MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DA GRANDE DOURADOS
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO ARTES E LETRAS/FACALE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO MESTRADO EM LETRAS

TARSILA BIBIANE LIMA RAMOS

REPRESENTAÇÃO, ESPAÇO E DESLOCAMENTO EM *O LUSTRE* (1946), DE CLARICE LISPECTOR.

DOURADOS-MS
2013

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DA GRANDE DOURADOS
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO ARTES E LETRAS/FACALE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO MESTRADO EM LETRAS

TARSILA BIBIANE LIMA RAMOS

REPRESENTAÇÃO, ESPAÇO E DESLOCAMENTO EM *O LUSTRE* (1946), DE CLARICE LISPECTOR.

Texto apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Faculdade de Comunicação Artes e Letras da Universidade Federal da Grande Dourados, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras.
Orientador: Prof. Dr. Rogério Silva Pereira

DOURADOS - MS
2013

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DA GRANDE DOURADOS
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO ARTES E LETRAS/FACALE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO MESTRADO EM LETRAS

TARSILA BIBIANE LIMA RAMOS

REPRESENTAÇÃO, ESPAÇO E DESLOCAMENTO EM *O LUSTRE* (1946), DE CLARICE LISPECTOR.

APROVADO EM:_____/_____/_____

_____
Orientador: Prof. Dr. Rogério Silva Pereira - UFGD

_____
Membro titular: Prof.ª Dra. Rosana Cristina Zanelatto Santos -UFMS

_____
Membro titular: Prof.ª Dra. Leoné Astride Barzotto – UFGD.

(...) Me entristeceu um pouco você não gostar do título, *O lustre*. Exatamente pelo que você não gostou, pela pobreza, é que gosto. (...) O diabo é que naturalmente eu venho sempre por último, de modo que eu sempre estou no que já está feito. Isso muitas vezes me deu certo desgosto (...) (Nápoles, Itália, janeiro de 1945, mês aproximado).

Clarice Lispector

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente a Deus, que me sustentou e me deu forças para chegar até aqui.

Ao meu pai Sivirino e à minha mãe Marilu, que sempre me apoiaram e me incentivaram a nunca desistir.

Ao meu avô João Paulino Ramos, que em sua grande sabedoria me ensinou que o conhecimento é sempre o melhor caminho, o maior tesouro, algo que é concretamente nosso.

Aos meus amigos e colegas de curso, pelas discussões promovidas em sala e fora dela a respeito dos conceitos essenciais de nossa área de pesquisa.

À amiga, que muitas vezes foi como uma irmã, Daura Del Vigna Galvão, por me incentivar a sempre persistir, por ter segurado na minha mão em muitos momentos difíceis.

Às minhas queridas diretores do CEEJA, Audria e Rosalina, pelas conversas, por sempre me apoiarem, por terem acreditado em mim e por muitas vezes terem compreendido minha ausência, meus sinceros agradecimentos.

Aos professores do mestrado, mais especificamente aos da turma de 2011, em especial a Prof. Dra. Leoné Astride Barzotto; Prof. Dra. Célia Regina Delácio Fernandes; Prof. Dr. Paulo Bungart Neto; Prof. Dr. Paulo Nolasco dos Santos; e Prof. Dr. Rogério Silva Pereira (meu orientador).

À minha banca de qualificação, Professoras Célia e Leoné, pela disposição e valiosas contribuições, por aceitarem o convite e mesmo com tantos compromissos impostos pelos encargos que possuem na Universidade se dispuseram a contribuir.

Ao Programa de Pós-graduação Mestrado em Letras da Universidade Federal da Grande Dourados-UFGD e especialmente à secretária Suzana Marques, por estar sempre pronta a nos ouvir, entender e atender.

RESUMO

Esta pesquisa visa lançar um olhar no romance *O lustre* (1946) de Clarice Lispector, que foi escrito no início da década de 1940, momento em que houve várias transformações sociais no Brasil. Esta análise privilegia a tensão entre representação social e ficção, pautando-se numa abordagem dos estereótipos que cercam as mulheres ao longo de séculos, tendo em vista que a história tem dado à mulher um espaço demarcado pelas representações e ideais masculinos com resquícios até hoje. Nesse romance a personagem central ganha destaque no processo de representação do outro, à medida que ela é construída a partir do contexto em que se encontra, sob o domínio patriarcal da sociedade vigente. O foco desta pesquisa foi analisar a representação, deslocamentos e a construção da identidade da mulher em um Brasil em transição, compreendendo como questões sociais da época, entre eles o lugar ou não-lugar da mulher, foram representados pelo texto literário de Lispector. Este trabalho propõe também uma análise, acerca de aspectos como, tempo, enredo, bem como, fazer uma reflexão pontuando pontos comuns entre as obras *O lustre* (1946) e *A hora da estrela* (1977), enfatizando a recorrência de um modo de representar o outro na obra da escritora. Diversas reflexões teóricas acerca do romance moderno, assim como a crítica sobre este livro, nos auxiliaram neste estudo. Busca-se, assim, demostrar que Lispector através de suas obras deu voz e vez aos indivíduos, mulheres, que, silenciados pela história, marcaram sua presença nos acontecimentos e recebem merecido destaque por meio da literatura. Indivíduos cuja trajetória é marcada pelo deslocamento espacial e imaginário buscando a reinvenção de si mesmos, questionando suas verdades. A mulher estudada é representante do sujeito contemporâneo no passado.
Palavras-chave: Clarice Lispector; mulher; *O lustre*; representação.

ABSTRACT

This research aims to cast an eye on the novel *O Lustre* (1946) Clarice Lispector, which was written in the early 1940s, at which time there were several social changes in Brazil. This analysis focuses on the tension between the social representation and fiction, basing on an approach of the stereotypes that surround women for centuries, considering that history has given women a space demarcated by the representations and masculine ideals with remnants today. In this novel the central character gains importance in the process of representation of the other, as it is built from the context in which it is under the rule prevailing patriarchal society. The focus of this research was to analyze the representation, displacements and identity construction of woman in a Brazil in transition, comprising as social issues of the era, including the place or non-place of women, were represented by the literary text of Lispector. This work also proposes an analysis, on aspects like time, plot, and to think it over punctuating commonalities between works *O Lustre* (1946) and *A hora da estrela* (1977), emphasizing the recurrence of a way of representing other in the work of the writer. Several theoretical reflections about modern romance, as well as criticism of this book, helped us in this study. The aim is therefore demonstrate that it Lispector through her works and instead gave voice to individuals, women, who silenced by history, marked his presence at events and receive deserved prominence through literature. Individuals, whose trajectory is marked by spatial displacement and imaginary seeking reinventing themselves questioning their truths. The woman studied is representative of contemporary people in the past.
Keywords: Clarice Lispector; Woman, *O Lustre*; Representation.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO..... 8

CAPÍTULO 1. CLARICE, A OBRA E O CONCEITO DE REPRESENTAÇÃO 12

1.1 A representação literária.....

1.2 Clarice Lispector e sua obra..... 15

CAPÍTULO 2. *O LUSTRE*: ENTRE O PASSADO E O PRESENTE

2.1 - O lustre: romance do tempo fraco..... 27

2.2 O enredo – *O lustre*..... 33

2.3 - Romance e representação..... 36

2.4 - A representação n'*O Lustre*..... 42

2.5 Virgínia: o outro de Clarice Lispector..... 46

CAPÍTULO 3. *O LUSTRE* E O ESPAÇO ROMANESCO..... 53

CAPÍTULO 4. A MULHER E OS DESLOCAMENTOS EM *O LUSTRE*.

4.1 - A hora d'*O lustre*..... 70

4.2- Aspectos do patriarcalismo..... 78

4.3 - O sujeito deslocado n'*O lustre*..... 80

4.4 – O beco sem saída da identidade..... 99

CONCLUSÃO..... 107

REFERÊNCIAS..... 110

INTRODUÇÃO

"Clarice
Veio de um mistério
partiu para outro
ficamos sem saber a essência do mistério
ou o mistério não era essencial.
Essencial era Clarice vagando nele."

(Carlos Drummond de Andrade)

Eu sou graduada em Letras com habilitação em Língua Portuguesa e Língua Inglesa pela Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul – UEMS. A ideia desta dissertação surgiu a partir de um ciclo de leitura, no qual se analisavam os romances de Clarice Lispector, no curso de Letras daquela universidade. Desde então, o interesse pelas obras da autora despertou-me um grande desejo em pesquisá-las. Dentre suas publicações, percebi que *O lustre (1946)* não contava com muitas pesquisas e trabalhos publicados, creio que por isso iniciei a minha trajetória de análise e pesquisa da obra. Apaixonei-me pela riqueza de detalhes, não só da paisagem descrita pela escritora, mas por suas personagens, além das relações entre estas e o contexto histórico, político e social.

A partir disso, e já no mestrado, decidi dar curso a essa relação entre personagem e contexto, pensando a condição da mulher dentro do romance *O lustre*. Contudo, sabemos que estudar a obra de Clarice Lispector é um grande desafio, tendo em vista o grande número de trabalhos publicados no Brasil e no exterior. Porém, por mais pesquisas que existam há sempre o que dizer sobre as obras dessa grande escritora.

O referencial adotado é a abordagem histórico-social da Literatura, sobretudo do romance. A pesquisa apoia-se num estudo de natureza qualitativa, cujo suporte metodológico é a análise literária que busca o reconhecimento dos aspectos sociais contidos na obra; a análise da fortuna crítica de Clarice Lispector, notadamente quanto

aos aspectos de representação histórico-literários em sua obra, além das questões envolvendo a representação da mulher.

> [...] Nela [na obra literária], a literatura não é considerada como manifestação de uma estrutura inconsciente ou de uma concepção filosófica, mas como um discurso que se faz conhecer por si mesmo. [...] a obra literária é vista, nesse caso, antes como a representação de uma realidade; e busca-se a explicação de suas particularidades nas relações que entretêm seus elementos constitutivos, ou nas relações que ela própria tem com outras obras; não se buscam as causa e sim as razões que justificam a existência de um fenômeno literário (TODOROV, 1979, p. 12).

Constata-se que a obra analisada questiona o drama do indivíduo que, cada vez mais, é menos senhor de si mesmo em meio a espaços cujas promessas de êxito e realização pessoal constituem meras ilusões, e esse indivíduo vive em constante busca de algo inalcançável, uma busca exterior e interior.

Com esta pesquisa, constatou-se que já existi um conjunto extenso de trabalhos dedicados à escrita de Lispector, observa-se no entanto, que algumas obras são pouco estudadas. Esse é o caso, por exemplo, de *O Lustre,* ao qual dedicamos esta proposta, justamente pelo fato de consistir um dos romances que menos têm chamado a atenção da crítica. *O Lustre* é uma obra singular dentro da produção literária de Clarice Lispector, revelando-se pela relação significativa entre personagem e espaço; pela reflexão original, nova e já plenamente madura na jovem Clarice sobre a representação dentro romance brasileiro; pela aguda percepção da condição da mulher brasileira na primeira metade do século XX, dentre outros aspectos, complexos e inovadores, de alta qualidade artística. Não por acaso, são estes os temas que nos chamaram a atenção no romance: a representação literária, o espaço e as questões sobre a mulher.

Nota-se que as histórias de Clarice Lispector situam-se em centros urbanos e se voltam para questões sobre a condição humana nos tempos atuais. *O lustre* nesse sentido aparece como romance de exceção, pois há aspectos rurais e urbanos tensamente entrelaçados. Assim, dentre outros aspectos, busca-se pesquisar em *O lustre* a representação das figuras de um Brasil em transição, especialmente a mulher, ao mesmo tempo, analisar elementos simbólicos que representem essa transição. Para tanto, pretende-se demonstrar, à luz de uma bibliografia teórica dedicada ao assunto, que a

obra é um romance que pode contribuir para entender o processo de desenvolvimento do Brasil.

Na sequência, o objetivo também será de identificar, na obra de Clarice Lispector, contrapontos entre obras posteriores, tendo em vista que a menção ao processo de transição dos personagens, seja do campo para cidade, seja entre outros ambientes dentro da obra, evidencia-se desde a publicação de *O lustre* (1946), passando por *A cidade sitiada* (1949), alcançando um dos seus livros derradeiros que é *A hora da estrela* (1977).

O presente trabalho situa, no primeiro capítulo, a vida e a obra de Clarice Lispector, utilizando os principais textos da fortuna crítica e biográfica sobre a escritora, a saber, Olga de Sá, Olga Borelli, Assis Brasil, Antonio Candido, Campedelli e Abdala, dentre outros. Além disso, faremos uma discussão sobre representação literária, utilizando críticos como Ricardo Iannace, Debora Silva, Adorno, Haroldo Campos, Roland Barthes, Chartier. Clarice Lispector ao escrever seus romances representa o mundo exterior entrelaçado ao mundo interior, pois os conflitos externos, as mudanças históricas influem diretamente nos conflitos internos e psicológicos.

No segundo capítulo, situamos a obra *O lustre* dentro das correntes dos romances do século XX, seja no Brasil, seja na modernidade europeia, mostrando a inserção da obra de Clarice dentro de um viés de introspecção da literatura brasileira, dando destaque, entretanto, a questões de representação do outro em que Lispector também estaria inserida. Abordamos a protagonista Virgínia como o outro de Clarice Lispector, ressaltando como aquela é representada na obra, pois Virgínia é "fluida" (LISPECTOR, 1999, p.9), tem sua trajetória toda fragmentada, é um ser de difícil definição; nota-se que a autora problematiza questões da sociedade, com personagens problemáticas. Para essa discussão utilizamos Alfredo Bosi, Benedito Nunes, Gilda de Melo e Souza, Regina Pontieri, Sérgio Buarque de Holanda, Erich Auerbach, Luiz Bueno, dentre outros.

O terceiro capítulo trata da questão do espaço e seus constituintes como representação do ser fragmentado e suas interferências na construção da protagonista Virgínia, pautando-nos nas considerações de Gaston Bachelard, sobre o espaço e sua "influência" sobre o ser. Listamos o porão e o lustre como sendo um lugar e um objeto que traçam as características da identidade e da busca de Virgínia, considerando que em

todo o romance aponta-se para questão da luminosidade que contrasta durante toda a narrativa entre a escuridão e a luz.

No quarto capítulo, dando curso às discussões sobre representação, fazemos uma reflexão pontuando algumas relações entre *O lustre* e *A hora da estrela*, para mostrar a recorrência de um modo de representar o outro na obra da escritora. Além disso, buscamos mostrar o quanto a protagonista de *O lustre* é deslocada do seu contexto social e geográfico originário, na tentativa entrevista no romance de representar as insatisfações da referida protagonista, entendida como uma mulher sem lugar social, na primeira metade do século XX no Brasil.

Na subdivisão desse capítulo, a obra *O lustre* permitiu-nos a análise da questão do feminino, tomando como referencial a personagem Virgínia, relacionando-a com outras mulheres presentes na obra. Foi mapeada a identidade do feminino por meio de seu contexto histórico, como a sociedade vê a figura da mulher, enfocando também o aspecto, embora limitado, transgressor da protagonista de *O lustre.* A pesquisa foi realizada por meio do estudo metodológico, o que permitiu a construção teórica calcada em estudos dos autores Benedito Nunes, Olga de Sá, Mary Del Priore, Alfredo Bosi.

O olhar para a representação e a construção da identidade feminina e o deslocamento na obra de Lispector é fruto de um processo histórico e social ao qual a mulher esteve durante muito tempo presa, perdurando até a modernidade, à margem da sociedade, pois ainda é possível presenciar preconceitos e desigualdades relacionadas à figura da mulher. Clarice retrata, através de Virgínia, muitas mulheres que têm sua identidade oculta pela sociedade da qual fazem parte.

CAPÍTULO 1. Clarice, a obra e o conceito de representação

1.1 A representação literária

Em *O lustre*, Clarice Lispector faz a descrição de uma época em que o Brasil passava por várias transformações no âmbito social, político; a literatura é exibida como um reflexo do mundo que descreve, uma ficção que idealiza o real. Para Roland Barthes (2004, p.15), “a escritura é uma realidade ambígua: por uma parte, nasce incontestavelmente de um confronto do escritor com a sua sociedade; por outra, dessa finalidade social, ela remete o escritor, por uma espécie de transferência trágica, às fontes instrumentais de sua criação”. Para Costa Lima (2000, p. 22-23), “[...] Em nenhum instante, porém, a teoria dos autores questiona o questionável. A priori, os autores já conhecem a resposta às questões que colocam”.

A palavra "representação" enquanto conceito, vem do latim e é um termo recheado de significados, sendo, dessa forma, de grande relevância para o desenvolvimento dos Estudos Literários. De acordo com o Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa, a "representação" é conceituada como: "conteúdo concreto apreendido pelos sentidos, pela imaginação, pela memória ou pelo pensamento".

Roger Chartier (1990), conceituando a representação em sua obra *História Cultural:* entre práticas e Representações, afirma que os historiadores nas décadas de 1950 e 1960 acreditavam que o saber inerente à história deveria sobressair à narrativa. Enfatiza ainda que o mundo da narrativa era o mundo da ficção, do imaginário, da fábula. Ele esclarece também que o papel das representações na História Cultural é importante para "identificar o modo como, em diferentes lugares e momentos, uma determinada realidade social é construída, pensada, dada a ler" (CHARTIER, 1990,

p.17). Para ele, o próprio ato de "representar" é uma prática social e as práticas sociais não podem ser compreendidas sem as mediações simbólicas que constroem o mundo como representação por sujeitos e coletividades:

> Desta forma pode-se pensar a história cultural do social tomando por objetivo a compreensão das formas e dos motivos, isto é, partindo das representações do mundo social, na qual os atores que dela fazem parte possam traduzir as suas posições e interesses de forma objetiva, e que de forma paralela, descrevem a sociedade tal como pensam que ela seja, ou como gostariam que fosse (CHARTIER, 1990, p.16).

De acordo com o teórico, não se constrói a "realidade social" em dado lugar e momento, nem é possível que ela seja pensada e dada a ler, a não ser a partir de elementos socialmente disponíveis. Portanto, no que se refere à vida social, pode-se tomar por objetos as formas e os motivos das suas representações e refletí-las enquanto análise. Sandra Pesavento (1995), que trabalha a relação entre História e Literatura, aborda que embora haja diferentes objetivos na construção da identidade, tanto a História quanto a Literatura apresentam o mundo social como "representação" e conceitua:

> A ficção não seria o avesso do real, mas uma outra forma de captá-la, onde os limites da criação e fantasia são mais amplos do que aqueles permitidos ao historiador [...]. Para o historiador a literatura continua a ser um documento ou fonte, mas o que há para ler nela é a representação que ela comporta [...] o que nela resgata é a re-apresentação do mundo que comporta a forma narrativa (PESAVENTO, 1995, p.117).

Desta forma, ela entende que a partir desse conceito de representação é possível incluirmos a Literatura como uma fonte histórica. “O ficcional literário incorpora, ainda que de maneira velada ou esotérica, parcelas da realidade.” (LIMA, 2006, p.282). Segundo esta linha de pensamento, entende-se que o texto literário pode servir como uma "representação" que retrata a sociedade de uma época por meio do seu contexto: a descrição dos personagens, a forma como os mesmos se comportam e, por fim, a estrutura em que o enredo é construído. Ramos (2010) afirma que tanto a Literatura como a História refletem a memória, a lembrança daquilo que foi, recordam o passado por meio de uma narração verossímil, construída com a ajuda da imaginação, servindo a uma releitura das questões do presente. Para ele, a Literatura admite e

valoriza seu aspecto físico, reivindicando o poder da imaginação na interação entre passado e presente. De acordo com Costa Lima *mímesis* é "[...] a viga que acolhe e seleciona os valores da sociedade e os converte em vias de orientação que circulam em suas obras [...]".

Sendo assim, é importante observar que um dos pontos relevantes na escrita de Clarice Lispector dá-se pelo fato da vivência da escritora dentro do período em que escreveu suas obras, ou seja, embora ela tenha separado os fatos de sua vivência pessoal da sua obra ficcional, foi por meio do conhecimento vivido, dos livros lidos e dos lugares por onde andou que ela buscou retratar uma literatura fiel ao mundo narrado em suas ficções.

> O que tem me perturbado intimamente é que as coisas do mundo chegaram para mim a um certo ponto em que eu tenho que saber como encará-las, quero dizer, a situação de guerra, a situação das pessoas, essas tragédias. Sempre encarei com revolta. (LISPECTOR, 2007, p.12).

No livro "*Tempo e Narrativa*", Paul Ricoeur busca os traços da experiência humana no interior da narrativa, seja ela historiográfica, ou ficcional. Para ele a chave para o entendimento da função narrativa está no caráter temporal da experiência humana, conforme vemos a seguir:

> O mundo exibido por qualquer obra narrativa é sempre um mundo temporal (...) o tempo torna-se tempo humano na medida em que está articulado de modo narrativo; em compensação a narrativa é significativa na medida em que esboça os traços da experiência temporal (RICOEUR, 1994, p.15).

Segundo Antonio Candido, há uma fronteira entre a invenção e a realidade que em literatura são muito tênues. Para ele, "deveríamos reconhecer que, de maneira geral, só há um vínculo eficaz de personagem, a inventada; mas que esta invenção mantém vínculos necessários com uma realidade matriz, seja a realidade individual do romancista, seja a do mundo que o cerca" (CANDIDO, 1975, p. 69). Para o crítico, a realidade básica pode aparecer mais ou menos elaborada, transformada, modificada de acordo com a concepção do escritor, bem como com sua estética ou possibilidades criadoras. Ressalta ainda que a declaração de um criador a respeito de sua própria

criação é ilusória. Para Candido todas as personagens são no final das contas inventadas e a ilusão do escritor de estar criando algo com base na realidade pode conduzí-lo a criar algo inconscientemente inventado. Há personagens baseados em pessoas reais, mas o que vai dar a ele um toque de realidade é a estrutura da estória (enredo) em que está sendo inserido. O leitor irá sentir que este ou aquele personagem dito "real" é mais ou menos verossímil conforme a capacidade do escritor de compor uma estrutura bem armada e coerente para o enredo que produz.

Clarice Lispector foi capaz de enquadrar a história de Virgínia a um conjunto de mulheres que constrói uma representação literária através das figuras de um Brasil em transição, no qual a mulher está sempre em busca do seu lugar, bem como de abordar aspectos políticos, sociais e morais tocando em temas como: patriarcalismo, alteridade, identidade feminina, construção do sujeito, entre outros, que são objetos de estudo nesta pesquisa.

1.2 Clarice Lispector e sua obra

> É flagrante quando a nós se antepõe uma obra de um verdadeiro criador e a de um simples memorialista. Clarice Lispector está no primeiro caso. Como algo novo em nossas letras, concebendo um romance que quebra todos os padrões conformistas de nosso sempre velho romance (BRASIL, 1969, p.17).

O Modernismo Brasileiro está condicionado por um acontecimento datado, público e clamoroso, que despertou a atenção de inúmeras pessoas: a semana de Arte Moderna, realizada em fevereiro de 1922, na cidade de São Paulo (BOSI, 1978, p. 339). Assim, o termo "modernista" está relacionado à renovação. A proposta é aprofundar-se na realidade brasileira, com o intuito de renovar efetivamente o quadro literário do país e despertar a busca pela identidade nacional. Isso foi efetivo nas chamadas três fases do Modernismo que, se iniciando em 22, vai se estender até meados dos anos 1960.

A prosa de Guimarães Rosa, por exemplo, que inaugura a terceira fase do Modernismo, é marcada por invenções linguísticas no plano lexical e sintático, fazendo uso de expressões regionalistas, de arcaísmos, latinismos e mesmo de termos tomados de outras línguas, dando novos significados às palavras e expressões, além da criação de neologismos. Nesse sentido, ela é tão renovadora quanto à de Mario de Andrade, que

escreve na chamada primeira fase. Quanto a seu significado regionalista, a prosa de Rosa também tem em Graciliano Ramos um de seus precursores.

A terceira fase do Modernismo tem, contudo, uma especificidade. A partir de 1945, existe um grupo de artistas que desenvolvem suas obras literárias a partir de uma linha psicológica e intimista. A literatura de pós-segunda-guerra busca uma escritura geral que visa espelhar o pluralismo da vida moderna. Por meio do monólogo interior, em sua acepção plena, expõe fluxos de consciência dos protagonistas, permitindo ao ficcionista o registro dos conteúdos mais complexos e profundos da alma humana. Eis, então, a escritura da chamada terceira fase do Modernismo, que tem em Guimarães Rosa um de seus principais representantes, juntamente com Clarice Lispector.

Clarice Lispector (1925-1977), nessa linha, busca descrever objetos difíceis de serem captados, definidos e descritos (como o sentimento, o fluir do tempo e o âmago das coisas), rompendo, assim, as técnicas tradicionais de narrar. Sua narrativa tenta representar o pensamento, sem limites, num ritmo lento e sutil, em que a cronologia perde a razão de ser.

A partir dos momentos de epifania, Clarice Lispector buscava passar a seus leitores o que sentiam seus personagens, o personagem já não é mais o mesmo, embora sua vida continue como antes. Pode-se falar, assim, da "escritura epifânica" de Clarice Lispector, segundo o crítico Benedito Nunes:

> A existência universal, cósmica nivela tudo quanto existe. Não há no universo de Clarice Lispector, senão uma hierarquia provisória. As grandezas são aparentes, tudo existe por demais. Mesmo aquilo que é pequeno, insignificante ou vil, pode ser objeto de uma visão penetrante, que se estende além da aparência. As coisas representam fisionomia dupla: o comum, exterior, produto do hábito, e a interna, profunda, da qual a primeira se torna símbolo (NUNES, 1966, p. 56).

Clarice Lispector nunca soube explicar seu processo de criação: "Quando penso numa história, eu só tenho uma vaga visão do conjunto, mas isso é uma coisa de momento, que depois se perde. Se houvesse premeditação, eu me desinteressaria pelo trabalho". Esse depoimento é confirmado pelo crítico Alfredo Bosi (1978, p. 477), para quem "a sua obra toda é um romance de educação existencial, uma tentativa de absorver o mundo pelo eu". Nota-se que a grande questão das obras claricianas é como narrar o outro que é tão diferente de si.

No que diz respeito à exploração da linguagem, a prosa de Clarice Lispector também se destaca e consiste num dos melhores exemplos de uso da linguagem como instrumento para captar o universo humano e sugerir a amplitude de sua dimensão, as tensões entre homem e natureza, as forças contraditórias que regem a vida, como a história universal e a história pessoal, o bem e o mal, a cólera e a calma.

> Antonio Candido sublinha, na jovem escritora estreante, a intensidade com que escrevia e sua rara capacidade de captar nuanças da vida interior, que não se transformavam em matéria de análise, à maneira do romance psicológico, mas que procuravam o seu esclarecimento através da identificação da escritora com o problema focado. O resultado é a tensão psicológica elevada, incomum na literatura da época (WALDMAN, 1983, p. 21).

Na definição de alguns críticos, Clarice surge no cenário brasileiro, revelando uma força artística renovadora que ultrapassa uma época marcada por romances com aspectos regionalistas e que seguiam um modelo de narrativa consagrado. Para Waldman, "a crítica sobre Clarice é sobeja ao apontar-lhe a transgressão ao modelo narrativo tradicional, na recusa de uma trama convencional com início, meio e fim, por onde opera a desconstrução. Em vez da linearidade, a autora oferece a descontinuidade" (WALDMAN, 1992, p. 32).

Sobre a primeira obra da escritora, Silva (2009, p. 44) afirma que "apesar de ter ocorrido em um tempo-espaço artístico em que se priorizavam temas realistas, conseguiu, com o tempo, quebrar a hegemonia artística de tendências literárias com ênfase quase que exclusivamente no social".

Clarice Lispector, mesmo ainda muito jovem, trouxe uma nova visão de mundo, através da literatura, diferente de tudo que havia até então, se aventurou através da palavra.

> Naquele tempo, 1943, alguns perceberam que Clarice Lispector estava trazendo uma posição nova, diferente do sólido naturalismo ainda reinante. Diferente, também, do romance psicológico e, ainda, da prosa experimental dos modernistas. Era uma experiência nova, nos dois sentidos: experimento do escritor, compreensão do leitor. A jovem romancista ainda adolescente estava mostrando à narrativa predominante em seu país que o mundo da palavra é uma possibilidade infinita de aventura, e que antes de ser coisa narrada a narrativa é forma que narra. De fato, o narrado ganha realidade porque é instituído, isto é, suscitado como realidade própria por meio da organização adequada da palavra (CANDIDO, 1989, p. 56).

Candido afirma que a crítica estava diante de algo absolutamente "novo" e que precisaria buscar outros meios para aproximar-se e compreender a obra de Lispector. Além disso, caracterizou também a obra como um "desvio", ainda que um "desvio criador" (CANDIDO, 1989, p.62). Sobre a sua segunda obra, Lispector fica ansiosa para receber notícias:

> Recebi carta de Fernando Sabino, de Nova York, ele disse que não compreende o silêncio em torno do livro. Também não compreendo, por que 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 da Antônio Cândido. Ele escreveu¿ Em todo caso, já passei por cima da crítica de Álvaro Lins, embora leve a sério (BORELLI, 1981, p.115)

Para Candido, a obra de Clarice surgiu como possibilidade de inovação. Desde o início, as obras de Clarice Lispector tiveram um olhar atento de vários críticos, tais como, Gilda Mello e Souza, Benedito Nunes e Santos.

> Não é o amadurecimento, a evolução, o progresso que norteiam a literatura de Clarice Lispector – o aperfeiçoar não vem, em Clarice, de um ir crescendo, de um aprimorar-se a partir do domínio, da facilidade e do emprego já adquirido, do já sabido, do já feito. [...] Supor um movimento contínuo não apenas opõe a lógica da especial procura e da intransferível constatação das personagens, como também nos aprisiona ao consenso de que se escreve sempre a mesma obra e de que tudo gira segundo as ordens de um igual que cresce [...] O raiar de Clarice bem marca – além da ruptura que provoca cada primeiro livro – sua prática escritural que se concebeu de modo que todo fazer fosse em si uma estréia (SANTOS, 1987, p. 75-76).

Pode-se perceber que, nas obras de Clarice Lispector, assim como o ser humano, a linguagem entra em desequilíbrio, em crise. Dessa forma, Clarice Lispector, ao reconhecer que a palavra é limitada diante da ânsia de conhecimento, do autoconhecimento e da comunicação (eu-outro), procura transgredir essas limitações na sua escritura. Neste contexto de análise, considera-se as personagens de Clarice Lispector como representante da mulher enquanto escritora e cidadã de um país em crise de identidade. Tendo em vista que em grande parte das narrativas de Clarice Lispector, encontramos personagens femininas como protagonistas.

Clarice Lispector tinha olhos oblíquos. "Rosto anguloso, maçãs salientes, sem sugerir fragilidade e sim muita força e profundidade. Rosto que exprimia certa

arrogância, de quem domina, mas também serenidade e altivez" (CAMPEDELLI E ABDALA, 1988, p.14). Clarice considerava-se uma mulher simples e sem sofisticação, achava que a mitificavam e dizia que não gostaria de ser particular. No entanto, poucas pessoas foram tão particulares quanto ela. "Era uma mulher de grande liberdade. Uma mulher que viveu uma grande solidão. A solidão era a sua maneira de ser livre", diz Olga Borelli (1981, p. 70), sua grande amiga. Clarice era uma mulher introspectiva que procurava viver rapidamente os fatos para se voltar à profunda meditação.

"Lispector" é nome russo. Clarice nasceu na Ucrânia, numa aldeia pequena, que nem sequer existe no mapa: "não sei dizer coisa alguma sobre este lugar. Ali apenas nasci e nunca mais retornei.", declarou ela em entrevista concedida a Sérgio Augusto, Jaguar, Ziraldo e Ivan Lessa, publicada em *O Pasquim*, em 09 de junho de 1974. Com sua família, chegou ao Brasil em 1926 e, depois de morar em Alagoas, mudou-se para Pernambuco. Passou a infância em Recife. A própria escritora assim se refere à sua infância:

> Sou brasileira naturalizada, quando, por uma questão de meses, poderia ser brasileira nata. Fiz da língua portuguesa a minha vida interior, o meu pensamento mais íntimo, usei-a para palavras de amor. Comecei a escrever pequenos contos logo que me alfabetizaram, e escrevi-os em português, é claro. Criei-me em Recife (NICOLA, 2004. p. 383)

Desde a infância Clarice gostava de livros e logo que foi alfabetizada passou a escrever histórias infantis, que enviava para o *Diário da Tarde*, jornal que premiava os melhores contos. No entanto, ela nunca ganhou nada. "Com sete anos eu mandava histórias e histórias para a seção infantil que saía às quintas feiras num diário. Nunca foram aceitas" (LISPECTOR, 2008, p. 465). Clarice lia muito, tudo o que encontrava, adorava em especial o livro *As reinações de narizinho*, livro que considerava o "mais gostoso" de Lobato. Para que o livro não terminasse logo, Lispector lia uma página por dia.

