

ANA PAULA OLIVEIRA

**A ARQUITETÔNICA E O DESCONTÍNUO EM O
LUSTRE DE CLARICE LISPECTOR**

CURSO DE ESPECIALIZAÇÃO EM LITERATURA
COGEAE
PUC-SP

SÃO PAULO
2011

ANA PAULA OLIVEIRA

A ARQUITETÔNICA E O DESCONTÍNUO EM *O LUSTRE DE CLARICE LISPECTOR*

Monografia de conclusão do Curso de Especialização em Literatura da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (Cogeae) sob a orientação do Prof. Me. Sandro Maio.

SÃO PAULO

2011

AGRADECIMENTOS

Aos professores do curso de especialização em Literatura.

Ao professor Sandro Maio, orientador desta pesquisa, pela contribuição, empenho e paciência.

À minha mãe pela compreensão.

Às amigas do trabalho pelas informações sobre Clarice Lispector.

Ao Carmo.

RESUMO

O lustre, segundo romance da escritora Clarice Lispector apresenta no interior narrativo do texto uma série de incorporações de novas formas da percepção a partir da modernidade que se ergue. Traz direcionamentos que não apontam para uma conclusão e sim, para um discurso em construção sob chave dialógica. Tal discurso fornece imagens do descontínuo sob formas de interrupção causal, o que possibilita uma arquitetônica armada de modo intrínseco a seu tempo: marcada por choques, a narrativa não mais oferece um sentido de experiência para o indivíduo. Dessa forma, a narrativa de Clarice Lispector evidencia uma possível crise da escrita de narração, pois a obra não está interessada em contar uma história e sim, construir, a partir da forma, uma consciência para essas interrupções que constituem a descontinuidade da narrativa presentes nas personagens. **O lustre** parece trazer em si o percurso que se retira da contemplação perceptiva para o choque da tomada de consciência.

Palavras-chave: O lustre, dialogia, modernidade, choque, descontínuo.

SUMÁRIO

Introdução	6
Capítulo I: A trajetória do romance moderno	
1.1 Crítica ao descontínuo.....	13
1.2 O cenário literário e histórico.....	25
1.3 O nomadismo nos gêneros: a busca do sentido.....	29
Capítulo II: A falência da escritura	
2.1 O paradoxo da narração: o discurso em construção.....	35
2.2 O esboço de um fim: análise do romance O lustre	43
Conclusão	70
Referências bibliográficas	72

INTRODUÇÃO

Uma autora que buscou traduzir em palavras um mundo ininteligível e um mundo impalpável: a construção da escritura de Clarice Lispector deixa uma obra singular constituída de contos, crônicas e romances. São mais de 30 anos após sua morte, mas seus livros ainda arrebatam uma legião de admiradores e estudiosos. Apesar dos inúmeros trabalhos, publicados tanto no Brasil como no exterior, sobre sua obra, muito ainda há para dizer a respeito. Parece lançar a imagem de uma escritora tão misteriosa até para si mesma e com a dúvida instaurada em seu ser, pois para ela “enquanto eu tiver perguntas e não houver resposta continuarei a escrever”. (LISPECTOR, 1998, p. 12-13).

Clarice sendo uma autora consciente de sua incompletude e que a partir de problemáticas somos impulsionados a viver e a evoluir, revela em entrevista que há várias formas de se chegar ao inefável e o impasse entre essas formas pode ser o início do desnudamento da realidade:

Alguns dos principais ideais em relação ao destino das pessoas já foram lançados; uns escritores têm como caminho revelar a que distância estamos desses ideais. Fora disso, há a reinvenção da vida. E há caminhos imprevisíveis. Estar num impasse é um sacrifício, mas às vezes pode ser a grande tensão de um prenúncio. (IMS, 2004, p. 60).

Dentro dessa gama de estudos, há uma lacuna, uma obra marginalizada tanto pela autora quanto pela crítica e, conseqüentemente, pelos leitores e acadêmicos, **O lustre**.

Tendo em vista que o propósito deste trabalho é examinar a obra como um campo de forças que se relacionam com a incumbência de, assim como a protagonista Virgínia, resgatar o leitor da superficialidade e o projetar ao plano das ideias – assim se este se propuser a fazê-lo. **O lustre** é esta obra, que introduz, de forma gradativa, a necessidade de refletirmos sobre nós e em nosso estar no mundo, traduzida no campo de visão de Virgínia.

Essa tomada de consciência só é possível a partir de uma estruturação dessas forças discursivas que Bakhtin definiu como arquitetônica.¹

O romance polifônico possui diversas vozes, que contribuem na formação de uma estrutura que tem por ordem trazer direcionamentos que não apontam para uma conclusão e sim, para um discurso em construção, no qual o autor não fornece a última palavra. A personagem desse romance está inserida em uma situação dialógica, pois apreende o que está em seu entorno, além de sua consciência para fazer suas próprias inferências, ou seja, são várias lógicas que possibilitam essa arquitetônica:

Uma das dificuldades apresentadas por Bakhtin é como evitar que se pense, a partir da interioridade, uma simultaneidade difundida por toda a parte sem ao mesmo tempo cair no hábito de reduzir tudo a séries de oposições binárias: não um dialético ou/ou, mas um dialógico ambos/e. No âmago de sua obra há um reconhecimento da existência como uma atividade incessante, uma enorme energia, que está constantemente no processo de ser produzida pelas próprias forças por ela impulsionadas. (CLARK e HOLQUIST, 1998, p. 35).

O lustre foi editado em 1946, livro que emergiu do sucesso de **Perto do coração selvagem**, mas que não ganhou o reconhecimento merecido, ou pelo menos esperado, como os demais romances, causando angústia na autora, que não compreendeu o silêncio em torno da obra que pode ser percebida no trecho a seguir: “(...) 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”. (CLARICE apud BORELLI, 1981, p. 115). Para exemplificarmos e analisarmos essa recusa, utilizaremos as críticas de Sérgio Milliet, Álvaro Lins e Gilda de Mello e Souza sobre o segundo romance de Clarice. Além das críticas da própria autora, através de correspondências trocadas com amigos e suas irmãs, que denotam a sua preocupação referente à recepção da obra. A autocrítica da autora e sua possível origem serão examinadas pelo viés da negatividade em torno da obra. Além da historiografia em relação ao romance brasileiro e sua classificação em tendências por Alfredo Bosi, além de reflexões sobre o momento da literatura por Antonio Candido. O capítulo, ainda, buscará elucidar quanto à possível intenção da autora,

¹ Segundo Irene Machado em seu *Glossário*: “Arquitetônica: Força estrutural que organiza as relações comunicativas. A arquitetônica é um modo de criar conexões entre elementos de origem diversificada, tendo em vista a dialogia que rege os fenômenos. Esta é a estrutura que deve ser objeto da poética e da prosaica” (MACHADO, 1995, p. 309).

por meio da contextualização histórica – obra escrita no período da 2ª Guerra Mundial e editada no Pós-Guerra – no que tange a preocupação com o destino do Homem e no estar no mundo.

Uma das hipóteses básicas para tal rejeição pode ser explicada pela falta de delimitação de fronteiras entre os gêneros nas obras da autora, consciente de seu fazer literário quando diz: “Inútil querer me classificar, eu simplesmente escapulo não deixando. Gênero não me pega mais.” (LISPECTOR, 1998, p. 17). Buscaremos abordar a questão dos gêneros na escritura de Clarice Lispector (que em sua obra abarcou poesia, crônica, conto e romance), enquanto manifestação de uma necessidade escritural frente a um tempo estilhaçado, fragmentos de um narrar que se esvaiu. Daremos ênfase em aspectos estruturais do romance em busca da percepção da presença do descontínuo em sua narrativa.

Outra hipótese seria de o romance **O lustre** ter características que o tornem polifônico, a partir da figuração das personagens que tem a necessidade de buscar uma interação com outras vozes, com isso, esta se situa de forma dialógica. A personagem então será o centro protagonizado, enquanto categoria da narrativa que fragmenta-se a partir do choque e da tensão com outras vozes. O autor deixa de ser o único detentor da verdade e transfere a essa voz a missão de integração entre consciências, tempo, espaço, sociedade. O entorno construirá uma consciência perceptiva de sua função no mundo e para si mesma, ao passo que sendo o autor o principal atuante nesse processo, o romance se caracterizaria como monológico.

Na modernidade, com o enfraquecimento da função impositiva do narrador, a ficção modificou-se e estabeleceu outras formas de narrar. Pois sendo o narrador o responsável pela ordem significativa da obra e da realidade narrada, sua ausência causou uma radicalização no romance, invertendo-o da forma tradicional. Segundo Rosenfeld, houve “a enfocação microscópica aplicada à vida psíquica” (1996, p. 85). Ou seja, não é mais possível, eliminada a distância, enxergarmos o todo, mas só uma parte, imensamente ampliada. Com isso, a personagem deixa de ter contornos firmes e claros, características típicas do romance convencional. A partir desse enfoque, “perde-se a noção da personalidade total e do seu ‘caráter’ que já não pode ser elaborado de modo plástico, ao longo de um enredo em sequência causal, através de um tempo de cronologia coerente.” (ROSENFELD, 1996, p. 85).

Esse novo romance que fornece um recorte da realidade, porém de forma ampliada está em construção, pois suas formas são desenvolvidas a partir da consciência da personagem, que tem como fundo sua própria indefinição e incerteza a partir da impossibilidade de juntar os cacos do real.

A partir dessa questão que evidencia a necessidade de um novo tipo de narrador, no texto **Posição do narrador no romance contemporâneo**, Adorno estabelece a seguinte reflexão:

A tarefa de resumir em poucos minutos alguma coisa sobre a situação presente do romance contemporâneo enquanto forma obriga a destacar, mesmo que seja de modo violento, um dos seus momentos. Esta deve ser a posição do narrador. Ela se caracteriza, hoje, por um paradoxo: não se pode mais narrar, ao passo que a forma do romance exige a narração (ADORNO, 2003, p. 269).

O romance contemporâneo na sua forma de dimensões incertas, na qual pode abarcar e aceitar todos os gêneros é o instrumento verbal para compreendermos com mais clareza situações que tornam complexas a compreensão sobre o ser humano. Partindo da afirmativa de Adorno sobre o romance moderno, podemos intuir que Clarice tenha pretendido fazê-lo, pois o que importa é a tomada de posse do homem como pessoa, demonstrando por meio de uma narrativa marcada por interrupções, o momento no qual a sociedade está inserida, choques que abalam e contribuem para que o indivíduo não compreenda o que o circunda, talvez um instrumento que vislumbra o real.

Os fatos históricos não foram colocados, explicitamente, n'**O lustre**, apenas com uma leitura mais cuidadosa é possível perceber que estão presentes nas entrelinhas. Clarice não se preocupava com os fatos em si, e sim, na repercussão dos fatos no indivíduo. Sendo a literatura claramente participante, não só os eventos externos ditam que há uma preocupação com a historicidade, mas, também, as reflexões desse homem incluído nessa sociedade que é responsável pelos acontecimentos históricos. O momento histórico está marcado pelo caótico, as reflexões sobre o estar no mundo esvaíram-se, e sendo a literatura uma arte não comprometida com nada, apenas consigo; não seria esta a arte mais completa e capaz para tentar traduzir o homem a ele mesmo?

Assim como na pintura moderna, o compromisso mimético em aproximar-se da realidade empírica por meio das fórmulas estéticas do expressionismo, do

cubismo etc., o novo romance quer abarcar o mundo das essências e não apenas ficar na fachada das aparências. Com isso, o romance moderno ganha novos atributos, uma nova dimensão. Essas características serão apresentadas levando em consideração as reflexões dos teóricos Adorno, Rosenfeld, Cortázar e Benjamin.

Nota-se que nas narrativas estabelece-se um corte na cronologia convencional. Passado, presente e futuro fundem-se nessa ordem desfeita. O que importa é a vivência subjetiva, que nada tem a ver com o tempo dos relógios: “Com isso, espaço e tempo, formas relativas da nossa consciência, mas sempre manipuladas como se fossem absolutas, são por assim dizer denunciadas como relativas e subjetivas.” (ROSENFELD, 1996, p. 81). A causalidade (lei de causa e efeito), também, se desfaz, pois não há mais começo, meio e fim, simplesmente o narrador quer apresentar a realidade como ela o é de fato, é a máxima fidelidade a experiência psíquica. Essa ampliação dos mecanismos psíquicos contribui para a perda da noção da totalidade da personalidade, perde-se a personagem nítida, de contornos firmes e claros. Os elementos básicos do romance “espaço, tempo e causalidade foram ‘desmascarados’ como meras aparências exteriores, como formas epidérmicas por meio das quais o senso comum procura impor uma ordem fictícia à realidade.” (ROSENFELD, 1996, p. 85). O ser humano passa a descaracterizar-se de uma possível harmonia e o romance deixa de apresentar indivíduos íntegros.

A representação de indivíduos incompletos ocorre no interior de uma sociedade descrente em seu próprio destino. Não há mais uma realidade a ser explicada, contínua, já que a sociedade moderna se constitui por experiências fragmentadas, pois é bombardeada por estímulos que apenas vislumbram sem dar o todo.

No segundo capítulo, falaremos sobre uma nova perspectiva sobre uma leitura e a produção de narrativas conformadas à uniformidade de mercado, o que demonstra o imediatismo próprio do consumismo, o que não encontra correspondência para a leitura de um romance de Clarice. Seria contraditório não transmitir essa nova realidade à narrativa, na qual a sociedade moderna é impulsionada por vários estímulos, porém não consegue dar conta de tantas possibilidades, ou seja, a experiência é fragmentária, o olhar deixou de ser contemplativo. Esse novo olhar começou a despontar, a partir do fim do século XIX

com o advento dos avanços industriais e tecnológicos, porém não mudou apenas o espaço, mas, também, as experiências subjetivas, pois, a todo momento, o indivíduo é bombardeado por choques que apenas se tornam vivências. Não há mais tempo para experienciar cada estímulo, somente percebemos que eles existem por lançarmos um olhar superficial para abarcar o todo.

A realidade não sendo mais explicada e contínua necessita de uma narrativa que questione o nosso estar no mundo e o que este é aos indivíduos. O modelo de narrativa realista-determinista que apenas nos fornece uma realidade de aparências, uma representação linear não é mais suficiente. A busca do sentido é constante, pois ao concluirmos uma resposta, não há mais motivos para continuarmos, a estagnação não é o objetivo da literatura, ao passo que são as respostas que movem o conhecimento. Se a literatura é uma tentativa, cabe a ela a representação do desmedido, do infinito, após o evento-limite que manchou a humanidade, a *Shoah*. É a partir daí que instaura o fim da narrativa tradicional, questão encontrada na literatura moderna e contemporânea, nas discussões históricas e historiográficas e na reflexão filosófica atual.

O projeto de humanização teria gerado uma crise que evidencia-se na literatura? **O lustre** não seria a própria concretização dessa manifestação, ao passo que é uma narrativa que escapa aos contornos do tradicional e instaura a descontinuidade como forma de narrar uma realidade despedaçada. Podemos pensar na possibilidade de um narrar que não espera mais a totalidade, mas o que está por trás da realidade construída e assim apresentada para nós.

O romance clariceano não quer ser apenas a realidade imediata, mas a busca de um meio estético capaz de expressar o vazio que contorna as aparências:

Pois quanto mais os homens – indivíduos e coletividades – ficaram estranhos uns aos outros, tanto mais enigmáticos eles se tornaram, ao mesmo tempo, nas suas relações mútuas, e a tentativa de decifrar o enigma da vida exterior, o impulso propriamente dito do romance, passa a ser o esforço de captar a essência que, justamente na estranheza familiar posta pelas convenções, aparece, por seu turno, assustadora, duplamente estranha. O momento antirrealista do novo romance, sua dimensão metafísica, é ele próprio produzido pelo seu objeto real – por uma sociedade em que os homens estão separados uns dos outros e de si mesmos. Na transcendência estética reflete-se o desencantamento do mundo. (ADORNO, 2003, p. 270).

Ainda no segundo capítulo, após breve resumo do enredo, tentaremos demonstrar e entender o que é a realidade e sua representação para Clarice Lispector. E como as experiências contemporâneas – tão saturadas de choques, catástrofes – ocorrem para o homem moderno, atentaremos para uma sucinta contextualização e evolução desse momento. E como na literatura acarretaram na hibridização e conseqüente tensão na forma, ou seja, a aproximação de gêneros antes distantes, como a poesia e a prosa. Esses temas serão comparados a **O lustre** e como se dão nesse romance. Utilizaremos, para demonstrar essas características, as reflexões de Adorno, Seligmann-Silva, Benjamin e Ben Singer. Por fim, aludiremos para a ideia sobre o possível fim da narrativa tradicional a partir dos estudos de Jeanne Marie Gagnebin. Após essas considerações, faremos a análise do romance evidenciando a construção dialógica das várias vozes presentes na narrativa. Ao mesmo tempo, que há uma arquitetura, há uma descontinuidade do discurso, por este ser interrompido por choques que contribuem para a não conclusão do sentido. A construção da narrativa é constituída por traços da modernidade, emblematicamente, marcada pela ausência de experiências significativas e singulares. Buscaremos mostrar n' **O lustre**, a recusa de uma narrativa no sentido tradicional, o ato de meramente contar uma história.

CAPÍTULO I: A trajetória do romance moderno

1.1 - Crítica ao descontínuo

Quando não estou escrevendo, eu simplesmente não sei como se escreve. E se não soasse infantil e falsa a pergunta das mais sinceras, eu escolheria um amigo escritor e lhe perguntaria: como é que se escreve? Por que, realmente, como é que se escreve? que é que se diz? e como dizer? e como é que se começa? e o que é que se faz com o papel em branco nos defrontando tranquilo? Sei que a resposta, por mais que intrigue, é a única: escrevendo. (IMS, 2004, p. 69).

Clarice iniciou o processo de criação de **O lustre**, ainda no Brasil. A obra caracteriza-se pela construção narrativa que evidencia uma preocupação em transmitir, a partir dos temas medo, solidão e morte – este predominante na narrativa –, os conflitos internos e psicológicos do homem moderno e não apenas representar o mundo exterior e seus problemas históricos como a 2ª Guerra Mundial que acompanha e recorta a atmosfera sufocante da narrativa. Tal momento conflituoso criou uma sociedade sem perspectivas, sem horizontes. Não há mais uma realidade explicada a partir de traços de unidade de identidade, mas sim, fragmentada, característica presente nessa obra de Clarice.

A história da humanidade sofreu uma cisão a partir da *Shoah*. A sociedade moderna administra uma espécie de realidade programada e contínua, o que leva a convicção da espera da próxima catástrofe. Aprofundaremos essa questão mais à frente. Os indivíduos procuram uma forma de entendimento desse novo momento e deles próprios, e a arte, em especial a literatura, é, talvez, a única capaz de representar o indizível e aquilo que escapa às formulações lógicas que ela mesma repercute. A forma realista de apresentar a verdade não é mais possível, pois esta está preocupada com um modelo linear de representação. Mas daí, o romance entra no paradoxo da narração, conforme Adorno revela: “não se pode mais narrar, ao passo que a forma do romance exige a narração.” (2003, p. 269). Como narrar algo que escapa a modelos pré-concebidos?

