

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS  
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA COMPARADA

BRUNO MIRANDA SANTOS

**A PERSISTÊNCIA DAS SOMBRAS: sonhos, devaneios e  
lembranças em O Lustre, de Clarice Lispector.**

São Paulo

2016

BRUNO MIRANDA SANTOS

**A PERSISTÊNCIA DAS SOMBRAS: sonhos, devaneios e  
lembranças em *O Lustre*, de Clarice Lispector.**

Dissertação apresentada ao programa de pós-graduação em “Teoria Literária e Literatura Comparada” da Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de mestre.

Linha de pesquisa: Literatura e Psicanálise.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dra. Cleusa Rios Pinheiro Passos.

São Paulo  
2016

Bruno Miranda Santos

A persistência das sombras: sonhos, devaneios e lembranças em *O Lustre*, de Clarice Lispector.

Dissertação apresentada ao programa de pós-graduação do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada, da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Mestre em Letras – Teoria Literária e Literatura Comparada.

APROVADO EM: \_\_\_\_\_/\_\_\_\_\_/\_\_\_\_\_

### **Banca examinadora**

---

---

---

## RESUMO

O trabalho aqui proposto consiste na realização de uma leitura de *O Lustre*, de Clarice Lispector, publicado em 1946 e uma de suas obras menos estudadas pela crítica. O segundo romance da autora narra a história de Virgínia, moça do campo que cresce no casarão da família, localizado nas terras de Granja Quieta. Após atingir a idade adulta, a personagem parte para a cidade grande. Nosso foco está em estudar aspectos da configuração de Virgínia que persistem e são retomados, ao longo do enredo, por meio de sonhos, devaneios e lembranças, com especial atenção para os traços do passado que retornam e permanecem, com alterações, no presente. Nessa direção, quando a estrutura do texto permitir, aspectos teóricos da psicanálise, analogicamente, serão de grande valia para sua interpretação. Além disso, outras questões importantes e recorrentes na obra de Clarice Lispector serão abordadas, tais como a morte, a infância, o desejo e, no que diz respeito à estrutura da narrativa, o modo como o narrador muitas vezes assume o ponto de vista da personagem, confundindo-se com ela.

Palavras-chave: *O Lustre*; Clarice Lispector; Literatura e Psicanálise; sonhos; devaneios; lembranças.

## **ABSTRACT**

This research aims to analyse “O lustre”, by Clarice Lispector, published in 1946 and one of her works less studied by critics. The author’s second novel tells the story of Virginia a countryside girl who grows up in the family mansion, located in the grounds of Granja Quieta. After reaching adulthood, the character part to the big city. Our focus is on studying aspects of Virginia’s configuration that persist and are retaken along the plot, through dreams, daydreams and memories, with special attention to the traces of the past that return and remain, with changes, in the present. In this direction, when the structure of the text permits, theoretical aspects of psychoanalysis, by analogy, will be of great value for its interpretation. In addition, other important and recurring issues in the Clarice Lispector’s work will be addressed, such as death, childhood, desire and, concerning the narrative structure, the way the narrator often takes the point of view of character, confusing himself with her.

Keywords: O lustre; Clarice Lispector; Literature and Psychoanalysis; Dreams; daydreams; memories.

## Abreviações

*PCS* Perto do coração selvagem

*LU* O lustre

*CS* A cidade sitiada

*ME* A maçã no escuro

*PSGH* A paixão segundo G. H.

*AV* Água Viva

*LF* Laços de Família

*FC* Felicidade Clandestina

*HE* A hora da estrela

*SV* Um sopro de vida

*DM* A descoberta do mundo

## Sumário

Agradecimentos .....	04
Introdução.....	07
<b>1. A fortuna crítica de <i>O lustre</i>: possível contribuição .....</b>	<b>17</b>
1.1 Crítica fundante: inovações e limites da obra .....	18
1.2 Crítica dos anos 1960 a 1980: revisitação.....	29
<b>2. Os Sonhos de Virgínia .....</b>	<b>45</b>
2.1 Primeiro sonho: as sombras da infância em Granja Quieta. ....	46
2.2 Segundo sonho: as luzes ofuscantes da cidade metálica.....	74
<b>3. As sombras do <i>EU</i>: aspectos de devaneios e lembranças em Virgínia.....</b>	<b>100</b>
3.1 A descrição da consciência e a narrativa em <i>O lustre</i> .....	101
3.2 Um passado reconstituído no presente: lembrança, devaneio e espelhamento.....	105
3.3 O lustre implume.....	119
<b>4. Considerações finais.....</b>	<b>127</b>
5. Bibliografia .....	133.

## Agradecimentos

Em primeiro lugar, uma dissertação de mestrado não se constrói sozinho, muito menos sem a participação de familiares, amigos, colegas, instituições, docentes e demais profissionais. Dessa forma, este trabalho só se tornou possível graças à colaboração, direta ou indireta, e à amizade de pessoas muito especiais que estiveram presentes em diferentes momentos da minha trajetória até aqui. Gostaria, portanto, de registrar meu grande apreço e gratidão:

A meus pais Eliana Sanches Miranda Santos e Valdecir Ribeiro dos Santos, pelo apoio e amor que me dão desde quando me fizeram andar; às minhas tia e avó paternas Marlene Ribeiro dos Santos e Nair Ribeiro dos Santos, pelo zelo e carinho de sempre; *In memoriam*, ao meu avô paterno Almir José dos Santos e, aos meus avós maternos, Madalena Sanches de Miranda e João Gabriel de Miranda.

À amizade de Renann Delácio Mesquita e aos ensinamentos das professoras Roseli e Marisa, de Marília, eternamente responsáveis por me cativarem e incentivarem, ainda no Ensino Médio, a decidir pelo caminho das Letras.

Aos amigos Deivid Aparecido Costruba, Patrícia Trindade Trizotti, Anelise Zoia, Carlos Eduardo dos Santos Zago, Gabriela Monteiro e todos os demais colegas da Unesp de Assis, pela estimada amizade, pela companhia e pelas trocas durante minha vida universitária.

Aos colegas e alunos do Colégio Jean Piaget, de Santos, onde iniciei minha carreira no magistério, e da Escola Técnica Parque da Juventude, que acompanharam meus estudos e com os quais aprendi muito mais do que ensinei. Destes, destaco a terna amizade de Melissa Ferauche, professora e artista de sensíveis linhas.

Ao generoso amigo e psicanalista Paulo Sérgio Camargo Santos, por compartilhar comigo sua forma poética de ver o mundo e me abrir as portas de suas casas, a real e a simbólica.

À companhia dos meus queridos vizinhos e amigos Maria Tereza Parente e Ney Gomes, por tornarem minha vida em São Paulo mais alegre e menos solitária.

Ao companheirismo do meu franco amigo Xavier Baert, que, nos últimos meses, tem se interessado pelo meu trabalho e me deu a oportunidade de ver e pensar o Brasil e sua Literatura a partir de um olhar estrangeiro.

Às preciosas amigas Solange Gomes, professora primorosa, e Melissa Castilho, por aceitarem fazer parte da minha família e serem minhas conselheiras e confidentes na vida profissional, pessoal e espiritual.

Quero agradecer, igualmente, às pessoas que me ajudaram e continuam me ajudando a percorrer as grandes veredas da vida acadêmica:

Aos docentes e funcionários da Faculdade de Ciências e Letras da Unesp de Assis, responsáveis pelas bases de minha formação; dentre os quais desejo destacar os nomes de Luiz Roberto Velloso Cairo, Benedito Antunes, Sandra Aparecida Ferreira, Silvia Maria Azevedo, Odil José de Oliveira Filho, Rubens Pereira dos Santos, Daniela Callipo e Cláudia Binato, professores que sempre me servirão de referência em virtude da beleza, da seriedade e da sabedoria presentes em suas aulas da graduação; além destes, à Maria Lídia Moretti, por me orientar em minha primeira experiência acadêmica, a iniciação científica, na referida instituição, e à Fapesp, financiadora daquele projeto.

Aos docentes Luís Roncari e Regina Pontieri, por terem aberto a mim as portas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, aceitando-me como aluno-especial em suas disciplinas de pós-graduação; e, de modo especial, aos funcionários e docentes do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada e seu respectivo programa de pós-graduação, espaço de reflexão que muito me ensinou a ampliar, aprofundar e relacionar diferentes saberes. Também de modo particular, ao Departamento de Literatura Brasileira, da mesma Universidade, pela honrada oportunidade de me permitir cursar disciplina com o ilustre professor Alfredo Bosi.

Sou grato, ainda, aos prezados professores Yudith Rosenbaum e Ricardo Iannace, pelo respeito e cuidado com que leram este trabalho na banca-examinadora de qualificação, indicando sugestões valiosas, e por aceitarem avaliá-lo novamente na banca de defesa; à Capes, pela concessão de bolsa de estudos ao longo dos anos de 2014 e 2015, e ao Programa de Apoio Estudantil da FFLCH, pelo auxílio financeiro durante os quatro

meses de estágio em disciplina de graduação do DTLLC, supervisionado pelo docente Marcus Mazzari, cuja contribuição também reconheço aqui.

Não poderia deixar de mencionar, sobretudo, a importante e decisiva participação, em vários dos momentos acima descritos, do amigo, professor, mestre e companheiro de longa jornada Gilberto Figueiredo Martins, quem me apresentou, na Unesp de Assis, pela primeira vez, a genialidade da escritora brasileira Clarice Lispector, em aulas igualmente geniais, sugerindo-me o tema deste trabalho e me auxiliando, tanto na elaboração do projeto inicial, como em sua execução.

Finalmente, agradeço, de modo especialíssimo, a orientação de Cleusa Rios Pinheiro Passos. Professora admirável, cujo nome se aproxima de uma imagem literária, me acolheu de maneira generosa nos últimos três anos e me amparou como ninguém em meus próprios passos pelas margens de dois rios confluentes que são Literatura e a Psicanálise.

## **Introdução**

## I

O segundo romance de Clarice Lispector, *O Lustre*, lançado em 1946, narra a história de Virgínia, personagem cuja trajetória vai da infância, vivida em um remoto vilarejo do interior, até a vida adulta em uma cidade grande e solitária.

De acordo com o percurso da protagonista, é possível dividir o romance basicamente em três partes. Na primeira, representa-se o período da infância no campo; na segunda, suas tentativas malsucedidas de sociabilizar-se na cidade grande; e na terceira, o retorno nostálgico para o seio familiar em Granja Quieta, seguido de nova viagem à cidade e sua morte.

Virgínia cresce nas longínquas terras de Granja Quieta, onde mora com a família no antigo e decadente casarão da avó, o qual ostenta marcas de um passado áureo que se perdeu, sendo a mais importante delas o objeto-título da obra: um lustre sem função, cujo único papel era apenas enfeitar a sala de jantar, já que fora substituído por dois candeeiros.

A cena inicial é talvez a mais importante da primeira parte do livro. Virgínia e seu irmão Daniel encontram um chapéu boiando no rio e acreditam, por isso, que alguém se afogou ali. A sensação de presenciar a morte, mesmo que cogitada, marcará a personagem por toda a vida, pois, segundo o narrador, após essa experiência, algo intenso “enchia-lhe agora o corpo e ela esperava para morrer...” (LU, p. 09).

A partir de então, o segredo guardado sobre esse acontecimento, além de estruturar o enredo, torna os dois irmãos cúmplices e vai constituir a base da Sociedade das Sombras, entidade secreta criada por Daniel com o objetivo controlar a irmã, obrigando-a à realização de árduas tarefas.

Dentre as ordens ditadas por ele em nome da sociedade, destaca-se a denúncia que Virgínia faz ao pai sobre o namoro de sua irmã, Esmeralda, com um desconhecido. Nesse momento, interpõe-se um curto e revelador capítulo onde Virgínia tem um sonho emblemático repleto de imagens que remetem de forma metafórica e metonímica a eventos cronologicamente anteriores, com destaque à cena inicial (quando os dois irmãos encontram o chapéu boiando no rio). Ao mesmo tempo, tal capítulo termina a primeira

parte do romance com o desmaio de Virgínia, antes de conseguir confirmar ao pai os encontros da irmã, seguido de um devaneio sobre a futura e nova vida da protagonista longe de Granja Quieta; o que marca também a transição para a segunda parte.

O capítulo seguinte inicia-se com um corte brusco na história do ponto de vista cronológico, pois agora a protagonista surge adulta e já na cidade. Porém, vale notar que, nesse tempo, ela ressurgue adulta acordando de outro desmaio, como se os dois desmaios costurassem o enredo no tempo e no espaço, a ponto de descaracterizar a ruptura. A rotina e os hábitos da personagem na cidade grande mudam em comparação à tranquilidade contemplativa de Granja Quieta. São constantes os passeios, saídas com o namorado Vicente, idas ao mercado, cafés e confeitarias.

A partir de então, durante quase todo esse período na cidade, vários episódios sobre a infância de Virgínia ou sobre o começo de sua vida na cidade, não descritos anteriormente, reaparecem na narrativa por meio de lembranças e devaneios. Sendo assim, o passado da infância retorna de forma atuante para a configuração do presente, não apenas no plano do enredo, que avança e regride, mas principalmente no plano psíquico da personagem; o que a faz se sentir fora de si, estrangeira e deslocada. Sua condição de fora do lugar se estende ainda para a sequência de tentativas frustradas de socialização com diferentes figuras: as primas solteironas, o porteiro do prédio, as crianças, os amigos do namorado e o próprio namorado. Incapaz de se relacionar, de se fixar e sem encontrar o que espera na cidade, torna-se inevitável o retorno de Virgínia à Granja Quieta a fim de empreender uma nova busca, dessa vez por seu passado.

Na noite anterior à viagem, Virgínia tem novamente um sonho cujo conteúdo apresenta elementos agressivos do ambiente urbano, voltados contra ela. Aliás, pela segunda vez no romance, um sonho da protagonista funciona como marca de ruptura e partida, fuga e recomeço. Repete-se, no fim da obra, a mesma estrutura do início: insatisfação da personagem com o espaço presente, sonho representando o desejo de mudança, seguido de viagem cujo objetivo parece ser o de buscar alhures algo que preencha sua falta.

Encerra-se aí a segunda parte da obra, relativa à vida de Virgínia na cidade, e inicia-se a terceira: o regresso para o lugar de sua infância. Voltar à Granja Quieta aproxima a protagonista não apenas de seu passado, mas também de sua própria morte, pois esse lugar remete à lembrança do começo da narrativa: o primeiro contato com a

imagem da morte, metonimizada pelo chapéu boiando no rio. Não por acaso, a personagem veste um chapéu marrom ao embarcar no trem de volta para o campo.

Chegando às terras de sua infância, Virgínia busca vestígios do tempo perdido, contudo nada mais era como antes: “Granja Quieta perdera o que possuía de claustro...” (LU, p. 213). Os pais envelheceram rigidamente em um ritmo que parece ter acompanhado a decadência ainda maior do casarão da família. O ambiente e o aspecto das pessoas na pequena cidade tornaram-se tão rústicos e ao mesmo tempo dominados pelo marasmo da vida no interior, que os moradores da Granja são descritos sob a aparência de mortos-vivos: “... pareciam ressuscitados, mas sem consciência da própria morte...” (LU, p. 213).

Depois de alguns dias, e após perceber que o lugar onde crescera já não era mais o mesmo, Virgínia decide retornar à cidade. Sentada no trem e vestida com seu chapéu, acaba enxergando a imagem fantasmática do lustre de sua infância, através do reflexo da janela. Durante a viagem de volta, faz um balanço de sua vida e chega à conclusão de que não adquirira nada e não alcançara nenhum ponto onde se fixar. Ou seja, sua busca de identificação com o espaço e o tempo não se concretizou, nem na ida à cidade, nem no retorno ao local da infância.

Tal identificação, tanto no futuro que a cidade grande representava, como no retorno ao passado, no campo, não se realiza, constituindo-se a morte o desenlace inevitável. Ao chegar à cidade, sente a chegada de um tempo novo e é atropelada por um automóvel luminoso, uma espécie de atualização metafórica do lustre. A sombra do passado que a persegue, ao longo de sua trajetória, vem arrebatá-la no desfecho do romance sob a forma de um carro que “veio em luz”. Num obscuro devaneio pré-morte, Virgínia concentra imagens e sensações, em flashes, muito significativas para sua história, realizando uma última retrospectiva de sua vida que segue um ritmo de desfalecimento: os homens que conheceu, as ruas da cidade, a Granja, um espelho, longos corredores, portas cerradas, uma fruta mastigada até o fim com o irmão Daniel, uma borboleta branca, um cálice jogado pela janela, um campo vazio, vento, névoas se esgarçando, terra, negras formigas e a “luz correndo paralela a todos os pontos”. (LU, p. 268).

Por fim, a morte é sentida por Virgínia como o primeiro acontecimento de sua vida, liberdade para um novo começo. Desse modo, o romance apresenta uma estrutura cíclica, repetitiva, feita de partida/retorno, fuga/recomeço. A cena final, repleta de elementos de morte e nascimento, se une à cena inicial do livro, como se a experiência figurada da morte

na infância tivesse de alguma forma predeterminado o destino da protagonista e o andamento do enredo.

## II

Realizada uma síntese do enredo do romance, com destaque para as passagens que direcionam este trabalho, passemos, agora, para a apresentação dos recortes conceituais.

Na elaboração deste trabalho, uma das primeiras preocupações, no que diz respeito ao método, foi, primeiramente, buscar em *O Lustre* as linhas de força sugeridas pela própria obra para direcionar nossa análise/interpretação. A partir desse pressuposto, identificamos que a dimensão psíquica está fortemente presente a ponto de nortear vários elementos da narrativa, como as descrições, o foco narrativo, o tempo, os conflitos, os espaços e as relações entre as personagens.

De acordo com BOSI em “A interpretação da obra literária”,

Não há grande texto artístico que não tenha sido gerado no interior de uma **dialética** de lembrança pura e memória social; de **fantasia criadora** e **visão ideológica da História**; de **percepção singular** das coisas e **cadências estilísticas herdadas** no trato com pessoas e livros. (1988, p 278, *grifos meus*).

Logo, a abordagem geral do trabalho se preocupou em realizar uma leitura a partir da experiência externa da protagonista Virgínia – suas formas de (in) sociabilidade com os demais personagens e os espaços por onde passa, que apontasse para sua interioridade, seus modos de subjetivação, permitindo perceber sua configuração como sujeito.

Sabe-se que a escrita de Clarice Lispector evidencia, de diferentes formas os meandros da vida interior das personagens<sup>1</sup>. Em razão de as questões psíquicas prevalecerem de modo estruturante em *O lustre*, abordamos aqui a confluência entre dois saberes consagrados: os Estudos Literários e a Psicanálise, pois tal encontro é ainda pouco privilegiado, embora não seja incipiente nem menos importante, no campo da Crítica

---

<sup>1</sup> Esse aspecto tornou-se, inclusive, um lugar-comum para os não tão conhecedores de sua obra que a classificam equivocadamente de escritora “psicológica”, “intimista” ou “alienada” de questões sociais.

Literária, se comparado a outras aproximações como, por exemplo, com a História, Sociologia e Filosofia.

Na esteira de Barthes, segundo o qual “a literatura faz girar os saberes, não fixa, não fetichiza nenhum deles” (1989, p. 18), PASSOS considera a psicanálise mais um saber componente da obra literária:

Análogo aos demais, esse ocupa um valioso lugar ‘indireto’, que jamais desloca o literário para a cena secundária. Indireto, porque outro e voltado para uma teoria e uma prática próprias; valioso, porque um dos componentes da obra analisada.<sup>2</sup>

Conforme Bellemim-Nöel, essa vinculação é possível, pois a psicanálise “é a arte de decifrar uma verdade em todos os setores enigmáticos da experiência humana, tal como o homem a vive, isto é a ‘fala’ a um outro ou a si mesmo”<sup>3</sup>. Sendo assim, como a literatura também contempla aspectos da experiência dos homens, dando-lhes forma, sua aproximação com a psicanálise torna-se necessária. Na esteira de André Green e Bellemin-Nöel, outra opinião relevante a respeito do encontro entre esses dois campos do saber, e da comparação entre a teoria psicanalítica e as demais leituras, é a de MESESES, para quem literatura e psicanálise fornecem uma leitura do humano:

A abordagem psicanalítica é recurso de interpretação, revelação e desvendamento, e origina-se de raízes semelhantes às da leitura ideológica. Leituras demarcadoras, ambas se filiam a uma preocupação com as causas e condicionamento da obra literária, sejam elas sociais ou psíquicas; ambas levam a um desvendamento do real. (1995, p. 18)<sup>4</sup>.

É preciso afirmar que, do saber sistematizado por Sigmund Freud, interessa para a literatura apenas a teoria, pois a prática do divã seria impossível. Logo, a perspectiva adotada aqui foi a da crítica literária, que guardou a liderança de sentido, visto que o intuito foi o de estabelecer convergências, sem reduzir o saber literário ao psicanalítico – nem o contrário –, mobilizando elementos e conceitos da psicanálise. Porém, sem esquecer,

---

<sup>2</sup> PASSOS, Cleusa R. *Confluências: Crítica Literária e Psicanálise*. São Paulo: Edusp, 1995, p. 22.

<sup>3</sup> BELLEMIN-NÖEL, Jean. *Psicanálise e Literatura*. São Paulo: Cultrix, 1983, p. 09.

<sup>4</sup> MENESES, Adélia Bezerra. *Do poder da palavra: ensaios de Literatura e Psicanálise*. São Paulo: Duas Cidades, 1995, p. 13.

conforme afirma PASSOS, que tais elementos devem ganhar maior ou menor destaque na medida em que surgem como parte da fatura do texto analisado, lembrando ainda que, segundo FREUD, “o empréstimo de determinada terminologia traz consigo as perdas inerentes a qualquer procedimento que desentranhe conceitos da esfera na qual tiveram origem e desenvolvimento” (1995, p. 23).

Dentre as contribuições da teoria psicanalítica para a interpretação de *O lustre*, estão no âmbito desse trabalho, entre outros aspectos, principalmente: desejos, procedimentos oníricos e mnêmicos, repetições, reelaborações de lembranças, pulsão de vida e de morte; aspectos que, de acordo com BOSI, compõem um conjunto variado de fenômenos comuns à Psicanálise e à interpretação de textos de poesia e ficção. Para o crítico brasileiro, aqueles que lidam com literatura, lidam igualmente

com o desejo, os sentimentos todos, todas as paixões, o imaginário, o sonho em suas múltiplas formas: ostensivas, mascaradas, reprimidas, transfiguradas, sublimadas; lida, em suma, com a intérmina fenomenologia da consciência e da memória [...].<sup>5</sup>

Desde seu nascimento, a psicanálise sempre manteve uma relação próxima com a literatura, que, juntamente com outras expressões artísticas, constitui uma das leituras constantes de FREUD para formular parte de sua teoria. Além de elaborar o complexo de Édipo a partir da peça de Sófocles, o psicanalista apoiou-se em obras literárias de Shakespeare, Hoffmann, Dostoiévski etc., para produzir textos como “O tema dos três escrínios”, “Das Unheimliche” e “Dostoiévski e o parricídio”, por exemplo. Os autores deram forma artística a questões que vieram a ser recuperadas por Freud, pois, segundo ele, os primeiros conhecem profundamente a alma humana:

[...] os escritores criativos são aliados muito valiosos, cujo testemunho deve ser levado em alta conta, pois costumam conhecer toda uma vasta gama de coisas entre o céu e a terra com as quais a nossa filosofia ainda não nos deixou sonhar. Estão bem adiante de nós, gente comum, no conhecimento da mente, já que se nutrem em fontes que ainda não tornamos acessíveis à ciência. (1907, vol. IX, p. 18).

---

<sup>5</sup> “Psicanálise e Crítica Literária – Proximidade e Distância”. In.: PASSOS, C. R. e ROSENBAUM, Y. (orgs.). *Interpretações: Crítica Literária e Psicanálise*. Cotia: Ateliê Editorial, 2014, p. 19.

A propósito do caráter antecipador da via literária para a psicanálise, é importante lembrar que, durante sua sistematização, tal teoria ecoou em alguns campos. Veja-se, por exemplo, o Surrealismo – movimento artístico emergente à mesma época da psicanálise, mas que adquire uma feição própria, embora compartilhasse de alguns traços comuns, a saber, o interesse pelo inconsciente e pelo processo de associação livre. A título de exemplo, vale destacar o panorama, traçado por ROUDINESCO, acerca das relações entre o movimento surrealista e o desenvolvimento da psicanálise na França. Conforme a autora:

O impasse da primeira geração analítica a respeito do surrealismo e, mais genericamente, das produções literárias de sua época, iria pesar muito no destino do movimento. Com isso, é a própria noção de “forma linguística” que fica ausente em seu discurso. [...] Os surrealistas contestam o princípio do ato romanescos para criar novas modalidades de expressão criadora. Quanto aos psicanalistas [...] Em vez de seguirem a via freudiana, que procurava elucidar o estatuto da criação poética, eles “aplicam” às obras literárias a técnica do tratamento: isso dá origem à *psicobiografia*, que se isola no estudo das obras clássicas e trata a história dos escritores à maneira de um caso clínico, fazendo do texto a expressão de uma neurose ou de uma doença mental.<sup>6</sup>

Na esteira da crítica, MARINI retoma, em um estudo<sup>7</sup> no qual examina as múltiplas posições dos psicanalistas diante da leitura, bem como a evolução e autonomia da crítica literária psicanalítica, que a “a história da teoria psicanalítica não pode ser dissociada” dos encontros ou relações “com mitos, contos ou obras literárias” (p. 45); afirma, inclusive, que o estudo da literatura permitiu à psicanálise nascente deixar o campo restrito da medicina em direção à “teoria geral do psiquismo e do devir humano” (p. 46). No entanto, para a autora, convém investigar as contribuições da psicanálise à crítica literária a partir das concepções de fala e imaginário, e não transformando “sua teoria em uma coleção de chaves explicativas (incesto, castração, narcisismo, mãe-fálica, nome-do-pai, sexualidade oral ou anal, falo, etc.) de que se possa colher à vontade o que se quer”. (p. 46).

---

<sup>6</sup> ROUDINESCO, Elisabeth. História da psicanálise na França. vol. 2. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988, p. 20).

<sup>7</sup> MARINI, Marcelle. “A crítica psicanalítica”. In.: BERGEZ, Daniel et al. *Métodos críticos para análise literária*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006. pp. 45-96.

A literatura e a psicanálise se encontram, principalmente, por serem campos que lidam com a palavra. É esta, segundo a crítica em geral, o objeto das duas áreas, que põem em jogo instâncias psíquicas, de maior ou menor grau, como o consciente e o inconsciente.

Sendo assim, o caminho da interpretação em ambos os campos, seja da escrita do texto, seja da fala do analisando, ocorre de maneira semelhante: a partir das pistas inscritas no discurso, este é revisitado para que se compreendam os elementos que o compuseram e, por fim, retornar-se ao mesmo discurso atribuindo-lhe novos sentidos.

Sem dúvida, a convergência entre as duas esferas é inegável, uma vez que a psicanálise, teorizando e investigando o universo psíquico, dá-lhe forma também pela *palavra*. Se, na vida cotidiana, os leitores revisitam suas histórias pessoais, reconstituindo-as e tentando desfazer seus nós no divã, os sujeitos líricos e ficcionais trilham caminhos semelhantes, com a diferença de que, neles, a mediação estética (e os vários conhecimentos que comporta) está sempre em movimento. (PASSOS, 2009, p. 15).

Levando em consideração essa mediação estética, é importante ressaltar que, para se valer do apoio teórico da psicanálise, deve-se respeitar a especificidade do texto literário, sobretudo sua linguagem e seu contexto de produção.

Portanto, considerando os temas de *O lustre*, retomamos algumas obras de Freud para sustentar parte da interpretação do romance, juntamente com a crítica textual e com obras críticas sobre Clarice Lispector, a fim de investigar determinadas pistas inscritas no texto e seus elementos de composição, atribuindo-lhes novos sentidos.

Tendo esclarecido o ponto de partida teórico de nosso trabalho, passemos, agora, à apresentação de suas partes constituintes. As etapas da pesquisa estão distribuídas em três capítulos:

O primeiro, “A fortuna crítica de *O lustre*: possível contribuição”, analisa o conjunto de textos críticos sobre o romance, que julgamos ser o mais significativo dentro da fortuna crítica de Clarice Lispector. Tal estudo se dividiu em duas partes. A primeira, “Crítica fundante: inovações e limites da obra”, apresenta as leituras feitas, ainda no ano de publicação da obra, pelos críticos Sérgio Milliet, Álvaro Lins, Gilda de Mello e Souza e Almeida Salles; na segunda, procuramos identificar as linhas de força que viriam a ser desenvolvidas e/ou contestadas pela geração seguinte de críticos os quais, mais e/ou menos

diretamente, escreveram textos sobre *O lustre*, dentre eles Wilson Martins (1960), Luís Costa Lima (1968), Assis Brasil (1969), Benedito Nunes (1973) e Olga de Sá (1979).

No segundo capítulo, “Os Sonhos de Virgínia”, aproximamos os recursos e imagens literárias (a metáfora e a metonímia, por exemplo) da teoria psicanalítica, tais como os elementos constituintes da elaboração onírica (condensação, deslocamento e figurabilidade), sistematizada por Sigmund Freud sobretudo em *A interpretação dos sonhos* (1900). Para tanto, analisamos dois sonhos da protagonista do romance, contemplados em dois momentos: “Primeiro sonho: as sombras da infância em Granja Quieta” e “Segundo sonho: as luzes ofuscantes da cidade metálica”.

Finalmente, no terceiro e último capítulo, “Aspectos dos devaneios e lembranças em Virgínia”, buscamos compreender os devaneios e as lembranças da protagonista e, conseqüentemente, os recursos estilísticos que revelam literariamente a memória e possíveis traços do inconsciente. Essa etapa está também dividida em três itens: Em “A descrição da consciência e a narrativa em *O lustre*”, estudamos, a partir das obras “Mimesis”, de Auerbach, “O fluxo da consciência”, de Robert Humphrey e “O ponto de vista na ficção” de Norman Friedman, o ponto de vista narrativo, sobretudo no tocante à apresentação da “consciência” da personagem e à descrição de seus devaneios que contaminam o ponto de vista do narrador.

Em “Um passado reconstituído no presente: lembrança, devaneio e espelhamento”, procuramos investigar a construção do passado e a passagem do tempo, relacionados ao salto cronológico na narrativa, além de identificar as imagens que recuperam momentos do passado de Virgínia em Granja Quieta. Por último, à guisa de conclusão, em “O lustre implume”, analisamos a relação da protagonista com o objeto-título da obra e suas marcas no estilo da narrativa, graças à comparação entre duas cenas, uma relativa ao início, outra ao término do romance.

