

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO – PUC-SP

Joelice Barbosa dos Santos

**Entre o porão e o lustre: a relação personagem e espaço
no romance *O lustre*, de Clarice Lispector**

**PROGRAMA DE ESTUDOS PÓS-GRADUADOS
EM LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA**

SÃO PAULO

2008

JOELICE BARBOSA DOS SANTOS

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Literatura e Crítica Literária sob a orientação do Prof.Dr. Biagio D'Angelo.

São Paulo

2008

***Aos meus amados pais José e Maria e
aos meus queridos filhos Luan e Lucas.***

AGRADECIMENTOS

A Deus por todas as bênçãos concedidas.

Ao Prof. Dr. Biagio D'Angelo, pela feliz orientação, pelo afeto, confiança e modelo de pesquisador.

À Profa. Dra. Rosa Maria Duarte, a primeira pessoa que me ouviu e acreditou em mim, nesta Universidade, meus sinceros agradecimentos pelas conversas, sugestões e principalmente, por ter aceitado minhas escolhas.

Ao Prof. Dr. Julio Augusto Xavier Galharte pela amizade, carinho, paciência e dedicação. Obrigada por ter me acompanhado desde a pré-existência desta pesquisa.

À família clariceana composta por Joelma Siqueira, Daniela Kahn e Ricardo Iannace. Aos amigos Sirlene, Julio César e Valetim, sempre presentes em meu coração. Agradeço de modo especial, à minha família “Barreiros Nascimento”, por me receberem sempre de braços abertos.

Ao Tchung Gi Park que sempre acreditou nos meus sonhos e mesmo longe torce para eu torná-los reais.

À amiga Delair Urias Coelho por ter segurado minha mão ao entrarmos no mundo fantástico da Literatura.

Ao querido Douglas Paulino Barreiros, meu amigo de todas as horas. Obrigada pelas inúmeras leituras, pelo incentivo e pelas fabulosas viagens literárias.

Aos meus irmãos Jucicleide e Rômulo e ao meu cunhado Décio, por aceitarem minha ausência. À Juliana, minha sobrinha amada, pelos beijos e sorrisos mais sinceros.

Ao Programa de Literatura e Crítica Literária da PUC-SP, aos professores do programa e especialmente à secretária Ana Albertina, por estar sempre pronta a nos ouvir, entender e atender.

Ao Senhor João Ribeiro e à Senhora Virgínia Ferreira da Diretoria de Ensino Guarulhos Norte, pelas gentilezas e pela compreensão.

À Secretaria da Educação do Estado de São Paulo pela bolsa de estudo concedida.

A todos os amigos que direta ou indiretamente colaboraram com este trabalho.

Banca Examinadora

RESUMO

O objetivo principal desta pesquisa é a análise do romance *O lustre*, de Clarice Lispector. Diversas reflexões teóricas acerca do romance moderno, assim como a fortuna crítica sobre este livro, nos auxiliaram neste estudo. Portanto, nosso trabalho não se pauta apenas na discussão teórica, mas na voz da crítica que, de certo modo, não valorizou o volume de 1946 do mesmo modo que julgou os demais romances da escritora.

As considerações sobre a recepção crítica, propostas por Hans Robert Jauss, serviram para traçarmos uma linha evolutiva do horizonte de expectativas do leitor de *O lustre*. A partir dessa abordagem, verificamos que a questão sobre a convenção dos gêneros na obra de Lispector foi um fator que incomodou grande parte dos críticos, uma vez que esse livro não obedece a regras rígidas.

Nesse romance, a personagem ganha destaque no processo de construção e nas relações com o espaço que se mostram necessárias à medida que ela se transforma e se constrói a partir do lugar em que se encontra. As idéias de Gaston Bachelard foram relevantes na análise do espaço, pois o recorte foi baseado nas discussões presentes em seu livro *A poética do espaço*.

A importância de *O lustre* dentro da obra clariceana se mostra ainda no que diz respeito às referências a outros autores presentes nessa narrativa, como Edgar Allan Poe, bem como o diálogo com outras artes, conforme observamos.

Em suma, esta pesquisa quer contribuir com os estudos que abordam a obra de Clarice Lispector a partir de um romance considerado “menor” na produção da escritora brasileira.

PALAVRAS CHAVE: Clarice Lispector – Romance Moderno – Crítica Literária – Intertextualidade.

ABSTRACT

The central object of this research is the analysis of the novel *O Lustre*, by Clarice Lispector. Some theoretical reflections about the modern novel, as well as the criticism about this book, helped us in this study. Therefore, the present work does not base itself only in the theoretical discussion, but in the critical voice too, which did not recognize this literary work of 1946 as criticism did with the others novels by this author.

The observations about the Aesthetics of Reception, proposed by Hans Robert Jauss, served to draw up the way in which the horizon of expectations about this novel developed. From this approach, we can observed that the question about the convention of the genres in the Lispector's work was a key factor that bothered many critics. Actually, this book does not follow the straight rules of the traditional novel.

In this novel, the character stands out in the process of construction and the relations with the space. For this, it is transforming according to the place where it is. Gaston Bachelard's concepts were the base to analyze the space in this novel. The central attention about the question of space was based in the discussions that appear in his book *The Poetics of the Space*.

The importance of the *O Lustre* in Lispector's work is also noted in the quotations from the other authors which appear in this narrative, as Edgar Allan Poe. Moreover, this book presents various relations with other arts. The present research wishes to contribute with the studies about Lispector's work. Especially with a novel considered "minor" in the Brazilian writer's production.

KEY WORDS: Clarice Lispector – Modern Novel – Literary Criticism – Intertextuality.

ABREVIATURAS

As edições das obras de Clarice Lispector, que foram usadas para a elaboração desta pesquisa, estão indicadas nas referências bibliográficas. Porém, após a primeira citação de cada livro, passamos a indicar por siglas, conforme mencionamos a seguir:

PCS – *Perto do Coração Selvagem.*

L – *O Lustre.*

CS – *A Cidade Sitiada.*

LF – *Laços de Família.*

ME – *A Maçã no Escuro.*

LE – *A Legião Estrangeira.*

PSGH – *A Paixão Segundo G. H..*

LP – *Uma Aprendizagem ou O Livro dos Prazeres.*

FC – *Felicidade Clandestina.*

AV – *Água Viva.*

OEN – *Onde Estivestes de Noite.*

VCC – *A Via Crucis do Corpo.*

CI – *De Corpo Inteiro.*

HE – *A Hora da Estrela.*

SV – *Um Sopro de Vida.*

BF – *A Bela e a Fera.*

DM – *A Descoberta do Mundo.*

C – *Correspondências.*

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
CAPÍTULO 1: A FORTUNA CRÍTICA D' <i>O LUSTRE</i>	14
1.1- O contexto d' <i>O lustre</i> no romance moderno.....	16
1.2- Ausência da crítica: <i>O lustre</i> 'implume'.....	33
CAPÍTULO 2: VIRGÍNIA.....	52
2.1- A 'trágica solidão' de Virgínia.....	54
2.2- Vestígios de Virgínia na obra de Clarice Lispector.....	69
CAPÍTULO 3: DO CAMPO A CIDADE SEGREDOS ESCONDIDOS NO CAMINHO.....	76
3.1- Encontros no porão.....	78
3.2- Clarice e Poe além dos espaços.....	86
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	98
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	100

INTRODUÇÃO

Escrever sobre a obra da escritora Clarice Lispector atualmente é um desafio, principalmente pelos inúmeros trabalhos publicados tanto no Brasil como no exterior. Porém, por mais pesquisas que surjam, sempre haverá o que dizer a respeito de uma obra singular como a desta autora.

O trabalho de investigação apontou que existe uma lacuna nos estudos realizados, pois *O lustre* permanece longe dos olhares da crítica, sem uma pesquisa que o situe ao lado dos outros romances clariceanos, sendo essa uma das questões que iremos discutir no decorrer desta dissertação.

Quando da publicação de *O lustre*, Clarice Lispector ficou atônita com a ausência da crítica e desabafa por cartas com as irmãs e os amigos, questionando o “que é que há sobre ‘O lustre’? Espero sempre notícias” (BORELLI, 1981, p. 114). Na ansiedade de saber qual o motivo de tanto silêncio, Lispector escreve para as irmãs no dia 8 de maio de 1946, reclamando dos comentários de Álvaro Lins e inquieta pelo silêncio de Antonio Candido, conforme podemos verificar no trecho a seguir:

Recebi carta de Fernando Sabino, de Nova York, ele diz que não compreende o silêncio em torno do livro. Também não compreendo, porque acho que um crítico que elogiou um primeiro livro de um autor, tem quase por obrigação anotar pelo menos o segundo, destruindo-o ou aceitando. [...] Gostaria muito de ler uma crítica de Antônio Cândido. Ele escreveu? Em todo caso, já passei por cima da crítica de Álvaro Lins, embora leve a sério (BORELLI, 1981, p.115).

A carta põe em evidência a preocupação de Clarice Lispector com a recepção de seus livros, opondo-se a outros momentos nos quais afirma não escrever para agradar ninguém, mas por necessidade de permanecer no mundo.

O presente trabalho situa, no primeiro capítulo, *O lustre* a partir das reflexões sobre o romance moderno, tendo em vista as posições críticas de Alfredo Bosi, João Alexandre Barbosa e Benedito Nunes, e num contexto maior, as observações de

Mikhail Bakhtin, Anatol Rosenfeld, Julio Cortázar, assim como as considerações de Hans Robert Jauss acerca da recepção crítica.

Em seguida, nosso olhar volta-se para a fortuna crítica em torno d'*O lustre*. Elegemos os textos de maior relevância, atendo-nos à ordem cronológica, já que, dessa maneira, é possível perceber a evolução da recepção crítica sobre esse romance.

Conforme alguns críticos defendem, acreditamos que há uma unidade, um fio que une a obra de Clarice como um todo; por isso, não podemos ignorar a importância de um livro como *O lustre*, deixando-o no esquecimento ou marcado por críticas negativas em torno de uma questão há muito resolvida – a suposta falta de limite de gênero – sustentada por parte da crítica.

Clarice Lispector, ao escrever seus romances, parece não ter a preocupação em simplesmente representar o mundo exterior e os problemas nele existentes; antes, está mais interessada em expor os conflitos internos e psicológicos do homem moderno, cuja característica principal é reconhecer-se como um ser fragmentado.

No segundo capítulo, abordamos a protagonista Virgínia e sua relação com as demais personagens. Assim, seguimos o percurso da personagem principal, procurando delinear suas características. Ao dar vida a uma personagem como Virgínia, um ser de difícil definição, que está o tempo todo tentando unir partes de sua vida e trajetória, a autora problematiza a própria questão do romance moderno, uma vez que nele encontramos perguntas sem respostas, enredo diluído e personagens problemáticas. Para alcançarmos nosso objetivo, nos servimos dos textos de Antonio Candido, Mikhail Bakhtin e Anatol Rosenfeld, desta vez refletindo sobre os seres de papel.

Relacionamos também Virgínia a outras personagens clariceanas, apontando as semelhanças existentes entre elas e enfatizando a importância de *O lustre* na obra de Clarice Lispector.

O terceiro capítulo trata da questão do espaço e suas interferências na construção da personagem central. Utilizamos as reflexões de Gaston Bachelard, pautando-nos, principalmente, nos espaços do porão e do sótão, pois acreditamos se tratar de lugares que nos auxiliam a traçar características psicológicas de Virgínia.

Na subdivisão desse capítulo, refletimos sobre o espaço no texto, no qual inserimos a questão da intertextualidade como lugar aberto para diálogos com outros autores da literatura universal. Escolhemos Edgar Allan Poe não apenas por se tratar de um grande escritor do século XX que marcou diretamente a leitora Clarice Lispector, mas por trazer de volta a reflexão sobre o “fazer literário”. Fizemos uma leitura que aproxima *O lustre* do conto “A queda da casa de Usher”. Ambos os autores apresentam uma preocupação sobre a técnica e a construção de seus textos, o que aparece em algumas crônicas da escritora brasileira e nos ensaios do autor norte-americano.

Parece que o romance moderno nega uma moldura que o enquadre dentro dos padrões convencionais, estabelecendo uma ruptura com a tradição, não somente nas questões temáticas, mas alterando a construção de sua estrutura formal.

Clarice Lispector transpõe as fronteiras do gênero de modo consciente, justamente para dar a sua escritura uma forma particular, que tenha relação com sua maneira de conceber o fazer literário. Acreditamos que a autora faz dessa transgressão sua marca estética dentro da literatura nacional. Nossa hipótese é que *O lustre*, mesmo mantendo certos aspectos tradicionais, é um romance inovador e apresenta todas as características do estilo clariciano, no qual o lirismo tem espaço garantido.

Nas considerações finais, pretendemos abrir um espaço para dar continuidade à pesquisa de *O lustre*, tendo em vista outros horizontes de análise, seja por via da intertextualidade ou comparando-o a outras artes.

CAPÍTULO 1

A FORTUNA CRÍTICA D' O *LUSTRE*

*Bem sei o que é o chamado verdadeiro romance.
No entanto, ao lê-lo, com suas tramas de fatos e descrições,
sinto-me apenas aborrecida.
E quando escrevo não é o clássico romance.
No entanto é romance mesmo.
Só que o que me guia ao escrevê-lo é sempre
um senso de pesquisa e de descoberta.
(Clarice Lispector)*

1.1- O contexto d'*O lustre* no romance moderno.

Clarice Lispector, em curta viagem ao Brasil – pois neste período encontrava-se morando no exterior – publica, pela editora Agir depois de longa peregrinação, *O lustre*, seu segundo livro, no ano de 1946. Sobre ele, a escritora refere-se sempre como o livro que apesar de ser triste, lhe deu enorme prazer escrevê-lo.

Passados mais de 60 anos da publicação desse romance, poucos estudiosos compartilham da opinião de Lúcio Cardoso que tece o seguinte comentário em carta enviada à amiga Clarice Lispector: "Por falar em *O lustre*, continuo achando-o uma autêntica obra prima. Que grande livro, que personalidade, que escritora!" (C, 133)

Os primeiros críticos que se pronunciaram a respeito d'*O lustre*, conforme verificaremos mais adiante, chamaram a atenção para um ponto específico: a dificuldade de Clarice Lispector em lidar com a questão do gênero literário e suas fronteiras. Não desprezamos o fato de Lispector não obedecer rigorosamente à questão do gênero, ignorando muitas vezes o modelo tradicional. Acreditamos, ao contrário das opiniões expressas nesse primeiro momento, que essa atitude revela-se não como uma dificuldade, mas como uma estratégia planejada para a composição de seus textos.

A esse propósito, Clarice Lispector escreve posteriormente em *Água viva*: "Inútil querer me classificar: eu simplesmente escapulo não deixando, gênero não me pega mais" (AV, 17). É fato que a escritora evitou o enquadramento de seus textos segundo as classificações convencionais e trabalhou de modo incisivo a questão da diluição de gêneros.

Ao direcionarmos nosso olhar para essa problemática, percebemos que *O lustre* se adapta facilmente às propostas do romance moderno, principalmente pelo seu caráter lírico, denso e inacabado. Tal inacabamento é perceptível na construção das personagens, especialmente em relação à protagonista Virgínia.

Para entendermos melhor o contexto d'*O lustre* dentro da perspectiva do romance moderno, debruçamo-nos sobre as reflexões de alguns estudiosos da literatura, iniciando com a discussão de Alfredo Bosi.

Na história da literatura brasileira um período bastante fértil, como os decênios de 30 e 40, foi nomeado de “a era do romance brasileiro”, segundo a afirmação de Alfredo Bosi. Nesse período, o contexto sociopolítico, o Estado Novo e a Segunda Guerra ensinaram lições úteis aos intelectuais que acreditavam em uma cultura literária pós-Semana de 22.

Em seu livro *História concisa da Literatura Brasileira*, Bosi separa dois momentos internos do período de 1930: em primeiro plano aparece a ficção regionalista, o ensaio social e o aprofundamento da lírica moderna. No segundo momento, de maneira tímida, surge o romance introspectivo.

Sem dúvida, essas duas décadas foram marcadas pelo romance de cunho social, do qual Graciliano Ramos é um dos principais representantes. Assim, a prosa está muito mais próxima do realismo bruto, do documentário, beneficiando-se da linguagem oral, dos brasileirismos, regionalismos léxicos e sintáticos deixados pelos modernistas de 22. Nesses romances pode-se notar a angústia do homem moderno brasileiro, o Nordeste decadente, as mazelas sociais causadas pelo distanciamento de classes, os conflitos entre a burguesia provinciana e cosmopolita. De certa forma, há uma retomada do Naturalismo, principalmente no que diz respeito à forma de registro, isto é, a narração-documento.

Mas como já foi dito, o romance introspectivo começa a ganhar força, sendo seus principais representantes Lúcio Cardoso e Jorge de Lima. O gosto por esse tipo de romance está associado ao estudo da Psicanálise e, em parte, à “influência” de autores como Hemingway e Faulkner. Ainda no que se refere a esse tipo de romance, podemos acrescentar o conflito vivido entre o homem e a religiosidade, enfatizando, desse modo, outro tipo de realismo, aquele que se chamou de “realismo subjetivo”.

Alfredo Bosi classifica o romance brasileiro moderno em pelo menos quatro tendências, segundo o grau de tensão entre a personagem e o mundo: romances de tensão mínima, no qual está inserido o neo-regionalista; romances de tensão crítica, como por exemplo as obras maduras de cunho social; romances de tensão interiorizada, marcados pelos romances psicológicos e romances de tensão transfigurada, que são aqueles romances de transmutação mítica ou metafísica.

Os romances de tensão mínima se aproximaram da reportagem, do documentário, levando em conta os fatos acontecidos que se registravam de maneira convincente e que oscilavam entre a reprodução coloquial e a literária, cujos representantes principais foram Marques Rebelo e Jorge Amado.

Quando os fatos são registrados de modo menos ingênuo, ou seja, quando o olhar crítico é o que prevalece, temos o segundo tipo de romance; o de tensão crítica. Graciliano Ramos é, sem dúvida, o grande nome desse tipo de romance.

Os romances de tensão interiorizada privilegiam as questões subjetivas, elevando ao primeiro plano os estados da consciência e a interioridade do sujeito, enfatizando assim, o fluxo de consciência. Os principais autores desse tipo de prosa são, na análise de Bosi, Marcel Proust, Katherine Mansfield, William Faulkner e Virginia Woolf.

O quarto tipo de romance quebra a ordem tradicional, pois há uma espécie de superação no tecido da linguagem e da escritura. A criação de uma supra-realidade mostra a capacidade de experimentação e inovação estética por parte de Guimarães Rosa e Clarice Lispector, os dois nomes que marcam a renovação estilística na literatura brasileira – ele enfatizando as histórias coletivas, ela centrando-se nos relatos individuais – conforme definido por Alfredo Bosi.

No romance de tensão interiorizada, segundo as palavras de Bosi, o conflito vivido pelo herói, “força os limites do gênero romance e toca a poesia e a tragédia” (BOSI, 1994, p.392). Portanto, a construção de uma outra realidade, diferente da social e psíquica, impulsiona o escritor a transgredir as leis dos gêneros, de modo consciente e atento, como é o caso de Clarice Lispector, principalmente em *O lustre*.

Perto do coração selvagem, o livro de estréia de Clarice Lispector, data de 1944. A crítica logo se pronuncia e atribui à obra um caráter lírico, de uma riqueza poética, e mesmo Álvaro Lins, que chama o livro de “experiência incompleta”, não deixa de ressaltar essas qualidades do romance inaugural da jovem escritora. Os críticos Antonio Candido e Álvaro Lins apontam que a autora valeu-se da técnica utilizada pelos ingleses e a aproximam dos escritores James Joyce e Virgínia Woolf.

Antonio Candido escreve um ensaio entusiasta, tecendo elogios a Clarice, apontando-lhe o caráter inovador em nossas letras. Sérgio Milliet também recebe a escritora com grande euforia, não lhe poupando sinceros reconhecimentos. Lúcio Cardoso, leitor e amigo de Clarice, escreve um artigo tímido, mas valoroso, afirmando que se tratava de uma escritora promissora.

Causa estranhamento o fato de os críticos reconhecerem a grandeza e a inovação presentes em *Perto do coração selvagem* e ignorar, de certa forma, *O lustre*, romance com características semelhantes ao de estréia.

Para reforçar a problematização acerca do romance moderno, as considerações feitas por João Alexandre Barbosa, no ensaio intitulado “A modernidade do romance”, são úteis, uma vez que o crítico esclarece a diferença entre o moderno e o modernismo, além de apontar os nomes dos autores que fazem parte do moderno romance brasileiro.

Primeiro é necessário frisar que moderno é um fenômeno universal e questionador dos “valores literários no amplo movimento das idéias pós-românticas”, enquanto modernismo “já aponta para a retomada, num nível de intervenção cultural, dos desdobramentos do primeiro” (BARBOSA, 1983, p.21). Portanto, a idéia de moderno instaura-se a partir da segunda metade do século XIX, questionando os valores românticos.

Segundo João Alexandre Barbosa, o romance moderno é aquele que rompe, inclusive com a própria noção de gênero, e contrapõe a realidade, bem como sua representação, instalando rupturas com os modelos “realistas”, além de questionar a maneira de articulação da linguagem no espaço do texto.

O crítico elege seis autores representantes do moderno romance brasileiro: Machado de Assis, Oswald de Andrade, Mário de Andrade, Graciliano Ramos, Guimarães Rosa e Clarice Lispector. Cada um se destaca por um conjunto de características próprias do que se convencionou chamar de “moderno”.

Clarice Lispector surge entre a prosa graciliana e a roseana, destacando-se pela fixação epifânica e pela capacidade de “registrar os diáfanos limites entre realidade e

representação sem perder o controle da composição, que haveria de repercutir em toda uma geração de escritores mais jovens” (BARBOSA, 1983, p.38).

A experimentação formal, a linguagem inventiva, o questionamento crítico acerca do real, a capacidade de fragmentar o espaço da narrativa e quebrar as fronteiras do gênero, reforçam, portanto, a modernidade do romance clariceano, incluindo-se *O lustre*.

Benedito Nunes, no ensaio “Reflexões sobre o moderno romance brasileiro”, retoma algumas questões propostas por João Alexandre Barbosa, sintetizando os pontos cruciais da noção de moderno e reflete acerca do modernismo e o regionalismo no romance. Ressalta ainda “o desajuste entre a realidade e a sua representação, desajuste em suspenso ou recobrado por uma nova articulação estampado na forma ou na estrutura da obra” (NUNES, 1983, p.46).

O ensaísta destaca que o desajuste com a realidade resulta numa transgressão, seja pela forma da história ou discurso, pela posição do narrador ou pela personagem em relação ao romance de estrutura “unilinear, cenográfico quanto ao espaço, estático quanto ao tempo, objetivista quanto à visão dos personagens, acontecimentos e situações” (NUNES, 1983, p.46).

Em relação à escritora, Benedito Nunes propõe uma ligação de seu primeiro livro com a vanguarda do começo do século e acredita que uma das principais marcas de origem do romance moderno seja o monólogo interior, ponto relevante na obra clariceana. Outro fator importante para o qual Nunes chama atenção nos textos de Lispector é o aprofundamento introspectivo de uma personagem.

Apesar de não concordarmos parcialmente com a opinião de Benedito Nunes, que enxerga uma “evolução” na obra de Clarice, temos como auge do ensaio a visão do estudioso ao afirmar que os “sucessivos desvios do eixo mimético da consciência que [nortearam a autora] para um tipo de texto exploratório, nem romance nem novela ou conto: um *improviso*, apenas *ficção* ou *pulsações*” (NUNES, 1983, p.58), problematizando desse modo a própria narrativa.