Aos nove anos perdeu a mãe e passou a se sentir culpada, pois acreditava que tinha o poder de curá-la e havia fracassado. "Mas, eu não me perdoo. Quereria que simplesmente se tivesse feito um milagre: eu nascer e curar minha mãe (MOSER, 2009 p. 50)". A morte prematura da mãe é experiência ruim que aparecerá na obra de Clarice. Isso fica evidente, por exemplo, em sua primeira obra *Perto do coração selvagem*, cuja protagonista Joana é órfã de mãe e traz traços de solidão e carência materna.

> "– O que é que se consegue quando se fica feliz – sua voz era fina como uma seta clara. A professora olhou para Joana.
> – Repita a pergunta...?
> Silêncio. A professora sorriu arrumando os livros.
> – Pergunte de novo, Joana, eu é que não ouvi.
> – Queria saber: depois que se é feliz o que acontece? O que vem depois? – repetiu a menina com obstinação.
> A mulher encarava-a surpresa.
> – Que ideia! Acho que não sei o que você quer dizer, que ideia! Faça a mesma pergunta com
> outras palavras...
> – Ser feliz é para se conseguir o quê?" (LISPECTOR, 1998, p. 30)

> As páginas de *Perto do coração selvagem* remontam a uma infância e adolescência em parte semelhantes às da ficcionista. Isto é, Joana parece não se adequar ao mundo daqueles que a cercam; como Clarice, é muito ligada ao pai, perde a mãe ainda menina e passa a viver sob a guarda da tia. Provavelmente, os escritos da estreante de apenas 17 anos constituem-se de recortes selecionados do passado – aliás, não muito remoto (IANNACE, 2001, p. 42).

Também o conto "Restos de carnaval" gira em torno de uma menina que é privada das alegrias de uma festa carnavalesca, pelo fato de a mãe estar doente e, no momento de ir à rua, já vestida com sua fantasia, feita pela mãe de uma amiga, vê-se obrigada, com muita inquietação, a ir até farmácia para buscar remédios para a mãe que não está bem.

> Não me fantasiavam: no meio das preocupações com minha mãe doente, ninguém em casa tinha cabeça para carnaval de criança. Mas eu pedia a uma das minhas irmãs para enrolar aqueles meus cabelos lisos que me causavam tanto desgosto e tinha então a vaidade de possuir cabelosfrisados pelo menos durante três dias por ano. (LISPECTOR, 1998, p.26).

> As pesquisas sobre Clarice Lispector contêm elementos expressivos de uma identidade entre a autora e suas personagens. Alguns elementos colhidos sobre sua vida e discurso, como também o registro pontual da critica, dão a conhecer a autora em aspectos que justificam um estudo acerca do projeto ideológico que perpassa sua obra e que move em torno de uma busca incessante do homem, da sua natureza social e condição existencial (CAMPEDELLI e ABDALA,1988, p.14).

De acordo com Campedelli e Abdala (1988), aos doze anos, em 1937, Clarice se muda com a família para o Rio de Janeiro. Neste momento, sua precoce aptidão para a

escrita sofre uma trégua e Clarice passa a se dedicar mais à leitura. Lê desde autores estrangeiros, como Dostoievski e Hermann Hesse, até os escritores em língua portuguesa, como José de Alencar e Eça de Queiroz. Ao terminar o curso ginasial e entrar no curso complementar de Direito, Clarice dedica-se intensamente à leitura e torna-se frequentadora assídua da biblioteca, lendo tudo que lhe cai nas mãos. Aos dezesseis anos começou a trabalhar e a comprar seus próprios livros. Assim, declara ela a *O Pasquim*, em 1974: "com meu primeiro ordenado, eu entrei numa livraria, orgulhosa. Olhei alguns livros. Abri um, vi que era diferente. Eu não sabia quem era Katherine Mansfield. Aí comprei". Não sabia Clarice Lispector que anos mais tarde seria comparada à grande escritora neozelandesa, que descobrira por acaso, simplesmente por gostar do diferente. Clarice Lispector, além de escritora, foi também jornalista e atuou como redatora na Agência Nacional e depois passou para o jornal *A Noite*.

Quanto à sua fortuna crítica, podemos dizer que é vasta, levando em consideração que sua produção tem sido destaque no universo dos estudos literários e, por isso, já existe um conjunto notável de resenhas críticas, livros, artigos, pesquisas de mestrado e de doutorado, além de estudos teóricos dedicados à sua escritura.

Clarice Lispector, assim como seus personagens, era muito reflexiva, gostava de analisar os fatos ao seu redor. Sobre esse aspecto, confessa ela, em carta a Fernando Sabino:

> Passo o tempo todo pensando, não raciocinando, não meditando, mas pensando, pensando sem parar. E aprendendo, não sei o que, mas aprendendo. E com a alma mais sossegada (não estou totalmente certa). Sempre quis "jogar alto", mas parece que estou aprendendo que o jogo alto está numa vida diária pequena, em que uma pessoa se arrisca muito mais profundamente, com ameaças maiores. Com tudo isso, parece que estou perdendo um sentimento de grandeza que não veio nunca de livros nem de influência de pessoas, uma coisa muito minha e que desde pequena deu a tudo, aos meus olhos, uma verdade que não vejo mais com tanta frequência. Disso tudo, restam nervos muito sensíveis e uma predisposição séria para ficar calada. Mas aceito tanto agora. Nem sempre pacificamente, mas a atitude é de aceitar (LISPECTOR, 2002, p. 201).

Talvez aí tenhamos a vocação para a interioridade que vemos representada nos seus romances.

Em 1941, Clarice começa a escrever seu primeiro livro, *Perto do coração selvagem*, trabalho que lhe traz certa angústia, pois, segundo Borelli (1981, p.63), "as

ideias fluem em qualquer lugar", na rua, na faculdade, a qualquer momento. E assim surge o seu método de escrever, que a acompanhará por toda a vida, a ela que anotava imediatamente as ideias independentemente do lugar onde se encontrava. Quando as ideias fluíam, simplesmente parava o que estava fazendo e se colocava a escrever. "Clarice tomava notas onde estivesse, na lanchonete, em guardanapos; no cinema, no maço de cigarros. Clarice ia construindo suas obras fragmentariamente" (BORELLI, 1981, p. 63).

Sendo assim, Lispector produz intensamente, com alguns lapsos, até o final da vida. A produção literária de Lispector é extensa e é composta de oito romances, uma novela, vários contos e crônicas, livros infantis e fragmentos narrativos. São de sua autoria:*Perto do coração selvagem* (1944), *O lustre* (1946), *A cidade sitiada*(1949), *Alguns contos* (1952), *Laços de família* (1960), *A maçã no escuro* (1961), *A legião estrangeira* (1964), *A paixão segundo G.H.* (1964), *Uma aprendizagem ou O livro de prazeres* (1969), *Felicidade clandestina* (1971), *Água viva* (1972), *Onde estiveste de noite?* (1974), *A via-crúcis do corpo* (1974), *A hora da estrela* (1977), p*ara não esquecer* (1978), *Um sopro de vida* (1978), *A bela e a fera* (1979) e *A descoberta do mundo* (1984). Os livros infantis são: *O mistério do coelhinho pensante* (1967), *A mulher que matou os peixes* (1969), *A vida íntima de Laura* (1974) e *Quase de verdade* (1978).

Em 1943, com o auxílio do amigo e escritor Lucio Cardoso, responsável também pela sugestão do título da obra, Clarice publica aquele que seria seu primeiro romance pela editora "A Noite". Este também é o ano de seu casamento com o diplomata carioca Mauri Gurgel Valente, seu colega de faculdade.

O romance de estreia desencadeou reações diversas entre os críticos brasileiros. Acharam-no intolerável e estranho; diziam que "essa escritora de nome esquisito" queria se exibir. Outros, contudo, como Antonio Candido, apesar de não verem na obra a perfeição, reconheceram a coragem dessa escritora desconhecida em usar nossa língua para criar frases introspectivas originais, metáforas extravagantes e enredos muito diferentes dos que os romancistas regionalistas (Jorge Amado, Érico Veríssimo, Graciliano Ramos, José Lins do Rego) criavam na época, cujas obras engajadas politicamente eram apreciadas por muitos.

A partir de 1944, já casada, acompanha o marido em missão diplomática por vários países da Europa. Em 1952, vai para Washington, onde viverá, já com dois

filhos, Pedro e Paulo, por oito anos. Em 1959, separa-se do marido e retorna definitivamente para o Rio de Janeiro. *O lustre* foi escrito durante a 2ª Guerra Mundial, evento que criou uma sociedade sem perspectivas, pois não há mais uma realidade explicada a partir de traços de unidade de identidade, mas, sim, fragmentada, característica que, com efeito, vemos no referido romance. A perplexidade com o fim da Guerra pode ser visto no trecho abaixo da correspondência da escritora:

> Uma das coisas de que eu estou surpreendida e vocês certamente também é que no bilhete de hoje de manhã não falei no fim da guerra. Eu pensava que quando ela acabasse eu ficaria durante alguns dias zonza. O fato é que o ambiente influiu muito nisso. Aposto que no Brasil a alegria foi maior. Aqui não houve comemorações senão feriado ontem; é que veio tão levemente esse fim, o povo está tão cansado (sem falar que a Itália foi de algum modo vencida) que ninguém se emocionou demais. Naquele filme de Wilson vocês viram a parte natural do fim da guerra de 14: uma alegria doida. Mas agora não. Eu estava posando para De Chirico quando o jornaleiro gritou: "É finita la guerra!" Eu também dei um grito, o pintor parou, comentou-se a falta estranha de alegria da gente e continuou-se. Daqui a pouco eu perguntei se ele gostava de ter discípulos. Ele disse que sim e que pretendia ter quando a guerra acabasse... Eu disse: mas a guerra acabou! Em parte a frase dele vinha do hábito de se repeti-la, e em parte do fato de não ter mesmo a impressão exata de um alívio (LISPECTOR, 2002, p. 73).

Clarice Lispector possui uma capacidade singular em expressar o mais íntimo do ser. Segundo Olga de Sá (1993, p.20), "Clarice Lispector se anuncia como escritora que não se resigna a rotina literária e faz da descoberta do cotidiano uma aventura possível", buscando no ser o que existe de mais íntimo e escrevendo, por meio dos fatos cotidianos, aquilo que, muitas vezes, passa despercebido. Sua obra apresenta como principal eixo os questionamentos do homem, o estar no mundo, o intimismo, a pesquisa do ser humano, resultando no chamado romance introspectivo. "Tem gente que cose pra fora, eu coso pra dentro", assim confessava Clarice ao mencionar seu método de escrita. Dessa maneira, as obras de Lispector se ocupam da natureza humana. Sua literatura se insere

> Num mundo subjetivo, de sensações e emoções, em que o conhecimento é dado aos personagens de uma maneira sensorial; o autor concebe seus trabalhos de dentro para fora, ou melhor, a partir do personagem. O drama psicológico, ou a ação interna, forma a nuclearidade das peças. Partindo desse pressuposto técnico, o ficcionista adota um ponto de vista em que não se compromete como

> simples relator de um caso, o sempre herdeiro da narrativa oral, mas como responsável por uma criação, por um novo mundo. A diferenciação está no fato de o narrador não mais contar para você um determinado acontecimento, e sim de criá-lo, dando a este uma forma estética autônoma (BRASIL, 1969, p. 23).

A viga de sua produção literária é pautada na descrição do interior do ser, na concretização do indivíduo, em busca de uma linguagem especial para expressar paixões e estados de alma. Segundo Afrânio Coutinho, a literatura de Clarice "valoriza o produto do sonho e da fantasia, criando uma atmosfera sem densidade real, mas de forte conteúdo emotivo e usando uma linguagem metafórica" (COUTINHO, 1978, p. 308).

> [...] Poderíamos definir o estilo de Clarice como centrado no pólo metafórico da linguagem. Isto significa que predominam nele as operações situadas no eixo da seleção-substituição. A metáfora estranhada, opostas aos lugares comuns, constitui um momento privilegiado na escritura de Clarice Lispector. Há, no seu texto, preferência pelos jogos metafóricos, em que se criam as associações de similaridade, em prejuízo das operações estilísticas, fundadas na contigüidade. É claro que as duas atitudes não se excluem, mas, como diz Jakobson, manipulando esses tipos de conexão, uma pessoa revela suas predileções espontâneas e seus esforços voluntários. Manifesta-se todo um modo pessoal de estruturar frase e o discurso, de organizar a sintaxe, de dar relevo a certos aspectos da enunciação (SÁ, 1979, p.143).

Na primeira metade do século XX, o ser e o mundo se tornam, aos olhos dos homens, mais opaco e a jovem Clarice Lispector percebe isso. O romance entra em crise diante disso. Explicita-se que as categorias para se aproximar do mundo e dos outros homens são particularistas e não universais. O romance de Lispector é reflexo deste estado de coisas. Para a escritora escrever é entender o mundo; segundo ela, "escrevendo entende-se o mundo mais um pouquinho" (LISPECTOR, 2008, p.20). Assim, o ato de escrever representa um meio de refletir sobre a vida, talvez em busca de uma resposta inalcançável. Sendo assim, ela vai ao encontro dos pressupostos barthesianos em *O grau zero da escritura*:

> A língua está pois aquém da literatura. O estilo está quase além: imagens, um fluir, um léxico nascem do corpo e do passado do escritor e se tornam, pouco a pouco, os automatismos mesmos de sua arte. Assim, sob o nome de estilo, forma-se uma linguagem autárquica que mergulha apenas na mitologia pessoal e secreta do autor, nessa

> hipofísica da palavra e das coisas, onde se instalam uma vez por todas os grandes temas verbais de sua existência. Seja qual for seu refinamento, o estilo tem sempre algo de bruto: ele é uma forma sem destino, é o produto de um surto, não de uma intenção, é como uma dimensão vertical e solitária do pensamento. Suas referências estão no nível de uma biologia ou de um passado, não de uma história: ele é a "coisa" do escritor, seu esplendor e sua prisão, é a sua solidão. (BARTHES, 2004, p. 10-11).

De fato, como disse Adorno (2003), toda obra literária que se dispusesse a se mostrar como se tivesse alcançado a resposta sobre os enigmas e mistérios do mundo e do ser estaria fadada à condição de evidente mentira. Se, também como disse Adorno, a tarefa do romance sempre foi a de focar a realidade como objeto, dominando "artisticamente a mera existência" (ADORNO, 2003, p. 55), o romance do século XX não mais poderia se mostrar como uma forma de conhecimento que "domina" o mundo. Ao contrário, o romance do século XX, deve mostrar a impossibilidade de dominar a realidade e, ao mesmo tempo, sinalizar que os sujeitos não estão melancólicos em face desta impossibilidade, que eles continuam na sua busca por respostas.

Com efeito, o romance de Clarice Lispector é a expressão artística disso. Nesse sentido, é aí que se encontra o profundo senso de realidade da escritora: tomar a literatura como instrumento de pesquisa de uma realidade que foi para sempre perdida. Nessa linha, a escritora considerava a escrita mais do que trabalho ou meio de ganhar dinheiro, era sim a sua razão de viver. Segundo Haroldo Campos, Clarice Lispector "interiorizou o escrever como destino absoluto" (CAMPOS, 1999, p.15).

Mais que uma pesquisa sobre a psicologia do ser, a obra de Clarice pode ser compreendida como uma investigação filosófico-existencial; investigação entendida como pesquisa sobre a realidade e denúncia da impossibilidade de se chegar à realidade, por isso, a obra de arte como representação. Afinal, o que é viver? O que é estar vivo? Olga de Sá afirma que a obra de Lispector,

> [...] mesmo quando afirma se interroga. Ao dizer que ela inaugura, entre nós, o romance metafísico [...]: Clarice não é um filósofo, um pensador, mas uma escritora, fundamentalmente comprometida com o ser sob a linguagem; ou, melhor, com a linguagem, espessura do ser (SÁ, 2004, p. 22).

Para Lispector, a linguagem é um artifício por intermédio do qual se torna possível vislumbrar o existente. Sua obra, nesse sentido, é realista. Mas não se trata,

claro, de um realismo em que o existente se manifesta por inteiro, mas de, como se disse, um vislumbre.

> O que tem me perturbado intimamente é que as coisas do mundo chegaram para mim a um certo ponto em que eu tenho que saber como encará-las, quero dizer, a situação de guerra, a situação das pessoas, essas tragédias. Sempre encarei com revolta. Mas ao mesmo tempo sinto que não tenho meios. Você diria que eu tenho, através do meu trabalho. Eu tenho pensado muito nisso e não vejo caminho, quer dizer, um caminho verdadeiro (LISPECTOR, 2007, p.12).

Sua obra apresenta momentos em que personagem e leitor têm esse vislumbre; esses momentos são chamados, normalmente, de epifânicos, reveladores, porque deixam entrever à personagem um aspecto até então desconhecido do ser humano. Mas a visão nunca é demasiadamente nítida. À distância, nota-se uma transparência; próximo, nota-se uma opacidade. Para Clarice todo homem carrega consigo seu próprio enigma e, por isso, "viver ultrapassa qualquer entendimento" (2008, p. 51).

> Sentimo-nos existindo, em confronto com a nossa própria existência, sem a familiaridade do cotidiano e a proteção das formas habituais da linguagem, sentimo-nos, ainda, que essa existência é uma irremediável contingência, ameaçada pelo Nada, [...], que nos dá a compreensão do ser (NUNES, 1966, p. 16).

Existir é e sempre será um confronto, e uma busca do autoconhecimento. Através da literatura podemos nos encontrar. No próximo capítulo situaremos *O lustre* dentro das correntes dos romance do século XX.

CAPÍTULO 2: *O LUSTRE*: ENTRE O PASSADO E O PRESENTE

2.1 - O lustre: romance do tempo fraco

Como vimos nas páginas anteriores, *O Lustre* (1946) é o segundo romance e o segundo livro publicado de Clarice Lispector (1925-1977). De acordo com a própria escritora, ela o teria produzido entre os anos e 1943 e 1944, nas cidades do Rio de Janeiro e de Nápoles (Itália). Feitas as contas, o romance começa a ser escrito quando Clarice conta ainda 17 anos, e é publicado no ano em que a escritora viria completar 21.

Para Assis Brasil (1969, p. 17), "estrear com um livro de ficção irreverente, ou de alto nível inventivo" na época em que surgiu *Perto do coração selvagem* era o mesmo que "quebrar as torres de uma catedral", romper com todo um passado literário. É importante destacar que seu primeiro livro foi escrito quando Clarice era ainda muito jovem e, mesmo assim, demonstrou possuir uma capacidade de expressão inigualável. Álvaro Lins, após ter lido sua primeira obra e de ter feito muitas críticas, reconhece seu precoce amadurecimento e "um poder de inteligência acima de sua idade".

A obra clariceana foi inaugurada junto com o regionalismo de Guimarães Rosa, no terceiro momento do Modernismo brasileiro, e estreou propondo uma nova visão

temática e estrutural da ficção. Segundo Alfredo Bosi, essa nova experiência literária "força os limites do gênero romance e toca a poesia e a tragédia" (BOSI, 1989, p.20). Para Antonio Candido,

> Naquele tempo, 1943, alguns perceberam que Clarice Lispector estava trazendo uma posição nova, diferente do sólido naturalismo ainda reinante. Diferente, também, do romance psicológico e, ainda, da prosa experimental dos modernistas. Era uma experiência nova, nos dois sentidos: experimento do escritor, compreensão do leitor. A jovem romancista ainda adolescente estava mostrando à narrativa predominante em seu país que o mundo da palavra é uma possibilidade infinita de aventura, e que antes de ser coisa narrada a narrativa é forma que narra. De fato, o narrado ganha realidade porque é instituído, isto é, suscitado como realidade própria por meio da organização adequada da palavra (CANDIDO, 1989, p.56).

Na obra posterior, Clarice permanece fiel ao seu modo de narrar e leva o leitor a perceber que a personagem central de seus textos é quase sempre mulher e vai se revelando por meio de seus conflitos, em busca do conhecimento de si mesma. Muitas vezes o narrador une-se com o fluxo de pensamento da personagem, provocando assim um cruzamento interno entre primeira e terceira pessoa; toda narrativa é perpassada por uma pluralidade de questionamentos: sobre o sentido da existência, sobre o bem e o mal, sobre a morte, aspectos que aludem à representação da realidade do ser humano.

Ao ser publicado, não chamou a atenção como ocorreu com a primeira obra, pois sua publicação foi seguida de relativo silêncio por parte da crítica. Isso fez com que Lispector ficasse apreensiva. Em face à ausência de comentários, desabafa em cartas endereçadas às irmãs e amigos, questionando "o que é que há sobre *O Lustre*? Espero sempre notícias" (BORELLI, 1981, p. 114). De João Cabral vem uma das poucas vozes a manifestar-se sobre esse segundo livro: "creio que nenhum romance brasileiro reli em minha vida além do Lustre" (LISPECTOR,2002, p.71).

Também para Lúcio Cardoso, que foi conselheiro e amigo de Clarice Lispector, *O Lustre* é uma obra-prima. Em carta a Clarice declara: "por falar em *O Lustre*, continuo achando-o uma autêntica obra-prima. Que grande livro, que personalidade, que escritora!" (MONTERO, 2002, p.27). Contudo, Lúcio Cardoso, sempre cheio de elogios a Clarice, dá uma opinião negativa sobre o título "*O lustre"*: "Gosto do título 'O lustre' mas não muito. Acho meio mansfieldiano e um tanto pobre para pessoa tão rica como você" (MONTERO, 2002, p. 27). Lúcio Cardoso fazia ali, implicitamente, um auto-

elogio. Duvidando da riqueza do segundo romance, *O lustre*, tendo, claro, sob os olhos o título do primeiro romance, *Perto do coração selvagem*, que fora ideia dele. Clarice Lispector, justificando-se, faz um longo comentário sobre as considerações de Lucio:

> [...] Me entristeceu um pouco você não gostar do título, 'O lustre'. Exatamente pelo que você não gostou, pela pobreza, é que gosto. [...] O diabo é que naturalmente eu venho sempre por último, de modo que eu sempre estou no que já está feito. Isso muitas vezes me deu certo desgosto [...] (Nápoles, Itália, janeiro de 1945, mês aproximado) (LISPECTOR, 1999 p. 15).

Dentre outros, o livro é testemunho daquelas características literárias que cedo se cristalizaram em Clarice Lispector. Nesse sentido, em *O lustre* está também a escritora que é vista no primeiro romance, *Perto do coração selvagem* (1944). Se concordarmos com esta duas proposições, podemos concluir para *O lustre* o que Benedito Nunes afirma para o conjunto da obra: *Perto do coração selvagem* inaugura e ilumina uma obra que é ela toda "um singular processo criador, centrado na experiência interior [e] na sondagem dos estados da consciência individual" [...] (NUNES, 1989, p. 63).

Nesses termos, é útil começarmos refletindo sobre a posição de *O lustre* dentro da obra, seja no momento de sua publicação, seja nos dias de hoje. Para isso, inicialmente devemos situar sumariamente a posição daquele primeiro romance, *Perto do coração selvagem*, que como se disse acima, inaugura uma obra, sendo espécie de farol de toda ela. Benedito Nunes (1989, p.63-64) situa o romance de estreia de Lispector:

> Este romance de estreia, cujo título foi inspirado numa frase de *O retrato do artista quando jovem* (*The portrait os the artist as a yong man*) "Near to the wild heart of life" – e que tem afinidades com o chocante realismo psicológico de James Joyce, anterior a *Ulisses*, trouxe para a literatura brasileira, como foco da arte de narrar, com as implicações estéticas e formais consequentes – do monólogo interior à quebra da ordem causal exterior, das oscilações do tempo como duração ao esgarçamento da ação romanesca e do enredo –, a perspectiva da introspecção, comum à novelística moderna.

No trecho, Nunes insere o romance dentro da vertente modernista do romance ocidental do século XX – guiado pelo título e pela própria autora que, pela escolha do título, sugere uma inserção nessa vertente. Em seguida, o crítico mostra o quanto a

inserção procede, ao apontar as afinidades entre Joyce e a autora brasileira, com destaque para a introspecção, comum à novelística moderna e seus aspectos formais a saber: o realismo psicológico, o monólogo interior, o tempo e o enredo esgarçados, dentre outros.

De acordo com as considerações de Benedito Nunes:

> [...]pelo naufrágio da introspecção, a personagem desce às potências obscuras, perigosas e arriscadas do inconsciente, que não têm nome. Depois desse mergulho no subsolo escatológico da ficção, nas águas dormidas do imaginário, comum ao sonho, aos mitos e às lendas, a voz reconstruída de quem narra só poderá ser uma voz dubitativa, entregue à linguagem – aos poderes e à impotência da linguagem, distante e próxima do real extralinguístico, indizível (NUNES, 1989, p.168)

Com efeito, dois anos depois e à luz disso, em *O lustre*, seu segundo livro, também se veem reeditadas as escolhas estéticas que a adolescente Clarice Lispector já esboçava com firmeza naquele primeiro livro. Em *O lustre*, cuja tônica é a introspecção, a autora "quase nunca usa a ação, mas sim a psicologia em análise" (SOUZA, 1989, p. 171).

O lustre ocupa posição de reconhecimento entre a crítica que é contemporânea à sua primeira publicação. Sérgio Buarque de Holanda, em 1950, apenas 4 anos após a publicação do romance, em artigo publicado em *O Estado de S. Paulo*, situa-o com precisão dentro da reduzida obra de Clarice Lispector, que contava então com apenas três romances. No artigo curto, o autor faz um balanço rápido do romance brasileiro até aquele momento. Dentre outros, o crítico destaca Clarice Lispector e Oswald de Andrade como escritores que introduzem problemas da lírica dentro da prosa romanesca. Parece que a finalidade formal dos dois romancistas é "dar voz articulada às mudanças, por vezes radicais, que se vão operando na condição e na consciência dos homens" (HOLANDA, 1989, p.178). Ao propor essa discussão, o autor põe em comparação os três primeiros romances de Lispector:

> Julgo que [...] comparado ao seu livro de estréia e a *O lustre*, o último romance da autora – *A cidade sitiada* – se ressente de uma dosagem menos habilidosa, mais maciça, daqueles elementos que justamente fizeram a surpreendente novidade entre nós da sua obra inicial (HOLANDA, 1989, p. 178).

No trecho acima, o crítico literário, publicado, justapõe os três romances da autora, dando destaque ao último até então, *A cidade sitiada* (de 1949). Com isso, oferece um retrato instantâneo da visão que tem sobre *O lustre* dentro da obra. Esse romance, segundo ele, é exemplar no que se refere à "habilidade" da autora; e é também exemplar quanto à "surpreendente novidade" da obra, formando com *Perto do Coração Selvagem*, o romance de estreia, parceria que o distingue no conjunto. Holanda aqui faz coro a outros críticos.

De fato, anos antes, Gilda de Melo e Souza, em crítica a *O lustre*, em 1946, publicada no jornal *O Estado de S. Paulo*, dá o tom da importância do livro em relação ao romance de estreia:

> Há três anos a sra. Clarice Lispector estreava espetacularmente na literatura com *Perto do coração selvagem*. Então, já demonstrava qualidades excepcionais de romancista, enorme originalidade de estilo e rara penetração psicológica. Agora, publica seu segundo livro – a meu ver ainda mais significativo que o anterior – reafirmando essas qualidades e colocando-se, definitivamente, na primeira linha dos nossos escritores (SOUZA, 1989, p. 171).

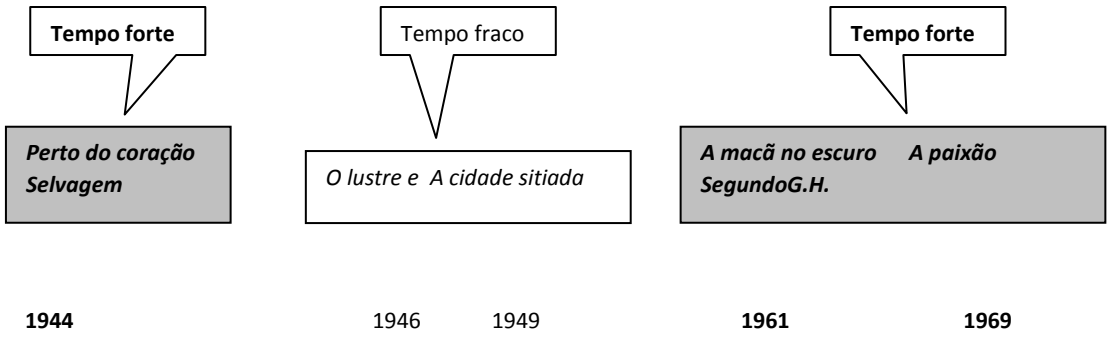
O lustre, para Gilda Mello e Souza, era romance que posicionava Clarice Lispector "definitivamente" no primeiro time de escritores brasileiros daqueles já remotos anos 1940. Era romance que vinha na confluência do primeiro livro, reeditando as qualidades e o estilo que já se via ("espetacularmente") naquele – de modo ressalte-se, mais significativo. Não era pouca coisa.

Desde então, como sabemos, muita coisa mudou. Daquele conjunto inicial de apenas 3 livros foram agregados ao menos três dezenas de livros, dentre eles 9 romances, 7 volumes de contos – dentre outros (Cf. Capítulo 1); uma recepção que ultrapassa as fronteiras da língua portuguesa, as edições brasileiras e a crítica literária nacional.

Nesse quadro, *O lustre* hoje figura como livro quase que esquecido e perde em brilho. Não se fala mais em *O lustre* com a veemência dos críticos citados acima. Se há diletante em literatura ou a um crítico são solicitados alguns livros que sejam exemplares da obra, o título *O lustre* dificilmente será citado. Trata-se, de fato, de romance quase esquecido e esta condição de exceção do livro dentro da obra é apontada por alguns críticos recentes (Cf. RONCADOR, 2002, p.12; PONTIERI, 2001).

Regina Pontieri, em seu livro *Clarice Lispector:* um poética do olhar (2001), situa a posição majoritária da crítica das últimas décadas em face de *O lustre*. Pontieri

aponta a posição "fraca" da qual padece o livro. Para ela, *O lustre* com frequência é tido, junto com *A cidade sitiada* (1949), como romance do "tempo fraco", por oposição aos romances do "tempo forte", *Perto do coração selvagem* (como dissemos, obra de estreia, de 1943), *A maçã no escuro* e *A paixão segundo G.H.* (respectivamente publicados em 1961e 1964, tidos como obras de maturidade) (Cf. PONTIERI, 2001, p. 37). O quadro a seguir ilustra a perspectiva de Pontieri:



Os romance de tempo fraco são os que foram 'esquecidos' pelos críticos e leitores e considerados como menores dentre as outras obras de Clarice Lispector, e os de tempo forte são os que tiveram uma melhor recepção crítica. Assim, numa visão de conjunto, *O lustre* faria parte daquelas obras de ligação que unem a obra de estreia da escritora às obras de maturidade. Além disso, as obras de ligação, como *O lustre*, não representariam acréscimo substantivo ao conjunto da obra (PONTIEIR, 2001, p.38). Eis, então, a condição secundária do romance junto à fortuna crítica. Aqui é preciso ressaltar que Pontieri apenas constata, partindo de um olhar histórico sobre a crítica acerca da obra, uma realidade. A estudiosa não compartilha desta perspectiva, pois para ela *O lustre* não se enquadra nessa condição. O que diz, contudo, tem bastante fundamento.

O tratamento recorrentemente dado pela crítica ao romance pode ser identificado, por exemplo, na nota sobre a obra de Clarice Lispector feita por Alfredo Bosi em seu *História Concisa da Literatura Brasileira*. Diz Bosi:

> Quando apareceu *Perto do coração selvagem* [...] a crítica [...] logo apontou-lhe a filiação: "nosso primeiro romance dentro do espírito e da técnica de Joyce e Virginia Woolf". E poderia ter acrescentado o nome de Falkner. [Nos livros que se seguiram] 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 no seu estilo de narrar [...]. Modelo que já aparece, material e semanticamente, nos últimos romances *A paixão segundo G.H* e *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres* (BOSI, 1989, p. 424).

A leitura do trecho de Bosi dá a medida do problema.

Antes, contudo, vamos situar a precisão da nota crítica breve, de resto, tão penetrante como todo o estudo crítico que o autor faz da obra de Lispector. Segundo Bosi, filiada que está desde o início ao romance modernista ocidental, Clarice parece exercitar nos seus romances três procedimentos básicos: a metáfora insólita, o fluxo de consciência e a ruptura com a narrativa factual. Esses procedimentos também estarão presentes na obra da maturidade – alude Bosi.