A personagem do novo romance tem a necessidade de buscar uma interação com outras vozes. Tal necessidade a situa de forma dialógica, ou seja, abre-se uma estrutura dialogal no romance, cujo centro será protagonizado pela personagem, categoria da narrativa que tensiona-se a partir do choque e da tensão com outras vozes. O autor perde espaço para a atuação desta voz por meio da integração entre

consciências, tempo, espaço, sociedade. Todo o entorno contribui para a construção de uma consciência, a voz autoral não é mais fonte exclusiva nesse processo, senão teríamos um romance monológico. O romance estruturado dialogicamente caracteriza-se como polifônico, pois objetiva construir uma consciência perceptiva de sua função no mundo e para si mesma:

O autor reserva efetivamente ao seu herói a última palavra. É precisamente desta, ou melhor, da tendência para ela que o autor necessita para o plano do herói. Ele não constrói a personagem com palavras estranhas a ela, com definições neutras; ele não constrói um caráter, um tipo, um temperamento nem, em geral, uma imagem objetiva do herói; constrói precisamente a palavra do herói sobre si mesmo e sobre o seu mundo. (BAKHTIN, 2010, p. 60).

O romance polifônico possui o próprio tempo dentro da narrativa, não preocupa-se com a estruturação cronológica sequencial, pautada na dimensão do presente, passado e futuro. Pois trata-se do movimento dessa consciência, que está em processo, a sua interação implicará em uma nova visão dessa realidade. Esse momento está em curso logo, é inconcluso, ou seja, a personagem deixa de ter características definidas para tornar-se um recorte existencial. Não seria esse o princípio para uma obra tornar-se clássica, transpor os séculos, pois a sua incompletude é passível de novas interpretações?:

E esse diálogo – o ‘grande diálogo’ do romance na sua totalidade – realiza-se não no passado mas neste momento, ou seja, no presente do processo artístico. Não se trata, em hipótese alguma, do estenograma de um diálogo acabado, do qual o autor já saiu e acima do qual se encontra neste momento como quem se encontra numa posição superior e decisiva: ora, isto transformaria imediatamente o diálogo autêntico e inacabado em modelo material e acabado do diálogo, modelo comum a qualquer romance monológico. (BAKHTIN, 2010, p. 71-72).

O lustre parece incorporar essas características, com uma possível predominância polifônica. A protagonista Virgínia não possui traços definidos, sua tipificação é impossível de ser delineada, pois ela mesma não é capaz de se autodefinir, pelo menos nos capítulos iniciais. Acredita piamente que a única forma de viver algo realmente grande e significativo é só através da própria morte. A percepção do estar no mundo é um processo gradativo, no início, a narrativa contém pensamentos e falas truncadas e incompletas. Mas como é uma construção de

consciência, ao final, a personagem ganha discernimento em relação à sua existência. Isso é resultado dos fatos que ocorrem e contribuem ao seu desnudamento. O espaço alterna-se entre Granja Quieta e a cidade, logo há a convivência com pessoas de classes sociais, intelectuais diferentes; ela e seu irmão, Daniel, criam a Sociedade das Sombras para buscarem o autoconhecimento; Virgínia apresenta uma leve inclinação à leitura; os seus pensamentos estão sempre em curso, e, conseqüentemente, há uma forte tendência ao fluxo de consciência; os pais mantêm uma relação distante tanto entre eles quanto em relação aos filhos, logo há também personagens não dialógicas; não há tempo cronológico, pois, como citado anteriormente, o importante é o tempo da narrativa.

A partir de tais acontecimentos podemos inferir que se trata de um romance que não segue uma linearidade e transgride as características dos romances realistas. A protagonista é desfigurada, não há uma preocupação em se mostrar como é, pois a realidade também não é mais assim, o homem moderno é tão estimulado positiva e negativamente que acaba por perder-se em si. As possibilidades são inúmeras, o tempo é relativamente escasso, logo as ações são fragmentadas, sem o privilégio para a experiência: “Desintegrou-se a identidade da experiência – a vida articulada e contínua em si mesma – que só a postura do narrador permite.” (ADORNO, 2003, p. 269).

Para cada indivíduo a mesma experiência refletirá de modo diferente, cada um focaliza à sua maneira, pois a posição que o indivíduo está e seu conhecimento prévio trarão pontos de vista ímpares, logo isso se reflete no romance:

Este é para Bakhtin, o primeiro momento da atividade estética geradora do romance, visto que, autor e personagem não ocupam o mesmo lugar na construção do discurso romanesco. (MACHADO, 1995, p. 38).

Tendo cada integrante da narrativa sua função e visão, só mesmo o romance polifônico para abarcar essas individualidades. O direito à fala das personagens é fundamental, pois o inacabamento destas não permite concluí-las, ou seja, definir sua personalidade, resta a elas esse papel, falarem de si próprias e do mundo que as circundam.

O autor reserva efetivamente ao seu herói a última palavra. É precisamente desta, ou melhor, da tendência para ela que o autor necessita para o plano do herói. Ele não constrói a personagem com palavras estranhas a ela, com definições neutras; ele não constrói um caráter, um tipo, um temperamento nem, em geral, uma imagem objetiva do herói; constrói precisamente a palavra do herói sobre si mesmo e sobre o seu mundo. (BAKHTIN, 2010, p. 60).

Como acabamos de explicitar **O lustre** não segue o modelo realista, ou seja, é uma obra na qual não enxergamos o seu horizonte em nitidez. E, provavelmente, por esse motivo, Clarice tenha tido que percorrer uma longa peregrinação para publicá-lo. A obra foi rejeitada pelas editoras José Olympio e Ocidente, a publicação só aconteceu pela Editora Agir – fundada, entre outros, pelo crítico literário Alceu Amoroso Lima, um dos poucos que elogiaram o livro –, no ano de 1946.

Criou-se uma certa expectativa em relação ao segundo livro depois do mérito do primeiro, **Perto do coração selvagem**, pela própria autora, é claro, e pelos amigos-escritores, como podemos confirmar em carta enviada por Manuel Bandeira:

Estou esperando com grande curiosidade o seu segundo romance. Primeiro, porque tudo que vem de você me interessa. Segundo, porque ouvi dizer que o Alceu Amoroso Lima anda dizendo que o novo romance ainda é melhor que o primeiro. (apud MONTERO, 2002, p. 78).

Após a extraordinária recepção de seu romance de estreia, **O lustre** não ganhou a mesma dimensão e muito pouco foi falado, tanto positivo quanto negativamente. Tal silêncio em torno da obra em questão causou grande angústia na autora, crente na repetição dos elogios por parte da crítica em relação à primeira obra. Pensava que tinham por obrigação fazer algum comentário, ainda que contestando-a:

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. (LISPECTOR apud BORELLI, 1981, p. 115).

As poucas críticas oriundas d'**O lustre** foram negativas, *a priori*, podemos pensar que isso ocorreu pelo fato da obra conter características de um romance que foge de características convencionais, mais precisamente por não seguir

rigorosamente um gênero ou estilo reconhecível. Citemos algumas dessas críticas feitas pelos estudiosos. Sérgio Milliet aponta para: “a mesma procura de fixação do imponderável e do diferente que caracteriza **Perto do coração selvagem.**” (apud SÁ, 1979, p. 27). Já Álvaro Lins “reitera suas primeiras impressões de que trata-se de um romance mutilado, incompleto, além de padecer de verbalismo.” (SÁ, 1979, p. 35). Gilda de Mello e Souza: “(...) não teria **O lustre** traído, de certa maneira, a característica principal do romance que é ser romanesco e discursivo?” (apud SÁ, 1979, p. 37).

As críticas colocam-se a partir das características do romance moderno, além do seu estilo único que, conseqüentemente, causa estranhamento aos leitores. Sérgio Milliet reitera suas impressões do primeiro romance ao **O lustre**, diz do imponderável e do diferente. Segundo o dicionário Houaiss, esse primeiro adjetivo significa: que não se pode pesar; que não pode ser avaliado ou que ou aquilo que não pode ser calculado, nem previsto, mas cujo efeito pode ser determinante. Talvez não seja esse incalculável a grande qualidade do livro? Pois se tratando de um romance que não segue os padrões convencionais e está inserido em uma realidade em que os acontecimentos são desmedidos, logo a representação não dá conta. Não estaria esse romance tentando representar justamente a impossibilidade da linguagem? Álvaro Lins também reitera suas primeiras impressões, de um romance mutilado e incompleto, mas se esse romance for mesmo de caráter polifônico, essas características são inerentes? O romance polifônico é a construção de uma consciência, é um recorte de um determinado momento, logo é um fluxo constante, que foge a definições. Essa fuga, conseqüentemente, também ocorre no discurso, pois se está em curso, as reflexões e as falas estão em processo de formação, esse é um item criticado por Gilda de Mello e Souza.

Essas possíveis problemáticas elencadas pelos críticos, nada mais são que as características do romance polifônico e transgressor em detrimento ao romance realista.

Tais críticas geram uma preocupação em Clarice. As críticas a desalentam e, por mais que concorde, não se deixa influenciar, esse momento é percebido em carta a Fernando Sabino, pois acreditava ter na arte da escrita seu verdadeiro motivo à sua existência: “Pensei que só não deixava de escrever porque trabalhar é a minha verdadeira moralidade.” (LISPECTOR apud MONTERO, 2002, p. 87).

Mesmo em alguns momentos revela não escrever para agradar ninguém, mas por necessidade de estar no mundo, de se autoconhecer, o que pode ser percebido quando diz: “Às vezes tenho a impressão de que escrevo por simples curiosidade intensa.” (IMS, 2004, p. 71). Assim, tenta demonstrar que não se importa com a recepção de seus livros, tentativa ainda mais enfatizada na frase: “Quando trabalho, não penso em mim nem em meu leitor.” (IMS, 2004, p. 79). Talvez estaria preocupada, primeiramente, com a própria linguagem, não que estivesse desprezando seus leitores, como afirma Borelli: “(...) não significa que não respeite o público. Quer dizer que não escreve por vaidade, não deseja fazer concessões, não faz literatura de entretenimento.” (1981, p. 300).

Porém a autora se contradiz quando em uma carta dirigida às irmãs denota seu interesse pela recepção de **O lustre**, como podemos verificar no trecho a seguir: “(...) que é que há sobre **O lustre**? Espero sempre notícias.” (LISPECTOR apud BORELLI, 1981, p. 114), esse interesse ocorre justamente por ela estar fora do Brasil e não ter acesso à mídia, daí a necessidade dessa intermediação dos amigos e das irmãs. As contradições causam embates em sua vida, assim como a sua escrita que nesse romance se faz dissociativa, justamente por estar vivendo o momento do não encontro, no qual as pessoas tornaram-se estranhas umas as outras. Mas trataremos desse assunto no decorrer do texto.

Clarice, em relação à crítica, acreditava que a melhor era “aquela que entra em contato com a obra do autor quase telepaticamente.” (IMS, 2004, p. 62). Será que Clarice partilhava da opinião dos românticos, segundo Benedito Nunes, de que somente o autor estaria capacitado, como poeta, a criticar aquilo que criou? Porém deixa-se influenciar, criando um paradoxo quando diz: “Minha opinião sempre se condensa melhor depois de ler uma crítica (quer dizer, minha opinião falada), qualquer que seja minha opinião, contrária a qualquer crítica.” (LISPECTOR apud MONTERO, 2002, p.70). Essa ambiguidade de opinião talvez exista para que os estudiosos se atenham à obra e não à *persona*, pois esta apresenta-se ao público de uma forma variante da verdadeira. Mas essa problemática acontece em alguns estudos, pois no afã de tentar compreender sua obra, os estudiosos acreditam que as respostas possam estar em sua biografia, mas podemos inferir, a partir dessas opiniões contraditórias, que gostaria de desmitificar essa ‘teoria’, já que declarou várias vezes que jamais escreveria uma autobiografia: “O que eu escrevo de mim é

o que sai naturalmente. Escrever memórias não faz meu estilo. É levar ao público passagens de uma vida. A minha é muito pessoal.” (IMS, 2004, p. 72).

Sendo assim, Clarice possui uma escritura de desvios, e até mesmo uma vida sinuosa. Ou podemos pensar na tentativa de Clarice compreender a situação do homem moderno envolto pelo universo caótico, de um ensaísmo lancinante quando diz: “se eu tivesse que dar um título à minha vida seria: à procura da própria coisa.” (LISPECTOR 1998, p. 221). Pois sendo a vida uma busca constante, sem a qual esta não teria mais sentido e o “entender é sempre limitado”, quereria Clarice estar nas fronteiras do conhecimento, na inconclusividade da realidade? Sendo assim, como poderemos dar respostas definitivas, verdades absolutas que aniquilem qualquer outro sentido a ser explorado se a própria autora não tinha essa intenção, tinha a inquirição arraigada. Essa é a função da literatura, buscar o entendimento do mundo, sendo uma arte transgressora, não preocupa-se com a finalidade e sim, apenas em encontrar respostas, pois a completude só existe quando não há mais sentido para continuar.

A autora não gostava da atribuição hermética conferida à sua obra e tampouco considerava como tal: “Todos me consideram uma escritora hermética. Mas, se a criança entende minha linguagem, por que o adulto me acha difícil de ler?” (IMS, 2004, p. 74). Essa simplicidade talvez transpareça em **O lustre**, mas que não se pode confundir com falta de qualidade, ao revelar no livro **A hora da estrela**, pois “que ninguém se engane, só se consegue a simplicidade através de muito trabalho.” (1999, p. 11). Ou seja, a escrita ficcional requer um grande comprometimento com a linguagem, tornando assim, um trabalho árduo que demanda muito esforço intelectual. Pois não é simplesmente transmitir uma ideia, mas além de tudo como esta será transmitida.

A palavra é um dos meios para transmitir ideias; e possui duas formas para se dizer, aquela objetiva, direta, clara, denominada denotativa, ou aquela que não quer ser captada à primeira vista e sim, conquistada, admirada como quem contempla uma obra de arte ou uma magnífica paisagem. Ou seja, a palavra que exige a participação do leitor na construção do seu sentido, a essa forma classificamos de conotativa – forma esta utilizada na literatura e que Clarice refletiu a respeito:

A palavra é o meu meio de comunicação. Eu só poderia amá-la. Eu jogo com elas como se lançam dados: acaso e fatalidade. A palavra é tão forte que atravessa a barreira do som. Cada palavra é uma ideia. Cada palavra materializa o espírito. Quantas mais palavras eu conheço, mais sou capaz de pensar o meu sentimento. Devemos modelar nossas palavras até se tornarem o mais fino invólucro dos nossos pensamentos. Sempre achei que o traço de um escultor é identificável por uma extrema simplicidade de linhas. Todas as palavras que digo – é por esconderem outras palavras. (IMS, 2004, p. 77).

A linguagem recebe um tratamento especial, experimenta-se as formas mais exóticas para se dizer o corriqueiro, e assim a coisa ganha uma beleza que, talvez, estivesse escondida. Com esse árduo trabalho, cria-se um paradoxo, como algo simples pode ser trabalhoso? Clarice não considerava sua obra hermética, pois até as próprias crianças a entendiam. Mas em inúmeras cartas preocupava-se em como escrever, pedindo desculpas, por exemplo: “Desculpe essa carta tão malfeita e tão tola; é que eu mesma sou malfeita e tola.” (LISPECTOR apud MONTERO, 2002, p. 57). Essa consciência de buscar um discurso condensado e, ao mesmo tempo, que atinja seu propósito está presente até mesmo em sua vida pessoal.

Com essa preocupação com a linguagem arraigada, é necessário mencionar que Clarice Lispector, antes mesmo d’**O lustre** ser publicado, tinha sérias restrições, quanto ao inacabamento e à intencionalidade:

Está terminado, só que falta nele o que eu não posso dizer. Tenho também a impressão de que ele já estava terminado quando eu saí do Brasil.” Além de relatar não gostar da obra “nada ali presta realmente. (LISPECTOR apud MONTERO, 2002, p. 56).

Talvez a intuição de que tanto fala tenha lhe alertado quanto ao fracasso d’**O lustre**, mas até então, não tinha consciência da altivez que a obra tem, ao contrário de Olga de Sá que percebeu uma escrita enunciativa quando diz:

Clarice jamais *prega* alguma coisa, jamais tenta ganhar o leitor para uma causa. Apenas enuncia. Sua enunciação, pontuada de comparações, de “como se”, alonga-se numa tentativa sempre recomeçada de atingir uma expressão à altura de sua percepção do mundo, ou melhor, à altura de sua cosmovisão singular e diferenciada. (SÁ, 1979, p. 94-95).

Clarice transferia a necessidade de desnudamento do mundo não só na literatura, mas, também, à sua vida pessoal, por meio das cartas. Preocupava-se em estar na constante busca, pois sem ela não havia mais sentido para escrever e tampouco, viver: “Fiquei assustada com o que você diz – que é possível que meu livro seja o meu mais importante. Tenho vontade de rasgá-lo e ficar livre de novo: é horrível a gente já estar completa.” (LISPECTOR apud MONTERO, 2002, p. 41). Suas cartas são uma continuação de seus livros e textos ficcionais, pois a busca do entendimento é contínuo, já que a completude é sinônimo de esgotamento e, com isso, não há mais o sentido para prosseguir.

Mas não seria a intenção da literatura de ser inconclusa, instigar o leitor à reflexão? Clarice tinha consciência disso, porém revelou que o leitor precisa estar preparado, que aceite trabalhar, do que realizar uma leitura passiva, com isso cria-se um novo texto:

Este livro é como um livro qualquer. Mas eu ficaria contente se fosse lido apenas por pessoas de alma já formada. Aquelas que sabem que a aproximação, do que quer que seja, se faz gradualmente e penosamente – atravessando inclusive o oposto daquilo de que se vai aproximar. (LISPECTOR, 1998, p. 5)

O leitor ao interpretar um texto faz incidir sua narrativa na voz narradora, pois participa do processo de criação, com isso cria-se uma nova voz na polifonia. Essa tarefa garante a possibilidade de apreensão do real pelo indivíduo e seu desígnio. Ou seja, segundo Cortázar “o romance antigo nos ensina que o homem é; o romance de hoje perguntará seu *por quê* e seu *para quê*.” (1999, p. 210). Só o gênero romance consegue sucumbir a necessidade do homem de se conhecer e para conhecer, devido à sua duração dilatada. Característica não encontrada no conto e nem em toda obra de teatro, pois “comportam um sacrifício; para nos mostrar uma formiga precisam isolá-la, tirá-la de seu formigueiro. O romance se propôs a dar-nos a formiga e o formigueiro, o homem em sua cidade, a ação e suas consequências últimas.” (CORTÁZAR, 1999, p. 212). Clarice tinha plena consciência das duas formas do romance, aquela tradicional, com modelos pré-concebidos e preocupada em representar o real da maneira como aparenta ser; já o romance que não busca formas rígidas de se apresentar, preocupa-se em compreender essa sociedade que está por trás da aparência:

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. Não, não de sintaxe pela sintaxe em si, mas de sintaxe o mais possível se aproximando do que estou pensando na hora de escrever. Aliás, pensando melhor, nunca ‘escolhi’ linguagem. O que eu fiz, apenas, foi ir me obedecendo. (IMS, 2004, p. 76).