De fato, a ruptura com os conceitos tradicionais de gêneros é uma qualidade não apenas da escritora brasileira, mas característica fundamental do romance moderno, que rompe com os limites entre a prosa e a poesia.

Portanto, não apenas *Perto do coração selvagem* está em perfeita sintonia com a estética do romance moderno, mas também *O lustre*, que supera o primeiro livro clariceano na questão do inacabamento da personagem, no sentido de que em Virgínia é mais difícil delimitar seus contornos que em relação à Joana.

Na esteira da modernidade, coube a Mikhail Bakhtin, no livro *Questões de Literatura e de Estética: a teoria do romance*, formular alguns conceitos sobre o romance, considerando-o como um gênero por “se constituir, e ainda inacabado”. O teórico diferencia a epopéia do romance, marcando os principais pontos divergentes entre eles, mas ressalta que o distanciamento entre os dois gêneros é um dado positivo na construção romanesca.

Os principais pontos de confronto entre a épica e o romance são marcados pela representação da realidade. Assim, na épica o herói representa o povo, suas origens, os mitos de criação, além de ser apresentado dentro de um tempo absoluto, um passado acabado, concluído, vivido num mundo incontestável. Em contrapartida, no romance a personagem representa a individualidade, é marcada pelos seus questionamentos acerca de seu destino e de sua situação diante do mundo. Desse modo, uma das diferenças entre épica e romance está ligada à questão da personagem, uma vez que a experiência coletiva cede lugar para a individual.

A partir da obra de Dostoiévski, segundo Bakhtin, a inovação fundamental do romance moderno está no processo narrativo, pois o discurso do narrador se funde aos outros discursos, causando muitas vezes uma confluência entre a voz do narrador e da personagem. A principal característica do discurso romanesco condensa-se no plurilingüismo. Para Bakhtin, não há uma linguagem única e uma palavra implicará sempre em dois ou mais sentidos: sempre haverá outras linguagens, outros discursos, que refletem a vida social do sujeito e dos objetos que o cercam.

Bakhtin percebe que o discurso da consciência plurilíngüe está presente já no romance grego, mas a sua “plurilinguagem” ficava somente no plano do enredo, já que dentro do gênero romanesco cabiam “muitos gêneros, e incluía todo tipo de diálogo, peças líricas, cartas, expressões, descrições de países e cidades, novelas etc” (BAKHTIN, 1990, p.382).

A grande intuição do pensamento bakhtiniano é notar o romance como um gênero em constante evolução, já que só um gênero renovador pode representar a transformação da sociedade e do indivíduo. Não há dúvida de que as três particularidades importantes que Bakhtin vislumbra no romance fazem dele um gênero único e paradigmático:

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

Ao aspecto inacabado da representação da realidade, une-se outro ponto importante, o “inacabamento” da personagem. O teórico russo percebe, sempre a partir do estudo das personagens dostoievskianas, a chave para entender figuras complexas e conflituosas, que representam também o reflexo de uma sociedade na qual o indivíduo perde sua identidade e, portanto, a procura incansavelmente.

Com efeito, os elementos da estrutura do romance são singulares em Dostoiévski. As regras já consagradas do romance tradicional não foram suficientes para analisar os heróis do autor russo. Alguns estudiosos tentaram enquadrar os personagens dostoievskianos nas teorias já existentes, ignorando dessa maneira, o que havia de mais criativo no autor. Porém, os críticos logo perceberam que os textos do escritor não cabiam em nenhuma forma, daquelas já solidificadas, pois até o surgimento de Dostoiévski, a tradição romanesca reconhecia apenas o romance monológico. Portanto, a teoria existente não resolvia o “mundo” caótico criado por Dostoiévski, um lugar povoado por figuras incompletas e independentes de seu criador.

Para Bakhtin, Dostoiévski inaugura, portanto, uma consciência polifônica no romance. Portanto, na prosa romanesca do escritor de *Crime e castigo*, toda palavra é passível de diálogo, isto é, está aberta a outras vozes, seja do indivíduo ou da sociedade. Desse modo, entendemos que a palavra não é um corpo fechado, podendo e devendo muitas vezes ser questionada, independentemente de quem faça uso dela. O romance não pode representar um gênero fechado, antes é um modelo no qual todos os diálogos se tornam possíveis.

Na leitura que Bakhtin faz da obra de Dostoiévski, o artista deve criar materiais heterogêneos, híbridos que superem uma obra de arte homogênea. Assim, os textos do escritor russo estão povoados de passagens bíblicas combinadas à linguagem do jornal, a anedota, a paródia, as cenas cotidianas, estando aqui o ápice da polifonia em Dostoiévski. O autor se preocupa com a psique humana, mas a condição social também está presente nos seus escritos, em outras palavras, a interioridade não anula a exterioridade, e fundir as duas é outra qualidade do escritor.

A partir dessas considerações, reconhecemos que a literatura do século XX mostra que elementos narrativos como o narrador, a personagem, o tempo, o espaço e o enredo pedem um novo olhar crítico, capaz de superar as leituras tradicionais.

Referindo-se novamente à forma do romance, Bakhtin declara ser ele “um gênero que eternamente se procura, se analisa e que reconsidera todas as suas formas adquiridas. Tal coisa só é possível ao gênero que é construído numa zona de contato direto com o presente em devir” (BAKHTIN, 1990, p.427).

Tendo em vista os apontamentos teóricos acerca do romance moderno, percebemos em relação a *O lustre* que as características apresentadas pela crítica, num primeiro momento como negativas, são, na verdade, pontos que mostram a modernidade desse romance. Parece-nos que ao adotar essa postura em relação ao gênero, Clarice Lispector faz dessa técnica um estilo próprio para toda sua escritura. Acreditamos que esse procedimento está intimamente ligado ao desenvolvimento do sistema literário em si e que a questão da evolução do sistema está relacionada diretamente à evolução cultural e social de uma época.

O pós-guerra, por exemplo, é um período que leva o homem a repensar sua postura ante o mundo, no qual se percebe como um ser fragmentário, cindido. Com isso, questões ligadas à sua existência vêm à tona. Destacamos a fragmentação como elemento importante da modernidade que se faz presente em *O lustre*, podendo ser observada em muitas frases, se levarmos em consideração a desorganização lógica da oração e a quebra do tempo linear.

Anatol Rosenfeld, em seu livro *Texto/Contexto*, no ensaio “Reflexões sobre o romance moderno”, levanta várias hipóteses de trabalho sobre a prosa romanesca do século XX a partir de uma analogia com a experiência artística, sem deixar de mencionar a questão da fragmentação.

Para Rosenfeld, a mudança começa com a quebra da perspectiva na pintura, com a alteração do espaço, enquanto no romance a transformação acontece no nível da temporalidade gerando modificações em toda a estrutura da obra.

O tempo no romance moderno deixa de ser linear e progressivo, cedendo lugar a uma temporalidade circular. A cronologia dá espaço para uma representação temporal na qual passado, presente e futuro são simultâneos.

Com essa mudança, outros elementos da narrativa sofrem alterações: o tempo e o espaço, como vimos, passam de formas absolutas para subjetivas; o narrador desaparece ou se omite; as personagens são desfeitas e amorfas; o enredo se dilui. Em suma, inverte-se por inteiro o modelo tradicional do romance.

A nova estrutura temporal marcará a transformação no romance tanto do ponto de vista temático como estrutural. Assim, os romances mais significativos do século XX se destacam principalmente por conta dessas alterações. O fluxo de consciência passa a fazer parte da narrativa, isto é, a fusão dos níveis temporais é muitas vezes a grande inovação de determinados romances.

Porém, essa técnica altera também outros elementos da narrativa, como por exemplo, o narrador, que, quando não é eliminado, se esconde atrás do pensamento da personagem, que, da mesma maneira, está transformada em decorrência do tempo. A personagem do romance moderno apresenta-se fragmentada, inacabada, tornando-se por vezes abstrata e representada como sujeito desfeito e amorfo.

As transformações do mundo moderno influenciaram, portanto, a concepção filosófica do romance, pois nele se reflete uma nova visão do homem e da percepção da realidade, vista com complexidade e dramaticidade.

O contexto temporal do pós-guerra exige adaptações estéticas que sejam capazes de explicar a realidade da época moderna. O homem deixa de ser visto como um ser “divino” e se percebe imerso num caos, necessitando de vários pontos de vista para poder se encontrar.

Por analogia, no campo das artes a idéia de perspectiva começa a borrar-se, uma vez que o artista já não se contenta em retratar exclusivamente o mundo exterior. Tal objetividade não cabe mais dentro do novo panorama histórico do século XX, que pretende entender especialmente o fluxo da vida psíquica.

Portanto, se na pintura moderna a transformação ocorre no espaço, no romance ela acontece no eixo da temporalidade. A arte figurativa começa dar espaço para a abstrata e mesmo aquelas que ainda se enquadram no tipo tradicional mostram o homem de modo distorcido como, por exemplo, na pintura cubista, ou deformado, como no expressionismo. O homem que é eliminado ou deformado na pintura resulta ser também fragmentado e decomposto no romance.

A fragmentação do sujeito leva a uma radicalização do romance psicológico e realista, pois o homem passa a ser visto como um inseto através de uma lente microscópica. Já é difícil reconhecê-lo, uma vez que a distância foi eliminada. Apenas uma parte desse homem é visível e o que se observa choca e confunde: no lugar de uma personagem nítida, clara, de contornos firmes e exatos, que circulam nos romances tradicionais, a escrita renuncia à descrição fortemente realista.

Também o narrador, que antes tinha o controle da situação narrativa, conhecia o interior das personagens, sabia com precisão todos os seus passos e acontecimentos futuros, já não se encontra fora do enredo, mas está profundamente envolvido, sem nenhuma distância perspectívica. Com isso, os traços mais nítidos confundem-se e o mundo narrado torna-se nebuloso e caótico. Os heróis são lançados no caos ficcional através de monólogos interiores, estratégias do fluxo de consciência, notícias de jornal, estatísticas, informações políticas, dissolvendo-se numa polifonia de vastos afrescos.

Conforme ressalta Rosenfeld, a alteração na pintura moderna dá-se no âmbito do espaço, enquanto no romance a mudança principal ocorre na questão temporal. Porém, defendemos a idéia de que há um avanço da literatura em relação às outras artes, na qual se inclui a pintura. Por isso, muitos escritores valorizam a espacialidade através de descrições, pintando verdadeiros quadros verbais.

Dois ensaios interessantes para compreendermos o romance moderno encontram-se na *Obra Crítica*, volume 2, de Julio Cortázar, intitulados “Notas sobre o romance contemporâneo”, escrito em 1948 e “Situação do romance”, ensaio de 1950.

No ensaio de 1948, Cortázar chama a atenção para a linguagem romanesca. Segundo ele, não há linguagem pura pelo fato de não existir romance puro. Para Cortázar, “o romance é um monstro, um desses monstros que o homem aceita, alenta, mantém ao seu lado; mistura de heterogeneidades” (CORTÁZAR, 1999, p.133). Ressalta ainda que o romancista serve-se da linguagem científica e da poética. Além disso, seu estilo decorre da “dosificação” entre a utilização dos dois tipos de linguagem.

O elemento poético se faz presente na narrativa moderna, contrariando, em parte, o cânone tradicional, que acreditava principalmente no poder enunciativo lógico do romance. Isso não quer dizer que no século XIX, por exemplo, não havia poesia nos romances. Existia certamente, mas tinha a mesma função que tem a trilha sonora em um filme, isto é, servia apenas como ambientação. Assim, o romance moderno deixa de ser um relato mergulhado na linguagem científica, pois a realidade, “seja ela qual for, só se revela poeticamente” (CORTÁZAR, 1999, p.140).

Com isso, depreendemos que o início da problematização do romance moderno dá-se com o confronto entre realidade e representação, conforme já apontado nas reflexões de João Alexandre Barbosa e Benedito Nunes. O resultado desse questionamento é a ruptura com conceitos rígidos, desencadeando uma série de transformações, cujo resultado é alcançado através da hibridização dos gêneros.

O ensaio “Situação do romance” dá continuidade à discussão iniciada em 1948. Voltando-se novamente para a questão verbal, Cortazar discorre sobre o caráter de realidade. Ele não nega que a prosa romanesca nasceu da épica e que ela, apesar de mostrar os problemas de sempre, concentra-se em apontar o comportamento

psicológico humano. Ou seja, no romance moderno é o comportamento subjetivo que ganha destaque e valor.

Diante desse fato, a personagem ganha novos contornos e ao invés de dizer quem ele é, nos interroga com seu por quê e seu para quê, segundo as palavras de Cortázar. Embora tudo seja matéria de poesia, apenas o romance é capaz de abranger as inquietações da alma humana, “o homem ainda precisa do romance para se conhecer e para conhecer” (CORTÁZAR, 1999, p.210-211).

A poesia também servirá ao romance, não apenas como simples adorno, mas no sentido que exigirá do romancista uma atitude “poética”, algo que não implica no que se convencionou chamar “prosa poética”. Em outras palavras, o avanço da poesia sobre a prosa relaciona-se à atitude própria do escritor em manejar adequadamente os recursos poéticos.

Na leitura sensível e filosófica de Cortázar, a poesia está associada à alma, à subjetividade e a prosa relata o lado racional. Portanto, somente a fusão das duas linguagens poderia dar conta de retratar a irracionalidade e o inconsciente humano. Apenas os grandes escritores são capazes de lidar com essa “invasão” sem que haja prejuízo de uma sobre a outra. Ao lado da lista de nomes de autores citados por Cortázar, como Kafka, Joyce, Proust e Virginia Woolf, representantes dessa radicalização do romance, permitimo-nos citar o nome de Clarice Lispector¹, que também causou estranheza com seu livro de estréia e permaneceu fiel ao seu estilo, sempre nas fronteiras dos gêneros literários.

Julio Cortázar enfatiza que o romance do século XIX apresentou o mundo do homem, ou seja, a exterioridade, o contexto e as condições na qual se encontrava. Com o romance do século XX, a busca dá-se, ao contrário, no sentido de responder os porquês e os para quê do universo humano, isto é, há a necessidade de expor o interior, a vida psíquica do ser humano. Como o romance não esgota seus objetivos

¹ Não por acaso vários críticos compararam o escritor argentino com a autora brasileira: Bella Jozef na seção “Julio Cortázar e Clarice Lispector: um saber existencial”, de seu livro *A máscara e o enigma*; Anna Klobucka, em “A intercomunicação homem / animal como meio de transformação do eu em ‘Axolotl’ de Julio Cortázar e ‘O búfalo’ de Clarice Lispector”.

tradicionais, o escritor moderno procurou um caminho no qual pudesse expressar a vida humana numa totalidade. Para Cortazar, foram poucos os escritores que se renderam a essa nova corrente,

[Houve]: Um salto solitário a cargo de alguns poucos, para quem o sentido especial de sua experiência e de sua visão se dá, ao mesmo tempo, como necessidade narrativa (por isso são romancistas) e suspensão de todo compromisso formal e de todo correlato objetivo (por isto são poetas) (CORTÁZAR, 1999, p.217).

A mistura de romance e poesia, no sentido cortazariano, ampliou-se na modernidade com o surgimento de textos cada vez mais inovadores, ousados, introspectivos, como os escritos de Virginia Woolf e James Joyce, e no Brasil, os de Clarice Lispector.

Clarice Lispector tinha plena consciência ao transpor os limites do gênero. A sua proposta de hibridização, de mescla do poético na forma romanesca, não ficará somente em seus romances, mas estará presente nos contos e nas crônicas que escreveu durante o período em que trabalhou no *Jornal do Brasil*. O descaso em relação aos rótulos e classificações torna-se ainda mais claro quando encontramos contos ou trechos de romances publicados em *A descoberta do mundo* como crônicas.

Realizadas as abordagens conceituais acerca do romance moderno, trataremos de outra questão que envolve os estudos literários e se mostra importante para darmos continuidade à pesquisa. São as considerações teóricas sobre a Estética da Recepção, pois nos serviremos da recepção crítica d'*O lustre*, apontando os diferentes horizontes desse romance e mostrando o que isso significou para seu percurso. Assim, o pressuposto teórico de Jauss acerca do “horizonte de expectativa” é fundamental para mostrarmos a originalidade e a importância desse romance dentro da obra clariceana.

A Estética da Recepção apresenta uma proposta de alteração do paradigma da estética tradicional. Tal mudança implica deslocar o foco da análise do texto, voltando-se para a figura do leitor, de forma que a leitura passe a fazer parte do processo de reconstrução do texto literário.

A defesa sobre a importância do papel do leitor na recepção crítica textual ganhou força e destaque no final da década de 60, com a reforma universitária. Os professores de Konstanz são os responsáveis por divulgar e dar novo sentido ao estudo da hermenêutica literária no seu enfoque “receptivo”.

Foi com H.R. Jauss, em 1967, que a crítica começou a refletir de que maneira a obra literária é recebida e como o centro da análise gravita, desta vez, em torno do leitor. É importante ressaltar que essa perspectiva não anula o texto nem o autor, mas ao contrário, exalta a relevância da tríade autor-obra-público.

Com efeito, todas as correntes de análises têm partido do pressuposto de que a sua teorização constitui, contribui ou faz parte de um *corpus* estético. Portanto, é necessário questionar-se sobre a experiência estética, pois a análise da literatura pautar-se-á pela leitura e inferência estética de outros textos.

O conceito de experiência estética desenvolvido no Ocidente é posto em discussão por Jauss. Marcando a dominação da filosofia, da religião e da teoria platônica, Jauss percebeu que os conceitos vindos desses grupos não evidenciavam a figura do leitor no processo de recepção. Por muito tempo considerou-se apenas o lado produtivo da experiência estética, deixando o receptivo e o comunicativo fora da discussão. Dessa maneira, Jauss resgata a essência hermenêutica, que leva em consideração a necessidade da experiência estética do leitor. Segundo o teórico, a experiência estética pode ser organizada em três categorias fundamentais do fenômeno estético “onde a técnica transparece como *Poiesis*, a comunicação como *Katharsis* e a visão de mundo como *Aisthesis*” (JAUSS, 1979, p.51-52).

Jauss acredita que a experiência estética não se inicia pela compreensão e interpretação do significado de uma obra, antes por seu efeito estético, existindo duas formas de recepção: a estética primária e o ato da reflexão. Dessa maneira, segundo o crítico alemão, há uma diferenciação entre o ato de recepção e o de interpretação. A hermenêutica tem a dupla função de diferenciar esses dois modos de recepção, a saber:

De um lado aclarar o processo atual em que se concretizam o efeito e o significado do texto para o leitor contemporâneo e, de outro, reconstruir

o processo histórico pelo qual o texto é sempre recebido e interpretado diferentemente, por leitores de tempos diversos. A aplicação, portanto, deve ter por finalidade comparar o efeito atual de uma obra de arte com o desenvolvimento histórico de sua experiência e formar o juízo estético, com base nas duas estâncias de efeito e recepção (JAUSS, 1979, p.46).

Dessa forma, toda obra literária prevê um leitor que transmita a continuidade do texto literário e dê permanência a ele, pois só assim a literatura se renova e continua atual. Tal leitor não é passivo, mas dinâmico, uma vez que pode ser transmissor da tradição, pois reage e age sobre a produção contemporânea.

H.R. Jauss sublinha, a esse propósito, a importância do “horizonte de expectativa”. Um modelo que leva em consideração a relação entre sincronia e diacronia da obra, permitindo que o leitor seja capaz de avaliar a novidade e a originalidade do texto literário. Conceito não individual, mas social, “o horizonte de expectativa interna ao texto é menos problemático, pois derivável do próprio texto, do que o horizonte de expectativa social, que não é tematizado como contexto de um mundo histórico” (JAUSS, 1979, p.50).

Para Jauss, o conceito de horizonte é abrangente, uma vez que está sujeito às alterações e interpretações a partir da perspectiva do leitor. O diálogo entre a obra e um leitor depende de fatores determinados pelo horizonte de expectativa responsável pela primeira reação do leitor à obra. Todo leitor dispõe de um horizonte de expectativa, resultado de sua visão de mundo.

É preciso ainda diferenciar e estabelecer um diálogo entre a relação texto-leitor, isto é, o efeito determinante como momento condicionado pelo texto e a recepção como momento condicionado pelo leitor. Estabelece-se assim, um duplo horizonte: o interno ao literário e o mundivivencial, estabelecido pelo leitor de uma determinada sociedade. A novidade da Estética da Recepção é que a expectativa e experiência se cruzam para que se defina um momento de ressignificação de uma obra literária. Os métodos utilizados por Jauss vêm

o fato literário dentro de um círculo fechado de estética da produção e da representação. Prescindem de uma dimensão da literatura, fundamental, dados o seu caráter estético e a função social: a dimensão da sua recepção e os efeitos que ela ocasiona (LIMA, 1979, p.11).

Para este processo ser bem sucedido, é necessário que o leitor leve em consideração as duas instâncias, a de efeito e a de recepção. Isto é, considere como o texto foi interpretado no passado e como é lido na atualidade, levando em consideração o horizonte de expectativa de cada época. Verifica-se com esses dados que o horizonte de expectativa pode marcar uma obra de arte de modo negativo ou positivo. O que vai desencadear tal leitura será o modo e a preparação pelas quais o leitor recepcionará a obra, sempre ligado a valores da época em que ela está sendo analisada. Cabe ao leitor não se prender a juízos de valor de um determinado período, mas analisá-la como um todo, considerando seu valor real, respeitando o estilo do artista.

Reforçamos a idéia de que a Estética da Recepção é a manifestação mais sugestiva da hermenêutica. Esta área do conhecimento não está preocupada apenas com as obras do passado, mas atenta principalmente ao leitor, que irá construir novos caminhos de leitura, revitalizando a obra. Conforme já mencionamos, todo leitor está situado num determinado contexto histórico-social, sendo esse fator relevante para entendermos o horizonte de expectativa de cada período. A partir disso, podemos traçar uma linha de leitura de determinada obra e as conseqüências que ela acarreta ao texto.

Toda discussão teórica considerada neste capítulo ganha força maior quando tomamos ciência de que Clarice Lispector estava atenta às questões estéticas e à voz da crítica e, por isso, em diversas ocasiões, expressou sua opinião a esse respeito, algumas vezes por meio de entrevistas, outras através de crônicas. Em *Fundo de gaveta*, a autora escreve um texto intitulado “Romance” que transcreveremos a seguir:

Ficaria mais atraente se eu o tornasse mais atraente. Usando, por exemplo, algumas das coisas que emolduram uma vida ou uma coisa ou romance ou personagem. É perfeitamente lícito tornar atraente, só que há o perigo de um quadro se tornar quadro porque a moldura o fez

quadro. Para ler, é claro, prefiro o atraente, me cansa menos, me arrasta mais, me delimita e me contorna. Para escrever, porém, tenho que prescindir. A experiência vale a pena, mesmo que seja apenas para quem escreveu (LE, 139).

Como podemos notar, de certo modo a autora assume que ultrapassa as fronteiras do gênero, especialmente no romance, pois está ciente de que a crítica parece preferir as qualidades da Clarice contista que a da romancista, afirmando que ela realiza o conto com maestria e inovação. A própria escritora endossa a questão: “acho que faço mais bem feito o conto. Mas me interessa mais o romance. Só o romance me dá a sensação de saciedade, de esgotamento” (LISPECTOR, 1999, p.78).

