e não a caça de influências e fontes) como o único valor no reconhecimento de uma identidade nacional e que ressoará no cenário universal.

Desse alargamento de horizontes nas relações comparadas, os estudos literários buscarão confrontar-se com outras áreas de conhecimento, como a psicologia, a história, a filosofia, as ciências sociais e as artes, multiplicando, assim, as possibilidades de leitura comparada ao romper as fronteiras com o texto, atestando, deste modo, seu caráter interdisciplinar. A correspondência das artes, tema que remonta aos antigos gregos, se torna uma profícua estratégia metodológica para extrair da literatura novos significados.

Ramo dos estudos semiológicos, as relações entre literatura e outras artes foram, por muito tempo, situadas pelos comparativistas tradicionais dentro da história da cultura, sendo

incorporadas recentemente às preocupações da literatura comparada por pesquisadores americanos.

[...] é bem recente a sua aceitação como um aspecto reconhecido do estudo estético e como parte integrante da Literatura Comparada. As relações mútuas entre as artes têm sofrido muitas restrições. Alguns lhe negam o valor, sobretudo quando se deparam com estudos ligeiros nos quais são abundantes as metáforas ou as tentativas de simplesmente transpor de uma arte para outra uma nomenclatura. Chamam de "sinfonia" um poema ou um romance sem dar ao epíteto ajusta medida metafórica, assinalando que "nada em pintura ou em música pode jamais ser literalmente a mesma coisa que o correspondente literário". Outros criticam, além da nebulosa contaminação terminológica, a falta, nesses estudos, daquele "esprit de géométrie" a que se referia Pascal, por oposição ao "esprit de finesse".

Na verdade, afora certos estudos sistemáticos, como são realizados principalmente entre os comparativistas americanos, a grande maioria dos trabalhos efetua aproximações episódicas e mesmo intuitivas (CARVALHAL, 1991, p. 13-14).

Se antes a teoria literária e a literatura comparada viam o texto como um mundo auto-suficiente, agora, sobretudo inscritas no signo da modernidade, algumas obras, sejam romances, poemas ou contos, não podem e nem conseguem ser lidas autonomamente, necessitam do confronto com outros intertextos artísticos, como no exemplo que Claus Clüver (1997, p. 40) utiliza de Mallarmé: o poema “‘Sainte’ é um exemplo de algo mais revelador da presença de intertextos musicais e pictoriais na leitura de textos verbais”. Embora saibamos que muitas vezes a detecção de traços intertextuais não estão vinculados aos signos verbais do texto, mas sim ao nosso repertório de leituras e aos processos intuitivos de conexões que estabelecemos entre diferentes textos.

Nesse mesmo artigo, Clüver (1997) nos apresenta um panorama de conceitos específicos usados nas mais diversas relações interartísticas. O *Bildgedicht* é definido como um gênero literário específico capaz de verbalizar textos reais ou ficcionais compostos em sistemas não-verbais. Termo semelhante, porém mais restritivo é a *ekphrasis*, que consiste na reescrita (descrição), por exemplo, de uma estátua, uma pintura, ou quando ocorre uma recriação de uma ópera em um romance, sendo que a sua grande maioria tende a atingir uma autonomia em relação ao texto-fonte. O processo invertido é denominado transposição intersemiótica ou transmutação, isto é, interpretar signos verbais por meio de sistemas sígnicos não-verbais, como entender a ressonância de técnicas do cinema ou mesmo da pintura em narrativas modernas/contemporâneas.

A *Doppelbegabung*, o talento duplo ou múltiplo, é ilustrado por Clüver (1997) na figura de Kandinsky, que além de pintor era poeta, onde escrever poesia era uma “troca de

instrumentos”. O caso Kandinsky assemelha-se ao enigma Clarice Lispector, todavia invertido, pois como veremos a seguir, a artista assume a escritura como vocação e a pintura como gosto e escapismo. Nos dois exemplos, poderíamos falar numa transposição intersemiótica, apesar de não podermos falar aqui em transmutação de um texto específico para outro meio, mas sim da “transposição de um estilo pessoal” (HOEK *apud* CLÜVER, 1997) que se faz sentir em manifestações artísticas distintas.

Outros termos para conceitualizar as relações interartes são recuperados ou criados por Clüver. A *relation transmédiALE* seria “[...] a transposição de um texto em texto auto-suficiente num sistema sígnico diferente” (p. 46), incluindo aqui as adaptações cinematográficas ou um poema sinfônico, enquanto o *discours multimédial* abarcaria “[...] a justaposição de textos auto-suficientes compostos num sistema sígnico diferente” (p. 46), que podem ser exemplificados por ilustrações de livros. O *discours mixte*, concretizado nas propagandas e quadrinhos, é a “[...] combinação de textos separáveis mas não auto-suficientes compostos por sistemas sígnicos diferentes” (p.46). É nítido que Clüver amplia gradualmente as relações artísticas até chegar no conceito de texto intermídia (intermedialidade, CLÜVER, 2006), cuja interpretação deve considerar ao mesmo tempo vários sistemas semióticos, como os recentes gêneros da poesia sonora e da poesia semiótica.

Embora Clüver (1997) afirme que muitas questões de correspondência interartes continuam nebulosas, reitera que a “iluminação mútua das artes”, recuperando aqui Oskar Walzel, é uma dialética fértil ao pensarmos as artes como práticas sociais, instituindo, assim, algumas considerações sobre os objetivos para os estudos interartes:

Os objetivos dos estudos interartes são largamente determinados pelas mesmas preocupações que dominam o discurso crítico atual – e por isso deverão frequentemente coincidir com os objetivos dos *Cultural Studies*. [...] há vários tipos de textos que ou combinam ou fundem códigos semióticos diferentes e que não se incluem nos limites das disciplinas artísticas tradicionais. O estudo de tais textos requer uma competência específica, e a formação de leitores competentes para tanto (além da formação de leitores equipados para lidar com intertextualidades interartes) é uma das funções dos estudos interartes [...] Mais além, talvez fosse possível dividir os objetivos dos estudos interartes [...] entre aqueles que enfatizam o estudo de textos e de suas relações intertextuais enquanto tais e aqueles que abordam fenômenos interartes sobretudo como produtos e práticas socioculturais (p. 53).

Focalizando nosso campo de análise para a literatura e suas relações com as artes plásticas, mormente a pintura, vemos que entre elas existem fortes conexões, elos correspondentes que introduzem a investigação de modelos estruturais semelhantes entre

essas duas manifestações artísticas diferentes. Consoante Gonçalves (1997, p. 38), “Buscar as equivalências homológicas entre sistemas distintos é [...] também verificar as diferenças de operacionalização de recursos oferecidos por cada um dos meios expressivos”. Voltando a Kandinsky, o mestre do abstracionismo, Gonçalves observa que em seus ensaios críticos existem pontos de convergência sobre as relações interartísticas, uma vez que o pintor, ao analisar o panorama das artes do século XIX, vislumbra que “[...] artistas pertencentes a sistemas distintos passaram a estabelecer íntimas relações de aproximação entre si” (p. 59). Essa assertiva vem de encontro aos estudos de Carvalho (1997) sobre a presença da pintura na literatura, seja como tema ou fonte de inspiração formal. Baudelaire, em sua veia de crítico de arte, admite existir entre as artes uma “unidade natural”, incluindo aqui também a música:

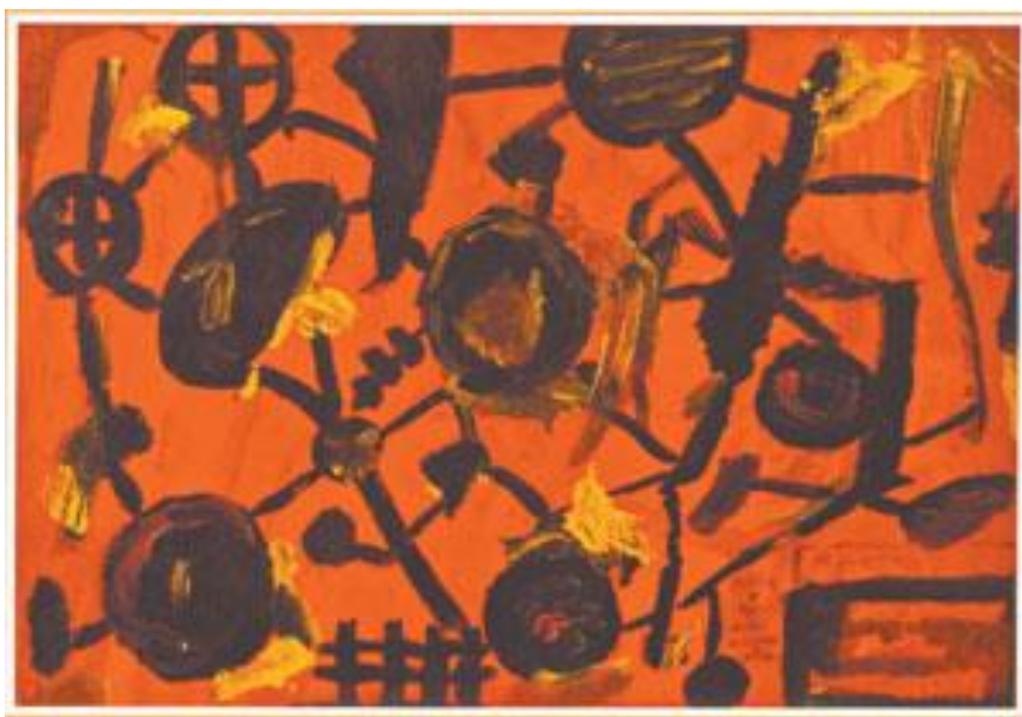
Pelo menos, entre a pintura, a música e a literatura, há um princípio comum que será reconhecido como a “poesia”, que se atinge quando o poeta (ou o pintor) se serve de determinadas faculdades intelectuais, como a curiosidade, a contemplação, o devaneio, a memória, a imaginação. Levando às últimas consequências essa ideia de plena “correspondência entre as artes”, Baudelaire trata da poesia e da pintura como artes afins, que nascem de influxos semelhantes e que causam efeitos similares nos leitores e expectadores (GOMES; TEIXEIRA, 2010, p. 26).

Tendo seu intróito “oficial” na arte literária com a publicação de *Werther*, de Goethe, em 1774, a pintura aparecerá como assunto ou transposição semiótica nos maiores escritores do século XIX, sobretudo os franceses, como Balzac, Gautier, os irmãos Goucourt, Zola, Huysmans, mas também em nomes como Gogol, Poe, Stevenson, Henry James e Wilde, que antes de serem escritores foram fervorosos amantes das artes em geral. O século XX assistirá o surgimento de nomes como Bourget, Proust e Perec, que continuarão a tradição do romance sobre a pintura. Em alguns apenas usada como pretexto ou simbologia, em outros servindo de reflexão poderosa sobre os processos criativos que envolvem as artes, em alguns plasmada na tessitura da narrativa como uma espécie de transferência de técnicas artísticas distintas, o fato é que a pintura foi, aos poucos, desnudando seus parentescos, afinidades e correlações com o texto literário, tanto na lírica quanto na prosa (CARVALHO, 2007).

A predileção de Clarice Lispector pelas artes fica explícita ao constatarmos, através de folhetos e catálogos, sua visita a museus e galerias de arte, principalmente na época em que morou na Europa com o marido diplomata. Esse período é marcado por várias leituras sobre arte, bem como o contato profícuo com artistas europeus, até mesmo servindo de musa para alguns pintores. Quando retorna ao Brasil, já na década de 60, muda-se para o Leme, bairro do Rio de Janeiro, e ali sua coleção de obras-de-arte ficará evidente em fotos tiradas à época.

Outro indício do gosto de Clarice pelas artes estão nas entrevistas que realizou com vários artistas e celebridades brasileiras, onde sempre questões artísticas e de indagações sobre o processo de criação estavam na pauta da escritora-entrevistadora (SOUZA, 2013).

Em *Clarice Lispector: pinturas* (2013), o pesquisador e ensaísta português Carlos Mendes de Souza traça a relação indissolúvel com a pintura na escritura de Clarice, estabelecendo com as pinturas que Lispector produziu, sobretudo na década de 70, como forma de descontração e relaxamento, técnicas, questionamentos e processos semelhantes ao aplicado em seus contos e romances. A crítica literária já conseguiu compreender que, com mais força, a partir de *A paixão segundo G.H.* (1964) e atingindo o ápice com *Água viva* (1973) e o romance póstumo *Um sopro de vida* (1978), a literatura clariciana se amálgama à artes plásticas, seja na escolha das personagens (G.H. é escultora, a personagem narradora de *Água viva* é pintora e Ângela Pralini, a última heroína de Clarice, é uma pintora-escritora), seja através de um discurso poético-plástico e metalinguístico que a todo momento se pergunta sobre o fazer artístico. Todavia, já em seus primeiros escritos, mas concretizando-se de forma específica e menos evidente, a paixão de Clarice Lispector pela pintura se faz sentir na tessitura de suas narrativas. Se para Clarice, pintar “É a coisa mais pura que faço” (LISPECTOR, 2005, p. 110), escrever é um ato de entrega rumo ao encontro da face mais obscura da alma humana. Duas manifestações artísticas diferentes que se entrecruzam e se nutrem uma da outra.



Sem título, Clarice Lispector. Óleo sobre madeira, 7 maio 1976. Acervo de Autran Dourado.
Fonte: Google imagens.

N' *O lustre*, Clarice compõe um romance em atmosfera misteriosa e sinestésica que, evocando vanguardas plásticas, como o Impressionismo, materializa na escrita motivos, temas e técnicas recorrentes na pintura. Entender como se processa esse diálogo interartístico e a transposição semiótica, entre o visual e o verbal, é a tarefa que nos aventuramos a seguir.

3.2 Uma tela profunda pintada por sensações: o impressionismo de Clarice

Les sanglots longs
Des violons
De l'automne
Blessent mon coeur
D'une langueur
Monotone.

Tout suffocant
Et blême, quand
Sonne l'heure,
Je me souviens
Des jours anciens
Et je pleure.

Et je m'en vais
Au vent mauvais
Qui m'emporte
Deçà, delà,
Pareil à la
Feuille morte.

Paul Verlaine, *Chanson d'automne*.

O Impressionismo, enquanto movimento plástico, nasce na segunda metade do século XIX, na França, tornando-se uma das estéticas mais importantes da arte ocidental, seja pela revolução na maneira de conceber a arte, na ruptura com a *mimesis* aristotélica, seja pelo seu caráter de universalidade (HAUSER, 1995). Ao partirem para a destruição de todas as convenções típicas do “ofício pictórico”, os pintores impressionistas introduzem na arte “a visualidade pura e a reprodução imediata das sensações visuais” (ARGAN, 1995, p. 55), ressoando e contribuindo em outras manifestações artísticas, como a música e a literatura. A expressão impressionista plasmou-se no texto literário, nosso objeto de investigação, em escritores da chamada *écriture artist*, como Henry James, Marcel Proust, Charles Baudelaire, Paul Verlaine, Arthur Rimbaud e Virginia Woolf. Na tentativa de elucidarmos a transposição intersemiótica entre a estética impressionista e o romance brasileiro *O lustre*, de Clarice Lispector, buscaremos nas características pictóricas dessa corrente artística suas vertentes correlatas à literatura, concomitantemente apontando como estas estão presentes n' *O lustre* e

a fazem uma obra onde ecos impressionistas reverberam e ressignificam a prosa poética lispectoriana.

A pintura impressionista não é, segundo Serullaz (1965, p. 7), “[...] de forma alguma, intelectual. Ela se limita a representar a impressão do pintor”, isto é, o artista expressará nas telas a sua visão particular e não mais sua formação clássica. Ainda conforme o crítico, a luz e suas variações, na busca por captar os aspectos mais efêmeros, se tornaram verdadeiros temas do quadro.