Todavia, o que nos interessa imediatamente é certo salto, certa omissão presente no trecho. Ali, cremos, se obedece ao esquema aludido por Pontieri sobre o qual falamos mais acima, isto é, ao esquema que divide a obra em "tempo forte" e "tempo fraco". No trecho há uma omissão que se concentra justamente naqueles dois livros do "tempo fraco", *O lustre* e *A cidade sitiada*. De fato, Bosi fala do romance de estreia, *Perto do coração selvagem* e, em seguida, fala dos romances considerados de maturidade, cujo centro é, para ele, *A paixão segundo G.H.*[1]. No silêncio, ficam os romances do "tempo fraco", *O lustre* inclusive. Claro, como se aludiu, trata-se de um estudo breve, sintético, sobre Clarice Lispector tomado ao monumental *História concisa da Literatura Brasileira* que, façamos justiça, menciona, sim, *O lustre* na cronologia que faz da obra da autora. De qualquer modo, eis a situação de *O lustre*: apagado, no "tempo fraco". Quando a crítica precisa fazer um resumo ou uma síntese, quando precisa omitir aquilo que seria "periférico" e se concentrar naqueles aspectos ditos mais centrais, eis que *O lustre* desaparece.

Não cremos que seja preciso insistir, mas vamos mencionar outro exemplo, que está também citado na epígrafe deste texto. Trata-se do trecho inicial do artigo de Emir Rodrigues Monegal, de 1966, crítico uruguaio com considerável obra sobre literatura latino-americana. Escreve o crítico: "Clarice Lispector é o maestro aceito do romance experimental dos anos 60. Já publicou quatro romances: *Perto do coração selvagem* (1944)*, A cidade sitiada* (1949)*, A maçã no escuro* (1961) *e A paixão segundo GH* (1964)".

---

[1] Que, por sinal, usa-o para análise, como espécie de metonímia de toda obra da autora (Cf. BOSI, 1989, p. 424 e ss).

A omissão de *O lustre* na enumeração fala por si. Podemos, claro, fazer uma ou outra objeção. Trata-se, pois, de um crítico estrangeiro, com naturalmente menor trânsito na literatura brasileira que os críticos nacionais; a omissão pode ser resultado de um lapso de redação. Mas o que fica é evidente, ou seja, o apagamento de *O lustre* dentro no conjunto da obra, sua importância decrescente à medida que a obra se amplia e os anos passam.

A seguir faremos considerações sobre a narrativa de *O lustre*.

2.2 O enredo – *O lustre*

A narrativa pode ser dividida em três partes, na qual a primeira parte se inicia com o episódio de um suposto homem afogado e seu respectivo chapéu. Em seguida é descrito o cotidiano de Virgínia e do casarão em Granja Quieta. As características de Virgínia passam a ser moldadas: sua repulsa por comida, seus frequentes desmaios, sua intimidade com a natureza de Granja Quieta, com sua avó, mãe, irmã, etc. Mas principalmente seu relacionamento com Daniel, que é apenas detalhado nessa primeira parte do romance. Em seguida surge a chamada "Sociedade das Sombras", nada mais do que um meio inventado por Daniel para manipular a irmã. Os "encontros" da Sociedade ocorriam na clareira de um bosque perto da Granja, onde os irmãos deveriam encontrar-se durante o crepúsculo, o que daria um ar mais sombrio às reuniões. A Sociedade das Sombras, na realidade, era apenas um símbolo do poder de Daniel sobre Virgínia, pois afinal a menina faria qualquer coisa que o irmão ordenasse, com ou sem a Sociedade. E Daniel experimentava um novo meio de controle; somente era intérprete da vontade da Sociedade. "A Sociedade das Sombras falou", este era o parecer final que encerrava quaisquer questionamentos de Virgínia sobre as ordens do irmão. Mas tudo Virgínia realizava prontamente; para ela a Sociedade das Sombras poderia ser completamente resumida no seguinte trecho: "A Sociedade das Sombras aproximava-a tanto de Daniel! Ele a admitia diariamente. Mesmo ela amava os segredos com ferocidade como se eles fossem da sua espécie (LISPECTOR, 1999, p.42)."

Logo, Virgínia passa a realizar tarefas irracionais, como trancar-se no porão por um dia inteiro. Em sua última ordem, Virgínia conta ao pai o segredo de sua irmã Esmeralda, que consistia no fato dela encontrar-se diariamente com um homem no jardim. Nesse momento termina a primeira parte da narrativa.

Na segunda parte há um salto indefinido de tempo entre o primeiro e o segundo momento do romance. Neste, último Virgínia já é mulher feita e mora sozinha na cidade grande. Virgínia está uma moça mais cheia, contudo, não mais saudável. Seus desmaios tornam-se escassos. Virgínia relata em seus pensamentos como Daniel se casara e voltara para a Granja. Decorre então um jantar a que Virgínia comparece, e toda a ação que se passa nesse encontro serve como pano de fundo para o narrador expor o perfil social da protagonista. No jantar estão Vicente e seu amigo Adriano, bem como uma moça chamada Maria Clara. Esta, moça bonita e sociável, recebe a devida admiração de Virgínia, mas dentro das limitações características de sua personalidade. Após a narração do jantar, a qual toma uma atenção relativamente grande do narrador, a construção do enredo torna-se mais fluida. Acontecimentos do passado passam a ser relembrados por Virgínia. Cronologicamente temos sua chegada à cidade, sua instalação com Daniel, a partida deste. Depois temos a mudança de Virgínia para a casa das primas, figuras antipáticas que, no ato de acolhê-la, sentem-se no direito de explorá-la. Na realidade, uma delas era bem relevante e imparcial à presença da nova hóspede, enquanto a outra, a mais mirrada e de frágil saúde, esforça-se por explorá-la. Nasce uma inimizade entre as duas a ponto de Virgínia abandonar a residência e passar a alugar um apartamento com o dinheiro que o pai lhe envia. O narrador nunca é específico quanto a esse fato; é dado a entender que Virgínia não possuía trabalho ou atividade alguma, ao passo que seu pai pensava que ela estava a estudar na cidade grande.

Um episódio em especial recebe destaque na vida de Virgínia, o qual se resumia no relacionamento que ela manteve com o porteiro de seu prédio. Não houve nada no âmbito sexual, apenas uma “amizade” de tom estranho. Ele subia sempre a seu apartamento para tomar café e eles conversavam por longo tempo. Chegaram até mesmo a ler a bíblia, por iniciativa do porteiro. Mas quando ele relatou que sua mulher reclamara de suas relações com Virgínia, quaisquer laços se romperam.

A seguir a natureza do namoro de Virgínia com Vicente passa a ser retratada com maiores detalhes até o ponto em que esta decide retornar à Granja Quieta, por pretexto da morte de sua avó. Ela não relata nada a respeito da partida ao namorado, levando-a apenas a passar uma última noite de maior profundidade sentimental com seu amante.

Na terceira parte, temos Virgínia realizando sua viagem de retorno à Granja Quieta. Ao chegar, reconhece a casa de modo diferente e sente-se deslocada do meio

familiar. Sua família tinha encontros definidos, como nas refeições diárias: estas eram praticamente invioláveis. Mas não mantinham um relacionamento fraterno e amigável entre si. Virgínia passa apenas a ter um contato maior com a irmã mais velha, com quem conversava sobre a cidade grande e os acontecimentos de Brejo Alto. Mas tudo por demasiado superficial. O relacionamento familiar figurava como um círculo vicioso, do qual todos necessitavam por um motivo obscuro, mas que os fazia frios e ranzinzas. Virgínia tem seu contato parcialmente retomado com Daniel. Na realidade ele se mostrava sempre distante, até um episódio, com um diálogo clímax entre os dois.

Após certo tempo, Virgínia decide retornar à cidade grande. Ao pisar nesta, no entanto, a protagonista d'*O Lustre* encontra seu fim ao ser atropelada por um automóvel. O *chouffer* que o dirigia foge, e uma multidão a cerca, contudo, a mulher do porteiro acusa-a de prostituta, afirmando que recebia seu marido em seu apartamento. Adriano assiste assombrado ao desfecho daquela mulher. O chapéu que Virgínia usava antes de sua morte, no entanto, recebe atenção somente nos instantes predecessores à sua morte, não recebendo o mesmo enfoque que o chapéu do afogado no início do romance. "Uma claridade esgazeada e trêmula vacilou no seu peito, ele a viu deitada no chão com os lábios brancos e tranqüilos, o rolo dos cabelos desfeito, o chapéu de palha marrom amassado. Então era mesmo ela" (LISPECTOR, 1999, p.252).

> Daniel voltara a cabeça rapidamente — preso a uma pedra estava um chapéu molhado, pesado e escuro de água. O rio correndo arrastava-o com brutalidade e ele resistia. Até que perdendo a última força foi levado pela correnteza ligeira e em saltos sumiu entre espumas quase alegre. Eles hesitavam surpresos (LISPECTOR, 1999, p.16).

A narrativa passa-se em três espaços principais, Granja Quieta, Brejo Alto e a "Cidade Grande". Granja Quieta era a propriedade familiar que comportava o casarão da família de Virgínia. Brejo Alto era a cidadezinha onde situava-se Granja Quieta e o pai de Virgínia possuía uma pequena papelaria. A Cidade Grande não é especificada como uma metrópole brasileira.

2.3 - Romance e representação

No romance *O lustre* a escritora parece impor a si mesma algumas questões centrais da representação romanesca, em consonância com toda sua obra. Tais questões não estão explicitadas no romance e só se pode chegar a elas por uma análise mais

detida do texto, indagando-se sobre a fortuna crítica e o restante da obra de Clarice Lispector.

Em artigo já mencionado, Sérgio Buarque de Holanda introduz o problema ao se referir à obra de Clarice que, como vimos, contava então com apenas três livros. O que o diz o crítico naquele momento (1950) permanece válido. Acreditamos que a opinião de Holanda abrange sem problemas toda a obra romanesca de Lispector até os dias de hoje. Diz Holanda que o trabalho da "Sra. Clarice Lispector funda-se no [...] empenho de dar voz articulada às mudanças, por vezes radicais, que se vão operando na condição e na consciência dos homens" (HOLANDA, 1989, p. 178).

São três os problemas que Holanda propõe. De um lado, as mudanças nas condições de vida dos homens do século XX. De outro, as novas técnicas que o gênero romance deve adotar e inventar para fazer representar adequadamente essas mudanças. No meio disso, fica a romancista Clarice Lispector, preocupada em dar respostas à tarefa de representar esta realidade.

Dissemos, base em estudos críticos, que o romance de Clarice Lispector está vinculado ao romance moderno e suas questões relativas à introspecção: "a perspectiva da introspecção, comum à novelística moderna" (NUNES, 1989, p. 63-64).

Para Adorno, o gênero romance é a forma literária moderna que tomou para si a tarefa "de dominar artisticamente a mera existência" (ADORNO, 2003, p. 55). A tarefa do romance não é somente estética ou simplesmente cognitiva; ela diz respeito ao poder, ao domínio dos homens modernos sobre aquilo que está sob seus olhos: "a mera existência", ou seja, a realidade. O romance é instrumento moderno de domínio da realidade. Nessa linha, o objeto do romance, segundo o crítico, originalmente foi a própria realidade. Adorno advoga esta tradição para o romance do século XX. Para ele o realismo é imanente ao romance: "até mesmo os romances que, devido ao assunto, eram considerados "fantásticos", tratavam de apresentar seu conteúdo de maneira a provocar a sugestão do real" (ADORNO, 2003, p. 55). Porém, para o teórico, já no final do século XIX, esse procedimento se tornou questionável. O realismo, como se via até então, entra em crise. Para exemplificar isso, Adorno recorre, dentre outros, aos já clássicos artistas que ajudaram a realizar a tarefa de crítica ao realismo do romance do século XIX, Joyce e Proust que, paradoxalmente, se mantiveram realistas. Para Adorno, ambos escritores são reações ao realismo do século XIX, forma artística que havia codificado a reprodução da fachada como modo de representação da realidade,

centrando-se no descritivismo dos objetos e na objetividade do narrador. Se valendo daqueles escritores, Adorno advoga que o romance deve manter sua tradição realista, porém renegando aquele realismo do período anterior:

> Se o romance quiser permanecer fiel à sua herança realista e dizer como realmente as coisas são, então ele precisa renunciar a um realismo que, na medida em que reproduz a fachada, apenas auxilia na produção do engodo (ADORNO, 2003, p. 57).

Na tradição do romance realista, os romances importantes do século XX serão aqueles que se rebelam contra o realismo que reproduz a mera fachada. Mais que isso, se a tarefa do romance, para Adorno, é o "domínio da mera existência", ele deve continuar a tentar representar esta existência.

Entre Adorno e Sérgio Buarque de Holanda, há certo consenso. Para ambos, no século XX, as condições gerais da vida social obriga os homens e as mulheres a redimensionarem cotidianamente suas práticas e suas consciências, aspecto que os escritores se esforçam mais e mais por representar com novas técnicas.

De acordo com Adorno, dentro disso a que chamamos realidade, o verdadeiro objeto do romance é o conflito entre homens vivos e relações petrificadas (ADORNO, 2003, p. 58). Neste contexto ele dá pistas da modificação disso no século XX, vinculando-a ao romance. Para o crítico, os homens, indivíduos e coletividades, se tornam mais e mais estranhos uns aos outros; os homens estão apartados uns dos outros e de si mesmos (ADORNO, 2003, p. 58). O romance se põe a representar esse isolamento.

Portanto, o quadro geral do isolamento de homens e mulheres no inícios do século XX dificilmente pode ser descrito aqui, mas parece estar identificado à massificação das sociedades europeias daquele período de que fala Hannah Arendt (1989, p. 367). Para ela, "as massas surgiram dos fragmentos da sociedade atomizada, cuja estrutura competitiva e concomitante solidão do indivíduo eram controladas apenas quando se pertencia a uma classe. A principal característica do homem de massa [...] é o seu isolamento e a falta de relações normais" (ARENDT, 1989, p. 367). Fragmento, atomização, solidão, isolamento e falta de relações normais: eis o surgimento de homens novos, sem vínculo com família, classe social ou outro grupo. O fenômeno não é localizado neste ou naquele país, trata-se de algo estruturante das sociedades europeias do início do século XX, algo que acontece em escala continental e que é pré-condição para o surgimento dos totalitarismos em geral e, no Brasil, do populismo. Quando o

surgimento do homem sem vínculos não aconteceu como resultado de processos espontâneos, acabou acontecendo por força da engenharia social deste ou daquele regime[2].

A sociedade de homens sem vínculos com família ou classe social tem origem, dentre outros, na maior migração que se viu até então – isto é, na virada do século XIX para o século XX. Escrevendo sobre a migração do período, Eric Hobsbawm fala:

> Homens e mulheres migravam não apenas para o outro lado de oceanos e fronteiras internacionais, mas do campo para a cidade; de uma região do mesmo país para outra – em suma de "casa" para a terra de estrangeiros e, virando-se a moeda, como estranhos em casa alheia (HOBSBAWM, 1995, p. 122).

Para exemplificar a importância do fenômeno, "Quase quinze em cada cem poloneses saíram de seu país para não voltar, e mais meio milhão por ano como migrante sazonais" (HOBSBAWM, 1995, p. 122). Sem os vínculos tradicionais de família e grupos de trabalhos comunitários, esses homens são estranhos entre estranhos. Daí o estranhamento entre eles de que fala Adorno (2003, p. 58).

Esta é a realidade que obriga o romance como gênero a fugir da representação padrão para as novas formas do romance de introspecção do século XX.

David Lodje, fazendo uma panorâmica do romance dos últimos 500 anos, diz que este sempre "teve como característica o tratamento íntimo da experiência" (LODJE, 2010, p. 52), ou seja, o romance sempre se valeu da introspecção. Para ele, desde Dafoe (1660-1731), no século XVII, temos personagens obcecados com a vida interior e, no começo do século XIX, romancistas como Jane Austen (1775-1817) combinavam a ação externa dos personagens com a análise íntima dessas ações no nível das consciências dos próprios personagens (Cf. LODJE, 2010, p. 52). Contudo, parece que, com o "romance de fluxo de consciência", que tem, por exemplo, em Virgínia Woolf uma de suas principais representantes, essa tendência à introspecção, se radicaliza. Lodge sugere que esse tipo de romance é tributário de uma sociedade em que os indivíduos alcançaram um grau de interiorização que beira o solipsismo, "aquela doutrina filosófica segundo a qual nada é necessariamente real além das fronteiras da nossa mente (LODJE, 2010, p. 52). Para Lodje, ainda na virada do século XIX para o XX, "a realidade se instala definitivamente nas consciências íntimas e subjetivas dos

[2] Comparando os regimes totalitários da Alemanha nazista e da Rússia comunista, Arendt diz: "Stalin teve que [...] artificialmente aquela sociedade atomizada que havia sido preparada para os nazistas na Alemanha por circunstâncias históricas" (ARENDT, 1989, p. 368).

indivíduos incapazes de comunicarem a totalidade de suas experiências aos outros" (LODJE, 2010, p. 52). Levadas ao pé da letra, as palavras de Lodje nos permitem inferir que, no século XX, não há realidade objetiva que mereça esse nome além daquela encontrada nas mentes individuais que, por sua vez, não conseguem compartilhar essa realidade que acaba aprisionada nestas mesmas mentes.

Nesse sentido, não é difícil pensar na nova consciência que se instala na cabeça de homens e mulheres que fazem parte da massa migrante que se deslocou de suas comunidades, tribos, famílias, na virada do século XIX para o XX (Cf. HOBSBAWM, 1995). Esses homens e mulheres, estando afastados de suas comunidades de origem e, ao mesmo tempo, se encontrando perdidos na vida das cidades grandes entre a massa estranha de outros homens e mulheres solitários, muitas vezes falando somente a sua língua de origem, acabam por se refugiarem dentro de si mesmos, sem perspectiva de comunicação com os demais ao seu redor. São homens e mulheres solitários, apegados a suas próprias verdades interiores.

O romance de fluxo de consciência e de monólogo interior tenta representar esse tipo de consciência novo de que Lodje fala e que pode ser verificado na nova vida que homens e mulheres são submetidos na Europa da virada do século XIX para XX.

Erich Auerbach (1994, p. 495) dá sua medida da realidade europeia em que a nova técnica do romance surge. Para o crítico literário, a nova técnica se formou nos decênios entorno da Primeira Guerra Mundial. O alargamento de conhecimentos, experiências, pensamentos e possibilidades de vida foi tão grande que, ao mesmo tempo em que um ensaio de interpretação sobre dado fenômeno era publicado, outro já era escrito com o intuito de derrubar as ideias do anterior. É o tempo em que não há sínteses possíveis entre os vastos e especializados conhecimentos recém surgidos nos campos da ciência, da técnica e da economia. Nesse período, não há uniformidade nas transformações. Se há pouco tempo as comunidades e povos tinham certa uniformidade social e econômica entre seus grupos, de repente isso se modifica drasticamente. Entre os membros de uma mesma população, e mais ainda, entre populações e povos distintos, as diferenças se fizeram notar de forma mais profundas e mais perceptíveis. As ideologias tradicionais (religiões, filosofias) se tornaram vacilantes, apesar de sobreviverem com relativa autoridade em contato com as ideologias da democracia e do liberalismo, não tão novas, e do socialismo – todas, ainda assim, vacilantes. Além disso,

via-se não raro seguidores radicais desta ou daquela ideologia subitamente se passarem para o lado daquela ideologia considerada seu extremo oposto.

Na Europa da virada do século XIX para o século XX, era possível que reinasse uma "comunidade de pensamento tão reconhecível e tão formulável" que um "escritor que quisesse representar a realidade tinha à sua disposição critérios dignos de confiança para ordená-la" (AUERBACH, 1994, p. 496). Já depois da Primeira Guerra Mundial (1914-1918), isso começa a desaparecer. Essa confiança para ordenar a realidade e, com ela, os critérios dignos para fazê-lo, iam se tornando mais e mais difíceis de se conseguir.

> Durante e após a Primeira Guerra Mundial, numa Europa demasiada rica em massas de pensamento e em formas de vida descompensadas, insegura e grávida de desastre, escritores distinguidos pelo instinto e pela inteligência encontram um processo mediante o qual a realidade é dissolvida em múltiplos e multívocos reflexos de consciência (AUERBACH, 2002, p. 496).

Nesse quadro, não é difícil imaginar como surge a nova forma de representação da realidade do romance contemporâneo. Num contexto em que não se tem mais as garantias das ideologias tradicionais, em que a verdade parece estar radicalmente aqui e, logo em seguida, do outro lado – nesse contexto, aceita-se cada vez mais essa perspectiva que rouba do escritor, e mesmo das várias vozes dentro do texto, a primazia de dizer a verdade.

Entretanto, o foco sobre a necessidade de se representar a realidade permanece. Não há, no novo romance contemporâneo como um todo, uma desistência da realidade. Parece que a forma mais apropriada de representar esta realidade é a crítica, como diz Adorno mais acima, ao realismo do século XIX.

Sobre isso Erich Auerbach também pode nos auxiliar. Analisando um trecho do romance de Virginia Woolf (*To the lighthouse*), Auerbach dá as linhas gerais da mudança realizada por Woolf, modelo e exemplo central das mudanças que sofrem o romance e suas formas de representação da realidade no século XX.

No romance de Woolf, diz Auerbach, "o escritor, como narrador de fatos objetivos, desaparece quase que completamente; quase tudo o que é dito aparece como reflexo na consciência das personagens do romance" (AUERBACH, 2002, p. 481). Até o século XIX o escritor, na maioria das vezes representado pelo narrador, era o responsável pela objetividade e pela verdade dentro do discurso do romance. Seu

estatuto superior de enunciador era intocável. Com Woolf e seus contemporâneos, como Faulkner e Joyce (e, um pouco antes, Proust), o romance perde essa figura central da objetividade e da verdade, figura que acaba por "descer" aos patamares dos personagens e demais vozes da narrativa quando a questão é o primado da objetividade e da verdade. Em Woolf, não há, de fato, superioridade ou mesmo hierarquia, quando a questão é conhecer os objetos descritos, sobretudo os personagens. Todas as vozes, inclusive a do escritor/narrador, têm o mesmo nível de conhecimento sobre a realidade que eles narram, analisam ou descrevem. Eis o que diz Auerbach:

> [o narrador ou a narradora de *To the lighthouse*] não se manifesta acerca das suas personagens como alguém que as conhece perfeitamente e que consegue descrever, a partir deste conhecimento, o seu caráter e o seu estado interno a cada instante, com objetividade e segurança (AUERBACH, 2002 p.479).

E mais:

> [Woolf, ao se representar no texto pela voz narrativa,] não parece pensar que é escritora, e que, portanto, deveria saber qual a situação das suas personagens [...] [Woolf] apresenta-se como uma pessoa que somente recebeu uma impressão [da personagem], que vê seu rosto, e que reproduz a sua impressão de forma subjetiva, duvidando acerca da interpretação (AUERBACH, 2002 p.479).

Estas afirmações sobre o romance do século XX, na sua generalidade (Lodje) ou na sua especificidade (Auerbach), são bastante válidas para a obra de Clarice Lispector, em especial para *O lustre*. Gilda de Mello e Souza (1989, p. 171) aponta os temas do desencontro e da incomunicabilidade, dentre outros, como sendo centrais no romance. Tais temas são tratados no romance pelo viés das consciências individuais, sobretudo a da protagonista Virgínia, sem que um narrador objetivo possa enunciar maiores verdades factuais ao seu leitor.

2.4 - A representação n'*O Lustre*

> [O romance da] sra. Clarice Lispector funda-se no [...] empenho de dar voz articulada às mudanças, por vezes radicais, que se vão operando na condição e na consciência dos homens (HOLANDA, 1989, p. 178).

Se for verdade que há um problema geral de representação aludido por Holanda na epígrafe deste tópico, então é preciso perguntar sobre a especificidade do problema no que se refere à Clarice Lispector. Tendo em vista que a década de 1970 foi marcada por um pensamento que Showalter chamou de *ginocrítica*, que é uma redescoberta, uma preocupação com as leituras que as mulheres faziam da própria escrita. Showalter em *"Criticism and the Wilderness*" (Crítica e o infinito) promove uma reflexão que acaba por concluir que os estudos feministas que mais obtêm resultados são os que consideram o contexto histórico-cultural em que a obra literária executada por mulheres está inserida, pois reflete a realidade.

Quanto ao problema geral, como sabemos, Holanda se refere às tarefas de representação a que o romance ocidental como gênero teve que se submeter, sob pena de sucumbir como tal. Cremos, com o crítico, que importantes mudanças na vida cotidiana e nas consciências de homens e mulheres devem ter implicado em mudanças profundas no gênero.

Clarice Lispector parece enfrentar esses problemas gerais de representação, pois reflete a realidade, não sem grandes esforços de estilo, aderindo às vertentes modernistas do romance de introspecção. Porém, ao compor seu segundo romance, *O lustre*, a escritora vai se defrontar com novos e importantes problemas de representação. O principal deles é o de *representar o outro* dentro de um sistema literário que já se colocara a questão de forma avançada.

A seguir, tentamos ampliar e reformular este *problema de representação do outro,* com base, sobretudo, em pontos importantes da fortuna crítica da escritora. A proposta se escora em duas hipóteses. A primeira é a de que Clarice está sim às voltas com questões de representação, como diz Holanda, uma vez que está integralmente inserida dentro do romance introspectivo ocidental, como toda a reflexão até aqui permite ver.

A outra hipótese, segundo Santiago, ao contrário do que se diz eventualmente sobre a obra, esta se insere, sim, dentro do sistema literário brasileiro, não sendo a autora figura isolada da ficção brasileira do século XX, espécie de criadora de si mesma, como tende a fazer crer certa crítica.

Quem defende isso é o crítico literário Luiz Bueno no seu *Uma história do romance de 30* (2006). O crítico toma como ponto de partida um texto de Silviano Santiago (2004, p. 231), que, segundo Bueno, dá "forma a uma espécie de lugar-comum

da história literária brasileira" que tende a isolar Guimarães Rosa e Clarice Lispector como se os dois escritores fossem espécies de "demiurgos de si mesmos, [e] pairassem isolados sobre nosso ambiente literário, totalmente desconectados das experiências anteriormente feitas no campo da prosa em nossa sempre criticável tradição literária" (BUENO, 2006, p. 18). Para o crítico literário, Clarice se filia dentro da tradição do romance chamado "intimista" dos anos 30 (Cf. BUENO, 2006, p. 21), sendo precedida por uma série de escritores daquele período, dentre eles, Lúcio Cardoso, que "está longe de ser um autor isolado nos anos 30 e se integra perfeitamente a um sistema" (BUENO, 2006, p. 22). Dentro desse sistema, estão Lúcia Miguel Pereira, Mário Peixoto, Cyro dos Anjos, Octávio de Farias, dentre outros. Indo além, destacando romancistas que, tendo escrito prosa propriamente regionalista, também se filiaram dentro do romance introspectivo de 1930: Graciliano Ramos, Dyonélio Machado, Érico Veríssimo e Raquel de Queiroz (Cf. BUENO, 2006, p. 22).

Assim, segundo o crítico, não se pode falar que Clarice inaugure sozinha uma prosa distanciada do meramente factual e da lógica do acontecimento, ela não está sozinha. Também não se pode falar que não exista um "sistema" literário que legitimasse seu trabalho – sistema que envolvia escritores, editoras, público leitor/consumidor e crítica[3] – e que estava preparado para receber o trabalho de Clarice Lispector, sobretudo por uma cultura já amplamente estabelecida de romances de introspecção. Para Bueno, Clarice Lispector "pôde se legitimar por que cabia num sistema que, embora não representasse propriamente o *mainstream* da nossa literatura de ficção, era um sistema atuante e não marginalizado como se tende a ver hoje" (BUENO, 2006, p. 18).

Diz o autor:

> A crítica pode considerar a aula de Clarice como a melhor até o momento de seu surgimento, mas carece de legitimação a afirmação de que Clarice inaugurou entre nós uma ficção despreocupada de dar uma resposta imediata à realidade social e que incorporasse, em sua escrita, aspectos que uma crítica mais tradicional perceberia como adequada à poesia (BUENO, 2006, p. 23).

Dentro desse quadro, é possível pensar numa Clarice Lispector submetida às regras deste dito "sistema intimista", mas também às regras do resto de toda a literatura precedente. Se, como já ficou claro, não podemos falar de uma "imaculada concepção"

[3] Cf. CANDIDO, Antonio. Introdução. In: Formação da literatura brasileira. v.1.

da literatura de Clarice Lispector, seja no que diz respeito à sua inserção na tradição do romance ocidental, seja na tradição do sistema intimista, então devemos tomar como possibilidade uma inserção global da escritora dentro do sistema literário como um todo. Sendo assim, ao menos como hipótese, podemos pensar numa Clarice Lispector às voltas com as questões de *representação do outro*, que estão presentes fortemente dentro do romance dos anos 30.

Parece que as questões de representação do outro às quais Clarice Lispector dedicou um romance inteiro, *A hora da estrela* (1977), já estavam presentes trinta anos antes na consciência da escritora – notadamente na fatura do romance que estamos estudando, *O lustre*.

Na esteira da inclusão do pobre como protagonista no romance de 30, entram os marginalizados de um modo geral: adolescentes, crianças, mulheres, loucos etc. Luiz Bueno também reflete sobre a questão.

Para o crítico, os problemas de representação da fala e da consciência do outro afetam escritores vários, de modo diferente, claro. Dentre eles estão José Lins do Rego, Jorge Amado e Graciliano Ramos. As soluções para o problema de representação do outro – dirá Bueno – são, em sua maioria, artificiais. Lins do Rego, por exemplo, em seu livro *Menino de Engenho*, teve que se haver com a representação da fala de uma contadora de histórias analfabeta, a velha Totonha. O crítico fala da solução artificial a que chega José Lins do Rego: o livro possuía algo de concessão paternalista que a cultura letrada fazia à cultura popular. Entretanto, Bueno mostra também o quanto esta mesma solução foi importante para ajudar a "criar uma espécie de língua geral do romance brasileiro que, de uma forma ou de outra tem força até hoje" (BUENO, 2006, p. 24), sendo ponto de partida para as realizações de Guimarães Rosa, por exemplo.

Na esteira destas considerações, fala também das soluções que Jorge Amado teria dado para o problema geral da representação do outro. Com efeito, Amado se mostra bastante desenvolto ao representar o povo: "Sendo um revolucionário, como se definia, sente-se um representante legítimo do povo e, sem problema nenhum, fala em seu nome" (BUENO, 2006, p. 24). A solução de ambos escritores são artificiais, mas inauguram e desenvolvem a questão.

Outro que enfrenta o problema é Graciliano Ramos. Para este,

> o roceiro pobre é um outro, enigmático, impermeável. Não há solução fácil para uma tentativa de incorporação dessa figura no

> campo da ficção. É lidando com o impasse, ao invés das soluções fáceis, que Graciliano Ramos vai criar *Vidas secas*, elaborando uma linguagem, uma estrutura romanesca, uma constituição de narrador [etc.] em que narrador e criatura se tocam, mas não se identificam. Em grande medida o impasse acontece por que, para a intelectualidade brasileira daquele momento, o pobre [...] é visto como um ser humano meio de segunda categoria, incapaz de ter pensamentos demasiadamente complexos – lembre-se de que a crítica achou inverossímil que Paulo Honório fosse o sofisticado narrador de *S. Bernardo*. A solução genial de Graciliano Ramos é a de não negar a incompatibilidade entre intelectual e proletário, mas trabalhar com ela e distanciar-se ao máximo para poder aproximar-se. Assumir o outro como outro para entendê-lo (BUENO, 2006, p. 24).

Graciliano talvez tenha a melhor solução, mas não é o único a propor a questão que estava também em outros romancistas de seu tempo. A questão que se coloca então é como dar voz ao outro sem trazer para o discurso aquela impressão de que homens e mulheres não letrados e/ou analfabetos estão falando como intelectuais, numa linguagem literária empolada. Mais especificamente, como representar consciências de resto presumivelmente tão diferentes das do homem intelectual. E a questão se coloca num momento em que o homem e a mulher do povo entram para o romance como protagonistas.

Nestes termos, para Bueno (Cf. p. 24-25), toda a obra de Guimarães Rosa, iniciada já a partir dos anos 40 em diante, pode ser vista como uma solução privilegiada para esse impasse do romance de 30.

A despeito das várias discussões feitas pelo romance de 30 e por seus desdobramentos nas décadas seguintes, parece que a questão é amplamente discutida também em *A hora da estrela*, como sugerimos mais acima. A seguir, faremos uma discussão para aproximar *O Lustre* de *A hora da estrela*.