Na crônica “Romance”, a narradora mostra seu gosto de leitora e de escritora, apontando a diferença existente entre as duas. Como leitora, é cômodo e atraente ler um texto que atenda aos padrões clássicos, pois quase tudo é previsível, e em geral, o leitor não precisa fazer digressões, pois tudo está posto ali, para o prazer do leitor e o bom andamento do texto. O leitor sabe até onde pode ir, pois a moldura do texto impõe seus limites, estendendo-os até o leitor. Mas escrever, para a narradora, não é isso, faz-se necessário ir além, transpor as barreiras impostas pelo gênero, mesmo que tal atitude agrade somente ao escritor.

Como já mencionamos, Clarice Lispector pode escrever sem a preocupação de agradar aos críticos, conforme declarou em entrevista para o jornal *Folha de São Paulo*, mas é indiscutível que se preocupa com a recepção de seus livros. É a partir desse contexto que damos início a fortuna crítica d’*O lustre*.

1.2- Ausência da crítica: *O lustre* ‘implume’.

Em relatos e cartas aos amigos, ainda no ano de 1944, Clarice Lispector conta que está escrevendo seu segundo romance que se chamará *O lustre*. No livro *Clarice: uma vida que se conta*, Nadia Battella Gotlib aponta que a escritora começou a escrever o romance antes de *Perto do coração selvagem* (1944), e que ele foi escrito em vinte e um meses. No final do romance Clarice Lispector aponta a data de construção do livro, que se inicia no Rio, em março de 1943 e se conclui em Nápoles, em novembro de 1944.

Com efeito, ao terminar o romance, Clarice está vivendo fora do Brasil, precisamente em Nápoles. Pouco tempo depois parte para Berna, na Suíça, a com a finalidade de acompanhar o esposo Maury Gurgel em viagem diplomática. Numa das cartas enviadas às irmãs, Lispector tece os seguintes comentários: "Desde que saí do Brasil para ir a Nápoles, desde que fui a Belém, minha vida é um esforço diário de adaptação[...] A última verdadeira linha que escrevi foi encerrando em Nápoles "*O lustre*", que estava pronto no Brasil" (BORELLI, 1981, p.118).

Mas a crítica resolve calar-se em relação à publicação d'*O lustre*, fato que incomoda a escritora, como podemos verificar em diversas de suas cartas enviadas as suas irmãs e aos amigos Lúcio Cardoso e Fernando Sabino.

Alceu Amoroso Lima, na orelha da primeira edição d'*O lustre*, relembra o sucesso estrondoso com o qual Clarice Lispector tinha entrado na literatura, comparando-a à Emily Brontë. O segundo livro de Clarice, para Amoroso Lima, é denso e sombrio, sem luz, apenas sombras. Um livro doloroso, mas que ressalta a continuidade da escritora no processo de escrita, que acredita ser único, singular e cheio de mistério. Clarice Lispector, segundo o crítico brasileiro, estaria colocada numa "trágica solidão em nossas letras modernas" (apud LISPECTOR, 1946).

Nessas palavras encontra-se a primeira chave de leitura para entender *O lustre*: ler vagarosamente para podermos adentrar no estilo clariceano, destacado pelo crítico como uma escrita plena de mistério e singularidade.

Realmente a opinião de Lima com relação ao romance é bastante positiva, a tal ponto de gerar expectativa no leitor Manuel Bandeira que, em carta enviada a autora, em novembro de 1945, afirma: “estou esperando com grande ansiedade o seu segundo romance. Primeiro, porque tudo que vem de você me interessa. Segundo, porque ouvi dizer que o Alceu Amoroso Lima anda falando que o novo romance ainda é melhor que o primeiro” (C, 78).

Álvaro Lins, que já havia escrito a respeito de *Perto do coração selvagem*, em fevereiro de 1944, volta a criticar Lispector, em maio de 1946, dizendo que o segundo romance seria uma continuação do primeiro, ressaltando as mesmas qualidades e os mesmos defeitos encontrados na obra inaugural e acrescenta que:

Romance, porém, não se faz somente com um personagem e pedaços de romance, romances mutilados e incompletos, são os dois livros publicados pela Sra. Clarisse [sic] Lispector, transmitindo ambos nas últimas páginas a sensação de que alguma coisa essencial deixou de ser captada ou dominada pela autora no processo da arte de ficção (LINS, 1963, p. 191).

Sobre a opinião de Lins, em resposta à carta de Fernando Sabino, mencionada na introdução desta dissertação, Clarice Lispector comenta em tom irônico e com certo rancor:

A nota de Álvaro Lins dizendo que meus dois romances são mutilados e incompletos (...), que muita gente toma a nebulosidade de Claricinha como sendo a própria realidade essencial do romance (...), chorei de desânimo e cansaço. Só quem diz a verdade é quem não gosta da gente ou é indiferente. Tudo o que ele diz é verdade. Pensei que só não deixava de escrever porque trabalhar é a minha verdadeira moralidade (apud SABINO, 2001, p.21).

Fernando Sabino também afirma que a crítica só tem olhos para o livro *Sagarana*, de Guimarães Rosa, concluindo que ele é uma mistura de “Monteiro Lobato, Cyro dos Anjos, Euclides da Cunha e Mário de Andrade” (SABINO, 2001, p. 14). Reconhecemos a originalidade e a capacidade inventiva de Guimarães Rosa, bem como seu experimentalismo no nível da linguagem. No entanto, o estilo roseano é de

outra ordem, uma vez que a autora choca a crítica e, por isso, sua escritura causa maior estranhamento. Acompanha-se também a isso, certa falta de habilidade por parte da crítica em lidar com seus textos, preferindo tecer comentários sobre “estórias” com enredos, talvez menos nebulosos do que os de Clarice Lispector.

A crítica positiva de Sergio Milliet é de 15 de fevereiro de 1946, que se refere a algumas considerações sobre o estilo de Clarice:

Romance de uma envolvente tristeza é no entanto êsse livro uma obra de amor, de extravazamento de amor, de plenitude emocional admirável. E’ servida por um estilo exuberante de imagens, em que a volúpia da palavra, da frase, do som, da côr se expande numa permanente, e por vêzes exaustiva, sinfonia (MILLIET, 1946, p.41)

Milliet trata da repetição no texto clariciano, pois acredita ser esse um ponto desnecessário, uma vez que pode desmotivar o processo de leitura e acabar empobrecendo a narrativa. Ao contrário do juízo crítico de Alceu Amoroso Lima, ele acredita que o livro ganha em luminosidade, por conta da riqueza das imagens.

Outro ensaio que merecedor de atenção é o de Gilda de Mello e Sousa, publicado inicialmente no jornal *O Estado de São Paulo*, em 14 de julho de 1946, e mais tarde na revista *Remate de Males* nº 9. Sousa atribui mais qualidades a *O lustre* que a *Perto do coração selvagem*. No entanto, a ensaísta não deixa de mencionar o fato de o livro não obedecer ao gênero a que pertence, classificando a obra como “prosa poética”. Afirmar ainda que Clarice faz empréstimos de outros gêneros literários e chama por fim o livro de “romance simbólico”. Desse modo, a estudiosa posiciona-se ao lado da crítica que atribuía de forma negativa a utilização de elementos da lírica aos escritos clariceanos.

Por outro lado, a ensaísta compara o romance aos livros de Franz Kafka, uma vez que “a história não existe apenas no seu interesse imediato, mas compõe-se de um conjunto de sinais que devemos descobrir a equivalência” (SOUSA, 1989, p.173).

Essa observação pode ser associada à importância da releitura do texto clariceano e, principalmente, de *O lustre*, se levarmos em consideração o comentário de Camus a respeito de Kafka:

Toda a arte de Kafka consiste em obrigar o leitor a reler. Os desfechos de suas histórias - ou sua falta de desfecho – sugerem certas explicações, mas estas nunca são claras o suficiente. Somos pois obrigados a reler suas histórias de um novo ângulo do qual estas explicações podem parecer melhor justificadas. Algumas vezes há uma dupla ou tríplice possibilidade de interpretação, daí a necessidade de duas ou três leituras (Camus, apud BARBOSA, p.61-62).

Clarice Lispector também acredita que ganha na releitura, conforme declara em entrevista concedida a Júlio Lerner, nos estúdios da TV Cultura, em fevereiro de 1977. Em determinado momento, ao ser questionada sobre os livros que a aproximavam do público jovem, Lispector responde que “depende inteiramente” da releitura, pois relata que um professor de Português não havia compreendido *A Paixão Segundo G.H.*, ao contrário de uma moça de 17 anos que fez dele seu livro de cabeceira. A conclusão de Clarice é significativa: “parece que eu ganho na releitura. O que é um alívio” (BRAVO, 1997, p. 72-73).

Não tivemos acesso direto ao ensaio de Oswald de Andrade, mas sabemos que ele, indignado com a crítica negativa de *O lustre*, escreveu um artigo com o título homônimo ao romance, publicado no dia 26 de fevereiro de 1946, no *Correio da Manhã*. Ele afirma que há um despreparo da crítica para entender aquele livro “aterrorizante” (apud SANTOS, 2002, p.390). Mesmo não se referindo à crítica de Álvaro Lins, talvez a que mais tenha incomodado Clarice Lispector, Oswald de Andrade defende a escritora dos primeiros comentários negativos ao seu segundo romance.

O interesse nesses ensaios é mostrar como era o horizonte de expectativa do leitor crítico daquele período. Notamos que o romance escrito por Clarice Lispector não correspondia aos romances da época, isto é, os regionalistas e os de cunho social, pelo contrário, aproximava-se mais dos romances intimistas.

A maior parte da crítica, apesar de ter algumas ferramentas necessárias para atribuir juízo de valor ao romance, prefere tecer comentários superficiais e genéricos, arriscando-se pouco, pois seu horizonte de expectativa é outro. Com efeito, nesse período, a crítica estava atenta aos romances das décadas de 1930 e 1940, que, em

primeira instância, apresentavam características mais próximas da literatura tradicional, embora considerados modernos.

Assim, revela-se um paradoxo: a interpretação crítica acerca do romance de Clarice não estava errada, tendo-se em mente o horizonte de expectativa daquele momento histórico-social específico. Os críticos dos anos 40 certamente perceberam elementos pertinentes no romance clariciano, porém, julgaram tais aspectos tendo em mente um modelo de romance, o realista. Contudo, uma postura como essa pode marcar a obra de modo negativo, principalmente quando não se considera que o “realismo” de Clarice se entrecruzava com o recurso da introspecção, escapando, assim, à tradição.

Nesse período, no Brasil, o romance introspectivo começa a dar mostras e, por isso, alguns críticos se amparavam nos romances de Virginia Woolf e James Joyce como tentativa de compreender a proposta de Clarice Lispector, pois os autores anglo-saxônicos empregaram recursos inovadores, que vinham do auge da psicologia, como o fluxo de consciência, o monólogo interior, a quebra da linearidade de enredo e a epifania. Não há dúvida de que a autora brasileira seja uma herdeira desse estilo.

Por ocasião da publicação do livro de contos *Laços de família*, no ano de 1960, no artigo intitulado “Uma voz”, publicado no “Suplemento Literário” do jornal *O Estado de São Paulo*, o crítico Wilson Martins considera Clarice Lispector uma seguidora do estilo de Virginia Woolf e afirma que seu segundo romance é “uma espécie de *Mrs. Dalloway*” por conta da imprecisão de pormenores reais e psicológicos.

Não discordamos completamente da interpretação de Wilson Martins, porém, não acreditamos que *O lustre* possua uma “pobreza inventiva” e um “lirismo individual” que o revela menos poético que *Mrs. Dalloway*. Pois o caráter poético da romancista brasileira não é uma “fraqueza”, “cópia” frustrada ou “defeito”, antes, é um estilo que visa captar o fluido, a essência da vida, através de sensações e imagens poéticas, características que perpassam não apenas *O lustre*, mas toda a obra clariceana. Lispector não copia essa técnica de Woolf, antes, a apreende e a aperfeiçoa, resultando num estilo peculiar que, lembrando as já citadas palavras de Julio

Cortázar, pode-se resumir no fato de que para a escritora a realidade só se revela poeticamente.

Segundo Wilson Martins, cada tipo de gênero exige uma forma de espírito e acredita que *O lustre* seja um romance aparentemente monolítico, isto é, ele se constitui em um único bloco, por isso, a autora estaria destinada aos contos, já que não seguiria as exigências impostas pelo gênero romanesco.

O artigo deixa claro que Wilson Martins procurava, nos livros de Lispector, o romance de tipo realista das décadas de 30 e 40, no qual aparecia a sociedade representada. Para o articulista, Clarice era "dona de um estilo", de uma "forma particular de ver o mundo", embora seu temperamento não fosse o "dos grandes recriadores de sociedades, o da movimentação de enormes massas humanas". Na visão de Martins, esse representaria um defeito para quem se candidatava à categoria de romancista.

Nesse período, poucos leitores críticos aceitaram e buscaram compreender as inovações presentes n'*O lustre*, evitando as classificações rígidas de gênero e valorizando desse modo, a linguagem, as técnicas e os procedimentos híbridos de composição dessa obra clariciana.

No ano de 1969, em *Clarice Lispector: ensaio*, Assis Brasil, numa breve menção a *O lustre*, destaca a riqueza de imagens poéticas ali presentes, enfatizando que esta seria "uma das atrações estéticas da obra de Clarice Lispector" (BRASIL, 1969, p.95), a marca de seu estilo inconfundível.

Assis Brasil destaca o interesse de Lispector por criar personagens inacabadas, que não se apresentam por inteiro "entes sem feições [que] se identificam num mesmo clima de angústia e inquietação especulativa" (BRASIL, 1969, p.50). São personagens que se mostram pelo seu estado de espírito e não pelas suas características exteriores, como é o caso de Virgínia.

Porém, o ensaísta não se detém na análise do romance de 1946, direcionando seu olhar ao livro de 1964, *A Paixão Segundo G.H.*, assim como fizera a maior parte da crítica. Neste ponto, Assis Brasil afirma que há uma clara evolução no processo de criação dos romances clariceanos.

N'O *drama da linguagem*², Benedito Nunes aborda uma análise filosófico-existencial da obra de Clarice Lispector e tece comentários significativos sobre *O lustre*. Na aproximação entre os dois primeiros romances de Clarice, o crítico destaca a relação da protagonista Virgínia com as demais personagens do romance e acredita que ela é o desdobramento de Joana, pois ambas mantêm um “relacionamento conflitivo que as opõe às outras figuras dos respectivos romances” (NUNES, 1995, p.28).

Nunes ainda destaca o papel da personagem central, pois ela “é a origem e o limite da perspectiva mimética, o eixo através do qual se articula o ponto de vista narrativo” (NUNES, 1995, p.28-29). Daí a idéia de narrativa monocêntrica, proposta pelo ensaísta, que é a posição do narrador fundindo-se por vezes com a da personagem.

Benedito Nunes acredita que há uma espécie de metamorfose, em relação ao discurso, nos romances de Lispector que vai do monólogo ao diálogo. Para Nunes, assim como para Assis Brasil, é *A Paixão Segundo G.H.* o ponto alto da prosa clariceana.

Concordamos apenas em parte com essa afirmação, pois acreditamos não em uma evolução, mas num processo natural de afirmação de um estilo, uma vez que, tanto em *Perto do coração selvagem* quanto n'O *lustre*, encontramos as principais características do estilo que Clarice Lispector adota para compor suas narrativas. Com efeito, o fluxo de consciência, o discurso indireto livre, as recorrências às imagens poéticas e ênfase no mundo interior das personagens geram, assim, a opacidade de enredo, característica da inteira produção clariceana.

Em 1979, o trabalho de maior fôlego a respeito dos textos de Clarice Lispector é o da ensaísta Olga de Sá, uma das primeiras a se dedicar à leitura global da obra clariceana. O seu livro *A Escritura de Clarice Lispector* ganhou o Prêmio Nacional (Brasília 1980) de Literatura, tornando-se referência aos estudos sobre a escritora d'A *Paixão Segundo G.H.*.

² O *drama da linguagem* contém textos – revistos pelo autor – inicialmente publicados na obra *Leitura de Clarice Lispector* (São Paulo, Quíron, 1973). Esta informação foi retirada da folha de rosto do livro utilizada neste trabalho e faz-se necessário apenas para efeito crítico-cronológico.

Na análise que Olga de Sá realiza sobre o segundo romance de Clarice, afirma que o objeto “do lustre” sugere a figura de um grande pássaro de luz, não de plumas, e liga sua imagem à da protagonista Virgínia, sugerindo que esta é “um ser de água, de fogo (luz), de ar”. A personagem seria ressaltada como “o lustre implume, inteiriça e morta, sem possibilidade de questionar o ser com a linguagem” (SÁ, 1979, p. 242). Esta constitui, a nosso ver, uma porta de entrada significativa para uma leitura mais atualizada d’*O lustre*.

Ao relacionar a obra de Clarice Lispector aos elementos água, terra, fogo e ar, Olga de Sá coloca em evidência outro tipo de leitura, aquela ligada às questões metafísicas. A estudiosa também estabelece uma comparação com o escritor irlandês James Joyce, no que se refere à epifania. Foi Olga de Sá que desenvolveu e aprofundou o conceito de epifania para melhor entender a escritura lispectoriana, partindo das considerações sobre epifania acerca da obra de Joyce, para comparar o que ocorria nos textos de Lispector.

O termo epifania, como é notório, vem do grego e significa “manifestação, aparição” e está ligado à religião. Constitui “uma realidade complexa, perceptível aos sentidos, sobretudo aos olhos (visões), ouvidos (vozes) e até ao tato” (SÁ, 1979, p.168). Mas esse conceito se estende à literatura, no qual podemos identificar os momentos de iluminação ou revelação de um texto.

Olga de Sá também parte do pressuposto teórico propugnado por H.R.Jauss, especificamente o relativo ao horizonte de expectativa para situar a obra de Clarice Lispector. Parafraseando as afirmações de Sá a respeito de *Perto do coração selvagem*, que aqui estendemos a *O lustre*, podemos observar como os críticos buscavam no romance clariceano um enredo linear, com um tempo e um espaço definidos, bem como personagens que representassem tipos da sociedade.

Na década de 80, quase houve um silêncio total da crítica com relação a *O lustre*, cabendo a Márcia Lígia Guidin, apenas em 1989, mudar esse quadro. A pensadora analisa essa obra em sua dissertação de mestrado, defendida na Universidade de São Paulo, cujo título é *A estrela e o abismo: um estudo sobre feminino e morte em Clarice Lispector*.

A estudiosa, ao pesquisar sobre a feminilidade e a morte em vários textos clariceanos, elege o livro de 1946 como o texto que melhor trata dos dois temas escolhidos: “Até chegar *O livro dos Prazeres*, o romance *O lustre* é o texto que insiste mais explicitamente na temática, ligando-a à construção e atuação da personagem feminina” (GUIDIN, 1989, p.126).

Márcia Guidin aponta que a protagonista Virgínia está predestinada à morte desde o início do romance e que por conta do segredo guardado desde a infância, entre ela e o irmão Daniel, será uma mulher estranha. Ressalta ainda a força e o poder que Daniel exerce sobre a irmã, chamando a atenção para uma possível relação incestuosa. Outro ponto instigante apontado por Guidin é a ligação entre morte e erotização, presente na associação corpo e falecimento, descrita no relacionamento de Virgínia e o amante Vicente.

No início dos anos 90, Olga de Sá escreve outro livro sobre a obra de Clarice Lispector, o também premiado *Clarice Lispector: a travessia do oposto*, sendo esse livro resultado de sua tese de doutorado, no ano de 1984. Porém, a pesquisadora não inclui os dois primeiros romances em sua análise, optando, por razões de enfoque teórico, iniciar a pesquisa a partir de *A cidade sitiada*.

Na introdução de seu segundo livro, Sá explica que nas camadas da escritura clariceana há duas tonalidades: um tom maior e um tom menor e que os dois primeiros romances se situam no primeiro tom, que é rico em imagens, metáforas e preciosismos, como é o caso de *O lustre*, “cuja densidade estilística envolve o leitor numa atmosfera inquietante” (SÁ, 2004, p.16).

No ano de 1992, em *Clarice Lispector: a paixão segundo C.L.*, Berta Waldman esboça alguns comentários acerca de *O lustre*, afirmando que esse livro, diferentemente de *Perto do coração selvagem*, é maciço e não se divide em capítulos – o que é questionável – já que a obra tem subdivisões, sem ser numeradas, nem apresentar títulos.

Sobre a personagem Virgínia tece o seguinte comentário:

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).

Das afirmações de Waldman, discordamos apenas quando ela entende que Virgínia se opõe “a qualquer terra de desejos sensuais”, pois a própria Clarice Lispector, em um manuscrito sobre *O lustre*, aponta que deve “espalhar a vulgaridade dela [de Virgínia] em várias cenas” (Cf. FERREIRA, 1999). Na nossa leitura de *O lustre* percebemos situações não apenas de vulgaridade, mas também de sensualidade, como será visto na análise que faremos sobre a protagonista, no capítulo dois.

Ainda sobre *O lustre*, a biógrafa de Clarice Lispector, Nadia Battella Gotlib, em *Clarice: uma vida que se conta*, coloca em evidência a personagem e o espaço, afirmando que, apesar da narrativa ser linear, o livro ganha “em riqueza de pormenores de descrição da personagem, no seu percurso por diferentes lugares - na cidade e no meio rural” (GOTLIB, 1995, p.216). Gotlib também aponta dois espaços significativos no romance, onde acontecem os encontros secretos de “A sociedade das sombras” – a mata e o porão – sendo este último analisado por nós no terceiro capítulo desta dissertação.

Na 8ª edição de *O lustre*, no ano de 1995, lançado pela editora Francisco Alves, Ana Cristina Chiara, apresentando o livro e, apesar de cometer um pequeno deslize em relação a data da primeira edição do livro, (que ela afirma ter sido lançado em 1944 e não em 1946), defende a ideia de que há um cruel realismo em *O lustre*, diferente do realismo do século XIX, que ordenava as ideias para o leitor. O realismo de Clarice Lispector aborda “um real indeterminado, inorganizável, onde o aleatório e o acaso, que jamais fazem parte das narrativas tradicionais, são constantes narrativas” (apud LISPECTOR, 1995, p.32).