Os artistas não vão mais representar as formas tais como sabem que são, mais tais como as vêem sob a ação deformadora da luz.

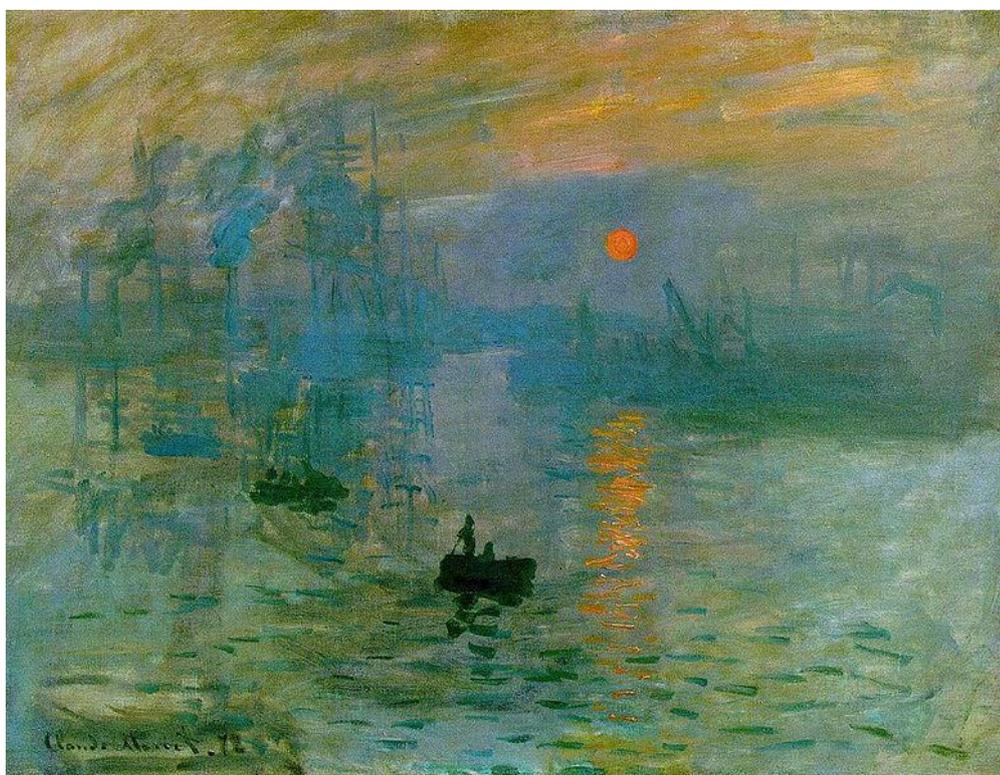
[...] O desenho-contorno que precisa a forma e sugere o volume é banido. A perspectiva não é mais baseada nas regras da geometria, mas é realizada, do primeiro plano para a linha do horizonte, pela degradação das tintas e tons, que marca assim o espaço e volume.

[...] Os pintores abandonam então igualmente o claro-escuro e seus contrastes violentos. Neles tudo é nuança e as sombras são sempre coloridas de reflexos (SERULLAZ, 1965, p. 9).

Deste modo, a natureza e os cenários ao ar livre constituem a inspiração dos artistas para transmitir e refletir, em luz, sombras e cores, suas impressões pessoais, propiciando aos expectadores a busca de suas subjetividades. “[...] o mar e seus instáveis horizontes, o céu e suas nuvens móveis, o sol e suas vibrações, a fumaça e seus imponderáveis. Tudo que é reflexo, e particularmente o elemento fluido, retém, antes de mais nada, a sua atenção” (SERULLAZ, 1965, p. 8). As sensações serão convertidas em objetos e formas, num jogo de técnica e impressões que almeja absorver nas telas os momentos fugazes.

Os pintores se sentiam atraídos pelas situações da vida real e seu impacto visual. *Mas a experiência era mais do que visual, incluía a sensação do sol e do ar – quente, frio, seco, ventoso, imóvel; as qualidades táteis da água, areia, solo, relva, rocha; as sensações físicas de andar, remar ou dançar; escutar música, assistir a espetáculos e participar de conversas; e, junto com som e visão, os estímulos ao paladar e olfato no café, na mesa de jantar ou no jardim. Os quadros impressionistas quase sempre representam balneários, recreação e viagem, o campo aberto como lugar para passear e descansar. Além da natureza cultivada, representavam o passeio público, as ruas da cidade, os parques, as praias, as águas dos rios e do oceano próximas à costa; as corridas, o teatro, salas de concerto, circo, sociabilidade do café, piquenique e a mesa, e o ser humano como uma natureza individual cativante, simples – belo, amado, cordial, íntimo, retratado sem um escrutínio crítico do personagem e de seu papel (SCHAPIRO, 2002, p.32, grifos meus).*

Claude Monet (1840-1926), August Renoir (1841-1919), Camille Pissaro (1830-1903), Paul Cézanne (1839-1906) e Edgar Degas (1834-1917) são os maiores expoentes do movimento impressionista, mas é importante destacar aqui que, embora sob a alcunha de impressionistas, cada um apresentava concepções artísticas distintas, uma vez que não tiveram apenas um professor e não seguiam um mesmo modelo de arte pictórica (SANTOS, 2013). Extremamente reprovados por seus contemporâneos, por romper de modo drástico com as orientações clássicas, todos os impressionistas, tendo por Monet como guia, comungavam libertar a sensação visual de qualquer experiência (ARGAN, 1995), e “[...] a forma pela qual expressavam diretamente suas experiências visuais e a coragem com que manipulavam a luz e o uso da cor permanecem como um desafio a todos os outros artistas das gerações que hão de vir” (ANDERSON, 1997, p. 6). Com o quadro *Impressão, nascer do sol* (1872), de Monet, inauguram na sociedade burguesa “uma nova e moderna forma de pintar e de ver” (GIMME, 2009, p. 9).



Impressão, nascer do sol, Claude Monet. Óleo sobre tela, 1872. Museu Marmottan-Monet, Paris.
Fonte: Google imagens.

Após a sua exposição em 1874, juntamente com outras telas dos “novos” pintores, o jornalista Louis Leroy associa o termo “impressionista” para definir os artistas e seus

trabalhos de marcado teor subjetivo, onde a percepção pessoal da realidade predomina sob o olhar analítico e a apreensão do impreciso é um ideal perseguido.

Se uma pintura é vista como um texto a ser decifrado, interpretado e compreendido, logo os elementos do texto são tons, pinceladas e luz em ordem e harmonia, enquanto o tema é somente um “pré-texto” que sugeriu ao pintor alguns desses elementos e relações. Mas as escolhas dos objetos a representar derivam de interesses, de afinidades pessoais que devem ser consideradas (SCHAPIRO, 2002, p. 2002).

Das tintas para as letras, concretizando o princípio horaciano do “ut pictura poesis” (assim como a pintura, é a poesia), o impressionismo na literatura, mesmo obedecendo algumas constantes, é, para Pouzet-Duzer (2008), um estilo que, por ser eminentemente pictórico, não se sabe ao certo como acontece no texto literário, o que torna a problemática em torno do tema da transposição intersemiótica do impressionismo para a literatura algo instigante. Schapiro (2002) argumenta que o impressionismo no romance é um aspecto, uma característica, e apesar de o romancista não ser inteiramente impressionista, essa estética ecoa profundamente em sua obra, caso que ocorre n’*O lustre*, posto que nesse romance o impressionismo deve ser visto como um dos ingredientes que engendram essa obra de Clarice Lispector. Reduzi-lo a rótulo fácil de “romance impressionista” seria enquadrar Clarice numa única estética na qual não ficou presa, bem como destituir da obra toda a sua plurissignificação e complexidade.

Exemplos bem sucedidos de impressionismo literário e já observados pela crítica são os romances de Marcel Proust e Virgínia Woolf, que, na virada do século XX, inauguram, cada um a seu modo, uma novo estilo de escrita, onde tempo e experiência subjetiva reconfiguram a estrutura e o gênero romanesco como um todo. Proust consegue, de acordo com Serullaz (1965), personificar melhor o impressionismo na literatura, seja quando descreve uma paisagem, seja quando exprime as sensações diante de uma paisagem; “[...] é um quadro impressionista que surge diante de nossos olhos” (p. 14).