Além das obras teóricas já mencionadas, incorporamos, em diferentes momentos da dissertação, os seguintes textos de Freud: “Escritores criativos e devaneio” (1907), “Além do princípio do prazer (1920)”, “Uma nota sobre o bloco mágico (1925)”, “Recordar, Repetir, Reelaborar (1914)”, “Lembranças encobridoras (1899)” e “Delírios e sonhos na *Gradiva* de Jensen (1907)”.

**1. A fortuna Crítica de *O lustre*.**

## 1.1. Crítica fundante: inovações e limites da obra.

Embora seja quase um consenso atualmente entre os estudiosos da obra de Clarice Lispector o fato de seu segundo romance, *O Lustre*, ser o menos estudado<sup>8</sup> na fortuna crítica da escritora brasileira, isto não significa que ele foi ou está totalmente esquecido pela crítica literária. Prova disso é que encontramos diversos escritos relevantes sobre ele; dentre estes, há textos e resenhas de jornais publicados na mesma época do romance, em 1946, dissertações de mestrado, capítulos de livros e de teses de doutorado. Nosso foco nesse trabalho será abordar, dentre essa considerável fortuna crítica, os primeiros textos sobre *O lustre* publicados no calor da hora, ao longo do ano de 1946; a fim de colocar em diálogo as diferentes e semelhantes avaliações e verificar as principais linhas de força do romance que foram apontadas pelo primeiro conjunto de críticos.

Em sua dissertação, Neli Edite dos Santos<sup>9</sup> afirma que a repercussão de *O lustre* foi inexpressiva se comparada a seu antecessor. De acordo com Santos, poucos críticos escreveram sobre o segundo romance de Clarice Lispector, porém a mudança no comportamento da crítica não foi somente de ordem quantitativa. A respeito de *Perto do coração selvagem*, um aspecto comum à crítica num primeiro momento foi o tom de surpresa com a renovação da expressão na prosa brasileira que este livro anunciava. Aspecto que caminhou junto com a reflexão sobre o peculiar momento de “acomodação da literatura brasileira na exploração dos traços regionais”.<sup>10</sup> Posteriormente, quando da publicação de *O lustre*, esse quadro já não era o mesmo. Houve “uma alteração entre o que se esperava da Literatura Brasileira na década de 40 e o que se esperou de Clarice

---

<sup>8</sup> Claire VARIN (2002) diz, por exemplo, que “*O lustre* carece de brilho diante da fulguração de *Perto do coração selvagem*. Um segundo bom romance, mas sem repercussão, dissimulado por trás do primeiro, *O lustre* fica na sombra.” p. 118.

<sup>9</sup> *A crítica jornalística de Clarice Lispector (1943-1997)*. 229f. Dissertação de mestrado apresentada à área de Teoria Literária do IEL/Unicamp, sob orientação da Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Adélia Bezerra de Meneses, 1999. pp. 86-93. Este arguto trabalho apresenta uma trajetória da crítica jornalística sobre Clarice Lispector. Com extensa bibliografia, consiste em uma rica contribuição para o estudo do conjunto da fortuna crítica da escritora brasileira.

<sup>10</sup> Sobre a novidade do surgimento de Clarice Lispector, Gilberto Figueiredo Martins afirma que, no final de 1943, com *Perto do coração selvagem*, a escritora desperta uma mistura de estranhamento, satisfação e surpresa em importantes críticos da época, pois seu romance não se aproximava do vanguardismo modernista e, ao mesmo tempo, contrastava com o romance neorrealista de 1930. “Clarice e a crítica”. Revista *Cult*. São Paulo, n. 5, dez. 1997, pp. 57-60.

Lispector em 1946. Certamente, é esse um dos fatores que contribuem para o distanciamento da crítica em relação a *O lustre*” (pp. 89-90).

Mesmo não tendo apresentado uma novidade formal para a crítica de então – devido à surpresa anterior já inaugurada com a obra de estreia da própria Clarice Lispector –, nem tido grande repercussão<sup>11</sup>, no ano de sua publicação destacam-se três importantes artigos de jornais que formam o primeiro conjunto de crítica sobre este romance. Trata-se dos textos de Sérgio Milliet, Álvaro Lins e Gilda de Mello e Souza. Tais escritos podem ser considerados como a recepção de *O lustre* nas letras brasileiras, ora se aproximando, ora se distanciando em sua análise, com algumas semelhanças e diferenças no posicionamento crítico dos autores. Além disso, eles também ilustram um panorama da crítica literária brasileira dos anos 1940, feita nos rodapés das páginas de jornal e suplementos literários.

O primeiro deles foi o texto de Sérgio Milliet publicado no jornal *A Manhã* em 15 de fevereiro de 1946. O autor afirma que, do ponto de vista psicológico, a mesma procura de fixação do imponderável e do diferente que marcou *Perto do coração selvagem* está presente em *O lustre*. Obra de uma envolvente tristeza, mas também de amor e plenitude emocional admirável. Seu estilo é dotado de “uma exuberância de imagens, em que a volúpia da palavra, da frase, do som e da cor se expande numa permanente, e por vezes exaustiva, sinfonia”<sup>12</sup> (p. 41). Vale destacarmos que, desde o primeiro texto crítico sobre *O lustre*, o viés psicológico surge como uma de suas principais linhas de força, pois Milliet aponta que a “conjunção de uma psicologia alerta, requintada, aguda a uma expressão romântica, apaixonada, simbólica e totalitária, é que forma o fundo original de Clarice Lispector” (p. 41).

No entanto, se, para Milliet, o estilo da escritora é o seu grande trunfo, também pode ser sua perdição. Devido ao abuso que faz de certos processos estilísticos, como a recorrência de uma mesma palavra ou a constante mudança no sentido das palavras. Porém, isso não chega a se transformar em fórmula, mostra antes “um tipo temperamental, marca uma riqueza de interpretação rara, e revela um poder inventivo de uma qualidade pouco comum em nossa literatura” (p. 42). Embora a autora abuse desse processo, trata-se

---

<sup>11</sup> Um dos motivos que contribuíram para essa pouca divulgação foi o próprio distanciamento da autora, que já havia se mudado para a Itália quando *O lustre* foi publicado no Brasil.

<sup>12</sup> O uso que o crítico faz aqui de palavras de diferentes campos semânticos para caracterizar o estilo de *O lustre* parece se aproximar propositalmente à descrição sinestésica da narrativa de Clarice.

“de um profundo valor poético ao mesmo tempo que de uma sutileza psicológica cheia de perspectivas”. Nas palavras do crítico, se dessa forma “o romance perde alguma solidez”, “ganha, e muito, em luminosidade”; mas “às vezes o requinte alcança um clímax que ultrapassado, se transformaria em hermetismo”. (p. 42).

Essa “profusão de imagens”, conforme Milliet, obedientes ao mesmo processo que “consiste em dar à palavra um sentido diverso do que ela tem habitualmente, diverso e inesperado”, não tem como objetivo apenas “efeitos sutis e algo deliquescente”, “mas também a marcação realista e violenta de momentos importantes para a ação”, a ponto de formar às vezes “um retrato de corpo inteiro, de alma inteira, da personagem”, possibilitando um melhor entendimento de suas reações. Como, por exemplo, o espírito aventureiro de Virgínia, “insatisfeito sempre com os limites do mundo e das gentes”. A “sensibilidade direta, lúcida e complexa” da narrativa evidencia numa única frase “todo um conjunto de observações realistas que se sintetizam afinal numa constatação impiedosa” (pp. 42-43). Esse recurso revela traços psíquicos das personagens em suas descrições físicas.

Um ponto alto do romance, ainda de acordo com Milliet, está na ligação espiritual íntima entre Virgínia e seu irmão Daniel. Eles estabelecem através de um choque comum (o afogamento no início do romance) um centro de fixação para sua vida futura: o segredo. “Clarice Lispector explora com admirável sabedoria o seu incidente e cria com ele, desde o princípio, um clima de mistério, de inexorabilidade, de solidão, angústia, medo, força inútil e desânimo que se mantém até o fim”. (p. 44).

Em maio do mesmo ano, o crítico Álvaro Lins publica um artigo<sup>13</sup> no jornal *Correio da Manhã* afirmando que *O lustre* é uma continuação de *Perto do coração selvagem*, com as mesmas qualidades e deficiências. Para ele, o sentido do romance é todo concentrado na personagem Virgínia, do mesmo modo que ocorreu com Joana no primeiro. As outras personagens, mais do que secundárias, aparecem como sombras e esboços. Sendo assim, as melhores passagens de *O lustre* não são as dos diálogos, das cenas dramáticas com mais de um personagem, ou os momentos descritivos e narrativos, conclui o crítico, mas as cenas de monólogo interior em que Virgínia “se debruça solitária sobre a sua consciência, dando entono verbal a seus problemas, pensamentos e sensações” (p.192).

---

<sup>13</sup> LINS, Álvaro. “A experiência incompleta: Clarice Lispector”. In: Os mortos de sobrecasaca: ensaios e estudos. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963. pp. 186-193.

No entanto, Lins acredita que romance não é feito apenas com um personagem ou pedaços incompletos de romances, ficando a sensação, ao fim das duas primeiras obras, de que a autora deixou de dominar alguma coisa essencial no processo da arte de ficção. Há, segundo o crítico, uma “camada de nebulosidade que envolve *O Lustre*, não lhe permitindo a completa revelação das formas e das cenas”, de modo que pessoas ingênuas, devido ao que há de vago e pouco caracterizado no livro, tomam essa “camada nebulosidade como sendo a própria realidade essencial do romance...” (p.192).

Quanto ao estilo de Clarice nesse romance, a posição de Álvaro Lins se aproxima à de Sérgio Milliet, já que ambos os críticos chamam a atenção para a combinação de palavras – que formam imagens novas, inesperadas, belas e fora do habitual – como sendo uma das grandes qualidades da então jovem escritora. Segundo Lins, sua “parte mais brilhante e vistosa” e para Milliet, “revelação de um poder inventivo pouco comum em nossa literatura”.

Porém, se Milliet afirma que esse processo se mostra “de uma sutileza psicológica cheia de perspectivas”, Lins argumenta que esse estilo é positivo para “expressar sensações espontâneas”, mas se revela insuficiente para as análises psicológicas mais profundas. Isso porque, de acordo com este, o estilo de Lispector apresenta uma “excessiva exuberância verbal, com uma inflação de adjetivos”, “com o gosto da palavra pela palavra a gerar um verdadeiro verbalismo”, podendo brilhar excessivamente e deixar as palavras constantemente soltas (LINS, p. 193). Aliás, foi igualmente de “exuberante” que Milliet qualificou o estilo da autora.

Em julho de 1946, Gilda de Mello e Souza escreve, no jornal *O Estado de São Paulo*, a análise<sup>14</sup>, talvez mais importante, sobre *O lustre*, no ano de sua publicação. Souza considera o segundo livro de Clarice Lispector “ainda mais significativo que o anterior”, pois reafirma suas “qualidades excepcionais de romancista”, tais como o estilo original e a penetração psicológica, a ponto de colocá-la, de uma vez por todas, “na primeira linha de nossos escritores”. (p. 171).

Vale a pena destacarmos o segundo parágrafo do texto, em que a ensaísta apresenta a síntese das questões que embasam seu ponto de vista:

---

<sup>14</sup> SOUZA, Gilda de M. *O Lustre*. In: REMATE DE MALES, Campinas, (9): 171-175, 1989.

**O Lustre** é um romance construído em torno de certos temas: o tema central da busca – do sentido da vida, da perfeição do ser – os temas do desencontro, da incomunicabilidade entre as criaturas, do desejo de ‘ultrapassar o mundo do possível’, etc. Para desenvolvê-los, a sra. Clarice Lispector quase nunca usa a ação mas sim a psicologia em análise. Pertence ao grupo, entre nós mais limitado de romancista que, desprezando a história, se concentram nos reflexos dos acontecimentos no interior de cada personagem, dissecando emoções, sentimentos e estados de alma, mecanismos da inteligência e agonias do espírito. (SOUZA, 1989, p. 171).

Além disso, Souza destaca no estilo da escritora, como os outros dois críticos, a alteração do sentido ordinário da palavra e da frase. Em suas palavras, um estilo pessoal e rico que busca “traduzir a complexidade psicológica e fixar o imponderável.” (171). Para alcançar tal objetivo, segundo Souza, Lispector faz uso de uma linguagem “anímica”, que consiste em violentar o sentido lógico da frase, enriquecer as palavras com uma nova conotação, personalizar sistematicamente as coisas, conferindo-lhes os mesmos atributos dos seres vivos.

O problema, conforme aponta a crítica, é Clarice Lispector ter esbarrado na limitação dos gêneros com esse romance, já que seu estilo apresenta três características da poesia: “linguagem anímica, violentação do sentido lógico da frase, anotação do excepcional”. Para a primeira, cada gênero é regido por normas estéticas que o limitam e os empréstimos de processos entre os gêneros raramente é enriquecimento. *O lustre*, portanto, teria talvez traído a principal característica do romance, que é ser romanesco e discursivo, situando-se no “limite vago e impreciso entre a prosa e a poesia”, como os livros de Virgínia Woolf. Citando Milliet, Souza afirma que faltou à obra mais equilíbrio para deixar de ser aquela bela, porém “exaustiva sinfonia”. (p. 172).

A análise de Souza se avizinha, novamente, dos outros críticos no tocante ao uso excessivo de termos qualificadores nas frases de *O lustre*. Do mesmo modo, Milliet menciona a “volúpia da palavra”, que poderia deixar a narrativa hermética, ou Lins, segundo quem a “inflação de adjetivos” gera um verdadeiro verbalismo, Souza afirma que a “volúpia da sutileza” leva Clarice Lispector a abusar dos qualificativos, comprometendo bastante o seu estilo. Outra consequência grave de tal sutileza está na análise psicológica. De acordo com Souza, se algumas análises são admiráveis, as descrições de Virgínia

adolescente, sua evanescência e estado de transe, por exemplo; outras, como a análise exaustiva da heroína no jantar de Irene, além de desnecessárias, aproximam Clarice perigosamente do hermetismo. Presenciamos, assim, a “sutileza pela sutileza”, ou a “palavra pela palavra”, ratificando as afirmações de Milliet e Lins.

Ainda conforme Souza, as passagens como o jantar de Virgínia com o porteiro Miguel, a atmosfera de Granja Quieta e a temporada da protagonista na casa das primas Henriqueta e Arlete constituem as cenas de maior realização romanesca:

São essas as grandes páginas da sra. Clarice Lispector e também as mais humildes, mais apegadas às limitações do gênero romance, em que abandona um pouco os personagens às ações de cada um. Nasce então os diálogos cheios de força trágica da adolescência, Virgínia e Daniel, embriagados e rebeldes, a atmosfera de Granja Quieta, o seu grande símbolo. (SOUZA, 1989, p. 173).

Sobre esse aspecto, diferentemente de Souza, Lins afirmara que essas não são as passagens magníficas de *O lustre*, justamente porque se trata de um romance cujo sentido se concentra todo na personagem Virgínia, cabendo às cenas de monólogo interior os trechos mais bem construídos.

Além de tais ressalvas ao texto de Clarice Lispector, principalmente quanto à reincidência exaustiva de adjetivos e figuras de linguagem, nas quais os três autores até aqui apresentados se aproximam, Souza, entretanto, se diferencia dos demais por desenvolver também uma importante análise do ponto de vista temático e simbólico, aspectos que os outros dois críticos ou não abordaram, no caso de Lins, ou o fizeram de forma breve, no de Milliet.

Segundo a ensaísta, *O lustre* se enquadra entre os romances simbólicos, ao lado de *Monsieur Ouine*, do francês Georges Bernanos, ou das novelas de Franz Kafka. Em obras desse tipo, a história vai além do seu interesse imediato e compõe um conjunto de sinais; elas “corporificam os problemas essenciais de um indivíduo, de uma situação, ou de uma época” e alcançam, por meio dessa personalização, uma força extraordinária, criando um mito, o mito de nosso tempo<sup>15</sup>. (SOUZA, 1989, p. 173).

---

<sup>15</sup> Aí, o texto de Souza novamente se destaca, pois é um dos primeiros a buscar um parentesco deste romance nas letras brasileiras, ao compará-lo a dois contos do escritor mineiro Aníbal Machado: “Acontecimento em Vila Feliz” e “O piano”, ambos publicados no livro *Vila Feliz* em novembro de 1944, portanto na mesma

A decadente Granja Quieta onde vive a “pobre e insolúvel Virgínia” “simboliza um mundo morto, cujos valores se referem a um tempo passado”. Embora a insira no grupo que “despreza” a história, a própria crítica aponta traços históricos incorporados textualmente. Segundo Souza, o casarão da fazenda, as paredes carcomidas, os cômodos vazios e pálidos, a escadaria com o tapete de veludo vermelho, as janelas sem cortinas e, sobretudo, o lustre são os restos ruinosos de uma antiga grandeza e evocam o vazio, o silêncio e a sombra. Nada ocupa esse vazio a não ser coisas disfuncionais como o objeto-título, que domina majestosamente a sala, porém não a ilumina mais, pois fora substituído por dois candeeiros: “Tapete e lustre simbolizam os últimos valores do tempo do casamento da avó, perdurando ainda no presente de Granja Quieta pela força da inércia”. (SOUZA, 1989, p. 174). O destino de Virgínia, ressalta, será

ultrapassar esse limbo e, abandonando os valores a que ainda se sente um pouco presa pelo sentimento, encontrar outros que os substituam. Valores que representem para ela o que o lustre e o tapete representavam para o tempo da avó

Mas quais serão esses valores? Virgínia tem a noção de que seu objetivo principal será a busca da perfeição de si mesma. Para alcançá-la abandona o campo e parte para a cidade (SOUZA, 1989, p. 174).

Nesse ponto, Souza afirma que a personagem inicia uma longa e exaustiva busca na qual viverá um terrível dilema: permanecer voltada para si mesma, perdendo a relação com o próximo, ou viver em sociedade e se enquadrar. Ambivalente, ela deseja preservar-se, mas, ao mesmo tempo, transborda de amor e espera no abandono; pendendo ora para um lado, ora para o outro. A isso Souza denomina “dualismo constitucional”, que rege as ações da personagem em um “movimento dialético de abandono e recuo”. Por não equilibrar essas duas tendências de seu ser, ela não consegue encontrar nenhuma verdade. Conforme Souza, somente dois momentos da narrativa esboçam tal movimento: a última visita de Virgínia ao amante Vicente e a volta dela à Granja Quieta para redescobrir sua

---

época em que Lispector terminava de escrever *O lustre*, já morando em Nápoles na Itália. Esses contos se aproximam do romance em questão por que revelam “coisas bem mais gerais e universais do que o caso particular que descrevem”, importando o seu caráter de símbolos (p. 173).

terra. Porém, esses momentos que deveriam marcar o ponto final da busca, apenas antecedem a fuga e uma nova busca empreendida pela protagonista, “como se a plenitude fosse qualquer coisa que, alcançada, deixasse de certo modo de existir e ela precisasse recomeçar.” (p. 174). Sem chegar a um ponto, sem ultrapassar esse dualismo que a rege, impedindo-a de encontrar um valor que a enquadre (o seu lustre), a permanência de Virgínia no mundo, conclui Souza, não tem mais sentido<sup>16</sup>. E o impasse é resolvido então com sua morte por atropelamento<sup>17</sup>.

Já Oswald de Andrade, em uma pequena nota<sup>18</sup> publicada em fevereiro de 1946, no *Correio da Manhã*, justifica o fim trágico de Virgínia devido a sua falta de lugar no mundo. Ele afirma sobre a protagonista que estamos diante de uma “mulher antiga, vulgar e estranha como um lustre. E hoje, no mundo da engenharia e da física, não há mais lustres”. Sendo assim, o crítico sugere que neste romance o desenvolvimento das técnicas – “engenharia” e “física” – parece atropelar as relações de sociabilização do sujeito e seus valores (ou seus “lustres”), os quais perderam sua função.

Analisando através do tempo as posições de Sérgio Milliet, Álvaro Lins e Gilda de Mello e Souza a respeito de *O lustre*, SANTOS afirma que

A avaliação negativa da disformidade, a censura à descontinuidade e ao prejuízo por ela causado à unidade do romance são as bases a partir das quais esses críticos construíram suas interpretações da produção de Clarice Lispector. Todos eles estavam convencidos de que Clarice Lispector não teve necessário domínio dos processos de criação ficcional. Hoje, tais interpretações, no que se refere ao julgamento desses aspectos, já não se sustentam. A crítica foi procurando ambientar-se com a produção de Clarice Lispector e adequar-se a ela. A disformidade e a descontinuidade têm sido reavaliadas e aceitas como processos fundantes de um ousado trabalho de composição, como resultantes de um estilo sem peias. (1999, p. 92 – grifos meus).

Nesse sentido, o artigo de Almeida Salles<sup>19</sup>, publicado em março de 1946 (portanto contemporâneo aos outros três críticos citados acima) no suplemento literário “Letras e Artes” do jornal *A Manhã*, se diferencia dos demais. O crítico afirma haver um “poder

---

<sup>16</sup> Da mesma forma que o objeto-título da obra, o lustre, não tem mais função para iluminar o casarão.

<sup>17</sup> Sabemos que na obra de Clarice Lispector a morte por atropelamento ressurgirá no desfecho de seu último romance, *A hora da estrela*, publicado em 1977, em que a migrante nordestina Macabea tem o mesmo fim trágico de Virgínia.

<sup>18</sup> op cit, 1996, p. 140.

<sup>19</sup> SALLES, A. O Lustre. *A manhã*, Rio de Janeiro, 31 mar. 1946, Letras e Artes p. 1 (Rodapé de Crítica). <http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=114774&PagFis=25> Acesso em 30 de maio de 2014, às 17h15.

novo” que vem pôr “em questão a ficção brasileira”, descrevendo Clarice como um “eco legítimo e audacioso”, em nossa literatura, do “abalo sísmico que a erupção de um Proust e de um Joyce provocou na estrutura da novelística europeia”.

Segundo Salles, a aparição insólita e polêmica da escritora permitiu uma discussão acerca do problema, e uma compreensão mais perfeita do “nosso romance moderno, suas linhas múltiplas de desenvolvimento e de expressão”. *O lustre* avançaria mais no desapego ao episódico que ainda havia em *Perto do coração selvagem* e seguiria a linha deste na composição da personagem e na torsão sintática da linguagem. Semelhante ao apontado por Souza, Salles reconhece que “a valorização dos detalhes, dos ecos psicológicos dos fatos, dilui as linhas mestras do romance”, ocorrendo, portanto, uma mudança na postura do leitor, que substitui a procura do puro episódico e do desenvolvimento de uma crise “pelo interesse em relação a descobertas psicológicas particulares e a apreensões da realidade subjetiva ou objetiva, específicas da poesia.”.

A vida em Granja Quieta, os hábitos do pai e Esmeralda, a figura fantasmática da mãe, o jantar de Irene, o primeiro encontro com Vicente, não têm valor de episódio. Esses acontecimentos são antes “flagrantes impressionistas de Virgínia” que revelam um clima de sensibilidade, “exemplos de uma forma de incorporação da realidade<sup>20</sup>, sensorial e direta, virgem e intuitiva, sem nenhuma redução intelectual, ingênua e imaginativa”. Isso porque Virgínia tem de tal forma uma percepção para a “transfiguração do prosaico” que o episódico não pode ocorrer de forma equilibrada e sucessiva, pois “deixou de ter medida e proporção”.

Da mesma forma que Milliet chamara a atenção para o “estilo exuberante de imagens” e para “a volúpia da palavra, da frase, do som e da cor”, Salles destaca o caráter visual e imagético da narrativa, em que a história perde a organicidade, pois se divide em mergulhos e afloramentos na alma de Virgínia, reduzindo-se em uma expressão mais direta e autêntica, “numa embriaguez de palavras cheias da cor, do movimento, do estremecimento da própria vida”.

O crítico afirma, ainda, que a escritora, na obsessão de mais se aproximar da expressão íntegra e complexa do mundo misterioso, estiliza “joyceanamente” a ordem lógica e desmonta a linguagem discursiva. Porém, às vezes, essa tentativa fracassa, pois o que se deve expressar é tão inconsciente, impreciso e esgarçado que a frase fica aquém da

---

<sup>20</sup> Benedito Nunes tratará de assunto semelhante quando menciona o modo pelo qual o ponto de vista da protagonista organiza do ponto de vista das cenas narradas.

sensação. A apreensão das coisas ocorre por etapas em “arrancos reais e sucessivos” e a linguagem acompanha o movimento entrecortado das descobertas, “gerando esse estilo sincopado e sinuoso, esse movimento líquido da frase procurando uma rica acomodação com o seu incluso sentido”.

Mais especificamente ao tratar das construções metafóricas utilizadas pela escritora, Salles se avizinha novamente do posicionamento dos outros críticos. Do mesmo modo que Milliet e Lins, ele destaca o poder mágico de transposição de valores, quando os fenômenos são caracterizados com critérios fora de sua ordem comum. Ao deter-se na extensão de atributos do rosto humano a outras partes do corpo e na caracterização psicológica de coisas inanimadas, a visão de Salles se aproxima do que Souza viria a chamar de caráter anímico da linguagem. Assim como esta última, Salles associa essas construções de *O lustre* a recursos da poesia, que consistem em um registro tão sutil da realidade que as palavras utilizadas parecem instáveis e momentâneas, como se fossem se desfazer tal qual a trama esgarçada dos sonhos. Exemplificando a força de Clarice Lispector para traduzir certos estados, o crítico chama de magistrais e verdadeiros os momentos da infância da personagem, presa ao fervor das revelações de mundo, nas cenas iniciais da fazenda.

Podemos perceber até aqui uma linha de raciocínio comum entre esses críticos a respeito do caráter excepcional da adjetivação de Clarice Lispector. Sua escrita, conforme Lins, constrói imagens e caracteriza personagens lançando mão de termos qualificadores na tentativa de “revelar imagens novas”; de acordo com Souza faz “um retrato de alma inteira da personagem”; segundo Milliet capta “melhor o imponderável”.

Nesse sentido, Salles acrescenta que tal recurso perfura as aparências e apreende “os movimentos mais esquivos dos seres”. Ele sublinha que o adjetivo de Clarice Lispector possui plasticidade, havendo afinidade quase total da realidade com a expressão. Como um traço, ou uma cor, excita a visão e atribui volumes, acentuando qualidades quase que pictóricas e compondo a realidade com efeitos visuais e também auditivos. Por sua vez, as frases se precipitam “insistentemente repetidas numa ânsia de captar materialmente a totalidade da experiência”<sup>21</sup>.

Na visão de Salles, a dimensão narrativa e descritiva do livro de Lispector cede espaço para um registro de dentro da personagem, das sensações diretas, das relações entre

---

<sup>21</sup> A respeito da repetição nas obras de Clarice Lispector, Benedito Nunes afirma que tal recurso, além de enfatizar as palavras, aumenta a carga emocional delas, que ganham uma aura evocativa. (1989, p.137).

os sentidos e as coisas. E para que o leitor compreenda Virgínia, “esse núcleo complexo de sensações e de intuições”, deverá se alinhar com um choque do impressionismo fabuloso, uma lógica dos sentidos e uma memória proustiana do corpo.

Finalmente, Salles conclui que Virgínia brota do fundo de uma experiência na infância, a de presenciar a morte por meio de um afogamento, que vai marcá-la como segredo e mistério humano; mistério que seria ao mesmo tempo o “lustre fantasmal” e ela própria, tornando o livro “aceso para iluminar raros momentos do drama humilde e enorme” da personagem. A partir de tal experiência, surge uma nova Virgínia cujos limites de mundo o afogado romperá, o mundo de Granja Quieta não a deteria nem a protegeria mais. Sem limites ou barreiras para seu imaginário, “o mundo entraria pelas fronteiras escancaradas do seu ser, devastando-a, possuindo-a”.

Um pouco mais adiante, em outubro de 1949, e diferentemente do posicionamento dos outros críticos apontado até aqui, encontra-se o artigo de Temístocles Linhares<sup>22</sup>, no qual ressalta *Perto do coração selvagem* como uma tentativa muito séria de romance introspectivo, em termos de plasticidade de linguagem e também capacidade “de captar os movimentos de vida sutis e fugitivos”. Isso “num campo em que mal engatinhamos”, “tendo sobretudo a seu favor um processo sintático novo”. Para o crítico o problema é que a autora, no romance seguinte, *O lustre*, quis insistir naquela sintaxe nova, conferindo-lhe quase um caráter de tese. Linhares defende que, para firmar o estilo da escritora, este livro era mais uma demonstração de força, não oferecendo uma conclusão de ordem mais geral em termos de progressão de vida, e se limitando, ao que parece, a malabarismos verbais. O exagero de certos dons, “utilizados mais como um fim em si do que como um meio”, revela um prejuízo para a complexidade psicológica, que não pode se restringir a uma pura questão de fraseologia. Sendo assim, *O lustre* pertenceria, na opinião do crítico, à “fase experimental das tentativas” de Clarice Lispector, o que justificaria o merecido lugar que o romance teve na crítica: pouca repercussão e suspensão de juízo. Tal fase terminaria, segundo ele, com o terceiro romance, *A cidade sitiada*, visto como uma realização mais bem sucedida.

Como foi possível constatar, essa primeira linhagem de textos críticos sobre *O lustre*, surgida nos jornais logo após sua publicação, ao longo do ano de 1946, não foi tão

---

<sup>22</sup> LINHARES, T. A magia da frase. *A manhã*, Rio de Janeiro, 23 out. 1949, Letras e Artes p. 4. <http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=114774&PagFis=1859>. Acesso em 1º de junho de 2014 às 15h14.

escassa. O conjunto de textos fundantes da fortuna crítica do romance, surgidos ao calor da hora, é de suma importância para se entender as primeiras linhas de força que esses leitores-críticos, cada um a seu modo, destacaram: o monólogo interior, o romance centrado na protagonista, o caráter menos episódico e descritivo da narrativa, a maior análise psicológica das personagens, a nova construção sintática, a combinação de termos contrários, a mudança no sentido corrente das palavras a fim de criar imagens novas, o excesso no uso desses recursos e a conseguinte tendência ao estilo hermético e o tema do mistério, do segredo e da busca. Tais linhas de força viriam a ser desenvolvidas e/ou contestadas pela geração seguinte de críticos que, uns mais outros menos diretamente, escreveram textos sobre *O lustre*, dentre eles Wilson Martins (1960), Luís Costa Lima (1968), Assis Brasil (1969), Benedito Nunes (1973) e Olga de Sá (1979).