Tal realismo causa uma sensação de estranhamento no leitor, que experimenta as mesmas sensações das personagens em determinadas cenas do romance. Durante a narrativa clariceana, leitor e personagens são “convocados” a criar um sentido para o mundo real, através de um enredo não linear pois

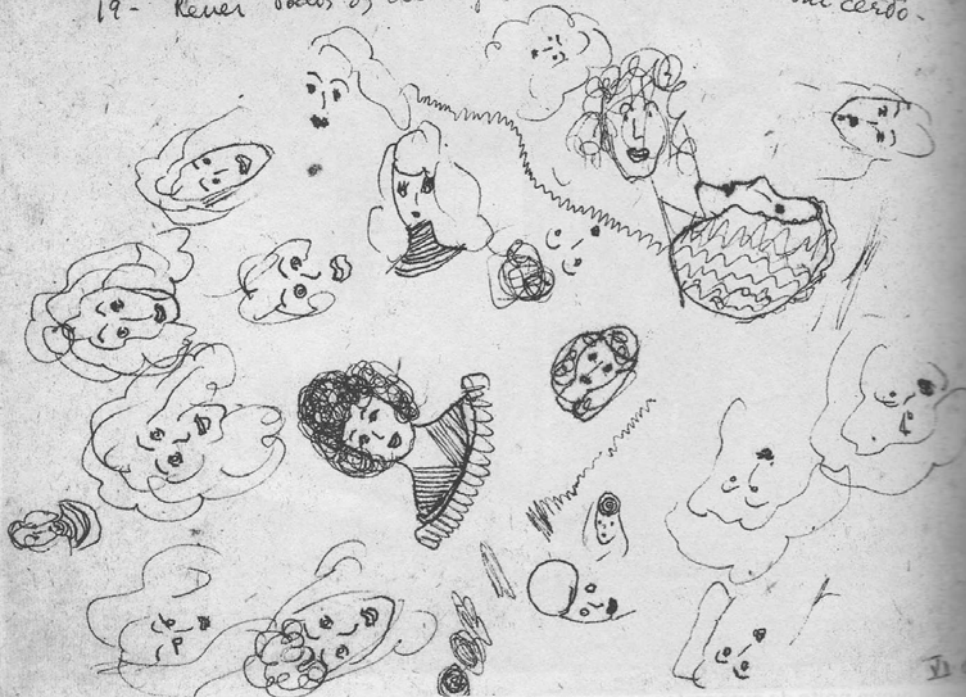
[Lispector] trabalha preferencialmente com a ação indeterminada e fragmentária (...); com personagens cambiantes; com um tratamento quase espacial do tempo (que se contrai e se dilata); com o efêmero; com a ordem labiríntica, com a platitude da vida e a obviedade da morte (Chiara, apud LISPECTOR, 1995).

Ana Cristina Chiara destaca ainda a proximidade desse romance com *A hora da estrela*, lembrando as ligações entre as vidas das duas heroínas, Virgínia e Macabéa. Mostraremos esse aspecto particular no capítulo dedicado ao estudo da personagem de *O lustre*.

No volume de Teresa Cristina Montero Ferreira, *Eu sou uma pergunta: uma biografia de Clarice Lispector*, apesar de não conter uma análise detida dos textos claricianos, encontramos a reprodução de algumas anotações muito significativas feitas por Clarice Lispector acerca de *O lustre*. Nesse documento, a escritora pontua algumas alterações que pretendia fazer para a segunda edição do romance. Conforme podemos observar na reprodução da página seguinte e na transcrição dos itens datilografados.

Verificamos que a escritora reconhecia as “falhas” deixadas em seu segundo livro, o que de certo modo a incomodava. Mais ainda, segundo as palavras de Teresa Montero, “em suas anotações, Clarice revela a preocupação em refletir sobre o processo de criação”. Porém, pouquíssimos acréscimos ocorreram efetivamente, se compararmos a primeira edição à segunda. Vimos, por exemplo, que na primeira edição há nove capítulos e não oito como nas edições seguintes. A escritora não retirou um capítulo, mas uniu dois deles.

- Fazer de adjectivos Substantivos quando se quiser a qualificação*
- 1 - Ler tirando o excesso de adjectivos brilhantes ("isso e isso", "isso e isso")
 - 2 - Ler tirando as palavras "modernas", as soluções modernas, os modismos, as repetições que indicam processos fáceis.
 - 3 - Ler tirando tudo o que sinceramente não parecer bem, parecer que-
praz.
 - 4 - Se puder em alguns casos, deixar os fatos indicativos, tirando a
ideia.
 - 5 - Ler tirando o que parece com Joana.
 - 6 - Retirar paradoxos, pensamentos complicado-fácil.
 - 7 - tirar certo grandioso
 - 8 - Modificar frases excessivamente ricas.
 - 9 - O presente ou imperfeito são os únicos tempos nobres do romance.
 - 10 - Tirar o excesso do primeiro capítulo: o vento rodava sobre si mes-
mo... Fazer mais limpo, mais gideano.
 - 11 - Tirar os brinquedos, o tom falsamente inocente. Tudo é sério.
 - 12 - Tirar os "como" da analogia: a coisa é o que ela simboliza, não
bonita como um lírio, mas ela era um lírio.
 - 13 - Fazer diálogos vãos e vulgares entre as pessoas.
 - 14 Não fazer dos outros personagens uns bonecos; surtem pouco mas dão
impressão de vida e profundidade.
 - 15 - Apagar os vestígios de qualquer processo - não explorar senão de
modo diferente as achados
 - 16 - Espalhar mais ela-não-sabia-que-pensava
 - 17 - Espalhar a vulgaridade dela em várias cenas.
 - 18 - *Esqueci o lado ridículo de Daniel, mesmo no
vamos*
 - 19 - *Rever todos os diálogos e corrigir. Foi certo.*



Em suas anotações, Clarice revela a preocupação em refletir sobre o processo de criação.
(Arquivo Fundação Casa de Rui Barbosa)

- 1- Ler tirando o excesso de adjetivos brilhantes (“isso e isso”, “isso e isso”)
- 2- Ler tirando as palavras “modernas”, as soluções modernas, os modismos, as repetições que indicam processos fáceis.
- 3- Ler tirando tudo o que sinceramente não parecer bem, parecer quebrar.
- 4- Se puder em alguns casos, deixar os fatos indicativos, tirando a idéia.
- 5- Ler tirando o que parece com Joana.
- 6- Retirar paradoxos, pensamentos complicado-fácil.
- 7- tirar certo grandioso.
- 8- Modificar frases excessivamente ricas.
- 9- “O presente ou imperfeito são os únicos tempos no ores do romance.”
- 10- Tirar o excesso do primeiro capítulo: o vento rodava sobre si mesmo...Fazer mais limpo, mais gideano.
- 11- Tirar os brinquedos, o tom falsamente inocente. Tudo é serio.
- 12- Tirar os “como” de analogia: a coisa é o que ela simbolisa. Não bonita como um lírio, mas ela era um lírio.
- 13- Fazer diálogos vazios e vulgares entre as pessoas.
- 14- Não fazer dos outros personagens uns bonecos: surgem pouco mas dão impressão de vida e profundeza.
- 15- Apagar os vestígios de qualquer processo – não explorar senão de modo diferente os achados.
- 16- Espalhar mais ela-não-sabia-que-pensava.
- 17- Espalhar a vulgaridade dela em varias cenas.

Dos dezenove itens anotados, (os dois últimos não pudemos ler com clareza), chamamos a atenção para três deles, pois serão discutidos mais adiante, nesta dissertação. Os pontos 5, 14 e 17 são complementares, uma vez que estão relacionados à questão das personagens, conforme podemos observar: “Ler tirando o que parece com Joana”; “Não fazer dos outros personagens uns bonecos: surgem pouco mas dão impressão de vida e profundidade”; “Espalhar a vulgaridade dela por várias cenas”.

Ao longo dos anos, a crítica passa lentamente a se posicionar de modo menos rígido, aceitando as inovações e a singularidade da escrita clariceana também com respeito a *O lustre*. Se os “defeitos” são apontados, as qualidades do livro sobressaem. Isso se evidencia na dissertação de Galvanda Queiroz Galvão, intitulada *Clarice Lispector: linguagem, estilização sobre a paisagem – O Lustre*, defendida na UNESP, campus de São José do Rio Preto, em 2000.

Neste trabalho, realiza-se uma análise que se concentra principalmente nas relações espaço-temporais, como atuantes na construção das personagens e dos objetos. A linguagem e o estilo de Clarice Lispector também são preocupações da pesquisadora, que ressalta o caráter “barroco” desse romance:

A palavra, na escritura clariciana, é lentamente descoberta, expande-se pela repetição ininterrupta, ser-coisa, sulca o cotidiano obsessivamente e afirma as fissuras de um cenário mesmo e fluido (fugidio). Narrativa que se aproxima da realidade pelo rompimento (...) Virgínia é a subjetividade de um ‘senso comum’ desmaterializado (GALVÃO, 2000, p.58).

Galvanda Queiroz valoriza a densidade da linguagem, a construção de uma história que vai se construindo lentamente, mostrando de forma fragmentada o ir e vir de Virgínia. Com essa pesquisa, é possível perceber definitivamente a mudança de horizonte de expectativa por parte da crítica, em relação ao romance por nós analisado. O que nas décadas de 1940 a 1960 era negativo, aqui já se mostra favorável à obra, como por exemplo, a diluição de enredo e a criação de uma realidade intercalada pela imaginação. Ou seja, o que se chamou de falta de “realismo” e “pedaços de romances”

naquele período, atualmente reconhece-se que são características que coloca *O lustre* numa posição de destaque dentro da ficção clariceana.

Foi publicado, ainda no ano de 2000, *Clarice Lispector: figuras da escrita*, do pesquisador Carlos Mendes de Sousa, da Universidade do Minho. Nesse trabalho, Sousa enaltece as qualidades de *O lustre* e, além de atribuir um caráter de “desterritorialização” à personagem Virgínia, destaca a importância do espaço na construção da narrativa:

A dimensão topográfica é determinante para o desenrolar da narrativa. A fusão é propiciada pela noite e pela atmosfera sombria por que, desde o primeiro momento, são percebidos todos os espaços (SOUSA, 2000, p.180).

Carlos Mendes de Sousa reforça o aspecto noturno que envolve o romance, mas não vê essa característica como um ponto negativo, antes acredita que a “atmosfera brumosa” pode ser associada não só à escrita de *O lustre*, mas à inteira escritura clariciana (SOUSA, 2000, p.182). Devido à leitura atenta que o pesquisador realiza, evidenciam-se as relações da escritura clariceana com outras artes, em particular a ligação com o desenho. O crítico interpreta tal fato como uma “figuração da escrita”, reforçando a idéia de um “estilo barroco”, pois “o luxo de sua prosa” leva a linguagem a um “movimento circular que se vai espiralando até o infinito” (SOUSA, 2000, p.319).

Outro estudo mais recente, fruto de uma tese de Doutorado, encontra-se no livro *A palavra usurpada: exílio e nomadismo na obra de Clarice Lispector*, de Cláudia Nina. No capítulo intitulado “Narrativas do silêncio: palavras sitiadas”, reitera-se o juízo que “*O lustre* não pôde ser compreendido em sua totalidade quando foi publicado, principalmente devido às injustas comparações com *Perto do coração selvagem*” (NINA, 2003, p. 72). *O lustre* não carregaria as mesmas características do primeiro romance principalmente pela falta de dinamismo, sendo um livro de leitura monótona. Cláudia Nina se posiciona de modo diferente da maior parte da crítica, que vê mais semelhanças que diferenças entre os dois primeiros romances de Clarice Lispector.

Para Nina, Virgínia é o inverso da protagonista de *Perto do coração selvagem* e aponta que: “enquanto Joana inventa poemas, Virgínia faz pequenas esculturas em

argila” (NINA, 2003, p. 73). Porém, a estudiosa não menciona que a personagem de *O lustre* também escreve cartas ao irmão, enviando-as “logo depois de escritas e tentava rememorar-las em vão, imaginou copiá-las, o que lhe enchia os dias” (L, 159). Virgínia redige como forma de amenizar a solidão e o vazio em que se encontra, pois “relia-as e chorava mesmo como se chorasse alguém que não ela própria” (L, 159).

Notamos com esse gesto, uma possibilidade de analisar *O lustre*, pelo viés da metalinguagem, que se torna mais evidente com a leitura que Vilma Arêas realiza em *Clarice Lispector: com a ponta dos dedos*, nele a ensaísta menciona um aspecto instigante sobre o processo artístico da obra clariceana a partir do trecho no qual a personagem Virgínia modela os bonecos de barro.

Segundo a pesquisadora, é possível “perceber com clareza os princípios, ao mesmo tempo práticos e intuitivos, que regem a atividade artística de Clarice. Trata-se de um processo dialético e vital, banhado de ardor algo religioso indiferente ao perfeccionismo formal” (ARÊAS, 2005, p.23-24). Portanto, a questão da metalinguagem faz-se presente em *O lustre*, sendo este outro possível caminho para se compreender o estilo das primeiras obras da escritora brasileira.

Nilson Dinis, autor de *Perto do Coração Criança: imagens da infância em Clarice Lispector*, dedica algumas páginas ao romance *O lustre*, aproximando as protagonistas Joana e Virgínia. Dinis elege, a partir da imagem da infância, dois temas recorrentes na escritura clariceana, já presentes nos dois primeiros romances: a maldade e a morte.

Virgínia conhece o mal através da Sociedade das Sombras, que será exercida em vários momentos como, por exemplo, “em sonhos assassina um cão revivendo a cena do afogado [...], ou então quando já adulta, [rouba] um queijo de um armazém” (DINIS, 2006, p.50).

Sobre *O lustre*, o pesquisador observa que o “exercício do mal e da transgressão” é uma espécie de “preparação para a experimentação das sensações e também para a experimentação da linguagem” (DINIS, 2006, p.53). Segundo o estudioso, é através do “jogo do contrário”, exercido pela palavra, que Virgínia e Daniel transgridem as leis do mundo adulto.

Recentemente, em 2007, foi defendida na USP, como tese de doutorado, o trabalho *Despalavras de efeito: os silêncios na obra de Manoel de Barros*, de Julio Augusto Xavier Galharte. Embora se trate de um estudo da poética do autor mato-grossense, o pesquisador desvia um olhar atencioso a *O lustre*. Ao associar a cor branca ao silêncio, temática principal da pesquisa, são analisadas algumas capas do romance, assim como exemplificados os recursos ao silêncio como estratégia narrativa.

O pesquisador observa que a ambigüidade presente nesse romance inicia-se a partir da leitura das capas das primeiras edições. Citando os pássaros que nelas figuram, pode-se questionar se são “gaivotas ou urubus, o que não é difícil de aceitar, já que a morte é um tema recorrente ao longo do romance” (GALHARTE, 2007, p. 208).

Na capa da nona edição, publicada pela Editora Francisco Alves, aparece a reprodução de uma tela de Vincent van Gogh, pintor admirado e citado por Clarice Lispector.

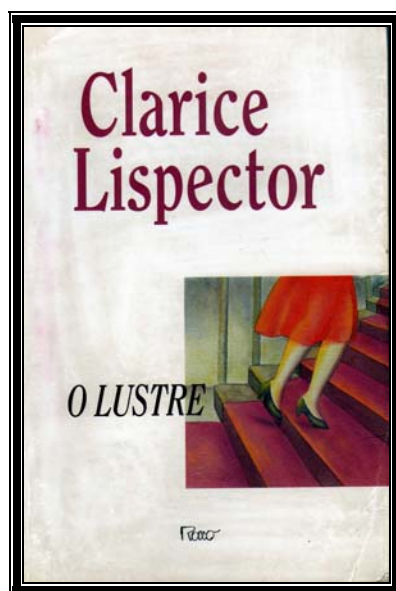
Acrescentamos que essa capa ilustra uma das inúmeras frases poéticas do romance: “O verde dos milharais silenciosos estendia-se azul arroxeadado e fulgurante na paisagem misteriosamente clara; mas o fundo da visão ocultava-se negro e reservado” (L, 259-260).



Capas de diferentes edições de *O lustre*, 1ª, 4ª e 9ª, respectivamente.

A capa da edição mais recente da Editora Rocco não foi analisada na tese mencionada. Mas é importante observar a escolha do desenho. Agora não são os pássaros que chamam a atenção, mas uma escadaria forrada por um tapete de “veludo encarnado”, na qual vemos apenas as pernas de uma mulher, semicobertas por um vestido vermelho transparente.

Esse detalhe sugere que pode não ser apenas um vestido ralo pelo tempo, como é descrito em muitas cenas do romance, mas sinal da sensualidade de Virgínia, que ora parece menina, ora figura como mulher, pois a própria cor vermelha remete a uma atmosfera sensual.



A orelha dessa edição é assinada por Roberto Corrêa dos Santos que reforça a densidade do romance, pois acredita que não se trata “de um livro ou de uma estória a ser contada. Trata-se de valiosa e impressionante operação de arte” (apud LISPECTOR, 1999).

Segundo o ensaísta, *O lustre* é um livro único que faz parte de um conjunto, que se constitui como um mosaico de pensamentos e sensações:

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 do já adquirido, do já sabido, do já feito.[...] Supor um movimento contínuo não apenas opõe à 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).

Clarice Lispector apresenta uma escritura multifacetada, “estranha” dentro do quadro geral de nossa ficção, por isso – cria mais que um estilo – uma nova literatura. Com o passar dos anos, a própria recepção crítica de *O lustre* começa a mudar de forma positiva, mas ainda há muito para ser dito sobre um livro que passou anos “esquecido” no “porão”.

Tendo em vista o posicionamento crítico inicial, aliado a crítica mais recente, optamos por fazer uma análise centrada em dois elementos que sofreram as principais transformações com as mudanças ocorridas no romance moderno, a personagem e o espaço. A personagem é fundamental para entendermos a complexidade da vida moderna e a psique humana. O espaço no qual ela está inserida também é de extrema importância, pois muitas vezes, é ele quem determina o comportamento da personagem, alterando de forma significativa, sua posição frente ao mundo. É o que mostraremos com as análises a seguir.

CAPÍTULO 2

VIRGÍNIA

*Pôs o chapéu e correu através
de um trigal – onde seria? – até
uma colina, nalguma parte à
beira-mar; pois havia barcos,
gaivotas, borboletas; sentaram-
se sobre um rochedo[...]
Chegava-lhe pela porta do quarto
um rumor de chuva caindo, o
estalido das ervas secas, a
carícia do mar, abrigando a
ambos numa sonora concha e
murmurando qualquer coisa para
ela, que jazia na margem, como
uma florada a esparrifar-se sobre
um túmulo.
(Virginia Woolf)*

2.1- A 'trágica solidão' de Virgínia.

O início de toda a discussão acerca da função e da natureza da personagem literária começou na Grécia, com as diferenças básicas, propostas por Aristóteles, entre o ser ficcional e o ser real. Segundo o filósofo, poder-se-ia classificar a personagem em duas categorias: a primeira como reflexo do ser humano; a segunda como construção textual. Muitos teóricos da literatura continuaram refletindo sobre essa proposta, lançando um olhar sobre novos horizontes.

Nosso propósito não é reforçar o percurso traçado pela teoria literária acerca da personagem, mas concentra-se na construção desta no romance moderno, pois nosso foco principal é a protagonista de *O lustre*.

O início dessa obra aponta para a dificuldade em definir a personagem principal, obstáculo que vai permear toda a história. O narrador apresenta a protagonista não pelo nome ou por uma característica física ou mesmo psicológica, a narrativa começa com o pronome de terceira pessoa: “ela seria fluida durante toda a vida” (LISPECTOR, 1946, p.7). Mas ela quem? O leitor só saberá que se trata de Virgínia na metade do primeiro parágrafo, que é longo.

As narrativas tradicionais podem começar com um problema, um conflito instaurado, mas o seu esclarecimento é certo. Há ainda uma sequência de atos das personagens que tecem a trama no decorrer do romance. *O lustre*, ao contrário, não começa com um problema, mas vários: uma suposta morte, um segredo, um posicionamento diferente do narrador tradicional e a indefinição da personagem. A ambigüidade da narrativa não permite desvendar os vários mistérios nele existentes.

Logo na primeira frase o leitor é avisado que a personagem vai se modificar conforme o ambiente no qual estiver. A palavra “fluida” dá margem a esta interpretação, pois, entre seus significados, segundo o *Dicionário Aurélio*, “fluido” pode ser “corpo que toma a forma do recipiente em que está”.

Para entender a complexidade dessa personagem clariceana, iniciamos nossa pesquisa teórica com a classificação proposta por E.M.Forster, em seu livro *Aspectos*

do romance. No período em que aparecem obras e autores que vão marcar toda uma geração, como, por exemplo, Virginia Woolf, T.S.Elliot e James Joyce, E.M. Forster parte da diferenciação entre *Homo sapiens* e *Homo fictus*. Segundo ele, a diferença principal reside no fato de que a pessoa é um ser inacabado, sua vida interior é invisível aos olhos dos outros enquanto que uma personagem, por mais incompleta que seja, apresenta-se sempre sob uma visão global e completa. Sua vida mais íntima e secreta será revelada ao leitor de modo que nada fique encoberto.

Para Forster, mesmo que o romancista queira e deseje criar personagens complexas e inacabadas, o leitor terá a dimensão exata dessa incompletude, pois são seres que se iniciam e se encerram através de orações, ou seja, “são seres de palavras”. Foi esse estudioso que propôs a tradicional divisão das personagens em “planas” e “redondas”. As personagens “planas” são incapazes de surpreender o leitor; do início ao fim da narrativa suas atitudes são previsíveis e não há mudança em seu comportamento, enquanto que as “redondas”, ao contrário, superam as expectativas, pois agem de forma inesperada, aproximando-se, nesse aspecto, dos seres humanos, por sua complexidade.

Nesse sentido, as considerações feitas por E.M.Forster a respeito da personagem “redonda” relacionam-se a Virgínia, mas apenas essa teoria não consegue explicar o seu processo de construção dentro do romance.

A protagonista é representante do tipo de personagem que figura no romance da modernidade, pois não representa a sociedade, o coletivo, mas a individualidade. Ela se questiona e está à procura do próprio “eu”. A personagem está sempre em busca de sua verdadeira identidade, suas origens: “olhava-se ao espelho, o rosto branco e delicado perdido em penumbra, os olhos abertos, os lábios sem expressão” (L, 77) ou ainda “Sim, sim, precisava de uma vida secreta para poder existir” (L, 78).

Podemos verificar esse fato em várias outras passagens do romance, como o seguinte trecho: “Metida na combinação curta e com um corpo de tão pouca cintura, olhou-se ao espelho -estaria pronta para enfrentar o riso e o brilho alheio? O rosto errava em sombras” (L, 94).

O livro *A personagem de ficção* (1998) reúne quatro ensaios importantes sobre a questão que nos propomos discutir. Para tanto, centraremos a atenção nos ensaios de Anatol Rosenfeld e no de Antonio Candido. Em “Literatura e Personagem”, Rosenfeld afirma que a personagem é quem torna patente a ficção, e através dela, a camada imaginária se adensa e se cristaliza. Mesmo sabendo da existência de personagens no poema, é na narrativa que a função da personagem é mais marcante. “Apenas com o surgimento de um ‘ser humano’ passamos a aceitar o fato como ficcional” (ROSENFELD, 1998, p.23).

Para o autor, o “sintoma lingüístico” é responsável pela ficção e a escolha das palavras situa o ser como personagem. São as orações que projetam seres e mundos puramente ficcionais. Rosenfeld também distingue um ser real de um ficcional pelo seu caráter de inacabamento. Nunca teremos uma visão total de um ser humano real, ao passo que, mesmo que a personagem seja inacabada, teremos a dimensão exata de sua composição. De fato, embora a personagem seja projetada como um ser incompleto, ela será determinada pelo fator lingüístico.

Antonio Candido dá seguimento à interpretação de Rosenfeld, problematizando ainda mais a questão. Para Antonio Candido, a personagem é o elemento mais atuante e comunicativo da arte novelística moderna. No entanto, ela está intimamente relacionada aos outros elementos da narrativa, como enredo, tempo e espaço. Segundo Candido, a personagem de ficção é mais lógica que o ser real.

No intuito de mostrar a personagem como um ser reproduzido ou ente inventado, Antonio Candido resume as idéias de François Mauriac, escritor que acredita na ambigüidade das personagens, já que elas não correspondem nunca às pessoas vivas, apenas nascem delas. Na interpretação de Candido, a composição da personagem dar-se-á, portanto, entre dois pólos ideais: ou uma transposição fiel de modelos (tipos, caricaturas), ou invenção totalmente imaginária. O que prevalece é o trabalho criador do autor, que dosará memória, imaginação e inventividade à sua maneira.