2.5 Virgínia: o outro de Clarice Lispector

Há, na primeira parte de *O lustre*, a fase relativa à infância de Virgínia, um episódio, dentre muitos, em que Virgínia e seu irmão Daniel elegem para si mais um segredo. Esse episódio é fundamental para pensarmos a personagem Virgínia como "outro" de Clarice Lispector, tendo em vista que o segredo é a forma pela qual Virgínia

é dominada, tendo em vista que "Virgínia temia-o, porém não lhe ocorria sequer escapar a seu domínio. Mesmo porque ela própria se reconhecia tola e incapaz. Daniel era forte" (LISPECTOR, 1999, p. 57).

Como vimos, vivendo quase sempre solitária na ampla casa da fazenda, onde "Os dias eram de uma tristeza perfeita que terminava por se ultrapassar e deslizar para uma quietude sem além" (p. 50), a protagonista tem o irmão pouco mais velho como único companheiro e único amigo. Bem entendido, Daniel não é um companheiro no sentido que comumente damos à palavra, isto é, de "camarada" e "parceiro". Antes, devemos falar de uma relação de poder e submissão que o texto, a partir de seus muitos exemplos, acaba por explicitar.

Com efeito, além do segredo essencial de que já falamos, os dois irmãos compartilham o segredo da "Sociedade das Sombras". Pouco se diz sobre o que é essa Sociedade. Ao leitor resta supor que não seja mais do que uma das secretas brincadeiras (ingênuas ou não) dentre as tantas que os meninos mantêm entre si durante certo período de suas vidas. São clubes, sociedades, gangues, cujas sedes ficam nas casas das árvores ou nos bosques, em grutas, sótãos e/ou porões.

Eis a Sociedade das Sombras. A sede escondia-se na mata na "primeira clareira a partir do caminho da cerca. [...] Era realmente a pior clareira, úmida, sombria, fechada por árvores altas e magras" (LISPECTOR, 1999, p. 56). "Os dois irmãos se reuniam ali diariamente, logo que o sol se punha" (p. 56). Na Sociedade, somente dois sócios: Daniel, espécie de chefe, e Virgínia, quase sempre submissa:

> – Vamos criar a Sociedade das Sombras.
> Antes mesmo de saber do que se tratava Virginia já compreendera confusamente com o corpo e acedera. A Sociedade das Sombras tinha objetivos estranhos e indefinidos. Eles mesmos não conheciam e misturavam seus mandamentos a uma ignorância quase desesperada. A sociedade das sombras deveria explorar a mata. Sim, sim. Mas por quê? Perto do casarão havia um caminho quase cerrado e por lá alcançava-se a escuridão. [...]
> – Porque a solidão... Solidão – é o lema da Sociedade, impunha Daniel. [...]
> – E a verdade? Perguntava [Virgínia].
> – Que verdade?
> – Outro lema deve ser: A Verdade.
> – Sim, irritava-se Daniel, tanto lhe custava ser guiado uma vez sequer por Virgínia (1999, p. 55).

Muitos anos depois, já adulta, longe da fazenda, Virgínia se recordará da Sociedade das Sombras. A vaga lembrança que tem parece coincidir com aquilo que até aqui foi dito.

> A Sociedade das Sombras... Lembrava-se de que ela e Daniel viviam em segredinhos assustados; segredinhos... era isso? não, não. Sobretudo ela sempre possuíra uma memória extraordinária para inventar fatos. Sim, e que se encontravam na clareira, sim na clareira. Como deveriam ter experimentado o medo... é-se tão corajoso em criança [...] (p. 145).

Não há nessas lembranças de Virgínia adulta maiores pistas sobre a Sociedade das Sombras, aquilo que o narrador nos dá a ver na sua infância como nas páginas iniciais do romance.

> — Virgínia, todos os dias você vendo café-com-leite gosta de café com- leite. Vendo pai você respeita pai. Arranhando a perna você sente dor na perna, já compreendeu o que eu quero dizer? Você é vulgar e estúpida. — Sim, por Deus que ela o era — Pois a Sociedade das Sombras deve aperfeiçoar seus membros e manda que você vire tudo ao contrário. A Sociedade das Sombras sabe que você é vulgar porque você não pensa, como se diz, com profundeza, porque você só sabe seguir o que lhe ensinaram, está entendendo? (p. 57)

Na Sociedade, Virgínia experimenta o poder de Daniel; de fato, o poder do homem de um modo geral, espécie de lição para toda a vida. A dominação que Virgínia sofre tem algo de brutal:

> Daniel *encolerizava-se*, empurrava-a apertando-lhe o braço, chamando-a de ignorante, ameaçando dissolver a Sociedade das Sombras, o que a aterrorizava, mais do que sua brutalidade física. Daniel Inquietava-a: Como que ele se degradava com o poder adquirido na Sociedade das Sombras; endurecera e não perdoava jamais. Virgínia temia-o, porém não lhe ocorria sequer escapar a seu domínio (LISPECTOR, 1999, p. 57; grifo nosso).

Daniel é com frequência colérico e rude com Virgínia, seja com palavras, seja fisicamente. Ao mesmo tempo, de modo repetitivo, aponta nela dificuldades de compreensão e de falta de inteligência. Pode, diante dela, encolerizar-se, ser fisicamente violento, chamando-a de ignorante, infundindo-lhe medo e submetendo-a ao domínio irrefletido e egoísta – típico talvez do adolescente que então era. Os anos de infância com Daniel em Granja Quieta são anos de uma prolongada formação para a submissão.

Um aspecto se destaca aqui. A marcada falta de inteligência de Virgínia, espécie de característica central da protagonista. Daniel é o primeiro a notar e parece não se cansar em mostrar essa falta de inteligência de modo pejorativo.

Logo no início do romance, Daniel, depois de insistir com Virgínia para que o acompanhe, não hesita em ofendê-la: "Venha sua idiota" (p. 10). O epíteto se repete páginas adiante: "Você seria menos idiota se não fosse idiota" (p. 33, só nessa página Daniel diz "idiota" três vezes, referindo-se à irmã). E, logo depois, quando Virgínia experimenta nos olhos a dor do veneno das aranhas da coleção de Daniel: "O que aconteceu com teu olho foi idiotice. Você e tia Margarida são feitas de quase nada, um espirro e pronto! Vocês ficam cheias de dores, aleijadas, pois morra de uma vez" (p. 34). Em outro momento, depois de chamá-la de "Égua de pasto", Daniel diz a pretexto de elogiar Virgínia: "Ela é tão tola que tudo para ela é fácil" (p. 37). Daniel, enfim, acha-a "ignorante", "vulgar e estúpida" (p. 57). Espera dela que tenha "pensamentos fortes" (p. 56) e "profundos" (p. 57).

Mas ela parece não tê-los. Daniel "não a amava sequer, mas ela era doce e tola, fácil de se conduzir a qualquer ideia" (p. 28). Frequentemente, Daniel é bruto e demonstra desprezo por Virgínia – com frequência isso parece estar justificado na lógica do próprio Daniel por certa falta de inteligência de Virgínia. E é isso que definirá a relação de ambos durante toda a vida. E a Sociedade das Sombras é o meio pelo qual Daniel utiliza para manipular e controlar os atos de Virgínia,

> — Libertar a família do Mal.
> — Que mal? perguntou ela imediatamente.
> — Silêncio, sua estúpida. A Sociedade das Sombras deseja saber se você conhece Esmeralda. Deseja saber se você conhece o segredo de Esmeralda, os encontros dela no jardim com aquele...
> — Mas fui eu mesma que lhe contei, não se lembra? Interrompia Virgínia fingindo animação, lisonjeando-o.
> — Mas cale-se! Não se atreva a me interromper ou eu acabo com a Sociedade e com você. A Sociedade das Sombras deseja que você conte ao pai de Esmeralda os encontros de Esmeralda no jardim.
> Ela entreabriu os lábios pálidos.
> — A Sociedade das Sombras falou.
> Agora nada poderia objetar. A Sociedade das Sombras falava sempre por último e a fórmula empregada por Daniel significava o fim da reunião (1999, p.62).

Mesmo muitos anos depois, já tendo estado na cidade e, então, retornado para Granja Quieta, Virgínia parece manter com Daniel o mesmo tipo de relação. Exemplo

disso é o primeiro encontro de ambos depois de meses sem se verem. Já são adultos e o irmão a quem tanto amava na infância agora está casado. Ela tenta um início de conversa e a resposta dele é o sumário das relações de ambos:

> – Você tem estado bem [pergunta Virgínia]?
> – Você só soube engrossar mas continua a mesma Virgínia: de uma vulgaridade e de uma falta de compreensão que faz pena. Vá para o diabo, minha filha.
> Ficaram um instante pensativos. Ele disse afinal.
> – Vou andar (LISPECTOR, 1999, p. 207).

O mesmo de sempre de Daniel: cólera, violência e desprezo. De Virgínia, silêncio. E também muito amor. De fato, à brutalidade de Daniel Virgínia retribui com um amor silencioso e constante. "Mesmo nas épocas em que ele se fechava severo e bruto dando-lhe ordens, ela obedecia porque sentia-o perto de si ocupando-se dela – ele era a criatura mais perfeita que ela conhecia" (p. 28). Virgínia amava Daniel "com um amor cheio de alegria doida" (p. 34); "amando-o tanto quanto jamais poderia amar" (p. 54). E é possível entrever que esse amor perdura pela vida toda. No final do romance, quando Virgínia é atropelada e morta, ela repete os nomes dos homens que, de alguma forma, foram importante para ela durante o romance. O nome de Daniel é dito significativamente três vezes (Cf. p. 258). Estendida na rua, já agonizando, depois que um carro a atropela e o motorista foge, Virgínia retorna pela imaginação à Granja Quieta, à infância e ao convívio com o amado irmão Daniel. A protagonista devaneia um instante de felicidade com o irmão. O breve momento imaginário, anterior à sua morte, é de comunhão com o irmão. Uma comunhão que raramente houve ao longo da vida, um momento em que ela e Daniel são um só.

> [...] um momento de *cólera* de Daniel era pensado por ela e os instantes claramente se sucediam – ela e Daniel mastigaram o fim da fruta que escorria pelo queixo e olhavam-se de olhos brilhantes e *inteligentes*, quase um gostando do que o outro comia [...] (LISPECTOR, 1999, p. 259).

Os irmãos compartilham uma fruta que já está no final: a vida, talvez; compartilham também a inteligência – que antes fora só de Daniel. E olham-se com olhos brilhantes e "quase" gostando do que o outro come. Não falta aqui sequer a cólera desse irmão amado, sempre colérico – como se viu. Sobretudo, o ambiente desse último devaneio é o velho casarão de Granja Quieta que, pelos adjetivos a ele atribuídos, lembra também a clareira onde ficava a sede da Sociedade das Sobras. O casarão do

devaneio: “Na gelada penumbra corredores negros, estreitos, vazios, úmidos; [...] corredores sombrios” (LISPECTOR, 1999, p. 259). A clareira: “úmida, sombria, fechada por árvores altas [...] a terra era negra [...] galhos e sombras” (LISPECTOR, 1999, p. 56).

Os anos da infância de Virgínia com Daniel são formadores, isto é, definem sua personalidade de mulher submissa e sem inteligência que o leitor verá na vida adulta da personagem. Contudo, o futuro ainda apresenta para a protagonista a esperança de ser feliz: “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” (LISPECTOR, 1999, p. 46).

Já prestes a ir para a cidade (seguindo os planos que o pai traçara para ela), entretanto ainda menina, eis que Virgínia já está “formada”: “Tendo experimentado a doçura da fascinação e da obediência ardente a Daniel, sua natureza maleável e fraca ansiava agora por entregar-se à força de outro destino” (LISPECTOR, 1999, p. 70). De fato, logo depois veremos Virgínia submissa a outro homem – Vicente, com quem repete, em certa medida, esse destino em que a colocara Daniel.

> Permitia-lhe que (Vicente) a guiasse... sim, sim, rara vez numa notícia surpreendente ela percebia o que ele desejava e seu pobre corpo hesitava em mistério, toda ela se alargava e perdia-se refluindo surda. — seria impossível atravessar seu ser com um de seus próprios pensamentos. Jamais tentaria caminhar adiante de Vicente; seguia-o porque não conseguiria carregar sozinha, na mão úmida, aquela rápida estrela que em momentos perderia a forma como a gota gelada que se liquefaz; tudo tão perigoso, simples e leve... esse era pois o segredo para o qual se caminhava desde a infância; o centro do desejo era rutilante e sombrio, elétrico e tão terrivelmente novo e frágil na sua contextura que poderia se destruir a si mesmo apenas aprofundando-se mais um pouco, apenas fulgurando um instante mais (LISPECTOR, 1999, p.111, 112).

Clarice Lispector, assim, põe-se a representar um tipo de mulher muito diferente, mas ao mesmo tempo com traços dela própria. Do ponto de vista das semelhanças podemos dizer que elas se assemelham, sobretudo, quanto à origem social. Clarice, casada precocemente, com certeza deve ter vivenciado a sensação de “entregar-se à força de um destino” masculino. Porém, as diferenças param por aí. Se a Clarice menina e adolescente é uma mulher que escreve livros, fala vários idiomas e tem consciência

plena da vida de mulheres como a própria Virgínia, esta, ao contrário, parece muito inconsciente de sua vida e da dependência em relação aos homens. Isso não a impede de sentir o profundo desconforto da existência dessa vida. Como relata Clarice Lispector:

> Queria me por completamente fora do livro, e ficar de algum modo isenta dos personagens, não queria misturar minha vida com a deles. Isso era difícil. Por mais paradoxal que seja, o meio que achei de me por fora foi colocar-me dentro claramente. Como indivíduo à parte, foi separar-me como eu dos outros (LISPECTOR apud SABINO, 2003, p. 139).

A escritora sabe bem de sua tarefa quando se põe a escrever *O lustre*. Precisa representar uma mulher submetida às forças da sociedade patriarcal; precisa, ao mesmo tempo, representá-la de modo verossímil, na sua solidão, no seu silêncio e nos limites da sua autoconsciência. Nesse sentido, eis a Virgínia, protagonista de *O lustre*: uma mulher que apesar de sofrer as mazelas da dominação masculina, não parece conhecer e querer nada mais do que essa dominação, mas que, paradoxalmente, mostra seu desconforto com seu estado. Sua saída de Granja Quieta é a evidente busca de algo que aquela vida de dominação masculina não lhe pode dar.

> Depois da Sociedade das Sombras porém ela roubaria de cada olhar seu valor para si mesma e bonito seria aquilo de que seu corpo tivesse sede e fome; ela tomara um partido. Também observara Daniel nos últimos tempos. E sem consciência via que sua mais leve matéria corrompera-se devagar, que se aniquilara nele o doce sofrimento em que ambos viviam; em seu ser algo tornara-se mais sério e inflexível, uma trêmula brutalidade. Ou enxergava-o pela primeira vez! Ela própria, embora não negasse ou afirmasse, seus olhos automaticamente se erguiam ou abaixavam-se diante de certas imagens e mesmo que ansiasse por jamais escolher, perplexa já escolhera (LISPECTOR, 1999, p.63).

Em suma, na trajetória de Virgínia pelo escuro da existência, rumo à clareira do esclarecimento, a personagem passa por um processo de fuga, em busca de novos horizontes e ao mesmo tempo também de esvaziamento, tentando escapar das rédeas de um passado que a medrou. Pouco a pouco, vai tentando se (re)encontrar com a linguagem e com a sua identidade.

CAPÍTULO 3. *O lustre* e o espaço romanesco

Para Domício Proença Filho (1997, p.52), o espaço, também chamado meio ou localização, envolve as condições materiais ou espirituais em que se movimentam os personagens e se desenrolam os acontecimentos. Por meio dele podem se configurar características dos personagens e mesmo de toda a história. Como os personagens, o

espaço é construído de maneira que se torne um elemento especial, singular. Uma sala não deve ser "uma sala qualquer", mas "aquela" sala "daquela" narração. Diante disso, o espaço não representa apenas um lugar, mas um ambiente carregado de vida, que contém um determinado clima, uma atmosfera que envolve personagem e leitor. Em *O lustre*, lemos:

> Era sua casa, sua casa — ela possuía um lugar que não era a mata nem a estrada escura, que não era o medo alucinado e sem rumo, um lugar que lhe pertencia sem que ninguém o tivesse dito jamais, um lugar onde as pessoas admitiam sem surpresa que ela entrasse, dormisse e comesse, um lugar onde ninguém lhe perguntava se ela tivera medo mas onde a recebiam continuando a comer sob a lâmpada, um lugar onde nos instantes mais graves as pessoas poderiam acordar e talvez sofrer também, um lugar para onde se corria assustada depois do arrebatamento, para onde se voltava após a experiência do riso, depois de ter tentado ultrapassar o limite do mundo possível — era sua, sua casa (LISPECTOR, 1999, p. 247).

Como bem citou Judith Grossman (1982, p. 65), em seu ensaio *Temas de teoria da literatura,* "tempo e espaço resultam mitificados na obra literária, nem um puro mundo interior, nem um puro mundo exterior, mas a fusão desses dois mundos". Já para Bachelard, o espaço tem a função de "reter o tempo comprimido", onde ficam guardadas todas as lembranças que saem da memória. Para Bachelard, o espaço é como uma caixa de memória e quando o sujeito sai de determinado local, as lembranças ali permanecem. Virgínia assim o sente: "O lugar onde ela nascera — surpreendia-se vagamente de que ele ainda existisse como se também ele pertencesse ao que se perde" (LISPECTOR, 1999, p. 145) e nele as lembranças retidas de uma infância perdida:

> Buscava sentir seu passado como um paralítico que inutilmente apalpa a carne insensível de um membro, mas naturalmente sabia sua história como todas as pessoas. Via-se separada do próprio nascimento e no entanto sentia difusamente que devia estar de algum modo a prolongar a infância numa só linha ininterrupta e que sem se conhecer desenvolvia algo iniciado no esquecimento (p.145).

Bachelard ainda afirma que "é no espaço que encontramos os belos fósseis de duração concretizados por longas permanências. O inconsciente permanece nos locais. As lembranças são imóveis, tanto mais sólidas quanto mais bem especializadas" (BACHELARD, 2005, p.29).

Assim, o ambiente não é um elemento secundário, sem qualquer importância na obra de ficção. “A grande natureza morta em que vivia. Mesmo assim parecia-lhe estar se misturando às coisas, dispondo-as ao seu agrado e perturbando-as” (LISPECTOR, 1999, p.143). Não é simples decoração, é sim fundamental para a caracterização do personagem; “às vezes, influi de tal maneira em seus sujeitos, tão adverso e tirânico, que os tornam seres diferentes do que seriam se não fossem modelados pela situação em que medram” (DEFINA, 1975, p.109).

Todos os espaços por onde circula Virgínia, a protagonista de *O lustre*, apresentam características tristes, mórbidas e sombrias. Assim também pode ser entendido o interior de Virgínia que, por fim, após a última visita que faz à Granja Quieta, de onde sai sem encontrar o que procurou a vida inteira, se encontra com a morte numa rua da cidade, em seu derradeiro retorno, sem encontrar a luz que tanto procurava.

Logo nas primeiras páginas, o narrador do romance apresenta o cenário, conduzindo o leitor a um acervo de informações que descreve desde a natureza até a construção do grande casarão:

> A escadaria, no entanto, cobria-se com um grosso tapete de veludo púrpura, ainda do casamento da avó, ramificando-se pelos corredores até os aposentos num súbito luxo seguro e grave. Abriam-se as portas e em vez da aconchegante riqueza que o tapete anunciava encontravam-se o vazio, o silêncio e a sombra, o vento comunicando-se com o mundo pelas janelas sem cortinas. Da vidraça alta via-se além do jardim de plantas emaranhadas e ramos secos o longo trecho de terra de um silêncio triste sussurrado. A própria sala de jantar, o aposento maior do casarão, estendia-se embaixo em longas sombras úmidas, quase deserta: a pesada mesa de carvalho, as cadeiras leves e douradas de uma mobília antiga, uma estante de finas pernas recurvas, o ar rápido nos trincos lustrosos, e um guarda-louça comprido onde translucidamente brilhavam em gritos abafados alguns vidros e cristais adormecidos em poeira (LISPECTOR, 1999, p. 15).

O narrador aponta os traços e os costumes da região onde os personagens habitavam. “Granja Quieta e suas terras estendiam-se a algumas milhas das casas que se agrupavam em torno da escola e do posto de saúde, afastando-se do centro comercial do município de Brejo Alto, sob circunscrição se achavam” (LISPECTOR, 1990, p.14). Virgínia faz do deslocamento espacial um refúgio individual para seus problemas pessoais. O *Lustre* apresenta a trajetória de Virgínia e a busca constante de um espaço físico e “psicológico” para viver, pois no decorrer da narrativa ela perambula de um

canto ao outro sem encontrar guarida em lugar algum, assim como não encontra o espaço interior que tanto procura. Virgínia perfaz um círculo peregrino em direção à morte, passando da Granja Quieta ao apartamento na cidade grande com Daniel, até que ele se casa e volta para Granja Quieta. Depois, Virgínia segue para um quartinho minúsculo e abafado na casa de umas primas: "A casa era tão velha que o seu antigo morador transferira-se com receio de que ela desabasse" (p.119). Depois vai para uma pensão, onde vive "um período triste e sem palavras, sem amigos, sem ninguém com quem trocar compreensões rápidas e amáveis" (LISPECTOR, 1999, p. 149).

> A pensão. Mudara-se para a pensão; passava pela lembrança escura, suja e vaga da pensão encostada à parede, fugindo, correndo com o coração pálido de alívio e refugiar-se na memória do apartamento onde afinal terminara. Era um edifício novo, uma estreita caixa de cimento úmido, magra e alta, com janelas quadradas. Sim, fora um período muito triste e sem palavras, sem amigos, sem ninguém com quem trocar compreensões rápidas e amáveis (p. 123).

Segundo Edwin Muir (1975, p.36), "o mundo imaginativo do romance dramático está no tempo e o mundo imaginativo do romance de personagem, no espaço". Sendo assim, o romance de personagem, segundo Muir, tem toda a estrutura narrativa direcionada ao espaço. *O lustre* é romance de personagem, em que o espaço é fundamental para a constituição da protagonista Virgínia.

Para Benedito Nunes,

> *O Lustre* começa expondo o fato exterior determinante da vida de seus personagens. Virgínia e seu irmão Daniel, que se debruçam numa ponte pênsil, vêem um afogado boiando no rio. A morte que lhes é então revelada, e acerca da qual silenciam, vai refletir-se nos jogos sombrios das duas crianças. Essa recordação secreta sela a mútua dependência afetiva, cimentada num liame de domínio e servidão, em que elas vivem (NUNES, 1995, p.23).

A viagem oferecida na leitura *d'O Lustre* constitui-se numa estrutura complexa e movente, composta por diferentes discursos, calçada em deslocamentos temporais e que possui o espaço e os objetos como elementos organizadores, dotados de poderosa força significativa. "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 mais interior e verdadeiro de existir" (NUNES, 1995, p. 141).

Vale relembrar também que logo no início do romance *O Lustre* encontramos na frase "ela seria fluida durante toda vida", (LISPECTOR, 1999, p. 11), de forma metafórica, uma alusão ao espaço, sendo que "fluido", de acordo com o dicionário Aurélio (1977), pode significar "corpo que toma forma do recipiente em que está", no que fica clara a importância do espaço na obra e sua relação com a protagonista Virgínia. A ideia que se apresenta no dicionário dialoga com a tentativa do corpo de se adaptar ao espaço em que se encontra. A trajetória da protagonista consiste na história de uma busca, sobretudo de um espaço físico onde viver, pois Virgínia transita de um canto ao outro. Virgínia move-se especialmente em espaços fechados, onde os "quartos cheiram a túnel e o ar tem peso de poeira" (LISPECTOR, 1999, p. 15). Todos os ambientes podem, assim, serem comparados com a característica solitária da personagem. Para Defina (1975, p.108), "os personagens pendem no espaço como fruto do próprio ambiente. É do ambiente, é do meio, que brota a personagem e dele é resultado". Dessa forma, para Defina, o personagem é fruto do ambiente em que está inserido e não o ambiente fruto do personagem, pois "Os quartos com cheiro de túnel, as coisas ligeiramente deslocadas de si mesmas como se acabassem de ter sido vivas" (1975, p. 141).

Ainda de acordo com Defina (1975, p. 108), para se estudar o ambiente na literatura de ficção, é necessário saber como ele se apresenta, saber se o ambiente é feito pelo homem ou o homem afeito ao ambiente, se o homem é que vence o ambiente ou por ele é vencido. No caso d'*O Lustre*, os personagens são afeitos ao ambiente e vencidos por ele, pois se acomodam no ambiente mórbido que habitam e todos os ambientes apresentam características sombrias e silenciosas. Em todos os ambientes predomina o silêncio e para Waldman (1983) esse silêncio diz tudo o que está nas entrelinhas:

> Entre a palavra e o silêncio, entre o que diz e o que está implícito em seu dizer, situa-se o texto de Clarice. Ler o seu texto é penetrar nesse âmbito elétrico onde forças opostas se digladiam. Recuperar a vida concreta significaria reunir o par vida e morte, reconquistar o um no outro, o tu no eu, e assim descobrir a figura do mundo na dispersão dos fragmentos. Mas os fragmentos no texto de Clarice não conseguem reagrupar-se de modo a constituir uma figura única. Paradoxais, sempre questionadas, as imagens se multiplicam, negam,

> intensificam, aumentam, diminuem, caminham à deriva, procuram. (WALDMAN 1983, p. 89)

Waldman (1983) afirma que o único meio de entender o que diz o texto de Clarice é interrogar o silêncio e o seu significado dentro da obra: “não o silêncio que se situa antes da palavra e que é um querer dizer, mas o outro, o que fica depois dela e que é um saber que não pode dizer a única coisa que, de fato, valeria a pena ser dita” (WALDMAN 1983, p. 90).

> Antes de adormecer, concentrada e mágica, dizia adeus às coisas num último instante de consciência ligeiramente iluminada. Sabia que na penumbra "suas coisas" viviam melhor sua própria essência. "Suas coisas" — pensava sem palavras, sabida na própria escuridão — "suas coisas" como "seus animais". Sentia profundamente que estava rodeada de coisas vivas e mortas e que as mortas haviam sido vivas — apalpava-as com olhos cuidadosos (LISPECTOR, 1999, p.142).

Na primeira parte do romance há a descrição dos espaços vazios, sombrios e decadentes: “os móveis desertavam, vendidos, quebrados ou envelhecidos e os quartos se esvaziavam pálidos” (LISPECTOR, 1999, p. 14). Assim, o estado de espírito da personagem corresponde às características do espaço em que está inserida e que pode ser bom ou ruim, dependendo de sua localização. Desse modo, são os espaços que imprimem sustentação ao universo de Virgínia. Pode-se afirmar que o espaço em *O Lustre* se exprime de formas diversas: cidade, campo, casarão, sótão, apartamento etc., revestindo-se de sentimentos múltiplos tais como amor, refúgio, fuga, liberdade, incerteza, solidão e busca. De acordo com Defina (1975, p. 112):

> O ambiente é um consciente coletivo, confluência de sentimentos, representação de um grupo que plasma sua psicologia pela mistura de elementos do meio em que assiste. De tal maneira, que o ambiente vai se personificando, tornando-se personagem, representando um papel mórfico que vive e respira ao lado do ser humano. Mas ainda, torna-se a expressão coletiva do aglomeramento social, e o homem aí já não pensa e age sozinho, mas pensa e age de acordo com o ambiente em que está.

No romance em questão, o clima se expande num determinado espaço – a Granja Quieta. Nele, a força significativa do corpo e sua unidade conferem uma estrutura fragmentada à narrativa. O casarão, localizado em Granja Quieta, na cidade de Brejo Alto, onde vivem Virginia e sua família, predominante na primeira parte da obra,

corresponde à tentativa da protagonista de se encontrar através de seu passado, tendo em vista que para Bachelard "a casa retém o tempo comprimido" (2005, p. 20). Esse casarão, além de construir o espaço principal da ação do romance, representa uma espécie de microcosmo que liga a família de Virginia aos antepassados que lá viveram: "o casarão pertencia à avó; seus filhos haviam casado e moravam longe" (LISPECTOR, 1999, p. 14).

> [...] a vida mudara então, disso ela sabia, certamente porque já não era nenhuma menina; então cosia, passeava, visitava algumas casas em Brejo Alto, séria, calada, Daniel ajudava o pai na papelaria. Embora não se lembrasse com nitidez daquele tempo — vivia-se tanto cada dia parecia-lhe estar agora sendo impaciente consigo mesma (LISPECTOR, 1999, p. 145).

São os espaços que dão sustentação ao universo de Virgínia. O casarão representa a tentativa de encontrar-se através de seu passado e o apartamento na cidade corresponde ao elo com o irmão Daniel. Quando este vai embora, ela sente se sem "chão", tendo em vista que "custara a habituar-se com o novo apartamento vazio desde que Daniel casara, fora embora para a Granja e ela tivera que mudar" (LISPECTOR, 1999, p. 107).

Simbolicamente, o casarão morre a cada dia, assim como Virgínia, que vive em função da morte. "A grande natureza morta em que vivia. Mesmo assim parecia-lhe estar se misturando às coisas, dispondo-as ao seu agrado e perturbando-as" (LISPECTOR, 1999, p. 143). Essa ideia pode ser encontrada em diversos momentos do texto, como no trecho: "a sala cheia de pontos neutros. O cheiro de casa vazia. Mas o lustre! Havia o lustre. A grande aranha escandescia. Olhava-o imóvel, inquieta parecia pressentir uma vida terrível". (LISPECTOR, 1999, p. 15). Pode-se afirmar que não só os espaços, mas também os objetos que rodeiam a personagem Virgínia, levavam-na em direção à morte: "a infância, integrada a um desenvolvimento biográfico linear, que vai da meninice à idade adulta, liga-se, desde o começo, a vivencia da morte" (NUNES, 1995, p. 27). Nunes se refere aqui ao momento em que, quando criança, Virgínia vê o possível corpo de um morto no rio e, desde então, passa a viver bem próxima da morte. De acordo com Waldman (1983, p. 36), "a morte na água, a asfixia vislumbrada na infância, a união água e morte, pautarão a vida de Virgínia para sempre".

"Ela seria fluida durante toda vida. Porém o que dominara seus contornos e os atraíra a um centro, o que a iluminara contra o mundo e lhe dera poder fora o segredo"

(LISPECTOR, 1999, p. 11): para Waldman (1983), esse trecho do romance caracteriza bem a personagem Virgínia, que nasce do segredo da água, já com o "estigma da morte". E este "estigma da morte" a acompanha durante toda a vida. Existem outros momentos em que a protagonista se depara com a morte, por exemplo, quando a caixa com aranhas do irmão Daniel se enche com a água da chuva. Ao sabê-las mortas, Daniel exige que Virginia as retire dali e é ela quem entrará em contato com esses bichos em estado de decomposição. Há ainda, no final da narrativa, a morte da avó.

> No dia seguinte recebeu a carta do pai avisando da morte da avó. Morrera sem assistência, durante a noite. Na manhã seguinte a criada não ouvira o bater difícil da bengala nas tábuas do assoalho e com alívio só fora levar o leite mais tarde. Lá estava a velha sentada na cama, a camisa aberta no peito seco e áspero, os olhos profundamente surpresos, a boca aberta. O pai chorara dias e noites (LISPECTOR, 1999, p. 161).

Na primeira parte do romance, o casarão é destacado, sobretudo, pelos seus espaços vazios, sombrios e decadentes: "os móveis desertavam, vendidos, quebrados ou envelhecidos e os quartos se esvaziavam pálidos" (LISPECTOR, 1999, p. 14). Assim, desde o início da obra o leitor já toma conhecimento do ambiente em que vivem os personagens. N'*O Lustre* muitos espaços são descritos detalhadamente e essa é uma das estratégias descritivas usadas por Clarice Lispector:

> A própria sala de jantar, o aposento maior do casarão, estendia-se embaixo em longas sombras úmidas, quase desertas: a pesada mesa de carvalho, as cadeiras leves e douradas de uma mobília antiga, uma estante de finas pernas recurvas, o ar rápido nos trincos lustrosos, e um guarda-louça comprido onde translucidamente brilhavam em gritos abafados alguns vidros e cristais adormecidos em poeira. (LISPECTOR, 1999, p. 14-15).

Essa organização estrutural do casarão fornece-nos determinadas pistas sobre o modo de viver dos personagens. As coisas antigas, empoeiradas, escurecidas pelas páginas do tempo refletem a tradição familiar associada à sobriedade. E mais do que isso, essas coisas antigas, "empoeiradas", podem representar a agonia e a decadência dessa família, pois a poeira pode ser entendida também como o indício da morte que se aproxima, pois não há mais cuidado, esmero, em sua conservação, assim como não há a preocupação com a vida.