[...] tentativas deliberadas de exprimir por palavras aquilo que pintores impressionistas transmitiam com seus pincéis foram notados em Proust (por exemplo, a descrição de nenúfares nos charcos formados pelo Vivonne em *No Caminho de Swann* recorda *Nymphéas* de Monet) [...] Outros exemplos são frequentes nas obras de Virgínia Woolf, particularmente em *The Waves* [*As ondas*] (PRAZ, 1982, p. 196).

O caso Virgínia Woolf e o impressionismo se aplica também, segundo a tese de Pedroso Júnior (2009), ao romance *To the Lighthouse (Rumo ao farol)*, onde a personagem-pintora Lily Briscoe reflete, a todo momento, sobre a composição de seu quadro, recuperando técnicas artísticas e postulando comentários acerca da arte de pintar que, inevitavelmente, se plasnam à escrita da narradora.

Notamos, então, que *Passeio ao farol* pode ser lido como um exemplo de **Künstlerroman**, pois, além de possuir um enredo que nos remete a movimentos das artes plásticas, como, por exemplo, o impressionismo e o cubismo, tem-se naquele romance uma pintora como personagem principal que está, ao longo do romance, refletindo sobre como equilibrar as duas massas de seu quadro. Nesse sentido, vemos em Lily Briscoe, a pintora-personagem de *Passeio ao farol*, a tentativa de Virgínia Woolf de, por meio da ficção, contribuir para a discussão teórica acerca do artista moderno, na medida em que, muito mais que reflexões sobre a arte de pintar, o que vemos, ao longo do romance woolfiano, é uma reflexão voltada ao fazer artístico e estético; entendemos, então, que de certa maneira, Virgínia Woolf corrobora a afirmação de Etienne Souriau de que “A arte são todas as artes” (PEDROSO JÚNIOR, 2009, p. 137, grifo do autor).

Para entendermos como se dá a presença do impressionismo no romance *O lustre*, é necessário vislumbrarmos os movimentos do narrador onisciente e os exercícios de linguagem empregados por este. Se em alguns escritores a estética impressionista se apresenta, sobretudo, mediante uma linguagem plástica, que descreve paisagens, em Clarice Lispector o impulso impressionista é o de fixar, pela palavra, o instante efêmero das sensações da protagonista Virgínia. Em sua *Literatura e artes visuais* (1982), Mario Praz retoma o crítico russo Tchernitchévski e relaciona a técnica moderna do fluxo de consciência e do monólogo interior com o impressionismo na pintura, sinalizando que essa nova modalidade de narrar somente poderia desenvolver-se plenamente com o advento da vanguarda impressionista nas artes plásticas. Utilizando-se, quase que exclusivamente, do monólogo interior indireto, o narrador em onisciência seletiva múltipla d’*O lustre*, revelando a percepção individual da personagem feminina, se preocupa em desvendar as paisagens internas de Virgínia, ou seja, como as pessoas e os ambientes são sentidos por ela, como esta manifesta seus pensamentos e sensações, assim também como ela é percebida e vista pelos outros. Como anteriormente já comentado, a focalização interna é basicamente em Virgínia, embora em três momentos específicos da narrativa ela se intercambia para outros três personagens, respectivamente Vicente, Daniel e Esmeralda, fornecendo-nos outros pontos de vista da protagonista. A ideia de movimento, de mudança de perspectiva, torna-se pauta fundamental dos romancistas de

ressonância impressionista (SCHAPIRO, 2002), tentando reproduzir em discursos variados as cores e luzes imprecisas das telas.

Mas como explicar a Adriano que Virgínia era... era pouco? tinha algo estanque e sempre seco, como coberta de folhas. Era isso? não, não era isso, pois ele não sabia sequer pensar quanto mais transmitir sua impressão de vago desgosto sobre aquela mulher que parecia estar se desenvolvendo aos poucos entre suas mãos e que não orgulharia nenhum homem. Incômoda, incômoda, sem dar prazer... Ela o recebia muitas vezes distraída, sem concentração. Ele não se interrompia, caído num espanto de olhos abertos, a sensação curiosa e quase rindo de surpresa de apertar nos braços alguma coisa pesada, séria, sem movimentos e sem vestígio de graça. Uma vez ou outra dizia irônico, um pouco tímido com medo de feri-la: por que você não me abraça? ela se surpreendia: eu não te abraço? Mas não, respondia ele perplexo, você se deixa abraçar (LISPECTOR, 1999, p. 167).

Na maior parte das vezes empregando o discurso indireto livre (onde o discurso do narrador se mescla/funde ao discurso da personagem protagonista), o narrador d'*O lustre* suplanta as ações narradas em prol de longos períodos descritivos, num movimento de fascínio pela palavra em que procura, à semelhança dos pintores impressionistas, fixar o instante essencial, o inefável e fugidio, ou seja, as sensações, pensamentos e clarividências de Virgínia. A tela profunda pintada por Clarice Lispector é a personalidade íntima e cambiante de Virgínia.

Sentada à sombra de uma árvore, em breve era rodeada de instantes vazios porque há vários momentos nada sucedia e os segundos futuros nada trariam – pressentia ela. Aquietava-se – não conseguia disfarçar o largo bem-estar inexplicável que a aprofundava no próprio corpo pensativo, o ente inclinado para uma sensação delicada e difícil [...] *Dentro de seu rosto as noções sussurravam liquefazendo-se em decomposição* – ela era uma menina descansando [...] Aos poucos, do silêncio, seu ser começava a viver mais, um instrumento abandonado que de si mesmo começasse a fazer som, os olhos enxergando porque a primeira matéria dos olhos era o olhar. Nada a inspirava, ela estava isolada dentro de sua capacidade, existindo pela mesma fraca energia que a fizera nascer. Pensava simples e claro. *Pensava música pequena e límpida que alongava num só fio e enrolava-se clara, fluorescente e úmida, água em água, meditando um arpejo tolo.* Pensava sensações intraduzíveis distraíndo-se secretamente como se cantarolasse, profundamente inconsciente e obstinada, *ela pensava num só traço fugaz:* para nascer as coisas precisam ter vida, pois nascer é um movimento (LISPECTOR, 1999, p, 41-42, *grifos meus*).

Embora privilegie paisagens interiores, o narrador também se detém em descrições externas, sobretudo de ambientes abertos, como a Granja Quieta, a noite, o inverno, a represa, as ruas da cidade que, conforme Schapiro (2002) são motivos recorrentes nas escritas

impressionistas, reflexo dos artistas que montavam seus cavaletes ao ar livre para captar as mudanças e impressões dos cenários naturais. Nestes instantes, a linguagem torna-se mais pictórica, numa poesia plástica que parece estar diante uma natureza pintada por Monet. “[...] a veia descritiva de Clarice mostra sensibilidade pictórica e forte apelo visual, com pormenores de perspectiva e cor” (ROCHA, 2007, p. 54). As duas passagens transcritas a seguir, uma da noite e outra do amanhecer, demonstram o estilo pictórico de Clarice com toques nitidamente impressionistas:

A noite descera, a noite descera. Não se precipitar! mas de repente algo não se conteve e principiou a suceder... Sim, ali mesmo iam-se erguer os vapores da madrugada doentia, pálida, como um fim de dor – enxergava Virgínia de súbito calma, submissa e absorta. Cada galho seco se escondia sob a luminosidade de caverna. Aquela terra além das árvores, castrada nos brotos pela queimada, seria vista através da mole neblina, enegrecida e difícil como através de um passado – via ela agora quieta e inexpressiva como sem memória (LISPECTOR, 1999, p. 11-12).