Notamos que tanto Rosenfeld quanto Candido diferenciam a personagem de ficção do ser real, assim como já fizera E.M.Forster, apontando sua importância na

construção da narrativa. Os dois ensaístas de *A personagem de ficção* acrescentam ainda que a personagem é um ser que depende do fator lingüístico.

Não é nossa intenção menosprezar as idéias defendidas por E.M. Forster, Anatol Rosenfeld e Antonio Candido, mas ainda precisamos recorrer a outro estudioso para compreendermos a complexidade e a especificidade da personagem clariceana. Por isso, as reflexões de Mikhail Bakhtin mostraram-se relevantes para o nosso estudo.

Na leitura que realiza da obra de Dostoiévski, Bakhtin entende que as personagens criadas pelo escritor russo já não são mais tradicionais, ou seja, aquelas que apresentavam uma função específica e sempre respondiam à pergunta do leitor: “quem é ele/ela?”. A personagem dostoiévskiana é o protótipo da personagem do romance moderno, que busca respostas e procura a si mesma. Ela tem a visão de um mundo fragmentado e, portanto, também se sente partida, cindida, desconectada de uma sociedade que está em plena transformação:

A personagem não interessa a Dostoiévski como um fenômeno da realidade, dotado de traços típico-sociais e caracterológico-individuais definidos e rígidos, como imagem determinada, formada de traços monossignificativos e objetivos que, no seu conjunto, respondem à pergunta: “quem é ele?” A personagem interessa a Dostoiévski enquanto ponto de vista específico sobre o mundo e sobre si mesma, enquanto posição racional e valorativa do homem em relação a si mesmo e à realidade circundante. Para Dostoiévski não importa o que a personagem é no mundo mas, acima de tudo, o que o mundo é para a personagem e o que ela é para si mesma (BAKHTIN, 2005, p. 46).

Bakhtin entende que a personagem em Dostoiévski é problematizada não como um ser definido, mas um ente que está preocupado com o significado do mundo e de seu valor enquanto ser, ou seja, o que ela representa para si própria.

A natureza da personagem de ficção poderia ser resumida assim: trata-se de um ser de palavras que se aproxima do ser real, porém, por mais problematizada que seja, não alcança a complexidade humana.

Apesar de Fernando Segolin apoiar-se no conceito de Propp a respeito da função da personagem, no sentido de que elabora uma fórmula a partir do modelo proppiano, o que poderia resultar em certo reducionismo, o estudioso lança luz e esclarecimento acerca da personagem protagonista de *O lustre* ao tratar da evolução da personagem ficcional. Para o pesquisador, a personagem-função evolui para a condição de personagem-estado, situação na qual começa a se descaracterizar, alcançando sua transformação em personagem-texto, completamente distanciada do modelo tradicional, até se metamorfosear em antipersonagem, ou seja, aquela que tem uma consciência metalingüística.

A protagonista de *O lustre* está próxima da personagem-estado, uma vez que se afasta dos modelos das narrativas comuns, não sendo possível ao leitor seguir sua trajetória como heroína do romance pois ela é “um feixe de atributos e/ou predicados de ação modalizados, subordinado ao jogo relacional de um texto” (SEGOLIN, 2006, p.87).

O discurso da personagem-estado chega por vezes a se confundir com o discurso do narrador. É nesse momento que a personagem inicia sua fusão com o próprio texto. Neste sentido, não apenas a personagem Virgínia assemelha-se a esse tipo de personagem, mas todas as outras personagens do romance em questão.

N’*O lustre* nenhum personagem apresenta-se com uma função tradicional delimitada. Antes, parecem-se com sombras ou esboços de personagens, que poderiam ser descartados à medida que se tornam dispensáveis pelo próprio texto. É a partir dessas perspectivas que analisaremos Virgínia, apontando como ela corresponde às exigências de uma personagem que figura nos romances modernos.

O romance é narrado em terceira pessoa, sendo dividido em nove capítulos que não são numerados nem nomeados. A primeira parte narra a infância da personagem Virgínia, em Granja Quieta, que se situa no campo, próximo ao município de Brejo Alto. A vida de Virgínia é marcada por um segredo: quando eram crianças, Virgínia e seu irmão Daniel viram um chapéu boiando no rio e associaram ao “afog...”, palavra que não deveria ser pronunciada por eles.

A relação entre os dois irmãos é assinalada pela ambigüidade, meio incestuosa, misteriosa, que parece se renovar nos encontros de “A Sociedade das Sombras”, cujo

lema era a “solidão”. Granja Quieta é o lugar onde nasceram Esmeralda, Daniel e Virgínia. Os irmãos passaram a infância em um casarão que pertencia à avó, uma casa que já fora luxuosa, restando de seu passado apenas o tapete vermelho e o lustre.

No quinto capítulo, há um aceleração temporal, uma vez que nos deparamos com Virgínia e Daniel adultos, já vivendo na cidade. Devido à passagem do tempo e a mudança de espaço, podemos entender que se inicia aqui a segunda parte do romance.

Na cidade, Virgínia se envolve com Vicente, numa relação amorosa um pouco conturbada, reflexo do caráter da própria personagem. É na cidade que Virgínia almeja uma vida social. Participa de festas e reuniões, faz amizade com o porteiro Miguel, sendo este mais um relacionamento complicado.

É nessa atmosfera de encontros e desencontros que a protagonista tenta se definir, em um constante jogo de alteridade. No final da narrativa, Virgínia parece se encontrar com aquela que a perseguia desde pequena: a morte.

As personagens que rodeiam o universo de Virgínia agem como espécies de sombras dentro da narrativa, de modo positivo, uma vez que é através delas que a protagonista procura se posicionar no mundo. Recorremos ao *Dicionário de Símbolos* e entre os vários significados para sombra, encontramos um pertinente à idéia por nós defendida.

Assim, “a sombra é, de um lado, o que se opõe à luz; é de outro lado, a própria imagem das coisas fugidias, irreais e mutantes”. Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, autores do dicionário consultado, mostram que na visão junguiana, as sombras não passam de reflexos de um certo eu inconsciente e que o sujeito receia muitas vezes que elas apareçam “por medo de ter de assumi-las, para dominá-las ou torná-las benéficas, e de se encontrar em face de sua complexidade” (CHEVALIER, 2003, p. 843).

Clarice Lispector consegue não apenas transformar as demais personagens em simples bonecos, conforme aparece em seu caderno de notas, mas também em sombras auxiliares no processo de construção da protagonista.

As relações de Virgínia são conturbadas, seja de ordem amorosa ou mesmo familiar, conforme verificamos em várias passagens do romance. Desde a infância, ela se mostra como uma menina difícil e mentir é uma de suas características, pois para agradar ao pai, na hora do café, “pedia mais pão de milho, cheia de uma mentira de fome” (L, 17).

Seus sentimentos são contraditórios em relação à figura materna. Ora sente-se indiferente àquela mulher, ora tem ciúmes por saber que a mãe prefere Esmeralda. Mas a identificação com a mãe se dá, mesmo que sutilmente, no fato de ambas serem, cada uma a seu modo, sem lugar no mundo, ou seja, mãe e filha se sentem deslocadas. A mãe “passaria os dias, como uma visita na própria casa” (L, 19), enquanto Virgínia não se fixa em lugar algum, pois é uma errante em busca de si mesma.

Com o pai, Virgínia obtém mais sucesso e às vezes é tomada por uma alegria quando, mesmo sem entender, vê a satisfação do pai ao ver a casa cheia de parentes. Ela “amava-o tanto nesses momentos que desejaria chorar de esperança e de confusão no prato” (LISPECTOR, 1946, p.19). Apesar de ser um homem austero, de poucas palavras, investe na educação dela e de Daniel, autorizando que eles estudem na cidade.

Esmeralda, a irmã mais velha de Virgínia, é uma moça que também guarda um segredo, em parte revelado ao leitor. Trata-se da possibilidade de certo envolvimento com um homem. Tal acontecimento vai desencadear certa ruptura entre Esmeralda e os demais membros da família, restando-lhe apenas a mãe, como cúmplice e companheira. Quem revela ao pai os encontros “secretos” da irmã é Virgínia, mostrando assim, outro aspecto de sua personalidade, a maldade, pois se sente feliz ao delatar Esmeralda.

Apesar do comportamento incomum de Virgínia, fingir pequenos desmaios, ser ciumenta, invejosa, maliciosa e ambiciosa, tais características tentam esconder uma menina medrosa, insegura, que tem receio de enfrentar a sociedade, as pessoas que a cercam e que tem medo da idéia da morte. Ela não sabia como se ligar aos seus antepassados e muitas vezes demonstra ter vergonha da sua família. Desde menina

ela pensa na possibilidade de viver em outro lugar, pois “à sua frente se estendia todo o futuro” (L, 88).

Esmeralda tentava descobrir pistas sobre a vida que Virgínia levava na cidade, mas esta sempre se esquivava. De certo modo, era uma forma de Virgínia instigar a curiosidade da irmã. Como já ressaltamos, a protagonista se mostrava invejosa, sendo sua irmã, mais uma vítima de seus sentimentos. Sempre que podia, Virgínia menosprezava ou humilhava Esmeralda, dizendo que esta vivia “se comendo viva, [...] roendo-se como um verme” (L, 277).

Ao ir morar na cidade, Virgínia conhece Vicente, com quem mantém um estranho relacionamento amoroso. Ela tem medo de se envolver, ele não se liga a ela, porém precisam um do outro. Virgínia parece ver em Vicente a possibilidade de ascensão social. Ele se aproxima de Virgínia, enxergando nela apenas o que o atraía, talvez a impossibilidade de realmente tê-la, pois ele “compreendera porque dirigia-se a ela ou não se dirigia com aquele ar que êle só adotava em presença das mulheres ainda não possuídas e às quais jamais pudera dizer: feche a porta antes de sair” (L, 99). Mas, por instantes, ele parece envergonhar-se dela, pelo fato “de ela não ser como ele” (L, 112).

Os sentimentos que Vicente nutre por Virgínia se revelam ambíguos, principalmente pelo fato de existir a possibilidade de um triângulo amoroso envolvendo um de seus amigos. Adriano é tão enigmático quanto os dois amantes e, em várias passagens, notamos o interesse de Adriano ora por Vicente, ora por Virgínia, o mesmo ocorrendo com Vicente e Virgínia. Adriano percebe que poderia amar Virgínia, “apesar de sua clara insignificância [e] tirá-la de Vicente seria fácil” (L, 122).

Sobre Vicente, pode-se dizer que tinha “qualquer coisa de feminino ou pelo menos de muito comum entre as mulheres” (L, 124). Adriano e Virgínia “se comunicavam” (L, 99), ele parecia conhecer os pensamentos dela. “Adriano a ajudava imperceptivelmente a viver” (L, 119), porém, em outros momentos, Virgínia sabia que “ambos não se suportavam” (L, 120).

A ambigüidade dos relacionamentos de Virgínia torna-se clara quando fica implícita a relação incestuosa com o irmão Daniel. Nunca se saberá se realmente existe ou não esse relacionamento erótico-afetivo entre Virgínia e Daniel, mas o que interessa realmente é o caráter ambíguo da narrativa e da personagem. Diversas vezes Virgínia encontra-se pensando em Daniel: “surpreendeu-a a delicadeza da pergunta, como ela o amava, como o queria, aqueles olhos pensando, aquele pescoço forte e reto mas gentil” (L, 76).

Os irmãos estão ligados por muitos pontos: o segredo, os jogos infantis, unidos pela “Sociedade das Sombras”, pelo fato de ambos terem sido “formados na parte inferior” do corpo da mãe (L, 19). Por esses e outros detalhes, Daniel exerce seu poder sobre a irmã, que aceita entrar no jogo da submissão.

Mas é Virgínia quem dá a Daniel a possibilidade de domínio, que se inicia através do segredo. É a menina que de repente diz: “olhe!” Ao ver o chapéu boiando, o menino se assusta enquanto a irmã propõe: “– Não podemos contar nada a ninguém, sussurrou finalmente Virgínia, a voz distante e vertiginosa” (L, 8).

Quando atinge a fase adulta, Daniel decide se casar com Rute, mas antes apresenta sua noiva à irmã, que não esconde seu ciúme, pois “durante minutos longos e ocos o quarto parecia vazio, a casa silenciosa e cheia de vento [enquanto Virgínia pensava]” mas Daniel, Daniel, como pudeste “ (L, 143). Depois que se separa do irmão, Virgínia tenta, sem sucesso, ligar-se a outras pessoas.

Também ambígua é a relação de Virgínia com as mulheres. Na aproximação da protagonista com Maria Clara, por exemplo, é possível vislumbrar um sutil encontro amoroso. Deslumbrada pelo jeito de Maria Clara, que ao rir “tornava-se mais vulgar, mais velha e mais atraente”, Virgínia teme “ser fascinada por ela como fora por Daniel na infância e tornar-se sua escrava” (L, 111).

Num determinado episódio, Maria Clara convida Virgínia para ir a sua casa, já que mora sozinha, de modo que pudessem “ter uma boa conversa entre mulheres, vamos falar sobre *soutiens*, dores mensais... o que quiser... combinado?” (L, 130).

Virgínia, rindo confusa e encantada, responde "sim, sim... está combinado..." (L, 130). Ela ainda se lembra de uma amiga que tivera na infância e que simplesmente a amou "tanto como poderia amar Maria Clara" (L, 230).

Ao conhecer a irmã de Vicente, Virgínia sente uma mistura de inveja e certo desejo de ser como ela, pois Rosita tinha "os seios grandes, o rosto puro sem pintura [...] lia livros policiais e sua voz era ligeiramente rouca. Virgínia [...] fitava-a com avidez e frio" (L, 203).

Outro relacionamento digno de nota é o que envolve Virgínia e Miguel, o porteiro do prédio onde morou. Apesar da conturbada relação de amizade, talvez por ele ser casado e ter dois filhos, o fato não serviu como impedimento para que tomassem chá, café, trocassem confidências e até mesmo lessem a Bíblia. Virgínia "alias nunca vivera tão simplesmente com uma pessoa como com Miguel – a ele entendera melhor do que a qualquer outro ser humano até então" (L, 164).

Miguel era um homem que vivia sobressaltado. Após um jantar feito no apartamento de Virgínia, ele reage de maneira inesperada, dizendo que sua mulher havia descoberto os encontros deles. Virgínia compreende, mas sem deixar de esboçar um ar de surpresa, afinal "Miguel e Virgínia gostavam um do outro" (L, 161).

Acreditamos que as tentativas de relacionamentos entre Virgínia e Vicente, Virgínia e Miguel e até mesmo Virgínia e Adriano são frustradas porque esses encontros representam a possibilidade de Virgínia encontrar-se consigo mesma e se conhecer, o que é evitado por ela em várias oportunidades.

Clarice Lispector escreveu uma nota a respeito de "espalhar a vulgaridade de Virgínia em várias cenas". Verificamos esse aspecto em algumas passagens do romance, como uma das conversas que Virgínia tem com Daniel na qual ele diz que ela continua a mesma, "de uma vulgaridade e de uma falta de compreensão que faz pena" (L, 269). Também é notável o fato de que Virgínia chamava a atenção de Adriano porque "o que excitava nela era a vulgaridade como numa prostituta o vício excita" (L, 122). Portanto, esse é outro traço da personalidade da protagonista.

Se o relacionamento de ordem erótico-afetiva é complicado para Virgínia, o mesmo acontece quando se trata das relações familiares. Como notamos, é complicada sua ligação com Daniel, assim como é com Esmeralda. A possibilidade de reforçar os “laços de família” também se torna frustrada quando Virgínia decide passar um período na casa das primas Arlete e Henriqueta, após o casamento de Daniel, na tentativa de amenizar sua dor. Na verdade, elas representavam “um erro e uma mentira – agora que se aproximava tanto de sua realidade [de Virgínia]. Pobreza e velhice” (L, 148). Ou seja, as primas velhas e solteironas anunciavam o provável futuro de Virgínia, que se dera conta de que estava sozinha no mundo, uma vez que já não se sentia mais irmã de Daniel.

Entre discussões e desaforos, pois as três mulheres não se entendem, estranhando-se como se não fizessem parte da mesma família, Virgínia foge daquela casa velha e sombria, “disfarçando um sentimento de terror e medo”, mas ao mesmo tempo aliviada de não ter que se despedir, “ela que nunca recorrera à sua família” (L, 156). Virgínia conclui posteriormente que “não era só de Daniel que ela se via afastada [...] se sentia excluída do mistério da família” (L, 274).

Misteriosa também é a ligação de Virgínia com a avó, pois tal relação acaba por valorizar a questão da morte. A senhora de idade avançada necessita de cuidados diários e já não participa da vida familiar, ficando sempre em seu quarto. “A avó sentada não falava, não ria, quase não olhava como se agora lhe bastasse viver” (L, 25). Parecia estar à espera da morte e quando a empregada faltava, Virgínia se dirigia ao quarto para atendê-la. Nestes momentos, a neta tinha medo de que a velha morresse em sua companhia e repetia, como uma estranha, as palavras da criada, “Não morre não, velha danada” (L, 25).

Ao pegar um álbum de fotografias da família, Virgínia percebe que “é preciso não ter vergonha de gostar da família [porém] parecia-lhe estar pegando em retratos de mortos” (L, 279). Apesar de ela reconhecer a importância da família, não encontra seu lugar no seio desta. As idas e vindas de Virgínia à Granja Quieta representam suas investidas em ligar-se aos seus antepassados, através da figura de sua avó.

É notável que a personagem principal de *O lustre* está em constante mudança, seja física, psicológica ou até mesmo no que se refere à mudança de ambiente. Virgínia não consegue se encontrar por onde transita, e seu maior objetivo é pegar um fio, uma luz, uma teia, como a da grande aranha que se encontra na sala: “o lustre” do título da narrativa, para que sua existência um sentido.

Para Virgínia, era indiferente a realidade ou a invenção dela. O que importava era forjar uma situação para que ela se tornasse o centro e ficasse em evidência:

Ver a verdade seria diferente de inventar a verdade? sua cabeça [de Virgínia] estalava, crescia oscilante como uma bola fria de fogo. Ver a verdade seria diferente de inventar a realidade? Seu pensamento era afinal tão forte que não parecia rodeado de nenhum outro (L, 75).

Confirmado o caráter inacabado e mutante da personagem, citemos o episódio em que Virgínia e Daniel conversam a respeito dos nomes. Para ela, “os meninos e as meninas deveriam tanto mudar de nome quando cresciam” (L, 239). Assim, acreditava que ao crescer “ela poderia se chamar Maria Madalena ou Hermínia ou mesmo qualquer outro nome menos Virgínia” (L, 239). Ou seja, ela deseja ser outra pessoa, pois, apesar de se gostar, não entende a imagem que vê refletida no espelho “tão engraçada como se fôsse loura”, [mas não era, ela tinha] “extraordinários cabelos castanhos” (L, 77).

Muitos estudiosos da obra de Clarice Lispector ressaltaram a temática da morte presente em *O lustre*. De fato, do início ao fim do romance essa é uma imagem constante. Virgínia pensa insistentemente na questão da morte, como se essa fosse uma chave para seus questionamentos, uma porta de saída: “...quando a gente vê um vagalume a gente não pensa que ele apareceu, mas que desapareceu. Como se uma pessoa morresse e isso fosse a primeira coisa dessa pessoa porque ele nem tivesse nascido nem vivido, sabe como? Pergunta-se assim: como é o vagalume? Responde-se: ele desaparece” (L, 45).

Carlos de Sousa e Julio Galharte mencionam os vagalumes que povoam *O lustre*. Ambos apontam para a questão da “escuridão e da luminosidade” que envolve o

romance de Lispector. Se em muitos momentos o vagalume está associado ao jogo de claro e escuro presente nesse livro, ainda podemos relacioná-lo com a idéia da vida e da morte, conforme verificamos na passagem acima citada.

No instante em que acreditamos estarmos vivos, brilhamos espalhando luz. Quando nos ausentamos do mundo real, seja por vontade própria ou não, morremos, mesmo que nosso corpo ainda se faça presente, porém, vive-se uma vida secreta, assim como a de Virgínia. É o que fica subentendido na pergunta que Virgínia faz a Daniel: “– Você queria ser assim, menino? [...] Como o vagalume é para a gente... Sem ninguém saber como se é, se está aparecendo ou desaparecendo [...] mas pensa que a gente não vive enquanto isso?” Ela afirma que “vive, tendo história e tudo como o vagalume” (L, 45).

A personagem é uma incógnita para o narrador e para si mesma, esse elemento interior permite caracterizá-la como uma típica personagem moderna. Por isso, é interessante mencionar a questão da fragmentação na obra clariceana, observada em muitas frases de *O Lustre*, levando-se em consideração a desorganização lógica da oração e a quebra do tempo linear diretamente refletido na construção da personagem.

Como apontado pelo filósofo William James, o pensamento não apresenta uma ordem lógica, pois sempre se revela fragmentado. Para James, o pensamento opera em uma corrente ininterrupta: cada segundo traz consigo todo passado, além de fazer projeções quanto ao futuro. Esta operação é representada na literatura por meio de técnicas narrativas: monólogo interior direto, monólogo interior indireto, solilóquio e descrição onisciente.

A partir do monólogo interior indireto, a voz do narrador acaba se fundindo muitas vezes com o discurso da personagem. Aliás, o próprio narrador passa por uma espécie de crise, ora se identificando, ora se distanciando do objeto narrado. Podemos apontar esta fragmentação no seguinte trecho:

Nada dizia, não se movia mais interiormente sem nenhuma palavra repetia: eu não sou nada, não tenho orgulho, tudo pode me acontecer, se _ _ _ quiser me impedirá de fazer a massa de barro _ _ _ [...]

agradecia-lhe com uma alegria difícil, frágil e tensa, sentia em _ _ _ alguma coisa como o que não se vê de olhos fechados _ _ _ (L, 53).

Trata-se de um exemplo da representação de fluxo de consciência, que se manifesta pela técnica do monólogo interior indireto, além da indicação gráfica que iconiza as interrupções do pensamento da personagem. Esta mesma passagem apresenta a singularidade da autora que reside no fato de ela representar o mundo subjetivo em detrimento da realidade objetiva, compondo uma escrita de sensações.

O que Álvaro Lins apontava como defeito no momento da publicação de *O lustre* resulta ser um binômio de qualidade e inovação na literatura brasileira: o enredo também se fragmenta, entrando em um processo de diluição, onde a personagem não é mais vista apenas exteriormente, mas desde o ponto de observação interior.

O discurso da personagem confunde-se muitas vezes com o discurso do enunciador, em uma fusão do pensamento da personagem com o pensamento do narrador, sendo essa outra característica da personagem moderna. O texto começa a invadir o espaço que antes era reservado apenas à personagem e assiste-se à ascensão do texto discursivo, que entrelaça a voz da personagem, do narrador ou até mesmo a visão do alter-ego do autor.

Em *O universo fragmentário*, Erwin Theodor Rosenthal elabora um estudo sobre o romance moderno tendo em vista as novas concepções do mundo. Na visão de Rosenthal, “as incertezas da existência humana em meio ao caos da época [...] induzem por vezes à criação de figuras quase totalmente despojadas de identidade” (ROSENTHAL, 1970, p.84).

Essa reflexão contribui para a compreensão das páginas finais de *O lustre*. Virgínia ao morrer atropelada por um carro fica exposta na rua, reunindo em volta de si transeuntes curiosos. As pessoas começam a conversar, na tentativa de identificar a vítima, que passa a ser reconhecida inclusive como uma prostituta. Entre os diálogos, há o da mulher de Miguel que ao vê-la diz que ela começou a receber seu marido no quarto e exclama indignada: “Imagina! Nem cara tem! Avisei o marido para parar com a

história e por pouco não vou eu mesma esganar esta... Mas olha só, quem eu vou ver morrer” (LISPECTOR, 1946, p.340).