Tanto para Cortázar quanto para Clarice, o desdobramento da realidade é mais importante, pois revela a essência no último grau; a fachada anunciada num romance realista serve na tarefa de ajudar a nos enganar.

Com isso o romance monológico perde seu espaço, já que não fornece conteúdo abrangente para um entendimento substancial da realidade. Para Bakhtin, o que interessa é a fluidez do discurso, a construção de uma consciência que dialoga com seu entorno; e esta voz é dada à personagem em situação dialógica, a última palavra é fornecida pela própria personagem. E Bakhtin considera que o romance foi o

gênero que, na literatura, se encarregou de exprimir a heteroglóssia² da linguagem, pois nele a diversidade e relatividade dos discursos são experimentadas e transformadas num discurso de representação artística. (MACHADO, 1995, p. 42).

Clarice, como citado anteriormente, não se preocupava em seguir um modelo linear de narrativa, mas algo que a afligia era a crítica, seja ela de qualquer forma, profissional ou não.

Nota-se forte influência da crítica “não especializada” em sua opinião, pois em carta-resposta a Lúcio Cardoso referente ao título do segundo romance, que este o achou “um tanto pobre para pessoa tão rica” (CARDOSO apud MONTERO, 2002, p. 60), ela o retruca dizendo que “pela pobreza dele [o título], é que eu gosto. Nunca consegui mesmo convencer você de que eu sou pobre...” (LISPECTOR apud

² Heteroglóssia, segundo T. Todorov (1981), corresponde à tradução do neologismo *raznorechie*, que significa mistura de diferentes grupos de linguagens, culturas e classes. Foi criado por Bakhtin para denominar a diversidade de tipos discursivos produzidos no contexto social. A heterologia é um fenômeno natural ao meio social, pois nasce espontaneamente das forças centrífugas que comandam a vida verbo-ideológica destinadas a descentralizar a monovalência da língua. Também se refere ao processo de tradução de um sistema de signos em outro. (MACHADO, 1995, p. 312.).

MONTERO, 2002, p. 62). Posteriormente, em outra carta a Lúcio, revela que sua irmã “Tania fez várias restrições ao *Lustre*. Inclusive ao título.” (LISPECTOR apud MONTERO, 2002, p. 70). E ainda diz: “vai assim mesmo embora ela tenha razão.” (LISPECTOR apud MONTERO, 2002, p. 70). Tal inacabamento da obra foi colocada de modo consciente, para dar autenticidade à sua escrita. Além de revelar que gosta dessa característica quando diz: “gosto do modo carinhoso do inacabado, do malfeito...” (LISPECTOR, 1992, p. 127). Ou seja, o discurso tomado como verdade absoluta é o início à falta de fluidez.

A autora acreditava que **O lustre** era menor perante a primeira obra, por deduzir que se o editor José Olympio lê-la “não quererá editá-la”. Há uma subestimação bem-exacerbada e uma inquietação que quase a deixa publicá-la de forma independente, “de arranjar algo mais modesto e possivelmente pago – mas rápido, rápido, porque me incomoda um trabalho parado; é como se me impedisse de ir adiante.” (LISPECTOR apud MONTERO, 2002, p. 57). Pois é do ser humano a insatisfação, o afã do aperfeiçoamento, talvez para não originar críticas negativas: “Em algum ponto deve estar havendo um erro: é que ao escrever, por mais que me expresse, tenho a sensação de nunca na verdade ter-me expressado” (IMS, 2004, p. 75). Porém no caso de Clarice, ela acreditava que nas alterações outra obra era reescrita, podemos confirmar no trecho de uma carta: “Perdoe carta tão mal escrita. É que detesto recopiar, sempre que copio transformo.” (LISPECTOR apud MONTERO, 2002, p. 71).

Essa rejeição da obra pela autora é extremamente intuitiva, pois é sentida antes mesmo das críticas propriamente ditas, ou podemos inferir que se a procura por um entendimento é contínuo, está inconcluso e a autora já o sabia, então se precavia a possíveis críticas negativas.

Essa insegurança pode ser aceitável em se tratando de uma autora em início de carreira. Talvez possa advir do não entendimento ou do não experienciado, pois diversas vezes escrevia algo que anos mais tarde seria vivenciado:

Sou meio misteriosa, também. Eu escrevo uma coisa e anos depois é que vou vivenciar, realmente, aquela coisa. Aí já está escrito faz muito tempo... Não sei explicar por quê... (IMS, 2004, p. 76).

Mesmo sendo uma autora classificada como intimista, escrevia sobretudo “livros comprometidos com o homem e a realidade do homem, porque realidade não é um fenômeno puramente externo.” (IMS, 2004, p. 62). Tinha discernimento que escrevia uma tentativa e não uma realização, algo acabado. Tentativa esta de, por vezes, apenas tocar a coisa e não possuí-la, pois ao fazê-lo, dá lugar a amplitude significativa, pois o leitor preenche as lacunas existentes, propositalmente, no texto; obriga o leitor a participar ativamente da construção do sentido. Segundo Umberto Eco, no livro **Seis passeios pelos bosques da ficção**, “todo texto é uma máquina preguiçosa pedindo ao leitor que faça uma parte de seu trabalho.” (1994, p. 9).

O lustre não foi a única obra abolida pela autora, porém é a que mais possui índices de negação, comprovado pelas cartas. Mas a rejeição recai sob as demais, pois Clarice acreditava não escrever bem, sempre trazia à tona que tinha muitos defeitos, e um dos mais marcantes seria a necessidade de anuência em relação aos seus livros. Talvez seja o motivo pelo qual fazia tantas críticas negativas, podemos confirmar esse sentimento na frase: “Eu nunca acho que escrevi bem. Nas vezes em que eu me forcei a ler algo meu, tive uma grande sensação de imperfeição. Tudo ali era muito sofrido, muito conhecido” (IMS, 2004, p. 72). Citação revelada, em 1972, quando a autora já estava consagrada, porém ainda sofria pela possível rejeição e negação nas críticas, mais uma prova de que considerava a opinião alheia, e em forma de autodefesa, já se antevia à crítica.

Antever-se às críticas poderia ser uma autodefesa por deduzir que nem todos tinham a consciência de que escrever é um ato que busca cada vez mais os questionamentos, já que as respostas concluem e não abrem para novas possibilidades e, conseqüentemente, estagnam a sociedade. A rejeição de sua própria obra é a consciência de que a realidade é complexa e de que a linguagem não consegue representá-la em sua totalidade. Talvez tenhamos, nesse romance, a própria crise da palavra em detrimento à modernidade.

1.2 - O cenário literário e histórico

A contextualização do cenário literário brasileiro em face ao surgimento de Clarice Lispector é imprescindível para entendermos melhor o momento de **O Iustre**. Na história da literatura brasileira, os decênios de 30 e 40 serão lembrados como “a era do romance brasileiro”. Não só marcada pela ficção regionalista, mas uma ficção inteligente comprometida a serviço de uma “sensibilidade nostálgica ou revoltada” (BOSI, 2003, p. 390). Em seu livro **História concisa da Literatura Brasileira**, Bosi percebe, pelo menos, dois momentos histórico-culturais que delinearão, no Pós-Guerra, os novos rumos, dentro desses quarenta anos de “vida mental brasileira”. Basicamente, o panorama literário apresentava a ficção regionalista, o ensaísmo social e o aprofundamento da lírica moderna e o romance introspectivo, que engloba Clarice no fluxo psíquico com uma “prosa realmente nova”.

O romance brasileiro é classificado, por Bosi, em pelo menos quatro tendências, segundo o grau crescente de tensão entre a personagem e o mundo: romances de tensão mínima, no qual estão inseridas as histórias populistas, os romances ou crônicas da classe média e o neo-regionalismo; romances de tensão crítica, como por exemplo, as obras maduras de cunho social; romances de tensão interiorizada, como os romances psicológicos em suas várias modalidades e romances de tensão transfigurada, marcados pela transmutação mítica e metafísica.

No romance de tensão transfigurada, segundo Alfredo Bosi, o conflito existente “força os limites do gênero romance e toca a poesia e a tragédia” (BOSI, 2003, p. 392). Ou seja, constrói-se uma nova realidade que necessita da transgressão das leis dos gêneros, mas de forma consciente pelo autor, característica tão marcante em Clarice, principalmente em **O Iustre**. Para o crítico, a característica própria da melhor literatura de pós-guerra é a “consciente interpenetração de planos (lírico, narrativo, dramático, crítico) na busca de uma “escritura” geral e onicompreensiva, que possa espelhar o pluralismo da vida moderna” (BOSI, 2003, p. 388).

Antonio Candido, no livro **Literatura e sociedade**, reconhece dois momentos decisivos que mudam os rumos da literatura: o Romantismo e o Modernismo, este dividido em três etapas. A primeira foi chamada de Pós-romântico e as outras duas,

para Candido, nós ainda estamos vivendo. Percebe um novo período na literatura, depois de 1940. Nos decênios de 20 e 30, a literatura esforçava-se por ser universalmente válida, participativa no que se refere aos problemas de cunho geral vivenciados naquele momento. Mas a partir da década de 40, há um repúdio do local, procurando fazer da expressão literária um meio à resolução das problemáticas estéticas:

O modernismo regionalista, folclórico, libertino, populista, se amaina, inclusive nas obras que os seus próceres escrevem agora – revelando preocupação mais exigente com a forma ou esforço antisectário no conteúdo. (CANDIDO, 2000, p. 116).

Esse novo momento da literatura culminou, para Candido, ao surgimento de obras de cunho cosmopolita, às voltas com problemas intemporais do destino do homem; geralmente tendo a Europa como cenário, simbólicas, com uma linguagem mais erudita e complicadas construções vocabulares. Para exemplificar, Antonio Candido utiliza a própria Clarice:

Não menos significativo, o de Clarice Lispector (Perto do coração selvagem, 1944; O lustre, 1946), que situa os seus romances fora do espaço, em curiosas encruzilhadas do tempo psicológico. (2000, p. 117).

Conforme constatamos anteriormente, a literatura deixa de ter um papel exclusivamente sociológico, e preocupando com o rigor estético, ou seja, esta volta-se sobre si mesma. Mas será que a literatura tornou-se alienada ou interessada em traduzir os problemas da sociedade por meio da estrutura narrativa?

O romance regionalista representava os problemas da época da forma como ocorriam, uma narração-documento, como uma retomada do naturalismo. Começava a necessidade de compreender a realidade brasileira que sofria com a crise cafeeira, a Revolução, o acelerado declínio do Nordeste etc. Porém era um realismo absoluto que apenas pretendia uma arte mimética da velha concepção, ou seja, não havia uma visão crítica referente às relações sociais. O desmascaramento do real viria por meio do romance psicológico.

Essa classificação em regional e psicológico ajuda um primeiro momento para um limite didático porque não dá conta das diferenças internas, pois há obras que podem se enquadrar dentro das duas categorias, segundo Bosi. Não estaria **○**

lustre nesse limiar por trazer indiretamente os abalos causados pela 2ª Guerra Mundial e, também, o que isso resultou na consciência do indivíduo?

Tanto Bosi quanto Candido concordam que a literatura brasileira, após 1940, sofreu mudanças que favoreceram ao entendimento de um sentido do estar no mundo e para quê.

Para vislumbrar um entendimento é necessário conhecermos o momento histórico no qual **O lustre** foi escrito e seu entorno marcado pela negatividade. A obra iniciada no Brasil e concluída em Nápoles, na Itália, no momento da 2ª Guerra Mundial que deixou uma assombrosa herança à humanidade: a descrença no futuro e falta de perspectivas. Essas incertezas da existência humana acabam por manifestar-se no “romance moderno através de um retorno ao âmago do mundo e consequente alteração da perspectiva, induzem por vezes à criação de figuras quase totalmente despojadas de identidade.” (ROSENTHAL, 1975, p. 84).

Esse momento catastrófico fez parte do cotidiano da autora, por ter sido casada com o diplomata, Maury Gurgel Valente. Uma vida marcada por muitas viagens, conheceu muitos lugares e muitas culturas, ou seja, uma vida desprovida de rotina, de continuidade. A falta de perspectiva do futuro ocorre tanto pelas viagens quanto pela guerra. Podemos comprovar tal contato por ter trabalhado em um hospital americano dando assistência a brasileiros feridos na guerra e ao falar do fim da guerra e da percepção dos indivíduos quando esta terminou.

Uma das coisas de que eu estou surpreendida e vocês certamente também é que no bilhete de hoje de manhã não falei no fim da [2ª] Guerra [Mundial]. Eu pensava que quando ela acabasse eu ficaria durante alguns dias zozza. O fato é que o ambiente influenciou muito nisso. Aposto que no Brasil a alegria foi maior. Aqui não houve comemorações senão feriado ontem; é que veio tão lentamente esse fim, o povo está tão cansado (sem falar que a Itália foi de algum modo vencida) que ninguém se emocionou demais. (CLARICE apud MONTERO, 2002, p. 73).

Talvez esse fato tenha a intentado a falar sobre as problemáticas oriundas que consternaram a população à época, mas não de uma forma tradicional, realista, como se fosse uma fotografia. Mas com o intuito de “captar as correntes íntimas do ser humano em lugar de ocupar-se das aparências exteriores.”, característica do romance moderno, segundo Rosenthal (1975, p. 97). É época em que os valores estavam em transição, uma realidade que não é mais explicada, na qual os

indivíduos e a coletividade tornaram-se estranhos uns aos outros, criando a partir daí, um enigma a ser decifrado pelo romance:

A literatura deve ter objetivos profundos e universalistas: deve fazer refletir e questionar sobre um sentido para a vida e, principalmente, deve interrogar sobre o destino do homem na vida. (IMS, 2004, p. 63).

Interrogar é essencial, ainda mais, nesta fase na qual tudo é fragmentário, os indivíduos estão envoltos por diversas possibilidades de estímulos, e acabam por não experienciá-las completamente, pois algo novo surge e rouba-lhe a atenção.

Ao revelar o homem aos outros homens, o escritor se põe ativamente na sociedade, e não, apenas recolhe dados da realidade, está interessado em comunicar sobre o que o cerca. Para Cortázar, este é o “romancista do conhecimento; conta explicando ou (os melhores dentre eles) explica contando.” (1999, p. 214). Clarice está dentro dessa leva, como por exemplo, por não falar sobre o momento catastrófico explicitamente, porém é um tema presente em **O lustre** quando da situação da protagonista, Virgínia, e do seu desejo incessante de morrer: “(...) ela desejaria morrer para sempre se morrer lhe desse um só instante de prazer.” (LISPECTOR, 1999, p. 66).

Com isso, aparecem, no romance moderno, os temas solidão; medo; sofrimento; angústia, com a intenção não só de exprimir os problemas existenciais contemporâneos, mas de intensificar o conteúdo. Clarice percebeu essa realidade fragmentada e a necessidade de compreender o momento e, conseqüentemente, a si própria. Essas são possíveis justificativas para a criação de **O Lustre**, obra marcada pela densidade da atmosfera sombria e introspectiva, assuntos que serão abordados posteriormente. Clarice estabelece uma relação entre o momento histórico e o seu posicionamento frente ao literário, quando da utilização dos fragmentos de gêneros literários, característica encontrada nessa obra e abolida pela crítica.

1.3 O nomadismo nos gêneros: a busca do sentido

Os primeiros críticos que se manifestaram a respeito d'**O lustre**, como já foi abordado anteriormente, concordaram, entre eles, sobre a dificuldade de Clarice em lidar com o gênero literário. Essa não obediência rigorosa aos gêneros é apenas uma estratégia de composição textual da autora e não uma deficiência estrutural. Porém tal estratégia não foi percebida, à época, pela crítica e daí, podemos inferir que seja um dos possíveis motivos para a rejeição da obra.

Para Clarice, a concepção literária ocorre de maneira inspiradora, mas uma obra não é construída, exclusivamente, pelas musas inspiradoras, concordaria com Paul Valéry quando disse: “que os dois primeiros versos são dados pelos deuses e o resto é trabalho humano”. (IMS, 2004, p. 80). E, ainda, não é possível delimitar a forma em detrimento ao conteúdo. O pensamento da autora é coerente, partindo de uma análise simbiótica entre forma e conteúdo:

Fala-se da dificuldade entre a forma e o conteúdo, em matéria de escrever; até se diz: o conteúdo é bom, mas a forma não, etc. Mas, por Deus, o problema é que não há de um lado um conteúdo, e de outro a forma. Assim seria fácil: seria como relatar através de uma forma o que já existisse livre, o conteúdo. Mas a luta entre a forma e o conteúdo está no próprio pensamento: o conteúdo luta por se formar. Para falar a verdade, não se pode pensar num conteúdo sem sua forma. Só a intuição toca na verdade sem precisar nem de conteúdo nem de forma. A intuição é a funda reflexão inconsciente que prescinde de forma enquanto ela própria, antes de subir à tona, se trabalha. (IMS, 2004, p. 76)

Relata ser diferente dos outros escritores que só se põem a escrever quando têm todo o esquema fechado. Para a autora o interessante e instigante é não saber o que será escrito na próxima linha:

Eu nunca sei de antemão o que vou escrever. Tem escritores que só se põem a escrever quando têm o livro todo na cabeça. Eu não. Vou me seguindo e não sei no que vai dar. Depois vou descobrindo o que queria. (IMS, 2004, p. 80).

Clarice Lispector ao utilizar inovações da linguagem que geraram impacto na literatura brasileira – com romances sem linearidade, enredo, personagens delimitados e espaço e tempo definidos –, apesar das críticas iniciais, cria uma nova práxis de escritura, que depois seria considerada e respeitada. Confessa, em

entrevista, que descobriu seu método sozinha. “Não tinha conhecidos escritores, não tinha nada.” (IMS, 2004, p. 80).

Sua obra é marcada pelos contos, romances e crônicas; o gênero poesia nunca foi sua verdadeira paixão, apesar de ter escrito alguns poemas e enviados à apreciação de Manuel Bandeira, porém este não os apreciou, num primeiro momento, mas depois surge seu interesse em fazer um compilado desse material:

Se tivesse comigo aqueles poemas seus que você me mostrou um dia, incluiria você também. Ficará para uma segunda edição. Quer me mandar algumas coisas? Você é poeta, Clarice querida. Até hoje tenho remorso do que disse a respeito dos versos que você me mostrou. Você interpretou mal as minhas palavras. (apud MONTERO, 2002, p. 78-79).

Em entrevista, comenta que a maioria dos escritores inicia com a poesia, mas ela, provavelmente, por não ter tido uma experiência entusiasmante, não rendeu-se a esse gênero quando diz: “Todo mundo parece que começa com poesia, não é? Eu andei escrevendo umas folhas, mas jogava fora, porque não prestavam. [risos]” (IMS, 2004, p. 60).

Seu interesse maior era o romance, conforme citado anteriormente, por ser um gênero que abarca a possibilidade de um discurso mais abrangente e extenso, talvez para a autora tenha sido o único capaz de abrigar a escrita como tentativa.