Osman Lins, em seu ensaio sobre Lima Barreto (1986), estabelece uma diferença entre espaço social, entendido como a natureza sofrendo modificações por parte do homem, e atmosfera, uma forma de manifestação do espaço como algo provocador que ataca os personagens de maneira diluída e indecifrável. Esse pensamento pode ser observado no seguinte fragmento de *O Lustre*:

> Mergulhando os olhos na cegueira da escuridão, os sentidos pulsando no espaço gelado e cortante; nada perceberia senão a quietude em sombra, os galhos retorcidos e imóveis... a longa extensão perdendo os limites em súbita e insondável neblina – lá estava o limite do mundo possível! (LISPECTOR, 1999, p. 12)

Há em *O lustre* essa atmosfera de caráter abstrato que envolve a ação. Tal atmosfera é oriunda dos mais fortes sentimentos - angústia, medo, tristeza - dos personagens. É um romance onde o espaço, principalmente o do casarão, é invadido por muita angústia, desesperança e solidão e os personagens que nele habitam são os reflexos do espaço em que se encontram.

"Os dias na Granja Quieta respiravam largos e vazios como o casarão" (LISPECTOR, 1999, p. 20) – neste trecho, tempo, espaço e personagens existem em função uns dos outros, fundem-se numa atmosfera de solidão e vazio. Em suma, o casarão é o reflexo da vida dos personagens que nele habitam e uma indisfarçável ausência de comunicabilidade envolve os ambientes. Na família de Virgínia, salvo alguns poucos e breves diálogos, a impressão que se tem é a de que ninguém fala a mesma língua. A avó é o símbolo vivo da quietude sepulcral que domina a mansão de Granja Quieta. O próprio nome do local onde reside a família de Virgínia indica silêncio.

Virgínia move-se, sobretudo, em um mundo fechado. Dessa maneira, todos os ambientes podem ser comparados com a característica solitária da personagem. Ela se sente deslocada do contexto social onde transita. O isolamento e a solidão fazem parte desse romance, na medida em que os personagens se encontram apartados uns dos outros. A falta de comunicação gera incompreensão e caracteriza o clima tenso da narrativa. As narrações, os diálogos, as lembranças, as descrições, principalmente dos espaços, não escondem o abismo que cerca os membros dessa família, mas o intensifica; "a própria sala de jantar, o aposento maior do casarão, estendia-se embaixo em longas sombras úmidas, quase desertas" (LISPECTOR, 1999, p. 15).

O quarto representa para os habitantes do casarão um refúgio, uma forma de isolamento que permite a reflexão e acentua a sensação de insulamento entre os membros da casa. Lugar de refúgio, os quartos conservam uma atmosfera de penumbra, de pouca claridade, "o ar era úmido, as coisas do quarto isolavam-se através do frio e só a escuridão fundia os móveis" (LISPECTOR, 1999, p. 49).

O casarão e a clareira, onde aconteciam os encontros da sociedade das sombras, são os lugares de conflitos e problemas existenciais, visto que esses encontros passaram a acontecer após os irmãos Virgínia e Daniel verem um suposto afogado boiando no rio e sentirem muito medo, então criaram uma sociedade para terem reuniões secretas "Fora por causa do afogado que nascera a Sociedade das sombras? Eles haviam pressentido o encantado e perigoso começo do desconhecido, o impulso que vinha do medo." (LISPECTOR, 1999, p. 55). É na clareira, principalmente, onde ocorrem tramas e diálogos, segredos e revelações: "a sociedade das sombras deseja saber se você conhece Esmeralda. Deseja saber se você conhece o segredo de Esmeralda, os encontros dela no jardim com aquele..." (LISPECTOR, 1999, p. 62). Esmeralda é a irmã mais velha de Daniel e Virgínia, e mantinha com um homem encontros escondidos no jardim, e Virgínia descobrira e contara a Daniel. Em uma reunião na clareira, Daniel ordenou que em nome da sociedade das sombras ela contasse o segredo ao pai: "a Sociedade das Sombras deseja que você conte ao pai de Esmeralda os encontros de Esmeralda no jardim." (LISPECTOR, 1999, p. 62).

Dessa forma, o casarão possui um significado completo, repleto de nuanças que são fornecidas pelos diferentes pontos de vista de seus habitantes. Todo espaço romanesco pode ser considerado como uma construção verbal, quase sempre condicionado ao ponto de vista das personagens, espelhando suas impressões, sentimentos, estados da alma.

> Ela voltou o rosto para outro lado olhando nova coisa. Caminhou até à poltrona e sentou-se. Durante toda a noite espiara de longe a poltrona desejando despercebidamente sentar-se sobre ela. Na verdade sempre vivera como à beira das coisas. A poltrona era comprida, estreita e verde mas não de um verde-folha nem mesmo de folha velha; era um verde cheio de ressentimento e quietude, acumulado em si mesmo pelos anos; no local dos braços a cor se retirara com reserva e um fundo quase castanho destacava-se doce e martirizado pelos constantes atritos; na verdade era uma ótima poltrona onde se poderia dormir um sono obscuro, opalescente— sentiu cansaço e tristeza (LISPECTOR, 1999, p. 98).

De acordo com Nunes (1995, p.27), n'*O Lustre* "desenha-se a figura nítida de uma errância exterior no espaço". Ainda segundo ele, um outro vazio se declara no mesmo espaço de "busca ou de errância do sujeito" e transforma essa obra num signo semafórico do "estado geral do mundo e da evasão do sagrado" (NUNES, 1995, p. 154).

De acordo com a definição de Carlos Reis e Ana C. M Lopes no Dicionário de teoria da narrativa (1988), o espaço psicológico evidencia atmosferas densas e perturbadoras, projetadas sobre o comportamento conturbado das personagens. Em *O Lustre* predomina o espaço psicológico, tendo em vista que a atmosfera da casa é tensa, aflita, não havendo paz e tranquilidade entre os personagens. Cada um sofre com dilemas pessoais e isso aparecerá nas atitudes de cada um:

> Sim, a mãe não comia muito, mas seu modo abandonado de estar à mesa dava a impressão de que chafurdava na comida. Quase nada fazia, mas de algum modo parecia sentir-se tão enrolada na sua própria vida que mal poderia desvencilhar um braço e acenar sequer. (LISPECTOR, 1999, p. 20).

N'*O Lustre* Clarice privilegia o mórbido, marcando os espaços com elementos que lembram a morte e o sagrado. Todos os espaços são marcados por símbolos, símbolos estes que caracterizam o estado da personagem. Em Granja Quieta há mofo, poeira e a presença de criaturas como "avó" e o suposto "afogado" que são arrebatados pela morte. A avó é o símbolo vivo da quietude sepulcral que domina o casarão em Granja Quieta, pois "ela não falava, não ria, quase não olhava, como se lhe bastasse viver". (LISPECTOR, 1999, p. 24) Assim, a morte une as pontas da história, que começa com a cena de um afogamento e termina com o atropelamento de Virgínia.

Como bem ressaltou Nunes, a recordação do "afogado", ou seja, o segredo sobre esse fato traz para Virgínia e Daniel uma relação de dependência e "a infância, integrada a um desenvolvimento biográfico linear, que vai da meninice à idade adulta, liga-se, desde o começo, à vivencia da morte" (NUNES, 1995, p. 27).

> Mergulhando os olhos na cegueira da escuridão, os sentidos pulsando no espaço gelado e cortante; nada perceberia senão a quietude em sombra, os galhos retorcidos e imóveis... a longa extensão perdendo os limites em súbita e insondável neblina – lá estava o limite do mundo possível! Então frágil como uma lembrança, vislumbraria a mancha cansada do afogado afastando-se, sumindo e reaparecendo entre

> brumas, mergulhando enfim na brancura. Para sempre! (LISPECTOR, 1999, p. 12).

Ainda segundo Nunes (1995, p.25), "por oposição aos objetos, que ganham uma presença imponente, estável e luminosa, as pessoas se reduzem, para Virgínia, a um detalhe ou a uma parte do corpo, realçados em isolamento grotesco", como nas "orelhas carnudas e ávidas, grosseiramente desabrochadas ao lado do rosto" (LISPECTOR, 1999, p. 117) de um diretor de jornal.

Nessa narrativa não só os espaços têm valor simbólico, mas também os objetos. "O primeiro acontecimento real, o único fato que serviria de começo à sua vida, livre como jogar um cálice de cristal pela janela, o movimento irresistível que não se poderia mais conter" (LISPECTOR, 1999, p. 260). O próprio título da obra, *O Lustre,* é mais significativo sob esse aspecto, bem como a materialidade dessa peça na grande sala, um objeto simbólico que para muitos críticos significa a procura da luz por Virgínia, que sempre fora triste e levara uma vida em função da morte. Bachelard revela um pensamento que dialoga com o que estamos tratando, ao destacar que "encontraríamos mil intermediários entre a realidade e os símbolos se déssemos às coisas todos os movimentos que elas sugerem" (BACHELARD, 2005, p. 30).

Como bem afirma Nunes (1995, p. 27), os objetos se destacam pela sua imponência enquanto as pessoas se reduzem a "um detalhe grotesco do corpo", tendo visto essa valorização dos objetos em detrimento das personagens. Vale citar também o espelho, que é um objeto muito mencionado na obra e que tem grande significado no seu contexto: "lá estava ela vacilante como, leves chamas lentas, os contornos em sombra e luz animando o espelho" (LISPECTOR, 1999, p. 51). De acordo com Nunes:

> o espelho surge como mediador ambíguo do desdobramento da consciência de si. Refletido da realidade interior, assinala o momento no qual, através do confronto com a imagem do próprio corpo estranhado, que parece servir de veículo a forças obscuras e à sensação de liberdade, a identidade narcisista se transforma em alteridade. O espelho significa para as personagens de Clarice Lispector um momento de provação e de confirmação (NUNES, 1995, p. 107).

Para Virgínia, o espelho é o meio pelo qual ela pode sair dos limites de sua vida e buscar outros horizontes, como se para ela, através do espelho, pudesse encontrar outros caminhos: "sair dos limites da minha vida, não sabia ela o que dizia, olhando-se

no espelho do quarto de hóspedes" (LISPECTOR, 1999, p. 78). Ignácio (2005) relaciona o espelho com a morte:

> o espelho, na medida em que atua como subterfúgio a fim de que se conduza à destruição, funciona como algo por que se dá uma passagem – a da vida para a morte – e, nesse sentido, aproxima-se de certo modo da manifestação pura do espelho como portal da morte. (IGNÁCIO 2005, p. 88).

O espelho pode ser visto também como a busca da identidade pela personagem: "acreditava que ao crescer poderia se chamar "Maria Madalena ou Hermínia, ou mesmo qualquer outro nome menos Virgínia" (LISPECTOR, 1999, p. 239). Podemos dizer aqui que Virgínia desejava ser outra pessoa. N'*O Lustre* são as percepções diversas e os pensamentos inarticulados dos personagens, sem inteligência e sem palavras, que permitem sentir e enxergar aquilo que não se pode compreender: "sem saber por que entendia; e a sensação íntima era de contato, de existência olhando e sendo olhada" (LISPECTOR, 1999, p. 64). O espelho para Virgínia é muito mais que um objeto; ao olhá-lo, ela se sentia viva, como se o espelho confirmasse sua existência. Assim, o espelho é um meio de confirmação da identidade de Virgínia.

Todos os espaços e objetos levam ao "vazio, [a]o silêncio e [à] sombra" (LISPECTOR, 1999, p. 14), representando o contexto sombrio em que vive Virgínia, com sua identidade mórbida e deslocada, numa peregrinação que a levará à morte.

> [...] a escadaria, no entanto cobria-se com um grosso tapete de veludo púrpura, ainda do casamento da avó, ramificando-se pelos corredores até os aposentos num súbito luxo seguro e grave. Abriam-se as portas e em vez da aconchegante riqueza que o tapete anunciava encontravam-se o vazio, o silêncio e a sombra. (1999, p. 14).

Nota-se que o narrador com frequência refere-se ao estado do ambiente e só depois se dirige ao personagem. De modo geral, em vários momentos da obra nota-se a grande relação que há entre os espaços e os personagens; os espaços, principalmente os do casarão, refletem a solidão e a angústia dos personagens. Vale destacar que em todo o romance predominam os espaços fechados, como em Granja Quieta, onde no transcorrer da narrativa as personagens estão constantemente no casarão e mais especificamente em seus quartos, buscando fugir, principalmente a mãe e Esmeralda que, ao receber visitas, procuravam escondê-las: "a mãe rara vez animava-se com a

vinda de duas vizinhas, levava-as depressa para o próprio quarto como se procurasse guardá-las dos longos corredores" (LISPECTOR, 1999, p. 20). O quarto é o refúgio que a mãe e Esmeralda encontram para fugir do "espaço" que as rodeia.

Contudo, n'*O Lustre* há a presença de alguns espaços externos como o mar, as praças, o quintal e as ruas. Mesmo assim nota-se que os personagens preferem ficar isolados em si mesmos, nos ambientes internos, fechados. Embora a imagem que se tem do campo são imagens de natureza, liberdade e tranquilidade, todos os personagens se sentem aprisionados em "Granja Quieta", não se sentem bem e são infelizes: "Os dias eram de uma tristeza perfeita que terminava por se ultrapassar e deslizar para uma quietude sem além" (LISPECTOR, 1999, p. 50).

Assim como no campo, as imagens da cidade que são descritas a partir da segunda parte do romance enfatizam que as casas na cidade são elementos espaciais que assumem papel predominante na narrativa, com a atmosfera de tensão predominante, principalmente pelas características com as quais são descritas:

> Olhavam por algumas janelas esquecidas de fechar o interior poeirento das casas; os móveis, os pequenos jarros velhos e concentrados de matéria viva a expectante como árvores. As ruas apertadas desciam ou subiam ligeiramente com eles (LISPECTOR, 1999, p.73).

A cidade também nos é apresentada como um lugar de profunda tristeza e solidão, com suas intermináveis construções: "as construções haviam-se coberto de sombras, de largas manchas irrevogáveis – viu atravessando a rua deserta. Um puro cheiro de cal, ângulos, cimento e frio nascia dos destroços onde rebrilhava o silêncio de alguma lasca de pedra" (LISPECTOR, 1999, p. 97). Para Nunes (1995, p. 114), "a oposição entre o campo e a cidade, que entrevimos em *O Lustre*, recobre outra posição mais fundamental, interiorizada, entre um passado irrecuperável que se busca e um presente angustioso de que se foge". E Virgínia, em seus deslocamentos constantes, tanto espaciais como psicológicos, vive fugindo do presente e tentando recuperar o passado.

Para Bachelard (2005, p. 37), o porão pode "servir para ilustrar as nuanças psicológicas mais sutis", sendo relacionado aqui à personalidade de Virgínia, com sua vinculação com o porão e seu apresso pelo lustre.

A imagem do porão estabelece um contraste com o título do livro, alternando a ideia de claridade com a de escuridão, tendo em vista que o título da obra, *O Lustre*, liga-se à ideia de luz, claridade, vida. Já o porão é um lugar temido, onde ficam os segredos mais escondidos. Virgínia se sente atraída tanto por um quanto por outro, como se ambos a direcionassem, embora de formas diferentes.

"Quando se tem um porão [...] cantos e corredores, nossas lembranças têm refúgios cada vez melhor caracterizados. A eles regressamos durante toda vida, em nossos devaneios" (BACHELARD, 2005, p. 28). Sendo assim, o porão representa o inconsciente, a irracionalidade, e em oposição está o lustre, que está associado à clareza e à liberdade e à racionalidade, a algo que está acima, "nas alturas".

Após a criação da "sociedade das sombras", nome da seita criada por Daniel e Virgínia, cujo lema era a solidão, Daniel manda que Virgínia entre no porão para pensar muito:

> A sociedade das sombras manda que você amanhã entre no porão, sente-se e pense muito, muito para saber o que é de você mesma e o que é que lhe ensinaram. Amanhã você não deve se preocupar com a família nem com o mundo! A sociedade das sombras falou. (LISPECTOR, 1999, p. 38).

Virgínia gosta das sombras, do obscuro, do imperceptível. Desse modo o porão é o lugar ideal para ela: "Ela secretamente exultava: ao contrário do que Daniel imaginara, ela amava o porão e nunca o temera" (LISPECTOR, 1999, p. 57). Ao contrário do que o irmão Daniel esperava, a irmã ficou contente em saber que sua tarefa era ficar trancada no porão. A imagem do porão mostra a complexidade da personagem que, ao nele se adentrar, entra em contato com seu mundo interior:

> Caminhou para o porão lentamente, empurrou sua grade e mergulhou no cheiro frio de penumbra onde timidamente viviam bacias, poeiras e móveis velhos. Sentou-se perto das roupas negras de um luto antigo. O bafo dos baús arquejava, um cheiro de cemitério subia das Lages do chão. Sentou-se e esperou. Apertava os intervalos o grosso vestido contra o peito. Os pássaros lá fora cantavam, mas isso era o silêncio. Para pensar profundamente alguém devia se lembrar de nada em particular. Purificou-se de lembranças, quedou-se atenta. 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. (LISPECTOR, 1999, p. 38).

O porão representa assim o mais profundo espaço do ser humano, escuro, habitado por ratos, baratas, cheirando a mofo. Seu espaço estreito, acanhado, não possibilita ter a visão do mundo exterior. Contudo, ao sair do porão, Virgínia passa a ter esperança de mudança, de reinventar a vida:

> Agora tornava-se claro: era verdadeiro! Tudo existia tão livre que ela poderia mesmo inverter a ordem de seus sentimentos, não ter medo da morte, temer a vida, desejar a fome odiar as coisas felizes, rir-se da tranqüilidade... Sim, bastaria um pequeno toque e numa coragem leve e fácil galgaria a inércia e reinventaria a vida instante por instante. Instante por instante! [...] Eu posso renovar tudo com um gesto, sentia bravamente, úmida como uma coisa nascendo, mas confusamente sabia que esse pensamento era mais alto que a sua realização e nada fazia perplexa e serena, nenhum gesto (LISPECTOR, 1999, p. 61).

Para Virgínia, o porão faz parte de seu ser; aí ela se locomove com bastante naturalidade, distinguindo os objetos jogados pelos cantos da escuridão que reina nesse ambiente. Para ela esse lugar "estranho" lhe é bastante familiar, e este fator está relacionado com a interiorização do ser. Porém, ao adentrar em seu interior, Virgínia se assusta, pois quando o irmão a questiona se quer retornar ao porão,

> — 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. E ela falhando sempre, censurou-se emocionada. Mas não, agora temia o porão, tivera um desmaio depois que saíra de lá, Daniel, era perigoso pensar profundamente, não[...] (p. 62).

Para Bachelard (2005, p. 40), ao entrar no porão, "estamos realmente no espaço íntimo das intrigas subterrâneas".

O lustre do casarão de Granja Quieta, objeto que dá nome à obra, é citado duas vezes durante a narrativa, uma no início e outra no fim. O título, *O lustre*, está ligado à ideia de iluminação do objeto, contrapondo-se com o fato de Virgínia não ser "iluminada". O lustre é a representação da luz que não existia na vida da protagonista, tendo em vista que a simples presença do lustre a leva a trafegar pelo mais profano de si. Tais fronteiras são um convite para novas formas de se perceber o mundo. Além de proporcionar a vontade de fuga, esse objeto lhe faz falta.

> 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).

Ao deixar Granja Quieta em direção à cidade, Virgínia se lembra do lustre no trem:

> 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. Sobretudo também não vira muitas outras coisas. 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 atrás do vidro. O lustre. O lustre (LISPECTOR, 1999, p. 255).

Situado em uma zona sombria, o lustre é algo que Virgínia queria encontrar e do qual esteve sempre fugindo. Embora com a visão longínqua da luz do antigo lustre, Virgínia vive sempre mergulhada na sombra, como se esperasse a morte a qualquer momento. O lustre, com sua "luminosa transparência" (1999, p. 255), não ameniza a obscuridade da vida da protagonista, que vive uma busca incessante. Em *O lustre*, o drama humano é descrito especialmente através da carência, inevitável angústia que leva a uma busca constante. Para Campedelli e Abdala (1988, p. 131), essa busca é o desejo que esse vazio que acompanha os seres, incitando-os a uma busca constante, levando-os à impulsiona para a vida, à procura do que é jamais encontrado, pois o desejo migra, estando sempre em outro lugar. O desejo é o ímpeto rumo ao indescritível, ao sempre fora do alcance, ao sempre ausente. Faz o homem viver no inacabado e na contradição que fazem parte da condição humana.

> Da escuridão para a luz — este um dos acontecimentos que mais a alegravam, a alegravam, a alegravam... No fundo o que a tornava contente era não ter êxito a experiência. Decerto Daniel a obrigaria a voltar no dia seguinte e de novo férias... Mas ela não sentia força para ser feliz. Cansara-se (LISPECTOR, 1999, p. 60).

Luz e sombra, claridade e obscuridade. O comportamento de Virgínia parece oscilar entre um e outro polo. Dessa forma, o próprio título do romance remete a um objeto, o lustre, presente no casarão da família, cuja finalidade é a de iluminar, lançando luzes no ambiente que à noite, sem ele, habitaria a escuridão. É interessante relembrar também que, depois de ter morado na cidade, antes de morrer, Virgínia faz um retorno à Granja Quieta e, ao retornar para a cidade, onde encontrará a morte, a escuridão final, lembra de que se "esquecera de olhar o lustre [e considera que] o perdera para sempre" (LISPECTOR, 1999, p. 255). De fato, sem saber, estava certa, prevendo que jamais seria iluminada pela luz do lustre.

O objeto lustre representa na obra essa procura pelo inalcançável, a busca constante em que a personagem Virgínia vive. "Virginia não consegue se encontrar por onde transita, e seu maior objetivo é pegar um fio, se encontrar, encontrar uma luz, uma teia, como a grande aranha que se encontra na sala: "O lustre" (CAMPEDELLI E ABDALA, 1988, p. 132).

> No fundo de tudo, quase despercebido, havia horrível como uma luz amarela e desesperada o perigo de si própria, o medo de repetir alguma vez mais aquela sensação de há pouco, um pressentimento de começo onde ela adivinhava a aproximação da morte, vertiginosa e calma. Viveu um dia grosso e sem luz (LISPECTOR, 1999, p.193).

O lustre, não propicia tal contato com o mundo interior e sim um distanciamento que a leva à razão. Em suma, o porão é a fuga da personagem em busca do eu interior e o lustre representa o retorno à realidade, a esperança, uma luz. Luz está que não está presente quando Virgínia está próxima da morte.

CAPÍTULO 4 – A mulher e os deslocamentos em *O lustre*

4.1- A hora d'*O lustre*

A Sociedade das Sombras é a metáfora da opressão e da formação da menina que se tornará mulher. A relação de Virgínia com seu irmão, Daniel, é relação de dominação e, ao mesmo tempo, de denúncia da passividade de Virgínia. O leitor é apresentado a essa condição que parece ser a expressão não somente de Virgínia, mas de muitas mulheres do século XX. Esta visão sobre a mulher é duradoura, torna-se um modo de representar a mulher submissa que, praticamente, atravessa a vida da escritora.

A seguir, relacionaremos a protagonista de *O lustre*, Virgínia, com a de *A hora da estrela*, Macabéa, para discutir a visão de Clarice sobre a condição da mulher em face do homem.

O ponto de partida ainda continua sendo a Sociedade das Sombras. Um aspecto da formação de Virgínia pode ser visto no episódio um pouco cômico em que a Sociedade, leia-se Daniel, envia-a ao porão para pensar "profundo":

> Virgínia [...] você é vulgar e estúpida – sim, por Deus, que ela o era – [...] porque você não pensa, como se diz, com profundeza, porque você só sabe seguir o que lhe ensinaram [...] A Sociedade das Sombras manda que você amanhã entre no porão, sente e pense muito, muito para saber o que é de você mesma e o que lhe ensinaram (LISPECTOR, 1999, p. 57).

O trecho é rico. Daniel chama Virgínia de "vulgar e estúpida". Uma fala que é ao mesmo tempo da personagem e que a da voz narrativa confirma com efusão que "sim, por Deus, que ela o era". Na sequência, Daniel diz por que acha que a irmã é vulgar e estúpida. Parece que falta a Virgínia pensar com "profundeza", isto é, com profundidade sobre sua condição; é preciso que Virgínia pense "muito, muito" para

saber sobre o seu "ser" verdadeiro ("o que é de você mesma") e sobre o que fizeram dela as pessoas que, até então, contribuíram para sua formação. A metáfora do porão como lugar de descer ao fundo de si mesmo não poderia ser mais apropriada. "Distraída adivinhava: pensando profundamente ia saber o que era dela como água misturada à água do rio e o que não era, como pedras misturadas à água do rio. Ah, compreendia tanto. Suspirava de alegria e de certa incompreensão" (LISPECTOR, 1999, p. 58).

O que acontece depois disso é que Virgínia obedece a Daniel, passa horas no porão da casa de Granja Quieta tentando "pensar profundo" – e não consegue realizar a tarefa.

> Caminhou para o porão lentamente, empurrou sua grade e mergulhou no cheiro frio de penumbra onde timidamente viviam bacias, poeiras e móveis velhos. Sentou-se perto das roupas negras de um luto antigo. O bafo dos baús arquejava, um cheiro de cemitério subia das lajes do chão. Sentou-se e esperou. Apertava a intervalos o grosso vestido contra o peito (LISPECTOR, 1999, p. 57).

Há, contudo, outra coisa que acontece. Virgínia, sem saber que o faz, realiza algo próximo, por assim dizer, a uma meditação, alcançando um "pensamento sem palavras" (LISPECTOR, 1999, p. 58). Obrigada a refletir sobre si mesma e sobre sua condição de submissão, a protagonista simplesmente não se permite, ou não alcança a introspecção.Como para ela era sempre fácil nada desejar, manteve-se parada sem mesmo sentir as sombras negras do porão (LISPECTOR, 1999, p. 57). Sem saber, encontra um vazio de pensamentos que é o contrário do que Daniel espera dela. E isso ela também constata, reconhecendo para si mesma a sua incapacidade (Cf. p. 60) e, em seguida, para Daniel: "na clareira [na Sociedade] ela disse que falhara" (LISPECTOR, 1999, p. 61).

Se há um momento em que a narrativa parece mostrar com certeza um juízo de Virgínia sobre si mesma, isto acontece na relação dela com Daniel na Sociedade das Sombras. Virgínia temia Daniel, "porém não lhe ocorria sequer escapar a seu domínio. Mesmo porque ela própria se reconhecia tola e incapaz" (LISPECTOR, 1999, p. 57).

Para Virgínia ser feliz ou não é indiferente, felicidade para ela talvez seja equilibrar-se sobre a linha, tão tênue, que separa o contentamento da tristeza, ou então sentir-se triste e alegre ao mesmo tempo, o que não deixa de constituir também um tipo de equilíbrio. Logo após ter dito a Daniel que a vida pode ser muito delicada, ele lhe pergunta, de repente:

> – E você?
> – Eu sou amante de Vicente, ouviu-se responder.
> – Feliz?
> – Você sabe, sempre o mesmo, eu não poderia ser mais feliz do que sou, eu não poderia ser mais infeliz do que sou (LISPECTOR, 1999, p. 240).

Virgínia era desprezada até pela mãe que considerava que "Daniel nascera e depois Virgínia, formados na parte inferior de seu corpo, incontroláveis— um pouco magros, cabeludos, os olhos até bonitos" (LISPECTOR, 1999, p.19).

> Dizia fracamente: come, Virgínia... — e estacava Virgínia... Nem fora ela quem escolhera o nome, Maria. Gostava dos apelidos brilhantes e irônicos como quem se abana com um leque recusando: Esmeralda, dois abanos rápidos... E 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 (LISPECTOR, 1999, p. 19).

"Tola e incapaz", como ela se reconhece; "Vulgar e estúpida", como a define Daniel; com o ar sem inteligência (LISPECTOR, 1999, p. 24), como a voz narrativa a define, Virgínia pertence a uma categoria de personagens bastante especiais de Clarice Lispector. São mulheres cujo tipo mais acabado é a Macabéa de *A hora da estrela*, romance de 1977, e que, entretanto, pode ser também vista na Lídia (espécie de contraponto a Joana, a protagonista), de *Perto do coração selvagem*, e na Lucrécia, de *A cidade sitiada*, romance de 1949.

Comparar as protagonistas de *Perto do coração selvagem* e de *O lustre* ajuda a situar melhor o problema. Sobre isso, Regina Pontieri, no seu já citado livro *Clarice Lispector: uma poética do olhar* (2001), diz que Virgínia já não tem fortes características próprias como ocorre em *Perto do coração selvagem* com Joana.

> A heroína de *O lustre* é caracterizada, desde o início, como alguém de contorno indefinido. Joana, por sua vez é personagem de traços mais firmes. [...] Virgínia está mais próxima das pessoas que contracenam com Joana e que lhe servem de contraponto à pessoalidade. Nesse sentido, Virgínia seria uma espécie de Joana pelo avesso: sem inteligência, sem voz, representante do feminino adaptado ao destino biológico corporal de reprodutora da espécie. Que Virgínia está próxima das dessa estirpe, mostra-o entre outros sua dependência constante do homem, irmão ou amante (PONTIERI, 2001, p. 25-26).

Se Joana é personagem com características de independência de pensamento, dada à introspecção e, portanto, à reflexão, Virgínia é seu oposto. Retida que está na superfície das coisas, Virgínia mal sabe que pensa, está fixa nas sensações e nos sentidos. Joana, ao contrário, sabe bem das suas sensações e pensamentos; desde muito cedo submete-os à reflexão. Tomemos um exemplo:

> Estava alegre nesse dia, bonita também. Um pouco de febre também. Por que esse romantismo: um pouco de febre? Mas a verdade é que tenho mesmo: olhos brilhantes, essa força e essa fraqueza, batidas desordenadas do coração. Quando a brisa leve, a brisa de verão, batia no seu corpo, todo ele estremecia de frio e calor. E então ela pensava muito rapidamente, sem poder parar de inventar. É porque estou muito nova ainda e sempre que me tocam ou não me tocam, sinto — refletia. Pensar agora, por exemplo, em regatos louros. Exatamente porque não existem regatos louros, compreende? Assim se foge (LISPECTOR, 1998b, p. 10).

A técnica empregada neste trecho mistura fluxo de consciência, monólogo interior, sob a forma do discurso indireto livre. Passa-se da voz da personagem Joana à voz narrativa, e vice-versa, sem maiores mediações. Não há quase hierarquia entre uma e outra. Assim, por exemplo, logo no início do trecho, a voz narrativa em terceira pessoa se ocupa do humor e da beleza da personagem. "[Joana] Estava alegre nesse dia, bonita também. Um pouco de febre também" (LISPECTOR, 1998, p. 10). Em seguida, seu objeto de exame deixa de ser o estado da personagem; passando a ser próprio discurso da voz narrativa, aquilo que acabara de dizer: "[...] Um pouco de febre também. Por que esse romantismo: um pouco de febre?". O leitor já não sabe aqui quem fala, se a voz narrativa ou se a voz interior da própria personagem Joana. Posteriormente, esta voz ambígua cede a vez, agora sim, à voz da personagem: "Mas a verdade é que tenho mesmo... (LISPECTOR, 1999, p. 10, grifo nosso)". Esse "tenho" é marca da voz da primeira pessoa, da personagem; trata-se do monólogo interior de Joana. Joana não fala: o que se lê é seu pensamento – e, pelo que se vê, trata-se de certo diálogo solitário da personagem consigo mesma. Ou seja, trata-se de um monólogo que duplica a consciência em duas ou mais vozes que, por sua vez, dialogam entre si. O trecho como um todo é polifônico e dialógico: a multiplicidade de vozes e de olhares (a do personagem, a da voz narrativa, a da voz ambígua que reflete sobre os enunciados da voz narrativa), a multiplicidade de objetos (o aspecto físico e psicológico da

personagem, o discurso de Joana e da própria voz narrativa) fazem a complexidade do trecho.

Joana pensa, Joana sabe que pensa, toma seu discurso para exame – estamos aqui no centro daquilo que se chama introspecção.

Sobre a relação de semelhança entre escritora e personagens, podemos ler: "As pesquisas sobre Clarice Lispector contêm elementos expressivos de uma identidade entre a autora e suas personagens" (CAMPEDELLI e ABDALA,1988, p.14). Mas há nuances que as aproximam mais desta ou daquela personagem como pudemos ver. Virgínia pouco se parece com Clarice Lispector.