## **2.2. Crítica dos anos 1960 a 1980: revisão.**

Já com certa distância temporal em relação à época de publicação de *O lustre*, surgem novos textos que retomam, desenvolvem ou problematizam tanto os elogios quanto os reparos que lhe foram feitos no momento de sua estreia, ajudando a constituir e a sistematizar sua fortuna crítica. Dentre eles, estão os textos que assinalam problemas na execução de técnicas romanescas, como o de Wilson Martins (1960), para quem os limites e excessos de Clarice Lispector mostram que ela tem mais vocação para o conto do que para o romance. Por sua vez, Luís Costa Lima (1968) afirma ser o “caráter abstratizante” da narrativa o principal defeito da romance, gerando uma desarticulação da matéria novelesca com a realidade. Ambos os ensaios, contudo, se contrapõem à análise anterior feita por Roberto Schwarz<sup>23</sup>, em 1959, a respeito do romance *Perto do coração selvagem*, segundo a qual as carências da obra, como a falta de articulação entre os episódios e de seu

---

<sup>23</sup> SCHWARZ, R. *Perto do coração selvagem*. In.: “Sereia e o desconfiado: ensaios críticos”. 2ª ed.. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981. pp. 53-57. (Coleção Literatura e teoria literária; v. 37).

Mesmo se referindo a *Perto do coração selvagem*, levaremos em consideração esse texto de SCHWARZ, pois como foi escrito em 1959, quando os três primeiros romances da escritora já haviam sido publicados, as questões problematizadas pelo autor alcançam uma dimensão mais geral sobre as primeiras narrativas de Clarice Lispector. Além disso, *O lustre* se assemelha à estrutura do primeiro romance.

desenvolvimento temporal e histórico, são princípios positivos de composição que se incorporam a sua estrutura.

Escrito em novembro de 1960 no jornal *O Estado de São Paulo*, o texto de Wilson Martins<sup>24</sup> compara o estilo e o desempenho da Clarice Lispector contista (usando de parâmetro o então recém-publicado livro de contos *Laços de Família*) com o da romancista, apoiando-se em *O lustre*, *Perto do coração selvagem* e *A cidade sitiada*. De início, o crítico destaca a forma minuciosa e microscópica com que a escritora observa o mundo, relacionando-a a Virgínia Woolf:

Com *O lustre*, ela denunciou a esmagadora influência de Virgínia Woolf, de quem herdou a maneira de contar, o jogo da frase e as perspectivas espirituais. Esse livro é uma espécie de *Mrs. Dalloway* recriado em português com a mesma imprecisão do pormenor real e com a mesma atenção para com o pormenor psicológico; contudo, como seria de esperar, a ausência de uma originalidade essencial veio acompanhada de uma certa pobreza inventiva e de uma certa monotonia. (1992, p. 258).

Isso porque o romance de Woolf seria uma “tentativa de interpretação poética da vida” na sua dimensão psicológica, enquanto que o de Lispector seria, contrariamente, a encarnação do “lirismo individual em personagens romanescos”. A diferença entre os dois livros estaria portanto no “realismo convincente” do primeiro e na “falta de autenticidade” do segundo.

Segundo Martins, o problema crítico da escritora brasileira é que a aparente falta de maturidade de seus romances revela, na verdade, uma inadequação ao gênero romanesco. Seu olhar tende para o episódico e fugaz, traços próprios do conto, e não para uma visão global, múltipla e permanente do mundo, da qual depende o romance. Ela tem mais vocação para o conto, pois é uma “artista das poções concentradas” e “destinada aos instantâneos”, “os limites de sua capacidade criadora coincidem com a brevidade necessária do conto”. O que era excesso ou defeito no seu estilo peculiar desaparece na história curta, pois nela não corre o risco de cair no maneirismo e na reprodução automática de truques.

---

<sup>24</sup> “Uma ‘voz’” In.: MARTINS, W. *Ponto de vista (crítica literária)*. São Paulo: T.A. QUEIROZ, 1992. pp. 257-263. vol. 4

Ainda segundo o crítico, apesar de “aparentemente monolítico” *O lustre* se mostra, portanto, “um livro construído por justaposição”<sup>25</sup> e que acaba de forma arbitrária como os demais, “por uma decisão da autora”. Além disso, falta em seus romances a noção de destino, pois neles “o personagem vive um a um os incidentes que se apresentam, sem que a linha das peripécias tenha o nítido traçado de um desenvolvimento necessário”. (p. 261). Outro problema aí observado é a ação de constituir o elemento “mais pobre, o mais esfumado” nos romances de Clarice Lispector, que nos mostra “a vida interior e não a vida propriamente dita”, “não o personagem agindo, mas vivendo internamente a ação possível”.

Com uma postura similar à de Wilson Martins, porém mais radical, Luís Costa Lima, em texto publicado em 1968<sup>26</sup>, afirma que *O lustre* é uma obra de pouco fôlego devido à sua “desarticulação com a totalidade concreta, em que a subjetivação intelectualizante preenche a falta de realidade e termina por esmagar personagens e matéria novelesca”. Ademais, “a ausência de apreensão da temporalidade, assim como a ausência de percepção da historicidade – esta pelas personagens – são o resultado da redução do mundo ao limite das sensações, do mundo quase apenas orgânico das criaturas”. (p.541).

Da mesma forma que Martins, ele sugere que a solução para a escritora seria ela tentar um gênero mais curto, “mais suscetível de ser preenchido pela sua capacidade de apreensão poética do instante e do fragmento”, evitando assim as “tiradas filosofantes” e “o vício da intelectualização e a subjetivação da realidade”. (p. 549). Logo se vê que ambos os críticos partem do pressuposto de que a subjetividade e a vida interior não fazem parte da realidade. De acordo com a concepção desses autores, a realidade representada que caracterizaria o gênero como romanesco seria aquela factual, próxima à vida real e com modelos de personagens semelhantes a entes vivos. Tanto é assim que Lima chama a atenção para a “falta de trabalho sobre o fato” em algumas passagens de *O lustre*, como a denúncia que Daniel obriga Virgínia a fazer da irmã Esmeralda e a ida de Virgínia e Daniel à cidade grande: “Sobre o que fazem ou para que tenham ido pouco se esclarece”. Justamente um dos poucos trechos do romance marcados por acontecimentos encadeados e

---

<sup>25</sup> Martins afirma, por exemplo, que a escritora já tinha consciência disso, visto que ela retirara quase literalmente um trecho de *O lustre* e publicara como conto sob o título de “Os bonecos de barro” na revista *Nordeste* em julho de 1960.

<sup>26</sup> “Clarice Lispector”. In: *A Literatura no Brasil*: dir. de Afrânio Coutinho. ed.. 6 São Paulo: GLOBAL, 1996. vol. 5. pp. 526-553.

fortes diálogos, quando Virgínia faz amizade com o porteiro do prédio, é destacado pelo crítico, com certo exagero, como a “única passagem de qualidade” da obra (p.539).

Importante notar que Luís Costa Lima parece avançar nas restrições feitas ao romance, em comparação às ressalvas apontadas anteriormente por Sérgio Milliet, Álvaro Lins e Gilda de Mello. Pois mesmo estes críticos, apesar de algumas objeções ao estilo da escritora, reconheceram como qualidades do romance de Clarice Lispector as análises psicológicas e monólogos interiores. Luís Costa Lima, entretanto, enxerga o enfoque no mundo interior como uma barreira para o gênero, já que aponta como falha da obra a incapacidade de se romper os “limites da subjetividade” das personagens, a qual se estende “para cobrir um mundo que falta”. Há uma cobrança do crítico para que esse problema desse lugar “a uma expressão original e dramática da realidade”. (p. 540)

Ora, seria então menos original e dramático expressar as realidades interiores do sujeito: suas angústias, seus impasses, seu modo de olhar o mundo, os reflexos das ações externas em sua consciência? Tudo isso seria, portanto, menos romanesco?

Nesse sentido, vale recuperar as ideias inovadoras de Schwarz sobre *Perto do coração selvagem*. Os mesmos pontos utilizados por Martins e Lima como exemplos de inadequação da narrativa de Clarice Lispector ao gênero romanesco tinham sido abordados anteriormente por Schwarz como os princípios positivos da composição.

Para este, o fato, por exemplo, de os episódios do romance se acumularem soltos, sem articulação entre si e tampouco em uma unidade mais ampla, de cunho temporal e histórico, se explica devido à sensibilidade da autora para a análise microscópica, para o meandro psicológico. A tendência para a construção detalhada instaura, segundo ele, “um fluxo mínimo das coisas que não leva, em si só, à causalidade das unidades maiores”. É o que Schwarz chama de “visão de lente” da autora, quando examina “cada trama emocional particular, mas não dá totalidades”, não mostra ligação entre os fenômenos psíquicos. Dessa forma, como os momentos psicológicos são construídos a partir dos elementos mínimos, não podem se inserir no desenvolvimento de uma história, não se constituindo em uma biografia. O micro se sobrepõe ao macro. O crítico conclui, portanto, que *Perto do coração selvagem* constitui um “livro estrelado”, no qual os instantes brilham sem articulação cerrada. E tal regra do romance só não consiste em desordem ou carência porque é respeitada em sua estrutura, feita de contraposições isoladas. “A falta de nexo entre os episódios torna-se um princípio positivo de composição”, “espinha dorsal da

narrativa”. Assim, para Schwarz, como “um dos temas do romance é o hiato mediando as estações da vida”, o apelo a uma causa exterior plausível que explique ou ligue os episódios – o que é cobrado por Martins e Lima – se mostraria uma ruptura na estrutura do romance. (SCHWARZ, 1981, pp. 54-55).

No entanto, Martins, a fim de defender sua tese em relação aos problemas ou incoerências dos romances da escritora brasileira, afirmará, ainda, que é preciso “evitar o engano crítico muito comum ao tempo de *Perto do coração selvagem* e que consiste em aceitar indiscriminadamente como qualidades os defeitos mais indisfarçáveis da sua técnica”<sup>27</sup>. (1992, p. 529). Numa evidente referência e contraponto a Schwarz, que adotara exatamente essa postura.

Outra questão abordada pelos três autores até aqui discutidos diz respeito à perspectiva da narrativa em relação às personagens. Tanto Martins como Lima creem que há uma presença forte da voz da autora no romance *O lustre*. O primeiro afirma que “o leitor não lê, mas ouve a autora que lhe cicia ao ouvido a sua leitura”, constituindo “um irreparável defeito na ‘alienação romanesca’”. (1992, pp. 260-261); o segundo defende que a caracterização das personagens é forçada e que eles, devido a sua ausência de realidade e autonomia, importam os sentimentos da autora e suas abstrações. (2001, pp. 537-538).

Acerca de *Perto do coração selvagem*, Schwarz considera que os leitores são íntimos da heroína Joana por meio de seus monólogos interiores, ou pela “narração que flui muito próxima à sua consciência, palco da maior parte do livro”. Esse “detalhe crítico” é um dos poucos reparos feitos por Schwarz ao romance de Clarice Lispector. Para ele, há uma “falha grave de perspectiva” entre a figura da protagonista e a concepção geral da obra: “a visão interior usada para mostrar Joana é usada também para mostrar outras personagens, que se tornam então irremediavelmente semelhantes à figura principal”. (1981, pp. 56-57).

No todo, porém, a posição de Schwarz, em 1959, sobre o primeiro romance de Clarice Lispector, ressignifica os parâmetros críticos adotados à época de publicação de *O lustre*, em 1946, pois considera igualmente como qualidades do romance os processos narrativos voltados ao mundo interior, psíquico, microscópico, e íntimo. O crítico não se pauta apenas na visão tradicional do gênero romanesco, conforme faziam Martins e Lima,

---

<sup>27</sup> Essa concepção de Wilson Martins se assemelha ao que Álvaro Lins dissera em 1946 acerca dos leitores ingênuos que tomam a camada de nebulosidade presente na obra como se fosse a realidade essencial do romance. (1963, p. 192).

que defendiam a forma realista, descritiva e objetiva de se representar a realidade e, conseqüentemente, o tempo cronológico, histórico e biográfico.

Tal visão, responsável pelas objeções aos primeiros romances de Clarice Lispector, começou a ser questionada a partir do final da década de 1960, quando surgiram os primeiros livros inteiramente dedicados a escritora, que desenvolveram aquela perspectiva mais abrangente de se compreender seus romances. São os estudos de Assis Brasil (1969), Benedito Nunes (1973) e Olga de Sá (1979), que têm em comum uma abordagem mais global e profunda das obras de Clarice Lispector já existentes até a data de publicação de cada trabalho, preocupando-se em investigar e sistematizar a poética da autora brasileira.

Assis Brasil publica em 1969 um ensaio que abarca todas as obras até *A paixão segundo G.H.*, o que lhe permite desenvolver uma visão crítica evolutiva e ao mesmo tempo abrangente da escrita de Clarice Lispector, sem, no entanto, esgotá-la. Sobretudo interessa aqui o capítulo intitulado “Os Romances”, no qual o crítico questiona e problematiza elementos teóricos dos quatro primeiros romances da escritora, dividindo-os em “Característica do Personagem”, “A Técnica”, “Linguagem”, “Situações dramáticas”, “Ismos” e “Afirmção do Processo”, com importantes considerações sobre *O lustre*.

Segundo Brasil, Clarice Lispector concebe algo novo em nossas letras estreando em 1944 com *Perto do coração selvagem*, “um romance que quebrava todos os padrões conformistas de nosso sempre velho romance”. E firma-se com os romances seguintes, *O lustre* e *A cidade sitiada*, “que fogem do status quo de nossa ficção”. Para ele, esses livros alcançaram pouca repercussão não apenas pelo fato de a escritora ter se afastado do país, mas também pelo que ocorria na literatura brasileira da época. Nossa ficção acadêmica se sustentava quase que totalmente por “remanescentes do chamado romance do Nordeste”, de um lado, e por “pequenas incursões num romance ‘tido’ por psicológico, um tanto incharacterístico”, de outro. Portanto, estreiar naquele contexto “com um livro de ficção irreverente, ou de alto nível inventivo, seria o mesmo que quebrar as torres de uma catedral”. (pp. 21-22).

O interesse da literatura de Clarice Lispector está no “mundo subjetivo, de sensações e emoções”, o conhecimento de mundo se dá a partir da personagem, de “dentro para fora”, tendo o “drama psicológico” ou a “ação interna” como núcleo das composições. A autora não tem a preocupação memorialística em relatar os fatos, mas em criá-los dando-lhes “uma forma estética autônoma”.

De acordo com Brasil, um recurso usado pela escritora para “não cair no relato linear” é a alternância entre primeira e terceira pessoa, o que dispensa o predomínio de “heranças intelectuais do autor sobre o personagem”, dando-lhe maior autonomia em comparação à narrativa relatada de forma objetiva e prosaica, que “fazia dos personagens uma espécie de fantoches”. Essa posição contrasta com a de Martins e Lima, segundo a qual a voz da autora prevalece sobre a consciência das personagens. Para este último, inclusive, elas são sufocadas pelo abstracionismo que as desarticula da realidade.

Ora, seria realmente um desgarramento da dimensão do real ou a realidade poderia estar sendo articulada a partir de outro ponto de vista? Brasil, aí, acredita que a visão interna da personagem diante do mundo lhe fornece tanto os elementos externos a sua volta como, e mais importante, sua reação perante o meio em que vive. E as informações e comentários de valor não ficcional são dispensadas pelo autor porque a narrativa está centralizada no ponto de vista da personagem. (1969, p. 52).

Próximo à ideia de “romance estrelado” de Schwarz, Brasil afirma que Clarice Lispector deixa de lado o interesse pelo episódico, criando um “novelo ficcional”, um bolo “em torno de um mínimo sugestivo de ação”. Personagens e ambiente são caracterizados por “incisivas formulações psicológicas” que não estão desligadas da pouca trama existente, mas lhe servem de suporte.

Anteriormente, esses aspectos na escrita de Clarice Lispector eram vistos por críticos como Álvaro Lins, Wilson Martins e Luís Costa Lima, respectivamente, como marcas de incompletude, alienação romanesca ou desarticulação com a realidade. Assis Brasil, no entanto, atualiza e questiona esse lado da crítica ao dizer que o estilo da escritora se mostra característico devido à sua “incursão noutra tom narrativo”, comprovando seu “domínio da língua” e “amadurecimento expressional”. Dessa forma, a escritora retrata “um mundo subjetivo, em que a ação interior é mais importante do que o simples episódio externo”. (1969, pp. 25-26). Contudo, o externo desperta o interno e suas associações pessoais ou particulares.

A respeito da linguagem de Clarice Lispector, Brasil cita vários trechos de *O lustre* para exemplificar o que chama de “interiorização da expressão no próprio objeto”, quando se atribuem virtudes estranhas a certos objetos e usam-se adjetivos incomuns à natureza

dos substantivos<sup>28</sup>. Cria-se, dessa forma, uma “expressão indireta”, a descrição dá lugar à sugestão porque a visão que prevalece no romance é a do “mundo subjetivo”. Não há uma entrega total e realista da personagem. “O conhecimento de sua dimensão humana está mais na sua ação e não na descrição de seus supostos pensamentos.”. A autonomia das personagens é a mesma do “mito puro, codificado, sem tantas relações antropomórficas”<sup>29</sup>; são eles “entes sem *feições* e se identificam num mesmo clima de angústia e inquietação especulativa”. Por esses motivos, Brasil afirma que a expressão literária, os recursos inventivos e o ponto de vista de Clarice Lispector são responsáveis por uma renovação positiva “pela primeira vez na literatura brasileira”. (1969, 00. 48-50).

Em certo momento de seu livro, Brasil tece um comentário específico a respeito de *O lustre*. Para o crítico, esta obra, juntamente com *Perto do coração selvagem*, fez parte de um processo de amadurecimento da concepção narrativa e técnica romanesca de Clarice Lispector, cujo resultado mais bem realizado viria com *A cidade sitiada*. A narrativa de *O lustre* não se constrói a partir de um núcleo social, mas de um “fatal desenrolar da vida dos personagens” na qual se inclui seu núcleo. A obra encontra “soluções esperadas” e um “fim corriqueiro, com a resolução (epílogo) do destino do principal personagem pela morte”; “único momento, neste romance, em que o autor arma a cena e tenta fechar uma suposta cortina.” (1969, p. 65).

Na esteira de Schwarz, Brasil ressalta que, com a mudança do ponto de vista em relação aos conflitos da narrativa (o contar dá lugar ao mostrar), o leitor passa a se incorporar no clima da criação, “que o empolga não mais pela imaginação, mas pelos sentidos, como se mergulhasse ou fosse envolvido num outro mundo”. Mesmo um episódio de cunho objetivo como o do acidente de Virgínia, em *O lustre*, não é tratado por Clarice Lispector de forma meramente descritiva e realista, a autora mantém “o personagem mergulhado no seu próprio halo interior”. Portanto, qualquer acontecimento que resolva os episódios definitivamente, preparando para que tudo desencadeie no fim, cheiraria a artificialidade. (1969, pp. 66-67).

De acordo com Brasil, a fabulação e a movimentação episódica ficam em segundo plano em relação a tal processo conceptivo – que se mostrava maduro e definitivo desde o

---

<sup>28</sup> Aqui BRASIL parece recuperar aquela primeira discussão acerca da adjetivação peculiar presente no estilo de Clarice Lispector, iniciada por Álvaro Lins, Sérgio Milliet e Gilda de Mello e Souza em 1946. Esta última, inclusive, nomeou esse processo de “linguagem anímica”.

<sup>29</sup> De forma semelhante, Gilda de Mello e Souza afirmara em 1946 que *O lustre* está entre os romances simbólicos que criam um mito. (1989, p. 173).

primeiro romance da escritora. Até porque a narrativa centralizada no ponto de vista da personagem dispensaria tais recursos, como o próprio crítico afirmara anteriormente<sup>30</sup>. Resta somente um leve fio condutor, que não pode ser classificado como enredo, ao menos em seu sentido convencional. Clarice Lispector, “à procura de uma nova linguagem para o romance”, não está interessada no “objeto como acessório externo”, mas no “sujeito como implicação interna”.

O gênero romanesco, na opinião do crítico, não pode dispensar a dimensão interna da personagem, nem seus conflitos em relação ao mundo. A técnica encontrada por Clarice Lispector, “própria e fora da tradição”, para criar seus romances consiste em manter a personagem, de “fundo psicofilosófico”, isolado e mostrá-lo em “constante alquimia de pensamento”, buscando ora uma integração psicológica, ora uma verdade particular ou geral. Tal técnica se faz por meio do acúmulo de dados oriundos do própria personagem, “que procura a expressão exata para identificar sua emoção”. (BRASIL, 1969, pp. 73-75).

Em 1973, o crítico e filósofo Benedito Nunes publica o livro *Leitura de Clarice Lispector*<sup>31</sup>, no qual, também como Assis Brasil, realiza um estudo abrangente da produção da escritora, considerando as obras até *Felicidade Clandestina*, de 1971. Porém, o autor deste estudo se destaca ao dedicar, agora de forma mais específica, um capítulo inteiro aos romances *Perto do coração selvagem* e *O lustre*, comparando-os entre si e utilizando-os para desenvolver sua tese a respeito da *narrativa monocêntrica*, que dialoga, aparentemente e de maneira sistematizada, com as ideias anteriores de Roberto Schwarz e Assis Brasil<sup>32</sup>.

Conforme Nunes, a protagonista de *O lustre* não é somente a figura centralizadora da ação, como afirmava Brasil, mas também a “origem e o limite da perspectiva mimética”, eixo articulador do ponto de vista “que condiciona a forma do romance como narrativa monocêntrica, isto é, como narrativa desenvolvida em torno de um centro privilegiado que o próprio narrador ocupa”. Deste modo, a posição do narrador se confunde ou tende a se misturar com a da personagem. O “adensamento expressionístico na maneira de narrar” aproxima a personagem e o sujeito-narrador, que por empatia adere desde o começo à “visão infantil de Virgínia, povoando de coisas vivas e patéticas o

---

<sup>30</sup> BRASIL, 1969, p. 52.

<sup>31</sup> A título de referência utilizaremos a seguinte versão NUNES, Benedito. *O drama da linguagem: uma leitura de Clarice Lispector*. São Paulo: Ática, 1989.

<sup>32</sup> Embora Benedito Nunes não os cite diretamente no corpo do texto, consta em sua bibliografia referência às obras de Roberto Schwarz e Assis Brasil a respeito de Clarice Lispector.

mundo de Granja Quieta”. Mesmo distanciado pelo uso constante da terceira pessoa, o narrador “está comprometido com o ponto de vista da personagem que lhe dá o centro privilegiado e discriminatório do discurso”. Resulta disso o caráter restritivo da ação romanesca, bem como a eventualidade e o aspecto distorsivo dos diálogos. Trata-se “menos de uma falha ou um defeito de técnica”, conforme afirmara Schwarz sobre a perspectiva de Joana em *Perto do coração selvagem* ser a mesma dos demais personagens, “do que uma carência intrínseca, estrutural da forma monocêntrica” (NUNES, 1989, pp. 29-31).

Segundo Nunes, a ação romanesca no segundo romance de Clarice Lispector é difusa igual a do primeiro. Mas não se desenvolve, como este, pela justaposição e alternância entre episódios do passado e do presente. A narrativa em *O lustre* progride, sem divisão em capítulos, dominada “por uma unidade biográfica externa”. Uma análise reflexiva sinuosa, na qual presente e passado estão juntos no mesmo espaço de vivência, vai se estendendo em várias direções e parte do “incidente que a personagem presencia quando menina ao incidente de sua morte por atropelamento.” (1989, p. 26)

Nunes afirma, no entanto, que algumas passagens “bem definidas”, como a temporada de Virgínia na casa das tias velhas, a amizade com o zelador do prédio, a visita ao zoológico, sobressaem do “tumulto descritivo das vivências” e do “labirinto da autorreflexão” constituindo marcas da trajetória da personagem. O crítico não considera, contudo, essas passagens as melhores ou as unicamente bem construídas do romance, como o fizeram anteriormente Gilda de Mello e Souza e Luís Costa Lima. Ele inclusive elege um dos melhores episódios do romance o jantar entre Virgínia e amigos<sup>33</sup>, no qual “tudo se torna alucinatório, denso e expressivo.” (1989, p. 25).

Diferentemente do que disseram outros críticos a respeito da ausência ou fragilidade dos eventos externos em *O lustre*, Nunes pondera que justamente um fato exterior inicia a obra determinando a vida de seus personagens: a morte revelada aos irmãos Virgínia e Daniel quando estes veem um afogado boiando no rio. Esse evento se refletirá nos “jogos sombrios das duas crianças” e selará sua “mútua dependência afetiva”. Desenvolve-se, então, uma relação de “domínio e servidão” entre os dois irmãos. Em nome da Sociedade das Sombras, criada por Daniel, Virgínia aceita o senhorio do irmão e obedece a suas ordens. A mais significativa delas para o enredo é quando Virgínia delata

---

<sup>33</sup> Exatamente esse episódio SOUZA considerou desnecessário e exaustivo, fazendo Clarice Lispector pender para o hermetismo. (1989, p. 173).

aos pais, a mando de Daniel, os encontros da irmã mais velha. A partir dessa “transgressão ética”, segundo Nunes, a protagonista se excluirá do “encanto mágico”, “do mundo noturno e denso” de Granja Quieta. Exclui-se “da quietude e da ordem familiar para incluir-se no mundo anônimo da grande cidade”, ambiente “fantástico, pétreo e metálico”, onde a protagonista viverá errante, solitária, “sem fixar-se em lugar nenhum”, apenas adiando seu “retorno inevitável à Granja Quieta”.

Os acontecimentos, nessa segunda parte do romance, segundo Nunes, “serão uma decorrência fatal da morte guardada em segredo e da infância perdida”, tornando-se um “desfile inconsequente de gestos e atitudes grotescas”. Uma “comédia de funâmbulos” e também de erros causada pelo “relacionamento ora agressivo, ora equívoco de Virgínia com os outros”. O amor que ela conhecerá na cidade com o namorado Vicente será um desdobramento da relação de senhor e escravo, vivenciada com o irmão. (1989, p. 26).

Ademais, Nunes compara o primeiro e o segundo romance de Clarice Lispector, afirmando que ambos se aproximam pela “posição absorvente” que suas respectivas protagonistas exercem na narrativa e pelo “ritmo de procura do curso da ação”, que forma a trajetória de errância das duas personagens num “movimento de evasão e fuga”. A diferença é que em *O lustre* a “errância exterior, no espaço”, configura-se “paralela à errância interior, no tempo”, já em *Perto do coração Selvagem* esta última prevalece. Joana e Virgínia procuram o tempo perdido da infância, “em momentos de desamparo e fracasso”, mas encontram com a morte. No caso de *O lustre* a infância, associada a uma evolução biográfica linear “que vai da meninice à vida adulta”, está integrada desde o começo à experiência da morte. A trajetória da personagem Virgínia consiste no percurso entre o campo e a cidade, onde morre fechando a narrativa. (1989, p. 27). Mais a frente, o crítico irá ressaltar que essa “oposição entre campo e cidade”, “recobre outra oposição mais fundamental, interiorizada, entre um passado irrecuperável que se busca e um presente angustioso de que se foge”. Tanto em *O lustre* como em *Perto do coração selvagem* “os deslocamentos e as viagens revertem do social ao existencial.” (1989, p. 114).

A respeito do estilo de Clarice Lispector, o filósofo paraense faz uma importante retificação à crítica que fazia uma “distinção entre *lirismo da poesia* e *lirismo da prosa*” seguindo um “pressuposto objetivista para a narrativa literária em que laborava”. Citando respectivamente as palavras de Álvaro Lins e Luís Costa Lima, Nunes afirma que essa

crítica<sup>34</sup> viu no estilo da escritora uma “excessiva exuberância verbal a um passo do verbalismo” e “uma prosa mais afim do poético”. Nunes contesta essa visão ao dizer que a prosa da escritora “é medularmente poética”, pois o ponto de vista realizado na forma narrativa remete às origens da poesia *lato sensu*, que não se distinguem, mas confluem à “representação nos romances da ficcionista”. (1989, p. 142).

Com a vantagem em relação aos primeiros críticos de ter analisado a obra de Clarice Lispector em conjunto, Nunes conclui que em todos os romances da ficcionista “a ação propriamente dita se desenvolve na forma de uma errância, ao mesmo tempo interior e exterior das personagens.” Errância esta correspondente “a uma busca ética ou espiritual ao longo de uma trajetória, que se apoia na figura concreta de uma fuga, com que se alterna e se confunde.”. Por sua vez, a busca, “que define o estado da errância”, começa a partir de uma ruptura com “determinada ordem de circunstâncias” – no caso de *O lustre*, o ambiente familiar – causada por um desequilíbrio resultante “ora de forças estranhas ao indivíduo, ora do desejo de liberdade ilimitada que o possui”. A consequência é “a transgressão ética de códigos”, bem como a exposição das personagens “à sanção e ao fracasso”. (1989, pp. 152-153)

Por fim, Nunes afirma ainda que a errância do sujeito é o espaço literário tanto dos “antagonismos quanto da negação e do esvaziamento” na obra de Clarice Lispector, que, “lida globalmente”, ganha uma “importância exemplar” e “valor indiscutível”, como “paradigma do esvaziamento que se produziu na ficção contemporânea”. Aqui o crítico parece compreender a falta na narrativa como uma maneira da forma questionar a realidade, não mais como falhas do gênero:

Temendo cair na mentira da narração, o ficcionista dos nossos dias, que passou a desconfiar de si mesmo, e que procura opor às significações objetivadas o fluxo de linguagem, também esvaziou o próprio objeto de ficção. Será impossível narrar sem questionar a forma da narrativa e o sentido mesmo da realidade. A obra de Clarice Lispector, que se desliga do mito e se volta sobre si mesma, participa desse esvaziamento do romanesco na literatura contemporânea. (1989, p. 154.).

---

<sup>34</sup> Nesse conjunto citado e questionado por Benedito Nunes, incluímos também as ideias de Gilda de Mello e Souza e Wilson Martins devido a algumas semelhanças que compartilham com o enfoque crítico adotado por Álvaro Lins e Luís Costa Lima.

Outro estudo relevante sobre o conjunto da obra de Clarice Lispector surge em 1979, intitulado *A escritura de Clarice Lispector*, de Olga de Sá. Este livro foi defendido como dissertação de mestrado em Comunicação e Semiótica na PUC-SP e se trata de um dos primeiros trabalhos acadêmicos a trazer considerações sobre *O lustre*. Nele Sá desenvolve principalmente o conceito de epifania, além de fazer uma robusta reunião e discussão da fortuna crítica disponível à época sobre a escritora. Há, porém, no capítulo “Uma escritura metafórico-metafísica”, um pequeno texto sobre *O lustre* no qual a autora faz uma análise do romance mais atenta a questões simbólicas e temáticas, referentes ao objeto-título da obra, à personagem principal e aos dois cosmos em que esta transita: um a atmosfera sombria e misteriosa de Granja Quieta; o outro, a cidade grande e metálica.