A manhã extasiada e fraca ia se propagando numa notícia. Virgínia erguia-se, metia-se no curto vestido, empurrava as altas janelas do quarto, a névoa penetrava lenta e opressa; ela mergulhava a cabeça, o rosto doce como de um animal que come na mão. O nariz movia-se úmido, a face fria afinada em claridade adiantava-se num impulso tateante, livre e assustado. Enxergava apenas um ou outro ferro da grade do jardim. O arame farpado apontava seco de dentro da bruma gelada; as árvores emergiam negras, de raízes ocultas. Ela abria os grandes olhos. Lá estava a pedra escorrendo em orvalho. E depois do jardim a terra sumindo bruscamente. Toda a casa flutuava, flutuava em nuvens, desligada de Brejo Alto [...] Daí a instantes porém o sol surgia esbranquiçado como uma lua. Daí a instantes as névoas sumiam com uma rapidez de sonho disperso e todo o jardim, o casarão, a planície, a mata rebrilhavam emitindo pequenos sons finos, quebradiços, ainda cansados. Um frio inteligente, lúcido e seco percorria o jardim, insuflava-se na carne do corpo. Um grito de café fresco subia da cozinha misturado ao cheiro suave e ofegante de capim molhado. O coração batia num alvoroço doloroso e úmido como se fosse atravessado por um desejo impossível. E a vida do dia começava perplexa (LISPECTOR, 1999, p. 16).

Schapiro (2002), recuperando o crítico francês Paul Truffrau, relaciona o impressionismo literário aos chamados romances de psicologia, principalmente aqueles que irrompem no século XX, revelando personagens perturbados e deslocados, seres existencialistas acometidos pelas mais diversas angústias e sentimentos, sintomas da crise do sujeito moderno. A peregrinação de Virgínia ao longo de todo o romance *O lustre*, suas idas e vidas à procura de um lugar para si, seja físico ou psíquico, bem como as intermináveis sensações, impedem a determinação completa de sua personalidade, que até o final da trama é envolta por mistérios. Toda essa imprecisão e movimento constante de transformação da

protagonista, contorcendo-se no espaço e em si mesma na busca pela sua verdadeira essência, são ecos impressionistas sentidos também na construção da personagem que comanda *O lustre*. Ao ser chamada, já no primeiro parágrafo, de “fluida”, ou seja, inconstante, inapreensível, o narrador introduz aos seus leitores uma trajetória marcada por sensações que, sugestivas e plurais como o são, apenas nos guiam para as impressões que tingem Virgínia e sua vida impossível.

Abriu os olhos por um instante cerrados, viu a si mesma sentada na poltrona numa postura quieta, *o corpo fechado dentro de si próprio*. Várias pessoas moviam-se, atravessavam-se luminosas. O dorso curvo, ela não poderia posar para uma escultura grega mas era profundamente uma mulher, *uma sensação de irrealidade tomou-a. Pareceu-lhe subitamente – como se olhasse algo desaparecer em silêncio – pareceu-lhe que errava a si própria, mistificada e flutuante; e como o erro era alto, e inatingível, mesmo o erro* (LISPECTOR, 1999, p. 102, *grifos meus*).

Olga de Sá (1984), ao comentar sobre o romance inaugural de Clarice Lispector, *Perto do coração selvagem* (1944), aponta que na escritora surgirá uma “nota poética imprevista” e que ela inaugura uma “estilística das sensações”, que a acompanhará nos romances das décadas seguintes. A prosa clariceana transforma-se em poesia (*proesia*) e n’*O lustre* o “fascínio pelo sensorial”, nas palavras de Auerbach (2002), vem a ser a principal marca da estética impressionista nesse romance. Juan José Balzi (1992) emprega a expressão “metáfora impressionista” para falar da figura de linguagem sinestesia, e nesse gozo sensorial proposto por Clarice, *O lustre* vibra e reverbera um impressionismo peculiar, não somente sugerindo associações e imagens por meio da sinestesia, mas inovando no emprego de metáforas, paradoxos e outras figuras, sempre a serviço de traduzir as sensações inexprimíveis de Virgínia.

Quando as palavras e suas combinações não são suficientes para descrever com exatidão certos momentos de uma imagem ou algumas nuances de um sentimento, ele [o escritor] escolhe palavras que, mesmo não tendo relação lógica entre si, quando unidas podem gerar no inconsciente do leitor a sensação desejada. Assim como duas cores se unem na retina do espectador para formar uma terceira (BALZI, 1992, p. 50).

As impressões e sensações pairam por todo o romance, do começo ao fim, e como já mencionado anteriormente, são consequência da tentativa do narrador de perscrutar o universo íntimo de Virgínia, radicalizando, assim, na linguagem poética, no anseio de se

aproximar dos contornos dessas sensações evanescentes. O trecho abaixo ilustra bem a dinâmica sensorial instaurada n' *O lustre*:

Mas passara uma mulher ao seu lado com um perfume de limão, água e relva, assustado e penetrante um cheiro de limão e relva – como um cavalo suas pernas ganharam uma força nervosa, alegre e lúcida. Granja Quieta. Ela aspirava o perfume misterioso que no entanto se dava. Porque era tão...tão vivo...tão..., ela renunciou, recolheu a cabeça sentindo-se sem coragem para prosseguir tão forte era sua esperança. O sol brilhou pálido na calçada, um frio vento perpassou pela tarde toda, ela apressou o corpo apertado de força, o coração trêmulo como se um sentimento puro o tivesse atravessando... um grande cansaço que era feito de êxtase, perplexidade, permissão e perfume tomou-a e sem se preocupar, amolecida, sentiu que seus olhos se enchiam de lágrimas pelo médico e que estas começavam a correr mornas e radiantes pela sua face. Entrou num pé de escada e assou o nariz; queria pousar no mesmo sentimento flutuante, iridescente e duro mas não sabia sobre que pensamento fixar a sensação, tão incompreensível e fugaz era o mundo (LISPECTOR, 1999, p. 153).

Nesse momento, de busca por plasmar o fragmentário, o momentâneo, a estética impressionista n' *O lustre* se intersecciona com o silêncio, isto é, a impossibilidade de pronunciar algo tão pleno de sentido e fugaz devido a precariedade da linguagem. O impulso impressionista do narrador em fixar as sensações e pensamentos únicos de Virgínia, que, como Laforgue (1883) afirma, é a ambição da arte impressionista, pois cada experiência é singular e nunca mais se repetirá, recai numa escrita do inefável, que muitas vezes se esbarra nas fronteiras do indizível e se torna apenas um pequeno sopro poético às voltas de algo inapreensível.

Lembrou-se do centro do próprio coração que parecia feito de temor, vaidade, ambição e covardia – essa fora a sua vida passada. Sentiu-se isolada no meio de seu pecado; e de sua extrema humildade, os olhos molhados, subitamente com ardor ela seria melhor apenas para agradar a Deus. Mas da própria consciência de seu mal vinha também um prazer escuro e animado, uma surda e inocente sensação de ter vencido, de ter com fatalidade e depravação vivido heroicamente. Ela vigiava, perdida num meio sonho onde a realidade surgia deformada e macia, sem pensamentos, em visões. Às vezes, afundava mais numa sensação e isso era dormir. Sobressaltava-se então, um instante à tona do quarto ouvindo Vicente respirar num sono morno e enovelado. Aproximava-se dele, encostava seu corpo naquela fonte tépida e serena de onde vinha um cheiro de pele cansada muito agradável. De novo, perdia-se em brumas doce e extraordinárias, perseguindo um prazer íntimo que não se definia (LISPECTOR, 1999, p. 185).

Por fim, constata-se como traço inconfundivelmente impressionista no romance *O lustre* a impressão de que toda a história de Virgínia está envolta numa atmosfera brumosa,

em névoas, possível herança da Granja Quieta e da secreta *Sociedade das Sombras* da infância, sempre submersas em difusas brumas: “Toda a casa flutuava, flutuava em nuvens, desligada de Brejo Alto [...] Daí a instantes porém o sol surgia esbranquiçado como uma lua. Daí a instantes as névoas sumiam com uma rapidez de sonho disperso” (LISPECTOR, 1999, p. 16). Análogo às sombras e aos traços e cores imprecisas dos quadros impressionistas, as névoas da Granja Quieta incorporam-se ao mundo subjetivo de Virgínia, coadunando com a inconstância, incerteza e os mistérios da protagonista diante dos outros e da vida.