Com efeito, Joana está mais perto da voz narrativa e, por decorrência, da voz da própria autora do que Virgínia. O fato de *Perto do coração selvagem* ser um romance que descreve, por assim dizer, a formação da consciência de uma artista (Cf. PONTIERI, 2001, p. 26) já é o suficiente para que possamos associar Joana à própria Clarice, distanciando-a de Virgínia.

Virgínia está distante de personagens como Joana, assim como Macabéa. Ambas, Virgínia e Macabéa, não têm ou não podem ter filhos e, portanto, não cumprem o destino corporal de reprodutoras da espécie, como alude Pontieri. Contudo, no resto, a categorização de Pontieri parece bastante válida e útil.

Uma breve reflexão sobre *A hora da estrela* ajuda a situar o lugar de Virgínia. A crítica literária Solange Ribeiro de Oliveira, escrevendo sobre o romance *A paixão segundo G.H.,* o quinto romance, introduz o problema. Oliveira diz se tratar de um romance em que, pela primeira vez, o "problema da luta de classes" é abordado.

> Esse é um dado realmente novo, de certa forma inesperado, nos romances de Clarice. O mundo de *Perto do coração selvagem, O lustre, A cidade sitiada, A maçã no escuro* pouca coisa ou nenhuma notícia nos dá sobre ele [i.é, o problema da luta de classes]. Nessas primeiras obras, a salvo dos conflitos de classe, as personagens se deixam absorver por outros [problemas], de natureza emocional e metafísica" (OLIVEIRA, 1985, p. 8).

De fato, a protagonista de *O lustre*, Virgínia, pertence a uma classe média mais ou menos próspera, que é sustentada pela família e que, apesar de nascida na fazenda empobrecida de Granja Quieta, toca piano e pertence ao grupo social onde essa prenda é ainda uma característica das jovens casadoiras (Cf. OLIVEIRA, 1985, p. 8).

Virgínia, assim, não é uma mulher de classe social baixa, como Macabéa. Não é, socialmente falando, o "outro extremo" de Clarice Lispector, como, em *Vidas secas*, Fabiano e Sinha Vitória seriam em relação a Graciliano Ramos (Cf. BUENO, 2006, p. 24). Do ponto de vista das relações de classe, ao representar Virgínia, Clarice estaria, de certo modo, próxima de representar-se a si mesma. Porém, somente deste ponto de vista: o das relações de classe. Clarice e Virgínia estão muito próximas, socialmente falando. Se nos é permitido dizer, ambas são da mesma classe social. Uma coisa, porém, as afasta marcadamente: a inteligência.

Como vimos, Virgínia é personagem sem inteligência, a quem a própria voz narrativa reconhece como desprovida de inteligência. Sem a brutalidade e a frequência com que Daniel o faz, a voz narrativa reconhece isso em Virgínia. Na verdade, Virgínia se parece nesse aspecto com Macabéa.

O leitor versado nas "fracas aventuras de uma moça numa cidade toda feita contra ela" (LISPECTOR, 1998, p. 15) vê o óbvio. Em *O lustre* há muitos reflexos de *A hora da Estrela*.

Detenhamo-nos inicialmente nas relações entre Macabéa e alguns dos homens de sua vida. Parecem com as relações entre Virgínia e Daniel. Comecemos com as relações entre Macábea e seu chefe, Seu Raimundo. Vejamos o trecho abaixo logo no início do romance:

> [...] o chefe da firma de representante de roldanas avisou-lhe com brutalidade (brutalidade essa que ela parecia provocar com sua cara de tola, rosto que pedia tapa), com *brutalidade* que só ia manter no emprego Glória, sua colega, porque quanto a ela, errava demais na datilografia, além de sujar invariavelmente o papel. Isso disse ele. Quanto à moça, achou que se deve por respeito responder alguma coisa e falou cerimoniosa a seu escondidamente amado chefe:
> – Me desculpe o aborrecimento (LISPECTOR, 1998, p. 24-25).

O chefe, com brutalidade, diz que vai despedi-la e ela pede desculpas pelo aborrecimento ao chefe, que secretamente ama. A relação de subordinação com o chefe implica em amor e submissão por parte de Macabéa e em brutalidade por parte do chefe.

Com Olímpico, seu namorado, a relação também se funda em submissão e amor, de um lado, e em brutalidade, de outro. Logo que se conhecem:

> – E, se me permite, qual é mesmo a sua graça?
> – Macabéa.

> – Maca, o quê?
> – Béa, foi ela obrigada a completar.
> – Me desculpe mas até parece doença, doença de pele.
> (LISPECTOR, 1998p. 43)

Depois, quando Olímpico, atando namoro com Glória, colega de trabalho de Macabéa, se decide por terminar o namoro com esta:

> Foi então (explosão) que se desmanchou de repente o namoro entre Olímpico e Macabéa [...] Ele avisou-lhe que encontrara outra moça e que esta era Glória. [...].
> – Você, Macabéa, é um cabelo na sopa. Não dá vontade de comer. Me desculpe se eu lhe ofendi, mas sou sincero. Você está ofendida? (LISPECTOR, 1998, p. 60).

Entre um momento e outro, muita brutalidade e ofensa de um lado; de outro, submissão. No terceiro encontro entre os namorados, quando, pela terceira vez, está chovendo: "– Você também só sabe é mesmo chover. / – Desculpe" (LISPECTOR, 1998, p. 44).Quando Macabéa pede um capricho de namorada: "Ela uma vez pedira a Olímpico que lhe telefonasse. Ele disse: / – Telefonar para ouvir tuas bobagens? (LISPECTOR, 1998, p. 47). Quando ele fala em ficar rico e ela dúvida: "– Vá para o inferno, você só sabe desconfiar. Eu só não digo palavrões grossos por que você é moça donzela" (LISPECTOR, 1998, p. 49). Quando ela cantarola trechos de uma ópera: "– Você até parece uma muda cantando. Voz de cana rachada" (LISPECTOR, 1998, p. 51). Quando ela, devaneando, diz a ele que quer ser artista de cinema: "– E você tem cor de suja. Nem tem rosto nem corpo para ser artista de cinema" (LISPECTOR, 1998, p. 53).A estatística das ofensas se compara à de *O lustre*, cerca de uma a cada duas páginas a partir do encontro dos namorados.

Quanto à falta de inteligência de Macabéa, é o narrador, quem diz que a ama (LISPECTOR, 1998, p. 30), quem constata. "Ela não era nem de longe débil mental, era à mercê e crente como uma idiota" (LISPECTOR, 1998, p. 30). Mas o próprio Olímpico percebe: "Você está fingindo que é idiota ou é idiota mesmo?" (LISPECTOR, 1998, p. 56).

Porém, o que parece mais assemelhar Macabéa e Virgínia é exatamente sua vocação natural para "pensar em nada". Rodrigo S.M. diz, descrevendo sua interioridade:

> Quando ia ao trabalho parecia uma doida mansa porque ao correr do ônibus devaneava em altos e deslumbrantes sonhos. Estes sonhos, de tanta interioridade, eram vazios porque lhes faltava o núcleo essencial de uma prévia experiência de – de êxtase, digamos. A maior parte do tempo tinha sem o saber o vazio que enche a alma dos santos. Ela era santa? Ao que parece. Não sabia que meditava pois não sabia o que queria dizer a palavra. Mas parece-me que sua vida era uma longa meditação sobre o nada (LISPECTOR, 1998, p. 38).

Rodrigo S. M. não está isento de certa ironia quando descreve este estado de consciência de Macabéa: a protagonista, de modo geral, é o contrário de tudo o que deveria ser bom numa mulher. Não parece bom, de fato, que Macabéa não pense em nada. Esta ausência de pensamentos serve para mostrar o estado precário de consciência em que vive a protagonista. Rodrigo não faz o elogio disso; parece que essa falta de pensamentos associada ao estado geral da personagem, sempre submissa, sem qualquer reflexão ou crítica, só faz piorar o quadro. Mas se repararmos, bem há ali a referência à santidade, à meditação e ao êxtase. Trata-se de aspectos fundamentais de muitas religiões. A santidade em muitas religiões é a capacidade de atingir o êxtase, muitas vezes via meditação. Rodrigo, na "Dedicatória" do romance, parece fazer o elogio à meditação como remédio para os transtornos à vida que o ato de escrever traz a si:

> [...] enfim que é que se há de fazer senão meditar para cair naquele vazio pleno que só se atinge com a meditação. Meditar não precisa de ter resultados: a meditação pode ter como fim apenas ela mesma. Eu medito sem palavras e sobre o nada. O que me atrapalha a vida é escrever (LISPECTOR, 1998, p.20).

É verdade que isso pode não ser valor para Rodrigo, que, de algum modo, ele pode estar sendo irônico nesse trecho. Mas para Clarice, Joana e muitas de suas outras personagens é valor.

Virgínia também experimenta isso sem saber que o faz. Esse tipo de consciência, aliás, atravessa a vida de Virgínia completamente. Sua consciência está longe de ser uma consciência que examina os próprios pensamentos, não é de modo nenhum uma consciência que examina o mundo pelo pensamento. Virgínia, por assim dizer, "está no mundo".

O momento mais evidente em que a "santidade" de Virgínia se manifesta está precisamente no momento em que ela é obrigada por Daniel a descer ao porão e pensar "profundo" sobre sua própria condição de só seguir o que lhe foi ensinado (Cf., p. 56).

Obediente, como se viu, ela até vai ao porão, mas o resultado não é aquilo que Daniel e ela própria esperam, pois Virgínia não consegue pensar em nada.

O olhar de Clarice sobre mulheres como Macabéa e Virgínia é duplo: ao mesmo tempo de estranhamento e de relativa admiração. De um lado, essas mulheres, que estão quase que em meditação zen, pois vivem sem pensar, são muito diferentes de mulheres como Joana e a própria Clarice, que parecem ser puro pensamento, pura interioridade feita de palavras e linguagem. Quando descreve sua interioridade, Clarice Lispector está, com efeito, descrevendo o negativo da interioridade de Virgínia e Macabéa. O trecho abaixo, já citado no Capítulo 2 desta dissertação, é eloquente. Diz Clarice Lispector em carta a Fernando Sabino:

> Passo o tempo todo pensando, não raciocinando, não meditando, mas pensando, pensando sem parar. E aprendendo, não sei o que, mas aprendendo. E com a alma mais sossegada (não estou totalmente certa). Sempre quis "jogar alto", mas parece que estou aprendendo que o jogo alto está numa vida diária pequena, em que uma pessoa se arrisca muito mais profundamente, com ameaças maiores. Com tudo isso, parece que estou perdendo um sentimento de grandeza que não veio nunca de livros nem de influência de pessoas, uma coisa muito minha e que desde pequena deu a tudo, aos meus olhos, uma verdade que não vejo mais com tanta frequência. Disso tudo, restam nervos muito sensíveis e uma predisposição séria para ficar calada. Mas aceito tanto agora. Nem sempre pacificamente, mas a atitude é de aceitar (LISPECTOR, 2002, p. 201).

Clarice Lispector, a pensadora, se opõe cerradamente à Virgínia e à Macabéa, que são de não pensar em nada, que são de meditar, como vimos. No trecho, contudo, parece que sobressai também uma admiração pela humildade da "vida diária pequena".

O trabalho é o de descrever essas mulheres, que são mulheres do mundo todo, e sua condição que é dada pelo sistema patriarcal brasileiro. Macabéa e Virgínia se assemelham muito nisso, se distanciando de Clarice e de Joana justamente no que diz respeito à sua dependência das figuras masculinas e sua quase original condição para não pensar em nada e para continuar se submetendo à sociedade patriarcal. Mas talvez seja preciso perguntar: Virgínia, de algum modo, se sente desconfortável com sua condição? Se, sim, como isso se dá?

4.2 - Aspectos do patriarcalismo

O patriarcalismo teve início antes mesmo da formação da civilização ocidental.

Na Idade Média reforçou-se, ainda mais, através da história das ordens religiosas, a inferioridade de poder e de educação da mulher com relação ao homem, o que foi cada vez mais reforçado pela sociedade capitalista moderna. Na sociedade hebraica, o casamento não se realizava necessariamente por amor (Dicionário de teologia feminista, 1996, Silvia Schroer, p. 14), e sim por um meio de submissão no qual a mulher necessitava de um "senhor".

Na organização patriarcal das sociedades, se estabelece a visão androcêntrica do homem. O preconceito androcêntrico torna a vida da mulher invisível. Nota-se que vários são os estereótipos que acometem as mulheres ao longo de séculos e que a história tem dado à mulher um espaço demarcado pelas representações e ideais masculinos. O mundo feminino está relacionado à casa, ao trabalho, ao casamento e à família, "impedindo à mulher de exercer os seus papéis sociais, longe dos preconceitos" (DEL PRIORE, 1989, p. 10).

Estando em segundo plano em relação ao homem, tanto econômica como socialmente, a mulher permaneceu à margem da sociedade e da historiografia brasileira. Dessa forma, o papel da mulher no período colonial passa uma visão intrinsecamente vinculada ao aspecto familiar e doméstico.

> A crítica da transcendência como ideal moral [...] revela como, desde seu início, a filosofia ocidental cria esquemas imagéticos univisionais do homem como representante completo da espécie; como seu contraponto, tal filosofia identifica a mera natureza à feminilidade: a saída platônica da caverna-útero, do senso comum ao conhecimento, o deixar para trás o mundo privado, obscuro, da família em direção à hegeliana maturidade, a saída da heteronomia para autonomia enquanto passagem natureza/liberdade, associada ao afastamento do homem da proximidade feminina em que tem início a vida, exemplificam-no (CAMPOS, 1992, p. 122-123).

Descoladas, portanto, do contexto no qual se encontram, as mulheres sofrem caladas. É visível e persistente a exclusão e a inferioridade feminina. Essa hegemonia atualizada do masculino espelha a própria ambiguidade do pensamento moderno no tocante ao sujeito universal e ao sujeito de gênero. Em *O lustre* há certa repulsa de Virgínia no tocante a este aspecto.

Promessas de igualdade, de liberdade e de fraternidade permeavam as ambiguidades do novo tempo, uma vez que as mulheres já nasceram impossibilitadas de

se cumprirem em sua plenitude. Em grande parte da história, as mulheres foram simplesmente excluídas e, embora presentes, surgiram como figuras isoladas e sem voz.

Embora silenciada, inúmeras vezes no decorrer da história a mulher esteve envolvida em diversos momentos de crise no que toca à questão da nacionalidade e de entendimento nacional. Tendo em vista que a urbanização, que se acelerou na segunda metade do século XIX, e que a industrialização, grandemente impulsionada nos anos 30 do século XX afetaram de forma significativa a organização da família brasileira e esses dois processos alteraram as dimensões da vida da mulher, uma vez que ela teve seus papeis no mundo modificado, a mulher saiu progressivamente da reclusão no lar e essa mudança de comportamento alterou a sua postura no mundo exterior.

Em *O lustre*, o leitor tem sob os olhos uma mulher submergida na lógica brasileira do patriarcalismo, mas às portas de se reinventar como indivíduo e como mulher. Como vimos, o Brasil passa por gigantescas transformações que a literatura estava de alguma forma focando. Clarice Lispector toma a cidade como metáfora de heterotopia, isto é, como negação do tempo-espaço patriarcal. Não faz da cidade o remédio para todos os males do patriarcalismo, mas tenta entrever, através de seu romance, as possibilidades reais da mulher, fruto ela mesma do patriarcalismo, vislumbrando a possibilidade de fugir de uma vida de aprisionamentos em que, gerações após gerações, ela e as mulheres de sua família viveram sob o poder "natural" do homem. Os limites que encontra estão dentro dela mesma, mas são metaforizados no eu ir-e-vir entre cidade e campo, que são, por sua vez, metáforas de deslocamento em direção a uma libertação que sequer ela mesma se permite sonhar, mas que está nos seus próprios anseios, como veremos.

4.3 - O sujeito deslocado n'*O lustre*

Benedito Nunes (1995, p. 47), ao pensar a relação campo/cidade em *O lustre,* diz que "a oposição entre o campo e a cidade [...] recobre outra posição mais fundamental, interiorizada, entre um passado irrecuperável que se busca e um presente angustioso de que se foge". Com efeito, pensar o espaço e, sobretudo, a relação campo/cidade é entrever momentos em que Virgínia e o próprio leitor vislumbram lapsos de transcendência da protagonista quanto a sua condição de mulher dominada.

Em *O lustre*, temos alguns exemplos do quanto o deslocamento é uma metáfora da ruptura da condição da mulher, uma heterotopia de fuga. Para Michel Foucault, as heterotopias são espaços de deslocamento que "estão ao mesmo tempo representados, contestados e invertidos, espécies de lugares que estão fora de todos os lugares, embora eles sejam efetivamente localizáveis" (FOUCAULT, 2009, p. 415). Virgínia, de fato, não sabe para onde ir em face da opressão. A cidade é, pois, metáfora de anseio de libertação.

Clarice Lispector constrói esta sua segunda protagonista como uma mulher fora do lugar. Virgínia, de *O lustre*, manifesta uma insatisfação com as regras familiares e vive uma busca errante de si mesma. Essa procura reforça a necessidade de uma emancipação da mulher. Portanto, essa protagonista ressalta seu não-lugar na sociedade tradicional. Assim, Clarice Lispector explora o não-lugar como um espaço legítimo de resistência feminina.

A seguir, vamos identificar o espaço da mulher, entre a liberdade e a tradição, e apresentar como tais questões são representadas na obra *O lustre*, de Clarice Lispector. Analisa-se o deslocamento da mulher para fora da família como uma marca original dessa obra. Considerando o deslocamento da protagonista como um questionamento da opressão patriarcal e social, mas também uma saída dos espaços tidos como pré-modernos em direção aos espaços modernos, a saber, uma saída dos espaços rurais em direção aos espaços denominados urbanos. Na obra, a busca por liberdade é também busca por si mesmo, busca pelo sentido da vida. Para Gilda de Mello e Souza, leitora de primeira hora do romance, em crítica escrita em 1946,

> *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. (SOUZA, 1989, p. 171).

Sendo assim, Virgínia, a protagonista do romance, vivendo na sociedade brasileira dos anos 1940, encontra-se fechada entre as paredes do patriarcalismo desta sociedade. De um lado, ela está oprimida, como vimos no capítulo 2, mais pelo irmão do que pelo pai, que exerce a função mais imediata de patriarca. Do outro lado, está o próprio pai, que exerce seu poder mais diretamente sobre mãe e a irmã. No quadro geral, a solidão opressiva da infância e o próprio isolamento de Granja Quieta, cujo

nome é metáfora do silêncio e do isolamento da personagem. Em termos gerais, podemos dizer que ela não sabe que está presa e seu movimento em direção à cidade é movimento vago de uma busca que parece intransitiva, isto é, uma busca por algo que não lhe é dado nos limites desta vida patriarcal. Uma vida que, por sinal, ela vive como se fosse natural e única possibilidade de vida concreta. Tendo em vista após a entrado ao porão Virgínia passa a ter esperança de mudança, de um futuro diferentes, embora "nada fazia" (p. 61):

Como vimos, o fato de *O Lustre* não ser uma obra em que se encontre meninos de rua, retirantes, negros e índios, não significa que sua obra não seja o reflexo da cultura e da sociedade brasileira. Ao contrário, como aludimos anteriormente, o texto de Lispector é realista ao seu modo, sempre procurando expressar as nuanças desse país "às avessas". Clarice foi uma grande interprete de seu tempo e de seu país. Segundo a crítica,

> [...] as pesquisas sobre Clarice Lispector contêm elementos expressivos de uma identidade entre a autora e suas personagens. Alguns elementos colhidos sobre sua vida e discurso, como também o registro pontual da crítica, dão a conhecer a autora em aspectos que justificam um estudo acerca do projeto ideológico que perpassa sua obra e que move em torno de uma busca incessante do homem, da sua natureza social e condição existencial (CAMPEDELLI e ABDALA, 1988, p. 14).

Trata-se de uma autora (e escritora) brasileira que leva para suas personagens aspectos de sua vivência biográfica, mas também aspectos resultantes de sua interação com a sociedade em que (apesar de ter nascido em solo ucraniano) viveu desde a mais tenra idade. Em *O lustre* isso é evidente.

Tendo em vista que *O lustre* lança um olhar sobre cidade e campo, construindo assim um jogo de contrastes e confluências, na obra de Clarice Lispector a personagem transita de um lado para o outro e esse trânsito representa de algum modo a fragmentação de sua identidade. Segundo Chiappini (1996, p. 214), "[...] sempre, quando a mulher sai na rua, algo muito profundo periga explodir. É quando ela está prestes a se descobrir enquanto objeto dos homens e da sociedade de consumo que eles inventaram e da qual ela se tornou escrava". Se isso é válido para a mulher que sai à rua, é válido também para a mulher que sai do seio da família e, por sua vez, do seio da casa/lar do pai, onde é provida, mantida e, por assim dizer, aprisionada. O pulo até a rua

é, na verdade, um salto para o mundo dos homens com todos os seus perigos, como o trecho de Chiappini acima sugere.

> Tendo experimentado a doçura da fascinação e da obediência ardente a Daniel, sua natureza maleável e fraca ansiava agora por entregar-se à força de outro destino. Sentia que cessara a harmonia entre seu existir e a Granja onde ela nascera e vivia; pela primeira vez pensava na viagem à cidade com um prazer nervoso cheio de esperança e raiva confusa. Brejo Alto, a neblina das manhãs, as ruas estreitas, a solidão de Granja Quieta permaneciam agora de um modo incompreensível acima dela e se antes o silêncio dos campos e o ruído indecifrável da mata continuavam suas próprias sensações, agora ela deveria mover-se numa terra fria e indiferente; pensava com inquietação nas chuvas do inverno próximo como se previsse um novo desespero em permanecer presa no casarão (LISPECTOR, 1999, p. 70).

Assim, Clarice Lispector constrói a protagonista *d'O Lustre* como uma mulher "fora do lugar", deslocada do contexto em que está inserida. Na verdade, Virgínia manifesta pouco sua insatisfação com as regras familiares e vive uma busca incessante de si mesma, seja ali no seio da família, seja na cidade.

> [...]casas eram feitas para nelas se abrigarem corpos, braços, contornavam-se ao redor de cinturas, para cada ser e para cada coisa havia um outro ser e uma outra coisa numa união que era um fim ardente sem além. Na realidade, porém, ela possuía uma harmonia própria, sim, sim, sim, como uma flor que forma conjunto com suas pétalas (LISPECTOR, 1999, p. 148).

Essa "harmonia própria" reforça a necessidade de uma emancipação da mulher. Portanto, essa protagonista ressalta a falta do lugar da mulher na sociedade tradicional, embora Virgínia também sentisse medo de não ser, pois sua "harmonia própria" [...] "não impedia que às vezes do coração lhe nascesse o desespero das coisas que ela não era" (LISPECTOR, 1999, p. 148). Nesse momento, ela ficava "por demais cheia do que possuíra, tão ambiciosa e invejosa ela sempre fora" (LISPECTOR, 1999, p.148). O desejo de ser algo mais do que se é constitui a personagem Virgínia. A escritora, assim, explora o não-lugar como um espaço legítimo de resistência feminina, tendo em vista que a mulher não se adapta ao que lhe é imposto e busca outros caminhos "Daí a alguns anos iria embora com Daniel. Anos ainda. Com firmeza resolvia cerrar o coração e atravessá-los fechada para só recomeçar a viver na cidade" (LISPECTOR, 1999, p. 70). Segundo Santiago (2004, p. 228), a crise que instaura a sensação de não-lugar é consequência do desejo de reencontrar no presente o familiar, julgado perdido. Assim,

é preciso realizar a leitura de *O lustre* analisando os deslocamentos sociais de suas personagens contra a naturalização do "não-lugar da mulher". A forma como as personagens femininas entram em crise no espaço familiar demonstra a falta do lugar da mulher na sociedade onde ela vivia sob a imposição de uma família patriarcal, não tendo voz, as personagens são projetadas de um "tempo atomizado e, concomitantemente, espacializado" (SANTIAGO, 2004, p. 233).

Logo no início do romance *O Lustre* encontramos na frase "ela seria fluida durante toda vida" (LISPECTOR, 1999, p. 11) que, de forma metafórica, faz uma alusão ao deslocamento da personagem, no que deixa claro, o quão deslocada é a protagonista Virgínia. A trajetória da protagonista consiste na história de uma busca, sobretudo de um espaço físico onde viver, e de um futuro diferente daquele que a cerca "E à sua frente se estendia todo o futuro" (LISPECTOR, 1999, p. 71), um futuro diferente, pois Virgínia transita de um canto ao outro sem se encontrar.

O lustre apresenta no interior narrativo de sua composição uma série de incorporações de novas formas da percepção a partir da modernidade que se ergue. Assim, o romance traz de modo intrínseco todo o contexto contemporâneo daquela sociedade, e a condição deslocada da mulher.

Tanto é assim que, quando se aproxima a viagem de Virgínia para longe de casa, fica explícita a vontade da protagonista de se mudar para os domínios da cidade grande:

> [...] O vento, o vento soprava. Apenas quieta e à escuta, como voltada para o norte ou para o leste ela parecia dirigir-se a alguma coisa verdadeira através do grande formar-se incessante de mínimos acontecimentos mortos, guiando a delicadeza do ser para um sentimento quase exterior como se tocando a terra com o pé descalço e atento sentisse água inacessível rolando. Ultrapassava longas distâncias apenas dando-se uma direção imóvel, sincera. Mas não conseguia ser inteiramente aspirada, como por sua própria culpa. Ajudava-se sentindo uma vaga noção de viagem, do dia de partir para a cidade com Daniel, um pouco de fome e cansaço, mal tocava no almoço (LISPECTOR, 1999, p. 42).

Como vimos, a obra aborda a trajetória de Virgínia, uma jovem que sai do campo para cidade, buscando se encontrar, como dissemos, buscando a própria identidade. Pensar sobre a problemática das identidades na contemporaneidade é o ponto de partida para que se entenda a trajetória da protagonista *d' O Lustre*. Ao sair do campo ir para cidade a personagem enfrenta um processo de não reconhecimento e uma

incessante busca por respostas para sua existência. O deslocamento geográfico e psicológico é um fator decisivo na construção da "identidade" de Virgínia. Mas Virgínia não consegue se livrar da identidade de solidão que havia experimentado na Granja Quieta. Do isolamento na Granja onde vivia, Virgínia passa ao isolamento na cidade grande.

Trata-se de um romance de muitos símbolos, mensagens, e, de um modo geral, o leitor acha difícil uma aproximação do sentido pleno destas significações. Há, por exemplo, no início, o chapéu de um afogado, que reaparecerá no final do livro. A existência de um lustre no casarão onde Virgínia e a família vivem, é sempre um ponto de convergência do passado vivido no campo, na infância, e de sua volta ao campo na fase adulta. O objeto lustre pode representar a busca da luz (liberdade, emancipação) feita pela personagem, que, de qualquer modo, não é uma busca plenamente consciente – restando que esse objeto também tem uma simbologia difusa. Pelo seu turno, o chapéu aludido também não é símbolo inequívoco. Trata-se de um chapéu que é atribuído pela protagonista a um possível afogado, por se encontrar flutuando num riacho.

> Daniel voltara a cabeça rapidamente — preso a uma pedra estava um chapéu molhado, pesado e escuro de água. O rio correndo arrastava-o com brutalidade e ele resistia. Até que perdendo a última força foi levado pela correnteza ligeira e em saltos sumiu entre espumas quase alegre. Eles hesitavam surpresos. (LISPECTOR, 1999, p. 9)

Em nenhum momento, contudo, veremos o afogado em questão, só o chapéu, espécie de metonímia da morte. Nesses termos, os elementos do enredo fazem o papel de acentuar a opacidade e a singularidade da vida que ali se quer representar, sendo tão pouco transparentes como a vida da protagonista Virgínia. Nesse sentido, se reforça a ideia de que a trajetória de Virgínia é uma busca (no sentido de pesquisa) resultante de uma insatisfação – muito mais do que um efetivamente o encontro do objeto desta busca.

> — Olhe, Daniel, dissera Virgínia, olhe o que eu vi: o vagalume desaparece.
>
> Ele olhou-a, viu seu queixo inchado e vermelho através da luz triste do candeeiro pousado no quarto.
>
> — Como? ..., perguntou sem prazer.
>
> — Assim: 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 ela nem

> tivesse nascido nem vivido, sabe como? Pergunta-se assim: como é o vagalume? Responde-se: ele desaparece.
>
> Daniel compreendeu e os dois permaneceram calados e satisfeitos. Ela bem sabia às vezes amarrar uma coisa pela mão distante da outra e fazê-las perplexas dançar, malucas, doces, arrastadas. Confiante e morna, ela prosseguiu:
>
> — Você queria ser assim, menino?
>
> — Assim como?
>
> — Como o vagalume é para a gente... Sem ninguém saber como se é, está aparecendo ou desaparecendo, sem ninguém adivinhar, mas pensa que a gente não vive enquanto isso? vive, tendo história e tudo como o vagalume (LISPECTOR, 1999, p.38).

Com efeito, Virgínia está vagamente insatisfeita no mundo em que vive. O leitor compartilha desta vaga consciência de insatisfação, mas percebe mais: vê o horror dos limites da vida que ela vive, vê os limites dessa prisão e vê as limitações dos recursos de que dispõe a protagonista para ultrapassar esta vida. Nestes termos, o que realmente busca Virgínia ao sair de sua casa em direção à cidade? O texto é inequívoco, a protagonista havia vivido sob o jugo do irmão Daniel durante boa parte da infância. O irmão, a quem amava muito, era brutal com a irmã e exercia espécie implacável de poder sobre ela. Entretanto, ao abandonar o campo e ir para a cidade, Virgínia quer experimentar mais do mesmo, isto é, uma relação de amor e dependência em relação a um homem, agora o amante Vicente. Berta Waldman faz o seguinte comentário com relação a 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. Opondo-se à terra de origem, a qualquer terra de desejos sensuais, ela é uma estranha também na cidade (Waldman, 1992, p.51).

A originalidade da escrita clariceana é instigante quando pensamos na linguagem e na forma como o texto literário rompeu fronteiras. A originalidade de *O lustre* está justamente na forma com que o romance aborda uma mulher que rompe com a tradição familiar e a observação dessa vida sem os moralismos de alguns romances anteriores. Tal obra é fundamental para entendermos como o espaço da mulher ganhou novos contornos na literatura contemporânea a partir do momento em que a mulher questionou o seu lugar.

O lustre (1946) também questiona as fronteiras da família ao destacar as falsas aparências de uma família desestruturada na qual a mãe não aceita sua condição e nem

os filhos que teve, e vive sobre as "rédeas" de um marido patriarcal que se impõe sobre a família. A mãe "Do tempo de solteira guardaria com amor uma camisola fina pelo uso como se a época sem homem e sem filhos fosse gloriosa. Assim defendia-se do marido, de Virgínia e de Daniel — os olhos piscando. O marido aos poucos impusera certa espécie de silêncio com seu corpo astuto e quieto" (LISPECTOR, 1999, p.16).

Para melhor configurar os deslocamentos de Virgínia, é necessário examinar com atenção sua família. A narrativa dá detalhes dos moradores de Granja Quieta: "O casarão pertencia a avó; seus filhos haviam casado e moravam longe. O filho mais moço trouxera para lá a mulher, e em Granja Quieta haviam nascido Esmeralda, Daniel e Virgínia" (LISPECTOR, 1999, p. 13).

Em *O lustre*, as ações e as personagens fixam-se principalmente, conforme dito anteriormente, em um espaço geográfico e temporal, definido como o município de Brejo Alto (e, dentro deste, a propriedade rural de Granja Quieta), onde ainda há vestígios de patriarcado, notável nas atitudes do pai e da mãe de Virgínia. A mãe de Virgínia mostra certo desconforto ao reconhecer que vive uma história dos outros, não a dela:

> 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, e no da velha sogra (LISPECTOR, 1999, p.19).
>
> Sim, a mãe não comia muito, mas seu modo abandonado de estar à mesa dava a impressão de que chafurdava na comida. Quase nada fazia, mas de algum modo parecia sentir-se tão enrolada na sua própria vida que mal poderia desvencilhar um braço e acenar sequer (LISPECTOR, 1999, p.20).