Para Sá, o mundo de Granja Quieta é asfíxiante, desenhado por estranhas metáforas e nos repele ao mesmo tempo em que aprisiona; está repleto de sensações sinestésicas do eixo sensorial ar/luz (fogo): luz gelada e frígida, água letal, árvores adormecidas, pios negros, ares tensos e perfumados, sons finos, frio inteligente e gritos sanguinolentos e jovens de galos; tais elementos, juntamente com o vento, a neblina, os vapores e os cristais, compõem uma atmosfera rarefeita.

Por sua vez, a caracterização do lustre “implume” sugere, conforme Sá, a figura de um grande pássaro de luz, mas sem plumas; um objeto luxuoso, porém sem função; um pássaro reluzente que não pode voar. Semelhante ao artefato sem utilidade, Virgínia é implume, inteiriça, morta e incapaz de questionar o ser com a linguagem, pois não possui plumas, que também servem à comunicação por meio da escrita.

Ademais, o lustre é comparado à imagem da própria Virgínia, marcada principalmente por sua fluidez – “Ela seria fluida durante toda a vida” –, atributo reorganizador dos elementos água, fogo (luz) e ar, comuns na caracterização tanto da personagem como do lustre. Não é à toa, aliás, a semelhança entre os dois, pois o lustre surge misturado ao reflexo da própria Virgínia quando ela olha para o vidro do trem.

Um estudo de fôlego que se destaca pelo inédito suporte teórico escolhido para analisar *O Lustre* é o artigo intitulado *A soberania do eu em O lustre de Clarice Lispector*, publicado por Judith Grossmann<sup>35</sup> em 1991. Trata-se de uma análise, de viés psicanalítico, do comportamento da protagonista Virgínia e sua relação com as outras personagens na obra.

---

<sup>35</sup>GROSSMANN, Judith. *A soberania do eu em O lustre de Clarice Lispector*. Estudos lingüísticos e literários. v. 12. Salvador: UFBA, 1991. pp 117-140.

Com base na teoria freudiana do narcisismo, essa crítica focaliza a tensão entre o individual e o coletivo, condensada em Virgínia. Embora tal leitura tenha sido pioneira, à época, sua autora comete, entre os acertos, alguns equívocos de abordagem no modo de trabalhar os elementos literários, pois se vale de nomenclaturas questionáveis a fim de diagnosticar personagem e autora, tomando elementos ficcionais como exemplos de caso:

A obra, em sua totalidade, é um desenho minucioso, milimetrado, realista, de como a libido do ego, que fazemos equivaler à categoria do individual, e a libido objetal, que fazemos corresponder ao apelo da realidade e do coletivo, ora tendem a se exercer simultaneamente, como nos indivíduos normais, ora tendem a se exercer em separado, como nos neuróticos, sendo a protagonista e a autora, da qual aquela é projeção, expressões da combinação destes dois tipos de libido, que costumam se exercer livremente no poeta, dele fazendo o mais representativo dos homens e da humanidade em geral. (GROSSMANN, 1991, p. 118).

Grossmann considera Virgínia, devido ao próprio nome, um ser intocado e narcísico, destinado a circular pelo mundo, da mesma forma que o texto literário, a se vulgarizar, a se universalizar e até a se prostituir (daí o fato de ela ser confundida com uma prostituta no momento de sua morte). Nela entram em conflito dois impulsos contrários, um narcísico e outro, um conjunto de energias libidinais despejadas para os objetos do mundo, que geram um combate próprio do ser humano: em síntese, a personagem ficaria restrita a si mesma ou lhe caberia derramar-se sobre o mundo.

Conforme a autora do texto, o sono, a doença, o desmaio e o amor próprio cultuado diante do espelho são elementos da “retirada narcísica” de Virgínia, originada do grande apego à sua infância, e “decorrentes do recuo a si mesma, a seu próprio corpo, a uma libido especialmente narcísica” (p. 128). Por outro lado, defende que a combinação perfeita entre o estado narcisista (amor a si mesmo) e o amor objetal (amar ao próximo) – presente no amor de uma mãe a seus filhos, por exemplo – não existe em Virgínia, pois ela sendo sempre criança, só enxergará as outras crianças como rivais.

Temos em *O Lustre* o primeiro grande tema da valorização da infância e da virgindade como o da soberania de uma posição libidinal invejável, dentro da qual impera o auto-amor e o estado narcisista inflacionado, garantindo, durante toda a vida, um estado de amorosidade pelo mundo, como reflexo do ego enamorado de si mesmo. (p. 119).

Segundo Grossmann, tal tema se desenvolve nas seguintes etapas: a primeira, “a imersão da libido do ego” ocorre durante a infância na Granja. A segunda, “a emersão da libido objetal”, diz respeito à maturidade na Cidade, onde a protagonista mantém uma “permanente nostalgia do momento anterior”. E, na terceira etapa, “o retorno malsucedido de Virgínia à infância”, viajando à Granja Quieta, de onde retorna à Cidade “para morrer e fechar o ciclo”. Sobre o percurso da protagonista, a autora do texto ainda afirma que tudo é nostalgia “ultrapassada a infância e perdida a virgindade na cidade,” e ela buscará, sem sucesso, restabelecer o estado anterior, numa “metáfora perfeita da atividade psicanalítica e da atividade artística e literária (sobretudo lírica)” (p. 124).

Mesmo adulta, Virgínia experimenta uma intensa nostalgia e sensação de perda de integridade em relação a sua infância/virgindade; decorre daí a impossibilidade de abandonar seu casulo. Sendo assim, seu amor por Vicente entra em contradição, pois ela não consegue, apesar de um esforço desesperado, deixar de ser uma criança e uma virgem.

Por fim, Grossmann conclui que o atropelamento de Virgínia a desaliena de si mesma e a joga, no entanto brutalmente, no seio coletivo (na multidão). A transformação do que lhe é particular em coletivo, por meio do “ritual sociabilizante da morte, a passagem de uma libido do ego para uma libido objetal, a conversão do indivíduo no *socius*”, está de tal modo travada que só pode acontecer de forma violenta (GROSSMANN, 1991, p. 136).

É possível perceber até aqui, no decorrer da fortuna crítica sobre Clarice Lispector, e mais especificamente no caso particular de *O lustre*, que houve uma mudança de julgamento da crítica, principalmente a partir do final da década de 1960, em comparação aos primeiros textos da década de 1940. Tal mudança pode representar um movimento mais amplo: a evolução da crítica literária brasileira, que deixava de lado parte do viés impressionista da crítica feita nos jornais para se profissionalizar no ambiente acadêmico da universidade, desenvolvendo e aprimorando seus métodos críticos. Se, em um primeiro momento, esse romance foi recebido sem muito entusiasmo devido a supostos problemas que apresentava com relação aos limites do gênero, posteriormente, autores como Assis

Brasil e Benedito Nunes, por exemplo, consideraram inovadoras e/ou pertencentes à estrutura da obra características como a ação difusa, a ausência de linearidade e de movimentação episódica, as análises psicológicas, o foco narrativo a partir da protagonista. Já Olga de Sá e Judith Grossmann abordaram *O lustre* sob vieses até então pouco ou nada explorados.

O texto de Grossmann é importante no sentido de inaugurar a psicanálise como mais uma linha crítica possível na leitura de *O Lustre*, caminho sutilmente sugerido por algumas críticas desde sua publicação. Tal estudo contribuiu com a fortuna crítica do romance. Entretanto, pecou ao submeter o texto artístico a questões teóricas, tratando personagens com o se fossem pessoas. Dessa forma, a ensaísta acaba por conferir pesos desiguais aos saberes literário e psicanalítico, privilegiando este em detrimento daquele e, portanto, comprometendo a abordagem do texto ficcional por fazer de seus elementos mais exemplos de categorias teóricas do que o lugar de convergência entre a arte literária e o saber psicanalítico; o que torna lacunar a narrativa romanesca.

## **2. Os sonhos de Virgínia.**

“O sonho é um túnel que passa debaixo da realidade. É um esgoto de água, mas é um esgoto.”

**PIERRE REVERDY (1889-1960), Luva de Crina.**

“No sonho, somos visitados por nós mesmos.”

**PAULO BONFIM (1926), O Colecionador de Minutos.**

“[...] Estou acordada e ainda sinto o gosto daquela zona rural onde subsolarmente eu espalhava de minhas raízes os tentáculos de um sonho.”

**CLARICE LISPECTOR (1968), Mistérios de um sono.**

## 2.1 Primeiro sonho: as sombras da infância em Granja Quieta

Assim como o romance de estreia de Clarice Lispector, *Perto do coração selvagem*, podemos considerar que em *O Lustre* também há uma divisão em duas partes do ponto de vista do desenvolvimento da protagonista; a primeira se refere à infância de Virgínia em Granja Quieta; a segunda, a sua vida adulta na cidade grande. Dentre a maioria dos capítulos, todos sem título e a maioria de larga extensão, o terceiro se destaca por sua concisão e pelo fato de ser um capítulo de transição, marcando a passagem entre essas duas fases.

Nesse capítulo, Virgínia tem um sonho, sofre um desmaio após uma discussão em família e, por fim, inicia um longo devaneio. No caso de Clarice Lispector, o sonho da personagem é um ponto muito importante da narrativa, justamente porque as representações oníricas não ocorrem com muita frequência em seus romances. Podemos supor, portanto, que a autora põe em destaque essa passagem na medida em que o sonho e suas implicações na personagem ocupam quase que exclusivamente um curto capítulo, dentro de um romance no qual prevalecem capítulos longos e irregulares.

Nosso enfoque será investigar de que maneira o sonho e o devaneio iluminam o entendimento tanto do romance de modo geral, como do perfil de Virgínia em particular; buscando, assim, a tensão entre o individual e o coletivo.

Nos capítulos anteriores, vê-se a iniciação de Virgínia na Sociedade das Sombras, criada pelo irmão Daniel que, sob o comando desta, impôs à irmã árduas tarefas. A última delas era, nas palavras da personagem, “libertar a família do Mal” contando “ao pai os encontros de Esmeralda no jardim” (LU, p. 63). Como numa avaliação, o aprendizado de Virgínia é submetido à prova final.

O capítulo que agora passaremos a analisar começa com a confirmação da mudança que a Sociedade causara na personagem: “Parecia-lhe ter mergulhado na vileza com a Sociedade das Sombras”. Há também um jogo antitético entre claro e escuro, que é responsável pela produção da sombra:

Olhava-se ao espelho, o **rosto branco** e delicado **perdido em penumbra**, os olhos abertos, os lábios sem expressão. Ela se agradava, gostava daquele seu

jeito fino, tão sinuoso, dos cabelos sombreados, de seus ombros pequenos e magrinhos. (LU, p. 65, *grifos meus*).

Além da penumbra que encobre seu rosto, a caracterização de Virgínia apresenta traços que reduplicam a sombra presente no nome dessa sociedade secreta, seja apenas pela aproximação fonética – *ombros* –, seja pela proximidade fonética e semântica – *penumbra, sombreados*– em alguns momentos. A assonância desses termos potencializa a presença da sombra no interior da personagem; entendendo a sombra como representação da “vileza” e confirmando a frase inicial do capítulo. O corpo de Virgínia está repleto de signos sombrios, pois ela mergulhou na vileza das sombras. A ideia da sombra como aquilo que se esconde, algo secreto e misterioso nascendo em Virgínia, se traduz na sibilância em torno do vocábulo “sinuoso” (LU, p. 65, *grifos meus*), culminando, no mesmo trecho, em mais uma frase sibilante: “**Sim, sim**, precisava de uma vida secreta para poder existir. De um **instante** para outro **estava** de novo **séria**, cansada - seu **coração** pulsava na **sombra**, lento e vermelho.”. Juntamente com a sibilância, a repetição de sons nasais – **branco, penumbra, fino, sinuoso, sombreados, ombros, magrinhos** – sugere um foco na intimidade da personagem, noção que não está distante da ideia de segredo. (LU, p. 65, *grifos meus*)

Por fim, ambas as figuras sonoras, sibilância e nasalização, e, respectivamente, as ideias de segredo e intimidade, estão metonimicamente presentes no próprio nome da “Sociedade das Sombras”, com destaque para a maior presença dos sons de “s”. Esse aspecto atualiza e recupera a relação de cumplicidade entre Virgínia e Daniel, já no início do romance, quando os dois decidem guardar segredo sobre o chapéu do suposto afogado que viram boiando no rio. Desde então, para Virgínia, sua atuação na Sociedade, juntamente com o segredo partilhado com o irmão, fora o que “lhe dera íntimo poder” (LU, p. 9).

Assim como falamos da antítese entre luz e sombra, esse nome também traz em si uma combinação de opostos que se complementam, enquanto “Sociedade” diz respeito ao âmbito coletivo, “Sombras” é o efeito produzido a partir da luz sobre cada ser ou objeto único e, portanto, pertencente ao âmbito particular. Logo, a iniciação de Virgínia no mal por meio da “Sociedade das Sombras” contribui, em parte, para a sua iniciação no mundo. O embate entre geral e o particular, entre o grupo e o sujeito, entre toda a sociedade e a sombra da personagem, que a seita instaura, contribui, como veremos, para seu

desenvolvimento e maturação. É importante, contudo, entendermos esse mal, vivenciado por Virgínia, não sob uma concepção maniqueísta, opondo Bem e Mal; e sim sob a ideia de que ambos se complementam e agem no interior da personagem.

Agora ela sabia que era boa mas que sua bondade não impedia sua maldade. Esta sensação era quase velha, fora descoberta há dias. E um novo desejo tocava-lhe o coração: o de livrar-se ainda mais. Sair dos limites de sua vida – era uma frase sem palavras que rodava em seu corpo como uma força apenas. Sair dos limites de minha vida, não sabia ela que dizia olhando-se ao espelho do quarto de hóspedes. (LU, p. 65)

Esse parece ser, a princípio, o fio principal do sonho, já que nele Virgínia sai de casa em busca de algo diferente de sua bondade, pois a “doçura ela já conhecia”, a fim de ultrapassar seus próprios limites. Ela realiza seu desejo ao acenar amigavelmente para um cão e matá-lo, em seguida, jogando-o de uma ponte; do mesmo modo, beija um homem mais velho e depois lhe cospe na cara. Dessa forma, nas duas passagens do sonho, evidencia-se que, apesar de se mostrar aparentemente boa e dócil, isso não a impede de também praticar um ato de maldade.

A protagonista empreende uma busca, interna e externa, por um sentimento oposto à ternura, a qual provavelmente exercitava na companhia do irmão, pois ela lhe era sempre dócil e obediente. O trecho do sonho que antecede o encontro de Virgínia com o animal está repleto de palavras do campo semântico contrário à docilidade, como se a linguagem já antecipasse o desejo da personagem:

[...] e já agora doçura era a ausência de **medo e de perigo**. [...] Era preciso fechar um instante os olhos e rezar para si mesma **brutalmente e com desprezo** até que num suspiro profundo, despindo-se da última **dor**, enfim esquecendo, caminhasse para o **sacrifício** do destino. (LU, p. 66, *grifos meus*).

A busca pela maldade<sup>36</sup> como índice de libertação do sujeito, com a qual sonha Virgínia em *O lustre*, será reelaborada e tematizada por Clarice Lispector anos depois no

---

<sup>36</sup> A respeito desse tema, ver ROSENBAUM, Yudith. *Metamorfoses do mal: uma leitura de Clarice Lispector*. São Paulo: Edusp, 1999. (Ensaio de Cultura vol. 17). Utilizando-se da interface entre o instrumental psicanalítico e a especificidade do texto literário, a autora propõe um estudo sobre as

conto “O Búfalo”, publicado no livro *Laços de Família*, em 1960<sup>37</sup>. Cabe nesse momento destacar essa semelhança entre os dois textos. No conto, uma mulher rejeitada por um homem, não conseguindo odiá-lo, pois “só aprendera a ter a doçura da infelicidade, e só aprendera a amar, amar, amar” (LF, p. 131), vai até o zoológico a fim de aprender a odiar, de “encontrar-se com o próprio ódio” (LF, p. 126, 2009) e o encontra na figura de um búfalo<sup>38</sup>.

Nos momentos de vigília que antecedem o sonho, Virgínia está no quarto de hóspedes diante do espelho onde exercita sua vaidade e seus instantes narcisistas. É interessante notar o excesso de adjetivação empregada pelo narrador ao descrever as sensações físicas e sentimentais da personagem, durante seu processo de autodescoberta, iniciado em frente ao espelho, podendo se ver virtualmente inteira e não fragmentada. Tais adjetivos, na maioria em pares, consistem muitas vezes em construções metafóricas e, em alguns momentos, adquirem entre si um caráter contraditório, formando imagens antitéticas e dualistas, porém complementares. Tal qual o jogo entre luz e sombra, claro e escuro, bem e mal, a antítese ou a dualidade nas descrições serão mobilizados ao longo de todo o capítulo

“[...] era uma **frase sem palavras** que rodava em seu corpo [...] nada se criara nela mesma com a sensação provocada: nem a **alegria** nem o **pavor** [...] Lá estava ela no espelho! gritou-se **bruta** e **feliz** [...] Numa súbita exaustão onde havia certa **volúpia** e **bem-estar**, deitou-se no leito dos hóspedes [...] Um impulso **cruel** e **vivo** empurrava-a para a frente [...] as narinas sensíveis como as de um animal **fino** e **assustado** [...] então nada me impede de realizar esse gesto, essa era a sensação **turva** e **inquieta** [...] e quando abriu os olhos estava quase de pé, o rosto **límpido** e **ansioso** [...] os

---

modulações do Mal na obra de Clarice Lispector, mostrando que os momentos obscuros são pontos de inflexão da narrativa.

<sup>37</sup> LISPECTOR, Clarice. *Laços de Família*. Rio de Janeiro: Rocco, 1960.

<sup>38</sup> A respeito da análise sobre o conto “O búfalo”, feita por ROSENBAUM, é válido destacarmos alguns dizeres que se aproximam da situação vivenciada pela protagonista de *O lustre*. De acordo com a autora, “denunciada em sua posição objetal, a personagem parece perseguir o ódio como força desmanteladora de sua prisão interna, fazendo da ira potência vital libertadora. [...] Para executar esse corte fundamental dentro de si – ou seja, matar a própria dependência do poder alheio, expresso na metáfora do enjaulamento opressivo e sufocante – é preciso contatar a ‘água negra’ sob a terra, ‘onda vagarosa’ da ‘vontade de matar’. Só a violência parece promover essa libertação de um sujeito aprisionado pela submissão ao desejo do outro. Ao fazer-se sempre sob a medida da imagem especular – ‘pois faziam dela o que queriam’ – a personagem parece ter sido levada, a partir da rejeição do amante, a um colapso da imagem narcísica, da qual é preciso libertar-se pela aprendizagem da fúria.” (1999, pp. 115-116).

músculos **mansos** e **contentes** [...] Sensações **túrgidas** e **lentas** alargavam seu corpo”. (LU, pp. 65-66, *grifos meus*).

Ao ser descrita como um animal fino e assustado e cujos ombros são pequenos e magrinhos, ressalta-se na personagem a fragilidade da menina ainda por amadurecer, mas que já apresenta indícios de volúpia, inquietação, ansiedade e cujo corpo se alarga, incha vagarosa e prazerosamente (“músculos mansos e contentes”; “sensações túrgidas e lentas”)

O exagero de Virgínia ao se descrever fisicamente perante o espelho, por meio do foco narrativo que seleciona o seu ponto de vista, sugere a vontade de aumentar e aquecer aquilo que nela ainda é “pequeno”, “magrinho” e “frio”: o desejo de que esse corpo em desenvolvimento seja reconhecido, arrebatado por outrem.

**Como sou linda**, disse. **Quem me compra?** quem me compra? fazia um ligeiro muxoxo ao espelho – quem me compra: ágil, engraçada, **tão engraçada** como se fosse loura mas não sou loura: tenho lindos, frios, **extraordinários** cabelos castanhos. (LU, p. 65, *grifos meus*).

Uma vez que deseja ser “comprada” por alguém, cabe destacar que ela se elogia a fim de buscar em si as qualidades que poderiam ser vendidas, ofertadas, mesmo que nessa busca haja algo de exagero e simulação teatralizada, pois ela encena carícias e toque nos lábios – “muxoxos” – e se compara a uma loura, sabendo, no entanto, que não o é. É apenas “como se fosse loura”.

Contudo, a provável insatisfação do excesso de demanda pelo amor do outro pode levar o sujeito ao impulso de autodestruição, porque o desejo, nunca satisfeito completamente, termina somente com a morte: “Mas eu **quero que me comprem tanto que... que...que me mato!** exclamou e espiando seu rosto espantado com a frase, orgulhosa de seu próprio ardor”. E vemos também o tom de fingimento dessas sensações: “riu uma gargalhada falsa, baixa e brilhante.” (LU, p. 65, *grifos meus*).

Após sua entrada na Sociedade das Sombras com Daniel, começa a brotar discretamente a sexualidade em Virgínia: “Um novo elemento até agora estranho **penetrara** em seu corpo desde que existia a Sociedade das Sombras”. E ao mesmo tempo, ou talvez impulsionado pelo desenvolvimento da sexualidade, desabrocha também seu lado

vil<sup>39</sup>, pois: “Agora ela sabia que era boa mas que sua bondade não impedia sua maldade” (LU, p. 65, *grifos meus*).

O fato de a personagem buscar o quarto de hóspedes durante essa cena, duas vezes enfatizado pelo narrador, pode remeter ao desejo de “sair dos limites de sua vida”, de viajar, sair de Granja Quieta, sentir-se hóspede em outro lugar, exercer sua condição de forasteira. Nesse sentido, o “hóspede” é um elemento antecipador da viagem de Virgínia para a cidade<sup>40</sup>: “Sair dos limites de minha vida, não sabia ela que dizia olhando-se ao espelho do quarto de hóspedes.”.

Outro pensamento importante que lhe surge diante do espelho, mobilizador do conteúdo do sonho, é a possibilidade de matar os membros de sua família; algo a se estender, depois, para uma reflexão sobre o desejo de matar como forma de libertação<sup>41</sup>:

Eu poderia **matá-los a todos**, pensava com um **sorriso** e uma **nova liberdade**, fitando **infantilmente sua imagem**. [...] Mas o que podia e o que não podia? Não, não queria aguardar uma condição para matar, se havia de matar desejava-o livremente e sem ocasião... **isso seria sair dos limites de sua vida**, não sabia ela que pensava. (LU, p. 66, *grifos meus*).

Vale destacar que a ideia de matar aparece “com um sorriso”, indicando certo prazer em praticar o mal, mas, ao mesmo tempo, ela observa “infantilmente sua imagem”, portanto o mal convive com sua ingenuidade infantil; mais uma vez, bem e mal atuam conjuntamente.

Até aqui discutimos as questões mais importantes sobre os momentos de vigília da jovem e que acreditamos encontrar expressão durante a narrativa onírica. Vamos então ao trecho.

---

<sup>39</sup> Ao analisar um episódio do romance *Gradiva*, Freud afirma que a combinação entre afeto e agressividade se vê nas brincadeiras violentas, momento em que o “erotismo imaturo da infância se expressa”. “[...] na infância, geralmente só os médicos e os escritores criativos o reconhecem como erotismo”. Sigmund Freud, *Gradiva de Jensen e outros trabalhos* (1906-1908), ESB, IX, p. 53. Traçando um paralelo com o romance *O lustre*, a personagem Virgínia esboça seus desejos eróticos, sobretudo após se iniciar nos jogos sádicos com o irmão Daniel em nome da Sociedade das Sombras.

<sup>40</sup> No capítulo seguinte a esse, Virgínia já aparece adulta e morando na cidade grande.

<sup>41</sup> A vontade de matar os membros da família pode ser interpretada metaforicamente como parte da entrada da personagem na adolescência, quando o jovem busca se afirmar (por isso os elogios ao espelho) e consequentemente a renegar os pais.

Sonhou que sua força dizia alto e para o longe do mundo: quero sair dos limites de minha vida, sem palavras, só a força escura dirigindo-se. 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 tal a gravidade a que chegara seu corpo. [...] Enquanto andava via um cão e num esforço arquejante como o de sair de águas fechadas, como sair do que podia, resolvia matá-lo enquanto andava. Ele movia a cauda indefeso – pensou em matá-lo e a ideia era fria mas ela teve medo de estar enganando a si própria dizendo-se que a ideia era fria para fugir-lhe. Então guiou o cão com acenos até a ponte sobre o rio e com o pé empurrou-o seguramente até a morte nas águas, ouviu-o ganindo, viu-o debatendo-se, arrastado pela correnteza e viu-o morrer – nada restava, nem **um chapéu**. Seguiu serenamente. Serenamente continuava a buscar. Viu um homem, um homem, um homem. Suas largas calças colavam-se ao vento, as pernas, as pernas magras. Era mulato o homem, o homem. E os cabelos, Deus meu, os cabelos embranqueciam. Trêmula de asco encaminhou-se para ele entre o ar e o espaço – e parou. [...] Ela teve que falar e não sabia como dizer. Disse:

- Tome-me.

Os olhos do homem mulato abriram-se. [...] Ele ergueu-a mudo rindo, um cheiro de carne guardada vinha da boca, do ventre através da boca, um hálito de sangue; da camisa entreaberta surgiam pelos longos e sujos e ao redor do ar era vívido, ele ergueu-a pelos braços e a sensação de ridículo endurecia-a com ferocidade – ele balançava-a no ar provando-lhe que ela era leve. Ela empurrou-o com violência e ele mudo rindo mudo caminhou e arrastou-a e invencível beijou-a. Porém ele ainda ria quando ela se ergueu e serenamente, como o final de sair dos limites da sua vida, pisou-lhe com calma força o rosto enrugado e cuspiu-lhe por cima enquanto ele mudo, **olhando não entendia e o céu se prolongava num só ar azul**. (pp. 67-68, *grifos meus*).

Ao longo da passagem, algumas palavras e frases se destacam devido a repetições que constroem uma linha de sentido para sonho. Este começa com o desejo da personagem de “sair dos limites de sua vida”, expressão significativa para entender seu percurso no enredo, pois se aproxima do caráter fluido de Virgínia, cujos contornos não são bem definidos, sentenciado pelo narrador na primeira frase do romance: “Ela seria fluida durante toda a vida” (LU, p. 9). Aquilo que é fluido escapa a limitações, escorre pelos

cantos. Embora a expressão – sair dos limites... – retorne com frequência, a cada repetição ela apresenta ao mesmo tempo uma ideia nova, desenvolvendo outros sentidos textuais.

Primeiramente, o sair dos próprios limites parece uma espécie de “força escura dirigindo-se” “para o longe do mundo”, talvez querendo partir alhures, fora do espaço da Granja Quieta para descobrir o mundo. Depois, vem o “impulso cruel e vivo”, o misto de prazer e destruição, representado no desejo de morrer como fonte de prazer, mais o querer sair dos limites se define “como suprema crueldade”. No processo de busca por tal crueldade, Virgínia se vale de “tudo de mais **feroz** que possuía”, o narrador destaca suas “narinas sensíveis como as de um animal fino e assustado” que “procurava uma inspiração”. Esse destaque amplia o sentido figurado do termo inspiração como criatividade para se aproximar daquele mais literal, ligado ao movimento de respiração e conseqüentemente ao fero, aproximando-se da comparação com o animal. A procura farejadora do animal metaforiza a busca feroz da personagem por uma presa, a fim de realizar seu desejo de matar, já anunciado anteriormente por ela diante do espelho.

Após a inspiração, durante a caça de Virgínia, seguem-se outros termos que repetem, num movimento crescente, o signo do fero: num “suspiro profundo” ela vai em direção ao “sacrifício do destino”. O sacrifício já antecipa o que ocorrerá com o cão. Aliás, o aparecimento do cão é sugestivamente antecipado no início do sonho: “Ela entregaria o próprio coração para ser *mordido*”; e até mesmo na maneira canina com que Virgínia é caracterizada enquanto empreende sua caça num “esforço arquejante”. Esse esforço é comparado ao “sair de águas fechadas”, repetindo-se mais uma vez o tema do sair dos próprios limites, formando uma espécie de refrão do sonho.

Ao mesmo tempo, o esforço que Virgínia faz para sair dessas águas e matar o cão pode formalizar o movimento onírico de exteriorização e realização do desejo, bloqueado pela censura durante a vigília, mas que o sonho faz aparecer. A personagem retira das profundezas aquáticas as forças necessárias para concretizar seu desejo de matar, devolvendo às águas de um rio um cão como oferenda ao “sacrifício do destino”, cujo objetivo é sair dos limites da vida. O animal será empurrado “seguramente para a morte” que é descrita numa sequência gradativa e crescente de verbos e será presenciada voyeuristicamente por Virgínia: “ouviu-o ganindo, viu-o debatendo-se, arrastado pela correnteza e viu-o morrer”.

É importante frisar que, durante a construção formal desse sonho, as associações livres são contaminadas por uma construção cerebrina, graças a frases curtas para lembrar a maneira pela qual aparecem oniricamente. Mas, ao mesmo tempo, são estruturas com linearidade, pontuação, regras sintáticas etc.; ou seja, são mediadas por um narrador que visa à lógica habitual.

Essa passagem é, sem dúvida, a mais importante para entender o modo como se estrutura o sonho de Virgínia e a linha de sentido que ele estabelece com o início do enredo. Todos os termos destacados em negrito – e, sobretudo, a menção ao chapéu – surgem no sonho como resíduos de um momento de vigília específico: a cena inicial do romance, quando os irmãos Virgínia e Daniel veem um chapéu boiando no rio, que acreditam pertencer a alguém afogado ali. Esse segredo partilhado por ambos será o ensejo para a criação da Sociedade das Sombras, a base de estruturação da relação entre Virgínia e o irmão e o fio condutor misterioso do enredo:

Os dois se debruçavam sobre a **ponte** frágil e Virgínia sentia os pés nus vacilarem de **insegurança** como se estivessem soltos sobre o redemoinho calmo das águas[...] A boca séria premida contra o galho **morto** da **ponte**, Virgínia mergulhava os olhos distraídos nas **águas** [...] preso a uma pedra estava um **chapéu** molhado, pesado e escuro de **água**. **O rio correndo arrastava-o com brutalidade e ele resistia. Até que perdendo a última força foi levado pela correnteza ligeira** e em saltos sumiu entre espumas quase alegre. Eles hesitavam surpresos.