Essa tentativa inicia-se na infância, tentou publicar em um jornal suas histórias – eram publicadas as melhores histórias enviadas pelas leitoras mirins, com sorteio de vários prêmios –, mas nunca as publicaram:

Depois de muito pensar encontrei o porquê: todas as histórias vencedoras relatavam fatos verdadeiros. As minhas somente continham sensações e emoções vividas por personagens fictícios. (IMS, 2004, p. 58).

Ou seja, desde criança já trazia uma escrita diversificada, mesmo antes de ter lido os clássicos e os autores que a crítica afirma que a influenciaram, como: Proust, Virgínia Woolf, Joyce, Kafka etc. Por esse motivo não se considerava intelectual, pois para ela, era preciso ter cultura, qualidade que ela julgava não ter, por não ter lido as obras importantes da humanidade.

Não tendo êxito pelas veredas poéticas, aventura-se pela prosa, donde viria seu reconhecimento em um artigo escrito por Antonio Candido, no qual teceu

comentários elogiosos à sua obra: “A intensidade com que sabe escrever e a rara capacidade da vida interior poderão fazer desta jovem escritora um dos valores mais sólidos e, mais originais da nossa literatura (...)” (1995, p. 131). Segundo ele, Clarice não segue “os caminhos batidos”. Uma das possíveis explicações dessa característica literária, reconhecida por Antonio Candido, é pelo o que ela tanto seria criticada posteriormente, a não limitação dos gêneros. Mas será que as críticas a esse respeito tinham razão ou era puro conservadorismo?

O gênero (do latim *genus-eris*) – que significa origem, classe, geração – tem a função de enquadrar cada obra literária a uma classe ou espécie; ou ainda mostrar que dependendo da geração, cria-se uma nova modalidade. O problema está em considerar que o gênero é imutável e de só valorizar obras que obedeçam a esse rigor na estruturação, pela sua “pureza”.

A teoria dos gêneros serve para nos levar ao conhecimento do literário, e não para valorizar e julgar determinada obra, julgamento experienciado por Clarice, confirmada a partir da fortuna crítica, essa somente estava interessada no entendimento do mundo:

Como uma forma de depuração, eu sempre quis um dia escrever sem nem mesmo o meu estilo natural. Estilo, até próprio, é um obstáculo a ser ultrapassado. Eu não queria meu modo de dizer. Queria apenas dizer. Deus meu, eu mal queria dizer. E o que eu escrevesse seria o destino humano na sua pungência mortal. A pungência de se ser esplendor, miséria e morte. A humilhação e a podridão perdoadas porque fazem parte da carne fatal do homem e de seu modo errado na terra. O que eu escrevesse ia ser o prazer dentro da miséria. É a minha dívida de alegria a um mundo que não me dá fácil. (IMS, 2004, p. 75).

Clarice parece que tentou fazer da sua escrita um ato de altruísmo, traduzir o que muitos quiseram dizer e não conseguiram:

Não sei mais escrever, perdi o jeito. Mas já vi muita coisa no mundo. Uma delas, e não das menos dolorosas, é ter visto bocas se abrirem para dizer ou talvez apenas balbuciar, e simplesmente não conseguirem. Então eu queria às vezes dizer o que elas não puderam falar. (IMS, 2004, p. 68).

Ela gostaria de “escrever alguma coisa que fosse tranquila e sem modas” (IMS, 2004, p. 68), e para isso gostaria de um mínimo de atenção por parte do leitor, e que este não leia sua obra no “método do vira-depressa-a-página”.

A literatura de encomenda não a agradava, pois não era detentora do momento e sim, este o era dela. Ou seja, a espontaneidade era essencial em sua

escrita, escrevia qualquer ideia, pensamento que tinha e os guardava; assim surgiu seu primeiro romance, a partir de notas ligadas umas as outras: “Deus me livre de começar a escrever um livro da primeira linha. Eu vou juntando notas.” (IMS, 2004, p. 78).

Tentar emoldurá-la em algum gênero não é o mais importante, pois nem ela tinha essa preocupação: “Eu escrevo para entender melhor o mundo. E acho que escrevendo a gente entende mais um pouquinho do que não escrevendo.” (IMS, 2004, p. 72). Tentar reduzi-la por não enquadrar-se a esquemas é o mesmo que negar a evolução dos gêneros literários.

Mas Clarice tinha suas preferências: “(...) no jornal nunca se pode esquecer o leitor, ao passo que no livro a gente fala com liberdade, sem compromisso imediato com ninguém.” (IMS, 2004, p. 66). E como procurava uma comunicação profunda consigo e com o leitor, e a crônica literária – sendo um recurso que “capta poeticamente o instante, perenizando-o” (SOARES, 2007, p. 64) – não era capaz de suprir sua pungência literária, além de perceber que se autorrevelava em seus escritos, por ser o jornal um veículo de grande circulação e acessível a qualquer leitor e não, apenas, àquele que realmente buscava a literatura, e, ainda, tinha a obrigação de ser comedida e de divertir, não gostava de ter a função de entreter:

Mas mudar só porque isto é uma coluna ou uma crônica? Ser mais ‘leve’ só porque o leitor assim o quer? Divertir? Fazer passar uns minutos de leitura? E outra coisa: nos meus livros quero profundamente a comunicação profunda comigo e com o leitor. (IMS, 2004, p. 65).

Como a crônica não preenchia a necessidade de elucidação, no conto, tinha a mesma problemática referente à extensão, pois precisa ser uma linguagem concentrada para tornar-se “arte de sugestão” (SOARES, 2007, p. 54), então, sua preferência era o romance, mesmo achando que fazia mais bemfeito o conto: “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.” (IMS, 2004, p. 78). Pois nesse gênero, tinha a liberdade de expressão, e com isso, atingia a totalidade ou, ao menos, o pretendia, já que o discurso está inconcluso: “Em algum ponto deve estar havendo um erro: é que ao escrever, por mais que me expresse, tenho a sensação de nunca na verdade ter-me expressado.” (IMS, 2004, p. 75). Sendo o romance o

gênero que consegue incorporar o dialogismo e, com isso, tenta refletir sobre as questões que afligem a humanidade.

A partir dessa necessidade de uma escrita dilatada, Clarice elencou, como preferido, o romance. Mas não tinha o interesse do puramente tradicional, apesar de conhecê-lo, e sim, do que é conhecido pelos teóricos e amantes da literatura, no qual o discurso está em curso, assim como a vida também está, ou seja, é o recorte de uma fala em construção dentro de uma realidade que não fornece mais explicações incontestáveis.

Essa concepção de romance moderno será caracterizada a partir de estudos dos teóricos Adorno, Bakhtin e Anatol. Adorno comprova o paradoxo da não possibilidade de narração e a sua necessidade por ter a forma de romance, ao evidenciar que a sociedade moderna não se propõe mais a leituras transformadoras, e com isso, é inevitável recriar uma nova forma para o dizer:

Noções como a de que uma pessoa se senta e 'lê um bom livro' são arcaicas. Isto se deve não simplesmente à descontração dos leitores, mas a própria coisa comunicada e à sua forma. (ADORNO, 2003, p. 269).

Esse expressar-se parece ser possível, somente, a partir do dialogismo, ciência das relações, pelo fato de estarmos estranhos a nós, aos outros e o mundo a nós.

O sentido da vida cada vez mais é buscado de diversas formas e lugares, tudo dialoga conosco, sociedade, história, ambiente, senso comum etc., além, é claro, da literatura. Nesta última opção, esse papel é dado à personagem dialógica, por meio do romance polifônico, pois a ela é fornecida a possibilidade para construir sua autoconsciência da realidade e o poder que esta exerce, além de sua consciência para si mesma. Assim, "Bakhtin se aproxima da relatividade de Einstein e descobre a existência de um diálogo contínuo entre os fenômenos do mundo, em que nada escapa ao mecanismo das relações." (MACHADO, 1995, p. 36). E Anatol, acredita que o novo romance deve questionar a realidade, negar o mundo das aparências que só serve para mascarar a verdade empírica, pois a partir da dissociação, do antirrealismo há o intento à verdade:

A consciência como que põe em dúvida o seu direito de impor às coisas – e à própria vida psíquica – uma ordem que já não parece corresponder à realidade verdadeira. (ROSENFELD, 1996, p. 81).

Como citado anteriormente, das críticas sobre a sua escritura fronteiriça, Clarice disse em **Água viva**: “Inútil querer me classificar, eu simplesmente escapulo não deixando. Gênero não me pega mais.” (1998, p. 12-13).

Independente se eram contos, romances ou, até mesmo ensaios, Clarice considerava a escrita uma necessidade vital e quando não estava escrevendo, estava morta:

Eu acho que, quando não escrevo, eu estou morta [...] É muito duro o período entre um trabalho e outro e, ao mesmo tempo, é necessário para haver uma espécie de esvaziamento da cabeça para poder nascer alguma outra coisa.” (IMS, 2004, p. 73).

Além de ser vital, revelou ser uma maldição e também a salvação:

Eu disse uma vez que escrever é uma maldição. Não me lembro por que exatamente eu o disse, e com sinceridade. Hoje repito: é uma maldição, mas uma maldição que salva. Não estou me referindo muito a escrever para jornal. Mas escrever aquilo que eventualmente pode se transformar num conto ou num romance. É uma maldição porque obriga e arrasta como um vício penoso do qual é quase impossível se livrar, pois nada o substitui. E é uma salvação.

Salva a alma presa, salva a pessoa que se sente inútil, salva o dia que se vive e que nunca se entende a menos que se escreva. (IMS, 2004, p. 68).

Clarice em seu afã do entendimento, nessa busca constante do desnudamento da vida. Além da busca pela palavra escrita, também procurava, talvez alguma certeza, que só a literatura é capaz de fornecer, por não estar preocupada com fins utilitários, metaforicamente aludida em livro:

Estou à procura de um livro para ler. É um livro todo especial. Eu o imagino como a um rosto sem traços. não lhe sei o nome nem o autor. Quem sabe, às vezes penso que estou à procura de um livro que eu mesma escreveria. (IMS, 2004, p. 75).

São mais de 60 anos da publicação de **O lustre** e poucos estudiosos compartilham da opinião de Lúcio Cardoso sobre a sua grandeza quando tece o seguinte comentário: “Por falar em **O lustre**, continuo achando-o uma autêntica obra-prima. Que grande livro, que personalidade, que escritora!” (CARDOSO apud MONTERO, 2002, p. 133) e de Alceu Amoroso Lima: “Ninguém escreve como ela. Ela não escreve como ninguém.” (LIMA apud SÁ, 1979, p. 29). Esses críticos tinham a compreensão de que o autor dá sentido à sua obra, porém, segundo Terry Eagleton, cabe a nós leitores-críticos lhe atribuir significações.

CAPÍTULO II: A falência da escritura

2.1 O paradoxo na narração: o discurso em construção

Ao nos depararmos com um livro, especificamente, um romance, não adentramos de imediato na história, no enredo – assim são os leitores-modelo³ –, mas procuramos indícios para uma possível compreensão da obra, nos cercamos de todos os lados para não nos perdermos nos labirintos do texto.

Um desses indícios podem ser os títulos dos capítulos que dão pistas à revelação do enigma. Mas, nesse romance, Clarice Lispector não utilizou esse recurso, os capítulos não são intitulados, apenas há um espaçamento que separa um do outro. Pode até ser um indício, mas a intitulação é o mesmo que separar uma ideia de outra, e a ficção não tem esse interesse porque o momento já é de cisão, a guerra tornou o espaço fragmentário. Seria contraditório já que a consciência está sendo construída, a escrita está em fluxo e fazer essa divisão é interromper o processo de reflexão.

Tentaremos expor uma breve descrição sobre o que trata **O lustre**. O romance não possui as características de um romance de modelo de representação realista, personagem de caráter definido, a cronologia do início ao fim e, principalmente, o enredo tradicional, com seu encadeamento lógico de motivos e situações. Perceber a falta dessas características, já é um prelúdio ao desnudamento da obra.

O romance inicia-se com um chapéu marrom de um suposto afogado, boiando na correnteza de um rio. Virgínia e seu irmão, Daniel, presenciam essa cena, e prometem guardar em segredo o fato. Os dois irmãos moram em Granja Quieta, juntamente, com os pais, a avó e outra irmã, Esmeralda. A relação familiar é impessoal e conflituosa, um dos raros momentos de união são as refeições, que, na maioria das vezes, convergem em brigas e desentendimentos. Entre o pai e a mãe não há diálogo, apenas um casamento por comodismos. O pai em relação aos filhos é extremamente rígido e severo, ainda mais com Esmeralda, aparentemente o desgosto dele, por ela ter se envolvido com um rapaz as escondidas. Com isso, ele

³ Para Umberto Eco o Leitor-modelo: "(...) uma espécie de tipo ideal que o texto não só prevê como colaborador, mas ainda procura criar." (ECO, 1994, p. 15).

deposita suas esperanças em Daniel e Virgínia, prometendo que eles irão à cidade para estudar.

Desde a infância, os dois irmãos mantêm um relacionamento incestuoso, com encontros secretos, na floresta, para experimentarem e descobrirem verdades. Daniel é o mentor dessa sociedade secreta, e se Virgínia não consegue exprimir suas verdades, seus pensamentos, é castigada, tendo que ficar sozinha consigo mesma, num ambiente hostil e assombroso, para continuar a tentar refletir sobre seus atos, algo, ainda, muito difícil a ela.

Então, há finalmente a viagem à cidade, onde os objetivos iniciais, pelo menos do pai, se perdem. Ambos não se matriculam em cursos, mas garantem, em cartas enviadas à família, estarem estudando. Finalmente, Daniel fica noivo e regressa à casa dos pais para se casar. Depois disso, Virgínia arranja um amante, e, a partir daí, começa a pensar sobre sua vida e perceber o mundo que a rodeia. Após notícia da morte de sua avó, decide voltar à Granja, mas encontra tudo mudado e não se adapta a essa realidade.

Durante seu regresso, Esmeralda lhe questiona sobre a viagem, as coisas que conheceu, mas esta fica decepcionada, pois sua irmã não conseguiu perceber, durante sua estada, ou buscar por novas ou primeiras experiências. Virgínia decide voltar à cidade, ao sair da estação, morre atropelada por um carro, e só é reconhecida pelo seu chapéu marrom.

Os elementos que articulam o enunciado só têm a nos passar a trajetória de uma vida de infortúnios em busca de algo que a dê um sentido visível. As entrelinhas se fazem de pensamentos cortados dessa protagonista que permeiam a necessidade de um querer entender-se não compreendido:

O que é bom e o que assusta a gente é que... por exemplo, eu posso fazer minhas coisas... que eu tenho daqui para diante uma coisa que ainda não existe, sabe? (LISPECTOR, 1999, p. 25).

Em suma, “não se trata, portanto, de um livro ou de uma estória a ser contada. Trata-se de valiosa e impressionante operação de arte.”⁴

⁴ Esse trecho faz parte do texto de orelha da edição de 1999 d’**O lustre**, escrito por Roberto Corrêa dos Santos, professor de Teoria Literária e de Semiologia dos cursos de graduação e pós-graduação em Letras da UFRJ.

Nas próximas páginas, tentaremos expor a possível intenção da autora em escrever esse romance, num primeiro momento angustiante e depois, ao lê-lo de fato, extremamente elucidativo. Para isso, a contextualização histórica é necessária e será compreendida no decorrer do texto.

A modernidade trouxe inúmeras mudanças tecnológicas e sociais que ganharam força nos últimos dois séculos e alcançaram um volume impressionante perto do fim do século XIX, com o advento da industrialização, da urbanização, do crescimento populacional rápido, proliferação de novas tecnologias e meios de transporte etc. Mas não só de fatores externos ao homem se constitui a modernidade e também, das suas experiências subjetivas, segundo Singer:

(...) a modernidade também tem que ser entendida como um registro da experiência subjetiva fundamentalmente distinto, caracterizado pelos choques físicos e perceptivos do ambiente urbano moderno. (2001, p. 95).

Essas mudanças na sociedade transformaram a estrutura da experiência, por serem

a impossibilidade, para a linguagem cotidiana e para a narração tradicional, de assimilar o choque, o trauma, diz Freud na mesma época, porque este, por definição, fere, separa, corta ao sujeito o acesso ao simbólico, em particular à linguagem. (GAGNEBIN, 2006, p. 51).

Tornou um mundo – especificamente urbano – marcado pela velocidade, caoticidade, desorientação e fragmentário, características mais exacerbadas nessa fase do que nas anteriores da cultura humana.

Consequentemente, deixamos de ter um olhar contemplativo por um bombardeio de estímulos, como: trânsito, barulho, painéis, sinais de trânsito, multidões, vitrines, anúncios. O indivíduo coexiste com uma nova intensidade de estimulação sensorial. Com esse ritmo de vida mais frenético, “a metrópole sujeitou o indivíduo a um bombardeio de impressões, choques e sobressaltos.” (SINGER, 2001, p. 96).

A ideia de contemplação se esvaiu porque o espaço é outro, é relativo. Ao mesmo tempo que é possível ter uma visão panorâmica no alto de um arranha-céu, ao descer, a visão é diluída ao próximo estímulo. Não há tempo para consumir, possuir, entender toda essa avalanche que é oferecida, mas somos impulsionados a acreditar que é possível:

A origem do romance é o indivíduo isolado, que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações mais importantes e que não recebe conselhos nem sabe dá-los. Escrever um romance significa, na descrição de uma vida, levar o incomensurável aos seus últimos limites. (BENJAMIN, 1994, p. 4).

Os ataques sensoriais foram observados pela imprensa sensacionalista, principalmente a ilustrada, e fizeram parte do discurso da época. Tratavam da “transformação pungente da experiência de um estado pré-moderno de equilíbrio e estabilidade para uma crise moderna de descompostura e choque.” (SINGER, 2001, p. 101).

Mas o tema dominante da virada do século destacava as ameaças do trânsito da cidade grande. As imagens de pedestres feridos eram recorrentes, pois enfocavam os novos perigos do ambiente urbano tecnologizado. Havia uma predileção por essas imagens e, com isso, ressaltavam

a ideia de uma esfera pública radicalmente alterada, definida pelo acaso, pelo perigo e por impressões chocantes mais do que por qualquer concepção tradicional de segurança, continuidade e destino autocontrolado. (SINGER, 2001, p. 103).

O medo à morte não natural já existia nos tempos pré-modernos (referente a desastres epidêmicos e naturais), mas a violência, o caráter inesperado da morte acidental na cidade grande parece ter intensificado esse medo.

O trauma consolida-se na vida moderna, mas não na sua caracterização freudiana de incapacidade de recepção de um evento violento inesperado ou arrebatador, mas como ameaça de um devir. A rotina urbana é um nervosismo crescente que produz indivíduos ativos, prontos para buscarem novas satisfações:

A modernidade transformou a estrutura não apenas da experiência diária fortuita, mas também da experiência programada, orquestrada. À medida que o ambiente urbano ficava cada vez mais intenso, o mesmo ocorria com as sensações dos entretenimentos comerciais. (SINGER, 2001, p.112).