O pai é o senhor a quem todos obedecem e a mãe vive como uma estranha em sua própria casa, "ela passaria os dias como uma visita na própria casa" (LISPECTOR, 1999, p.19). Também não há passagens que demonstrem laços afetivos entre esse casal, o que torna o ambiente ainda mais triste e monótono, e a mãe "defendia-se do marido, de Virgínia e de Daniel" (LISPECTOR, 1999, p. 19). A mãe de Virgínia se transforma quando está distante do marido. Ela é uma mulher em crise com a vida que leva, mas, paradoxalmente, de modo quase masoquista, permanece ligada aos laços familiares. Contudo, Virgínia não quer o mesmo destino da mãe: "Com secreto horror, pensativa,

via-se cada vez mais parecida de um certo modo com Esmeralda — imitando o destino da mãe;(LISPECTOR, 1999, p.76). A partir do reconhecimento do quanto está aprisionada ao eixo familiar, a mãe de Virgínia sofre por não poder fugir:

> Ela já fora viva, com pequenas resoluções a cada minuto – brilhava seu olho fatigado e colérico. Assim vivera, casara e fizera Esmeralda nascer. E depois sobrevivera uma perda lenta, ela não abrangia com o olhar sua própria vida, embora seu corpo ainda continuasse a viver separado dos outros corpos (LISPECTOR, 1999, p.16).

Essa aparente forma de repudiar o espaço da família pode ser vista como uma resistência feminina. Ao se projetar em deslocamentos íntimos, a mulher está questionando as verdades de suas "tranquilas" famílias. A mãe, ao receber visitas, buscava escondê-las: "a mãe rara vez animava-se com a vinda de duas vizinhas, levava-as depressa para o próprio quarto como se procurasse guardá-las dos longos corredores", (LISPECTOR, 1999, p. 20). O quarto aqui é o refúgio que a mãe encontra para fugir do "espaço" que a rodeia. Já Esmeralda, assim como a mãe, não consegue se livrar do espaço que a rodeia e buscar novos horizontes.

A vinda de um irmão do pai transforma o ambiente monótono por um tempo, trazendo alegria ao pai de Virgínia e fazendo com que ela se surpreenda com as atitudes do pai que, até então, era tão áspero e inflexível: "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" (LISPECTOR, 1999, p. 21). Mas logo que as visitas vão embora, o pai e o ambiente voltam a ser os mesmos: quietos, vazios e inflexíveis, como se lhes bastasse viver:

> Quando depois de alguns dias as visitas se retiravam, a vida do casarão era novamente aspirada pelo ar do campo e as moscas zuniam mais alto, brilhando à luz. O pai retomava sua solidão sem tristeza, empurrava a toalha e os talheres, aproximava um candeeiro, lia o jornal e jamais abria o livro. (LISPECTOR, 1999, p. 21-22).

Na família de Virgínia, salvo alguns poucos e breves diálogos, a impressão que se tem é a de que ninguém fala a mesma língua. Como disse Souza (1989, p. 171), *O lustre* mostra-se como romance que reflete sobre a incomunicabilidade. O próprio nome do local onde reside a família de Virgínia (Granja Quieta) indica o silêncio que estrutura

as relações ali. Virgínia se sente deslocada do contexto social onde transita, bem como entre sua família.

> Mas às vezes era tão rápida a sua vida. Luzes caminham em direção, Virgínia espia o céu, as cores brilham sob o mar. Virgínia caminha sem direção, a claridade é o ar, Virgínia respira claridade, folhas tremem sem saber, Virgínia não pensa, as luzes caminham sem direção, Virgínia espia o céu... Às vezes era tão rápida a sua vida (LISPECTOR, 1999, p. 19).

> O pai retomava sua solidão sem tristeza, empurrava a toalha e os talheres, aproximava um candeeiro, lia o jornal e jamais abria o livro. Subia depois para dormir, galgando as escadas devagar como para escutar o rincho dos degraus, uma esperança escura e calma, quase uma falta de desejo. Às vezes, de ceroulas arregaçadas — ele se transformava subitamente num homem engraçado e Virgínia custava a adormecer nessas noites — de ceroulas arregaçadas ele ia vivendo e lá ficava até duas, três horas da madrugada vendo as aves porem os pequenos, pequenos ovos. Com o corpo coberto de praga de galinha metia-se depois numa tina cheia de água e querosene posta no pátio e, iluminando fracamente pelo candeeiro, lavava-se, enxaguava-se calado, a escuridão era salpicada de ruídos molhados e bruscos, ele ia dormir. A mãe perguntava no meio do esquecimento do jantar, no centro do casarão:
> — E a papelaria?
> — Vai, respondia o pai (LISPECTOR, 1999, p.21).

O isolamento, a solidão e a falta de diálogo fazem parte desse romance, na medida em que os personagens se encontram apartados uns dos outros. A falta de comunicação gera incompreensão e caracteriza o clima tenso da narrativa. As narrações, os diálogos, as lembranças, as descrições, principalmente dos espaços, não escondem o abismo que cerca os membros dessa família, mas o intensificam, "a própria sala de jantar, o aposento maior do casarão, estendia-se embaixo em longas sombras úmidas, quase desertas" (LISPECTOR, 1999, p.15).

> Os dias na Granja Quieta respirava largos e vazios como o casarão.A família não recebia visitas em conjunto. A mãe rara vez animava-se com a vinda de duas vizinhas, levava-as depressa para o próprio quarto como se procurasse guardá-las dos longos corredores. E Esmeralda iluminava-se com agitação e certa brutalidade quando suas amigas, pálidas e altas sob chapéus cor de milho, vinham vê-la. Calçava depressa sapatos, conduzia as corada ao seu aposento trancando a porta a chave, o tempo decorrendo (LISPECTOR, 1999, p.20).

Transitamos pelo tempo-espaço das personagens de *O lustre* para revelar seus movimentos identitários, questionadores das fronteiras familiares. As personagens do romance atravessam uma crise pessoal e existencial, isso pode ser percebido na ficção de Clarice Lispector como sendo um olhar visionário, olhar de uma escritora atenta para as limitações da vida levada na fronteira entre o mundo patriarcal e a modernidade, entendida como promessa de vida libertadora. Tudo isso metaforizada nos detalhes espaciais de uma casa claustrofóbica para a mulher moderna. Virgínia ao retornar a Granja Quieta após a morte da avó tenta uma aproximação do pai, mais logo é reprimida:

> — Paizinho quer mais milho? perguntou ela corando. Porque se lembrou logo de como ele não suportava ser constrangido, que ele era o chefe na mesa, quem convidava e obrigava a comer. O velho nada respondeu, não estendeu o prato. Sem saber como prosseguir, ela disse mais uma vez, obscuramente oferecendo-se para filha, perturbada em estar insistindo porém sem saber que rumo seguir:
> — E arroz?
> — Ninguém precisa me mandar comer, disse ele afinal, eu sei sozinho o que me convém, concluiu resistente.
> Surpreendida, no entanto isso era o pai — ela olhou timidamente sua família... paizinho, paizinho, assim como você é, não morra nunca... Como era tola, disse para si própria um pouco subitamente, aprumou-se e pôs-se a comer com decisão (LISPECTOR, 1999, p. 249).

Além disso, a obra de Lispector se destaca na tradição brasileira, pois segue "a mesma consciência individual como limiar originário do relacionamento entre sujeito narrador e a realidade" (NUNES, 1995, p. 83). Dentro dessa perspectiva, *O Lustre* pode ser visto como uma obra de frases "escuras", repleta de metáforas que descrevem mulheres perdidas, sempre em busca de algo. Tal imagem de protagonistas perdidas antecipa, metaforicamente, a insatisfação feminina com o "lugar da mulher" que vai ser questionado pelas feministas nos anos 70/80 do século XX no Brasil. Daí a importância de localizarmos o quanto de original essa obra tem quando privilegia uma posição feminina deslocada, de um lugar, de rasuras, de um sujeito de fronteiras (HALL, 2000, p. 133).

> Qual seria a compreensão íntima dessa lenta sucessão sem esperança? por que não vivia de uma só vez...? Ela se acalentava em busca — obscuramente o que sempre se mantinha exatamente igual a si mesmo, através dos instantes já era imponderavelmente outro — de um modo confuso daí vinha sua mais contida esperança. Sentou-se no trem fumegante com o chapéu marrom agora enfeitado de vermelho — procurou na bolsa o maço de cigarros abandonado desde que entrara

> em Brejo Alto. Sentia-se alegre, como fria e fresca por dentro do corpo. De novo só, começava a experimentar "as coisas", a permiti-las (LISPECTOR, 1999, p. 253).

Para Campedelli e Abdala (1988) essa busca é o desejo que impulsiona para a vida, à procura do que é jamais encontrado, pois o desejo migra, estando sempre em outro lugar. O desejo é o ímpeto rumo ao indescritível, ao sempre fora do alcance, ao sempre ausente. Faz o homem viver no inacabado e na contradição, que fazem parte da condição humana, "Ela própria, contra si mesma, talvez tivesse concordado secretamente com o sacrifício da massa de sua vida, cumulando-se de mentiras, de falso amor, de ambições e prazeres" (p. 254). *O Lustre* representa em seu texto essa procura pelo inalcançável, a busca constante em que a personagem Virgínia vive. "Virgínia não consegue se encontrar por onde transita, e seu maior objetivo é pegar um fio, se encontrar, encontrar uma luz, uma teia, como a grande aranha que se encontra na sala: o lustre" (CAMPEDELLI e ABDALLA, 1988, p. 132).

> Mas não, não — e ela não estava à altura de compreender seus pensamentos — na verdade o que havia de intocado, desperto e confuso nela mesma ainda tinha forças para fazer nascer um tempo de espera mais longo que o da infância até os seus dias, de tal modo ela não chegara a nenhum ponto, dissolvida vivendo — isso assustava-a cansada e desesperada do próprio fluir instável e isso era algo horrivelmente inegável, e isso no entanto a aliviava de um modo estranho, como a sensação a cada manhã de não ter morrido à noite (LISPECTOR, 1999, p. 257).

Ao se colocarem como mulheres angustiadas, as mulheres d'*O lustre* proporcionam diversas reflexões sobre a identidade feminina, Virgínia vivia como se "[...]sua vida inteira parecia poder resumir-se num pequeno gesto para a frente, uma ligeira audácia e depois num recuo suave sem dor, e nenhum caminho então para onde se dirigir[...]" (p. 147). Dessa forma, ao construir personagens em crise com sua identidade, Clarice Lispector ensina que por trás da aparente tranquilidade familiar há "discursos, práticas e posições que podem se cruzar ou ser antagônicas" (HALL, 2000, p. 108).

Como vimos, suas personagens apresentam posições sombrias sobre o casamento. Assim, essa obra esconde estranhos laços afetivos entre as protagonistas e seus familiares. "Os dias de uma tristeza perfeita que terminava por se ultrapassar e deslizar para uma quietude sem além" (LISPECTOR, 1999, p. 34).

Diante de um aparente equilíbrio, há um universo de insatisfação que motiva Virgínia a se deslocar por outros espaços psicológicos e geográficos. Dessa viagem psicológica, surge uma estranha vontade de atravessar fronteiras, conquistar outros caminhos e quem sabe alcançar o futuro.

> Assim pois lá estava ela. Assim pois lá estava ela. Não havia quem a salvasse ou a perdesse. E eis que os momentos desenrolaram e morriam enquanto seu rosto quieto e mudo pairava à espera. Lá estava ela pois. Ainda ontem o prazer de rir fizera-a rir. E à sua frente se estendia todo o futuro (LISPECTOR, 1999, p. 46).

Em *O lustre*, a protagonista faz parte de uma família, contudo, tem desejos de abandoná-la como busca de salvação. A noção central aqui é a de deslocamento. Insatisfeita consigo mesma, Virgínia se desloca para além do âmbito familiar, sinalizando a busca pela satisfação. A protagonista de *O Lustre* inicia sua trajetória em um movimento para fora da família.

> [...] 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, em silêncio alto como o ar (LISPECTOR, 1999, p. 74).

Porém, ao se mudar para cidade grande, Virgínia continua se sentindo deslocada, pois não se encontra. "Na cidade o rio era liso, os coqueiros alinhados, mesmo as montanhas pareciam limpas e podadas, tudo se estendia à superfície do realizado. Enquanto em Brejo Alto a existência era mais secreta – e isso ela diria sem falar" (LISPECTOR, 1999, p. 47).

As casas na cidade são elementos espaciais que assumem papel predominante na narrativa com a atmosfera de tensão, principalmente pelas características com as quais são descritas:

> [...] olhavam por algumas janelas esquecidas de fechar o interior poeirento das casas; os móveis, os pequenos jarros velhos e concentrados de matéria viva a expectante como árvores. As ruas apertadas desciam ou subiam ligeiramente com eles (LISPECTOR, 1999, p. 30).

A cidade também nos é apresentada como um lugar de profunda tristeza e solidão, com suas intermináveis construções: "as construções haviam-se coberto de

sombras, de largas manchas irrevogáveis – viu atravessando a rua deserta. Um puro cheiro de cal, ângulos, cimento e frio nascia dos destroços onde rebrilhava o silêncio de alguma lasca de pedra" (LISPECTOR, 1999, p. 97).

Por oposição a Virgínia, Esmeralda, sua irmã mais velha, não consegue transgredir, fugir das opressões da família, pois tem seus medos. Sua fala dá a medida do salto alcançado por Virgínia quando deixou a família. Isso se verifica na parte final da obra, quando as duas irmãs adultas, falam sobre opções. Diz Esmeralda:

> Você pensa que é simples a gente acabar com tudo que tem e ficar sem casa, sem nada... só para ser livre? – parou um instante, o rosto suspenso, compreendendo vagamente que errava contra si própria... – Só para ser livre? Repetiu ouvindo com crescente desespero o som de sua voz. Para que falar nessas coisas? Vá para o diabo! Gritou irada. – Num fino prazer um pouco surpreendido sentiu o próprio coração duro de vida, o corpo renascido respirando numa mansidão vibrante, em legitima cólera; um impulso agudo de movimento subiu-lhe pelas pernas, espalhou-se quente e doloroso pelo peito, equilibrou-se no rosto, conteve-se, depois libertou-se pelos olhos subitamente brilhantes e ternos. Sua figura apagou-se de leve numa sombra de incerteza e melancolia. Assim, então ela vivia em si mesma apenas, de si mesma... da própria solidão ... de sua raiva... assim[...] (LISPECTOR, 1999, p. 282).

Esmeralda é a irmã mais velha, amada e compreendida pela mãe; é aquela que nunca foi para a cidade; é aquela que, ao contrário de Virgínia, fica em Brejo Alto. Ela aceita as imposições do pai e da estrutura familiar e social que ele representa, ao contrário da irmã, embora não se sinta satisfeita com essa situação. Vale a pena citar um trecho no qual as irmãs dialogam sobre suas vidas e sua escolhas.

> [...]
> — E você então que está sentindo alguma coisa?
> Esmeralda não respondeu logo, contraiu a boca num impulso reprimido de irritação como se Virgínia a estivesse obrigando a responder.
> — Não é nada, uma dor à-toa, disse de má vontade, seca.
> Virgínia olhava-a com frieza. Queria insistir, mas tinha receio. Esmeralda sempre gostara de parecer empurrada pelos outros. Já ia embora quando viu a irmã, quase num pedido de socorro, torcer a cabeça, apertar os lábios desviando os olhos — e assim ela dava a Virgínia a oportunidade de ver como sofria.
> — Mas o que é afinal? indagou Virgínia. Esmeralda abriu os olhos, fitou-a com sombria raiva:
> — Para o inferno, não é nada.
> Assim Virgínia sentia que entrara na família. Suspirou.
> — Pois você está aí quase chorando..., disse.

> — Que é que você quer? que eu ria? Bela vida eu tenho, não é? Dá mesmo vontade de rir— com um sorriso duro ela acrescentou. —Ou você quer que eu vá ouvir Vicentinos idiotas? Bela vida que eu tenho. Virgínia corou surpresa, hesitou um instante.
> — Mas quem tem vida melhor? disse com mal-estar, ligeiramente importunada e de súbito com sono.
> — O bispo. Me deixe, dane-se.
> — E dane-se você também. Vive se comendo viva, pensa que eu não sei? que eu sou cega? martirizando a pobre da mamãe, os outros, acusando, roendo-se como um verme... Me deixe também, então. Nunca tive nada com a sua vida. Nem você com a minha.
> — A pobre da mamãe... Você tem pena dela, hem?
> Trocaram um olhar sem palavras, sem sentido traduzível. De fria curiosidade, de ódio iminente, de mútuo apoio e prazer.
> — Tanto que eu me sacrifiquei, esta é a paga, disse Esmeralda.
> — Você se sacrificou porque é de sua natureza sacrificar-se, assim como é da minha e da de Daniel não sofrer. Nunca sofri porque não quis. Porque você quer ter uma desculpa para seu medo, isso é que é...
> — E se fosse isso que culpa eu teria? esguichou a voz de Esmeralda violenta e abafada (LISPECTOR, 1999, p. 213).

O deslocamento fora do espaço da casa possibilita à mulher ver sua família de outro lugar. Fora do espaço familiar, ela passa a identificar pequenas coisas pessoais deixadas para trás.

> Lembrava-se também da Granja, da mãe despenteada andando pelo meio da casa sem gosto nem força. Recordava Esmeralda com as roupas enfeitadas, os olhos ternos e impacientes. Do pai, silencioso, dominando a casa e ignorado, subindo as escadas. E de Daniel agora, como recordá-lo? estava turvado nele a maneira dela espiá-lo (LISPECTOR, 1999, p. 84).

Com Virgínia, observamos que esse deslocamento vai além do espacial, pois há a perspectiva temporal nas indagações pessoais. O deslocamento espacial lhe dá a dimensão do temporal. Virgínia pensa em Granja Quieta como alguém que se lembra do passado. E, de fato, a propriedade da família ficara no passado:

> [...] a vida mudara então, disso ela sabia, certamente porque já não era nenhuma menina; então cosia, passeava, visitava algumas casas em Brejo Alto, séria, calada. Daniel ajudava o pai na papelaria. Embora não se lembrasse com nitidez daquele tempo — vivia-se tanto cada dia parecia-lhe estar agora sendo impaciente consigo mesma (LISPECTOR, 1999, p.145).

O deslocamento também é cultural. Trata-se de um movimento que também é "distância cultural, naquela que se representa como diferença, naquele ou naquilo que é estranho, no 'outro' distanciado e longínquo" (LOURO, 2008, p.13). Nesse caso, as

mulheres se deslocam por um sonho longínquo de uma vida independente do cotidiano sufocante. Com os deslocamentos, identificamos as heterotopias de fuga dessas protagonistas ao transitarem por "espaços de contraposicionamentos reais" (FOUCAULT, 2009, p. 414), pois, o trânsito da protagonista é sinônimo de sua busca por emancipação. Além disso, para Virgínia, o deslocamento era sinalizado por uma nova identidade social que parece mudar sua própria condição biológica. "A presença de um homem no seu sangue ou a cidade dissolvera seu poder de direção em busca. Onde, onde estava a força que ela possuía quando era virgem (LISPECTOR, 1999, p.156). Não ser mais virgem é, de alguma forma, perder certa força vital.

Dessa forma, reconhecemos que essas personagens se deslocam em busca de uma heterotopia. Algo que não está posto na realidade imediata que vivenciam, mas que está posto na realidade social de seu tempo. Virgínia não sabe o que quer – mais do que isso, sabe o que não quer. Nada disso lhe é dado de modo plenamente consciente. Ela parte para a cidade porque, enfim, há em seu tempo a cidade como promessa de vida diferente.

Mas há outros deslocamentos em *O lustre.* Ir do campo para a cidade... e, depois, voltar. Há o momento em que Virgínia é convocada a voltar ao seio da família.

> O pai pedia a Virgínia que viesse passar algumas semanas na Granja, se podia interromper os estudos e a vida na cidade. Assim pois ia voltar. Parou junto da janela em profunda meditação. Não estava triste, não estava alegre, mas pensativa. Interromper a vida na cidade agora que está se tornava um pouco inteligível. Vicente. Ah mas rever Daniel... mas Vicente (LISPECTOR, 1999, p. 161).

O trecho representa bem o conflito. A divisão entre Daniel (o irmão-amante do campo) e Vicente (o amante da cidade) representa a tensão básica da experiência de Virgínia: não conseguir se satisfazer em lugar nenhum. Sempre insatisfeita com o aqui, seja ele o campo, ou a cidade.

Com essa mudança de rumo, Virgínia vivencia sentimentos mais extremos; fora da família, ela se encontra num espaço de reflexão, de encontro consigo mesma: "- Às vezes passo os dias com uma esperança tão... assim... e de repente fico sem esperança" (LISPECTOR, 1999, p. 94).

> E uma nova esperança, mas não no futuro, como uma esperança de estar vivendo aquele próprio instante. Então, no meio do vasto espaço de mundo em que seu corpo hesitava contente, ela se lembrou do pai,

> de quem se envergonhara uma vez não querendo ser vista em sua companhia na frente das colegas. Lembrou-se da mãe, às vezes doce como um animal de pasto e de quem ela se separava para sempre ao nascer por meio do olhar, da censura e de uma atenção imperdoável. Lembrou-se do centro do próprio coração que parecia feito de temor, vaidade, ambição e covardia— essa fora a sua vida passada (LISPECTOR, 1999, p. 145).

A situação de Virgínia, diante da perspectiva de retorno para Granja Quieta, que muda radicalmente seu senso de esperança: trata-se de uma esperança no passado, algo que, de certo modo, é o avesso da esperança. Esse ir e vir de Virgínia impõe a ela uma nova identidade: "o sujeito que viaja é, ele próprio, dividido, fragmentado e cambiante" (LOURO, 2008, p. 13). Clarice Lispector valoriza a movimentação espacial como metáfora do incômodo feminino e da sua incapacidade de atingir a plenitude.

N'O lustre, o deslocamento de Virgínia para fora da família é, por outro lado, de refúgio em si mesma. Isso nos mostra uma preocupação de Clarice em construir o espaço feminino como um local de resistência, pois apresenta espaços heterotópicos como algo efetivamente localizável para a mulher. Esse processo de deslocamento entre espaços reais e heterotópicos não é simples para a protagonista, pois "não há um lugar de chegar, não há um destino pré-fixado, o que interessa é o movimento e as mudanças que se dão ao longo do trajeto" (LOURO, 2008, p. 13). Após a viagem para cidade, Virgínia passa a ser uma mulher modificada, mulher que já não pode ser a mesma, tendo identificado seus incômodos familiares, pois passou por um movimento interno.

No retorno à Granja Quieta, Virgínia acredita que algo diferente aconteceu por lá, contudo, não consegue tomar consciência de que algo de diferente aconteceu, de fato, consigo mesma, tendo em vista que estava agora "destituída de seu ar virginal, agora que praticara um ato e conhecera – em sonho e vida desperta – o fascinante poder do mal" (MARTINS, 1997, p. 23). Apesar disso, possuía uma vaga noção da sua nova condição na cidade:

> Não conseguiria ainda dizer-lhe de como sua vida perdera a íntima nobreza, de como agora ela agia sob um destino. A presença de um homem no seu sangue ou a cidade dissolvera seu poder de direção em busca. Onde, onde estava a força que ela possuía quando era virgem. Perdera a indiferença (p. 156).

Ao denunciar uma identidade feminina em construção, para além daquela família, *O lustre* nos faz pensar na "fragilidade e condição eternamente provisória da identidade" (BALMAN, 2005, p. 22). Nesse caso, o movimento psicológico de busca de si pode ser visto como a procura de um outro pertencimento identitário. Com tais aspectos, essa obra nos mostra o quanto a ficção de Lispector funda uma tradição de questionamento do espaço da mulher ao denunciar a maldade pulsante da mulher como parte integrante daquele espaço: "sua bondade não impedia sua maldade, sua bondade não impedia sua maldade. Ela cometeria um ato corrupto e vil. Nunca no entanto lhe parecera ter agido tão livremente e com tanta frescura de desejo" (LISPECTOR, 1999, p. 44).

Tais saídas estéticas nos apontam que o desempenho de gênero se destaca pela subjetividade das opções femininas. Mesmo sem conseguir uma nova identidade longe do domínio da família, Virgínia se projeta fora do comodismo próprio para as mulheres de sua época, pois consegue transgredir para além das "amarras" de uma família patriarcal. E mesmo ao pensar em retornar à Granja Quieta, pensa na cidade. "As plantas murchas lembravam-lhe o viço da Granja e ela respirava profundamente, o rosto voltado para uma direção que lhe parecia ser o caminho de volta. Mas a cidade... onde estava a cidade?" (LISPECTOR, 1999, p. 121). Apesar de tudo, Virgínia ainda consegue vislumbres de adaptação à cidade. No trecho abaixo, vemos o quanto adaptar-se à cidade é também se adaptar à linguagem do amante, Vicente:

> Ela contou-lhe:
> — Às vezes passo os dias com uma esperança tão... assim... e de repente fico sem esperança...
> — Esperança de quê? perguntou interessado.
> — De nada propriamente...
> — Mas como? insistia ele, você que tem que saber...
> Ela não sabia explicar e surpreendia-se com a incompreensão de Vicente. Depois aprendeu que ele entenderia se ela dissesse; atravessei a metade do dia bem disposta e a outra metade indisposta. Passou a trocar-se em palavras de Vicente e às vezes parecia-lhe que era mais do que palavras o que transformava (LISPECTOR, 1999, p. 158).

Nesse sofisticado jogo de fragmentação da identidade feminina frente à masculina vê-se a precariedade da identidade feminina diante da masculina. Virgínia não consegue se fazer entender por Vicente, passa então a "trocar-se" em palavras que são dele, deixando de lado suas próprias palavras. Trata-se, nesse caso, de deixar de lado sua própria identidade. A protagonista de *O lustre* se torna assim o discurso do

outro por excelência, a voz da mulher se subordina à hegemonia do discurso masculino. Note-se também que ela tem uma vaga sensação de que está cedendo mais a Vicente do que somente usando as palavras dele para descrever-se.

Voltando ao deslocamento, podemos afirmar que o estado de trânsito da protagonista de *O lustre* ressalta a importância do deslocamento como um espaço de construção de novas identidades femininas, ou, pelo menos, um espaço potencial em que as novas identidades podem vicejar. Já na metade da obra, Virgínia não é mais a mesma, mas não tem nada de seguro que possa chamar de seu: "Compreendia numa decepção sem força e estupefata, já um começo de profundo cansaço fulgurando nos olhos, compreendia que não chegara a nenhuma posse, que a partida para cidade não era simbólica" (LISPECTOR, 1999, p. 149).

As diversas metáforas do deslocamento passam a ter novos significados a partir de uma leitura do espaço da família, pois o pertencimento identitário da protagonista ressalta a diferença, uma vez que "as identidades são construídas por meio da diferença e não fora dela" (HALL, 2000, p. 110).

Tal opção pode ser vista como parte de sua condição de personagem em trânsito, aquela que não tem uma adequação ao meio social (LOURO, 2008, p. 19). Dessa forma, tais representações tanto deixam o texto literário mais ambíguo esteticamente, pelos diferentes sentidos desses deslocamentos, como mais engajado ideologicamente, pela forma como associa o espaço da família a um mundo nauseante para a mulher.

> No dia seguinte logo cedo abriu com seriedade e vagar o álbum de fotografias. Lá estavam parentes de chapéu enterrado até a testa, os olhos fundos e escuros, as poses afetadas, tão difíceis. E de novo o ridículo enternecia-a, fazia-a cair num sentimento confuso e doce que sempre fora talvez o mais forte de sua vida. É preciso não ter vergonha de gostar da família —essa era a sensação inexplicável. Parecia-lhe estar pegando em retratos de mortos e no entanto via sua mãe moça, seu pai de bigodes tensos e rosto de homem, suas tias mesmo agora vivas; seu coração cerrou- se numa saudade ansiada e triste (LISPECTOR, 1999, p. 157).

Portanto, esse outro espaço, fora da família, pode ser visto como uma marca do imaginário ficcional de Lispector. Sua protagonista percebe que as fronteiras entre ela e o outro, que pode ser as tias, a mãe, o pai ou a avó, são muito tênues e, ao mesmo tempo, são fronteiras muito marcadas. Esse mergulhar em si é a maior heterotopia feminina de *O lustre*, pois "o espaço no qual vivemos, pelo qual somos atraídos para

fora de nós mesmos [...] nos corrói e nos sulca" (FOUCAULT, 2009, p. 414). Descobrir-se só na cidade, contudo, é diferente de descobrir-se só na infância. Virgínia agora não se parece nada com seus parentes, mas também não se parece com as pessoas da cidade:

> Era finalmente o natural viver sozinha. Mal haviam alugado um apartamento Daniel possuíra uma vida onde ela já não cabia. [...] Na verdade não sabiam sequer como se mover achar cursos ou vizinhos. Pretendiam antes de tudo tranqüilizar o pai e depois como o pai estava tranqüilo, eles próprios acalmaram-se, esqueceram qualquer curso e apenas viviam na cidade. E assim o dinheiro aumentava de poder — Daniel gastava-o quase todo, aos poucos arranjara amigos e encontrava-se com eles fora de casa. Virgínia passeava, passeava. Um dia ela também fora com ele — a casa era de alguém, há tanto tempo, Daniel tocava piano, uma senhora tocava, os braços finos quase presos aos quadris, a cabeça inclinada sem força, fumava-se, havia moças louras, irmãs calmas que também discutiam política, Adriano em pé entre a janela e alguma coisa. Lá conhecera Vicente (LISPECTOR, 1999, p. 112).

Os trânsitos da protagonista em *O lustre* podem ser vistos como uma busca de novas fronteiras para o sujeito feminino, num tempo, os anos 1940, no Brasil, em que essas possibilidades estavam se alargando.

Nesses devaneios nauseantes, identificamos alguns deslocamentos da mulher, tema recorrente na ficção contemporânea, presente nas obras de várias autoras como Lygia Fagundes Telles, Lya Luft, Nélida Piñon, Helena Parente Cunha e Marina Colasanti, entre outras. Em comum com a obra de Lispector, essas escritoras abordam a falência do patriarcado e o espaço da família como um lugar claustrofóbico para a mulher moderna. Segundo Hall, "aquelas pessoas que sustentam que as identidades modernas estão sendo fragmentadas argumentam que o que aconteceu à concepção do sujeito moderno, na modernidade tardia, não foi simplesmente sua desagregação, mas seu deslocamento" (HALL, 2006, p. 34).

> Subitamente a viagem assumia um novo sentido, ela quisera com força voltar para espiar Granja Quieta... Em instantes seu desejo aguçava-se quase com dor e ela sentia uma alegria de rir. Sim, dizer até logo, mamãe, e sair para o campo, sair cedo ao vento, apagar-se de encontro à manhã — isso era ver Granja Quieta (LISPECTOR, 1999, p.162).

Dessa forma, destacamos os deslocamentos de Virgínia como busca de identidade, identidade que a mãe deixou de ter ao se deixar ser dominada pelo marido, pois é uma mulher em trânsito, daquelas que "recusam a fixidez e a definição das fronteiras, e assumem a inconstância, a transição e a posição "entre" identidades como intensificadoras do desejo" (LOURO, 2008, p. 21-2). Contudo, o tempo novo para Virgínia só viria após sua morte.

> O que sucedia? por que desfalecia todo o seu passado e começava horrivelmente um tempo novo? De súbito começou a transpirar, o estômago encolheu-se numa só onda de enjôo, ela respirava terrivelmente opressa e arquejante — o que lhe sucedia? ou o que ia suceder? Num esforço em que o peito parecia suportar um viscoso peso, com um mal-estar inexcedível, atravessou pálida a rua e o carro dobrou a esquina, ela recuou um passo, o carro hesitou, ela avançou e o carro veio em luz, ela o percebeu com um choque de calor sobre o corpo e uma queda sem dor enquanto o coração olhava surpreso para nenhum lugar e um grito de homem vinha de alguma direção (LISPECTOR, 1999, p. 258).

Portanto, podemos sintetizar que a principal contribuição dessa obra de Lispector está no movimento de sua protagonista, pois, à medida que se desloca por estranhas experiências internas e externas, evidencia o lado sombrio e deslocado da mulher contemporânea. É na morte de Virgínia que renasce "[...] 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).

4.4 – O beco sem saída da identidade

O lustre narra a travessia de uma mulher em busca de transgressão em uma sociedade patriarcal. Na obra, é possível observar uma nítida oposição entre o mundo da infância e do feminino ao mundo do adulto e do masculino. A partir da protagonista Virgínia, Clarice Lispector tenta dar voz à mulher que, geralmente, ocupa na sociedade um lugar de ausência, inclusive de amor e de silêncio.

> O amor viera numa só vaga apagando a espera. Mas a força que possuíra quando era virgem ela jamais a teria de novo. Ao mesmo tempo sentia a consciência firme de que nada se alterara, nada. Não

> exatamente isso... Mas que Vicente e a cidade eram temporários como a chuva que não pode durar (LISPECTOR, 1999, p. 93).