- Não podemos contar a ninguém, sussurrou finalmente Virgínia, a voz distante e vertiginosa. (LU, p. 9, *grifos meus*).

Cabe ressaltar, aqui, a semelhança com que tanto o cão como o chapéu se movimentam nas águas. O primeiro, “debatendo-se”; o segundo, resistindo. Até ambos serem arrastados ou levados pela força bruta da correnteza. No entanto, há uma diferença fundamental na atuação da personagem Virgínia nas duas cenas. No começo do romance, ela apenas assistia à suposta morte do afogado – metonimizado pelo chapéu –; posteriormente, no sonho, Virgínia protagoniza a morte do cão/chapéu, passando, portanto, de espectadora no plano da vigília a agente no plano onírico. Se antes ela “sentia os pés vacilarem de insegurança”, agora é o pé que empurra o cão “seguramente”. Virgínia parece, assim, reviver no imaginário aflorado no sonho o momento do passado em que ela

tem a percepção da existência da morte, porém o atualiza em forma de realização do desejo de matar. Afinal, tal experiência do passado lhe desperta um interesse e uma espera por morrer:

Sob os seus pés rumorejavam as águas – numa clara alucinação<sup>42</sup> ela pensava: ah sim, então ia cair e afogar-se, ah sim. Alguma coisa intensa e lívida como o terror mas triunfante, certa alegria doida e atenta enchia-lhe agora o corpo e ela esperava para morrer, a mão cerrada como para sempre no galho da ponte. (LU, p. 10)

É esse desejo de morte imperioso que advém do próprio corpo e atua sobre ele, reaparecendo no sonho também como fonte de prazer quando “Um impulso cruel e vivo empurrava-a para a frente e ela desejaria morrer para sempre se morrer lhe desse um só instante de prazer, tal a gravidade a que chegara seu corpo”. (LU, p. 66)

Além disso, é significativo o fato de ser um cão que Virgínia mata em seu sonho. Ao matá-lo, ela metaforicamente parece direcionar a pulsão de morte contra a própria família, já que o cão é um animal doméstico, conhecido por ser muito fiel e melhor amigo do homem<sup>43</sup>. Na cena da morte do cão, o animal confia na bondade de Virgínia, porém ela o atrai com acenos, fingindo ser amigável, para depois traí-lo cruelmente. Ela seduz a presa para o leito de morte, num jogo de atração e traição, assemelhando-se à figura mítica da sereia, não à toa elementos ligados à água se repetem nessa passagem – “sair de águas fechadas”, “rio”, “águas”, “ponte”, “correnteza”.

Na sequência do sonho, a tensão entre sedução e traição em Virgínia encontra outro objeto de desejo: um homem mais velho, mencionado repetidas vezes pelo narrador e cuja descrição destaca algumas partes de seu corpo e outras características, como pernas, cabelos, olhos, pele mulata, sorriso e mudez. Parece ter havido nesse momento do sonho

---

<sup>42</sup> Eis na expressão “clara alucinação” uma nova interferência de lógica comum do narrador.

<sup>43</sup> Vale notar que no mesmo ano de publicação de *O lustre*, 1946, Clarice Lispector publica o conto *O crime*, estreando sua colaboração no suplemento literário “Letras e Artes” (Jornal *A Manhã*, 25 de agosto de 1946, p. 05). Posteriormente ela o republica com o título *O crime do professor de matemática* no livro de contos *Laços de Família* em 1960. Nesse conto um pai de família precisa abandonar um cão devido a uma mudança e, para punir-se da culpa que carregava por tê-lo deixado, decide enterrar um cão morto em substituição ao primeiro. Interessante é que, assim como ocorre com Virgínia em *O lustre*, os pés da personagem são determinantes para o sepultamento do cão. No caso do romance, a menina empurra o cão para o rio com os pés, já no conto, o desenho formado na terra pelos pés do homem determina o local da cova onde o animal é enterrado: “À ideia de enterrar o cão onde estivesse nesse momento em pé, o homem recuou com certa rapidez que seu corpo pequeno e singularmente pesado não permitia. Porque lhe pareceu que sob os pés se desenhara o esboço da cova do cão. Então começou a cavar ali mesmo com a pá”.

um deslizamento de sentido, pois o objeto de desejo de Virgínia se desloca do cão para o homem. Ambos (o cão e o homem) apresentam aspectos semelhantes que remetem à passividade, à fragilidade e à ausência de linguagem verbal. Enquanto o cão “movia a cauda indefeso”, o homem, “de pernas magras”, “olhos velhos” e sempre “mudo” e “rindo”, não supunha o que estava prestes a acontecer.

A única fala do sonho é de Virgínia, quando pede ao velho que ele a tomasse: “Tome-me!” e a reação dele é de surpresa: “os olhos do homem mulato abriram-se”. Dentre as acepções do verbo tomar mais recorrentes estão “segurar”, “agarrar”, “possuir”, “conquistar”, “capturar”, “acolher”, “pegar” e “arrebatar”. Cada uma delas agrega sentido ao desejo de Virgínia, que foi explicitado anteriormente quando, acordada, se olhava no espelho e repetia: “Quem me compra?”.

Já o sentido do verbo “comprar” nessa frase se aproxima do “tomar” pronunciado no sonho, “quem me compra?” poderia significar capturar, conquistar, arrebatar. E a resposta para a pergunta, a realização do seu desejo, concretiza-se no plano onírico com o homem mais velho. É ele quem a “compra”, possuindo-a e arrebata-a com um beijo.

Na maneira pela qual o verbo foi empregado por Virgínia no sonho, transitivo indireto (tome-me / tome a mim), apresenta o sentido de sofrer penetração sexual<sup>44</sup>. Ela pede para ser tomada pelo homem no sentido de ser possuída, ter sua sexualidade incipiente reconhecida e satisfeita pelo sexo oposto. Quando ela é erguida para ser finalmente beijada, a narrativa descreve o homem com termos grotescos que o animalizam aproximando-o do cão: “um **cheiro de carne** guardada vinha da boca [...] um **hálito de sangue**; da camisa entreaberta surgiam **pelos longos e sujos**” (LU, p. 67, *grifos meus*). Sendo assim, o homem representa uma reduplicação do cão. O desejo de Virgínia não tendo sido satisfeito com a morte do animal, pois ela “serenamente continuava a buscar”, atualiza-se no encontro com o homem mais velho, como se este fosse a continuação deslocada do animal.

Após o beijo, contudo, no fim do sonho e “como o final de sair dos limites de sua vida”, Virgínia pratica um ato de violência e, e de crueldade, pois acontece “serenamente” e “com calma força”. Virgínia pisa e cospe o “rosto enrugado” do homem, “enquanto ele mudo, olhando não entendia”. Para ela, sair dos próprios limites significa, seja matando o cão – prevalecendo a pulsão de morte –, seja beijando o homem e agredindo-o – sob a

---

<sup>44</sup> HOUAISS, 2001, p. 2731 acepção nº 36.

atuação também da pulsão de vida – entrar em contato com a alteridade; descobrindo e ultrapassando a fronteira entre o eu, carregado de desejo, e o outro, objeto do desejo, mas que nunca o satisfaz plenamente.

Conforme se pode perceber até aqui, a forma do sonho de Virgínia ser narrado apresenta alguns elementos próximos àqueles que, segundo a psicanálise, estruturam a linguagem onírica. Em primeiro lugar, ele é feito praticamente de imagens com apenas uma fala da personagem – “sem palavras, só a força escura dirigindo-se”, o que o aproximaria da figurabilidade; em segundo, surgem elementos de sua vida de vigília – a ponte, o rio, o chapéu, a campina – o que se assemelha aos resíduos diurnos; em terceiro está o fato de no sonho surgirem respostas e/ou realizações para seus desejos – seja o de matar, seja o de ser “tomada”, o que seria, usando o termo da psicanálise, o conteúdo manifesto do sonho.

Finalmente, é possível observar nas duas figuras centrais que organizam o sonho (o cão e o homem), uma construção que se aproxima dos dois mecanismos principais que compõem o trabalho do sonho, de acordo com a teoria de Freud: *condensação* e *deslocamento*, ambos responsáveis pela deformação onírica. Por esse motivo, cabe revisitar essa passagem empreendendo agora uma leitura que encontre os pontos de convergência entre o texto literário em questão e o saber psicanalítico sobre os sonhos sistematizado por Sigmund Freud em *A interpretação dos sonhos* de 1900.

## II

A importância dos sonhos é fundamental para a psicanálise, pois é por meio deles que o analista tem acesso aos pensamentos latentes, presentes no inconsciente do analisando, transfigurados pelo trabalho do sonho.

No entanto, é ele, o dono do sonho, quem deve interpretar, graças às associações livres; o analista apenas orienta e pontua, no curso delas, os traços que não fizeram parte do discurso explícito.

Na esteira de vários psicanalistas (Lacan, por exemplo), MACHADO<sup>45</sup> afirma que o objetivo das palavras ditas durante a associação livre é dar voz às cenas mudas, ao rébus, produzido pelo trabalho do sonho. É assim que se reconhecem os desejos inconscientes,

---

<sup>45</sup> MACHADO, Ana Maria N. “O silêncio visual dos sonhos: articulações entre o sonho e a escrita”. In.: ROSA, Norton C. da e CORREIA, Sandra. (orgs.). *A interpretação dos sonhos: várias leituras*. São Leopoldo: Ed. Unisinos, 2002. pp. 120-137.

soletrando figuras portadoras de um discurso cifrado: “[...] podemos dizer que é nessa conversa inofensiva da sessão analítica que um outro discurso pode se apoderar dos elementos presentes nele, para construir, na hora mesmo, novos rébus, prontos para serem decifrados.”(p. 134)

Sendo assim, é possível comparar a sessão analítica, quando se tenta atribuir sentido a um discurso composto por imagens cifradas, ao momento de leitura e interpretação literária. Enquanto vocalizar o rébus na sessão de análise parece corresponder à leitura do texto literário, as associações seriam análogas à busca de decifração. Seja leitor ou crítico, ao lerem um texto de ficção ou poesia, também associa a palavra escrita em forma de rimas, metáforas, repetições, cenas, personagens, narrador, eu-lírico, tempo e espaço com o sentido da obra, na tentativa de decifrar o discurso composto pelo autor.

No entanto, vale marcar aqui uma diferença. Embora o sonho se estruture numa linguagem e seja, conseqüentemente, passível de interpretação e atribuição de sentido, como a literatura, ele é uma formulação do inconsciente; ao passo que a produção literária, mesmo tendo elementos do inconsciente do autor, resulta de uma construção e reflexão em parte:

Na invenção do texto enfrentam-se pulsões vitais profundas (que nomeamos com os termos aproximativos de *desejo e medo, princípio do prazer e princípio de morte*) e correntes culturais não menos ativas que orientam os valores ideológicos, os padrões de gosto e os modelos de desempenho formal.

A cultura, porque é trabalho e projeto, transforma, conservando, o ímpeto que levaria à efusão imediata dos afetos. (BOSI, 1988, p. 274).

Diferentemente de um sonho real, nossa análise centra-se em uma representação literária do sonho da personagem Virgínia, havendo, portanto, uma camada de sentido lógica e culturalmente estruturada por trás da escolha daquelas determinadas imagens, processo ausente em uma produção onírica não ficcional. Assim, devemos levar em conta que a intencionalidade do escritor, por se tratar de um romance, conferiu à produção onírica da personagem menos lacunas e incoerências e mais organização e coerência narrativa do que o esperado para um sonho real.

Se, de acordo com FREUD, “a interpretação dos sonhos é a via régia que leva ao conhecimento das atividades inconscientes da mente” (V, p. 647.) interpretar o sonho da

protagonista de *O lustre* constitui um caminho legítimo para se desvendar parte do processo de composição (inconsciente e consciente) desse romance de Clarice Lispector. Até porque, nele, o conteúdo do sonho é narrado inteira e instantaneamente por um narrador onisciente seletivo, recurso por meio do qual a figura do narrador assume o ponto de vista de uma determinada personagem. Isso faz com que tenhamos acesso às imagens e acontecimentos do sonho de Virgínia direto de sua fonte, como se estivéssemos sonhando juntamente com ela, sem depender, assim, apenas das lembranças e impressões que lhe restaram ao acordar, embora haja a mediação do narrador.

Aliás, o próprio Freud, após afirmar que a maioria dos sonhos de ficção reproduziam os pensamentos dos escritores e estavam destinados a uma interpretação simbólica de natureza popular (IV, p. 104) – e, portanto, distante do método mais detalhado e científico que ele propunha, – admitiu haver semelhança entre suas teorias e os sonhos “artificiais” presentes no romance *Gradiva* de Wilhelm Jensen. O que comprova mais uma vez o caráter antecipador da literatura em relação ao saber de Freud<sup>46</sup>.

Encontrei por acaso em *Gradiva*, uma história escrita por Wilhelm Jensen, grande número de sonhos artificiais que estavam perfeita e corretamente construídos e podiam ser interpretados do mesmo modo como se não tivessem sido inventados, mas sonhados por pessoas reais. Em resposta a uma consulta, o autor confirmou o fato de não ter nenhum conhecimento acerca de minha teoria dos sonhos. Argumentei que a concordância entre minhas pesquisas e as criações desse escritor constitui uma prova em prol da correção de minha análise de sonhos. (1900, vol. IV, p. 104).

---

<sup>46</sup> Sobre esse aspecto vale à pena ressaltar a admiração que Freud nutria pelo escritor austríaco Arthur Schnitzler, o qual considerava seu duplo-artístico. Em carta de 14 de maio de 1922 endereçada a Schnitzler, Freud deixa claro que ambos chegavam às mesmas conclusões, mas por caminhos distintos: “[...] todas as vezes em que me absorvo profundamente nas suas belas criações pareço sempre encontrar sob uma superfície poética os mesmos pressupostos, interesses e conclusões que alimento. Seu determinismo, assim como seu ceticismo – o que em geral se considera pessimismo –, sua preocupação com as verdades do inconsciente e com os impulsos instintivos do homem, a dissecção que o senhor faz dos dogmas em que se fundem as convenções e a cultura, a insistência das suas reflexões sobre a polaridade do amor e da morte, tudo isso me comoveu com inquietante familiaridade. [...] De modo que criei a impressão de que o senhor sabe, pela intuição – ou, antes, em virtude de minuciosa auto-observação –, tudo o que eu descobri mediante laborioso trabalho em outras pessoas.” In.: <http://www.freudiana.com.br/destaques-home/cartas-de-sigmund-freud-a-arthur-schnitzler.html> acesso em 28 de dezembro de 2014.

A título de exemplo, tal estudo<sup>47</sup> levanta questões muito oportunas para compreendermos o método de Freud trabalhar sua teoria sobre os sonhos, investigando um sonho ficcional dentro uma obra literária. Antes de partir para a análise propriamente dita, ele afirma ter sido necessário passar “a dissecar toda a história e a examinar os processos mentais dos dois personagens principais”. Esse seria um “trabalho essencial preliminar”, feito igualmente quando se trata de analisar sonhos de pessoas reais:

Assim também, ao tentarmos compreender os sonhos reais de uma pessoa real, temos de examinar atentamente seu caráter e sua história, investigando não só as experiências que antecederam de pouco seu sonho, mas também as de seu passado remoto. (1907, op. cit., p. 48).

No entanto, Freud reconhece que o fato de ele tratar as personagens do romance *Gradiva* enquanto pessoas reais “e não criações de um autor” poderia causar surpresa, “como se a mente do autor não fosse um instrumento capaz de deformar ou obscurecer”. De acordo com ele, nesta obra, o autor apresentou um “estudo psiquiátrico perfeitamente correto” que parece “ressaltar determinadas teorias fundamentais da psicologia médica”<sup>48</sup>. Freud admite, porém, que poderia ter visto nessa história poética um significado distante das intenções do autor. (op. cit., p. 50). É interessante destacar a preocupação do psicanalista, já em 1907, em estabelecer as fronteiras entre os saberes psicanalítico e literário, resguardando as especificidades de cada campo. Ao mesmo tempo, Freud defende o diálogo e o convívio entre ambos quando vai buscar na ficção literária a matéria para comprovar ou complementar sua teoria:

Dizem que um autor deveria evitar qualquer contato com a psiquiatria e deixar aos médicos a descrição de estados mentais patológicos. A verdade, porém, é que o escritor verdadeiramente criativo jamais obedece a essa injunção. A descrição da mente humana é, na realidade, seu campo mais legítimo; desde tempos imemoriais ele tem sido um precursor da ciência e, portanto, também da psicologia científica. [...] Consequentemente, o escritor criativo não pode esquivar-se do psiquiatra, nem o psiquiatra esquivar-se do escritor criativo, e o tratamento poético de um tema

---

<sup>47</sup> *Delírios e sonhos na Gradiva de Jensen* (1907 [1906]), vol. IX, ESB, pp. 12-95.

<sup>48</sup> E mais adiante Freud afirmará que “nem mesmo num sonho real poderíamos esperar encontrar uma expressão mais definida de um desejo erótico” (1907, op. cit., p. 67).

psiquiátrico pode revelar-se correto, sem qualquer sacrifício de sua beleza. (1907, op. cit., pp. 50-51)

Dessa forma, se, no caso do escritor Wilhelm Jensen, a representação onírica na ficção se aproximava muito da estrutura do sonho teorizada por Freud, no caso do sonho criado por Clarice Lispector em *O lustre*, obra publicada 46 anos após *A interpretação dos sonhos*, tornar-se ainda mais imperativo uma investigação à luz da psicanálise. Embora o texto sobre *Gradiva* dê sequência à análise, preocupando-se com o delírio da personagem central, nos termos teóricos da psicanálise – pois esse era o interesse principal de Freud –, essa introdução serve como mote e inspiração auxiliar na investigação do sonho da personagem Virgínia presente em *O lustre*.

Na obra literária em questão, e talvez em outras também, o sonho é da mesma forma caminho para se acessar, analogicamente, a interioridade das personagens; mas não se restringindo apenas a isso, ele é um entre tantos outros elementos passíveis de interpretação textual. Logo, o objetivo de interpretar um sonho de ficção não pode se limitar a desvendar os desejos e pensamentos velados do sonhante. Deve ir além e compreender a importância daquele sonho na fatura da obra, desvendar seu sentido na configuração da heroína e inseri-lo na cadeia de eventos do enredo ligados a ela para, assim, articulá-lo ao todo.

Consequentemente, é possível um novo olhar sobre o sonho de Virgínia narrado na primeira parte do romance, pois revela pontos de contato com a teoria de Freud sobre a elaboração onírica. A começar pelo conteúdo representado e manifesto no sonho da personagem, no qual há várias referências a cenas anteriores<sup>49</sup>, do momento de vigília. Passemos, então, a analisar separadamente esse conteúdo buscando associações de cada parte dele aos acontecimentos anteriores da narrativa, com o intuito de trilhar conexões e chegar aos pensamentos da personagem e aos momentos da narrativa que se transmutaram no sonho, a ponto de encontrar, assim, suas “causas” precipitadoras.

No dia anterior ao sonho de Virgínia, Daniel questiona os hábitos e comportamentos da irmã adquiridos na rotina da família, ao argumentar que ela só sabia seguir o que lhe foi ensinado:

---

<sup>49</sup> No que se refere à origem dos elementos que compõem o conteúdo do sonho, FREUD afirma que “em todo sonho é possível encontrar um ponto de contato com as experiências do dia anterior. [...] Tendo esse fato em mente, posso, ocasionalmente, começar a interpretação de um sonho procurando o fato do dia anterior que o pôs em movimento[...]” (*A interpretação de Sonhos*, vol. IV, ESB, p. 175).

– Virgínia, todos os dias você vendo café com leite gosta de café com leite. Vendo pai você respeita pai. Arranhando a perna você sente dor na perna, já compreender o que quero dizer? Você é vulgar e estúpida [...] porque você só sabe seguir o que lhe ensinaram, está entendendo? (LU, p. 58).

Com objetivo de aperfeiçoá-la, fazê-la virar “tudo ao contrário” e saber o que lhe é próprio e o que lhe foi ensinado, ele manda a irmã cumprir a tarefa de entrar no porão da casa e pensar “muito”. Seu período no porão está repleto de imagens, sensações e pensamentos que se repetem, de forma semelhante ou transfigurada, no sonho como seu fato propulsor.

Em primeiro lugar, a ambientação do sonho, “*fora de casa*”, “*no campo sob um céu esbranquiçado*”, “*entre o verde claro e escuro da relva e das árvores*”<sup>50</sup>, faz recordar as passagens em que Virgínia observa os dias nublados, o nascer das manhãs e a natureza misteriosa de Granja Quieta. Porém, mais importante que isso é o fato do porão ser representado no sonho pelo seu inverso<sup>51</sup>, o campo aberto, o vento, rio e árvores. No estado de vigília, a personagem “caminhou para o porão lentamente [...] e mergulhou no cheiro frio de penumbra onde timidamente viviam bacias, poeiras e móveis velhos” (LU, p. 59), imbuída da tarefa de refletir profundamente sobre seus atos. Já no sonho, a fim de procurar uma inspiração e testar a liberdade de seus atos, “*caminhou para fora de casa*”, “*na campina sob o vento*”.

Por outro lado, as etapas da meditação realizada por Virgínia no dia anterior se constroem por meio de metáforas ligadas a paisagens externas semelhantes àquelas que surgem no sonho, igualmente o oposto do porão. O silêncio era o canto dos “pássaros lá fora”; o pensamento vazio, sem palavras, é um “céu cinzento e vasto, sem volume e consistência”; o pensamento sem interrupções, o céu “puro”; uma “clareira hesitante” aberta no céu, o “esgarçamento” de sua concentração. E, finalmente, ao libertar-se do

---

<sup>50</sup> A fim de não se confundirem os trechos extraídos do sonho de Virgínia com os trechos dos momentos de vigília da personagem, citaremos os primeiros em itálico no decorrer da análise.

<sup>51</sup> Esse recurso, em que uma situação da vida em vigília é representada por seu oposto no conteúdo do sonho, evidencia-se, por exemplo, na análise do sonho de um dos pacientes de FREUD, intitulado “Um sonho adorável”. Nele o paciente sonha com uma estalagem onde uma companhia de teatro representa uma peça da qual ele e seu irmão participam; após o espetáculo alguns atores são alojados no andar térreo e outros ficam no primeiro andar: “O irmão (mais velho) do paciente também aparecia no conteúdo do sonho, estando o irmão *em cima* e o próprio paciente *em baixo*. Isso foi novamente o *inverso* da situação real, pois, como eu sabia, o irmão perdera sua posição social, enquanto o paciente mantivera a sua.” (vol. IV, ESB, pg. 308).

porão, “o céu surgia-lhe de novo”. O caminho da auto-observação de Virgínia ocorre “da escuridão para a luz” (LU, p. 60), que podemos traduzir por do desconhecimento de si mesma à certa clareza. Embora o porão também possa representar, metaforicamente, a imagem de um espaço de gestação, de onde, a partir do escuro, dá-se à luz a um novo sujeito.

Após realizar a tarefa de meditar, os pensamentos despertados na personagem revelam elementos componentes da estrutura do sonho para a psicanálise: “Penetrara num mundo desconhecido e louco”, mas ao mesmo tempo familiar, pois “parecia-lhe vagamente” que existia um céu “sempre presente” sobre o qual “flutuavam seus **desejos** de coisas, suas **visões**, as **lembranças**, as palavras...sua vida”. (LU, 62, *grifos meus*).

Quando sai do porão Virgínia caminha em direção ao campo, mas desiste de passear devido a uma forte dor de cabeça, dirigindo-se “penosamente para casa”. Impedida de satisfazer seu desejo, ele será analogicamente ‘vivenciado’ durante o sonho, já que este se inicia na parte externa da casa, com a personagem se direcionando ao ponto para onde não havia conseguido seguir enquanto acordada.

*“Porque se eu sou livre, se com um gesto posso renovar tudo [...] então nada me impede de realizar esse gesto”* (LU, p. 67). A frase está atrelada ao tema que se reitera inúmeras vezes no sonho: a liberdade, seja a liberdade de extrapolar os limites de sua vida, seja a liberdade de renovar e criar tudo, os instantes, os sentimentos, as ações. No dia anterior, praticamente o mesmo pensamento já brotava na personagem depois da meditação: “Eu posso renovar tudo com um gesto, sentia bravamente, úmida como uma coisa nascendo”. (LU, p. 63).

Na sequência, temos outra parte importante do conteúdo do sonho que reconstrói um episódio do passado recente retido nas lembranças mais vívidas da protagonista: “[...] guiou o cão com acenos até a ponte sobre o rio e com o pé empurrou-o seguramente até a morte nas águas, ouviu-o ganindo, viu-o debatendo-se, arrastado pela correnteza e viu-o morrer – nada restava, nem um chapéu.” (LU, p. 67). Tal trecho se assemelha e recupera a cena de abertura do romance, quando um chapéu surge misteriosamente boiando no rio sugerindo ser o vestígio de uma morte por afogamento. Aí parece estar o fato psicológico básico da narrativa que instaura o suspense do enredo, configura a relação entre os dois irmãos, regida pelo segredo, e marca profundamente a personagem principal com a experiência de medo-atração pela morte.

O sonho repete quase inteiramente os elementos daquela cena. Virgínia está no mesmo lugar, na ponte sobre o rio, onde havia sentido “os pés nus vacilarem [...] soltos sobre o redemoinho das águas”. No entanto, o chapéu, que exercia um papel central na cena em vigília, foi substituído pelo cão no sonho, sendo lembrado apenas por sua ausência, à qual o narrador chama a atenção: “nada restava, nem um chapéu”.

Essa descentralização operada pelo autor se aproxima do trabalho de *deslocamento*, um dos dois processos fundamentais que operam na formação dos sonhos de acordo com a teoria de Freud: “O sonho é, por assim dizer, diferentemente centrado a partir dos pensamentos oníricos – seu conteúdo tem diferentes elementos como seu ponto central”. Elementos “de mais alto valor psíquico” podem, ao longo da formação do sonho, “ser tratados como se fossem de pequeno valor, e seu lugar pode ser ocupado no sonho por outros elementos”, estes de pequeno valor nos pensamentos oníricos, sem dúvida. (vol. IV, ESB, pp. 325-326).

Porém, qual seria o desejo da personagem para tal substituição (do chapéu pelo cão afogado) representaria de forma distorcida? Uma vez que, ainda segundo Freud, a consequência do deslocamento é o conteúdo manifesto, no sonho, não se assemelhar ao núcleo dos pensamentos oníricos, e sim apresentar uma “deformação do desejo do sonho que existe no inconsciente.” (op. cit., p. 328). Uma possível resposta é Virgínia ter atirado o cão no rio para preencher, no sonho, a lacuna deixada em vigília. Na cena inicial do romance, há uma construção metonímica que apenas sugere um afogamento; o chapéu boiando no rio substitui, alude, representa um corpo onde estaria vestido. Como não havia ficado claro se alguém realmente se afogou, a personagem reviveria essa cena oniricamente, criando para si mesma uma provável resposta que solucionasse o mistério.

Existe, também, outra explicação plausível para a imagem do cão, levando em conta que Virgínia, no sonho, logo após mata-lo, encontra um homem mais velho e desconhecido, que passa a tomar a centralidade do sonho. Não seria equívoco supor também que esse homem, por ter aparecido após o animal e ocupado seu lugar, seria uma reminiscência do chapéu encontrado na cena de vigília. Por sua vez, o homem seria resgatado pelo afogamento do cão em seu lugar. É oportuno lembrar, ainda, que Virgínia, antes do sonho e após “se libertar” do porão, ouve alguns passos no jardim: “Fora, sobre as ervas secas de sol soaram passos. Afastavam-se...” (LU, p. 61); tal impressão pode ter se acumulado na construção do homem misterioso do sonho.

Além disso, é plausível encontrar, em cada componente da caracterização desse homem, elementos associáveis a características de pelo menos três homens presentes no período de vigília da personagem; essa parte do conteúdo do sonho parece sobrepor metaforicamente a figura do pai de Virgínia, de seu irmão Daniel e a do namorado da irmã Esmeralda. “*Serenamente continuava a buscar. Viu um homem, um homem, um homem*”. O número de vezes que a palavra “homem” se repete no discurso do narrador, expressa a surpresa e espanto da personagem, mas também ajuda a reforçar o argumento de que o homem foi triplamente determinado no sonho, constituindo, assim, uma imagem coletiva<sup>52</sup>.

Em primeiro lugar, o ambiente, perto do rio, e o momento em que o homem aparece no sonho, logo depois do afogamento do cão, remetem a Daniel, pois era ele quem estava com Virgínia nesse mesmo local quando, em vigília, ambos avistaram o chapéu boiando. Em segundo, as características físicas desse personagem do sonho, um homem mais velho cujos “*cabelos embranqueciam*” e os “*olhos velhos*” aguardavam, além do seu comportamento (“*ele ergueu-a pelos braços... ele balançava-a no ar provando-lhe que ela era leve*”), carregam traços paternos, assemelhando-se a um pai que segura sua filha pelos braços de forma carinhosa e protetora. E, em terceiro, por se tratar de um homem estranho que “*invencível*” beija Virgínia “*sob a campina*”, “*fora de casa*”, pode remontar aos encontros proibidos de Esmeralda com um desconhecido no jardim, parte externa da casa.

Aliás, nesse momento, alcança-se outro ponto de contato entre a forma de composição do sonho ficcional e mais um dos processos de elaboração onírica da teoria freudiana: a *condensação*. Conforme FREUD, o trabalho do sonho opera o processo de condensação, pois

os sonhos são breves, insuficientes e lacônicos em comparação com a gama e riqueza dos pensamentos oníricos. [...] a grande falta de proporção entre o conteúdo do sonho e os pensamentos oníricos implica que o material psíquico passou por extenso

---

<sup>52</sup> Esse termo é desenvolvido por Freud durante a análise de um de seus sonhos mais conhecidos, “A injeção de Irma”, uma de suas pacientes. Segundo ele, a imagem de Irma adquire diferentes significados no sonho, sem alteração de seu quadro visual, conforme as variadas associações para cada elemento que a compõe, a ponto de condensar ao mesmo tempo uma senhora de quem Freud desejava tratar no lugar de Irma, a filha mais velha dele, sua mulher e uma outra paciente: “Nenhuma dessas figuras com que deparei ao acompanhar ‘Irma’ apareceu no sonho em forma corpórea. Estavam ocultas por trás da figura onírica de ‘Irma’, que se transformou assim numa imagem coletiva com, deve-se admitir, grande número de características contraditórias. Irma tornou-se representante de todas essas figuras que haviam sido sacrificadas ao trabalho de condensação, desde que eu passei para *ela*, ponto por ponto, tudo o que me fazia lembrar-me *delas*.” (vol. IV, ESB, p. 312).

processo de condensação no curso da formação do sonho. (1900, vol. IV, ESB, p. 297).