Daí, surgem os entretenimentos comerciais que intensificam essa ameaça, como esvaziamento das tensões diárias – e que têm o objetivo de causar um

choque mais intenso do que jamais foi experienciado antes no cotidiano –, o sensacionalismo, a surpresa. A arte confunde-se com a ideia de diversão na modernidade e assim o suspense, o gesto de risco e a tensão ditavam as formas de ação protagonizadas por tais construções.

Esse momento culminou com o início do cinema, os filmes gravitavam em torno de uma ‘estética do espanto’, tanto em sua forma quanto ao conteúdo. Com o “ritmo rápido do cinema e sua fragmentação audiovisual de alto impacto constituíram um paralelo aos choques e intensidades sensoriais da vida moderna.” (SINGER, 2001, p. 115).

A era do hiperestímulo instaurou a necessidade de estímulos contínuos como compensação ao empobrecimento da experiência. As distrações eram fugas momentâneas à agitação e tédio do trabalho alienado na fábrica moderna e no escritório burocratizado: “Com justiça, a impaciência e o ceticismo vão ao encontro da narração que surge como se o narrador dominasse tal experiência.” (ADORNO, 2003, p. 269).

Os entretenimentos da era moderna, em especial o cinema, são um treinamento para aceitação dos choques. Para Freud, “quanto mais prontamente a consciência registra os choques, menos provavelmente eles terão um efeito traumático.” (apud SINGER, 2001, p. 118). Freud comprovou isso ao estudar as vítimas de traumas da Primeira Guerra Mundial, o colapso só ocorreu aos que o acontecimento terrível era inesperado. Ao contrário dos que se prepararam ansiosamente para o choque, ou seja, acostumando-se a ele.

A catástrofe perde o caráter eventual e torna-se rotineiro, “a experiência prosaica do homem moderno está repleta de choques, de embates com o perigo.” (SELIGMANN-SILVA, 2000, p.73). Antes da *Shoah*, a catástrofe era definida como um evento raro, inesperado, de ordem natural. Depois disso, foi percebido que o homem também pode ser o causador e, conseqüentemente, a sociedade incorporou a apreensão à sua vida, aguardando o próximo infortúnio.

O caos moderno foi incorporado à literatura, poema e prosa fundiram-se. Não havia mais espaço para uma escrita exclusivamente lírica, assim como a prosa realista era rejeitada:

(...) a arte moderna nega o compromisso com este mundo empírico das ‘aparências’, isto é, com o mundo temporal e espacial posto como real e

absoluto pelo realismo tradicional e pelo senso comum. Trata-se, antes de tudo, de um processo de desmascaramento do mundo epidérmico do senso comum. (ROSENFELD, 1996, p.81).

Como representar a catástrofe se o real está todo impregnado por ela? Essa questão também afligia Adorno: “não se pode mais narrar, ao passo que a forma do romance exige a narração.” (ADORNO, 2003, p. 269). E ainda há o agravante que a reportagem e a indústria cultural – sobretudo o cinema – retiraram muito do romance. O novo romance precisou preocupar-se naquilo de que o relato não dá conta.

Para o romance coube o difícil trabalho, de representar objetos que escapam à representação, justamente pelo excesso, pelo desmedido. O narrador sabe da importância em se falar sobre, mas também tem consciência da impossibilidade de cumprir tal tarefa pela ausência de limites da própria coisa. Essa ausência de definição é característico do sublime, há ‘coisas’ por si tão completas “que não podem ser atingidas por pensamentos finitos, não podem ser sugeridas por nenhum signo ou representadas via imagens.” (SELIGMANN-SILVA, 2000, p. 80). A arte ficou com essa missão de exprimir o infinito, mas será ela capaz de reproduzir essa realidade? É uma questão a ser colocada antes mesmo de focar na reflexão sobre os modos de representação.

Se o sublime não é passível de uma representação que abarque por completo o seu conteúdo, então não há lógica em querer retratá-lo em uma grande narrativa épica. Até porque em nossa sociedade hiperestimulada, não há tempo para desfrutar de uma literatura que requeira um olhar contemplativo, pois o bombardeio de estímulos se faz constante:

Noções como a de que uma pessoa se senta e ‘lê um bom livro’ são arcaicas. Isto se deve não simplesmente à descontração dos leitores, mas a própria coisa comunicada e à sua forma. (ADORNO, 2003, p. 269).

O que precisa ser dito, precisa o ser literalmente, não há mais espaço para o simbólico, este foi soterrado pela necessidade iminente pelo sentido. A tentativa de decifrar o enigma da vida exterior torna-se cada vez mais ilusão ao passo que os homens e as coletividades ficaram estranhos uns aos outros, houve uma cisão entre os indivíduos, com esse não convívio, as experiências deixaram de ser conhecidas, reveladas. Tanto pela falta de narração quanto pela própria falta de experiência que

culmina nesse distanciamento. Está inscrita a sociedade da dissociação: “Desintegrou-se a identidade da experiência – a vida articulada e contínua em si mesma – que só a postura do narrador permite.” (ADORNO, 2003, p. 269).

Instaura-se então o fim da narrativa tradicional, a expectativa de uma narrativa estável, fluida não pode ser preenchida em relação a eventos sublimados. Essa é uma questão encontrada na literatura moderna e contemporânea, nas discussões históricas e historiográficas e na reflexão filosófica atual.

Tomemos como exemplo, a maior catástrofe da humanidade, a *Shoah*, um evento-limite e sem precedentes; e só com essas poucas ‘qualidades’ já partimos do pressuposto que sua narração tal como ocorreu é impossível, mas podemos cintilar o passado: “Nós articulamos o passado, diz Benjamin, nós não o descrevemos, como se pode tentar descrever um objeto físico.” (GAGNEBIN, 2006, p. 40).

Com isso, há lugar tanto ao historiador quanto ao narrador ficcional, pois tendo um caráter subjetivo, a memória não é capaz de trazer uma versão absoluta do fato, “não há mais ancoragem possível em uma certeza objetiva.” (GAGNEBIN, 2006, p. 42). O historiador não pode dizer tudo ao passo que o narrador reconhece essa impossibilidade. Mas então por que continuar com esse paradoxo? Porque continuar é lembrar os outros indivíduos de que os fatos ocorreram, é lutar contra um esquecimento e denegação que têm a intenção de não culminar na repetição do horror vivido: “Assim, a preocupação com a verdade do passado se completa na exigência de um presente que, também, possa ser verdadeiro.” (GAGNEBIN, 2006, p. 47).

Gagnebin “constata igualmente o fim da narração tradicional, mas também esboça como que a ideia de uma outra narração, uma narração nas ruínas da narrativa.” (2006, p. 53). Pois o sofrimento indizível que a Segunda Guerra Mundial acarretou na tarefa paradoxal de transmitir o inenarrável. Logo a narrativa linear não pode mais acontecer ao passo que as memórias estão despedaçadas, as lembranças estão fragmentadas.

Mas a transmissão precisa ocorrer, pois só tendo o outro como testemunha é possível reescrever um presente que não possua na sua história atrocidades desmedidas à posteridade:

Testemunha também seria aquele que não vai embora, que consegue ouvir a narração insuportável do outro e que aceita que suas palavras levem adiante, como num revezamento, a história do outro: não por culpabilidade ou por compaixão, mas porque somente a transmissão simbólica, assumida apesar e por causa do sofrimento indizível, somente essa retomada reflexiva do passado pode nos ajudar a não repeti-lo infinitamente, mas a ousar esboçar uma outra história, a inventar o presente. (GAGNEBIN, 2006, p. 57).

O lustre talvez seja a tentativa de não deixar que esse momento único na história se torne algo recorrente, que os indivíduos não esqueçam ou ignorem esse fato que manchou uma sociedade, além dos que acreditam não ter ocorrido. Ainda que a obra não aborde a *Shoah* diretamente, possui grandes indícios para tal constatação, esses indícios serão expostos a seguir com a análise da narrativa.

2.2 O esboço de um fim: análise do romance *O lustre*

A literatura é a arte transgressora, não se presta a fins utilitaristas. Sendo assim, só ela é capaz de falar de si e da sua própria impossibilidade. O nada, o vazio, a ausência são temas de pouca ou nenhuma importância da grande maioria, mas que podem estar presentes nos livros. É a arte da busca por respostas neste mundo marcado por ambivalências.

Após os avanços tecnológicos e industriais (além do evento-limite, a *Shoah*), a realidade apresenta-se de forma fragmentada, porém está suscetível ao possível entendimento; para seu desnudamento, é preciso um olhar contemplativo, em desuso na modernidade, pois só assim juntando os cacos da identidade, o estar no mundo poderá ser compreendido. O novo romance que não tem o compromisso, apenas, em representar o real, consegue abarcar assuntos pouco explorados ou, até mesmo, visionar possíveis problemáticas de caráter geral e, ainda, que se referem à própria literatura. Talvez *O lustre* se enquadre nessa segunda proposta, trazendo à tona uma possível crise da escrita em detrimento à realidade, conforme veremos no trecho do texto **Reflexões sobre o romance moderno**, de Anatol Rosenfeld:

O indivíduo dissolve-se na polifonia de vastos afrescos que tendem a abandonar por inteiro a ilusão óptica da perspectiva, já em si destruída pela simultaneidade dos acontecimentos, a qual substitui a cronologia. (1996, p. 95-96).

Essa transgressão é refletida na própria protagonista que não submete-se ao comum, mas busca a sua verdade: “Ela seria fluida durante toda a vida. Porém o que dominara seus contornos e os atraía a um centro, o que a iluminara contra o mundo e lhe dera íntimo poder fora o segredo.” (LISPECTOR, 1999, p. 9). O ato de buscar um sentido seria contínuo, mas não o foi, porque o verbo ‘seria’ está no futuro do pretérito, ou seja, evidencia que o fato não aconteceu, mas na verdade a personagem tende a não seguir o fluxo dos acontecimentos por estar contra o mundo. Essa oposição gera atritos, choques em relação ao que vem em sentido contrário. Essas interrupções contribuem, negativamente, pois não há um término, os obstáculos são os agentes da inconclusibilidade, logo, tudo ainda está por vir, sendo o futuro um mistério, o que poderia ser dito está em segredo. Podemos pensar que a frase – presente nas linhas iniciais – serve de alerta a leitores

desavisados que após uma leitura superficial, critiquem a obra por sua incompletude, não percebendo que esta se propôs a ter essa estrutura, conforme avisado no início do romance. Ou seja, não se trata de um livro estruturalmente linear, com acontecimentos encadeados, explicados e de início, meio e fim, mas de um discurso em construção sem um ponto-final, inconcluso porque não é possível inferir um sentido já que os choques paralisam o indivíduo.

O discurso por estar inacabado, faz com que as descobertas aconteçam no próprio ato da escrita. O que importa é encontrar a resposta, o sentido, nem que pra isso a literatura seja negada, pois é uma arte que não precisa de aceitação, só o dizer interessa. Podemos verificar essa tentativa de achar uma resposta no trecho:

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

Nesse trecho, são elencadas ações e coisas que não são percebidas e, conseqüentemente, refletidas no cotidiano, tão imerso na caoticidade. Determinadas coisas ou ações só ganham atenção se forem expostas de forma grandiosa, como que implorando que as observem com um olhar mais atento para capturar e apreender pormenores à revelia da multidão.

Dentre tantos assuntos a serem explicitados, há ainda para se falar o que não pode ser falado, que é só vazio ou o próprio vazio. Virgínia percebera isso: “(...) em breve era rodeada de instantes vazios porque há vários momentos nada sucedia e os segundos futuros nada trariam – pressentia ela.” (LISPECTOR, 1999, p. 42). É uma realidade sem perspectivas e descontínua, a forma cronológica de apreensão da realidade se transforma. Os fragmentos ajudam na composição dessa nova realidade, mas não compõem o todo, deixando lacunas a serem pensadas e/ou deduzidas, parece ser uma evolução inevitável ao dizer que “os segundos futuros

nada trariam”. Será que a autora começa a esboçar a sua possível intenção em relação ao **O lustre**?

Estar em constante busca é o grande valor da literatura, é o combustível que move o conhecimento, pois pensar na conclusão é ter a certeza de que as respostas cessaram. A obra com inúmeras possibilidades instaura a reflexão, e com isso, deixa de ter validade por estar em processo de construção. Mas encontrar a possível resposta deve ser o impulso para pensar novas perguntas, estar completo é o mesmo que estar estagnado, pois não há mais sentido para continuar. Virgínia tinha consciência disso, pois “ela, sobretudo, gostava de errar.” (LISPECTOR, 1999, p. 37).

Será que exercitando o erro é uma forma de não afugentarmos o sentido da memória? Pois ao encontrarmos a resposta deixamos o objeto em questão de lado por termos outros a serem decifrados: “Ela fazia perguntas com atenção e nunca ouvia as respostas.” (LISPECTOR, 1999, p. 113). E o esquecimento, torna-se uma forma de não alimentar a lembrança de eventos que traduziam o mal-estar provocado por um tempo que nada produz de edificante. O relato da protagonista recusa o que ocorreu, logo se perde na linha do tempo, tornando desconhecido seu próprio tempo e espaço, seu estar no mundo. Esse passado, também, não é fornecido à personagem: “Não queria forçar-se a passear, a ir a cinemas mas sem obrigar-se seu dia era vertiginosamente aspirado para aquele passado desconhecido.” (LISPECTOR, 1999, p. 130).

A personagem está em processo de construção de sua identidade e nessa construção, as bases, as origens são importantes para sustentar o devir. Mas como construir algo que não é fornecido? O romance começa na infância de Virgínia. Com isso, esse movimento de compreensão será muito mais laborioso, sendo assim, evita que certas distrações desviem sua atenção, também, conhecidos como já citado anteriormente, como choques. Trazer à tona as lembranças é vivenciar novamente e daí, estabelece-se uma análise do que ocorreu de proveitoso ou não, e do que foi negativo, busca-se melhorar o possível ou, então, não repeti-lo.

O lustre talvez tenha tentado a nos lembrar do que não pode ser repetido. Pois se a tradição não é repassada, o futuro não terá memória e a compreensão cada vez mais será distanciada:

Ela mesma pensava que jamais teria filhos. Nunca os temera sequer como se por um conhecimento quieto de sua natureza mais secreta soubesse que seu corpo era o fim de seu corpo, que sua vida era a sua última vida. (LISPECTOR, 1999, p. 158).

A hereditariedade é a possibilidade de que uma história pessoal perdue por mais tempo, ao passo que recordamos, nós a revivemos, pois o passado do seu genitor se incorpora à sua. Não tendo filhos, Virgínia colabora ao esquecimento, não contribui para que haja uma continuidade dela mesma. Como dito no início, ela está contra o mundo, logo sua vida não segue o fluxo normal ou, pelo menos, a ideia de que nascemos, amadurecemos, procriamos e morremos. Esse é mais um índice de que a narrativa não possui linearidade e a personagem é constituída por interdições, impedimentos.

Tendo uma vida marcada por interrupções que não colaboram para um entendimento, a protagonista vive em função de desvendar o segredo, algo que pode ser deduzido, mas que não há certeza. Ter a dúvida instaurada é um recurso para continuar a busca, não acatando de imediato numa verdade. Assim o queria Daniel, irmão de Virgínia, que não gostava do jeito resignado dela, que aceitava a tudo sem questionar, pelo menos não o expressava verbalmente: “você é vulgar porque você não pensa, como se diz, com profundidade, porque você só sabe seguir o que lhe ensinaram, está entendendo?” (LISPECTOR, 1999, p. 58). A personagem tem a característica que justamente a literatura não quer ter, cria-se um paradoxo, talvez para nos mostrar as consequências de uma existência que não foge aos seus perímetros.

Daniel já é uma personagem que tem a consciência de que o sentido precisa ser buscado, ninguém fornecerá a explicação. Daniel significa deus, e deus segundo o dicionário Aurélio é o ser infinito; perfeito. A infinitude é uma característica latente nesse tipo de personagem, pois ela está em formação. Tendo Daniel essa percepção da realidade, sua função não seria de explicar essa condição e, ainda, ajudar na transição de Virgínia?

Além de dizer que a irmã era resignada, no trecho anterior, pensou em outra forma para que Virgínia começasse a refletir e criou a Sociedade das Sombras. E consistia em ir, à noite, a uma clareira na mata sozinha e refletir sobre qualquer coisa, quando retornava era questionada por ele sobre o que pensara:

Daniel a encontrava de pé no meio da clareira, à espera com as mãos frias, com olhos grandes e enegrecidos, e perguntava-lhe cumprindo um dos mandamentos da Sociedade: qual foi o seu pensamento mais forte de hoje? (LISPECTOR, 1999, p. 58).

Mesmo que tivesse pensado, Virgínia não conseguia transformar em ideias, em discurso, logo era castigada pelo irmão. A partir dessas dificuldades, percebemos que a protagonista não tinha uma mente prodigiosa, mas o querer entender-se é crescente na narrativa. São pensamentos e verbalizações cortadas: a dificuldade em expressar-se é latente, mesmo sabendo das suas limitações, não se dá por vencida. As tentativas são recorrentes, na maioria das vezes truncadas, difíceis de serem compreendidas pelos ouvintes. Como por exemplo:

– Como o vaga-lume é para a gente... Sem ninguém saber como se é, se está aparecendo ou desaparecendo, sem ninguém adivinhar, mas pensa que a gente não vive enquanto isso? vive, tendo história e tudo como o vaga-lume. (LISPECTOR, 1999, p. 39).

O discurso sofre cortes que dificultam a apreensão do sentido, a falta de fluidez não aponta para um fim. Esse trecho é uma prova do paradoxo da narração percebida por Adorno. É uma fala de tentativas tanto da protagonista quanto do leitor, em relação ao entendimento, pois o texto não é fornecido completo, assim como a realidade, também, não o é. Se o segredo é revelado de imediato, perde-se o sentido para buscar alguma explicação.

Além de ser o paradoxo da narração, esse exemplo, como já aludimos no início, deste trabalho, é um discurso que não é fornecido acabado pelo autor – que no romance monológico conclui pela personagem, segundo Bakhtin –, mas dá à personagem essa função. Só ela é responsável pelo seu entendimento do mundo e de si mesma, como ainda não compreendeu o sentido, a fala torna-se a concretização desse amálgama de pensamentos inconclusos. A construção está em processo, as palavras são exteriorizadas como uma enxurrada, sem pausas, vírgulas, como podemos confirmar no trecho a seguir:

(...) para nascer as coisas precisam ter vida, pois nascer é um movimento – se disseram que o movimento é necessário apenas à coisa que faz nascer e não à nascida não é certo porque a coisa que faz nascer não pode fazer nascer algo fora de sua natureza e assim sempre dá nascimento a uma coisa de sua própria espécie e assim com movimentos também – desse modo nasceram as pedras que não têm força própria mas já foram vivas

senão não teriam nascido e agora elas estão mortas porque não têm movimento para fazer nascer uma outra pedra. (LISPECTOR, 1999, p. 43).

Há uma constante evolução da personagem desde a iniciação na Sociedade das Sombras até o momento de sua autoconsciência:

O esplendor ferido tropeçava no seu peito, intolerável; rebentara em seu pobre coração um saco de luz. Ela jamais poderia ter ido adiante; fraca e aterrorizada, atingira o ponto mole e fecundo do próprio ser. (...) Disse a primeira palavra de sua nova experiência: – Vicente. (LISPECTOR, 1999, p. 182).