De acordo com Stuart Hall, "(...) o sujeito e a identidade são conceptualizados no pensamento moderno" (2006, p. 23). Na obra de Lispector, a construção da identidade e alteridade obedece ao duplo propósito de colocar em evidência o excluído (outro) e de mostrar os sentimentos opostos do mesmo ao lidar com essa exclusão. Em uma conversa com Vicente, Virgínia "Ouvindo-o admirar-se do caminho percorrido pelos homens até descobrirem a transformação do grão úmido e doce do café numa infusão amarga — sim, ela aprendia uma nova forma de surpreender-se" (LISPECTOR, 1999, p. 157).

O segundo romance de Clarice Lispector, constrói a travessia de uma heroína rumo à busca de uma "transgressão" e à desconstrução de uma identidade pautada no mundo masculino e moldada no patriarcalismo.

No romance, sentimentos são levados à última consequência através do fluxo de consciência da protagonista Virgínia, buscando compreender sua posição de mulher, sua alteridade e sua luta para estabelecer um discurso próprio.

Segundo Almeida (1998, p. 189) o estilo "introspectivo e intimista de Clarice Lispector revela-nos episódios da infância e da vida adulta de Virgínia, em que há um questionamento dos valores morais da sociedade brasileira da década de 1940" e assim Virgínia questionava-se "Como buscar no centro das coisas a alegria? Por mais que nalguma vez remota e quase inventada a tivesse encontrado e vivido nesse próprio centro" (LISPECTOR, 1999, p. 199). Diante das indagações sobre o que é bom e mau, por exemplo, a resposta da personagem é singular: "Um pensamento na alegria, mas que a fazia sorrir: sua bondade não impedia sua maldade, sua bondade não impedia sua maldade" (LISPECTOR, 1999, p. 68).

> A impressão de que estava só no mundo era tão séria que ela temia ultrapassar seus próprios conhecimentos, precipitar-se em quê. Seria fácil, sem ninguém ao lado e sem um modelo de vida e de pensamento pelo qual se guiar. Descobriu que não possuía bom-senso, que não estava armada de nenhum passado e de nenhum acontecimento que lhe servisse de começo, ela que nunca fora prática e sempre vivera improvisando sem um fim (p. 124)

Existem barreiras que impedem Virgínia de transgredir e "tornar-se" mulher, pois "Ela não parecia mulher, mas imitar as mulheres com cuidado e inquietação" (p.

97). Dentre essas barreiras está o fato de a personagem se sentir segura com esta "obediência". Pois, "tendo experimentado a doçura da fascinação e da obediência ardente a Daniel, sua natureza maleável e fraca ansiava agora por entregar-se à força de outro destino" (1999, p. 70), e este outro destino pautou-se em Vicente, o amante da cidade.

A heroína clariceana não consegue afirmar o espaço de sua alteridade numa sociedade em que, a mulher ocupa o lugar da ausência, do "não ser". Clarice Lispector representa um espaço de expressão do universo feminino que até então encontrava-se silenciado, e Virgínia tenta assim "inventar um novo riso" (LISPECTOR, 1999, p. 245).

Clarice Lispector mostra em *O lustre* muitos aspectos relacionados à exploração política e social. Fazendo uma trama cheia de críticas sociais, *O lustre* é um romance que retrata, através da protagonista Virgínia, uma classe de pessoas marginalizadas e excluídas pela sociedade, que subsistem nas grandes cidades. Lispector enfoca o ser humano em suas angústias e questionamentos existenciais. "Sentiu-se apaziguada, expectante; mesmo numa vida pouco feliz e compreensível a continuidade dos momentos resultava em alguma coisa flutuante e no entanto estável, o que afinal significava uma vida equilibrada" (LISPECTOR, 1999, p. 202).

Nesse romance, a presença de elementos sociais, não minimiza seu valor estético, antes amplia o entendimento da luta permanente da escritora com o signo linguístico e com as estruturas narrativas na tradição literária brasileira. "O que a enriquecia era obscuramente saber que dizendo: "fui eu quem fez" em lugar de "fui eu que fiz" impedia-se a intimidade, ganhava-se um certo modo calmo de ser olhada" (LISPECTOR, 1999, p. 84).

Trata-se do olhar clariceano que observa e põe em questão a vida real do ser humano representado, por exemplo, pela protagonista Virgínia. Clarice Lispector, com sua sensibilidade estética, desenvolveu esse olhar peculiar sobre as estruturas sociais que cercam o ser humano, em especial a mulher, no contexto da realidade brasileira da segunda metade do século XX.

N'*O Lustre*, percebe-se a identidade oprimida da protagonista Virgínia, a problematização de sua identidade adensa a constante preocupação da autora com a experiência interior das mulheres. Como outras figuras femininas claricianas, Virgínia reúne carência e plenitude, fragilidade e grandeza. Uma das funções da obra é

justamente, mostrar como a protagonista é o retrato de uma parcela excluída e marginalizada pela sociedade brasileira: as mulheres.

> 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 nasceram e só restavam mansas e frescas noções íntimas a narrar, pequenas variações e coincidências (LISPECTOR, 1999, p. 222).

Virgínia é solitária e carente de relações familiares, representa mulheres sem voz, e sem culpa, deslocadas do contexto social que estão inseridas "Sim, que culpa? Um sentimento lento e meditativo parecia tomá-la para o resto dos dias. Como não pressentira o que havia de rastejante no casarão? como pudera deixar a cidade?" (LISPECTOR, 1999, p. 213). Famílias decadentes, que vivem como se "lhes bastasse existir", em quartos apertados, sem janela e sufocantes, denotando desta forma o estereótipo de abordagem social de uma família (des)estruturada segundo os moldes patriarcais e rurais, que vivem de vestígios do passado:

> Granja Quieta e suas terras estenderiam-se a algumas milhas das casas que se agrupavam em torno da escola e do posto de saúde, afastando-se do centro comercial do município de Brejo Alto, sob cuja circunscrição se achavam. O casarão pertencia à avó; seus filhos haviam casado e moravam longe. O filho mais moço trouxera para lá a mulher e em Granja Quieta haviam nascido Esmeralda, Daniel e Virgínia. Aos poucos os móveis desertavam, vendidos, quebrados ou envelhecidos e os quartos se esvaziavam pálidos. O de Virgínia, frio, leve e quadrado, possuía apenas a cama (LISPECTOR, 1999, p.14).

Virgínia é representante sociocultural do perfil feminino da época vigente - em sua "pobreza" mental e física é a representação do não ter e não ser; Virgínia é o retrato da marginalização - "o que Clarice classificou como inocência pisada" (ALMEIDA, 1998, p. 192). "Era esse o acontecimento secreto e diário, o que permanecia sob o antebraço, mesmo que ela se fechasse numa cela e aí restasse todas as suas horas, era essa a realidade de sua vida: diariamente escapar. E exausta de viver, rejubilar-se na escuridão" (LISPECTOR, 1999, p. 242).

Contudo, ao mudar-se para a cidade, Virgínia "ganha" em autonomia das outras personagens mulheres do conjunto da obra; não fica restrita às "grades" da casa da

família, buscando certa independência, embora não realizando o proposto pelo pai, que é ir para cidade para estudar.

> A última vez em que a tocara fora exatamente quando falara de novo na viagem que Daniel e Virgínia fariam um dia à cidade para estudar línguas, comércio e piano — Daniel que tinha tão bom ouvido e praticava algumas vezes num piano de Brejo Alto. Com a outra filha, dissera ele, não faria o mesmo porque "animal só se solta de casa sem dentes (LISPECTOR, 1999, p. 18).

Virgínia mantém em toda narrativa um estado fragmentado de identidade pessoal e social, assim como grande parte das mulheres no mundo: “Não era isso! não era isso! a sensação posterior valia porém como se ela tivesse dito o que não sabia sequer pensar e mesmo sentir”(LISPECTOR, 1999, p. 80). Sem ter acesso à cultura de bens materiais, intelectuais e afetivos, ela não tem condição de construir uma história, já que está à grande margem da sociedade, sem conseguir pensar ou sentir. Na cidade ela vive como milhões de outras moças anônimas e, mesmo sua relação com o amante, não era o suficiente para suplantar sua solidão: “Vicente mal existia, ela permanecera sozinha na cidade, no quarto suspenso num terceiro andar” (LISPECTOR, 1999, p. 116). Virgínia parece ser indigna mesmo do amor:

> — Eu te amo, menina.
> Mal dissera porém, sem transformar a força do rosto e procurando mesmo conservá-la para poder seguir com liberdade e novo sentimento, ele notou imperceptivelmente que não a amava, que a amava talvez exatamente antes de dizer: eu te amo. Contra si mesmo colérico, quis retirar o dito observando o rosto de Virgínia tão espantado e translúcido. Seria a primeira vez em que o dizia? indagou-se com surpresa e censura. Dissera de mais, dissera de mais, pensava olhando-a com cansaço e pena (LISPECTOR, 1999, p. 182).

O amor que é dado pela palavra é imediatamente retirado dentro da consciência do amante.

Assim também movimentam-se milhares de mulheres diante de um contexto promovido por preconceitos e injustiças, sem falar das desigualdades sociais relacionadas às diferenças de sexo e pelas múltiplas implicações das questões de gênero, problematizadas no corpo ou em sua representação.

> Se tivesse um filho estaria sempre em sobressalto. A cada segundo esperaria vê-lo pôr feijão nos ouvidos com malícia e sabedoria, pôr o dedinho na tomada elétrica. E a cada segundo agradeceria magra e nervosa o milagre de nada suceder — porque ela seria magra e nervosa. Até que habituada com a gentileza dos acontecimentos ficaria em paz, tomando chá com bolos e bordando. E então a criança iria diretamente para a tomada elétrica. Só o seu medo evitava as desgraças, só o medo (LISPECTOR, 1999, p. 154)

Virgínia é o retrato da mulher que vive em constante opressão e que tem imensa dificuldade de integrar-se à sociedade: "Abriu a porta do seu pequeno apartamento, penetrou no frio e abafado ambiente da saleta. Leve mancha ondulava num dos cantos, expandia como uma luz frescuras quase apagadas" (LISPECTOR, 1999, p. 76).

Virgínia representa um grupo de mulheres comuns, que vivem situações corriqueiras, mas que são de certa forma dominadas. É dessa forma que se traduz a identidade feminina na obra *O lustre,* de Clarice Lispector, configurando-se a mulher deslocada e despojada de esperanças. Assim, sem a capacidade de refletir, Virgínia é incapaz de possuir alguma esperança quanto ao seu futuro. Falta a ela força para conduzir seu próprio destino, força essa que provém da linguagem.

> Mas às vezes era tão rápida a sua vida. Luzes caminham em direção, Virgínia espia o céu, as cores brilham sob o mar. Virgínia caminha sem direção, a claridade é o ar, Virgínia respira claridade, folhas tremem sem saber, Virgínia não pensa, as luzes caminham sem direção, Virgínia espia o céu... As vezes era tão rápida a sua vida(LISPECTOR, 1999, p. 23).

Por fim, a morte foi o único meio para a libertação de Virgínia, a figura da mulher que antes tem sua voz abafada, sem espaço no mundo, privada de sentimentos e cercada de estigmas que a tornam submissa a uma sociedade patriarcalista.

> E o que seria delicado de mais para cumprir-se através da claridade dos fatos, usara a defesa espessa de toda uma existência diária. Ela própria, contra si mesma, talvez tivesse concordado secretamente com o sacrifício da massa de sua vida, cumulando-se de mentiras, de falso amor, de ambições e prazeres — assim como protegeria a fuga silenciosa de alguém prendendo a atenção de todos com tumulto e confusão(LISPECTOR, 1999,p. 255).

Contudo, embora oprimida, Virgínia busca sua emancipação, pois ao ir para a cidade grande foge dos estereótipos das mulheres de sua época, com esperança de fugir da "prisão" de Granja Quieta.

> Sentia que cessara a harmonia entre seu existir e a Granja onde ela nascera e vivia; pela primeira vez pensava na viagem à cidade com um prazer nervoso cheio de esperança e raiva confusa. Brejo Alto, a neblina das manhãs, as ruas estreitas, a solidão de Granja Quieta permaneciam agora de um modo incompreensível acima dela e se antes o silêncio dos campos e o ruído indecifrável da mata continuavam suas próprias sensações, agora ela deveria mover-se numa terra fria e indiferente; pensava com inquietação nas chuvas do inverno próximo como se previsse um novo desespero em permanecer presa no casarão (LISPECTOR, 1999, p. 70).

Já na cidade, Virgínia também questiona as atitudes de Vicente; mesmo oprimida, sente o desejo de mudança, desejo que Vicente agisse de forma diferente.

> Preferia que Vicente não a abraçasse todas as vezes pontualmente. Preferia não vê-lo mudar de voz e de olhar como se tivesse terminado uma fase e iniciasse nova. Preferia que ele não a desejasse tão fortemente às vezes, quase paralisando-a de perplexidade apressada — embora tudo isso na verdade só acontecesse confusamente, sem força, sem provocar sequer uma defesa, assumindo a única forma de vida possível. Nunca tinha bastante tempo para acostumar-se com suas frases porque ele dizia outra mal acabava a primeira, nunca tinha bastante tempo para habituar-se com suas carícias porque ele passava imediatamente a nova deixando-a ainda voltada para a anterior — esses eram pois os segredos da vida (LISPECTOR, 1999, p. 111).

Embora Virgínia não alcance sua emancipação, pois não se adapta ao mundo em sua volta, e aqui tomamos de empréstimo, para entendermos o percurso da personagem de Clarice Lispector, as falas de Adorno,

> Ser capaz de medo e de felicidade é o mesmo: a abertura para a experiência ilimitada e estendida até o sacrifício de si, na qual quem está em vias de sucumbir se reencontra. Que felicidade seria aquela que não se medisse na incomensurável tristeza do ser? Pois o curso do mundo é perturbado. Quem se adapta cuidadosamente a ele torna-se assim partícipe da insânia, enquanto só o excêntrico se manteria inteiro e poria freio na loucura. Só a ele seria dada a lembrança da aparência da desgraça, da "irrealidade do desespero", e o dar-se conta não só de que ainda vive, mas de que ainda há vida. (ADORNO, 2008, p. 196)

Dessa forma, podemos afirmar que Virgínia não se tornou "partícipe da insânia":

> Como era fatal ter vivido. Pela primeira vez envelhecera. Pela primeira vez tinha a consciência de um tempo atrás de si e a noção

> desassossegada de algo a não poder tocar jamais, de alguma coisa que já não lhe pertencia porque estava completa mas que ela ainda se prendia pela incapacidade de criar outra vida e um novo tempo. Toda a sua infância fora franzida pelo ar frio que doía no nariz com gélido ardor; via a si mesma como de longe, pequena, a forma escura na neblina já dourada de sol, abaixada olhando na terra algo que não podia mais precisar (LISPECTOR,1999, p. 70)

Não podendo mais alcançar o passado, Virgínia se sente perdida, por não se encontrar no presente, não tendo sentido para a vida, nem conseguindo se entregar às redes de relações sociais. Nessa trajetória, a protagonista de *O lustre* caminha para a morte. E sua identidade, desde o início fragmentada e fluida, não se encontra, concluindo-se que: "Quem saberia se a realidade não era a morte — como se toda a sua vida tivesse sido um pesadelo e ela acordasse enfim morta (LISPECTOR, 1999, p. 247).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

> Em praticamente todos os campos do conhecimento, há aqueles que realizam sua reflexão passeando o olhar por outros lugares outras épocas, ou mergulhando-o no mesmo lugar, rebuscando épocas. A inquietação e a interrogação caminham juntas, sempre correndo o risco de encontrar o óbvio ou o insólito, o novo ou o fascinante, o outro ou o eu.
>
> Octavio Ianni

Esta passagem da obra *Enigmas da modernidade-mundo,* de Octavio Ianni, serve de elo para que se conclua esta dissertação, na qual se buscou, dentre outros aspectos, destacar elementos ligados à identidade e ao deslocamento do sujeito. Virgínia, a protagonista de *O lustre*, representa o próprio ser humano contemporâneo na busca pelo sentido de sua existência. O deslocamento espacial e psicológico é fator decisivo na sua busca. A análise de *O lustre* faz pensar que Clarice condiciona-se a realizar uma crítica ampla da realidade social e do drama vivido pelas camadas mais desfavorecidas da sociedade, em especial direciona o seu olhar para a mulher. Podemos dizer que Clarice, em *O lustre*, escreve entre a realidade e a ficção, como afirma Roland Barthes (2004, p. 15):

> [...] a escritura é uma realidade ambígua: por uma parte, nasce incontestavelmente de um confronto do escritor com a sua sociedade; por outra, dessa finalidade social, ela remete o escritor, por uma espécie de transferência trágica, às fontes instrumentais de sua criação.

De fato, Clarice não abdica de criar um mundo ficcional pleno, em que tudo pode ser lido como abstraído da realidade, sem par nenhum com o mundo exterior – seja ele, o mundo extra-livro, seja ele o mundo extra-consciência. Entretanto, suas palavras estão ancoradas todas elas na realidade que viveu de perto, isto é, a realidade brasileira. Nesse sentido é curioso pensar que *O lustre*, o segundo livro publicado da escritora, é mergulho seguro na realidade brasileira, escrito, contudo, num momento em que a jovem Clarice Lispector estava ausente do país. Clarice sabe que escreve sobre

uma mulher, mas uma mulher diferente dela mesma – e sabe sobre as consequências de abordar um tema tão difícil; sabe que escreve sobre os deslocamentos entre dois espaços específicos, o campo e a cidade, espaços tão abordados na literatura brasileira; sabe, além disso, que escreve sobre os significados simbólicos dos espaços, numa ambiência literária em que muito já foi dito sobre os temas.

Virgínia é o símbolo de deslocamento da identidade pessoal e social que acomete grande parte das mulheres no mundo. Clarice Lispector evidencia uma situação típica de impasse da mulher brasileira, uma encruzilhada de opções diante do que um "destino de mulher" lhe confere e do que a prática de um determinado olhar feminista revê, seja da perspectiva deslocada e naturalmente humanizada, como em Virgínia, seja da perspectiva lucidamente desconstrutiva, como em Clarice. De qualquer forma, ambas se encontram em um momento crítico da história do contexto de vida da mulher no mundo, a primeira metade do século XX, um contexto que envolve preconceitos, opressões e desigualdades sociais.

A protagonista Virgínia traduz essa identidade tão velada e abafada da mulher contemporânea; deflagra o peso e a condição de ser mulher, paralelamente, às escolhas que faz ou deixa de fazer, e por fim Virgínia representa o mundo feminino com seus valores tão evidenciados no cotidiano de tantas mulheres reprimidas. Revela a visão de mundo da cultura brasileira que é de pura desigualdade no que se refere à mulher.

Na obra, Virgínia é silenciada, ainda assim, em sua mais íntima essência ela busca realizar em plenitude seus sonhos, encontrar seu lugar, sua luz, podendo assim, preencher a grande lacuna que permeia o mundo feminino.

A fragmentária e múltipla narrativa de *O lustre* corresponde bem à "crise dos fundamentos da vida humana", resultante do catastrófico século XX, assim como se desprende desse contexto específico, ao lidar com os mistérios de nossa condição humana. Para Walter Benjamin, após os cataclísmicos acontecimentos das grandes guerras, contexto que Clarice Lispector vivenciou, ficamos mais pobres em experiências transmissíveis: "Abandonamos uma depois da outra as peças do patrimônio humano, tivemos que empenhá-las muitas vezes a um centésimo do seu valor para recebermos em troca a moeda miúda do 'atual'" (BENJAMIN:1994: p. 119).

Contudo é interessante ressaltar que Virgínia sempre que tenta se adequar a novos contextos de vida, ou "aderir à realidade", conforme expressão de Lispector, acaba vivendo um engano após o outro: anseia mudar-se para a cidade grande e, quando

o faz, sente-se deslocada pelo ritmo de vida frenético da metrópole. Deseja ser independente, buscar outros rumos, porém não consegue viver sem os desígnios de um homem.

Embora em seu íntimo sempre tenha havido um certo gosto por estar em locais mais mórbidos, Virgínia caminhou sempre em busca de uma luz. Porém, ela não se realizou, de modo pleno, nem no campo e nem na cidade. Isso porque, em *O lustre*, o único local em que Virgínia pode realmente se realizar, ainda que de modo parcial, foi nos limites do universo de sua própria ilusão, onde nunca alcançou um estado de graça e felicidade, ainda que passageiro.

Em suma, Virgínia transita pelos espaço urbano e rural durante seu processo de busca, seja por uma vida melhor, seja por reconstruir sua identidade, seja por um espaço em que seria vista como um sujeito atuante, e não apenas como mais um na massa anônima de um cenário urbano desenvolvido, modernizado.

A protagonista de *O lustre*, deslocada espacial e psicologicamente, vive quase sem se dar conta, um processo de revisão das verdades de sua época, com isso, sua identidade molda-se a partir das situações vividas, tornando-a uma identidade fragmentada, fazendo-a viver momentos de não-reconhecimento de si mesma.

Lispector através da representação literária, deu voz e vez aos indivíduos, mulheres, que, silenciados pela história, marcaram sua presença nos acontecimentos e recebem merecido destaque por meio da literatura. Indivíduos cuja trajetória é marcada pelo deslocamento espacial e imaginário buscando a reinvenção de si mesmos, questionando suas verdades. A heroína estudada é representante do sujeito contemporâneo no passado.

Contudo, ainda há muito que se analisar neste grande romance de Clarice Lispector, que dentre as suas obras posteriores e anteriores não perde em nada em importância, esperamos com esta pesquisa contribuir para que novos trabalhos sejam desenvolvidos. Acreditamos, modestamente, que estamos abrindo portas. Focando um livro tão importante que é, ao mesmo tempo, pouco lembrado. Sublinhando a posição da escritora dentro da linhagem de escritores atentas ao romance realista, e que tentam dar respostas às questões da representação, tão importantes para o romance; sublinhando, ao lado disso, a posição da escritora quanto ao seu lugar dentro da linhagem de romances intimistas brasileiros, linhagem que remonta aos anos 1930. Por fim, reiterando a atenta percepção de uma escritora que, ainda jovem (com menos de 20 anos), soube refletir

sobre a condição da mulher, à luz de questões tão caras à literatura brasileira de então (anos 1940) como a tensão campo/cidade.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor. Posição do narrador no romance contemporâneo. Trad. e apresentação de Jorge M. B. de Almeida. In: _____. **Notas de literatura I.** São Paulo: Duas cidades; Ed. 34, 2003.

ARENDT, Hannah. **Origens do totalitarismo.** São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 367.

ALMEIDA, Sandra Regina Goulart. A modernidade da escrita de Clarice Lispector. In: SOUZA, Eneida Maria de (org). **Modernidades tardias**. Belo Hoirizonte: UFMG, 1998. p. 187-196.

AUERBACH. Erich. A meia marrom. In: _____. **Mimesis:** A representação da realidade na literatura ocidental. 4. Ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.

BACHELARD, Gaston**. A poética do espaço**. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BAUMAN, Zygmunt. **Vidas desperdiçadas.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

BARTHES, Roland. **O grau zero da escrita: seguido de novos ensaios críticos.** Trad. Mario Laranjeira. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. Trad. de J. Guinsburg. 4ªed. São Paulo. Ed. Perspectiva, 2004.

BENJAMIN, Walter. Experiência e pobreza (1933). In: _____. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. 7.ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas; v. 1). p. 114-119.

BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia (org.) **Teoria literária:** abordagens históricas e tendências contemporâneas. 3ª Ed. Maringá: Eduem, 2009.

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

BOSI, Alfredo. Tendências contemporâneas. In:_____ **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Editora Cultrix, 1989.

BUENO, Luis. **Uma história do romance de 30**. São Paulo/Campinas: EDUSP/UNICAMP, 2006.

BRASIL, Assis**. Clarice Lispector**. São Paulo: Simões, 1969.

CAMPOS, Maria Consuelo Cunha. Gênero. In: JOBIM, José Luis (org.). **Palavras da crítica.** Rio de Janeiro: Imago, 1999.

CAMPEDELLI, Samira Youssef e ABDALA Jr., Benjamin. **Clarice Lispector.** Seleção de textos, notas, estudo bibliográfico, histórico e crítico. São Paulo, Nova Cultural, 1988.

CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira**. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EDUSP. 1988. (V.1).

CANDIDO, Antonio. **A Personagem de Ficção.** São Paulo: Perspectiva, 2000.

CANDIDO, Antonio. No começo era de fato o verbo. In: **A paixão segundo G. H.** 2 Ed. Crítica. Coordenação de Benedito Nunes. Brasília, DF: CNPq, 1988, p. 366.

CANDIDO, Antonio. Degradação do espaço (Estudo sobre a correlação funcional dos ambientes, das coisas e do comportamento em L'Assomoir). **Revista de Letras**, Assis, Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, 14:7-36, 1972.

CARVALHO, José Jorge de. O olhar etnográfico e a voz subalterna. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, ano 7, n.15, p. 107-147, julho 2001.

CHIAPPINI, Lígia. Pelas ruas da cidade uma mulher precisa andar: leitura de Clarice Lispector. **Literatura e sociedade.** Revista do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada, Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, n. 1, 1996.

CHARTIER, R. **História Cultural:** entre práticas e representações. Tradução de Bertrand Brasil: Rio de Janeiro, 1990.

COSTA, Cláudia de Lima. A urgência do pós-colonial e o desafio dos feminismos latino-americanos. **Terceira Margem,** Rio de Janeiro nº 20, jan/jul 2009.

COUTINHO, Afrânio. **Introdução à literatura brasileira**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

COUTINHO, Afrânio. **A Literatura no Brasil.** Rio de Janeiro: Ed. Sul-Americana, 1955. v. 1, t. 2, p. 07.

DEFINA, Gilberto. **Teoria e prática de análise literária**. São Paulo: Pioneira 1975.

DIMAS, Antonio. **Espaço e romance**.3º ed. São Paulo, Ática, 1994.

DINIS, Nilson. A sociedade das Sombras ou O jogo do Contrário. In_____. **Perto do coração criança:** imagens da infância em Clarice Lispector. Londrina: Eduel, 2006.

FILH0, Domício Proença. **A Linguagem literária**. São Paulo: Ática, 1997.

FOUCAULT, Michel. “Outros espaços”. Conferência. In: FOUCAULT, Michel. **Estética*:* literatura e pintura, música e cinema.** Manoel Barros da Motta (Org.). Trad. de Inês Autran Dourado Barbosa. 2. ed. Rio de Janeiro: Fonte Universitária, 2009.

GOTLIB, Nádia Battela.**Clarice: uma vida que se conta**. São Paulo: Ática, 1995.

GROSSMAN, Judith. **Temas de teoria da literatura**. São Paulo: Ática, 1982.

HALL, Stuart. **“Quem precisa da identidade?”**. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). **Identidade e diferença.** Petrópolis: Vozes, 2000.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade.** Trad. Tomaz Silva e Guacira Louro. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HOBSBAWN, Eric. **Era dos extremos: o breve século XX: 1914-1991.** Trad. Marcos Santarrita; revisão técnica: Maria Célia Paoli. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. Tema e técnica. **Remate de Males**, Campinas, n. 9, p. 177-179, 1989.

IANNI, Octavio. *Enigmas da modernidade-mundo*. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

IANNACE, Ricardo. **A leitora Clarice Lispector.** São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001. (Ensaios de cultura: 18)

LISPECTOR, Clarice**. A descoberta do mundo.** Rio de Janeiro: Rocco, 2008.

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

LISPECTOR, Clarice**. Correspondências**. Organização de Teresa Montero. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

LISPECTOR, Clarice**. Minhas queridas/Clarice Lispector**. Tereza Montero (coord.). Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

LISPECTOR, Clarice**. O Lustre**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

LISPECTOR, Clarice**. Perto do Coração Selvagem.** Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

LIMA, Luiz Costa. **História. Ficção. Literatura.** São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

LIMA, Luiz Costa. **Mímesis:** desafio ao pensamento. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

LINS, Osman**. Lima Barreto e o espaço romanesco**. São Paulo: Hucitec, 1986.

LODGE, David. **A arte da ficção**. Tradução de Guilherme Braga. Porto Alegre: L&PM, 2010, p. 52

LOURO, Guacira Lopes. *Um corpo estranho.* Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

MARTINS, Gilberto Figueiredo. **As vigas de um heroísmo vago** (três estudos de *A maçã no escuro*). FFLCH, Universidade de São Paulo. São Paulo, 1997. (Dissertação de mestrado).

MIGNOLO, Walter. **Histórias locais, projetos globais***:* colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2003.

MOISÉS, Massaud. **A criação literária**. São Paulo: Edições melhoramentos: 1981.

MOISES, Massaud. **A Literatura Brasileira Através dos Textos.** São Paulo: Cultrix, 2005.

MOSER, Benjamin. **Clarice**. Tradução de José Couto. São Paulo, Cosac Naify, 2009.

MONTERO, Teresa. **Eu sou uma pergunta:** uma biografia de Clarice Lispector. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

MUIR, Edwin. **A Estrutura do Romance**. 1. ed. Rio de Janeiro: Globo, s/d, 1975.

NICOLA, José. **Literatura brasileira**. São Paulo: Scipione, 2003.

NOLASCO, Edgar Cezar. **Clarice Lispector:** nas entrelinhas da escritura. São Paulo: Annablume, 2001.

NUNES, Benedito. **O drama da linguagem:** Uma leitura de Clarice Lispector. 2.ed. São Paulo: Ática, 1995.

NUNES, Benedito. **O mundo de Clarice Lispector.** São Paulo: Ática, 1966.

NUNES, Benedito. Reflexões sobre o moderno romance brasileiro. In: Proença Filho, Domício. **O livro do seminário:** ensaios. São Paulo: L. R. Editores Ltda., 1989.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. **A barata e a Crisálida***:* O romance de Clarice Lispector. Rio de Janeiro: José Olympio-INL, 1985.

PESAVENTO, S. J. Relação entre História e Literatura e Representação das Identidades Urbanas no Brasil (século XIX e XX*)*. **Revista Anos 90**, Porto Alegre, n. 04, dezembro de 1995, p.117. Disponível em: http://www.seer.ufrgs.br/index.php/anos90/article/view/6158/3652. Acesso em: 04 dez. 2011.

PONTIERI, Regina. **Clarice Lispector, uma poética do olhar.** Cotia/SP: Ateliê Editorial, 2001.

PRIORE, Mary Del. **A mulher na história do Brasil raízes históricas do machismo brasileiro, a mulher no imaginário social, "lugar da mulher é na História**. São Paulo: Contexto, 1989.

RAMOS, F. P. **História, Narrativa e Linguagem: uma filosofia da história.** Disponível em: http://fabiopestanaramos.blospot.com/2010/09/historia-narrativa-e-linguagens-uma.html. Acesso em: 04 dez. 2011.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. **Dicionário de Teoria Narrativa.** São Paulo: Ática, 1988.

RICOEUR, Paul. **Tempo e Narrativa – Tomo I.** Tradução de Roberto Ferreira. Campinas/SP: Papirus, 1994.

RONCADOR, Sônia. **Poéticas do empobrecimento:** a escrita derradeira de Clarice Lispector**.** São Paulo: Anna Blume, 2002.

SÁ, Olga de. **A escritura de Clarice Lispector**. Petrópolis: Vozes/FATEA, 1979.

SÁ, Olga de. **Clarice Lispector**: A travessia do Oposto. 3.ed. São Paulo: Annablume, 2004.

SABINO, Fernando; LISPECTOR, Clarice. **Cartas perto do coração.** 5 ed. Rio de Janeiro: Record, 2003.

SANTIAGO, Silviano. **As raízes e o labirinto da América Latina .**p.Rio de Janeiro: Rocco, 2006.

SANTIAGO, Silviano. **O cosmopolitismo do pobre.** Crítica literária e crítica cultural. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004. p. 231-240.

SANTOS, C. **Polêmica e controvérsia em Lúcio Cardoso**. São Paulo; Campinas: Fapesp/Mercado de Letras, 1987.
b
SCHÜLER, Donaldo. **Teoria do romance**. São Paulo: Ática, 2000.

SILVA, Débora T. Mutter da. **A poética da perseguição em Clarice Lispector e Julio Cortázar.** Canoas: ULBRA, 2009.

SOUZA, Gilda Melo e. O Lustre. **Remate de Males**. Revista do Departamento de Teoria Literária da Universidade de Campinas, Campinas, n.9, 1989. p. 171

SOUZA, Ana Aparecida Arguelho de. **O humanismo de Clarice Lispector**. São Paulo: Musa, 2006.

SOARES, Angélica. **Gêneros literários**. 6.ed. São Paulo: Ática, 2006.

TODOROV, Tzvetan. **As estruturas narrativas**. São Paulo: Perspectiva, 1979.

WALDMAN, Berta. **Clarice Lispector - A paixão segundo C. L**. São Paulo: Escuta, 1992.

WALDMAN, Berta. **Clarice Lispector**. São Paulo: Brasiliense. 1983.