Levando em consideração tal desproporção entre o conteúdo manifesto no sonho e os pensamentos oníricos, responsável pelo trabalho de condensação, FREUD ainda afirma que “Não somente são os elementos de um sonho determinados pelos pensamentos oníricos muitas vezes, como os pensamentos oníricos individuais são representados no sonho por vários elementos” (1900, op. cit., p. 303).

Algo próximo disso se evidencia na construção do sonho de Virgínia, já que, conforme mostrado, vários de seus pensamentos se concentraram no sonho para formar um elemento único, a figura do homem que concentra as referências masculinas reconhecidas ou almeçadas pela personagem: pai, irmão e possível amante.

Por outro lado, um mesmo elemento se faz presente de diversas formas no conteúdo do sonho. Dentre seus mais recorrentes pensamentos, na primeira parte do romance, o desejo de ser livre ou de criar os instantes, ou ainda de questionar e ultrapassar os limites pré-estabelecidos de seu mundo, aparece no sonho representado ao menos em três momentos distintos: no passeio da personagem pelo campo fora de casa, “Ela queria **sair dos limites** de sua própria vida [...] Então caminhou para fora de casa e andou buscando”; em sua “ideia fria” e premeditada de matar o cão, “[...] como sair do que podia, resolvia matá-lo enquanto andava” (LU, p. 67, *grifos meus*); e, finalmente, no ato de pisar e cuspir no homem desconhecido depois que este lhe roubara um beijo, “[...] como o final de **sair dos limites**, de sua vida, pisou-lhe com calma força o rosto enrugado e cuspiu-lhe por cima [...]” (LU, p. 67, *grifos meus*). Note-se que todas essas etapas do sonho vêm acompanhadas de orações muito semelhantes, em que o verbo “sair” ressurgiu complementado pela ideia de “limites possíveis”, reforçando a tese de que para a personagem a prática de tais atos provoca a sensação de liberdade.

A maneira de o homem carregar Virgínia nos braços também se reitera, agregando progressivamente, nesse personagem do sonho, elementos relacionados primeiro ao pai, depois ao irmão e por último ao namorado da irmã, como se a cada momento a lembrança de uma dessas três personagens estivesse operando determinados desejos que rodeiam e se acumulam em torno da imagem. Após a sonhante pedir para ser tomada pelo homem, ele atende a seu pedido, sempre sorridente e silencioso. A princípio “Ele ergueu-a mudo, rindo

os cabelos embranquecendo” (LU, p. 67), novamente a menção à idade madura do homem por meio dos cabelos encontra origem no pai de Virgínia, único homem do convívio da protagonista, até esse momento do enredo, que poderia apresentar cabelos grisalhos. Em seguida, mais uma vez “Ele ergueu-a mudo rindo”, porém agora com “um cheiro de carne guardada vinha da boca”, “um hálito de sangue”, aspectos que, além de recuperar a animalidade do cão morto anteriormente, recobram o tratamento bruto e violento com que Virgínia era tratada pelo irmão. E, por fim, a forma forçosa e imperativa com que o beijo ocorre, pois “Ela empurrou-o com violência e ele mudo rindo mudo caminhou e arrastou-a e invencível beijou-a”, dá continuidade ao tom violento sugerido pelo hálito de sangue, mas também remete ao desejo de ter um namorado, como a irmã Esmeralda, e inclusive rejeitá-lo se quiser.

A reunião de sensações que remetem ao pai, ao irmão e ao namorado da irmã na mesma figura masculina, reproduzindo elementos que as personagens apresentam na vida de vigília da protagonista, configura-se um duplo fantasmático com base no que Virgínia espera obter desses homens e não tem. A construção de um homem aparentemente dócil, sempre sorridente, carinhoso, disposto segurá-la e protegê-la em seus braços vem suprir a falta de carinho e docilidade que Virgínia sente em relação aos homens. Essa parte do conteúdo onírico novamente é projetada refletindo o inverso da vida em vigília, visto que o pai da protagonista, um homem do campo e de valores tradicionais, a tratava de forma brusca e violenta: Por exemplo, quando “Eles sentavam à mesa para tomar café e se Virgínia não comia bastante apanhava no mesmo momento [...] então ela pedia mais pão de milho, cheia de uma mentira de fome” (LU, p. 17), ou quando Virgínia conversava “quase sozinha na mesa de jantar” e recebia “sem tristeza uma bofetada do pai”. (LU, p. 59). Porém, é o irmão quem mais manifesta seus comportamentos agressivos de forma física e psíquica: “Daniel encolerizava-se, empurrava-a apertando-lhe o braço, chamando-a de ignorante, ameaçando dissolver a Sociedade das Sombras, o que a aterrorizava, mais do que sua brutalidade física” (LU, p. 58).

Entretanto, quando o homem do sonho a beija, exercendo, portanto, papel de amante, provedor de carinho, afeto e amor, é Virgínia quem se mostra cruel, renegando, humilhando e agredindo a fonte desse afeto. E, ao mesmo tempo, ela se vinga simbolicamente do tratamento agressivo e violento recebido do pai e do irmão. Isso explica o modo pelo qual o sonho termina, Virgínia primeiramente “empurrou” o homem “com

violência”, de forma idêntica a que seu irmão fazia com ela, ao ser contrariado. Por último, “pisou-lhe” e “cuspiu-lhe” o “rosto enrugado”, devolvendo os tapas dados pelo pai na mesma região do corpo em que ela era agredida. (LU, pp. 67-68)

Importa notar aqui outra ideia, do dia anterior ao sonho, atuante na configuração dessa cena, a de que uma das sensações despertadas na protagonista, após sair da meditação no porão, é a liberdade, com a qual “Não se precisaria respeitar o pai [...]” (LU, p. 62). Indiretamente, a inveja pelo namoro de Esmeralda, sua irmã mais velha, também está operando na construção da passagem no sonho, uma vez que a sonhante, revive no plano onírico, uma cena em circunstâncias semelhantes àqueles encontros secretos de sua irmã, como se roubasse seu namorado e ainda por cima o rejeitasse.

Feitas as associações possíveis entre as imagens que aparecem no sonho e os elementos do enredo anteriores a ele, chega-se à conclusão de que seu fato instigador e seu conteúdo representaram, de maneira mais ou menos distorcida, a realização dos seguintes desejos de Virgínia<sup>53</sup>: caminhar livremente sobre a campina, buscar e reconhecer a ferocidade existente em si mesma, solucionar o mistério sobre o afogamento, matar, obter o afeto masculino no lugar da brutalidade, vingar-se do pai, do irmão e da irmã.

No que diz respeito ao despertar, percebe-se que o sonho de Virgínia ocorre em um momento de transição e mutação da personagem, de amadurecimento físico. Tal afirmação se sustenta em trechos que sugerem imagens de crescimento e transformação de partes do corpo significativas nesse aspecto, como o quadril e o colo, por exemplo.

Antes de dormir, Virgínia possuía os “lábios sem expressão”, “ombros pequenos e magrinhos” e diante do espelho fitava “infantilmente sua imagem”, mas já havia indício de algo silencioso prestes a brotar, pois “seu coração pulsava na sombra, lento e vermelho”. Após o sonho, ao unir dor e prazer ao matar, ao ser beijada e pisar em alguém, acordou da seguinte maneira:

[...] sentia o próprio corpo até o fim, os músculos mansos e contentes [...] Sensações túrgidas e lentas alargavam seu corpo [...] Uma força doce pesava-lhe nos quadris, alongava-lhe o pescoço liso que o decote grande e irregular fazia nascer. (LU, p. 68).

---

<sup>53</sup> Essa afirmação vem de encontro à tese de Freud segundo a qual o significado de um sonho, depois de interpretado revela a realização de um desejo deformado. Freud evidencia esse aspecto, por exemplo, na análise de seu sonho sobre ‘A injeção de Irma’: “O sonho exonerou-me da responsabilidade pelo estado de Irma, indicando que este era devido a outros fatores – produziu toda uma série de razões. O sonho representava um estado de coisas específico, como eu devo ter desejado que fosse. Assim, seu conteúdo foi a realização de um desejo, e seu motivo foi um desejo”. (1900, op. cit., p. 127).

Combinações sinestésicas como essas (força doce, músculo contente), verbos no pretérito imperfeito do indicativo, a menção ao decote irregular, a locução verbal “fazia nascer” chamam a atenção para um amadurecimento do corpo ainda em processo, ou seja, seios ainda se firmando, o quadril ganhando peso e o pescoço se alongando (lembrando as criaturas pintadas por Modigliani).

Outro indicativo do amadurecimento físico e psíquico da personagem, durante o sonho, se projeta na alteração da paisagem, que metaforiza o movimento da mudança de Virgínia. Logo no começo do sonho, quando ela ainda estava buscando sair de seus limites, caminhava “no campo sob um céu esbranquiçado”, portanto sem cor, pálido, opaco; após todas as experiências oníricas, “o céu se prolongava num só ar azul”, indicando o aspecto vívido e esclarecido da personagem. O interno se reflete no externo, e vice e versa.

Ao despertar, confirma-se o resultado desse processo de transformação: “De algum modo ela já não era virgem”; além de evidenciar o que significou para ela aquele sonho: “Vivera mais do que sonhara, vivera, ela o juraria sinceramente embora soubesse da verdade e a desprezasse.”.

Mesmo sabendo que tudo não passara de um sonho, para ela isso não faz diferença, pois não deixou de ser experiência vivida, embora imaginariamente. É mais importante para Virgínia acreditar no sonho, “juraria sinceramente”, porque dessa maneira ela terá realizado mais plenamente seus desejos.

A fim de melhor entender a mudança que o sonho causou em Virgínia, convém chamar a atenção para as sensações e pensamentos que ela própria tem em relação a seu sonho logo após acordar:

O que sucedera? Rapidamente entendeu, por um instante confundiu-se, pensou que realmente saíra de casa, hesitou, voltou a um vago bom-senso. Fora um sonho curto, o bastante para permitir-lhe sair dos limites de sua vida [...] Parecia-lhe que um tempo incontável decorrerá<sup>54</sup> e ela recordava a casa em cujo centro se achava como longínqua. Uma força doce pesava-lhe nos quadris, alongava-lhe o pescoço liso que o

---

<sup>54</sup> O tempo não mensurável referido pelo narrador suscita a reflexão de Freud segundo a qual o tempo no sonho não é cronológico, mas simultâneo: “[...] os sonhos levam em conta, de maneira geral, a ligação que inegavelmente existe entre todos os fragmentos dos pensamentos oníricos combinando todo o material numa situação ou fato único. Eles reproduzem a ligação lógica pela *simultaneidade no tempo*. Aqui eles atuam como o pintor que, num quadro da Escola de Atenas ou do Parnaso, representa num único grupo todos os filósofos ou todos os poetas”. (1900, op. cit., 345).

decote grande e irregular fazia nascer. De algum modo ela já não era virgem. Vivera mais do que sonhara, vivera, ela o juraria sinceramente embora também soubesse da verdade e a desprezasse. (LU, p. 68).

O trecho evidencia o momento em que Virgínia pensa sobre o sonho, contudo ela não o estrutura em linguagem narrativa, não o conta a outra personagem e muito menos faz associações para tentar interpretá-lo com o auxílio de alguém.

Em princípio, quando Virgínia desperta, busca compreender o que lhe havia acontecido e hesita entre ter realmente vivido ou sonhado. Destaca-se a repetição de termos que sugerem, afora a incerteza, uma atmosfera de sonolência, um lento e confuso recobrar da consciência, uma vagarosa percepção do corpo. Tal processo está relacionado à ideia central desse capítulo de *O lustre*, repetida várias vezes como uma divisa da personagem: a perda ou o desejo de perder os limites de si próprio para buscar completude na alteridade. No início, antes de dormir, Virgínia queria “Sair dos limites de sua vida”, porém “mal sabia ela que dizia olhando-se ao espelho”, objeto que delinea os limites do corpo dando-nos uma imagem completa e ilusória de nós mesmos. Quando a personagem dorme e sonha, tal desejo retorna. E agora, ela pode se concretizar, pois surge dentro do sonho, que é uma expressão do inconsciente e, portanto, sem limites.

Essa passagem vem ao encontro da teoria do *estádio do espelho*<sup>55</sup>, formulada por Lacan, a respeito da transformação ocorrida no sujeito que, quando criança, identifica e assume a sua imagem refletida no espelho. De acordo com o psicanalista francês, a função do estágio do espelho “é estabelecer uma relação do organismo com sua realidade”:

Esse desenvolvimento é vivido como uma dialética temporal que projeta decisivamente na história a formação do indivíduo: *o estágio do espelho* é um drama cujo impulso interno precipita-se da insuficiência para a antecipação – e que fabrica para o sujeito, apanhado no engodo da identificação espacial, as fantasias que se sucedem desde uma **imagem despedaçada do corpo até uma forma de sua totalidade** que chamaremos de ortopédica – e para a armadura enfim assumida de uma identidade alienante que marcará com sua estrutura rígida todo o seu desenvolvimento mental. [...]

---

<sup>55</sup> LACAN, Jacques. “O estágio do espelho como formador da função do eu”. In.: *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

Esse corpo despedaçado [...] mostra-se regularmente **nos sonhos**, quando o movimento da análise toca num certo nível de **desintegração agressiva do indivíduo**. (1998, p. 100, *grifos meus*).

Por fim, o sonho mergulha Virgínia em uma perda de contornos corporal e temporal. O inconsciente e o consciente se interpenetram e é possível notar no texto um alargamento dos limites de seu corpo, levando a personagem a se olhar novamente no espelho, quando acorda, para recompor seus limites, refazendo uma imagem íntegra de si própria. Outro modo de recomposição é o fato de Virgínia pensar sobre o próprio sonho e tentar atribuir sentido a ele – temos acesso a seus pensamentos pela técnica do discurso indireto livre. Portanto, organizar o sonho em forma verbal e imagética é equivalente, para ela, a se olhar no espelho, a fim de dar contorno, dar limite, ao que se perdeu.

Do ponto de vista da narrativa, tal perda se expressa na indefinição/indecidibilidade entre o que é discurso do narrador e o que é da personagem, pois para um sujeito que se percebe privado de contornos, a forma também representa essa falta de limites e fronteiras. Assim como o inconsciente e o consciente se tocam e se entrelaçam, o trecho do romance evidencia o discurso da personagem penetrando e transbordando no discurso do narrador.

Após ser chamada pelo pai, recobrando efetivamente a consciência, ela sai do estado confuso e ambíguo de devaneio pós-sonho e “Numa reminiscência difícil notou que ele já a chamara enquanto ela sonhava”. (LU, p. 96). Essa afirmação do narrador é bastante significativa, pois reforça a tese de que a personagem, tocada por esse acontecimento externo ao sonho, teria reconstruído a imagem do pai no processo de condensação onírica.

A partir de então, os limites da narrativa parecem voltar a se definir e, conseqüentemente, o discurso do narrador se desprende da consciência de Virgínia para narrar uma cena de maneira mais abrangente. Se antes, a centralização nessa personagem adquiria aspectos de uma visão quase míope, agora o foco narrativo se amplia a fim de apreender uma cena em que há interação da protagonista com outros membros da família. Tais trechos – menos recorrentes no romance – se diferenciam por concentrar maior ação e interação entre as personagens; inclusive visualmente eles se destacam do restante da

narrativa, pois prevalece a voz da consciência de Virgínia, havendo neles maior divisão em parágrafos e presença de diálogos<sup>56</sup>.

Sabemos que, ao término do capítulo anterior ao do sonho da personagem, Daniel, à frente da Sociedade das Sombras, designara a ela a tarefa de relatar ao pai os encontros de Esmeralda com um homem estranho no jardim da casa. Podemos considerar que essa tarefa, aliás, foi representada no sonho como “resíduos diurnos” e busca de vivenciar a mesma experiência que a irmã, pois no plano onírico a sonhante também se encontra com um homem estranho, fora de casa, em um lugar aberto, com a campina se estendendo sob o vento como paisagem de fundo.

O pai chama Virgínia para confirmar a suspeita sobre Esmeralda e ela, contrariando o clima tenso e nervoso da cena, trata o pai pelo diminutivo “paizinho”, o que confere a seu discurso um carácter infantilizado e inocente perante a situação. A irmã esboçava “na face o desenho vermelho de uma palma de mão”, indício de que já havia sido punida antes mesmo que o pai conferisse a história.

Note-se também que o narrador expõe as características internas de algumas personagens por meio de qualificação excessiva, formada de dois ou três elementos. À guisa de exemplo, a mãe, sempre do lado de Esmeralda, exibia “um olhar pardo e lento de rato velho”, enquanto o pai “olhou para todos vitorioso, velho e sombrio” e parecia “mais gordo e menor” nesses momentos de raiva. Virgínia, embora devesse cumprir a tarefa, hesitava em afirmar diante da própria irmã e da mãe a denúncia que já havia feito ao pai e, semelhante a outras passagens, ela acaba recorrendo a um simulado desmaio<sup>57</sup> para fugir da situação conflituosa:

Virgínia espiava-o lúcida, os olhos móveis e espertos. Doía-lhe todo o corpo na expectativa. O pai serenou bruscamente, voltou-se para ela:

- Confirme o que você disse.
- Foi ela quem contou?! gritou a mãe.
- Não... não! gemeu Virgínia branca olhando o pai.

---

<sup>56</sup> Esses trechos são chamados por Gilda de Melo e Souza (1989) de os mais “perfeitos como realização romanesca” e também os mais apegados às limitações do romance, em que Clarice Lispector abandona as personagens às ações de cada uma, nascendo então os diálogos cheios de força trágica da adolescência.

<sup>57</sup> Em seu artigo sobre *O lustre*, Judith Grossmann (1989), utilizando a psicanálise freudiana, analisa que o desmaio juntamente com o sono e a doença consistem em expressões poéticas da retirada individual e narcisista de Virgínia; recurso cuja função é protegê-la contra os excessos da realidade, propiciando-lhe uma fuga, um recuo a si mesma, ao seu próprio corpo, a uma libido especificamente narcísica.

- Não interessa quem foi, o que importa é que esta...

Rápidos pensamentos entrecruzavam-se nela e antes que alguém pudesse prevêê-lo ela deu um grito lancinante e deixou-se cair. O pai impediu-a de rolar pelas escadas. Os olhos fechados, os ouvidos tensamente acordados à espreita do que se passava, sentiu-se carregada para cima num voo lento.” (LU, p. 68-69).

Finalmente, é possível perceber que o narrador interrompe a discussão em família com o desmaio de Virgínia, deixando de revelar uma provável ofensa do pai a Esmeralda. Embora a protagonista estivesse com os “olhos fechados”, os “ouvidos” “tensamente à espreita do que se passava”, sorrindo “internamente” (LU, p. 69). Tais elementos sugerem certo prazer de Virgínia ao presenciar a descoberta do namoro da irmã e sua consequente punição, que se estenderá por toda sua vida adulta, já que Esmeralda é condenada à carolice, permanecendo em Granja Quieta, enquanto os dois irmãos vão viver e estudar na cidade.

Talvez, esse prazer possa resultar, também, da sensação de tarefa cumprida, ou seja, a avaliação final da passagem de Virgínia pela Sociedade das Sombras no capítulo anterior. Diferentemente dos outros momentos em que ela obedece a Daniel, este se destaca, pois é o primeiro a se tornar independente, livre do irmão. Tanto o é que ele nem está presente na cena: “Virgínia procurou Daniel inutilmente” (LU, p. 68). A transgressão ética de denunciar a irmã, atitude marcada por uma mescla de inveja e perversidade, é o que faz a personagem agir. Uma vez cansada da meiguice, o mal procurado pela personagem no começo do sonho finalmente se faz atuante ao ser praticado contra alguém da família, tirando a protagonista da passividade e submissão e lhe permitindo experimentar outros caminhos cuja sequência ocorre em sua vida adulta na cidade, onde ela passará a ser responsável por criar instantes análogos a esse.

## 2.2 Segundo sonho: as luzes ofuscantes da cidade metálica

Antes de iniciar a análise do segundo sonho de Virgínia é preciso, em primeiro lugar, considerar que ele aparece na narrativa em circunstâncias diferentes da do primeiro. A começar pela distância de tempo e espaço que os separa; o primeiro é sonhado pela personagem quando criança e moradora do campo (Granja Quieta). Já o segundo ocorre, mais de cem páginas depois, após um longo tempo vivido pela personagem, já adulta, no ambiente urbano; onde passou por várias situações de encontros e desencontros, falhas e insucessos nas tentativas de socialização com as outras personagens. Em segundo lugar, apesar das diferenças, ambos têm em comum o fato de ocorrerem em um momento de partida da protagonista, deslocamento, fuga de uma situação ruim, busca de um lugar, trânsito para um futuro incerto. O que indica, ao se observar o todo da obra, um movimento reptício do enredo.

A fim de determinar o contexto em que o segundo sonho de Virgínia acontece, eis uma sequência sumarizada de algumas dessas situações, desde o início da segunda parte do romance: Virgínia acorda de um desmaio e sobe um morro; maltrata duas lavadeiras de roupa que haviam atrasado a entrega de seu vestido; vai ao jantar na casa de Irene; vive um período conturbado na casa das primas solteironas; tenta sem sucesso travar amizade com o porteiro Miguel; passeia pelo zoológico; encontra com a irmã de Vicente; recebe a notícia da morte da avó; e, por fim, passa com Vicente sua última noite na cidade.

Já se mostrou na primeira análise, que algumas passagens anteriores ao sonho literário, de certa forma, direta ou indiretamente, reaparecem transfiguradas nele ou ressurgem na construção de suas imagens. Do mesmo modo que, para a teoria dos sonhos, um sujeito “real”, de carne e osso, compõe um conjunto imagético predominante quando sonha, distorcendo, mascarando e transfigurando seus desejos e situações vivenciadas em estado de vigília. Nesse sentido, parece ter a autora se valido de momentos anteriores para compor a narrativa onírica da personagem Virgínia. Tal aspecto, somado ao domínio de recursos estilísticos como metáforas, repetições, substituições, gradações, assonâncias, aliterações e o uso do discurso indireto livre evidenciam, finalmente, uma regularidade nesta obra de Clarice Lispector que comprova nossa tese: a autora demonstra conhecimento e habilidade, inconscientes ou não intencionais, sobre a estrutura, a

elaboração, o trabalho do sonho tal qual fora descrito por FREUD em *A interpretação dos sonhos* de 1900.

A avó de Virgínia “morrera sem assistência, durante a noite.” fora encontrada na manhã seguinte pela criada: “Lá estava a velha sentada na cama, a camisa aberta no peito seco e áspero, os olhos profundamente surpresos, a boca aberta.” (LU, 165). O corpo da avó morta é representado de forma dramática, já que os olhos e boca estão arregalados; e multifacetada, pois se destacam partes recortadas de um todo, como várias fotografias em foco de cada pedaço do corpo. Essa notícia torna-se muito importante para a análise do sonho, pois é a partir dela que Virgínia decide voltar à Granja e rever a família:

Assim pois ia voltar. Parou junto da janela em profunda meditação. Não estava triste, não estava alegre, mas pensativa. *Interromper a vida na cidade agora que esta se tornava um pouco inteligível. Vicente. Ah mas rever Daniel...mas Vicente.* (LU, p. 166, grifos meus).

As frases em itálico podem representar os ecos dos próprios pensamentos de Virgínia, sob a forma do discurso indireto livre utilizado pelo narrador. Diferentemente das formas verbais precedentes, em terceira pessoa, como *ia voltar, parou, Não estava*, o infinitivo dos verbos *Interromper* e *rever* somado à falta de pronomes que determinem esse discurso criam uma ambiguidade com relação à voz enunciativa das sentenças, indicando que o narrador assume o ponto de vista da protagonista. Além disso, o nome “Vicente” isolado em uma única frase supõe que a imagem dele é particularizada, tornando-se a resposta do pensamento da protagonista. A cidade talvez começasse a ficar compreensível para a jovem moça em razão de seu namorado. Porém, a expressão “Ah mas...” seguida da alternância entre as imagens de Daniel e de Vicente sugerem uma dúvida nascente na mente de Virgínia, entre abandonar o namorado ou matar a saudade do irmão e da Granja, que nem chega a se concretizar, pois “Sabia que já resolvera ir [...] Afinal compreendeu até que ponto estava clara nela própria a viagem. Submeteu-se pois.” (LU, p. 166).

Ela decidiu “nada contar a Vicente sobre a partida”, pois “havia um cálculo sabido e extraordinariamente feminino – ela sorria quase voluptuosa – em manter o segredo” (LU, p. 166). O que, novamente, remete à característica da protagonista de se fortalecer graças ao segredo, como se pode perceber desde o início do romance: “o que a iluminara contra o

mundo e lhe dera íntimo poder fora o segredo”. (LU, p. 9). Devido aos preparativos para a viagem, ela ficou sem visitá-lo e lhe dar notícias durante dois dias. Para Vicente, “isso era de algum modo irritante e inquietava; ela se fazia lembrada e isso era novo”. (LU, p. 169). Passando horas de solidão, impaciência e lembranças que a ausência da namorada lhe tinha provocado, Vicente finalmente recebeu Virgínia em sua casa e “esboçou um gesto de perda e desespero que a princípio vago tornou-se imediatamente consciente e excessivo”. Naquele momento o olhar incisivo dela, “com os olhos abertos” “provocava uma espécie de choro” nele que, após “a lembrança da mãe morta [...], das mulheres com as quais dormira [...], de seu sentimento por Virgínia desesperado, raivoso, infantil como um homem chora, notou Virgínia” (LU, p. 179).

Depois de passarem a tarde e a noite juntos, algo inusitado acontece quando Virgínia sente que deveria ir embora dali a pouco: “o fusível queimou, o vento do mar soprava pelos quartos escuros... Ele acendeu velas [...]” A partir desse instante, opera-se uma mudança significativa na descrição da cena, pois o apagão e as velas acesas em meio à noite chuvosa criam uma sequência de imagens com base no movimento causado pelo jogo entre luz e sombra, entre claro e escuro, que, por sua vez, começa a preparar a ambientação onírica, fantasmática e misteriosa:

O mar não se via senão de relance como *um movimento escuro* e profundo – ela estremeceu. Chovia, a *rua brilhava negra* e doce, *carros corriam*. [...] Tropeçando nos *móveis indefinidos*, aspirando aquela *reservada escuridão* chegou à porta da sala onde ele trabalhava, os *olhos míopes* procurando as *letras na penumbra mutável*. [...] Ele ergueu a cabeça surpreso e em breve através da *chama da vela lucilava* um sorriso. (LU, p. 189 – grifos meus).

O emprego do verbo *lucilava*, nesse contexto, parece concentrar dois sentidos que estão mobilizando toda a cena: luz (com suas escalas de intensidade) e movimento. Ao mesmo tempo significa, quando intransitivo, *luzir com pouca intensidade, tremeluzir*, representando, portanto, a oscilação do foco de iluminação; e, quando transitivo direto, quer dizer *mostrar apenas um pouco, deixar entrever*.<sup>58</sup>

---

<sup>58</sup> LUCILAR. In: HOUAISS: grande dicionário da língua portuguesa. Disponível em <http://houaiss.uol.com.br/busca?palavra=lucilar>. Acesso em: 27 jul. 2015.

Na sequência, a intimidade e a afeição do casal são reforçadas pelas imagens ligadas ao campo semântico do calor; seja no sentido mais literal referente à temperatura, luz e cor; seja no mais figurado, referente ao sentimento, ao calor humano, à paixão. Portanto, é possível afirmar que a representação do ambiente físico, é uma espécie de exteriorização dos sentimentos, sensações e estados psíquicos das personagens. O interno extrapola as fronteiras do sujeito narrado e se representa na cena, por meio da descrição do espaço:

*Fora uma noite tão feliz, os aposentos flutuavam com as chamas frágeis das velas. [...] Depois ela mudara de roupa olhando com íntima paixão a camisola que deixaria com Vicente [...] Seu rosto, depois que tirara o vestido, refletia-se brilhante e corado à luz surpreendente da vela; os ombros cobriam-se de sombras vermelhas e escuras. [...] O mundo parecia-lhe grande, latejante e sombrio, tão cheio de medo e de alegria expectante! [...] Depois deitaram-se juntos, serenos; Vicente apertava com os dedos o pavio aceso da vela. (LU, p. 189 – grifos meus).*

No primeiro período do trecho, por exemplo, o clima de felicidade da noite parece extrapolar o interior da personagem e caracterizar os cômodos do ambiente, fazendo-os flutuar visualmente sob a luz das velas. Além disso, a oposição entre os elementos vinculados à claridade (*chama, vela, reflexo, brilhante, corado, luz*) e à escuridão (*sombras vermelhas e escuras, sombrio*) parece compor a materialização da dicotomia alegria/medo, da qual é formado o mundo, segundo a impressão de Vicente mencionada pelo narrador.

Uma vez apagada a fonte de iluminação e de calor da cena, conseqüentemente, prevalecem os termos relacionados ao campo semântico oposto: a escuridão e o frio. Note-se também que Virgínia passa a perceber e a imaginar a noite não mais pela visão, mas por meio da audição, motivo pelo qual se destacam, a seguir, os elementos que sugerem sonoridade ou silêncio:

*A chuva recrudescia e os bondes longínquos cantavam nos trilhos perdendo-se em distância e silêncio. [...] Um silêncio de fogo se extinguindo em cinzas. Ela mantinha os olhos abertos. Sentiu por um momento falta do grilo. Ter um grilo alojado no quarto não era possuir um animal doméstico, não dava noção especial de alguma coisa*

mas a pessoa se lembrava sempre; era uma recordação insolúvel, dura e brilhante como o próprio *grilo cantando* – ela ia ter saudades quando regressasse à Granja. E porque pensara na viagem estendeu a mão no *escuro* para uma carícia e [...] encontrou seu *ventre frio*, mole e palpitante como o de um sapo. Vicente. [...] Ele *respirava* tranquilo. Indistintamente *roncava* [...] Ele continuava a *ressonar quase roncando*, inconsciente. (LU, p. 190 – grifos meus).