Narrador, personagem e linguagem, imbricados que estão ao dar voz e luzes à Virgínia, são motivados/movidos por uma força motriz que colhe impressões, sensações e pensamentos e os deseja torná-los eternos pela palavra. Clarice Lispector, diferente de outros escritores de marcada influência impressionista, consegue incorporar essa estética à sua escrita concretizando-a em seu segundo romance por uma “via de mão tripla”, onde a figura do narrador, a personagem protagonista e a linguagem empregada reverberam um impressionismo literário próprio, sofisticado e atemporal, que transcende e revitaliza a própria vanguarda impressionista na literatura.

CONCLUSÃO

A nota dissonante e vigorosa que Clarice Lispector emitiu na literatura brasileira do início da década de 40, e que se prolongou com uma extensa produção literária e até mesmo com a publicação póstuma de *Um sopro de vida*, em 1978, um ano após a sua morte, continua ressoando no cenário literário brasileiro e também internacional, onde cada vez mais sua obra é traduzida, lida e estudada. No Brasil, Clarice tornou-se uma espécie de mito literário, uma voz feminina que foi capaz de abalar as estruturas das letras nacionais e se tornar referência e inspiração para os escritores dos decênios seguintes e da literatura contemporânea. Clarice, com uma escritura visceral, que desliza pelos mais recônditos e misteriosos caminhos da alma humana, desconcerta e aguça leitores e críticos, que vêm em seus textos uma fonte rica e inesgotável de premissas para significar e tentar preencher as lacunas do ser humano e da vida.

Um exemplo emblemático e controverso de como a literatura clariciana vibra e ressignifica nos dias de hoje, tornando-se sempre revisitada, é o romance *O lustre*, que nesse trabalho foi nosso objeto de investigação e resgate. Lançado em 1946, o segundo romance de Clarice foi recebido negativa e silenciosamente por grande parte da crítica e leitores, que estranhamente não souberam compreender e sentir a densa e sinestésica estilística proposta por Clarice Lispector nesse livro. Seriam necessários alguns anos para que a academia e os críticos olhassem para *O lustre* com a devida importância, e assim essa obra está, aos poucos, sendo retirada de seu amargo ostracismo no cânone literário clariciano. O caso d'*O lustre* atesta, de modo indiscutível, como a escrita de Clarice foi e permanece sendo vanguardista e atemporal: um livro publicado no final da década de 40, incompreendido à época, renasce, sobretudo nos anos 2000, nas mãos da crítica acadêmica, que o problematiza e reacende *O lustre* como uma das grandes obras do projeto estético-literário de Clarice Lispector. Ainda cabe à crítica literária, com a divulgação das pesquisas, o esforço de tornar *O lustre* uma obra mais procurada pelos leitores, que muitas vezes a desconhecem ou privilegiam textos consagrados da escritora.

No romance *O lustre*, que assim como outros do gênero no século XX é a expressão prosaica da concepção moderna de individualidade, a história é o retrato (em esboço) de sua personagem protagonista, conflituosa, fragmentária, liquefeita. Narrador e personagem feminina, duas instâncias narrativas que estão orquestradas numa harmonia uníssona indissolúvel, são as categorias romanescas dentro d'*O lustre* que sobressaltam em expressividade e transgressão, engendrando, através de um discurso sufocante e sinestésico

que narra a trajetória desconcertante de Virgínia, uma obra única dentro do projeto literário de Lispector e também na narrativa moderna brasileira.

Se os movimentos do narrador onisciente seletivo, entremeados de silêncios e sensações, estão a serviço de fixar, pela palavra, os instantes fugazes de Virgínia, a própria protagonista, em toda a sua vida vertiginosa e nevoenta, também está em constante movimento, seja físico ou psíquico, numa procura por si mesma que se inicia na infância e permanece em toda a vida adulta e cessa com sua morte, o verdadeiro encontro do eu consigo. Tristeza, solidão e silêncios são as matizes que colorem Virgínia, uma peregrina que, sobrevivendo às súbitas sensações e clarividências indecifráveis, bem como se confrontando, a todo o momento, em difíceis relações de alteridade, parece somente encontrar na morte, aquela que tanto a fascinava e ao mesmo tempo lhe repugnava, a chave dos mistérios (que continuam sem resposta) para sua existência errante e impossível.

A morte inacabara para sempre o que se podia saber a seu respeito. A impossibilidade e o mistério cansaram com força seu coração. [...] E de súbito não saberia se era gelado êxtase ou de sofrimento intolerável – porque nesse único instante para sempre ele a ganhara e a perdia – de súbito, numa primeira experiência de vergonha, ele sentiu dentro de si um movimento horrivelmente livre e doloroso, um vago ímpeto de grito ou choro, alguma coisa mortal abrindo no seu peito uma clareira violenta que talvez fosse um novo nascimento (LISPECTOR, 1999, p. 262).

Por fim, a presença da estética impressionista n’*O lustre*, ressoando não somente por meio de uma linguagem poética que parece absorver das telas dos impressionistas as percepções e sentimentos e traduzi-los, mas também contaminando positivamente narrador e personagem principal, consegue elevar *O lustre*, o segundo e pouco comentado romance de Clarice Lispector, a um das poucas e bem sucedidas experiências ficcionais brasileiras que, apropriando-se de uma vanguarda eminentemente pictórica, que se irradia no final do XIX, na Europa, transpõe para a linguagem verbal e para os elementos da narrativa o que as cores, luzes e sombras do Impressionismo tão bem representaram em seus quadros. O impressionismo de Clarice, que se torna singular no romance *O lustre*, é uma das facetas que a escritora tingue nessa sua prosa sombria, sensacionista e enigmática.

Espera-se que, com as contribuições dessa pesquisa, e as possíveis portas às outras que esta possa abrir, as palavras de Lúcio Cardoso, à época do lançamento do romance de sua grande amiga, ecoem vibrantes nos leitores da literatura clariciana e no cenário acadêmico-crítico: “[...] por falar em *O Lustre*, continuo achando-o uma autêntica obra-prima. Que grande livro, que personalidade, que escritora!” (MONTERO, 2002, p. 133).

REFERÊNCIAS

- ADORNO, T. **Notas sobre literatura I**. Trad. Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2003.
- ALBRIDGE, A. O. Propósito e perspectivas da literatura comparada. In: COUTINHO, E. F.; CARVALHAL, T. F. (Org.) **Literatura comparada: textos fundadores**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p. 255-259.
- ANDERSON, J. **A arte dos impressionistas**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1997.
- ANTUNES, L. Z. Teoria da narrativa: o romance como epopéia burguesa. In: _____. **Estudos de literatura e linguística**. São Paulo: Arte & Ciência; Assis: FCL/Unesp, 1998.
- ARGAN, G. C. **Arte e crítica de arte**. Trad. Helena Gubertis. Lisboa: Editorial Estampa, 1995.
- AUERBACH, E. **Mimesis: a realidade exposta na literatura ocidental**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- BACHELARD, G. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BAKHTIN, M. **Questões de Literatura e de Estética: a Teoria do Romance**. (Trad. Aurora F. Bernardini *et al.*) 2. ed. São Paulo: Hucitec/Editora da Unesp, 1990.
- BALZI, J. J. **O impressionismo**. São Paulo: Ática, 1992.
- BARGALLÓ, J. C. **Identidad y alteridad: aproximación al tema del doble**. Sevilla: Alfar, 1994.
- BARTHES, R. O efeito do real. In: _____. **O rumor da língua**. São Paulo: Brasiliense, 1988, p. 158-65.
- BAUDRILLARD, J. **O sistema dos objetos**. São Paulo: Perspectiva, 1997.
- BENJAMIN, W. **Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BRAVO, N. F. Duplo In: BRUNEL, P. **Dicionário de mitos literários**. Tradução de Carlos Süssekind *et al.* São Paulo: J. Olympio, 1997.

BOSI, A. **História concisa da literatura brasileira**. 43. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

BORELLI, O. **Clarice Lispector**: esboço para um possível retrato. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1981.