Ela enfim vive uma experiência, pois consegue inferir um significado a algo. Antes não o conseguia porque o seu discurso era marcado por interrupções que prejudicavam a transmissão da mensagem. Após esse clímax, compreende o poder de se autodominar como pessoa, como consciência: “Se tivesse sabido que para conquistá-lo era preciso fechar os olhos e falar se tivesse sabido.” (LISPECTOR, 1999, p. 187). Ou seja, demonstrar ao outro que também está à procura de entender a si mesma e o mundo.

Com pensamentos mais completos e, às vezes, até complexos, vislumbra para a arte de representar o real: “Ver a verdade seria diferente de inventar a verdade? seu pensamento era afinal tão forte que não parecia rodeado de nenhum outro.” (LISPECTOR, 1999, p. 62). A questão sobre a representação é lançada ao leitor, será que a literatura consegue dar conta do real? Pois a realidade moderna possui eventos tão desmedidos, que a ficção não consegue representá-los. Ainda que conseguisse, a narrativa puramente realista só vale para mascarar o que está por trás, pois só reproduz a fachada, segundo Adorno:

Se o romance quer permanecer fiel à sua herança realista e dizer como realmente são as coisas, então ele tem de renunciar a um realismo que, na medida em que reproduz a fachada, só serve para ajudá-la na sua tarefa de enganar. (2003, p. 270).

Seria contraditório permanecermos com uma literatura de imitação, sendo necessária, em nosso momento atual, a explicação da realidade, ao passo que esta não está acabada e nem tão pouco é previsível. Mas não é função da literatura fornecer a resposta, ela é a tentativa, assim como os indivíduos precisam refletir sobre o mundo: “ela poderia viver com um segredo irrevelado nas mãos sem ansiedade como se esta fosse a verdadeira vida das coisas.” (LISPECTOR, 1999, p. 17-18). Ou seja, revelar a resposta é o mesmo que estagnar, é fechar as

possibilidades, a busca constante é uma forma de treinar a percepção e, conseqüentemente, atribuir significações mais abrangentes e complexas, pois o conhecimento prévio ganha novos horizontes.

A protagonista começa a fazer exercícios cognitivos, com isso, seus pensamentos tornam-se mais sólidos, coerentes: “Como deveriam ter experimentado o medo... é-se tão corajoso em criança (...)” (LISPECTOR, 1999, p. 149). Tornam-se coerentes porque ela está tentando, partindo de uma reflexão mais densa e não mais superficial como aquelas do início da narrativa. A fala de Virgínia faz sentido porque o medo paralisa, e estando parado, não consegue ter novas experiências.

Conforme suas reflexões ganham densidade, Virgínia começa a preocupar-se com a escolha vocabular muito antes da verbalização, ainda no campo das ideias: “Se Daniel estivesse presente, espirituoso como se tornara, seria ‘espirituoso’ a palavra?” (LISPECTOR, 1999, p. 95). Assim como o ficcionista, a personagem, também, começa a perceber a importância com a linguagem, ou seja, conteúdo e forma são inseparáveis.

A necessidade de expor os fragmentos da nova realidade, suas minúcias causam o movimento de justaposição entre real e ficção: “Já agora nem sabia se vira o céu por si mesma como quem vê o que existe ou se pensara em céu e conseguira inventá-lo.” (LISPECTOR, 1999, p. 62). O trabalho com a palavra é tão árduo, por vezes consegue condensar o significado da própria coisa que chega a parecer o objeto comunicado. Esse trabalho pode ser percebido no trecho:

O que a enriqueceria era obscuramente saber que dizendo: ‘fui eu quem fez’ em lugar de ‘fui eu que fiz’ impedia-se a intimidade, ganhava-se um certo modo calmo de ser olhada. (LISPECTOR, 1999, p. 86).

É trazer à beleza da escrita um olhar contemplativo. Uma escrita que às vezes denuncia o que os indivíduos não enxergam, não apreendem, parece caber à literatura tornar a realidade inteligível: “Sua impressão então era a de que só poderia chegar às coisas por meio de palavras. (LISPECTOR, 1999, p. 112).

Com essa justaposição, falar sobre o espaço da narrativa é inevitável, pois resgata o momento histórico da sociedade. O enredo se passa no campo, lugar, geralmente, calmo e sem grandes espetáculos. A rotina, conseqüentemente, torna-se monótona, para dar uma virada é preciso criar situações: “(...) ele a assustaria,

diria que ia morrer! O pequeno impulso deu-lhe uma vida mais apressada enquanto seus olhos alegravam-se.” (LISPECTOR, 1999, p. 31). A modernidade, além dos avanços tecnológicos, trouxe uma nova concepção de experiência, por estarmos imersos pelos estímulos não conseguimos perceber as minúcias que nos circundam, o olhar contemplativo se esvaiu ao passo que somos bombardeados por inúmeras informações que são vistas por meio de *flashes*, não observamos mais o pormenor, para atrair nosso olhar é preciso algo grandioso que nos choque: “(...) mas tudo ao seu redor era doçura e a doçura ela já conhecia, e já agora doçura era a ausência de medo e de perigo.” (LISPECTOR, 1999, p. 66).

O espaço onde a protagonista está inserida não favorece a recepção de vários estímulos, assim o acreditava, que sua vida não tinha sentido, criando em Virgínia uma necessidade de embates físicos – ainda que pela morte – para que algo acontecesse de fato, segundo sua percepção, que ainda não tinha a consciência de que a grande transformação ocorre no interior e, conseqüentemente, o entorno ganhará uma nova perspectiva:

Sair dos limites de minha vida, não sabia ela que dizia olhando-se ao espelho do quarto de hóspedes. Eu poderia matá-los a todos, pensava com um sorriso e uma nova liberdade. (LISPECTOR, 1999, p. 65-66).

A busca por estímulos não é feita apenas por Virgínia, mas também pelo seu pai: “lia o jornal e jamais abria o livro.” (LISPECTOR, 1999, p. 22). Já que o jornal é uma mídia, geralmente, a mercê do sensacionalismo popular que se tornou tão lucrativa devido à recorrência de desastres do cotidiano, além de ser uma leitura denotativa não exige-se a decifração como num texto literário, há uma fluidez do superficial.

A sociedade não é capaz de desenvolver condições para refletir sobre sua própria condição enquanto sociedade, apenas é capaz de repassá-las aos outros enquanto mercadoria e forma de consumo. Podemos compreender essa falta de motivação como uma certeza de que o real não pode ser explicado, pois as catástrofes tornaram-se recorrentes. A literatura é deixada de lado talvez porque exige um comprometimento do leitor, se este quiser entrar na obra. O exemplo do pai pode ser o que autora verificou na sociedade moderna, cada vez mais o indivíduo terá dificuldades de compreender a realidade já que não mais se dá essa oportunidade, o olhar agora é superficial para dar conta de tantas possibilidades.

Assim percebemos no trecho: “Lê-se com mais seriedade e meditação – insisto nessa palavra meditação.” (LISPECTOR, 1999, p. 135). O silêncio, a palavra meditada torna-se o vulto necessário para ser o oposto da palavra prática e utilitarista.

Essa percepção de uma possível crise da escrita literária pode ter sido repassada no trecho: “Via-se que um dia ela ia morrer, via-se isso.” (LISPECTOR, 1999, p. 21). Parece-nos uma frase profética, porém baseada em fatos que inserem uma carga de possibilidade de isso acontecer, como, por exemplo, o bombardeio de estímulos que assolam a modernidade. A ameaça da morte marca toda a narrativa, por exemplo, “alguma coisa intensa e lívida como o terror mas triunfante, certa alegria doida e atenta enchia-lhe agora o corpo e ela esperava para morrer” (LISPECTOR, 1999, p. 10). Esse ar sombrio já aparece no início do romance, na cena do afogado, passando pelas reflexões da protagonista sobre a morte e, ao final, com sua própria morte.

A própria falência do sentido de narrar é demonstrada nos trechos em que Virgínia fornece reflexões e discursos cortados, interrompidos pelos choques, causa uma angústia porque o leitor não sabe se ela conseguirá terminá-lo, a leitura é traumática, pois esperamos por interrupções ainda maiores ou até mesmo definitivas. Talvez seja uma forma de transmitir o momento caótico da modernidade tão imersa na ameaça de que algo chocante aconteça. É esperar pelo fim já estando nele: “(...) encontravam-se de novo com surpresa ao atravessar a rua, ele a segurava pelo braço evitando um carro, levava-a depressa puxando-a pelo cotovelo como guindastada para a calçada.” (LISPECTOR, 1999, p. 176). A leitura é traumática porque traz elementos na narrativa para que isso seja percebido, no trecho anterior a ameaça de uma quase tragédia, é um choque ao leitor para que este fique atento à construção da narrativa.

A estagnação, do estar no mundo sem saber pra quê, é representada pela família de Virgínia, pois vivem na Granja e não nos é relatada nenhuma passagem de uma experiência fora dela. Mas Daniel é uma exceção, além de Virgínia, pois ambos os irmãos, no decorrer da narrativa, viajam à cidade. A viagem pode ser a metáfora para a busca de um sentido; de sair do lugar, dos perímetros do que é imposto.

A viagem às descobertas parece ser um fator relevante nesse romance, pois ao mesmo tempo em que não quer revelar, espera que façamos o papel de detetives da escrita. Isso ocorre no mínimo duas vezes, como podemos confirmar:

Sua vida era minuciosa mas ao mesmo tempo ela vivia apenas um só traço esboçado sem força e sem fim, raso e estarecido como o vestígio de outra vida; e o mais que poderia fazer era seguir cautelosamente os seus vislumbres. Será que todo o mundo sabe o que eu sei? (LISPECTOR, 1999, p. 24-25).

E também no trecho: “Será que todos sabem o que eu sei? refletia Virgínia. Porque ela acabara de pensar quase com certeza, sem sobressalto, no morrer.” (LISPECTOR, 1999, p.32). Por ser a morte a concretização de que a busca não é mais necessária, se concluirmos que a resposta já foi fornecida. Teríamos a incumbência de sugerir respostas e não fornecê-las prontas, pois ao sugerir, precisamos da contribuição do outro para construir um sentido, nesse movimento novas questões surgem e o ciclo não se fecha, não morre.

A tentativa de um entendimento deveria ser inerente a qualquer indivíduo, mas isso, infelizmente, não ocorre. Encontramos essa problemática na família de Virgínia, com exceção de Daniel, pois quando os dois irmãos estavam na cidade, Virgínia enviava cartas cada vez menores, por não haver leitores em Granja Quieta: “Lembrava-se a instantes da carta que escrevera para a Granja – cada vez menores.” (LISPECTOR, 1999, p. 75). Já quando as enviava a Daniel, quando este regressou ao sítio dos pais, eram extensas:

Escrevia longas cartas a Daniel, às vezes de um só jato vívido e sombrio. Relia-as com agrado antes de enviá-las e parecia-lhe que eram verdadeiramente inspiradas pois embora contassem a realidade ela não a enxergava nos momentos em que a suportara. Duvidava se eram sinceras pois o que sentia nunca fora tão harmonioso como o que relatava, mas sincopado e quase falso. Não, não era infelicidade o que ela sentia, infelicidade era alguma coisa úmida de que alguém podia se alimentar dias e dias encontrando o prazer, infelicidade eram as cartas. (LISPECTOR, 1999, p. 129).

As cartas maiores eram enviadas a Daniel, pois este demonstra, no decorrer da narrativa, interesse em compreender a realidade. A resignação inicial de Virgínia chega irritá-lo, conforme já mostramos anteriormente. Há trechos que comprovam essa não resignação como, por exemplo, “Daniel gostava um pouco de ler.” (LISPECTOR, 1999, p. 37) ou “Mas ela não era como Daniel, tão cheio de pensamentos que não se podiam adivinhar, tão orgulhoso.” (LISPECTOR, 1999, p.

33). Leitura, reflexões, pensamentos compõem uma personagem dialógica, ou seja, que interage com outras vozes, outras verdades e com isso, constrói sua consciência.

Daniel tendo características de uma personagem dialógica é uma comprovação de que a literatura está presente no cotidiano dos indivíduos, ainda que tenha perdido espaço em detrimento a entretenimentos que trazem experiências traumáticas: “olhos estarecidos de muitos homens seguiam-na como a uma visão escapada... sim, sim, assim tornava-se cada vez mais fácil avançar o grande corpo branco...”. (LISPECTOR, 1999, p. 252). Os não resignados parecem ser o estímulo para continuar a escrever, a obra necessita do leitor para tornar-se um objeto de grande valia, pois este já está implícito dentro da esfera narrativa, por que senão qual seria a motivação para escrever?

A atmosfera de imediatismo não atingira, também, pelo menos completamente, Virgínia: “Gostaria de contar ou de ouvir uma longa história só de palavras (...)”. (LISPECTOR, 1999, p. 51). Ela ainda se vislumbrava com a arte de contação de histórias, que tinha a função de transmitir novos conhecimentos de outros povos e de manter a cultura local repassando aos mais jovens. Tradição esta que se perdeu ao passo que não há tempo para essa transmissão, estamos imersos pelos estímulos que não garantem uma experiência, apenas tomamos conhecimento através dos traumas: “Só o seu medo evitava as desgraças, só o seu medo.” (LISPECTOR, 1999, p. 159). O medo quer demonstrar que algo poderia ocorrer, mesmo sendo fruto do imaginário, essa sensação seria uma proteção perante os choques que poderiam acontecer.

Como estava sedenta de histórias, de um outro sentido às coisas corriqueiras, aprendera sozinha a fazer bonecos de barro, assim podia criar o que quisesse ou até criar o nada:

Pequenas formas que nada significavam mas que eram na realidade misteriosas e calmas. Às vezes altas como uma árvore alta, mas não eram árvores, não eram nada... Às vezes como um riozinho correndo, mas não eram rio, não eram nada... (LISPECTOR, 1999, p. 46).

Mais uma vez a metáfora à literatura, a arte livre para falar do que a sua necessidade sinta vontade. E mais uma vez a recorrência do nada, do vazio, que

pode insinuar a própria falta ou crise da escrita. Uma escrita que pode ser abrangente, sem preconceitos, na qual há lugar para tudo até para o que não precisa de espaço. E Virgínia já soubera disso: “Um trabalho que acabaria, isso era o que de mais bonito e cuidadoso já soubera: pois se ela podia fazer o que existia e o que não existia!” (LISPECTOR, 1999, p. 46).

E ao término de um trabalho, a sensação de inacabamento, de algo que não se pode terminar, está, na maioria das vezes, presente. Que se ao ajustarmos algum ponto pode torná-lo belo. Mas nos ajustes há duas problemáticas: ajustes desmedidos sem um fim aparente ou na alteração há sempre uma transformação, deixa de ser o objeto original. Virgínia conhecera essa ideia de aperfeiçoamento e que, também, havia a transformação:

Observava: mesmo bem-acabados eles eram toscos como se pudessem ainda ser trabalhados. Mas vagamente pensava que nem ela nem ninguém poderia tentar aperfeiçoá-los sem destruir sua linha de nascimento. Era como se eles só pudessem se aperfeiçoar por eles mesmos, se isso fosse possível. (LISPECTOR, 1999, p. 47).

Além de criar os seus próprios personagens de barro, Virgínia era ela mesma uma personagem, conseguia enganar a todos com seu jeito dissimulado. Como podemos perceber no trecho a seguir: “Sabia fingir um rosto concentrado enquanto se ausentava num instante.” (LISPECTOR, 1999, p. 53). Ou quando à mesa, fingia estar com fome, após levar um tapa do pai por justamente não comer: “O rosto acordava como um formigueiro ao sol e então ela pedia mais pão de milho, cheia de uma mentira de fome.” (LISPECTOR, 1999, p. 17). E ainda por ser “sempre ela quem numa facilidade surpreendente mentia pelos dois.” (LISPECTOR, 1999, p. 28). A atuação constante ocorre porque a própria personagem não se reconhece, talvez seja a tentativa de encontrar uma identidade, já que seu passado é desconhecido e sua consciência ainda é um devir.

Mas não só Virgínia sofria com essa falta de identidade, Daniel também o sentia, mas com uma tendência que recai sobre questões de sua sexualidade, parece não estar satisfeito com sua condição, por vezes demonstra estar num corpo que não condiz com seu interior: “Não quero ser um rapaz (...)” (LISPECTOR, 1999, p. 33) ou

- Você queria ser assim, menino?
- Assim como?

- Como o vaga-lume é para a gente... Sem ninguém saber como se é, se está aparecendo ou desaparecendo, sem ninguém adivinhar, mas pensa que a gente não vive enquanto isso? vive, tendo história e tudo como o vaga-lume.
- Pela primeira vez você diz uma coisa que eu também penso: seria bom, disse Daniel e de novo silenciaram olhando. (LISPECTOR, 1999, p. 39).

Essas duas personagens insatisfeitas com sua realidade são as personagens que estão inseridas na estrutura dialógica. São consciências em processo que possuem uma interação com seu entorno e que resulta em uma nova visão da realidade. A definição não as interessa, uma personalidade fechada não requer do leitor uma cuidadosa análise, já que o todo foi fornecido, assim é uma personagem monológica. Já a personalidade em construção possibilita a reinvenção, pois está se buscando, e não aceita tipificações fornecidas, sendo a detentora de sua palavra e de sua consciência.

Essa necessidade de interação é tão latente que ambas as personagens buscam, precisam de um novo ambiente. Apesar dos choques criados no sítio com o intuito de vislumbrarem essa nova realidade, como: o afogado, rituais noturnos no meio da floresta, profecias de morte etc., ainda sim, não era o ambiente propício para mostrar o impacto desses inúmeros estímulos. Daí a viagem de Virgínia e Daniel à cidade grande: “ele a assustaria, diria que ia morrer! O pequeno impulso deu-lhe uma vida mais apressada enquanto seus olhos alegravam-se.” (LISPECTOR, 1999, p. 31).

Os estímulos parecem-nos como uma iniciação, são choques que exemplificam a modernidade, pois são eles os ‘culpados’ por criarem indivíduos incapazes de pensar o seu entorno e a si mesmos. A visão é panorâmica porque precisa dar conta de tantas possibilidades, aquela contemplativa não é mais possível, pois o tempo é ínfimo, e mesmo superficialmente precisamos observar tudo. Essa nova era do hiperestímulo instaurou na sociedade uma necessidade de estímulos contínuos em detrimento à experiência, cria-se entretenimentos, principalmente o cinema, com o intuito, ainda que indiretamente, de treinar os indivíduos ao choque: “Quanto mais prontamente a consciência registra os choques, menos provavelmente eles terão um efeito traumático.” (FREUD apud SINGER, 2001, p. 118). Ou seja, os choques ocorridos na Granja foram um treinamento ao

que viria a acontecer na cidade: “Tremia à ideia de que Daniel pudesse mandá-la pensar no meio do mato ao anoitecer.” (LISPECTOR, 1999, p. 59).