A partir da menção à ausência do grilo começa a se construir uma importante lembrança de Virgínia que revelará não apenas uma nova informação sobre as relações familiares dos tempos na Granja, mas também o modo peculiar como os três tempos – presente, passado e futuro – se interpenetram e se confundem na configuração da protagonista. Em primeiro lugar, a imagem do grilo parece constituir-se em uma metáfora das lembranças do passado que povoam os pensamentos de Virgínia. A recordação se manifesta na personagem assim como o inseto alojado em seu quarto: *é uma recordação insolúvel, o próprio grilo cantando*, isto é, algo que se faz lembrar de maneira constante, permanente e intermitente por meio do som. Além disso, vale notar a ambiguidade do trecho “ela ia ter saudades quando regressasse à Granja”, que pode se referir tanto ao barulho do grilo, como ao próprio Vicente, uma vez que na sequência da cena Virgínia tenta acariciar o ventre do namorado, “frio, mole e palpitante como o de um sapo”. A imagem desse novo bicho atualiza à do primeiro e se junta às demais palavras que remetem ao passado – como *recordação, saudades, regressar* – a fim de antecipar o episódio a ser lembrado.

Ter pensado na viagem desperta em Virgínia certa surpresa e preocupação, como sugerem alguns termos utilizados quando ela busca, no escuro, o corpo de Vicente para verificar sua respiração e lhe percebe o ventre frio : *com um sobressalto, os olhos arremessados de súbito no ar, tensa e aguda*. Porém, é importante notar que tal inquietação da personagem é substituída por uma sensação prazerosa de renúncia, abdicação, abandono, como atestam os seguintes trechos: “ [...] depois abandonou-se a uma resignação quase alegre. [...] Ela sorriu [...] com secreta malícia e novo ânimo para os dias seguintes.” (LU, p. 190).

No intuito de manter o tom misterioso e secreto das reflexões de Virgínia quanto a seu futuro com Vicente, o narrador fornece tão somente o início dos pensamentos da protagonista, introduzidos pela expressão “um dia” e imediatamente interrompidos por comentários da cena externa: “Um dia... pensava apertando os lábios numa incompreensível ameaça dirigida a Vicente, um dia... Ele continuava a risonar quase roncando, inconsciente.” (LU, p. 190). Não se sabe, portanto, aquilo que Virgínia cogita, mas apenas que ela o rejeita de pronto: “E ela num movimento de recuo e censura a si mesma terminou por evitar o próprio futuro, num suspiro.” (LU, p. 190).

Virgínia se mostra um ser estagnado no tempo, que não avança senão para retroceder, cuja esperança – palavra que remete ao futuro – está em viver o presente; este, por sua vez, é formado de lembranças passadas, o que nos leva a reconhecer em sua trajetória um movimento circular de eterno retorno. Suas ações na narrativa são determinadas pelo passado, e não pelo futuro, baseadas no refúgio em si mesma, no apego às próprias histórias, seja por meio das lembranças, devaneios ou sonhos: “Piscava os olhos no escuro com prazer. E uma nova esperança. Mas não no futuro, como uma esperança de estar vivendo aquele próprio instante.”

É justamente nessa renúncia das possibilidades futuras em favor de se viver o agora, no “movimento de recuo e censura a si mesma”, que reside um dos traços constitutivos de Virgínia, o qual se repete diversas vezes no romance. Sendo assim, quaisquer que tenham sido os planos abandonados pela personagem, mais importante para a investigação da obra é saber que ela os substitui por três recordações da infância, que, preenchendo o espaço vazio de seu renunciado futuro como mulher ao lado de Vicente, transportam o leitor para as impressões que restaram em Virgínia a respeito de sua formação familiar em Granja Quieta: seu pai, sua mãe e ela própria. A começar pela figurava paterna: “Então, no meio do vasto espaço de mundo em que seu corpo hesitava contente, ela se lembrou do pai, de quem se envergonhara uma vez não querendo ser vista em sua companhia na frente das colegas.”<sup>59</sup> (LU, p. 190).

Não parece ser mera coincidência, por exemplo, Virgínia ter uma recordação cujo tema envolve vergonha e a timidez diante da figura paterna, durante a ocasião íntima de dividir a cama com o namorado. É importante ressaltar que as lembranças dialogam com os momentos em que são lembradas. Embora se remetam a experiências pretéritas, não

---

<sup>59</sup> Freud cita uma pesquisa realizada pelos irmãos Henris segundo a qual dentre os temas mais recorrentes nas primeiras lembranças infantis estão situações de medo, vergonha e dor física. (ESB, vol. III, p. 335).

podem ser tomadas como retratos fiéis e completos, pois consistem em imagens mnêmicas reconstruídas, reelaboradas posteriormente, com os olhos, filtros e recortes estabelecidos pelo presente. Freud, em seu texto “Lembranças Encobridoras”, defende a ideia de lembrança como reconstrução:

Nossas lembranças infantis mostram-nos nossos primeiros anos não como eles foram, mas como nos apareceram nos períodos posteriores em que as lembranças foram despertadas. Nesses períodos do despertar, as lembranças infantis, como nos acostumamos a dizer, não *emergiram*; elas foram *formadas* nessa época. E inúmeros motivos, sem nenhuma referência à precisão histórica, participam de sua formação, assim como da seleção das próprias lembranças. (ESB, vol. III, p 354.)

A segunda recordação, completando a primeira, diz respeito à mãe: “Lembrou-se da mãe, às vezes doce como um animal de pasto e de quem ela se separara para sempre ao nascer por meio do olhar, da censura e de uma atenção imperdoável”. Apesar de a figura materna ser resgatada de forma passiva e animalizada, o que se destaca é a separação entre mãe e filha após o parto, que instaura uma relação de competição, reprovação e disputa entre ambas. Nesse ponto, a lembrança se relaciona com a cena de apresentação da mãe de Virgínia, logo no início do romance, pois repete a ideia de separação entre os corpos da mãe e dos filhos: “Assim vivera, casara e fizera Esmeralda nascer. E depois sobrevivera uma perda lenta, ela não abrangia com o olhar sua própria vida, embora seu corpo ainda continuasse a viver separado dos outros corpos”. (LU, p. 19). Além disso, a predileção da mãe pela filha primogênita, Esmeralda, em detrimento dos outros filhos, também parece ter contribuído para a lembrança de Virgínia: “Daniel nascera e depois Virgínia [...] incontroláveis – um pouco magros, cabeludos, os olhos até bonitos. Apegava-se a Esmeralda como o resto de sua última existência [...] (LU, p. 19).

A terceira e última parte, que encerra a sequência de recordações da cena, traz agora a ponta da linha familiar: própria Virgínia. Contudo, diferentemente das lembranças anteriores que traziam imagens retidas da infância para recuperar as sensações vividas – como a vergonha, no caso do pai; e a separação e censura, no da mãe –, esta se constrói

somente de sentimentos, sem imagens. Virgínia, na hora de recuperar a si mesma no passado se reduz apenas a sensações internas, que bastam para resumir sua vida pregressa:

Lembrou-se do centro do próprio coração que parecia feito de *temor, vaidade, ambição e covardia* – essa fora a sua vida passada. Sentiu-se isolada no meio de seu pecado; e de sua extrema humildade, os olhos molhados, subitamente com ardor ela seria melhor apenas para agradar a Deus. Mas da própria *consciência de seu mal vinha também um prazer* escuro e animado, uma *surda e inocente* sensação de ter vencido, de ter com *fatalidade e depravação* vivido heroicamente. (LU, pp. 190-191, grifos meus).

Os quatro sentimentos que definem Virgínia nessa recordação são muito significativos na configuração da personagem uma vez que parecem reduplicar diferentes passagens da narrativa. É possível associar, por exemplo, o *temor* ao medo que ela tinha do pai e do irmão Daniel, das regras da Sociedade Secreta; a *vaidade* ao olhar-se no espelho; a *ambição* ao desejo de sair da Granja atrás do seu futuro; e a *covardia* ao apego pelo passado que impede a concretização do presente. Vale destacar que a sucessão de sentimentos e as associações que eles poderiam despertar em Virgínia provocam-lhe emoção, deixam-lhe *os olhos molhados*.

Ao mesmo tempo, repete-se aqui o tema motriz do primeiro sonho da personagem, a saber, a coexistência, no mesmo sujeito, de sentimentos opostos e complementares como o bem o mal. Do mesmo modo que, naquele momento, “ela sabia que era boa mas que sua bondade não impedia sua maldade” (LU, p. 65), agora ser *melhor para agradar a Deus* convive com a *consciência de seu mal* e o prazer resultante de tal combinação, este sempre duplamente determinado: *escuro e animado, surda e inocente sensação, fatalidade e depravação*.

Aliás, cabe ressaltar que, na cena em questão, o prazer físico sentido por Virgínia advém do poder em controlar o próprio destino, abdicar das possibilidades com Vicente, renunciar em vez de seguir, mais uma conexão para a *covardia* com que se define a personagem. Outro aspecto sobre o prazer é a maneira como é caracterizado na cena. Mais leve e sutil no início, uma “quase alegria”, mas que vai crescendo gradualmente até chegar

ao ponto de não conseguir “disfarçar-se agora o largo bem-estar que a aprofundava no próprio corpo” (LU, p. 190).

Após ter passado boa parte da noite a prestar atenção aos silêncios e ruídos da madrugada e a reunir lembranças da infância, Virgínia entra em um estado de adormecimento, cuja descrição se aproxima de um devaneio: “Ela vigiava, perdida *num meio sonho* onde a realidade surgia deformada e macia sem pensamentos, em visões.” (LU, p. 191). Apesar de haver apenas a sugestão de que algo foi devaneado, no lugar de uma narrativa extensa trazendo o conteúdo do sonho, esse curto trecho é muito importante, pois evidencia uma semelhança entre a teoria freudiana e o ponto de vista Clarice Lispector a respeito da formação dos sonhos.

A afirmação do narrador de que o sonho apresenta a *realidade deformada* está bem próxima do conceito de *deformação onírica* que consiste, segundo Freud, no processo responsável pela transfiguração dos *pensamentos latentes* em *conteúdo manifesto do sonho*. Além disso, para a tese freudiana, o conteúdo manifesto no sonho é expresso por meio de um roteiro de imagens que deverá ser traduzido para se chegar aos pensamentos latentes<sup>60</sup>; ou seja, bem semelhante ao modo descrito no romance: *surgia sem pensamentos, em visões*.

Ademais, outra aproximação teórica plausível que a cena desperta é a relação entre lembrança e sonho, pois o narrador, ao finalizar a passagem, justapõe uma comparação onírica ao trecho das lembranças, sugerindo por meio da representação literária a semelhança existente entre as duas expressões do inconsciente. Freud, ao definir o conceito de lembrança encobridora, afirma que tanto o sonho como a lembrança permitem, através da análise, o acesso ao conteúdo reprimido no inconsciente:

Em certos casos, tive a impressão de que a conhecida amnésia infantil, que teoricamente nos é tão importante, é completamente contrabalançada pelas lembranças encobridoras. Não apenas *algo*, mas a *totalidade* do que é essencial na infância foi retido nessas lembranças. Trata-se simplesmente de saber como extraí-lo delas pela análise. Elas representam os anos esquecidos da infância tão adequadamente quanto o conteúdo manifesto de um sonho representa os pensamentos oníricos. (ESB, 1911-1913, vol. XII, pp. 194-195).

---

<sup>60</sup> FREUD, Sigmund, vol. IV, ESB, 1900, p. 295-297.

No dia seguinte, Virgínia abre “os olhos num sobressalto [...] Ainda inconsciente ela se assustava, o dia assustava-a”, pois se lembra de que devia “iniciar a despedida” em razão da viagem. Então encontra um bilhete deixado por Vicente que dizia: “Virgínia: tive que sair cedo para entregar o trabalho, meu bem, amanhã certamente falaremos, hoje trabalho o dia todo, não deixe de vir amanhã, meu bem dormiu direitinho? teu Vicente, Vicente, Vicente” (LU, p. 193).

Acordar e não encontrar Vicente deixa Virgínia completamente desnorreada e provoca-lhe tamanha dor e tristeza que, ao sair apressada, os elementos externos, sobretudo os relativos à natureza, são representados de forma agressiva de modo a refletir e materializar o sofrimento interno da personagem, submetendo-a ao desconforto, ao enjoo e às dores física e psíquica:

*A luz do dia invadia-lhe os olhos, o cheiro matinal de mar, de gasolina, ela se encolhia andando para a frente[...] olhara para o lado e Vicente tinha ido embora enquanto ela dormia – quase corria com dificuldade apertando subitamente a boca com uma das mãos. Tão, tão ferida... o peito dilatado, ardido, vazio, o ar arranhava seus olhos e ela se apressava na rua protegendo-se como se caminhasse contra o vento e a tempestade, o olhar alargado; prosseguia mas estacou com a mão no seio, o chapéu! ah meu chapéu! ela o esquecerá... e isso apunhalou-a com brutalidade... ela abria a boca perplexa, apertava o busto com os dedos: meu chapéu. (LU, p. 193-194, grifos meus).*

A ordem dos verbos forma uma escala crescente conforme a intensidade de agressão durante o percurso de Virgínia, iniciado com a luz *invadindo* e depois *arranhando* seus olhos até ela ser *apunhalada com brutalidade* devido ao esquecimento do chapéu. Ademais, essa passagem apresenta outra particularidade, a descrição da personagem sugere o olhar míope do narrador, que consiste em focalizar pedaços isolados – *olhos, boca, uma das mãos, o peito, a mão no seio, busto e dedos* – a fim de compor o todo de uma figura, como partes de um mosaico. Porém, aqui, a imagem completa é impossível, pois falta o chapéu, peça que dá contorno e unifica todas as outras sob a mesma sombra. Dessa forma, sem o contorno feito pela sombra do chapéu, a representação da imagem de Virgínia se

torna igualmente sem unidade, multifacetada, o sujeito se despedaçada, sua estrutura se desmembra e evidencia a fragilidade de seus limites:

*A sensação do arcabouço do corpo como um limite frágil e elétrico contendo apenas ar, ar esgazeado e tenso [...] – assim pois voltaria para a Granja! de súbito aquela era a verdade, a única depois de acordar e não encontrar Vicente! lograda, não encontrar Vicente, ter dormido demais! E meu chapéu?!... Perdera-o para sempre. (LU, p. 194, grifos meus).*

Talvez seja por isso que a personagem repete inúmeras vezes a palavra *chapéu*, ou seja, por meio da palavra, ela tenta, ilusoriamente, substituir a falta, restituir e corporificar o objeto perdido. O texto, ainda, permite ler a perda do chapéu como representante simbólico da outra perda significativa para a protagonista: Vicente. Isso porque o pronome presente no trecho “Perdera-o para sempre” pode ter uma coesão sutilmente ambivalente e se referir não apenas ao “chapéu”, como pareceria mais óbvio, mas também, ao próprio Vicente, já que ambos são termos masculinos e estão textualmente próximos. Não sabendo enfrentar mais uma ruptura, Virgínia adia várias vezes o momento de contar ao namorado sobre sua partida, até perder a oportunidade e viajar sem avisá-lo. Portanto, seu sofrimento, desproporcional para o esquecimento de um chapéu, pode, na verdade, ser a síntese representativa de algo maior.

Além disso, o trecho acima retoma elementos presentes na abertura da obra: a começar pelo chapéu, que, naquele momento, representava metonimicamente o segredo a respeito do homem afogado no rio; bem como o limite frágil do corpo que revela seu conteúdo de fácil dissipação, o *ar esgazeado*. Sabemos, desde o início do romance, que Virgínia é caracterizada por seu destino eternamente fluido e que o segredo consiste no elemento responsável pela estrutura da personagem, capaz de dar forma (contorno, luz/sombra, definição) a sua imagem, haja vista trecho inicial da obra: “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.” (LU, p. 9). Tanto é assim, que, segundo o narrador, é impossível, para ela, pensar no segredo “em termos claros”; ou seja, o esclarecimento, o desvendar do segredo traria o medo de ele se apropriar

da imagem de Virgínia, dissolvendo-a: “Nunca saberia pensar nele em termos claros temendo invadir e dissolver a sua imagem”. (LU, p. 9).

Portanto, de volta aos acontecimentos anteriores a este segundo sonho, por mais que Virgínia pareça sofrer com a perda do chapéu, anunciado repetidas vezes, é justamente isso que mantém, ainda que frágil, a sua estrutura, o “arcabouço do corpo”. Aliás, a expressão “Perdera-o para sempre”, para se referir ao chapéu, remete àquela primeira passagem por meio do mesmo verbo: “Até que [o chapéu] *perdendo* a última força foi levado pela correnteza [...]” (LU, p. 9 – grifo meu).

Na sequência, o ponto de vista míope da narrativa, que ressalta partes a fim de determinar o todo, é usado na descrição do motorista e do táxi em que Virgínia entra:

[...] o *chauffeur* que sorria amável com um *rosto* fino, a *barba* feita a instantes, a *pele* esticada e feliz. [...] Ele calçou o acelerador com o *pé* [...] ele apertou os *lábios* com firmeza [...] Fechou os *lábios* franzindo as *sobrancelhas* cheio de responsabilidade e severidade enquanto tocava a buzina [...]. (LU, p. 194 – grifos meus exceto o primeiro).

Vale destacar que a totalidade do motorista é substituída pelo foco em elementos isolados, que surgem aos poucos e em escala crescente. As partes do rosto determinam as qualidades físicas e o estado de espírito do *chauffeur*: o sorriso *amável*, o *rosto fino*, a *barba feita* e a *pele esticada e feliz*; enquanto que o *pé*, o *acelerador* e a *buzina* sintetizam a ação do motorista envolvendo o veículo. Sendo assim, o procedimento empreendido na composição da imagem e ação dessa personagem, o recurso linguístico da metonímia, não está distante da forma pela qual se estrutura o sonho, fragmentária, lacunar, deslocada.

Finalmente em casa, Virgínia atravessa o dia da viagem, e também o do sonho, “projetada para o tempo vazio que era o futuro desconhecido”. Eis que lhe vem à mente uma sequência de questionamentos, suposições, incertezas e medos sobre sua trajetória: “O que viria? se Vicente surgisse? a viagem, acordar de madrugada já no trem... e nunca mais talvez sentir o cheiro quieto da manhã se levando com poeira na cidade: como seria violentada”. (LU, p. 195). A partir daí, sem abandonar a descrição despedaçada do sujeito, o narrador utiliza termos que ressaltam as dores físicas, de maneira tão intensa, que se

chega à metáfora do trabalho de parto, ressignificando, portanto, a angústia e a dor da personagem:

[...] aquele largo luminoso que se *comprimia no peito* [...] Era dor aquilo seco *dilacerando-a* subitamente. Vestida apenas na *combinação* curta, os *gordos braços nus*, ela parava com um camisola nas mãos antes de guarda-la na mala [...] Mas algum sentimento fantástico aspirava-a para uma atmosfera lenta a sobrenatural, quase impessoal e com os *olhos estarecidos* ela era obrigada a ver e a transformar [...] a *mão apertando o corpo, os olhos cerrados, cheia de náusea e emoção, em crises inesperadas espaçadas como as dores que anunciam o parto*. (LU, p. 195 – grifos meus).

Tamanha é a intensidade da imagem que até a sensação de fadiga e relaxamento pós-parto é mencionada: “um alívio e um suor frio percorriam-na com cansaço, ela abria os olhos pálida”. É possível reconhecer na metáfora do parto, uma maneira simbólica de Virgínia esclarecer (dar à luz) e, ao mesmo tempo, expurgar (parir) a própria dor, pondo luz em seus questionamentos e medos sobre a viagem, a fim de se livrar deles: “Então ia embora! Era só isso”. Finalmente, completa o campo semântico do parto, processo do nascimento evocando seus rebentos, fazendo-os existir por meio da palavra: “Adeus, meus queridos filhos, dizia ela baixinho no quarto desarrumado para provocar em si mesma a crise daquele estado”. (LU, p. 195).

Ao fim das descrições sobre os incômodos físicos e emocionais vividos por Virgínia, como dores no corpo, incertezas com relação à viagem e náuseas, o narrador prepara o ambiente do sonho, ao mesmo tempo em que apresenta um pensamento revelador da subjetividade da personagem: “Sentia sono também: *se dormisse estaria salva*, pensou com medo e ardor.” (LU, p. 196 – grifo meu).

A frase, em primeiro lugar, evidencia um traço recorrente do comportamento de Virgínia, o qual determina, de maneira mais abrangente, sua trajetória ao longo do romance. Diante da incapacidade de suportar ou lidar com esta e várias outras situações difíceis, árduas e penosas durante o enredo (como foi mostrado com relação a Vicente), a solução, ou salvação, empreendida pela personagem é quase sempre o recolhimento ao

próprio eu<sup>61</sup> por meio do sono, do desmaio e do devaneio. Importante destacar, ainda, que o surgimento da ideia na mente de Virgínia é determinado por duas sensações distintas, mas complementares: *medo* e *ardor*. Ou seja, de um lado estão o receio e o temor do desconhecido que virá com a atividade onírica; de outro, a vontade ardente de escapar ao desconforto vivido na vigília para encontrar, no sonho, possível fonte de prazer.

Em segundo lugar, tal pensamento de Virgínia se conecta a uma situação semelhante ocorrida antes do primeiro sonho. Da mesma forma que dormir, o desmaio operou, naquele momento, para salvá-la da pressão de ter que entregar o namoro secreto da irmã, o que revela mais um índice da *covardia* a que ela mesma se atribui durante a lembrança. Diante da impotência imposta pelo teste de realidade, a saída de Virgínia parece ser o refúgio em sua onipotência narcísica, pois o sonho é um espaço de realização do desejo, de recuperação de experiências anteriores, onde prevalece o domínio do eu.

Em Além do princípio de prazer, Freud ressalta que o andamento das atividades mentais é orientado pelo princípio de prazer e que este consiste tanto em produzir uma sensação agradável, como evitar algo desagradável. Como nos jogos infantis ou quando uma criança pede a um adulto que lhe conte uma história, segundo o psicanalista, “a repetição, a reexperiência de algo idêntico, é claramente, em si mesma, uma fonte de prazer”<sup>62</sup>. Tendo isso em vista, os comportamentos semelhantes de Virgínia, tanto no primeiro como no segundo sonho revelam sua compulsão à repetição a fim de escapar a uma situação desagradável.

Quando se deita, Virgínia sente uma mistura de prazer e cansaço: “Ah, como era horrivelmente feliz em estar exausta”. O contraste presente nessa sensação de felicidade, que surge de maneira *horrível*, talvez indique certa culpa da personagem por se sentir cansada e querer relaxar diante de uma situação ruim, como deixar Vicente sem avisá-lo. Isso se confirma adiante, pois um “vago choro” se forma “nas suas entranhas” e a faz sentir-se “dolorosamente contrita”, arrependida, apesar de tentar esconder de si mesma as razões do choro: “é cansaço, só isso”. (LU, p. 196).

A cena que descreve o processo de adormecimento merece destaque porque introduz o leitor gradualmente ao ambiente onírico, pela maneira como é formalizado: “Adormeceu caindo caindo caindo através do escuro” (LU, p. 196). A frase, com a

---

<sup>61</sup> Em seu artigo sobre *O lustre*, Judith Grossman define tal comportamento como “fuga narcísica” de Virgínia.

<sup>62</sup>ESB, vol. XVIII, pp 17-85.

repetição do verbo no gerúndio, que presentifica a ação, marca a passagem do foco narrativo da cena externa, o plano da consciência de Virgínia, para a cena interna, o seu inconsciente. A circunstância em que a ação ocorre, “através do escuro”, potencializa as noções de mistério e desconhecimento, pois quanto mais se vai “caindo”, mais desperta a atividade onírica. Além disso, a falta de iluminação contribui para tal transição, uma vez que o espaço externo se apaga na narrativa, a luz, ou o foco, se transportam para a mente da personagem. Eis o início do sonho:

Estacou: a cidade metálica. A cidade metálica. A Cidade Metálica. Tudo brilhava excessivamente limpo e nela havia o medo de não poder alcançar o mesmo grande brilho e apagar-se humilde e suja. As mulheres eram louras e a um movimento de cabeça conseguiam novos penteados; finos, lisos e sedosos, quase fugitivos e irritantes cabelos correndo como rios de suas cabeças redondas. Alguém podia chegar à cúpula mais alta da cidade, ver embaixo faiscarem os metais e gritar: eu quero morrer, eu quero morrer – interrompeu-se: era a primeira vez que desejava morrer desde que vivia. E alguma coisa dizia também: meu Deus, com infinita ternura, quase com vergonha, quase com malícia: meu Deusinho. (LU, p. 196).

A primeira imagem surge de forma abrupta como mostra o verbo “Estacou”, parou de repente, que encerra o movimento e continuidade expressos pelo gerúndio “caindo”; agora a personagem já está completamente dentro do sonho. O espaço onde ele se passa também é apresentado por uma tripla repetição, que chama a atenção devido ao uso gradual da letra maiúscula; primeiro o termo “a cidade metálica” aparece totalmente minúsculo; segundo, o artigo definido fica maiúsculo; e por fim as iniciais “A Cidade Metálica”. Esse efeito parece particularizar, singularizar a cidade, dando-lhe nitidez e destaque aos olhos do sonhador e, conseqüentemente, do leitor; como se uma lente de aumento estivesse sendo posta sobre o espaço onírico.

Em contraste com o escuro para onde Virgínia caía, agora “tudo brilhava excessivamente limpo” na tal cidade metálica. Porém, diante de tanta luz e limpidez, a protagonista temia “apagar-se humilde e suja”. Volta-se aqui ao jogo entre claro/escuro e

luz/sombra, lembrando o objeto-título do romance; assim, o lustre, mesmo não estando presente na cena, manifesta-se, faz-se lembrado graças a esse recurso estilístico.

A imagem de belas “mulheres louras”, que “*a um movimento de cabeça* conseguiam *novos penteados*; finos lisos e sedosos”, de forma instantânea e repentina, parece representar o medo de Virgínia de se inferiorizar. Novos penteados que alternam entre si, mudam e se deslocam, portanto; ao mesmo tempo em que se sobrepõem e se condensam em uma única figura feminina. (LU, p. 196).

Nesse ponto do sonho, já deve ter ficado evidente que, novamente, sua composição estilística dialoga e se aproxima, por meio da metáfora e da metonímia, aos processos que formam o trabalho do sonho para a teoria freudiana.

Em primeiro lugar, a imagem “mulheres louras”, cujos cabelos eram “finos lisos e sedosos”, se constitui pela condensação, conjunção de diferentes referências, pensamentos e ações oriundas do estado de vigília da personagem em outras passagens do enredo. Dessas, Maria Clara, uma das convidadas do jantar na casa de Irene, parece ser a figura feminina a partir da qual as mulheres do sonho se configuram:

O que a deixava difícil era a parte cristalina de seu corpo: seus olhos, sua saliva, seus cabelos, seus dentes e secas unhas que cintilavam. [...] O vestido rosa achamlotado de Maria Clara lembrava-lhe *rio imóvel* e folhas imóveis de gravura. *A um movimento* de sua perna, à respiração de seus seios *o rio movia-se*, as folhas flutuavam. Como ela era *limpa e escovada*. [...] *Era horrível senti-la tão simpática*. Linda, *mutável*, fraca, inteligente, compreensiva, bruta egoísta, era inútil fingir que ela não era bonita, ela penetrava no coração como uma faca doce. (LU, p. 88 – grifos meus).

Da passagem acima, destacam-se basicamente quatro elementos que atuam na composição da imagem das mulheres loiras da cidade, no sonho. Os cabelos de Maria Clara e sua aparência bonita e asseada; a sensação de inferioridade sentida por Virgínia diante dela; a repetição do termo rio, condensado à figura feminina; e, por fim, as imagens que incitam movimento, tanto do rio como do caráter mutável da personalidade de Maria Clara. Tudo isso pode ser lido como resíduos diurnos que se manifestam no conteúdo do sonho. Chama atenção, sobretudo, que a expressão “A um movimento de” seja repetida ao

longo do sonho com o mesmo sentido da cena em vigília, o de narrar a agilidade nas transições de uma imagem a outra.

No entanto, levando em consideração a proximidade das imagens e recursos expressivos desse trecho com o sonho em questão, é possível compreender que uma composição imagética e metafórica, como essa, semelhante à linguagem onírica não está restrita somente às cenas que narram os sonhos de Virgínia, mas se espalha e alcança outros trechos do romance, principalmente quando o ponto de vista do narrador faz prevalecer a mente da protagonista.

Momentos depois, por exemplo, durante uma conversa de Virgínia com Vicente no dia anterior ao sonho, ela havia recordado um episódio de inveja na infância que também envolvia os cabelos, dessa vez as lindas madeixas de uma coleguinha:

[...] a menina tinha longos cabelos dourados e olhos azuis, pequenos, maldosos. [...] um dia no meio dos risos de uma brincadeira [...] ela segurara na riqueza da amiga, nos seus cabelos longos e alguns fios trêmulos e assustados rebentaram, restaram em suas mãos. (LU, p. 183).

Na mesma passagem, um comentário exagerado de Vicente a respeito de um simples elogio de Virgínia retoma e atualiza no presente o sentimento de inferioridade, do apagamento, vivido por ela na infância e traduzido, novamente, pela antítese claro/escuro:

Ela se sentia tão tranquila que lhe disse mesmo: como Maria Clara estava bonita naquele jantar de Irene! Mas o modo simples como ele retrucou: ela é uma das *mulheres mais atraentes que eu conheço* – deprimiu-a: ela sorriu porém mudara imperceptivelmente o plano em que existia como *se a sala tivesse escurecido no brilho*. (LU, p. 184).

Retornando ao trecho do sonho, outro recurso estilístico, agora sonoro, se sobressai no trecho em questão. Trata-se da aliteração da consoante “r” para qualificar, adjetivar: “quase fugitivos e irritantes cabelos correndo como rios de suas cabeças redondas” (LU, p. 196). Além da semelhança pelo formato, entre as curvas das águas e as

ondulações das madeixas, o narrador empresta às palavras um movimento e sonoridade similares aos da correnteza do rio. Tal recurso, mais uma vez, como no primeiro sonho, recupera a cena inicial do romance, quando a repetição do som “r” também metaforizara o afluxo e o ruído do rio: “O rio correndo arrastava-o [chapéu] com brutalidade e ele resistia” e “[...] o rio rolava, o rio rolava. As folhas cobertas de poeira, as folhas espessas e úmidas das margens, o rio rolava”. (LU, pp. 9-10 – grifos meus)

Aliás, a menção ao rio da infância de Virgínia leva o sonho ao campo da morte, pois seu primeiro contato com ela aconteceu a partir das águas e provocara na personagem certa atração por essa experiência: “certa alegria doida e atenta enchia-lhe agora o corpo e ela esperava para morrer [...] Um instante morto estendeu longamente as coisas” (LU, p. 11).