O reconhecimento do corpo vai se dando gradualmente, a medida em que as pessoas vão informando onde ela morava, quem recebia e depois através de seu chapéu marrom. Mas em momento algum as pessoas falam o nome da personagem, nem mesmo Adriano, que pergunta ao guarda: “– Ela está morta então?” (LISPECTOR, 1946, p.341). Virgínia, que durante sua vida procurou como uma errante a sua verdadeira identidade, morre como uma desconhecida. Sobre a protagonista, o narrador conclui que “a morte inacabara para sempre o que se podia saber ao seu respeito” (LISPECTOR, 1946, p.341).

2.2- Vestígios de Virgínia na obra de Clarice Lispector.

A personagem Virgínia apresenta uma aparente fragilidade em sua própria construção, pois críticos, como Álvaro Lins, acreditaram que *O lustre* foi elaborado com “pedaços de personagens”. Ao analisarmos Virgínia, procuramos mostrar que ela representa a personagem moderna. É possível verificar sua marca dentro da obra clariceana e mesmo ela sendo um “lustre implume”, notamos que a “casta semente” dá frutos, vislumbrados em textos posteriores.

Apesar de Clarice Lispector esboçar a vontade de reescrever *O lustre*, tirando de Virgínia “tudo que parece com Joana”, boa parte da crítica menciona o parentesco entre a personagem de *Perto do coração selvagem* e a protagonista do romance de 1946. Se Virgínia herdou muitas características de Joana, percebemos em outras personagens certas similitudes com a segunda “heroína” criada por Lispector.

Lucrécia e Martim, protagonistas de *A cidade sitiada* e *A maçã no escuro*, respectivamente, assemelham-se a Virgínia no que diz respeito ao caráter de seres errantes. Lucrécia casa-se com um forasteiro para poder “virar as costas a S.Geraldo” (CS – 110), lugar que aos poucos era invadido pelo progresso. Assim como Virgínia transita entre o campo e a cidade, Lucrécia também se desloca por esses espaços. A diferença é sutil, pois a protagonista do romance de 1949 sai do subúrbio em crescimento, vai para a cidade e depois passa a morar no campo, após receber uma “carta da mãe chamando-a para a fazenda” (CS, 200).

Algo semelhante acontece com Martim, uma vez que acredita ter assassinado sua esposa. Porém, seu caminho é inverso, pois ele foge da cidade e se refugia em um lugar que talvez nem tivesse nome, “era apenas o grande espaço vazio e inexpressivo” (ME, 20). Logo depois, descobre que “o sítio ou fazenda não era muito grande [levando-se em consideração a parte de trabalho], mas seria enorme se também se contasse com as terras largadas” (ME, 54). Depois de um longo período de aprendizagem no campo, Martim é encontrado pelos policiais, retornando à cidade.

Para as duas personagens femininas o processo de aprendizagem e possibilidade de ascensão social acontece na cidade. Enquanto que para Martim o caminho para o crescimento pessoal e espiritual está no contato com a terra, é nela que ele é modelado, dando origem ao “nascimento do herói”.

Os vestígios de Virgínia na obra clariceana começam a se tornar mais nítidos em *A paixão segundo G.H.* A escultura é o ponto de intersecção entre as duas protagonistas. G.H. é uma escultora que vive em um apartamento semi luxuoso e Virgínia modela bonecos de barro. Esta, diferentemente daquela, não faz da arte profissão, antes se usa dela como forma de encontrar prazer ou extravasar emoções, conforme notamos na citação a seguir:

Às vezes um desejo agudo envolvido por uma onda de fresca e impulsionante felicidade, um desejo agudo de modelar dava um pequeno grito de surpresa em seu coração. Abria a pequena mala das coisas de barro, sem hesitação mergulhava-as em água quente para dissolvê-las e obter matéria para novas figuras (L, p.180).

É importante acrescentar que G.H. também encontra prazer ao exercer sua atividade profissional, tecendo o seguinte comentário:

da escultura, suponho, veio meu jeito de só pensar na hora de pensar, pois eu aprendera a só pensar com as mãos e na hora de usá-las. Também da escultura intermitente ficara-me o hábito do prazer, a que por natureza eu já tendia (PSGH, 29).

A escultura é uma arte do silêncio, ou seja, não se serve das palavras. Esse detalhe também favorece uma aproximação entre as duas personagens, pois ao trabalhar com a matéria para esculpir, ambas se entregam ao deleite, cerrando seus lábios, dando origem a outro elemento que se faz presente na vida das duas “escultoras”, a solidão.

G.H. necessita de um interlocutor, que é o leitor, para relatar sua experiência. Virgínia, mesmo se relacionando com outras pessoas, sabia que era necessário entregar-se a solitude, conforme o lema de “A Sociedade das Sombras”.

A relação de Virgínia e Daniel fará reflexo, de certo modo, no relacionamento das personagens do romance clariceano publicado no ano de 1969. Em *Uma aprendizagem ou livro dos prazeres*, encontramos a personagem Lóri que está à procura de si mesma. Ulisses, um professor de filosofia, ajudará a personagem a percorrer o caminho da descoberta e começa dizendo que, quando lhe for perguntado seu nome, ela “não respondesse ‘Lori’ mas que pudesse responder ‘meu nome é eu’, pois teu nome, dissera ele, é um eu” (LP, 11-12). Ou seja, Lóri dará sua mão ao professor, que a conduzirá nos “rituais iniciáticos”. Conforme as palavras de Olga de Sá, ao final da aprendizagem, ambos vão descobrir que “deram um ao outro a própria solidão, pois esta é o mais íntimo de si mesmo que se pode dar” (SÁ, 1979, p.264).

Os irmãos estão unidos pela solidão e é Daniel quem a princípio guia Virgínia, induzindo-a a pensar. Ela não ousava “sequer escapar ao seu domínio. Mesmo porque ela própria se reconhecia tôla e incapaz” (L, 70). Se em alguns momentos Virgínia age como uma menina indefesa, Lóri também se mostra inapta a seguir seu destino sozinha. Um detalhe interessante é que as duas mulheres são dependentes da figura paterna, metaforicamente marcada pela mesada que ambas recebem de seus respectivos pais.

A pintura está presente n’*O lustre* desde as páginas iniciais, que são pontuadas por palavras como “contorno”, “imagem”, “cores fixas”, associadas à descrição da paisagem, o que nos remete a uma atmosfera pictórica. Diversas cenas do romance induzem o leitor a formar telas impressionistas, como as de Monet.

Segundo o crítico de arte Meyer Schapiro³, a representação do ambiente, a natureza, a escolha das cores, a sombra e a luz são características impressionistas encontradas tanto na literatura quanto na pintura. Esses elementos estão presentes na narrativa clariceana de 1946 e se intensificam na obra de 1973.

A personagem de *Água viva* é uma pintora que se arrisca na arte da escrita, pois quer um texto vivo, no qual apareça música, desenho, fotografia e deseja esculpir uma

³ Meyer Schapiro é autor do livro *Impressionismo: reflexões e percepções*, do qual destacamos o capítulo “Impressionismo e literatura” para elaborar as relações sobre pintura presentes em *O lustre*.

obra que expresse seu âmago, sua essência. Mas a narradora-personagem adverte: “é tão curioso ter substituído as tintas por essa coisa estranha que é a palavra” (AV, 27).

Virgínia, que já construía bonecos de barro, deseja fazer o céu e “descobriu que precisava usar matérias mais leves que não pudessem sequer ser apalpadas, sentidas, talvez apenas vistas, quem sabe. Compreendeu que isso se conseguiria com tintas” (L, 57). A artista de *Água viva* também cria “o material antes de pintá-lo, e a madeira torna-se tão imprescindível para [sua] pintura como o seria para um escultor” (AV, 82). Uma trabalha a madeira, a outra modela o barro, ambas precisam das tintas para dar vida as suas criações, cores iluminadas e translúcidas.

Notamos que o estilo impressionista predomina nas páginas de *O lustre*. As inúmeras frases poéticas e o relato da psique das personagens, bem como as descrições sensoriais, formam quadros que precisam da colaboração do leitor. Notemos que o Impressionismo “marca justamente a mudança de ênfase da descrição externa de um objeto imobilizado para o recurso da narração” (apud LOBO, 2007, p.54). Frases como “Numa mistura fugaz e quase audível percebia pesadas côres brilhantes e tontas” (L, 43) ou “No céu, pela janela, nuvens brancas desmanchavam-se, corriam soltas do azul quieta” (L, 63), apontam, além do caráter lírico, a aproximação dessa narrativa da pintura impressionista.

Essa característica se espraia em *Água viva*, no qual aparece não apenas algumas técnicas impressionistas, mas tendências de outras escolas artísticas, como, por exemplo, o Expressionismo. Se a narradora tenta “fotografar o perfume” (AV, 59), outras vezes deseja pintar “fixo instantes súbitos que trazem em si a própria morte e outros nascem – fixo os instantes de metamorfose e é de terrível beleza a sua sequência e concomitância” (AV, 17). Ou seja, é através da destruição da superfície lógica, que se pode alcançar a supremacia da arte.

Não temos dúvida de que a obra de Clarice Lispector é permeada não só pela pintura, mas por outras formas de expressão artística. Porém, é a arte pictórica que predomina em sua escritura, visível em *O lustre* e sobressaindo-se em *Água viva*.

Dentre os romances de Clarice Lispector, o que mais se aproxima d'*O lustre* é *A hora da estrela*. Este livro divide características semelhantes com o escrito de 1946 não

apenas no que diz respeito ao seu desfecho “trágico”, pois as protagonistas de ambos os romances são atropeladas por um automóvel. Mas, segundo as palavras de Olga de Sá, o romance de 1977 “dialoga com todo o universo ficcional de Clarice Lispector” (SÁ, 1979, p. 269).

As duas personagens centrais saem de seus lugares de origem para vencer na “cidade grande”, mas a única saída possível para elas é a morte. Virgínia e Macabéa também dividem a solidão, procurando um contato mais íntimo com elas mesmas. Por isso, a nordestina falta ao trabalho para ficar um dia inteirinho no quarto que divide com outras colegas, enquanto Virgínia se esconde no porão.

Virgínia e Daniel são revisitados por Macabéa e Olímpico, pois os diálogos vazios entre eles são semelhantes, conforme verificamos nas citações a seguir:

– Espie só...[dizia Daniel]

– Vi, já vi, vi tudo! [respondia Virgínia]

Ele ria:

– Você seria até menos idiota se não fôsse tão idiota (L, 39).

Em uma das tentativas de dialogar com Macabéa, sem obter sucesso, Olímpico pergunta: “escuta aqui: você está fingindo que é idiota ou é idiota mesmo? (HE, p.56). Acrescentamos que o casal de namorados de *A hora da estrela* pareciam irmãos, uma vez que eram “espécie da mesma raça “.

A presença de uma vidente, a velha Ceci, que prevê a morte de Virgínia, pode ser entendida como um esboço de Madama Carlota, a cartomante que vê um “maravilhoso destino” para Macabéa.

O processo de ficcionalização está fortemente representado em *A hora da estrela* através da figura do escritor-narrador Rodrigo SM. Nesse livro, Clarice Lispector apresenta de modo contundente sua concepção do fazer literário, já iniciado em seus dois primeiros romances. Conforme já apontamos, a questão da metalinguagem se faz presente em certas atitudes tomadas por Virgínia como a feitura dos bonecos de barro e o fato de ela escrever cartas ao irmão Daniel.

A fragmentação presente n'*O lustre* atinge o clímax em *Um sopro de vida*, livro póstumo, publicado no ano de 1978, sendo esta sua principal característica. Foi Olga Borelli, amiga de Clarice Lispector, quem organizou as anotações espalhadas pela escritora.

Neste romance, percebemos a mistura de vários gêneros, no qual é mencionada mais uma vez a arte pictórica, pois a personagem Ângela Pralini diz: “Estou pintando um quadro com o nome de ‘Sem Sentido’” (SV, 42). Esse livro ainda pode ser entendido como síntese do processo criativo de Clarice Lispector, pois é nele que a escritora questiona ao máximo o poder de criação artística.

Outros exemplos poderiam ser dados para comprovarmos a força da personagem Virgínia na escritura clariceana, que se mostra presente em diversos contos. Citamos como exemplo “A imitação da rosa” do volume *Laços de família* e “A mensagem”, do livro *A legião estrangeira*, pois eles apresentam, em alguma medida, personagens semelhantes à protagonista de *O lustre*.

Laura, a protagonista do conto “A imitação da rosa”, entrega-se ao devaneio após perceber a efemeridade da vida, metaforicamente representada pelas rosas. Portanto, encontramos uma personagem absorta em seus pensamentos ao contemplar um vaso de flores. Virgínia, antes de ir ao jantar na casa de Irene, também depara-se com “as flores [que] erguiam-se em delicado vigor, as pétalas grossas e cansadas, úmidas de suor – o talo era alto, tão calmo e duro” (L, 94). São essas flores que dão a personagem coragem de enfrentar o mundo, “as flores empurravam-na para a frente num impulso alegre, nervoso...horrivelmente desesperado” (L, 97).

Laura, num gesto de entrega, “com seu heróico sacrifício” (LF, 49), envia as rosas à amiga, enquanto Virgínia “pegou numa tesoura, cortou o talo de três flores, das flores duras e opacas, [e] prendeu-as ao decote do vestido” (L, 96-97). Se para Laura as flores significam a redenção, a entrega, um modo de se doar, imitando os “passos de Cristo”, Virgínia torna-se sensual ao se adornar com três flores, colocando-as em seus peitos fartos, sugerindo, desse modo, a possibilidade de um triângulo amoroso entre ela, Adriano e Vicente, conforme mostramos neste capítulo.

Um detalhe une ainda mais as duas personagens, elas se sentem inseguras, insignificantes e por vezes, incapazes de conviver socialmente com outras pessoas. Ambas jantariam fora, na casa de amigos, mas o primeiro desejo é de se refugiar na própria casa. Porém, é importante lembrar que para Laura sua casa era impessoal, já que “lembrava a tranquilidade de uma casa alheia” (LF, 37). Conforme vimos, Virgínia não se fixa em lugar algum, mudando constantemente, numa busca incessante, transita entre o campo e a cidade, entre casas, apartamentos, escondendo-se ora no sótão, ora no porão.

No conto “A mensagem” temos um casal de amigos que esconde um segredo: “chamá-los de ‘jovens’ lhes era uma injúria – entre ambos ‘ser jovem’ era o mútuo segredo” (LE, 32). Inicialmente eles se identificam pelo uso da linguagem, pois utilizam uma espécie de código para se comunicar. Depois descobrem que são seres híbridos, reconhecendo-se também pela da sexualidade.

Nesse conto, vemos mais uma vez os irmãos Virgínia e Daniel, unidos pelo segredo nunca revelado, sob a ameaça de que tudo o que eles eram tornasse nada. Os dois amigos também mantinham um pacto de silêncio: “nem em *missão* ele falaria jamais” (LE, 30). A “angústia” sentida pelos amigos e que envolve todo o conto, causando um certo mal estar no leitor, está presente nas páginas de *O lustre*, que se intensifica a medida em que Virgínia se prepara “para o tempo vazio que era o futuro desconhecido. O que viria?” (L, 245). Tanto no romance, quanto no conto, o leitor é envolvido numa penumbra que o impossibilita dizer claramente o sentido das coisas, pois o significado e a mensagem ficam no nível das sensações, numa “atmosfera densa e sombria”.

Como podemos verificar, o inacabamento de Virgínia pode ser interpretado não como ponto falho na construção da personagem, antes como um processo de metamorfose pelo qual ela passa, conquistando dessa maneira não apenas uma “luminosa transparência alucinada” (L, 332), mas alcançando seu brilho de estrela ao perpassar por diversos textos de Clarice Lispector.

CAPÍTULO 3

DO CAMPO A CIDADE: SEGREDOS ESCONDIDOS NO CAMINHO

*A escada do porão é empinada,
meus tios me haviam proibido de descer,
mas alguém me disse que havia um mundo no porão.*

*Referia-se, soube depois, a um baú,
mas eu compreendi que havia um mundo.*

Desci secretamente, rolei pela escada proibida, caí.

Ao abrir os olhos, vi o Aleph [...].

A verdade não penetra num entendimento rebelde.

Se todos os lugares da terra estão no Aleph,

aí estarão todas as luminárias,

todas as lâmpadas,

todas as fontes de luz.

(Jorge Luis Borges)

3.1- Encontros no porão.

Analisar o espaço e suas significações dentro de um texto literário é tão importante quanto estudar os outros elementos constitutivos da narrativa. Engana-se aquele que, durante o processo analítico, julga necessário somente delimitar os espaços físicos, traçando suas características e o que elas representam em um determinado contexto. O espaço não é só uma demarcação geográfica ou simples localização de paisagem.

O homem desde a mais tenra infância procura “demarcar” seu espaço e se reconhece a partir dele. Escolhe seu “canto” na casa, o lugar de encontros, o ambiente para refletir, lugares para se divertir, elege o espaço dos sonhos e do devaneio. Esse espaço pode ser imaginário, alegórico, no qual a subjetividade e a introspecção ganham destaques.

A espacialidade é muito importante nos textos de Clarice Lispector, principalmente porque, de maneira geral, contribui para a construção das personagens, como é o caso de Lucrécia, de *A cidade sitiada*, personagem que parece ser extensão do subúrbio de São Geraldo. Ainda pode funcionar como ponto de referência no processo de descobertas dos protagonistas. É em um quarto de empregada que G.H., personagem do romance *A paixão segundo G.H.*, entra em contato com a dura realidade que antes ignorava. Mais que isso, é nesse ambiente fechado que ela se abre ao desconhecido, seu mundo interior.

O mar, os jardins, as praças, as ruas e os quintais são alguns espaços externos que aparecem nos textos clariceanos. Porém, notamos que Clarice Lispector optou com maior preponderância pelos espaços fechados, tanto nos romances quanto nos contos e crônicas. Esta escolha pode ser associada ao fato de a autora retratar a interioridade, valorizando a introspecção e a subjetividade.

Deste modo, cozinhas, quartos e salas geralmente são os únicos cenários da narrativa, como por exemplo, a cozinha no conto “A quinta história” e em “O ovo e a galinha”, ambos os textos do livro *Legião estrangeira*.

Do volume *Laços de família*, lembramos a personagem Laura do conto “Imitação da rosa” que vive todo o seu momento epifânico na sala de sua casa, ou o outro conto “Devaneio e embriaguez duma rapariga” no qual a protagonista opta por passar o dia inteiro no quarto, dando lugar aos seus sonhos e devaneios. “Ai que quarto suculento!” (LF, 10), dizia a mulher deitada na cama.

Em *O lustre*, o espaço assume um papel relevante, pois a personagem Virgínia se transforma e age de acordo com o lugar em que se encontra, que pode se considerar também uma espécie de fio condutor que leva a protagonista ao encontro consigo mesma e com seus antepassados.

Nesse livro evidencia-se vigorosamente a função do o espaço na narrativa clariceana, pois as casas merecem sempre uma descrição detalhada, como, por exemplo, o casarão onde viveu a família e a residência das primas solteironas Arlete e Henriqueta. Destacamos apenas estes dois lugares porque no casarão existe um porão e na casa um sótão. Ambos os espaços são importantes para compreendermos Virgínia.

O título do romance aponta para a questão da luminosidade que contrasta durante toda a narrativa com a sombra e a luz que emana da protagonista, reflexo de seu mundo interior. Desde o início do relato o leitor é avisado que a personagem vai se modificar conforme o ambiente em que estiver: “Ela seria fluida durante toda a vida. Porém o que dominara seus contornos e os atraía a um centro, o que a iluminara contra o mundo e lhe dera íntimo poder fora o segredo” (L, 7).

A protagonista se esforça para se adequar aos lugares pelos quais passa, porém se frustra com frequência. Assim, o comportamento da menina Virgínia em Granja Quieta é de prazer, êxtase, perfeita integração com a natureza. Mas, ao perder sua infância, esse elo é quebrado e passa a desejar novos horizontes, desse modo,

"pensava na viagem à cidade com um prazer nervoso cheio de esperança e raiva confusa" (L, 87). Viaja com Daniel e recomeça sua vida na cidade pensando em "quantas possibilidades uma pessoa tinha se vivia no mundo aberto, seu corpo fremia quase assustado com o próprio ímpeto, com tudo o que havia de obscuro na sua força" (L, 87).

Ao chegar à cidade, Virgínia sente-se completamente só, por isso retorna ao campo na tentativa de descobrir o que lhe falta e qual é o verdadeiro sentido de sua vida. Não consegue atingir seu alvo e volta à cidade mais uma vez. Neste período, procura a casa das primas, porém, também se sente infeliz, pois aquele não era um ambiente agradável, que a deixa sufocada: "sentia em si uma espécie de vida que lhe dava asco de si própria, suspiros constantes de impaciência" (L, 153).

O espaço, portanto, para a personagem, age como fator determinante para entendermos o estado interior de Virgínia e as razões de sua busca, possivelmente relacionada à tentativa de se encontrar e ligar-se as suas origens. São os espaços que dão sustento ao universo de Virgínia. Desse modo, o casarão é a tentativa de Virgínia encontrar-se através de seu passado; o apartamento na cidade é o elo de ligação entre ela e Daniel, e é na cidade que ela tentará se ligar a outras pessoas, empreitada que não se conclui com sucesso.

Na primeira parte do romance deparamo-nos com a descrição de espaços vazios, sombrios, decadentes. No segundo capítulo, a família da protagonista é apresentada: assim, o leitor conhece a personalidade de Daniel, um menino sério, calado, de temperamento forte e que exerce grande domínio sobre Virgínia; Esmeralda, a irmã mais velha que também esconde um segredo relativo a sua relação com o pai, conturbada no passado; o pai de Virgínia é descrito como um homem austero, rude, dono de uma papelaria, que ao optar por morar no sítio, desagrada sua esposa, que declara sentir-se uma estranha dentro de sua própria casa. Com efeito, a mãe, apesar de submissa, desobedece ao marido, saindo às escondidas com Esmeralda.

No terceiro capítulo aparece “A Sociedade das Sombras”, espécie de “seita” criada por Daniel e Virgínia e que tinha objetivos estranhos e indefinidos, mas que era o modo pelo qual Daniel exercia seu poder em relação à irmã. O lema da sociedade era “solidão” e os encontros aconteciam numa clareira, afastada do casarão. É interessante a descrição da clareira:

Era realmente a pior clareira, úmida, sombria, fechada por árvores altas e magras; entre as parasitas sem cheiro e os cios pendentes os galhos se balançavam; pardais escuros e grandes voavam verticais como se jamais ousassem libertar-se. A terra era negra e molhada; de uma a outra chuva as pequenas poças espelhavam galhos e sombras sem que o sol as esgotasse (L, 68-69).

Virgínia teme este lugar, talvez porque o excesso de luz impossibilitava que ela tivesse uma visão clara das coisas. Desse modo, provocava a ira em Daniel, que um dia tem a idéia de mandá-la “pensar profundamente”, usando a força da Sociedade das Sombras:

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 (L, 70).

É a imagem do porão que nos interessa nesta citação, pois estabelece uma estreita relação com o título do livro, alternando a idéia de claridade com a de escuridão. O porão, lugar temido no qual se guarda tudo aquilo que não se deseja mostrar, onde se deixam os segredos mais escondidos, e também onde se guardam os próprios tesouros. É pelo porão que Virgínia se sente atraída, é nele que ela se esconde para pensar profundamente: “ela amava o porão e nunca o temera” (L, 70).