Ao refletir sobre a viagem, Virgínia começa a acostumar-se com o choque, causando um estímulo nervoso, pois “pela primeira vez pensava na viagem à cidade com um prazer nervoso cheio de esperanças e raiva confusa.” (LISPECTOR, 1999, p. 72). Justamente por ser a metrópole o local do hiperestímulo, com várias opções, mal a protagonista resolve viajar e já incorpora o ritmo e as possibilidades da cidade grande: “quantas possibilidades uma pessoa tinha se vivia no mundo aberto (...)” (LISPECTOR, 1999, p. 73).

O choque incorporado à rotina da personagem, também, o está no decorrer da narrativa, marcado de várias formas. Aparece para possibilitar a percepção do leitor sobre essa construção. Essa predominância talvez aponte para a questão central d’**O lustre**.

Tão marcante na modernidade, o choque advém dos inúmeros estímulos que a nossa era desenvolveu e continua a desenvolver. Pensemos na enxurrada de informações que nos são despejadas minuto a minuto por diversos veículos e pessoas; com essas informações, ganhamos o rótulo de consumistas, porque vendem a ideia de que precisamos do novo *best-seller*, assistir ao filme de Hollywood, assinar mais um pacote de canais da TV a cabo e assim por diante, e após essas propagandas surgem outras com os mesmos produtos, mas com títulos diferentes. Adquirimos sem ao menos pensarmos se aquilo terá utilidade nas nossas vidas, e se tiverem, será que teremos tempo de usufruí-las?

Ou seja, esse bombardeio de estímulos não contribui para novas experiências, ao passo que não finalizamos uma etapa de cada vez, mas todas ao mesmo tempo, porém sem compreendê-las, isso na falta de experiências do indivíduo, porque cada estímulo é tratado de forma superficial.

E como representar essa realidade dentro de uma narrativa ficcional? No caso d’**O lustre**, esses impedimentos ocorrem, geralmente, na própria estrutura do texto, com exceção das cenas que mostram explicitamente esse embate de forma física.

Na estrutura, a protagonista fornece vários subsídios que compõem essa narrativa descontínua, por ter obstáculos que a impeçam de prosseguir. Seu

discurso é pautado por interrupções, assim como seus pensamentos. Ela está, a todo momento, buscando formas para o que acontece. A construção é elaborada por situações que convergem para um corte abrupto. O tema central do seu discurso é a morte, pois acredita ser o ato mais significativo que possa acontecer, com isso o tom da narrativa torna-se sombrio, angustiante, espera-se por um grande choque. Esse grande choque, agora físico, ocorre, ao final da narrativa, quando Virgínia é atropelada por um carro, anteriormente, há um momento de tensão quando ela é quase atropelada, mas é salva por um amigo e, o início dessas interrupções tanto discursivas quanto físicas, ocorrem na cena do afogado no rio, quando Virgínia ainda era uma criança.

Essa descontinuidade tão latente parece ser a própria impossibilidade de narrar quando o romance exige essa estrutura, é o paradoxo que Adorno revelou no texto **Posição do narrador no romance contemporâneo**. A literatura estrutura-se em face de outras formas narrativas existentes, sobretudo, como entretenimento. Nesse sentido, busca negar e interromper um fluxo que se apresenta inócuo por não tratar de modo elaborado de temas relevantes para a reflexão e realidade humana e social.

As possibilidades são relativamente diversas, mas estão contribuindo para que os homens não tenham consciência de sua existência e do mundo. Se não me conheço, como compreenderei o outro? Com isso, a humanidade torna-se enigmática, e talvez caiba à literatura o papel de decifração crítica. Virgínia percebera essa separação entre os homens:

A impressão de que estava só no mundo era tão séria que ela temia ultrapassar seus próprios conhecimentos, precipitar-se em quê. Seria fácil, sem ninguém ao lado e sem um modelo de vida e de pensamento pelo qual se guiar. Descobriu que não possuía bom-senso, que não estava armada de nenhum passado e de nenhum acontecimento que lhe servisse de começo, ela que nunca fora prática e sempre vivera improvisando sem um fim. (LISPECTOR, 1999, p. 127).

Essa sensação ocorre porque ao estar imersa por choques, Virgínia não apreende os sentidos das coisas, apenas sabe que existem. Sem experiências que anunciem para um fim e sem os referenciais de vida que transmitem as vivências e contribuem para a formação de uma história, ela se sente sozinha. Uma solidão em relação ao mundo e em relação à sua consciência.

Mas essa solidão não surgiu a partir da viagem, sempre fora algo recorrente em sua vida: “ela que nunca recorrera à sua família.” (LISPECTOR, 1999, p. 127). E quando criança dissera: “Eu estou só.” (LISPECTOR, 1999, p. 52). É o início de uma consciência em formação.

Essa cisão entre os indivíduos é demonstrada por meio da escolha lexical, as palavras não são associativas em busca de um entendimento, mas sim, díspares. Estados contrários estão presentes no mesmo espaço, mas com a intenção de promover essa desarmonia. O efeito contraditório está presente nos paradoxos a seguir: “redemoinho calmo”; “tensa e leve” (LISPECTOR, 1999, p. 9); “mundo leve” (LISPECTOR, 1999, p. 41). Esse efeito é outra forma de demonstrar o choque, pois o que é contraditório está em oposição, logo há o embate por não seguir o mesmo fluxo conceitual.

A linguagem dissociada é a marca de uma literatura que não quer ter um caráter explicativo, facilitador, ao empregar adjetivos que contribuam para um sentido. A literatura não pode ser um paradoxo da realidade e sim, estar em consonância com esta. Uma realidade que deixou de ser linear, corroborada, o sentido da vida perdeu-se na linha do tempo e perdemos a possibilidade de construir esse sentido, que só é possível a partir da experiência.

Em **O lustre**, essa consonância é demonstrada pela falta de cronologia entre um capítulo e outro: “Ainda ontem o prazer de rir fizera-a rir. E à sua frente se estendia todo o futuro.” (LISPECTOR, 1999, p. 73) e “Depois de tantos dias em que ela não saíra de casa e nenhuma vez sequer vira Vicente (...)” (LISPECTOR, 1999, p. 74). Até o primeiro trecho há uma linearidade cronológica e no capítulo sequencial, referente ao segundo trecho citado, percebemos que houve acontecimentos não relatados quando diz “depois de tantos dias”, fica explícita a falta de linearidade. Por uso de palavras em oposição, por exemplo, “redemoinho calmo” (LISPECTOR, 1999, p. 9), um substantivo qualificado por algo contraditório à sua natureza. As reflexões são truncadas que exigem um esforço maior para serem apreendidas: “Dez é como domingo. A gente pensa que é domingo é o fim da semana passada, não é? Mas já é o começo da outra. A gente pensa que é o fim de nove, não é? Mas já é o princípio de onze.” (LISPECTOR, 1999, p. 36).

Esses exemplos são indícios de que **O lustre** está pautado na realidade, já que os choques provocam interrupções na narrativa e conseqüentemente, no entendimento desta, são provas que apontam à impossibilidade de narrar.

A linearidade deu lugar ao choque, essa discrepância é mostrada no romance por meio do objeto chapéu, presente enfaticamente na primeira e na última cena respectivamente: “(...) preso a uma pedra estava um chapéu molhado, pesado e escuro de água.” (LISPECTOR, 1999, p. 9) e “(...) o chapéu de palha marrom amassado. Então era mesmo ela.” (LISPECTOR, 1999, p. 270). Na primeira cena, o chapéu está presente no fluxo das águas, metaforizando a linearidade, e na segunda, surge no embate entre dois corpos em sentidos opostos, Virgínia e o carro, que indica o impedimento do devir. Por isso, a narrativa é feita de interrupções, impedimentos, o que dissocia um sentido esperado e as coisas que acontecem de modo a reproduzir tal sensação no movimento de construção narrativa.

Uma forma de interromper o fluxo do sentido, apresentada no texto, é errando, pois não há o vislumbre do fim: “Ela, sobretudo, gostava de errar.” (LISPECTOR, 1999, p. 37). Errar, ao mesmo tempo que, demonstra o interesse em acertar, é, também, perder a direção e, claro, perder a linearidade, provocando uma interrupção que resultará em um recomeço.

Antes de analisarmos o porquê desse objeto, seria interessante refletirmos a seu respeito. Os possíveis significados para o objeto chapéu segundo o dicionário Aurélio são: peça para proteger dos efeitos climáticos, como sol, chuva; para enfeitar; status social; indicar hierarquia ou até o local de origem.

Além desses significados, há a coincidência de em ambos os casos, os chapéus serem da cor marrom. O marrom representa estabilidade, constância, responsabilidade e maturidade.

Temos a hipótese de que o chapéu é o instrumento para demonstrar o estágio de consciência dos indivíduos, que pode ser constatada pela cor. No romance, que não possui um caráter descritivo, há vários trechos que esse olhar recai sobre as vestes das personagens, sempre com ênfase ao chapéu, podemos inferir tal importância por ser um objeto que sempre está acima de tudo, fácil de ser visto, pois a visão da modernidade sendo panorâmica, só percebe o que está na superfície, ganha algum foco. Citemos um trecho que comprove essa descrição:

(...) ela se instalara com seu vestido branco e as flores resistentes; conservava os olhos fixos como para sustentar a realidade daqueles instantes – com uma das mãos apertava o chapéu branco. (LISPECTOR, 1999, p. 81)

Ou no trecho: “O chapéu marrom enfeitava-se de azul combinando com o vestido sob o capote cinzento.” (LISPECTOR, 1999, p. 199).

A utilização constante do chapéu talvez aponte para um desejo de singularidade frente à uniformização, à massa, por ser um objeto destinado a ficar em cima da cabeça pode ser logo percebido já que a modernidade instaurou nos indivíduos a impossibilidade de enxergar os pormenores, contemplando tudo superficialmente.

Geralmente, há informação do chapéu, não, necessariamente, da protagonista. Até quando a pessoa não o tem, é citado: “(...) uma senhora vestida de azul, sem chapéu, com uma bolsa grande, parecia dizer-lhe alguma coisa.” (LISPECTOR, 1999, p. 155). No mínimo, essa importância em relação ao chapéu causa um estranhamento. E se ele aparece em vários momentos ou quando citado que não há, é porque tem algum sentido implícito que precisa ser desvendado pelo leitor, pois é dada a pista para que observemos esse objeto:

(...) o chapéu! Ah meu chapéu! ela o esquecera... e isso apunhalou-a com brutalidade... ela abria a boca perplexa, apertava o busto com os dedos: meu chapéu. (LISPECTOR, 1999, p. 194).

Essa perplexidade da protagonista pela perda do chapéu quer nos mostrar que ele tem uma importância considerável no contexto da narrativa e que merece uma análise ainda que pormenorizada.

A cor do chapéu aparece tanto na morte do afogado quanto na da protagonista, a cor é a mesma, marrom. Com uma pequena diferença da segunda morte, pois constava uma fita vermelha no chapéu marrom momentos antes de ocorrer a tragédia. Em hipótese alguma pensamos que se trata do mesmo chapéu, justamente por concluirmos que o essencial é a significação da cor. Então analisaremos as cores mais relevantes, o marrom e o vermelho. A primeira cor, além de remeter a terra também significa maturidade e a segunda, revela ser a cor da vitalidade, do dinamismo, da agitação, como poderemos confirmar respectivamente nos trechos a seguir: “Então o que ela mais temia – marrom, brilhante, agonizante.”

(LISPECTOR, 1999, p. 197) e “(...) como ela fazia agora agitando a fita vermelha do chapéu marrom.” (LISPECTOR, 1999, p. 265).

Quando pensamos em maturidade, temos a ideia que é o auge do entendimento da vida, é como se fosse uma fruta pronta para ser colhida, consumida. É o momento no qual o indivíduo tem toda uma percepção do que o circunda, suas consequências e as implicações em relação a ele, há um discernimento do ponderável. Pensar em vitalidade é ter a palavra vida como sinônimo, que não necessita de maiores explicações, é a cor do sangue que concerne também à vida.

Podemos deduzir que o chapéu marrom presente nas duas mortes quer nos mostrar que fora chegada o momento de cindir, pois ambos tinham tomado consciência, entendido o sentido da vida, e como já falamos anteriormente, quando a resposta é encontrada não há mais o porquê continuar, tendo em vista que o enigma da existência foi decifrado. Mas como concluir isso do afogado, um indivíduo que não traz nenhuma informação no decorrer da narrativa? Constatamos a analogia quando em um determinado momento Virgínia resolve rever algumas fotos antigas: “(...) abriu com seriedade e vagar o álbum de fotografias. Lá estavam parentes de chapéu enterrado até a testa.” (LISPECTOR, 1999, p. 222).

No dicionário Aurélio, enterrar possui os seguintes significados: pôr debaixo da terra; encerrar em túmulo, sepultar; celebrar o fim de; levar à ruína, além de a terra fazer parte desse contexto, e que logo nos remete ao marrom. E a cor vermelha é mais uma prova de que o marrom tem o sentido de fim, de conclusão, pois a fita aparece antes do atropelamento, ou seja, após sua tomada de consciência, quando a vida ganha significado, é o paradoxo da morte com a vida.

Esse chapéu nos causa estranhamento, pois a literatura não é mais capaz de explicar por via de regras normais, pois o normal não é percebido pelo olhar traumático do indivíduo da modernidade. Só por meio do choque é possível voltar-se o olhar para um estado contemplativo. É como se aquela coisa fosse uma afronta pacífica, pedindo para ser observada com o zelo escasso dessa sociedade.

São momentos singulares e contrários. A certeza de uma vida contemplativa e calculada parece ter deixado de existir, pois além dos fatores naturais independentes ao homem, a tecnologia, indiretamente, criou bombas-relógio prontas

a explodirem a qualquer momento. Esse impedimento de uma vida contínua ocorre na cena do atropelamento de Virgínia, ainda quando está na fase adulta, teoricamente, viveria outras experiências.

Voltemos às cenas das duas mortes, o primeiro chapéu refere-se a um afogado no rio, elemento este que possui a natureza de fluidez, fluxo: “O rio correndo arrastava-o com brutalidade e ele resistia. Até que perdendo a última força foi levado pela correnteza ligeira (...). (LISPECTOR, 1999, p. 9). Já na segunda morte, ele aparece no atropelamento da protagonista:

(...) atravessou pálida a rua e o carro dobrou a esquina, ela recuou um passo, o carro hesitou, ela avançou e o carro veio em luz, ela o percebeu com um choque de calor sobre o corpo e uma queda sem dor enquanto o coração olhava surpreso para nenhum lugar” (LISPECTOR, 1999, p. 266).

Esse trecho demonstra explicitamente a forma do choque – o carro – e o indivíduo, causando a descontinuidade da experiência, materializando a condição da sociedade atual. E, também, pode ser analisado, metaforicamente, como a interrupção da narrativa.

O enredo não propicia uma contação de história tradicional, pois a trajetória de vida da protagonista não possui ações relevantes, com exceção da sua abrupta morte. Podemos intuir que o importante para o desnudamento da obra, como não há o que contar, seria a consciência das formas de percepção e das formas de interrupção que se impõe no caminho do corpo humano.

No decorrer de toda a narrativa, a questão da morte se faz recorrente, somos lembrados, a todo momento, desse tema. Há algumas mortes, porém a principal é a da protagonista. Mas será que **O lustre** quer apenas anunciar tal acontecimento?

Provavelmente não, pois busca utilizar o objeto chapéu para intensificar a ideia de impedimento, por encontrar-se no curso de um rio, e insistir na missão de evitar o fluxo da natureza. E, ainda, no momento de uma interrupção abrupta pelo elemento da consagração da técnica – o carro. O choque entre o humano e a máquina, mostra o domínio da força mecânica em relação ao indivíduo. Tal domínio é traduzido pela desintegração do corpo, da voz. Tal montagem cênica pode corresponder à própria forma textual: a presença do descontínuo como forma de elaboração e construção narrativa, o que aponta para as ruínas de uma literatura articulada sob as formas consagradas do realismo. Enquanto atmosfera, o texto dá a

sensação dessa condição fragmentada e que remonta à percepção da construção, da forma textual (e não propriamente ao enredo) que dialoga diretamente com o tempo que a atravessa: a materialidade do narrar é condensada no plano da enunciação construída literariamente.

Mas se é esta a finalidade, como Virgínia já se antevia à sua própria morte? Como podemos confirmar no trecho a seguir: “sentia-se tão viva que morreria sem saber.” (LISPECTOR, 1999, p. 58). Essa ambiguidade pode ser entendida como a alienação devido ao contato com diversos estímulos, ou seja, falta tempo para perceber profundamente a realidade na qual está inserida e os riscos que a rodeiam iminentemente.

Além do anúncio do narrador, há uma personagem que faz uma profecia, porém aos dois irmãos: “morte violenta, meninos, tomem cuidado, os dois terão morte violenta, olhando as palmas sujas e vazias de suas mãos.” (LISPECTOR, 1999, p. 49). Como os indivíduos não conseguem fazer inferências sobre o que os circundam, em alguns casos, é preciso que haja a intervenção de terceiros para vislumbrarem algum sentido.

Se já é sabido da morte da protagonista, por que continuar a ressaltar tal tragédia? Será mesmo só a morte de Virgínia? É claro que a narrativa instaura um ar sombrio, de medo e ressalta ainda mais a questão da tecnologia em detrimento à realidade que resultam em choques, como podemos verificar no trecho em que Virgínia quase sofre um atropelamento: “(...) encontravam-se de novo com surpresa ao atravessar a rua, ele a segurava pelo braço evitando um carro” (LISPECTOR, 1999, p. 176). Essa surpresa é o impedimento para a obtenção de uma experiência, ainda que negativa, pois essa interrupção paralisa o indivíduo que recai novamente na realidade descontínua da sociedade moderna.

Ao terminar de ler a obra, deduzimos que esse fato ganha sua importância, pois na cena da morte parece que a personagem aceita bem o choque por ter tido essa experiência traumática anteriormente. Virgínia não sente dor, e reconhece todo o momento que por vezes ensaiara por querer sentir essa sensação de arrebatamento: “Era um momento extremamente íntimo e estranho – ela reconhecia tudo isto, quantas vezes, quantas vezes o ensaiara sem saber” (LISPECTOR, 1999, p. 267). Esse reconhecimento ocorreu porque em outros momentos já havia vivenciado, ainda que no plano das ideias, esse momento. Podemos pensar que o

treino a fez amadurecer sobre a condição humana e seu fadado fim, pois dialogicamente, estabeleceu uma reflexão sobre si e seu entorno.

Esses ensaios ocorreram quando desmaiava e quando refletia sobre a necessidade de morrer para entender o sentido da vida, como comprovaremos, respectivamente, nos trechos a seguir: “Rápidos pensamentos entrecruzavam-se nela e antes que alguém pudesse prevê-lo ela deu um grito lancinante e deixou-se cair.” (LISPECTOR, 1999, p. 69) e “Um impulso cruel e vivo empurrava-a para a frente e ela desejava morrer para sempre se morrer lhe desse um só instante de prazer” (LISPECTOR, 1999, p. 66). Ou seja, essas ameaças a treinaram ao choque, à tragédia.