BRASIL, A. **Clarice Lispector**: Ensaio. Rio de Janeiro: Simões, 1969.

BUCKLAND, A. R.; WILLIAMS, L. **Dicionário Bíblico Universal**. Trad. Joaquim dos Santos Figueiredo. São Paulo: Editora Vida, 1981.

CANDIDO, A. (Org.). **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 1998.

CARVALHAL, T. F. **Literatura comparada**. 4. ed. rev e ampl. São Paulo: Ática, 2006.

_____. Literatura comparada: a estratégia interdisciplinar. Revista **Brasileira de Literatura Comparada, Niterói**, v. 1, março 1991, p. 09-21.

CHEVALIER, J.; GHEERBRANDT, A. **Dicionário de símbolos**. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1990.

COUTINHO, A. **A Literatura no Brasil**: Era Modernista. 7. ed. rev. e atual. São Paulo: Global, 2004, v. 5.

CROCE, B. A “Literatura comparada”. In: COUTINHO, E. F.; CARVALHAL, T. F. (Org.). **Literatura comparada**: textos fundadores. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p. 60-64.

CLÜVER, C. Estudos interartes: conceitos, termos, objetivos. **Literatura e Sociedade**: Revista de teoria literária e literatura comparada, São Paulo: FFLCH/USP, n. 2, dez. 1997, p. 37-55.

_____. Inter textus/ Inter artes/ Inter media. In: **Aletria**: revista de estudos de literatura. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006, v. 14, p. 11-41.

ECO, U. **Bosques Possíveis**: Seis passeios pelos bosques da ficção. Trad. Giovanni Cutolo. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

_____. **Obra Aberta**: Forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas. Trad. Giovanni Cutolo. 9. ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.

ETIEMBLE, R. Crise da literatura comparada? In: COUTINHO, E. F.; CARVALHAL, T. F. (Org.) **Literatura comparada**: textos fundadores. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p. 191-198.

FÉHER, F. **O romance está morrendo?** Trad. Eduardo Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1972.

FITZ, E. E. O lugar de Clarice Lispector na história da literatura ocidental: uma avaliação comparativa. **Remate de Males**, n. 9, 1989, p. 31-37.

FREUD, S. O 'estranho' In: _____. **Obras psicológicas completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

FRIEDMAN, N. O ponto de vista na ficção – o desenvolvimento de um conceito crítico. Trad. Fábio Fonseca de Melo. **Revista USP**, São Paulo, n. 53, p.166-182, março/maio 2002.

GALVÃO, G. Q. **Clarice Lispector**: linguagem, estilhaço sobre a paisagem, *O lustre*. 2000. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual Paulista, São José do Rio Preto, 2000.

GOMES, A. C.; TEIXEIRA, E. A. **A literatura e as artes visuais**: diálogos em espelho. São Paulo: Pantemporâneo, 2010.

GONÇALVES, A. J. Relações homólogas entre literatura e artes plásticas: algumas considerações. **Literatura e Sociedade**: Revista de teoria literária e literatura comparada, São Paulo: FFLCH/USP, n. 2, dez. 1997, p. 56-68.

GOTLIB, N. B. Olhos nos Olhos (Fernando Pessoa e Clarice Lispector). **Remate de Males**, n. 9, 1989, p. 139-145.

GUÉRIOS, R. F. M. **Nomes & Sobrenomes** - tudo o que você gostaria de saber e não lhe contaram: Dicionário Etimológico. 4. ed. rev. São Paulo: AM edições, 1994.

GUIDIN, M. L. D. R. **A estrela e o abismo**: um estudo sobre o feminino e a morte em Clarice Lispector. 1989. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 1989.

HAUSER, A. **História social da arte e da literatura**. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

HOMEM, M. L. **No limiar do silêncio e da letra**: traços de autoria em Clarice Lispector. São Paulo: Boitempo/Edusp, 2012.

HUTCHEON, L. Teorizando o Pós-Moderno: rumo a uma poética. In: _____. **Poética do Pós-Modernismo**. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991, p. 19-41.

IGNÁCIO, E. F. Entre o campo e a cidade: O lustre de Clarice Lispector. **Hispanista**, n. 45, 2011, p. 1-11, v. XII.

JOST, F. Uma filosofia das letras. In: COUTINHO, E. F.; CARVALHAL, T. F. (Org.). **Literatura comparada**: textos fundadores. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p. 334-347.

JUNG, C. G. **O homem e seus símbolos**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1977.

KEPPLER, C. F. **The literature of the second self**. Arizona: The University of Arizona Press, 1970.

LAFORGUE, J. **L'Impressionnisme**. 1883. Disponível em: <http://agora.qc.ca/Documents/Impressionnisme-Lart_impressionniste_par_Jules_Laforgue>. Acesso em 18 de maio de 2015.

LEITÃO, L. R. **O campo e a cidade na literatura brasileira**. Veranópolis: Iterra, 2007.

LEITE, L. C. M. **O foco narrativo** (ou A polêmica em torno da ilusão). 10. ed. São Paulo: Ática, 1984.

LINS, A. A Experiência Incompleta: Clarice Lispector. In: _____. **Os Mortos de Sobrecasaca**: obras, autores e problemas da literatura brasileira. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963, p. 186-193.

LISPECTOR, C. **A descoberta do mundo**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. **A hora da estrela**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

_____. **A paixão segundo G.H.** Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

_____. **Correio feminino.** Org. Aparecida Maria Nunes. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.

_____. **O lustre.** Rio de Janeiro: Agir, 1946.

_____. **O lustre.** Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

_____. (Org. de Teresa Montero e Lícia Manzo) **Outros escritos.** Rio de Janeiro, Rocco, 2005.

LLOSA, M. V. **A verdade das mentiras.** Trad. Cordelia Magalhães. São Paulo: Arx, 2004.

LUCAS, F. Clarice Lispector e o Impasse da Narrativa Contemporânea. **Travessia.** Florianópolis, n.14, 1987, p. 46-62.

LUKÁCS, G. **A teoria do romance:** um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2000.

_____. Narrar ou descrever. In: _____. **Ensaio sobre literatura.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira S/A, 1965.

_____. O romance como epopéia burguesa. In: CHASIN, J. (Org.). **Ensaio Ad Hominem,** Tomo II – Música e Literatura. Santo André: Estudos e edições Ad Hominem, 1999.

LURKER, M. **Dicionário de simbologia.** São Paulo: Martins Fontes, 1997.

MACHADO, R. H. O. Crime e desistência dos textos de Clarice Lispector. **Remate de Males,** n. 9, 1989, p. 119-130.

MAGALHÃES, L. A. M. A construção do mal-estar – um estudo da gênese do conto ‘ A bela e a fera ou a ferida grande demais’, de Clarice Lispector. **Manuscrita,** São Paulo, v. 1, n. 3, p. 7-28, 1992.

MAGALHÃES, R. C. A pintura na literatura. **Literatura e Sociedade:** Revista de teoria literária e literatura comparada, São Paulo: FFLCH/USP, n. 2, dez. 1997, p. 69-88.

MANN, T. A arte do romance. In: ROSENFELD, A. (Org.). **Ensaio**s. Trad. Letizia Zini Antunes. São Paulo: Perspectiva, 1988.

MARÇAL, M. R. A prosa poética de Clarice Lispector sob uma leitura bachelardiana. **Olho d'Água**, n. 2, 2009, p. 23-37.

MEDEIROS, V. L. C. **Luzes difusas sobre o verde-amarelo**: questões brasileiras na perspectiva de Clarice Lispector. 2002. 236 f. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2002.

MELLO, C. J. A; OLIVEIRA, V. S. Romance: gênero problemático ou ambivalente? **Revista Todas as Letras**, v. 15, n. 1, 2013, p. 172-181.

MELLO E NETO, J. C. A educação pela pedra. In: _____. **Poesias completas**. Rio de Janeiro: Editora Sabiá, 1968, p. 15.

MERLEAU-PONTY, M. **Fenomenologia da Percepção**. São Paulo: F. Bastos, 1971.