Gaston Bachelard, no livro *A poética do espaço*, afirma que há poesia nos lugares escolhidos pelo homem e que um canto especial traz sempre uma carga de significação que poderia até não estar clara ao consciente. A forma como se habita e se

sente o espaço vital é importante na medida em que se toma conhecimento da atitude do sujeito no mundo.

No capítulo intitulado “A casa. Do porão ao sótão. O sentido da cabana”, Bachelard elabora as noções gerais acerca do espaço, destacando a casa como o primeiro lugar íntimo que representa, para o ser humano, conforto, estabilidade, proteção, refúgio. A imagem da casa está associada à “topografia do nosso ser íntimo” (BACHELARD, 1993, p. 20). Assim, Bachelard realiza uma topoanálise, isto é, “o estudo psicológico sistemático dos locais de nossa vida íntima” (BACHELARD, 1993, p.28).

Dentro dessa perspectiva, o autor desenvolve uma “poética da casa”, pois ela é “um corpo de imagens que dão ao homem razões ou ilusões de estabilidade” (BACHELARD, 1993, p.36). A casa é pensada como um ser vertical e concentrado. Como um ser concentrado, a casa nos dá a idéia de centralidade, ou seja, nela encontramos centros de simplicidade que está ligado ao “cantinho para a intimidade”. Enquanto ser vertical, temos a polaridade do porão e do sótão, duas potências que se opõem, uma vez que temos a racionalidade do sótão e a irracionalidade do porão.

O porão “é a princípio o ser obscuro da casa, o ser que participa das potências subterrâneas” (BACHELARD, 1993, p.36-37), é neste lugar que se escondem os dramas humanos, o medo e os segredos. O porão pode representar o inconsciente. Em oposição encontra-se o sótão que está associado à razão, a clareza, a liberdade, pois é nele que “com os sonhos na altitude clara estamos, convém repetir, na zona racional dos projetos intelectualizados” (BACHELARD, 1993, p.37).

Virgínia é um ser que gosta das sombras, do obscuro, do que encontra-se escondido, apesar de algumas vezes temer a noite, parece-nos que a luz a impede de ver as coisas naturalmente. O lugar escuro propicia a Virginia pensar profundamente. Só alcançaria a profundidade mergulhando no seu interior. Portanto, o porão é o espaço ideal para a protagonista atingir o estado perfeito para se descobrir “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” (L, 71).

Toda essa atmosfera reforça a aura de mistério que cerca a vida da personagem. Ela necessita de segredos para se manter viva, mesmo que para isso tenha de inventar a realidade: "ver a verdade seria diferente de inventar a verdade?" (L, 75). Se Bachelard afirma que "o sonho do porão aumenta invencivelmente a realidade" (BACHELARD, 1993, p. 38), é difícil saber se Virgínia e Daniel quando crianças viram efetivamente um morto, um afogado, ou se ela criara tal imagem para seguir seu curso, dando contornos a sua vida. Virgínia não recorda com nitidez: "só o que não esquecia - ela sorria - era que alguém se afogara no rio... podia ser apenas um chapéu mas eles haviam-se assustado. De qualquer modo guardava o segredo" (L, 186).

A imagem do porão é ideal, portanto, para mostrar a complexidade da personagem. Esse espaço pode ser visto como metáfora do inconsciente. Ao entrar nele, a protagonista entra em contato com o seu mundo interior e tenta alcançar o estado mais puro do ser, a "primeiridade":

Caminhou para o porão lentamente, empurrou sua grade e mergulhou no cheiro frio de penumbra onde timidamente vivam bacias, poeiras e móveis velhos.[...] O bafo dos baús arquejava, um cheiro de cemitério subia das lajes do chão.[...] Aos poucos ia conseguindo um pensamento sem palavras, um céu cinzento e vasto, sem volume nem consistência, sem superfície, profundidade ou altura (L, 71-72).

A entrada de Virgínia no porão faz lembrar um ritual de passagem, no qual o neófito se ausenta da sociedade, vive um período de reclusão, depois volta para a casa, pronto para enfrentar as dificuldades que lhe serão impostas. Desse modo: "lentamente, num esforço concentrado que subia do centro do corpo, [Virgínia] libertou-se do porão e pôde esperar sem sensações. O céu surgiu-lhe de novo" (L, 73).

Ao associarmos esta cena ao trecho em que Daniel brinca de enterrar a irmã viva, chegamos à idéia de que Virgínia procura sua essência, a matéria da qual é feita, procurando desvendar os mistérios da vida e da morte, uma vez que uma está intimamente ligada à outra. É sob a terra que a personagem se entrega ao devaneio. "Era com um rosto de prazer grave e minucioso que ela sentia a frescura morna da terra

no corpo, aquele agasalho macio, delicado e pesado” (L, 36). Uma mistura de êxtase e medo domina Virgínia. Seguindo o pensamento de Bachelard, não se trata aqui do medo humano, mas de “um medo cósmico, um medo antropocósmico que faz eco à grande lenda do homem entregue às situações primitivas” (BACHELARD, 1993, p.41).

Se no porão escondem-se os medos, os anseios e as questões ligadas à origem da vida, o sótão também é um espaço que abriga tais medos, porém, eles são enfrentados racionalmente. Para Gaston Bachelard, “no sótão, a experiência diurna pode sempre dissipar os medos da noite” (BACHELARD, 1993, p.37).

Há uma passagem na qual Virgínia parece enfrentar seus anseios. Ao aceitar passar um tempo na casa das primas, ela sentia como se “afinal [fosse] entrar no colégio interno com o qual a ameaçavam em pequena” (L,147). Um dado curioso é o fato de Virgínia ficar hospedada em um “sótão mofado [no qual existia] uma única janela envidraçada que não se podia abrir [e pela qual] entravam claridades cinzentas e surdas, sem sombras” (L,150).

Quais seriam os medos de Virgínia? De imediato, o medo da solidão, pois, pouco antes do casamento com Rute, Daniel e Virgínia “tinham sido pela última vez irmãos” (L,147). Depois, temia a velhice e a pobreza, fantasmas que habitavam a “pobre casa que só visitara rapidamente com medo de se contagiar, duas vezes apenas durante tanto tempo na cidade” (L,148). Receava se tornar como as mulheres de sua família: a mãe e a irmã eram mulheres resignadas; as primas velhas e solteironas; e a avó lhe sugeria a própria imagem da morte com seu “rosto profundamente quieto e magro” (L,25).

A casa de Arlete e Henriqueta é sombria e velha, a sala onde se instalava o atelier de costura era “mais decadente do que o resto da casa”, tornando esse lugar fantasmagórico. Virgínia observava de seu sótão, as duas mulheres cosendo, como “num estranho e fundo quadro”, momentos depois, ela “erguia-se num impulso apertando os lábios coléricos com o dorso da mão” (L,151). Não admitia a realidade do jeito que ela se apresentava, era difícil “não ter motivo para envergonhar-se [dos

parentes], mesmo sem motivo o próprio comêço de avizinhar-se de parentes era confusamente a vergonha e o receio” (L,148).

Contudo, era inevitável não enxergar a dura realidade. A imagem da luz que entra pela janela do sótão nos remete aos pequenos instantes em que a razão tomava conta de Virgínia, afinal ela era como um vagalume a espera de pequenos *flashes* que iluminassem sua vida. Nesses momentos, a personagem enfrenta seus temores, que são representados pelas discussões que tinha com Arlete. Virgínia “sentia em si uma espécie de vida que lhe dava asco de si própria, suspiros constantes de impaciência e tudo isso [...] desejava desencadear sobre Arlete” (L,153).

Porém, o enfrentamento com a prima não dissipa por completo os medos que rondam o interior de Virgínia, fazendo com que ela recue mais uma vez no seu processo de busca e autoconhecimento. Por isso, foge da casa das solteironas, “disfarçando um sentimento de horror e medo que apontava no seio e que ameaçava lançá-la para fora da compreensão” (L, 156). Mas, apesar de não admitir que seu destino fosse o mesmo da maioria das mulheres de sua família, o aspecto de Virgínia “cada dia mais se assemelhava ao de uma solteirona” (L, 159).

Neste terror primordial, a personagem ora se refugia nas camadas subterrâneas, ora não consegue desprender o olhar e o pensamento do lustre, aquele objeto no centro da sala que, como uma “grande aranha escandescia” (L, 15). Assim, metaforicamente, Virginia oscila entre um olhar dramático para a terra e um outro para o céu.

3.2- Clarice e Poe além dos espaços.

Leitora da Bíblia, Dostoiévski, James Joyce, Katherine Mansfield, Virginia Woolf, Emily Brontë, Fernando Pessoa, Monteiro Lobato, Machado de Assis, entre outros grandes nomes da literatura estrangeira e nacional, Clarice Lispector não se considerava boa leitora, afirmando que não havia lido as grandes “obras da humanidade”.

O crítico Ricardo Iannace não se deixou intimidar por essa declaração e rastreou as possíveis leituras realizadas por Lispector e suas personagens, numa pesquisa interessante, que pode ser verificada no volume *A leitora Clarice Lispector*, que poderíamos chamar de levantamento de leitura, sendo esse um importante apoio para os estudiosos que pretendem trabalhar a obra da autora a luz da intertextualidade.

Mesmo não tendo a intertextualidade como nosso objetivo maior, verificamos, a partir do estudo de Iannace, o interesse de Clarice por autores como Franz Kafka, Marcel Proust, Oscar Wilde e Edgar Allan Poe, escritores que deixaram de alguma maneira rastros de seus textos em *O lustre*, seja de forma direta ou indireta, conforme os exemplos a seguir.

Apesar de Virgínia não sofrer explicitamente nenhum tipo de metamorfose, em vários momentos da narrativa notamos que ela se sente como um inseto se debatendo, tal qual, Gregor Samsa, a personagem kafkaniana de *A metamorfose*.

Vestia-se com tanto cuidado como se fosse encontrar uma multidão esperando à porta. Saía à rua, andava lentamente pelo passeio mostrando-se, os olhos atentos, a sensação de que fulgurava ardente, séria. Era um duro inseto, um escaravelho, voava em linhas súbitas, batia de encontro às vidraças cantando com estridência (LISPECTOR, 1999, p.139).

Conforme o artigo de Gilda de Melo e Sousa, já mencionado no primeiro capítulo, a articulista acredita que *O lustre* não obedece ao gênero a que pertence, classificando-o como prosa poética. Afirma ainda que Clarice faz empréstimos de

outros gêneros literários e por fim chama o livro de romance simbólico, comparando-o aos livros de Franz Kafka.

De fato, em várias passagens do romance notamos aliteraões, sinestésias e imagens próprias da poesia, como, por exemplo, na frase “um grande cansaço que era feito de êxtase, perplexidade, permissão e perfume tomou-a e sem se preocupar, amolecida, sentiu que seus olhos se enchiam de lágrimas” (L,196).

Destacamos uma passagem que, além de ser extremamente poética, também nos remete a outro autor da literatura universal, o escritor de *Em Busca do Tempo Perdido*, Marcel Proust. A cena transcrita mostra Virgínia perdida em divagaões que, após beber licor de anis, relembra sua infância:

O líquido grosso como algo morno, anis era o que ela ganhara em confeitos na infância. Ainda o mesmo gosto prendendo-se à língua, à garganta como uma mancha, aquele gosto triste de incenso, alguém engolindo um pouco de entêro e de oração. Oh a calma tristeza da memória (L, 125).

Essa situação lembra a admirável cena do primeiro volume proustiano, *No Caminho de Swann*, no qual o herói revive, através da memória, despertada pela “madalena”, sua infância e sua adolescência, conforme observou Julio Galharte⁴. Nesse livro, as sensações e sentimentos são evocados pelo sabor do biscoito, misturado ao chá, enquanto que n’*O lustre* são lembrados não apenas pelo sabor, mas também pelo cheiro, uma vez que Virgínia tenta “possuir o anis presente com o seu perfume” (L,126).

Se os textos de Franz Kafka e Marcel Proust podem ser vislumbrados nas passagens acima citadas, o escritor Oscar Wilde é revisitado através de uma citação, uma vez que o filho da personagem Irene chama-se Ernesto, de modo que há menção direta à famosa comédia do autor irlandês, *The Importance of being Earnest*:

– Ernesto, disse afinal o diretor de jornal vagarosamente, sabes da importância de ser Ernesto [...].

⁴Julio Augusto Xavier Galharte fez esse comentário em uma de nossas inúmeras conversas literárias, no período de realização do meu projeto de pesquisa.

Irene queria de certo modo agradecer, ria mais alto temendo que o diretor de jornal não ter sido compreendido, disse desapontada, num final de riso falso e terno.

– Oscar Wilde... (L, 108).

O surgimento da peça de teatro wildeana também valoriza a questão da hibridização no romance clariceano. Mas é o tom de humor, mesclado com ironia, resultando numa cena construída a base do ridículo, que Lispector empresta de Wilde, autor que soube explorar de forma irônica questões levadas com seriedade pela maior parte da sociedade, como por exemplo, o casamento, a família e a fidelidade.

A citação destacada aparece numa cena em que várias pessoas estão reunidas num jantar na casa de Irene. Apesar de todos os participantes demonstrarem que estão à vontade, o que predomina nessas relações é o jogo de aparências, do qual Virginia parece não fazer parte, pois se encontra “sozinha” com seus pensamentos absortos, uma vez que “fôra convidada apenas em razão de Vicente” (L, 110).

Mas, é um texto de Edgar Allan Poe que dá margem para uma análise comparativa, o célebre conto “A queda do Solar de Usher”, pois os dois autores valorizam, de forma significativa, o espaço, uma vez que ele age como elemento fundamental na construção de suas personagens. Desde o título do conto aparecem essas relações, que foram inicialmente apontadas por Soraya Ferreira Alves que destaca em sua tese de doutorado o fato de o sobrenome Usher esconder

uma estranha relação entre seus últimos descendentes (dois irmãos gêmeos; Roderick e Madeline) e a casa onde habitam. Assim vemos o nome Usher contendo *us*; *she*; *he*; *her*, envolvendo todos em um só destino, que é o de sucumbirem juntos com a casa, uma vez que ambos eram doentes e acabam sendo enterrados no seu desabamento (ALVES, 2002, p. 49).

No ensaio “A fantástica verdade de Clarice”, a partir do tema da casa assombrada, Leyla Perrone Moisés traça paralelos entre “The Strange High House in the Mist”, de Lovecraft, “The Fall of the House of Usher”, de Poe e “A mensagem”, de

Clarice Lispector. Segundo Leyla Perrone, “as personagens de Clarice acham-se privadas de espaço” e de tempo, pois “a casa é um buraco negro, aberto para um outro espaço e um outro tempo, negativos” (MOISÉS, 1990, p.162). Para a ensaísta, o sobrenatural e o fantástico que aparecem nos contos de Lovecraft e Poe são excluídos no final do texto clariciano dando lugar a “angústia da verdade”. A estudiosa ressalta que se analisarmos a adaptação do conto de Poe por Lispector “veremos que as transformações por ela introduzidas aproximam-no ainda mais de seu próprio conto” (MOISÉS, 1990, p.165).

Partindo do exemplo de Leyla Perrone, faremos algumas relações entre o conto de Poe e o romance de Lispector. Apesar de se tratar de obras de gêneros diferentes, os textos se estruturam sobre a valorização do espaço e sua relação com as personagens. Portanto, faremos uma análise apontando algumas semelhanças entre esses escritos, enfatizando a representação do espaço, em particular, no romance clariceano.

O primeiro ponto semelhante é a relação ambígua entre Virgínia e Daniel que nos remete ao aspecto incestuoso dos irmãos Usher. Em ambos os textos é dado enfoque ao relacionamento dos irmãos, mostrando como tal amizade é diferente e significativa para cada um deles.

No caso dos Ushers, o narrador-personagem lembra que entre eles existiam “Afinidades duma natureza mal compreensível”⁵ (POE, 1981, p.92). A natureza desse amor é tão complexa e ambígua que a morte de um é consequência da morte do outro. O fato de eles serem irmãos gêmeos não justifica que tenham de morrer no mesmo dia e da mesma forma. Em um dado momento, o próprio Roderick confessa ao narrador que Madeline é sua única companheira e a possibilidade da morte desta faz com que ele derrame “lágrimas apaixonadas”⁶ (POE, 1981, p. 86).

Aparece no subtexto a possibilidade de uma relação incestuosa entre Daniel e Virgínia, pois esta era fortemente influenciada por ele, mostrando assim o amor

⁵ “sympathies of a scarcely intelligible” (POE, 2004, p.230).

⁶ “passionate tears” (POE, 2004, p.224).

diferente que nutria pelo irmão: “surpreendeu-a a delicadeza da pergunta, como ela o amava, como o queria, aqueles olhos pensando, aquele pescoço forte e reto mas gentil” (L, 76). Além disso, outros dados apontam para essa questão, como por exemplo, o fato de ela não ir ao casamento dele e a indiferença que sente por Rute.

É possível notarmos uma estreita semelhança entre Roderick e Virgínia no que diz respeito às expectativas e sentimentos nutridos por seus respectivos irmãos. Ambos acreditam que sem a presença fraternal não podem sobreviver, pois se sentem intimamente ligados não apenas pelos laços sanguíneos, mas por serem espécie da “mesma matéria hesitante”, conforme acredita Virgínia. Ou ainda, a única e última ligação com a “antiga raça dos Ushers”, segundo Roderick. Outra relação, é que os dois estão unidos pelo sentimento do medo, pois eles se apavoram não apenas com a idéia da morte de seus irmãos, bem como o fato de enfrentar a solidão, seus fantasmas, ou seja, eles têm pavor do desconhecido.

Ao lermos o conto “A queda do Solar de Usher” encontramos um narrador testemunha que se depara com a tarefa de contar o que lhe aconteceu ao aceitar o convite feito pelo amigo de infância Roderick Usher. O narrador relata sua angústia ao encontrar na beira de uma lagoa que cerca a mansão dos Ushers, uma cena perturbadora:

Contemplei o panorama em minha frente - a casa simples e os aspectos simples da paisagem da propriedade, as paredes soturnas, as janelas vazias, semelhando olhos, uns poucos canteiros de caniços e uns poucos troncos brancos de árvores mortas [...] Que era o que tanto me perturbava à contemplação do Solar de Usher?⁷ (POE, 1981, p.80)

Ele permanece um longo tempo observando o lago e os reflexos do solar, com isso, sua mente vagueia, o que permite que ele veja as coisas incertas, pois via “as

⁷ I looked upon the scene before me- upon the mere house, and the simple landscape features of the domain- upon the bleak walls- upon the vacant eye-like Windows-upon a few rank sedges- and upon a few White trunks of decayed trees[...] What was it that so unnerved me in the contemplation of the House of Usher? (POE, 2004, p. 216).

imagens alteradas e invertidas dos caniços cinzentos e dos lívidos troncos de árvores”⁸ (POE, 1981, p.81). Experiência semelhante acontece com os irmãos Daniel e Virgínia que observavam o chapéu do afogado, porém, “podia ser apenas um chapéu mas eles haviam-se assustado” (L, 186). As águas sujas e turvas, seja do rio perto de Brejo Alto ou do pantanal lúgubre, propiciam uma atmosfera de mistério, bem como contribuem para que as personagens não tenham certeza do que vêem, tendo apenas vagas impressões.

Mas o narrador do conto não se intimida e passa uma temporada nesta casa sombria e triste, de aspecto fantasmagórico, com seus “corredores escuros e intrincados”, com suas paredes cobertas por “sombrias tapeçarias”, um prédio que apresentava uma única rachadura visível, causada pela ação dos séculos. Os móveis velhos da casa dos Ushers aludem à descrição do casarão no qual Virgínia e Daniel passam a infância, um lugar com poucos móveis “quebrados ou envelhecidos”, cheio de quartos vazios e pálidos.

Ao adentrar a casa, conduzido por um criado de passos furtivos, ele encontra um homem com feições cadavéricas, Roderick Usher, que lhe conta o real motivo do convite. Roderick confessa que sua única irmã, Lady Madeline, está muito doente e que a morte lhe parece próxima, algo que o atemoriza. Logo, o narrador-personagem percebe que seu amigo sofre de um mal, uma espécie de loucura ou doença nervosa.

Numa certa noite, o narrador é informado que Lady Madeline está morta, mas que Roderick não pode enterrá-la, pois esta sofria de catalepsia, justificando desse modo o estranho sepultamento temporário. Ele alega também que o jazigo da família ficava distante do solar. A irmã gêmea de Usher fora colocada numa adega “pequena, úmida e sem nenhuma entrada para luz”⁹ (POE, 1981, p.91).

Após sete ou oito dias do sepultamento temporário de Lady Madeline, sons estranhos e fantasmagóricos são escutados pelo narrador, que a princípio atribui como imaginários, eram “certos sons baixos e indefinidos, que vinham por entre as pausas da

⁸ “inverted images of the gray sedge, and the ghastly tree-stems” (POE, 2004, p.217).

⁹ “small, damp, and entirely without means of admission for light” (POE, 2004, p. 230).

tempestade, a longos intervalos”¹⁰ (POE, 1981, p.93). Ele é tomado por sentimento de terror, mas acredita que são apenas superstições alimentadas pelo ambiente fantasmagórico em que se encontra. Porém, Roderick também ouviu estranhos barulhos, assim como afirma ter visto alguém, pois pergunta ao narrador: “E você não o viu? [...] Não o viu, então? Mas espere! Você o verá!”¹¹ (POE, 1981, p.94).

A estratégia usada por Poe na construção do conto é interessante, pois ele não narra diretamente a saída de Madeline da masmorra, antes usa o artifício da leitura em voz alta, realizada pelo narrador, sob o pretexto de acalmar Roderick. A narrativa se segue simultaneamente à do volume *Mad Trist* (A Assembléia dos loucos) até o momento em que a irmã Usher ressurgue, com suas vestes ensangüentadas e com o corpo marcado por “sinais de uma luta terrível”¹² (POE, 1981, p.98), culminando na destruição total da casa e conseqüentemente a morte dos irmãos Ushers.

Porém, destacamos duas diferenças importantes entre os textos: enquanto o conto apresenta um narrador em primeira pessoa e a casa é destruída literalmente, no romance temos um narrador em terceira pessoa e apesar de velho e antigo, o casarão não desaparece, sendo ele um símbolo de conservação do clã de Virgínia.

Na narrativa de Poe, Lady Madeline é enterrada viva, e mesmo que instintivamente, o irmão pressente tal acontecimento, por isso, opta por enterrá-la temporariamente dentro de casa, numa tentativa de evitar sofrimento maior à irmã e a ele mesmo. Em *O lustre* também temos uma imagem semelhante, pois Daniel gostava de brincar de enterrar a irmã viva, que a princípio dava prazer em Virgínia, mas que depois causava-lhe medo.

No conto notamos que tal passagem é um recurso narrativo utilizado pelo autor como processo de construção textual. Esta cena é um indício da cena final do conto. É ela que dá pista ao leitor de que algo terrível pode acontecer, justificando os pressentimentos de Roderick e a angústia do narrador-personagem.

¹⁰ “to certain low and indefinite sounds which came, through the pauses of the storm, at long intervals” (POE, 2004, p. 232).

¹¹ “And you have not seen it? [...] you have not then seen it? – but, stay! You shall” (POE, 2004, p. 232).

¹² “the evidence of some bitter struggle” (POE, 2004, p. 237).