Como já dissemos, a morte é um elemento de construção na narrativa, pois a protagonista tem no tema apoio para sua voz narradora. Os choques de consciência, recorrentes desta percepção de corte e fundamento, tendem a crescer como para instaurar uma atmosfera angustiante, sempre à espera pela intensidade renovada. Mas isso só ocorre ao final. Então seria esta uma forma para treinar-nos quanto à percepção dessas interrupções? Na interrupção física, está implícita a interrupção da voz, do dizer, logo uma analogia ao discurso descontínuo.

Sempre o devir podia ser melhor, acreditava ela, não se compreendia e tampouco o mundo, não fazia inferências ao sentido, apenas estava viva:

Vou ser feliz. Na verdade o era nesse instante e se em vez de pensar “sou feliz” procurava o futuro era porque obscuramente escolhia um movimento para a frente que servisse de forma à sua sensação. (LISPECTOR, 1999, p. 47).

Ou seja, era resignada quanto à sua existência. Podemos pensar como uma metáfora ao homem moderno que está alienado perante tantas possibilidades e poucas experiências, não tem a concepção de sua existência e do seu entorno. É a espera para uma realidade que não pode mais ser explicada, apenas sentida de forma traumática. O ambiente propicia a isso, pois os choques são cada vez mais recorrentes:

Vicente fechava a porta de saída experimentando mais uma vez os trincos; andavam ladrões pela zona, costumavam entrar mesmo pelas portas. O mundo parecia-lhe grande, latejante e sombrio, tão cheio de medo e de alegria expectante! (LISPECTOR, 1999, p. 189).

Essa recorrência de choques pode ser tão prejudicial, quando o indivíduo fica paralisado devido aos traumas, a vida torna-se descontínua. Os fatores externos comandam o indivíduo, assim como sua consciência.

A interação da personagem diante das vozes da narrativa é o seu acesso à autoconsciência, esse clímax acontece quando ela está em conversa com Vicente, seu amante:

O esplendor ferido tropeçava no seu peito, intolerável; rebentara em seu pobre coração um saco de luz. Ela jamais poderia ter ido adiante; fraca e aterrorizada, atingira o ponto mole e fecundo do próprio ser. (LISPECTOR, 1999, p. 182).

Percebera que sua percepção tinha atraído seu amante ainda mais para si, que ao mostrar que está em busca, consegue interagir com seu entorno e, conseqüentemente, transparece sua preocupação com ele, não está resignada na vida: “Se tivesse sabido que para conquistá-lo era preciso fechar os olhos e falar se tivesse sabido.” (LISPECTOR, 1999, p. 187).

O papel de Vicente na narrativa pode ser conjeturado como a continuação da função de Daniel de instruir Virgínia à busca do sentido, pois em alguns momentos a questiona sobre algo que tenha falado sem sentido: “Sobretudo havia certas coisas que sucedendo eram tão fortes que destruíam o seu contrário por mais real que tivesse sido – estava explicando bem, Vicente?” (LISPECTOR, 1999, p. 95). Quando pergunta se está explicando bem a Vicente, Virgínia comprova de que ele a questionava sobre suas reflexões. E ao pedir sua aprovação, demonstra sua percepção em relação a isso e que se preocupa em formalizar um discurso.

Já que são as palavras capazes de nos trazer a compreensão e, tendo em vista que a protagonista morrerá num acidente, deixando de contribuir com a realidade, com sua explicação. Não estaria o romance querendo nos mostrar a impossibilidade da escrita? Mas está tudo nas entrelinhas, seria contraditório se não estivesse, ao passo que a sociedade moderna busca, na maioria das vezes, leituras de fácil assimilação. Escrever esse romance pode ter sido a forma da autora manifestar-se perante essa situação que só tem a contribuir para indivíduos alienados e incapazes de entenderem a si próprios: “ela poderia viver com um segredo irrelatado nas mãos sem ansiedade como se esta fosse a verdadeira vida

das coisas. (LISPECTOR, 1999, p. 17). O leitor precisa, assim como a personagem, fazer suas inferências.

Não podemos afirmar categoricamente um único sentido, podemos apenas deduzi-lo, pois nem tudo está dito, completo e saturado. Se as respostas não serão conclusivas, temos oportunidade de atribuir novas significações, tornando assim uma busca constante que instiga o leitor à reflexão.

Ao passo que fazemos deduções, treinamos nosso olhar para antever possíveis problemáticas, o romance pode ter anunciado uma crise da escrita, como pode ser percebido no trecho a seguir: “Via-se que um dia ela ia morrer, via-se isso.” (LISPECTOR, 1999, p. 21). Essa possível crise pode ter sido percebida pelo simples fato de a narrativa estar em ruínas, pois não conseguimos manter uma escrita linear, pois a realidade não é mais assim. As interrupções são a marca da nova literatura que tem consciência da realidade que a circunda.

A impossibilidade de uma narrativa linear era inevitável, pois se a realidade é descontínua como fazer conclusões fechadas, já que os impedimentos são obstáculos que não apontam para um fim.

O objeto lustre parece-nos figurar como extremos para uma tomada de consciência, parte do percurso evolutivo da protagonista. Vejamos, a seguir, o seu significado literal e depois o figurado, a partir do dicionário Houaiss: espécie de grande castiçal, com muitos braços e lumes, suspenso do teto; candelabro, e brilho irradiado pela beleza, pelo mérito; exibição de riqueza; conjunto de saberes; desenvolvimento ou apuro intelectual.

Além desse objeto irradiar beleza, e estar suspenso, significados no sentido literal, e por ter um sentido figurado relacionado ao saber, seria, no texto, uma possível analogia à literatura. Essas qualidades insinuam uma necessidade de um olhar mais atento, pois o lustre é um artigo que busca um olhar contemplativo, assim como exige uma obra de arte. E, ainda, por estar suspenso, passível de ser percebido pelos indivíduos que não conseguem visualizar os pormenores, como já dissemos, anteriormente, sobre o uso do chapéu. E pelo sentido figurado que intensifica essa necessidade por se tratar de um objeto relacionado ao ato do saber, logo, relacionado ao literário.

A presença do objeto, em sua forma grandiosa e por estar em âmbito superior, seria uma explicação – apresentada a seguir – para a existência do objeto dentro da narrativa, que aparece no início:

Mas o lustre! Havia o lustre. A grande aranha escandescia. Olhava-o imóvel, inquieta, parecia pressentir uma vida terrível. Aquela existência de gelo. Uma vez! uma vez a um relance – o lustre se espargia em crisântemos e alegria. Outra vez – enquanto ela corria atravessando a sala – ela era uma casta semente. O lustre. Saía pulando sem olhar para trás.” (LISPECTOR, 1999, p. 15).

Na primeira aparição, o lustre cria uma atmosfera de medo diante da falta de compreensão da protagonista, uma existência que apontaria à estagnação devido aos adjetivos utilizados: ‘imóvel’, ‘de gelo’. Porém é utilizado, também, o termo ‘inquieta’, ou seja, um desassossego que pode ter contribuído à construção de consciência da personagem.

E ao final:

O lustre... Olhava pela janela e no vidro descido e escuro via em mistura com o reflexo dos bancos e das pessoas o lustre. Sorriu contrita e tímida. O lustre implume. Como um grande e trêmulo cálice d’água. Prendendo em si a luminosa transparência alucinada o lustre pela primeira vez todo aceso na sua pálida e frígida orgia – imóvel na noite que corria com o trem atrás do vidro. O lustre. O lustre.” (LISPECTOR, 1999, p. 263).

Nesse momento, o objeto transparece, em Virgínia, outro sentimento, outro olhar, diferentemente do medo inicial e de uma contemplação muda, formalizado pelo seu sorriso. Sua percepção é alterada, pois agora compreende o sentido. Antes, a não compreensão provocava o medo, o choque e, com isso, virava-se contra o objeto, que não constituiria uma experiência. Essa retomada é marcada pela luminosidade integral do objeto, metaforizada como o esclarecimento, pois a falta de luz instaura o mistério, a dúvida, mais uma forma de choque que interrompe a evolução.

A princípio não percebemos a função do lustre na narrativa. Está no contexto apenas como um objeto decorativo, mas ao final, exerce sua função de iluminar o ambiente e daí sua forma elucidativa. Abrem-se duas perspectivas e possibilidades de abordagem. A primeira seria a analogia para o conhecimento através da luz; a segunda, dentro de uma possível intenção da autora, de que a falta de luz prejudica a visão, pois não enxergamos os pormenores, apenas suas fachadas. Já quando

temos a luminosidade, podemos ver os detalhes, nos debruçar perante à realidade para apreendermos suas possibilidades, ou seja, traz clareza intelectual ao indivíduo, ao passo que a escuridão é um impedimento.

A leitura do primeiro trecho apenas nos apresenta uma imitação da realidade, como uma fotografia que traz um contexto emoldurado e nada mais do que está lá, é dada uma única perspectiva, e a do leitor não poderá modificá-la, por isso a personagem dá as costas ao objeto. E na segunda leitura, parece-nos que podemos atribuir diversas possibilidades porque o objeto está sendo apreciado, contemplado, como uma metáfora da qualidade para uma leitura significativa. Não estaria o lustre representando, respectivamente, a oposição do olhar superficial e do contemplativo que evidencia, na narrativa, o processo de descontinuidade que se arma como fundo temático – a morte – por interrupções no fluxo discursivo e da consciência?

A partir desses indícios, a hipótese de que a intenção da obra é referente à impossibilidade da escrita e não, exclusivamente, à morte da protagonista, ganha mais força. Ainda mais, ao longo da narrativa, quando Virgínia tem a recorrência da frase: “Será que todo mundo sabe o que eu sei?”. (LISPECTOR, 1999, p. 142).

Talvez estejamos diante de uma tese, anunciada na década de 40, que num primeiro momento pareça muito distante, mas que merece um olhar contemplativo, pois é uma problemática que está influenciando, negativamente, toda uma sociedade por transformá-la alienada e conformada em sua existência.

Virgínia não sabia: tão difícil tomar as coisas que haviam nascido bem dentro dos outros e pensá-las. Mesmo tinha certa espécie de dificuldade em raciocinar. Às vezes não era começando por nenhum pensamento que ela chegava a um pensamento. Às vezes bastava-lhe esperar um pouco e possuía-o todo. (LISPECTOR, 1999, p. 38).

Buscamos no decorrer do capítulo analisar **O lustre** como um romance atento às formas que sombreiam a condição humana, e seus desdobramentos a partir da materialização das formas de percepção e de interrupção.

As interrupções constituem uma forma, ainda que análoga, de mostrar como essa realidade está presente no texto enquanto uma atmosfera que não mais contribui para uma experiência, para um devir. O chapéu é o símbolo dessa condição, pois interrompe o fluxo do natural, do contínuo. A presença marcante do tema morte é mais uma forma para transmitir essa nova realidade, pois a morte

cessa qualquer possibilidade, é a marca emblemática do impedimento, porém, ainda, que pelo fim resulte em uma experiência. A personagem intensifica a ideia de finitude, ao treiná-la através de desmaios, ao fornecer pensamentos e reflexões sem conclusão ou cortados, ao fornecer uma escolha lexical dissociada, ou seja, a narrativa é construída para figurar o novo momento à frente do homem.

Sendo o descontínuo a marca da modernidade, o desnudamento do indivíduo para si mesmo e do mundo, a percepção necessita, também, ser modificada, assim como acontece com Virgínia. Essa evolução é percebida entre os momentos em que o objeto lustre aparece na narrativa. Inicialmente, temos a não compreensão do sentido pela protagonista, mas, ao final, quando o objeto ressurge em seu estado maior de luminosidade temos uma personagem autoconsciente. A transformação ocorrida não é do lustre e sim, da personagem à sua frente, denota o percurso contemplativo percorrido dessa consciência. Mas em nenhum momento esse trajeto ocorre de forma linear, mas, sim, de forma interrompida e descontínua. **O lustre** introduziu a complexidade do real na própria forma de construção narrativa.

Sendo assim, esse romance desmitifica Clarice Lispector como uma autora que transmite o enredo através do fluxo de consciência. Pois traz em **O lustre** o oposto, transgride as leis da narrativa tradicional, esse romance é o descontínuo, é a própria realidade.

CONCLUSÃO

Muito ainda há para se dizer sobre **O lustre**. Nossa leitura buscou enfatizar questões narrativas relacionadas aos procedimentos dialógicos de construção e a incorporação de um narrar que não segue um fluxo, mas denota uma espécie de escrita descontínua. Dessa forma, a arquitetura textual é gerada a partir de recortes, lapsos da consciência da protagonista, marcada por interrupções, enunciando os choques e as cenas da voz.

O romance alimenta-se de uma diretriz predominantemente polifônica ao trazer à tona personagens destituídas de uma definição modelar, pois fornece um recorte ampliado, intenso que evidencia a impossibilidade de uma apreensão total da realidade. A dimensão temporal do texto é relativizada a favor de recuos extremos e antecipações que a consciência da personagem central, Virgínia, realiza como busca de uma forma para sua subjetividade. Longe de desenhar-se como um modelo narrador ou personalista, a narrativa deixa tênue as descrições espaciais e, o mais importante, sem um enredo composto por ações e reações que desencadeiam o próximo ato, a trilha de uma cronologia linear.

Essas características tornaram a obra uma peça difícil, arredia às observações de uma crítica conservadora. Várias críticas de estudiosos com a tradição tão arraigada não a enxergaram como uma obra à altura de Clarice Lispector. O olhar singular que a autora lança à modernidade não poupa o leitor da atmosfera trágica das catástrofes geradas pelo próprio homem, como a *Shoah*. Além disso, os avanços tecnológicos e industriais movimentaram uma realidade caótica, na qual o indivíduo não consegue apreender o sentido na essência, pois lança um olhar superficial às coisas, estas imensuráveis. Com isso não realiza uma experiência, apenas vivencia as aparências, tornando-se incapaz de fazer inferências sobre si e sobre o seu entorno. Tal condição demonstra uma cisão na realidade: logo, a literatura não ficou de fora, e incorporou esse novo mundo à escrita, mas não de forma a explicitar os conteúdos, mas de incorporar na linguagem estas novas formas de percepção sobre o real.

Assim o fez Clarice. Em nenhum momento fornece uma contextualização histórica ou descrita no texto, mas a insere como forma de construção narrativa

pelas modulações de consciência aguda no plano da enunciação – o presente interno à construção do texto.

Os efeitos de tal condição determinaram uma realidade complexa e descontínua, repassada à obra sob a forma de traumas e choques que paralisam e interrompem a continuidade das ações. De forma análoga, a cena inicial condensa a forma que se desenvolve no romance: a presença do chapéu para impedir o fluxo de um rio, da continuidade; de desmaios e mortes que interrompem o movimento do corpo, textual e humano; no atropelamento, na forma discursiva, ao fornecer pensamentos e falas cortadas; por instaurar uma narrativa angustiante na qual se espera por acontecimentos que não se tornam experiências, mas fragmentos de uma existência uniforme e previsível.

Para abarcar essa nova realidade complexa, **O lustre** precisou buscar a modificação do narrar para singularizar e estar em consonância com seu tempo. Deixamos de ter romances puramente realistas-deterministas – que apenas imitam o real – e que possuem um único sentido, aquele determinado pela presença autoritária do autor para avançarmos numa literatura comprometida com o homem, ao passo que tenta explicá-lo. Essa explicação ocorre a partir das tomadas de consciência das personagens, ao buscarem, através de exercícios reflexivos, um entendimento, pois estão em contato com outras vozes que fornecem outras lógicas.

O lustre é a nova condição dessa literatura, ao introduzir a complexidade do real na própria forma de construção narrativa, marcada por interrupções e pelo descontínuo. Assim, o romance não tem a “pretensão” de contar uma história dentro dos moldes tradicionais, mas de buscar o sentido do narrar para transmitir as novas formas de percepção: o choque, a voz ausente, a interrupção que constrói esse presente precário posto à frente do ser humano.

Estaríamos presenciando a impossibilidade de narrar, assim como o silêncio da escrita?

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor W. *Posição do narrador no romance contemporâneo*. In: **Notas de Literatura I**. São Paulo: Duas Cidades, 2003.

BAKHTIN, Mikhail. *A personagem e seu enfoque pelo autor na obra de Dostoiévski*. In: **Problemas da poética de Dostoiévski**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

BENJAMIN, Walter. *O Narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*. In: **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

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

BOSI, Alfredo. **História concisa da Literatura Brasileira**. São Paulo: Cultrix, 2003.

CÂNDIDO, Antônio. *No raiar de Clarice Lispector*. In: **Vários escritos**. São Paulo: Duas Cidades, 1995.

_____. **Literatura e sociedade**. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000.

CARUTH, Cathy. *Modalidades do despertar traumático (Freud, Lacan e a Ética da Memória)*. In: **Catástrofe e representação**. São Paulo: Escuta, 2000.

CLARK, Katerina; HOLQUIST, Michael. *Introdução*. In: **Mikhail Bakhtin**. São Paulo: Perspectiva, 1998.

CORTÁZAR, Julio. *Notas sobre o romance contemporâneo e situação do romance*. In: **Obra crítica 2**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

ECO, Umberto. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Lembrar, escrever, esquecer**. São Paulo: Ed. 34, 2006.

IMS – Instituto Moreira Salles. **Cadernos de Literatura Brasileira – Clarice Lispector**. São Paulo: IMS, 2004.

LISPECTOR, Clarice. **Perto do coração selvagem**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

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

_____. **A cidade sitiada**. Rio de Janeiro: Rocco, 1971.

_____. **Laços de família**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

_____. **A maçã no escuro**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1992.

_____. **A legião estrangeira**. São Paulo: Siciliano, 1992.

_____. **A paixão segundo G. H.** . Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

_____. **Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

_____. **Felicidade clandestina**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1991.

_____. **Água viva**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

_____. **Onde estivestes de noite**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

_____. **A via crucis do corpo**. Rio de Janeiro: Artenova, 1974.

_____. **Para não esquecer**. São Paulo: Siciliano, 1992.

_____. **A hora da estrela**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

_____. **Um sopro de vida**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1991.

_____. **A bela e a fera**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

_____. **A descoberta do mundo**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

MACHADO, Irene de Araújo. *O Dialogismo*. In: **O Romance e a Voz: a prosaica dialógica de M. Bakhtin**. Rio de Janeiro: FAPESP, 1995.

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

NUNES, Benedito. *Crítica literária no Brasil, ontem e hoje*. In: **Rumos da crítica**. São Paulo: Senac, 2007.

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

ROSENTHAL, Theodor Erwim. *A metamorfose do herói picaresco e A carência de contato humano: Característica do mundo moderno*. In: **O universo fragmentário**. São Paulo: Ed. Nacional, Ed. da Universidade, 1975.

SÁ, Olga de. **A escritura de Clarice Lispector**. Petrópolis: Vozes, 2000.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *A história como trauma*. In: **Catástrofe e representação**. São Paulo: Escuta, 2000.

SINGER, Ben. *Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular*. In: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. (Orgs.). **O cinema e a invenção da vida moderna**. São Paulo: Ed. Cosac Naify, 2001.

SOARES, Angélica. **Gêneros literários**. São Paulo: Ática, 2007.