_____. **O Visível e o Invisível**. Trad. José A. Gianotti e Armando M. Oliveira. São Paulo: Perspectiva, 1984.

MILLET, S. **Diário Crítico**. 4. volume. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1946.

MOISÉS, C. F. Clarice Lispector: ficção em crise. **Remate de Males**, n. 9, 1989, p. 153-160.

MOISÉS, M. **A Criação Literária**: introdução à problemática da literatura. 2.ed. São Paulo: Melhoramentos, 1968.

MONTERO, T. (Org.). **Correspondências**. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

MORIN, E. **O homem e a morte**. Trad. Cleone Augusto Rodrigues. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

MOSER, B. **Clarice, uma biografia**. São Paulo: Ed. Cosac Naify, 2009.

NINA, C. **A palavra usurpada**: exílio e nomadismo na obra de Clarice Lispector. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003.

NOGUEIRA, T. M. **Condição humana e máscaras da contradição**: um estudo das relações de amor em *O lustre*, de Clarice Lispector. 2012. 114 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira e Teorias da Literatura) – Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, 2012.

NUNES, B. Clarice Lispector ou o naufrágio da introspecção. **Remate de Males**, n. 9, 1989, p. 63-70.

_____. **O drama da linguagem**: uma leitura de Clarice Lispector. 2. ed. São Paulo: Ática, 1995.

_____. **O mundo de Clarice Lispector**. Manaus: Governo do Estado do Amazonas, 1966.

OLIVEIRA, C. B. Fênix das palavras. **Discutindo Literatura**, São Paulo, n. 14, p. 35-43, jan. 2008.

OLIVEIRA, S. R. Rumo à Eva do futuro: a mulher no romance de Clarice Lispector. **Remate de Males**, n. 9, 1989, p. 95-105.

PEDROSO JÚNIOR, N. C. **Literatura e pintura**: correspondências interartísticas em *Passeio ao farol*, de Virgínia Woolf. 2009. 216f. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009.

PESSANHA, J. A. M. Clarice Lispector: o itinerário da paixão. **Remate de Males**, n. 9, 1989, p. 181-198.

PERRONE-MOISÉS, L. **Flores da escrivantina**: ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 91-99.

PICHOIS, C.; ROUSSEAU, A. M. Para uma definição de literatura comparada. In: COUTINHO, E. F.; CARVALHAL, T. F. (Org.). **Literatura comparada**: textos fundadores. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p. 215-218.

PONTIERI, R. L. Visões da alteridade: Clarice Lispector e Maurice Merleau-Ponty. **Revista USP**, São Paulo, n. 44, dez/fev 1999/2000, p. 330-334.

POUSET-DUZER, V. **L'impressionnisme litteraire**: capture de l'insaisissable. 2008. 355 f. Thèse (Doctorat) - Duke University, North Carolina, 2008. Disponível em: <<http://www.openthesis.org/documents/Limpressionnisme-Capture-De-Linsaisissable269146.html>>. Acesso: 10 maio 2015.

PRADO JR., P. W. O impronunciável: notas de um fracasso sublime. **Remate de Males**, n. 9, 1989, p. 21-29.

PRAWER, S. S. O que é literatura comparada? In: COUTINHO, E. F.; CARVALHAL, T. F. (Org.). **Literatura comparada**: textos fundadores. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p. 295-307.

PRAZ, M. **Literatura e arte visuais**. Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1982.

RICOEUR, P. **Tiempo e Narración II**: Configuración del tiempo en el relato de ficción. Traducción de Agustín Neira. 5. ed. México: Siglo XXI Editores S/A de C.V, 2008, vol 2.

ROCHA, F. C. D. Clarice Lispector paisagista. In: VALLADARES, H. C. P. (Org.). **Paisagens ficcionais**: perspectivas entre o eu e o outro. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

ROSENFELD, A. Reflexões sobre o romance moderno. In: _____. **Texto/Contexto**. São Paulo: Perspectiva, 1996.

ROSENBAUM, Y. As metamorfoses do mal em Clarice Lispector. **Revista USP**, São Paulo, n. 41, 1999, p. 198-206, março/maio.

SÁ, O. **A escritura de Clarice Lispector**. Petrópolis: Vozes, 1979.

_____. Clarice Lispector: processos criativos. **Revista Iberoamericana**, n. 126, 1984, p. 259-280, enero/marzo.

SANT'ANNA, A. R. Clarice: a epifania da escrita. In: LISPECTOR, C. **A Legião Estrangeira**. São Paulo: Ática, 1985.

_____. **O canibalismo amoroso**: o desejo e a interdição em nossa cultura através da poesia. 4. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

SANTIAGO, S. A aula inaugural de Clarice Lispector. In: _____. **O cosmopolitismo do pobre**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2004. p. 232-41.

SANTOS, J. B. **Entre o porão e o lustre**: a relação personagem e espaço no romance *O lustre*, de Clarice Lispector. 2008. 106f. Dissertação (Mestrado em Literatura e Crítica Literária) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2008.

SANTOS, K. D. **Aspectos impressionistas em *Bel-Ami*, de Guy de Maupassant**. 2013. 129f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2013.

SCHAPIRO, M. **Impressionismo**: reflexões e percepções. Trad. Ana Luiza Dantas Borges. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

SCHWARZ, R. Perto do coração selvagem. In: _____. **A sereia e o desconfiado** – ensaios críticos. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

SERULLAZ, M. **O Impressionismo**. Trad. José Carlos Bruni. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1965.

SOUZA, C. M. **Clarice Lispector**: figuras da escrita. Minho: Universidade do Minho, 2000.

_____. **Clarice Lispector**: pinturas. Rio de Janeiro: Rocco, 2013.

SOUZA, G. M. O lustre. **Remate de males**, n. 9, 1989, p. 171-175.

TACCA, O. A personagem no romance moderno. **Revista Letras**, Curitiba n. 25, jun 1976, p. 293-299.

TEIXEIRA, C. M. Impasses da narrativa ou a história (não-história) da ‘coisa’ em *Perto do coração selvagem*, *O lustre* e *A cidade sitiada*. In: CUNHA, B. R. R. (Org.). **Clarice**: olhares difusos, retratos plurais. Uberlândia: EDUFU, 2012, p. 64-82.

VARIN, C. Clarice, olho-de-gato. **Remate de Males**, n. 9, 1989, p. 55-61.

VASCONCELLOS, E. (Org.). **Inventário do arquivo**: Clarice Lispector. Rio de Janeiro, Fundação Casa de Rui Barbosa, Centro de Memória e Difusão Cultural, Arquivo-Museu de Literatura Brasileira, 1993.

VIANA, L. H. Por uma tradição do feminismo na literatura brasileira. In: **SEMINÁRIO NACIONAL DA MULHER E LITERATURA**, 5, 1993, Natal. Anais... Natal: UFRN, Universitária, 1995, p. 168-174.

WALDMAN, B. **Clarice Lispector**: a paixão segundo C. L. 2. ed. rev. e ampl. São Paulo: Editora Escuta, 1992.

WATT, I. O realismo e a forma romance. In: _____. **A ascensão do romance**. São Paulo: Cia das Letras, 1990, p.11-33.

WELLEK, R. A crise da literatura comparada. In: COUTINHO, E. F.; CARVALHAL, T. F. (Org.) **Literatura comparada**: textos fundadores. Rio de Janeiro: 1994, p. 108-119.

XAVIER, E. Narrativa de autoria feminina na literatura brasileira: as marcas da trajetória. Revista **Mulher e Literatura**, Rio de Janeiro, 1998. Disponível em: <http://www.litcult.net/revistamulheres_vol3.php?id=225>. Acesso em 29 de maio de 2014.

ZILBERMAN, R. Na oficina de Clarice: as lacunas que esclarecem. **Revista Língua Portuguesa**, São Paulo, n. 19, p. 43-45, maio 2007.

ZOLIN, L. O. Literatura de autoria feminina. In: BONNICI, T.; ZOLIN, L. O. (Org.). **Teoria Literária**: abordagens históricas e tendências contemporâneas. 2. ed. Maringá: Eduem, 2005, p. 275-283.