Em relação ao romance de Clarice Lispector parece que a questão é de outra natureza, pois acreditamos que este gesto pode ser associado à idéia de primitividade e busca da origem. A autora coloca a questão numa “brincadeira” de crianças, mas a complexidade do tema está presente no discurso do narrador ao descrever as sensações que a situação causava em Virgínia:

[Daniel] cavava o chão resistente e sêco de sol até encontrar terra úmida, nova, esfarelada, mas bem passível de ser reunida numa só matéria. Abria uma vala, Virgínia entrava (...) Pelas plantas dos pés subia um estremecimento de medo, o sussurro de que a terra poderia aprofundar-se (L, 36).

Também neste fragmento, evidencia-se que a morte é um assunto que persegue a personagem do início ao fim da narrativa: se ela começa com um suposto afogado, terminará com o atropelamento da protagonista. O mesmo ocorre no conto, pois num momento final, os irmãos morrem com o desmoronamento da casa, destruindo qualquer possibilidade de continuidade da família Usher.

Percebemos que tanto Edgar Allan Poe quanto Clarice Lispector valorizam o espaço na construção desses dois textos analisados. Ao reescrever o conto “A queda do Solar de Usher”, na década de 1960, a escritora opta por usar uma linguagem coloquial, dirigida ao público juvenil, mas conserva os traços principais da narrativa original: o terror, o suspense, a atmosfera sombria e fantasmagórica que envolve a casa, bem como a forte relação entre espaço e personagem.

Na narrativa de Poe, o espaço exerce um papel significativo, pois ele caracteriza o espírito da personagem principal, Roderick Usher. O narrador nota que ali “respirava uma atmosfera de tristeza. Um ar de melancolia acre, profunda e irremissível pairava ali, penetrando tudo” (POE, 1981, p.84)¹³. Assim como Roderick era melancólico, sombrio, seu rosto tinha envelhecido mais rápido que deveria e a angústia que sentia era visível.

¹³ “I breathed an atmosphere of sorrow. An air of Stern, deep, and irredeemable gloom hung over and pervaded all” (POE, 2004, p.220).

A casa parece se humanizar com suas “janelas vazias, semelhante olhos”¹⁴ (POE, 1981, p.80), ao passo que a personagem se funde a ela pois o narrador ao revê-lo fica horrorizado com sua transformação, uma vez que “também o cabelo sedoso crescera à vontade, sem limites; e como ele, na sua tessitura de aranhol, mais flutuava do que caía em torno da face, eu não podia, mesmo com esforço, ligar sua aparência estranha com a simples idéia de humanidade”¹⁵ (POE, 1981, p.84).

O casarão de Granja Quieta também está em acordo com as personagens que nele habitam. Os corredores conduzem aos quartos frios, vazios e sombrios, no qual podia-se encontrar a velha avó doente, que “não falava, não ria, quase não olhava” (L, 25). A casa de Arlete e Henriqueta também se assemelha com a casa dos Ushers, principalmente por se parecer com uma casa mal assombrada, que de tão velha, “o seu antigo morador transferira-se com receio de que ela desabasse” (L, 151). As primas de Virgínia lembravam fantasmas, pois “o talco manchava o rosto cinzento e abatido” (L,154) de Arlete, enquanto Henriqueta, apesar de corada, apresentava o rosto manchado de “sardas grandes e brilhantes; o pescoço unia-se ao corpo em curvas como numa boneca de louça” (L, 149).

Em *O lustre* desde as páginas iniciais o clima de mistério existe e permanece até as últimas páginas: um chapéu boiando no rio, a criação d'A Sociedade das sombras pelos irmãos, os segredos que envolvem a vida de Virgínia na cidade, as relações entre as personagens são enigmáticas e o desfecho do romance surpreende o leitor com o atropelamento e a conseqüente morte da protagonista, que notou o carro “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” (L, 336). Porém, no texto clariceano não há concisão, pois existe uma propensão do narrador em estender as cenas e as imagens, com uma excessiva riqueza de adjetivos que acabam por vezes dispersando a atenção do leitor.

O final do romance, apesar de revelar a morte de Virgínia, não é catastrófico como no conto de Poe. Mesmo com a brutalidade do atropelamento, a experiência da morte é recebida sem estardalhaços pela protagonista e os observadores do acidente

¹⁴ “vacant eye-like windows” (POE, 2004, p.220).

¹⁵ “The silken hair, too, had been suffered to grow all unheeded, and as, in its wild gossamer texture, with effort, connect its Arabesque expression with any Idea of simple humanity” (POE, 2004, p.221).

por vezes banalizam o episódio. Este fato pode ser associado ao espaço, uma vez que a cidade propicia o afastamento entre as pessoas, pois estas estão envolvidas em suas tarefas.

Deste modo, a morte pode ser um fato corriqueiro para quem vive numa cidade, enquanto que para quem vive num lugar afastado, como os irmãos Usher, necessita de alguém para presenciar um acontecimento dessa proporção. O lugar sombrio e fantasmagórico onde ficava o solar de Usher pedia uma testemunha para presenciar a tragédia que daria fim não apenas a Roderick e Lady Madeline, mas à própria construção, excluindo assim qualquer possibilidade de continuidade.

A rua na qual Virgínia é atropelada estava cheia de transeuntes, curiosos, maldosos, bondosos, todos os tipos. Dentre eles, Adriano que oscila ao vê-la morta pois “ele sentiu dentro de si um movimento horivelmente 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” (L, 341).

Um possível relacionamento amoroso entre Virgínia e Adriano é destruído, mas fica a sugestão de algo novo, talvez uma união com Vicente, uma vez que o triângulo era pautado pela ambigüidade. Mas o certo é que o casarão permanece intacto para sempre, com seu lustre implume, agora recebe Daniel e Rute, união que deixa em evidência a multiplicação da família.

Acreditamos que o espaço ultrapassa os limites físicos, geográficos. A casa vai além de uma construção, podendo ser a marca de uma família que carrega segredos e características que identificam seus moradores. Isto é, ser um elo com a tradição, deixando para as gerações futuras pistas que desvendem o passado. Quando não se quer deixar pistas, destrói-se qualquer marca que evidencie este passado, como acontece em “A queda do Solar de Usher”. Mas Clarice Lispector nos convida a desvendar os segredos que existem em *O lustre*, naquele casarão cheio de quartos vazios e sua escadaria coberta “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” (L, 13-14).

Clarice Lispector e Edgar Allan Poe, dois autores de períodos e estilos diferentes, mas que se aproximam por apresentarem a mesma preocupação pela

questão do fazer literário. Poe expõe seu processo de criação em *Filosofia da Composição*, defendendo a questão da unidade de efeito, que se baseia na condensação de idéias, ou seja, no limite da extensão que favorece a leitura numa única assentada. Para o escritor, a “brevidade deve estar na razão direta da intensidade do efeito pretendido” (POE, 2000, p. 408). Isto significa que o conto deve respeitar uma economia específica, onde só cabe o essencial, sem devaneios nem descrições exageradas, que muitas vezes tiram a atenção do leitor.

Clarice Lispector, mesmo conhecendo essa forma de composição, opta pela extensão e pelo esbanjamento de imagens, criando uma teia que envolve o leitor, não em uma única assentada, mas fazendo-o recorrer ou se perder nas malhas do texto diversas vezes, para decifrar os segredos da narrativa. Assim como Lispector estava atenta ao que a crítica dizia a respeito de sua obra, tendo inclusive sido muitas vezes convidada a discorrer sobre a literatura, como por exemplo, no famoso Congresso de Bruxaria, para explicar seu conto “O ovo e a galinha”, reconhecemos seu poder de feiticeira das palavras, uma vez que se empenhava em escrever de modo que fosse entendida apenas “por leitores de alma já formada”.

A técnica da escritora não se baseia na unidade de efeito, no sentido proposto por Poe, antes se faz pela via oposta, uma vez que Clarice Lispector se enveredou pelos caminhos da introspecção, cuja narrativa é pontilhada por fragmentos descontínuos, ou seja, segue um ritmo desordenado. Portanto, o romance não pode ser apreendido como um todo, pois se trata de um gênero híbrido, segundo o pensamento de Erwin Rosenthal.

Mas, apesar das diferenças entre os dois escritores, notamos que tanto Poe quanto Lispector valorizam a questão da hibridização de gênero. Ambos fazem empréstimos dos recursos da poesia bem como de outras tipologias textuais. Nos dois escritos estudados neste capítulo encontramos menção a cartas, jornais, bilhetes, peças de teatro e poemas.

O problema da hibridização é tão complexo e atual que sua abordagem sugere tema para uma nova pesquisa literária. O ensaio de Biagio D’Angelo, “História Híbrida

da Literatura: uma questão de gêneros”¹⁶, trata da redução fronteiriça entre os gêneros que está cada vez maior. Esse fato contribui para o fortalecimento da hibridização, como um processo positivo, uma vez que a história da literatura se renova, bem como “o próprio cânone tradicional de textos nacionais, continentais e universais”. (D’ANGELO, 2007). Desse modo, Biagio D’Angelo reforça o caráter híbrido da literatura que, segundo as palavras do pesquisador italiano: “o gênero literário é, desde o começo, impuro, misturado, plurilíngüe, mestiço, errático e gerador de culturas constantemente movediças” (D’ANGELO, 2007).

¹⁶ Trabalho apresentado no VII Seminário Internacional de História da Literatura (Out / 2007, PUCRS), ensaio gentilmente cedido pelo autor.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A dificuldade de desenvolver uma pesquisa acerca da obra de Clarice Lispector aumentou quando definimos o *corpus*, o objeto de estudo, elegendo *O lustre* para a realização deste trabalho acadêmico. Conscientes do árduo trabalho que enfrentaríamos ao longo da pesquisa, inicialmente garimpamos os artigos, os ensaios, dissertações, teses e capítulos de livros que trataram do romance em foco. Para nossa surpresa, deparamo-nos com um número razoável de textos escritos sobre o segundo livro de Clarice Lispector.

A partir de uma reflexão sobre o romance moderno, à luz de teóricos conceituados e das intervenções críticas, dedicamos parte da dissertação a análise das personagens e do espaço de *O lustre*. Neste ponto, vimos que desde o começo Clarice Lispector esboçou uma personagem de difícil definição, representando de modo singular a vida moderna, com seus entraves e percalços. Mas, acima de tudo, constrói uma criatura que está em busca de auto-conhecimento, um ser que questiona, porém, não encontra respostas. Uma personagem que para se manter viva, inventa segredos e realidades, mas se depara com a feitura de bonecos de barro, seres silenciosos, que estão sempre à espera de mãos para modelá-los à imagem e semelhança. De quem? Talvez de Virgínia, Lucrécia, Lóri, G.H., Macabéa, Ângela Pralini, ou quem sabe, Clarice Lispector.

Na análise dedicada ao espaço, ficou evidente que ainda há muito para ser dito, pois fizemos um recorte nos pautando apenas nas considerações de Gaston Bachelard, por isso, destacamos o espaço do porão. Porém, arriscamos a olhar pela fechadura do casarão no qual residiram Virgínia e Daniel, assim como nos aventuramos a passar pelo solar dos irmãos Ushers.

Ainda podemos vislumbrar outros diálogos intertextuais, como por exemplo, a relação com Katherine Mansfield. Lúcio Cardoso ao dizer que o título *O lustre* parecia pobre, possivelmente refere-se à questão ligada aos títulos aparentemente “pobres” que Mansfield dava aos seus contos. Porém, o leitor ao ter contato com os textos da autora, percebe a riqueza e a complexidade dos mesmos. Clarice Lispector era leitora

de Mansfield e no primeiro contato com os escritos da autora afirma emocionada: "mas esse livro sou eu!" A identificação com essa escritora foi expressa por Lispector em outra crônica de *A descoberta do mundo*, intitulada "O primeiro livro de cada uma de minhas vidas" (DM, 452).

O capítulo em que Virgínia participa do jantar na casa de Irene remete-nos ao jantar oferecido aos amigos de Berta, personagem do conto "Bliss", de Mansfield. Nesse texto, a ambigüidade sexual das personagens também se assemelha a do texto clariceano, que é acentuada pelo fato de Berta Young aguardar ansiosamente a chegada de uma nova amiga, Pearl Fulton. Ambas se olham e a certa altura da reunião ficam "presas àquele círculo de luz sobrenatural, compreendendo-se perfeitamente uma à outra, criaturas de um outro mundo" (MANSFIELD, 1991, p.23).

Essa passagem remete-nos ao encontro de Virgínia e Maria Clara, pois elas também se atraem, conforme apontamos no segundo capítulo dessa dissertação. Nádia Battella Gotlib e Ricardo Iannace aproximam o estilo de Katherine Mansfield ao de Clarice Lispector, porém, não estabelecem nenhuma relação direta entre os textos da escritora neozelandesa e o romance *O lustre*.

Ao selecionarmos personagem e espaço dentre os elementos constitutivos da narrativa, abrimos caminho para dar continuidade ao trabalho por nós iniciado, uma vez que o narrador e o tempo são pontos complexos nesse romance.

Outro ponto sobre o qual chamamos a atenção é para o diálogo desse livro com a pintura. Esboçamos uma analogia entre *O lustre* e o Impressionismo, também no segundo capítulo, mas sem deixar de lembrar que Gilda de Mello e Solange Ribeiro aludem que esse texto está próximo do estilo Barroco.

Portanto, ainda há muito para ser analisado neste romance singular de Clarice Lispector e a pesquisa que realizamos pode ser vista como um impulso a novos trabalhos a serem desenvolvidos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

DE CLARICE LISPECTOR:

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

O Lustre. Rio de Janeiro: Agir, 1946.

O Lustre. 8ª ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995.

O Lustre. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

A Cidade Sitiada. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

Laços de Família. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

A Maçã no Escuro. 9ª ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995.

A Legião Estrangeira: contos e crônicas. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1964.

A Legião Estrangeira. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

A Paixão Segundo G. H.. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

A Mulher que Matou os Peixes. 13ª ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1993.

Uma Aprendizagem ou O Livro dos Prazeres. 7ªed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

Felicidade Clandestina. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

Água Viva. 11ªed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990.

Onde Estivestes de Noite. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

A Via Crucis do Corpo. Rio de Janeiro: Artenova, 1974.

A Vida Íntima de Laura. 12ª ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1991.

De Corpo Inteiro. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

A Hora da Estrela. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

Um Sopro de Vida. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

A Bela e a Fera. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

A Descoberta do Mundo. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

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

SOBRE CLARICE LISPECTOR:

ALMEIDA, Joel Rosa de. Dos gêneros híbridos e seus fragmentos. In:_____. **A Experimentação do Grotesco em Clarice Lispector:** Ensaaios sobre Literatura e Pintura. São Paulo: Nankin: Edusp, 2004.

AMARAL, Emília. **O Leitor Segundo G.H.:** Uma Análise do Romance “A Paixão Segundo G.H. de Clarice Lispector”. Cotia: Ateliê, 2005.

ARÊAS, Vilma. A moralidade da forma. In:_____. **Clarice Lispector:** com a ponta dos dedos. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

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

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

CANDIDO, Antonio. No raiar de Clarice Lispector. In:_____. **Vários escritos.** 2.ed. São Paulo: Duas Cidades, 1977.

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. p.41-60.

FERREIRA, Teresa Cristina Montero. **Eu Sou Uma Pergunta:** Uma Biografia de Clarice Lispector. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

GOTLIB, Nádia Battella. **Clarice:** Uma Vida que se Conta. 4^a ed. São Paulo: Ática, 1995.

GUIDIN, Márcia Lígia Dias Roberto. **A estrela e o abismo**: um estudo sobre feminino e morte em Clarice Lispector. Dissertação de mestrado, defendida na Universidade de São Paulo, 1989.

IANNACE, Ricardo. **A leitora Clarice Lispector**. São Paulo: Edusp, 2001.

JOZEF, Bella. Clarice Lispector: a recuperação da palavra poética. **Travessia**, Florianópolis, nº14, 1987.

KADOTA, Neiva Pitta. **A tessitura dissimulada**: o social em Clarice Lispector. São Paulo: Estação Liberdade, 1997.

LINS, ÁLVARO. A Experiência Incompleta: Clarice Lispector. In:_____. **Os Mortos de Sobrecasaca**: Obras, Autores e Problemas da Literatura Brasileira. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963. p. 186 – 193.

LISPECTOR, Clarice; SABINO, Fernando. **Cartas perto do coração**: Fernando Sabino, Clarice Lispector. 3ª. edição. Rio de Janeiro; São Paulo: Record, 2001.

_____. **O gato preto e Outras Histórias de Allan Poe**. Seleccionadas e reescritas por Clarice Lispector. Rio de Janeiro, 1963.

MARTINS, Wilson. Uma Voz. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 26 nov. 1960. Suplemento Literário, p. 7.

MILLIET, Sergio. **Diário Crítico**. 4º volume. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1946.

MOISÉS, Leyla Perrone. A fantástica verdade de Clarice. In:_____. **Flores da escrivania**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 159-177.

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

NOLASCO, Edgar César. Clarice e a transmigração textual. In:_____. **Restos de ficção**: a criação biográfico-literária de Clarice Lispector. São Paulo: Annablume, 2004.

NUNES, Benedito. **O Drama da Linguagem**: Uma Leitura de Clarice Lispector. 2ª ed. São Paulo: Ática, 1995.

_____. O Mundo Imaginário de Clarice. In: _____. **O Dorso do Tigre: Ensaio**. São Paulo: Perspectiva, 1969. p. 61 – 139.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. **A Barata e a Crisálida**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1985. p. 31 – 44.

PONTIERI, Regina. **Clarice Lispector: Uma Poética do Olhar**. Cotia: Ateliê, 1999.

SÁ, Olga de. **A Escrita de Clarice Lispector**. Petrópolis: Vozes, Lorena-Fatea, 1979.

_____. **Clarice Lispector: A Travessia do Oposto**. 3ª ed. São Paulo: Annablume, 2004.

SANT'ANA, Affonso Romano de. **Análise Estrutural de Romances Brasileiros**. Petrópolis: Vozes, 1973.

SANTOS, Roberto Corrêa dos. Clarice Lispector, a autora, a obra, a literatura. In: **Clarice Lispector**. 2ªed. São Paulo: Atual, 1987. p.72-80.

SOUSA, Carlos Mendes de. **Clarice Lispector: Figuras da Escrita**. Minho: Universidade do Minho, 2000.

SOUZA, Gilda de Melo. "O lustre". **Remate de males**, n.9. Campinas: Unicamp, 1989.

WALDMAN, Berta. **Clarice Lispector: a paixão segundo C. L.** [2ª. edição revista e ampliada]. São Paulo: Editora Escuta, 1992.

REVISTAS:

A INVENÇÃO DE CLARICE. *Bravo*. n. 3, p. 66-78, dez. 1997.

REMATE DE MALES, n. 9, Revista do Departamento de Teoria Literária, Campinas, Unicamp, 1989. Número organizado por Vilma Arêas e Berta Waldman.

DE CARÁTER GERAL:

ADORNO, Theodor W. Posição do narrador no romance contemporâneo. In:_____. **Notas de Literatura**. Trad. Jorge M.B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades, 2003.

ALVES, Soraya Ferreira. **A escritura Semiótico-Diagramática de Virginia Woolf**: Interfaces Comunicativas. [Tese de Doutorado em Comunicação e Semiótica, PUC-SP], 2002.

ARISTÓTELES. **Arte Poética**. Trad. Pietro Nasseti. São Paulo: Martin Claret,

AUERBACH, Erich. A cicatriz de Ulisses; A meia marrom. In:_____. **Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

BACHELARD, Gaston. **A Poética do Espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoievski**. Tradução de Paulo Bezerra. 3.ed.Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

_____. Epos e Romance. In:_____. **Questões de literatura e de estética (A Teoria do romance)**. 2ed. São Paulo: Editora Hucitec, 1990. p.397-428.

BARBOSA, Alexandre. A modernidade do romance. In: Proença Filho, Domício. **O livro do seminário: ensaios**. São Paulo: L. R. Editores Ltda., 1983, p. 19-42.

BOSI, Alfredo. Tendências contemporâneas. In:_____.**História Concisa da Literatura Brasileira**. São Paulo: Editora Cultrix, 1994.

CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. In:_____. **A Personagem de Ficção**. São Paulo: Perspectiva, 1998. p. 51-80.

CHEVALIER, J. & GREERBRANT, A. **Dicionário de Símbolos**. 18ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2003.

CLUVER, Clauss. Estudos Interartes. **Literatura e Sociedade**. n. 2 FFLCH. DTLLC, 1997.

CORTÁZAR, Julio. Notas sobre o romance contemporâneo; Situação do romance. In:_____. **Obra crítica**, volume 2. Org. Jaime Alazraki; trad. Paulina Wacht e Ari Roitman. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

D'ANGELO, Biagio. **História Híbrida da Literatura**: uma questão de gêneros. Trabalho apresentado no VII Seminário Internacional de História da Literatura (Out / 2007, PUCRS)

FOSTER, E.M. **Aspectos do romance**. Org. Oliver Stallybrass; trad. Sergio Alcides; pref. Luiz Ruffato. 4. ed. Ver.São Paulo: Globo, 2005.

GALHARTE, Julio Augusto Xavier. **Despalavras de efeito**: os silêncios na obra de Manoel de Barros. [Tese de doutorado, FFLCH, Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada], 2007.

MAGALHAES, Roberto Carvalho de. A Pintura na Literatura. **Literatura e Sociedade**. n. 2 FFLCH. DTLLC, 1997.

MANSFIELD, Katherine. **Felicidade e outros contos**. Tradução de Julieta Cupertino. Rio de Janeiro: Revan, 1991.

NUNES, Benedito. "Reflexões sobre o moderno romance brasileiro". In: Proença Filho, Domício. **O livro do seminário**: ensaios. São Paulo: L. R. Editores Ltda., 1983, p. 43-69.

POE, Edgar Allan. **Contos de terror, de mistério e de morte**. Tradução de Oscar Mendes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

_____. **Great short Works of Edgar Allan Poe**. New York, Perennial Classics, 2004.

PROUST, Marcel. **No caminho de Swann**. Tradução de Mário Quintana. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

ROSENFELD. Anatol. Literatura e Personagem. In:_____. **A Personagem de Ficção**. São Paulo: Perspectiva, 1998. p. 9-49.

_____. Reflexões Sobre o Romance Moderno. In:_____. **Texto/Contexto**. São Paulo: Perspectiva, 1996.

ROSENTHAL, Erwin Theodor. A metamorfose do herói picaresco; Configuração e fragmentação. In:_____. **O universo fragmentário**. Trad. Marion Fleischer. São Paulo, Ed.Nacional, Ed. Da Universidade de São Paulo, 1975. p.84-96;153-164.

SÁ, Olga de. & MOREIRA Walter. **Recomendações para Apresentação de Trabalhos Acadêmicos, Dissertações e Teses ao Programa de Literatura e Crítica Literária da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo**. Lorena: GRAFIST, 2005.

SCHAPIRO, Meyer. Impressionismo e Literatura. In:_____. **Impressionismo: reflexões e percepções**. Trad. Ana Luiza Dantas Borges. São Paulo: Cosac & Naify, 2002. p.286 – 317.

SEGOLIN, Fernando. **Personagem e anti-personagem**. São Paulo: Olho D'água, 1999.

WOOLF, Virginia. **Mrs. Dalloway**. Trad. Mário Quintana. Rio de Janeiro: Nova Fronteira,1980.

_____. **Passeio ao Farol**. Trad. Luiza Lobo. São Paulo: Círculo do Livro, 1986.

_____. **Orlando**. 2^a ed. Trad. Cecília Meireles. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.