Em segundo lugar, o rio sai do primeiro plano, da cena inaugural, e se desvia para o segundo plano, concentrado na metáfora dos cabelos, que se movimentam e soam como rios, mas já não se trata do rio propriamente dito. Houve, portanto, um procedimento similar ao deslocamento onírico, pois o rio, metonimicamente, é substituído pelos cabelos. Porém, como é possível notar, tanto o processo de concentração como o de desvio de imagens, sons e sentidos dependem um do outro. Da mesma forma, para Freud, a condensação e o deslocamento não se dissociam, pois é do movimento de interposição desses dois elementos, mais o da configuração, que o sonho é composto.

Diferentemente do outro sonho, este vai além das referências à infância na Granja, pois lida com um elemento novo para a sonhadora: a experiência vivida no espaço urbano. Se no primeiro, tudo remetia ao campo, no segundo, por sua vez, a maioria das imagens diz respeito ou se articula com a cidade. Logo no início, o narrador anuncia o ambiente do sonho, uma “cidade metálica”, marcada pelo excesso de brilho, limpeza e faíscas.

São várias as associações a aspectos urbanos que podem ser feitas a partir da caracterização cromática da cidade. O “metálico” pode se referir à cor cinza do concreto, ferro e aço presente nas construções ou ao metal de que são feitos os veículos, enquanto que o “brilho” e as “faíscas” seriam produzidos pelo reflexo do sol nesses materiais. Há, porém, um episódio da vida em vigília de onde parecem ter vindo algumas referências da caracterização do espaço urbano no sonho. Trata-se novamente de um momento no jantar de Irene, quando Virgínia se encontra alterada devido ao efeito do álcool:

Deslizou finalmente o olhar pela janela, para a noite negra e sem forma que se estendia além da *luz pálida* e viva da sala [...] *A cidade embaixo era cintilante e fria*, de longe parecia imóvel, calma e perigosa. E como ninguém a visse, tirou da bandeja mais um cálice, bebeu, tossiu um pouco, nada foi percebido, as coisas vacilavam *brilhantes* e sufocadas. [...] Com os *olhos faiscantes* e duros de uísque eles conversavam enquanto se aproximavam de Virgínia sentindo-lhe o calor do corpo, os olhos fixos dissimulando, as palavras curtas. [...] *Da rua vinham sons de buzinas solitárias*, as pupilas umedecidas de sono ela espiava a sombra. Sem sentir dormitou um pouco segurando com força no colo o largo chapéu que sobrenadava branco na penumbra, *vendo como em sonho as luzes piscando na cidade vazia*. (LU, p. 106-107 – grifos meus).

O trecho está repleto de termos que evidenciam a dicotomia luz/sombra e contribuem, também, para ressaltar a iluminação fantasmática da cidade. Tal contraste está presente em vários momentos do romance, mas costuma ser mais expressivo quando associado aos sonhos e devaneios. *A noite negra* surge ao lado da *luz pálida da sala*; *a cidade cintilante*, juntamente à *sombra* que Virgínia observa; o *chapéu sobrenadava na penumbra* ao mesmo tempo em que as *luzes* piscavam na *cidade*. E aqui a associação do chapéu ao verbo sobrenadar remete à cena na qual ele foi visto boiando no rio.

Além disso, a ingestão do álcool turva e estremece a visão de Virgínia e, conseqüentemente, contamina o discurso do narrador. Antes de beber o uísque, a cidade *parecia imóvel e calma*; depois, *as coisas vacilavam brilhantes*, um calor toma o corpo da personagem e seus os olhos passam simulam uma fixidez já há muito perdida.

Conforme a passagem avança, e o estado ébrio da personagem se intensifica, surgem descrições vagas e as figuras de linguagem; da mesma forma que os cortes na cena e, conseqüentemente, na sintaxe, como se a própria narrativa estivesse embriagada. Isso se verifica, por exemplo, quando Virgínia se despede dos demais convidados presentes na festa:

Todos estendiam a mão para *uma mulher*, ela também mostrou-lhe a sua e com efeito não tardou em senti-la ligeiramente amassada com certa umidade, *uma insistência*

*antipática e várias palavras*. Irene. O carro *deslizava macio*, no interior tépido o motor respirava como um coração. (LU, p. 106).

O discurso do narrador parece mimetizar o estado da personagem. A percepção da realidade se altera a ponto de as informações se tornarem lacunares, visto que não se deixa saber a quem estenderam a mão ou o que foi dito durante as formalidades da despedida – apenas *uma mulher, insistência antipática, várias palavra*. O nome de Irene aparece isolado em uma única frase, separado sintaticamente, o que chama a atenção para a imagem da anfitriã da festa. E, finalmente, há um corte repentino para a cena dentro do carro. A linguagem para descrever o veículo também sofre alterações, nota-se a personificação e a sinestesia, pois ele, em vez de andar, *deslizava macio* e seu motor *respirava como um coração*. Na sequência, já quase dormindo em razão do efeito da bebida, as pupilas de Virgínia ficam *umedecidas de sono* e ela, sem perceber, entra em um estado pré-onírico, passando a enxergar as luzes da cidade *vazia como em sonho*.

Como se vê, a embriaguez e a sonolência determinam a cena, tornando-a mais lenta, lacunar e nebulosa. Essa e outras passagens da obra, repletas de procedimentos estilísticos similares, são indícios de que a linguagem se aproxima do universo onírico não apenas nos trechos que descrevem os sonhos, mas em qualquer momento em que prevalece o inconsciente, o pré-consciente ou um estado alterado de consciência da protagonista, uma vez que ela é o centro a partir do qual o foco narrativo se estabelece.

De acordo com Freud, os sonhos “não são destituídos de sentido [...] Pelo contrário, são fenômenos psíquicos de inteira validade – realizações de desejos; podem ser inseridos na cadeia de atos mentais inteligíveis de vigília”<sup>63</sup>, porém o desejo é realizado de forma enigmática, alguns sentidos por meio do trabalho de associação e interpretações do leitor.

Embora Virgínia não faça associações sobre o sonho, alguns desejos ocultos ou transfigurados se revelam, na medida em que são expressos pela configuração da personagem no discurso do narrador. Desses, a morte torna-se o mais evidente. Como é possível notar, o sujeito da ação que representa o desejo de Virgínia é, a princípio, generalizado, podendo ser qualquer um: “*Alguém podia* chegar à cúpula mais alta da

---

<sup>63</sup> (A interpretação dos sonhos. IV, ESB, 1900, 131-132).

cidade, ver embaixo faiscarem os metais e gritar: eu quero morrer, eu quero morrer”. Só posteriormente ele é atribuído à personagem com o comentário do narrador em terceira pessoa: “[...] interrompeu-se: era a primeira vez que desejava morrer desde que vivia” (LU, p. 196).

O mesmo recurso se repete no período posterior: “E alguma coisa dizia também: meu Deus, com infinita ternura, quase com vergonha, quase com malícia: meu Deusinho.” (LU, p. 196). Há uma distância ainda maior entre “alguma coisa” e o objeto direto “meu Deus”. Antes o sujeito era “alguém”, portanto um ser-humano mesmo que indefinido, agora consiste em algo mais despersonalizado; aqui o pronome possessivo deixa claro que se trata do discurso de Virgínia. O uso reiterado dessa forma de apresentar o desejo anunciado pela personagem produz um efeito de mistério no sonho, pois as falas parecem ser motivadas por uma força alheia, estranha, desconhecida, “alguém” ou “alguma coisa”, como se algo de fora se apropriasse de Virgínia.

Ademais, vale destacar que as circunstâncias em que a personagem pronuncia o nome de “Deus” – “ternura”, “vergonha” e “malícia” – podem ter influenciado na repetição do termo no diminutivo “Deusinho”, pois este grau é uma variação que evidencia maior intimidade; as noções acima referidas reproduzem, paralelamente, a aproximação com a divindade. Há aqui, portanto, uma unificação de diferentes sentidos em um mesmo signo, que remonta tal metáfora à condensação onírica.

No tocante ao modo de anunciação do desejo pela personagem, entretanto, nota-se outra diferença entre ambos os sonhos. Enquanto no primeiro havia uma separação evidente entre o que dizia o narrador e o que dizia a personagem por meio do discurso indireto: “Ela teve que falar e não sabia como dizer. Disse: - Tome-me.” (LU, p. 67); no segundo, os anseios da personagem vêm à tona por meio do discurso indireto livre. Isso cria um íntimo elo psíquico entre personagem e narrador, de modo que este parece assumir o ponto de vista daquele, confundindo, intencionalmente, os dois elementos da narrativa.<sup>64</sup>

---

<sup>64</sup> A partir da leitura de Norman Friedman, entende-se que tal recurso narrativo, o discurso indireto livre, compõe, de maneira mais ampla, um dos modos de narrar: a onisciência seletiva. O material da estória é transmitido ao leitor a partir da mente de apenas um das personagens que se encontra no “centro fixo”. O autor revela estados internos da personagem (pensamentos, percepções, sentimentos, desejos etc.) à medida que eles ocorrem, resultando numa tendência à cena. Em vez de contar, explicar, sumarizar os fatos depois de ocorridos, como o narrador onisciente neutro. (*O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico*. In.: REVISTA USP, São Paulo, n. 53, p. 177-178, março/maio 2002, acesso em <http://www.usp.br/revistausp/53/15-norman-2.pdf> 06 de junho de 2015.)

Não é novidade dizer que o discurso indireto livre e narrador onisciente seletivo são recursos estilísticos comuns na escrita de Clarice Lispector. No entanto, é possível perceber que sua ocorrência se intensifica, neste romance, quando se trata de representar e descrever os processos psíquicos relacionados ao inconsciente/pré-consciente, como as atividades oníricas em questão, os devaneios e as lembranças. No caso deste sonho, por exemplo, o fato de o narrador mobilar o discurso indireto livre ao longo do sonho ressalta o ambiente de introspecção e revela as angústias, os desejos e os sofrimentos mais íntimos da personagem, introduzindo o leitor de maneira mais profunda no seu universo ficcional.

Sobre esse aspecto, chama à atenção a simultaneidade e rapidez com que o narrador adentra as atividades psíquicas de Virgínia, de modo a assumir o ponto de vista da personagem durante o sonho; e, ao mesmo tempo, afasta-se delas para descrever a ação do lado de fora, revelando, assim, os acontecimentos e objetos da cena externos à narrativa onírica:

*Em seguida o travesseiro era um amontoado onde se afundava a cabeça e encontrava-se quentura [...] uma força morna e persistente sorvia lentamente a pessoa para o centro da cama e do sono, e caía-se, caía-se, era inútil tentar libertar-se do sonho e caminhar para a luz esbranquiçada e doentia do sol que existia sobre as pálpebras como um peso vacilante. (LU, p. 196 – grifos meus).*

Contudo, mesmo através do olhar externo – justificado, por exemplo, pela menção ao travesseiro, à cama e à luz do sol –, o narrador consegue indicar que a mente da personagem sucumbe cada vez mais profundamente à atividade onírica. Isso porque os dois objetos da cena, coadjuvantes do ato de dormir, exercem uma força sinestésica – “força morna” que “sorvia” – capaz de intensificar a atividade onírica da personagem. Ademais, afundar a cabeça no travesseiro e ser atraído para o centro da cama constituem metáforas de tal aprofundamento.

A mudança de foco do narrador, para mostrar o lado de fora da mente de Virgínia durante seu sono, parece dividir o sonho em duas partes, visto que ao retornar para o seu interior, a cena reapresenta novas imagens e diferentes combinações em relação à primeira parte:

Fugir do sonho, fugir do sonho. Mas a diretora da cidade, com óculos e um sorriso, como era doloroso estar diante dela, vinha e *forçava-a a comer ovos estrelados* em frigideiras quentes de banha, a comê-los um atrás do outro, dezenas, Vicente, dezenas, *sentindo o estômago chorar de asco. Então é que vinha de novo o “eu quero morrer”* – era a primeira vez desde que vivia – mas agora tão forte e sério que *lhe parecia ser apenas ensaiado até então*. (LU, p. 196).

A primeira frase duplicada “fugir do sonho”, cuja origem se pode atribuir aos pensamentos da sonhante, faz a transição do ponto de vista externo para o interno; e continua a exprimir a sensação de impossibilidade de sair do sonho, tão interno é o envolvimento da personagem. Igualmente, o termo antecipa a situação de opressão e violência que surge na sequência: uma figura feminina empoderada e controladora na cidade impõe à sonhante uma situação de dor e sofrimento, cuja solução será, novamente, o desejo de morrer. Dessa vez, no entanto, ele é mais “forte e sério” do que o anterior, pois o sonho fez Virgínia passar por uma experiência negativa que também impulsionou o desejo.

Na transição para a próxima imagem, o narrador mobiliza o mesmo recurso utilizado para referir-se à agilidade com que as mulheres do início do sonho mudavam de penteados: “a um movimento”. Dessa vez, a expressão “com um suspiro” – que remete à atividade respiratória de quem dorme, revela também a rapidez e a facilidade da passagem de uma cena à outra; da mesma forma que na expressão popular “num piscar de olhos”. Dito isto, eis o trecho que dá continuidade:

Com um suspiro ela arranjava um emprego de lavadora das banheiras das mulheres louras da cidade da diretora – como era rápido e turbilhonante. Eram grandes banheiras lisas e as mulheres eram tão belas, as coxas tão grandes que ela terminava por ser uma delas. (LU, p. 197).

Do ponto de vista da relação entre a interpretação literária e a teoria da elaboração onírica, essa passagem constitui a mais significativa desse sonho literário. Freud revela<sup>65</sup>, por meio de vários casos, que o processo de condensação é evidente, por exemplo, na formação de palavras. Isso ocorre dentro deste sonho literário, porém de maneira mais sutil. O termo “banha”, presente na preparação dos “ovos estrelados”, desloca-se, movimenta-se e reaparece em parte da palavra “banheiras”. O ingrediente “banha”, usado para fritar as dezenas de ovos que Virgínia é forçada a ingerir, se encontra dentro da palavra cuja função a personagem exercerá na cidade, a de “lavadora de banheiras”.

Igualmente, os elementos das imagens anteriores reaparecem concentrados nesse trecho. As banheiras são daquelas mulheres louras do início do sonho, que agora pertencem à cidade e que, por sua vez, pertence à diretora. Como se percebe, as mesmas imagens presentes no começo reaparecem em novas combinações e em lugares diferentes daqueles onde surgiram na primeira vez, mas sempre reiterando um campo comum de sentidos. O esquema abaixo procura ilustrar o movimento do avanço vinculado à associação reiterativa dos termos:

Cidade => mulheres louras => cabelos lisos e sedosos => diretora da cidade => ovos estrelados => banha => lavadora de banheiras => banheiras das mulheres louras => cidade => diretora => banheiras lisas => seda => banheira

A maneira como esses termos se intercalam e, depois, se repetem cria uma espécie de emaranhado de sentidos que avança girando em si mesmo, semelhante, portanto, a uma espiral; ou seja, eles retornam, porém com o objetivo de criar um movimento um tanto circular, mas que segue adiante.

Além do mais, nessa segunda parte do sonho os trechos que sugerem a agilidade da transição entre as imagens oníricas, *com um suspiro e como era rápido e turbilhonante*, possuem o mesmo tom do trecho que caracteriza a rápida mudança no penteado das mulheres louras da cidade: *a um movimento de cabeça*; da mesma forma que o *liso* do cabelo das mulheres se reduplica nas banheiras *lisas*.

Outro procedimento notável e importante que se percebe quando vai se chegando ao final da narrativa onírica é a desconstrução da hierarquia que oprime Virgínia.

---

<sup>65</sup> *A interpretação dos sonhos*. ESB, vol. IV, 1900, p.301-324.

A princípio, há uma estrutura vertical entre Virgínia e as demais personagens. Uma diferença de classe se impõe, já que as mulheres louras e de lindos cabelos, por exemplo, contrastam com o medo de Virgínia apagar-se *humilde e suja*; a figura de uma *diretora da cidade* intimidadora força Virgínia a comer ovos estrelados; e, por fim, Virgínia se transforma em lavadora de banheiras, todos os elementos representantes da dominação se aglutinam em uma única frase sem pausa: “[...] ela arranjava um emprego de lavadora das banheiras das mulheres louras da cidade da diretora” (LU, p. 191).

Em seguida, o fim da submissão ocorre graças à equiparação entre as posições de Virgínia e as de suas patroas. Isso se dá por um recurso estilístico de concentração de sentido. As *coxas* são destacadas como elemento de ligação entre as mulheres e Virgínia, a imagem desta se funde e se confunde com a daquelas de tal maneira que, rapidamente, “ela terminava por ser uma delas”. Sendo assim, no término do sonho, Virgínia consegue, por meio de um procedimento semelhante à condensação onírica, eliminar o desconforto oriundo da opressão sofrida no começo, igualando sua posição à das demais mulheres no sonho.

Entretanto, outro problema se instaura antes de Virgínia despertar. A cena das mulheres dá lugar a uma ideia abstrata de medo que cresce até se configurar na imagem dos oceanos invadindo a terra:

Então o que ela mais temia – *marrom*, brilhante e agonizante – ia crescendo aos poucos, crescendo crescendo crescendo [...] os oceanos invadindo e cobrindo a terra; depois enfim diminuindo. *Mas quanto? afinal quanto? basta, basta! Ela argumentava com a mão estendida.* [...] Compreendia-se que mais um pequeno esforço e seria possível acordar. (LU, p. 197 – grifos meus).

A forma que o medo da personagem adquire pode apontar para uma importante relação entre esse sonho e um dos pontos centrais e reptícios do romance: os objetos que representam os mistérios e segredos de Virgínia e são responsáveis por lhe dar contorno, nitidez e atrair seu corpo a um centro, conforme o primeiro parágrafo da obra.

Na imagem dos oceanos invadindo a terra, o medo é associado à cor marrom, a mesma do chapéu de Virgínia; este que, por sua vez, relembra a cena traumática em que

ela conhece o conceito de morte, pela via simbólica. Novamente a sinestesia e a metáfora presentes no trecho “o que ela temia – marrom, brilhante agonizante” se aproximam do mecanismo onírico da condensação, pois o chapéu em si não aparece na cena, mas está representado dentro da construção sinestésica: a cor do medo é marrom e o marrom é a cor do chapéu. O objeto não está no primeiro plano e sim a cor dele, portanto o pensamento que constrói essa imagem onírica sofreu um deslize de sentido, o chapéu, elemento muito importante para a configuração da personagem, está em segundo plano e é substituído pela sua cor.

Tomando o sonho como realização do desejo, podemos supor, à guisa de conclusão, que um de seus acontecimentos motivadores pode estar na viagem de Virgínia de volta para Granja Quieta, uma vez que a atividade onírica elabora imagens e situações desconfortáveis, conflituosas e temerosas, envolvendo elementos da cidade, do mesmo modo que várias situações da vida em vigília da personagem no ambiente urbano. É possível que essa construção seja uma tentativa de Virgínia justificar para si a fuga da cidade e o conseqüente regresso ao campo, eximindo-se da culpa de abandonar Vicente, por exemplo. Tal explicação sugere, igualmente, uma conexão entre este e o primeiro sonho de Virgínia, pois ambos aparecem em instantes de conflito, fuga, partida, viagem e ruptura do sujeito com o espaço.

### **3. As sombras do *EU*: aspectos de devaneios e lembranças em Virgínia.**

“As sombras são / Assombrações / As  
vibrações / A sombra e o som / Da amada /  
Da visitante / Imaginada / Teu ventre  
invento / E o teu silêncio / É o som de uma  
celesta / Nos mangues frios / Caligrafia /  
Da mecânica celeste.”

**SUELI COSTA – TITE DE LEMOS,**  
*assombrações.*

“Lutei toda a minha vida contra a  
tendência ao devaneio, sempre sem jamais  
deixar que ele me levasse até as últimas  
águas. [...] E, se lutando contra o devaneio,  
ganho no domínio da ação, perco  
interiormente uma coisa muito suave de se  
ser e que nada substitui. Mas um dia ainda  
hei de ir, sem me importar para onde o ir  
me levará”.

**CLARICE LISPECTOR (1970), *Ir  
contra a maré.***

### 3.1 A descrição da consciência e a narrativa em *O lustre*.

O objetivo deste capítulo será analisar os devaneios e as lembranças e da protagonista Virgínia e, conseqüentemente, os recursos estilísticos por meio dos quais a memória e o inconsciente são representados literariamente.

Como desdobramentos desse tema, procuraremos, primeiramente, estudar o foco narrativo, sobretudo no tocante à apresentação da consciência da personagem e à descrição de seus devaneios que adentram e influenciam o ponto de vista do narrador. Em segundo lugar, analisaremos a construção do passado e a passagem do tempo, relacionados ao salto cronológico na narrativa; além de identificar nas passagens selecionadas imagens que recuperam, reduplicam e reapresentam momentos do passado de Virgínia em Granja Quieta. Por fim, ressaltaremos a presença constante da dicotomia luz e sombra como representação simbólica do objeto-título da obra (*O lustre*) e a relação de espelhamento entre o capítulo de transição do romance e a totalidade da obra.

Antes de tudo, é necessário contextualizar o ponto da narrativa onde se encontra a passagem que será analisada de agora em diante. Trata-se do final da primeira parte do romance, quando Virgínia desperta do primeiro sonho, analisado no 2º capítulo deste trabalho, e presencia a discussão em família a respeito do namoro de Esmeralda recém-descoberto. Apesar de ter sido Virgínia quem entregou o segredo da irmã, ao ser incitada, pelo pai furioso, a confirmar a história diante da família, ela finge um desmaio para fugir da situação conflitante:

[...] ela deu um grito lancinante e *deixou-se cair*. O pai impediu-a de rolar pelas escadas. Os olhos fechados, *os ouvidos tensamente acordados* à espreita do que se passava, sentiu-se carregada para cima num voo lento. *Sorria interiormente* sem saber por que no meio do atento terror. (LU, p. 69 – grifos meus).

Os destaques evidenciam o estado consciente da personagem e, ao mesmo tempo, a vileza contida no ato de sorrir “internamente”, depois de entregar a irmã, sem assumir a autoria da denúncia. No entanto, tamanho é o esforço para se fingir desmaiada que Virgínia

acaba de fato desacordando, pois “ela deixou por vários instantes de ouvir e de perceber. Quando entreabriu os olhos achava-se sobre a cama no quarto vazio” (LU, p. 69-70).

A princípio, embora Virgínia pareça acordar no quarto, vários elementos da cena sugerem que se trata, na verdade, de um novo sonho ocorrido após o desmaio, como será confirmado mais a frente. O silêncio e o vazio predominantes no ambiente aludem à atmosfera onírica: “Grande silencio envolvia a casa [...] buscava pelo ar para saber onde estavam as pessoas. Nada se apercebia, o casarão vasto e nu”. A incerteza sobre o fato de sorrir também reforça o plano da irrealidade: “Sentiu-se sorrindo, levou os dedos aos lábios porém estes conservavam-se cerrados e estreitos e o sorriso fora apenas um pensamento”. (LU, p. 70)

Além disso, há dois elementos que remetem ao sonho anterior. O primeiro está na repetição da frase que adquire ares de divisa naquela passagem e sintetiza a aprendizagem de Virgínia com Sociedade das Sombras: “*sua bondade não impedia sua maldade, sua bondade não impedia sua maldade*. Ela cometera um ato corruto e vil. Nunca no entanto lhe parecera ter agido tão livremente e com tanta frescura de desejo.” (LU, p. 70 – grifo meu).

Já o segundo elemento consiste na necessidade de Virgínia “enxergar-se ao espelho”. O caminho até o quarto de hóspedes, onde ficava o objeto, é descrito da seguinte maneira: “Atravessou o corredor rapidamente, os **passos dos pés nus abafados pelo tapete púrpura**, o coração batendo violento e **pálido**”. (LU, p. 70 – grifos meus). É possível notar, ainda, que as aliterações do fonema /P/, intercaladas às do fonema /S/, ressoam e mimetizam o eco produzido pelo atrito entre os pés ágeis de Virgínia e veludo silenciador do tapete.<sup>66</sup>

A partir daqui, tem início um parágrafo que se prolonga pelas quatro páginas finais do capítulo e consiste em uma longa descrição do vagar de Virgínia entre pensamentos sobre o futuro e as imagens que demarcam gradualmente o espaço do passado.

Neste novo sonho, diferentemente dos outros, praticamente nada acontece no plano das ações. Não há uma composição sequencial e narrativa de imagens que possamos

---

<sup>66</sup> O mesmo recurso sonoro é utilizado por Lispector no conto *Felicidade Clandestina* para descrever, de forma exagerada, o barulho da personagem vilã chupando balas: “Como se não **bastasse**, enchia os dois **bolsos da blusa**, por cima do **busto**, com **balas**.” (FC, 1998, p. 9 – grifos meus). Conforme destaca Yudith Rosenbaum em *Metamorfoses do mal: uma leitura de Clarice Lispector*. São Paulo: Edusp, 2006, p. 72.

associar a restos diurnos ou a desejos da protagonista. A cena externa se resume apenas ao descolamento de Virgínia de um quarto para o outro e ao ato de se olhar diante do espelho. Esta ação parece constituir o ponto de ancoragem do foco narrativo, a partir do qual o narrador se afasta em busca dos pensamentos da personagem e para onde retorna, na tentativa de estabelecer um fio condutor externo.

Logo de início, o foco narrativo se distancia do espaço exterior e adentra Virgínia. Isso ocorre depois de o narrador descrever a personagem despertando e chegando até o quarto onde todo o restante da cena se passa: “Assim pois *lá estava ela*. O *rosto* um instante como eterno, a carne piedosamente mortal. Lá estava ela, pois, os *olhos* inocentes espiando de *dentro da própria degradação*” (LU, p. 70 – grifos meus). Percebe-se que o ponto de vista percorre o caminho do maior para o menor grau. O narrador parte de um lugar amplo, demonstrado pelo advérbio “lá”; depois aproxima-se do rosto de Virgínia; e amplia o foco mais ainda ao destacar os olhos dela; e, a partir daí, captura-a de dentro, onde estão sensações como a degradação, conforme cita o texto.

Entretanto, o foco sempre volta após as digressões de Virgínia, por meio de expressões que chamam a atenção para o momento da enunciação: “[...] e olhava-se ao espelho [...] Concordava com aquele profundo corpo em sombras, com seu sorriso calado [...] Olhava o ar silencioso e pálido do quarto” (LU, pp. 70-72). Isso continua ao longo de toda a cena, intensificando-se no final, em que se destaca a imagem de Virgínia novamente diante do espelho sob o efeito de luz e sombra.

Portanto, a larga extensão do trecho revela justamente um movimento pendular do foco narrativo no texto, que vai e volta entre os acontecimentos externos e internos, prevalecendo, porém, sobre estes últimos, pois o espaço mais importante aqui é o percurso da personagem, formada por meio de diversos pensamentos, associações, lembranças, impressões, sensações e expectativas. Aliás, passagens como essa compõem a maior parte da obra, justamente porque seu grande tema não são as simples ações externas que acontecem na trajetória de Virgínia, mas o reflexo e o impacto delas em sua subjetividade.

Graças à semelhança com o procedimento adotado em *O lustre*, vale mencionar a tese formulada pelo crítico Erick Auerbach, em estudo sobre o romance “Rumo ao Farol” de Virgínia Woolf<sup>67</sup>: “O escritor, como narrador de fatos objetivos, desaparece quase que

---

<sup>67</sup> Escritora inglesa cujo estilo é comumente comparado ao de Clarice Lispector por boa parte da crítica brasileira.

completamente; quase tudo o que é dito aparece como reflexo na consciência das personagens do romance”<sup>68</sup>.

Num sentido mais amplo que o último, Robert Humphrey teoriza a respeito de tal questão em seu livro *O Fluxo da Consciência*<sup>69</sup>, ao trabalhar a forma de representação da mente humana nas obras literárias:

[...] se um autor deseja criar um personagem apresentando ao leitor a mente desse personagem, então a obra na qual isto é feito, por si, tem a mente desse personagem por cenário. Tem por tempo de ação todo o alcance das lembranças e fantasias dos personagens no tempo; tem como lugar de ação onde quer que as mentes dos personagens queiram ir na memória ou fantasia; e tem por ação qualquer incidente lembrado, percebido ou imaginado sobre o qual os personagens queiram focalizar sua atenção. (HUMPHREY, 1976, p. 77).

O ato de Virgínia se olhar no espelho consiste no traço exterior que desencadeia todo o processo interno. Existe, contudo, um descompasso entre ambos os acontecimentos, já que o tempo de leitura da cena é muito maior do que de fato Virgínia levaria para se observar no espelho e refletir sobre sua vida. Isso ocorre porque o percurso da personagem é muito mais rápido do que a linguagem parece conseguir capturar.<sup>70</sup> O rápido espaço de tempo que Virgínia teria levado para percorrer esse caminho se transforma em longos minutos aos olhos do leitor.

Norman Friedman nomeia de onisciência seletiva aquele ponto de vista que revela os pensamentos detalhadamente e à medida que ocorrem, privilegiando a cena à narrativa; além de apresentar o material da história a partir da consciência de uma única personagem.<sup>71</sup> É possível notar uma semelhança desse conceito com o narrador de *O lustre*, como esboça o surgimento de cada nova impressão, sensação e lembrança na mente

---

<sup>68</sup> “A meia marrom”. In.: *Mimesis*. São Paulo: Perspectiva, 2004, p. 481.

<sup>69</sup> HUMPHREY, Robert. *Fluxo da consciência*. São Paulo: McGraw-Hill, 1976, p. 91.

<sup>70</sup> De acordo com AUERBACH é apenas a representação do que ocorre na consciência da personagem que requer mais tempo do que o processo externo, “porque o caminho percorrido pela consciência é completado, por vezes, muito mais rapidamente do que a linguagem é capaz de reproduzir, pressupondo-se que se queira ser compreendido por um terceiro”. 2004, op. cit., p. 484.

<sup>71</sup> FRIEDMAN, Norman. *O ponto de vista na ficção*. Revista USP. São Paulo, nº 53, 2002, pp. 177-178.

de Virgínia: “E *enquanto isso* seria inútil deter o que *sucedida* ao redor [...] Experimentava uma inquieta sensação de *estar vivendo aquele momento*, de ser quase uma moça e de ser aquela a quem *acontecia o instante* [...] (LU, pp. 71-72 – grifos meus)

Por fim, após todo o caminho percorrido pelo narrador ao longo das digressões da consciência de Virgínia, a perspectiva retorna para a cena exterior periférica que desencadeou o processo. O olhar volta para fora e destaca o espaço e a imagem da personagem diante do espelho, encerrando a passagem de maneira cíclica, a ser discutido no tópico seguinte.

### **3.1 Um passado reconstituído no presente: lembrança, devaneio e espelhamento.**

Passemos agora a analisar mais a fundo a passagem referente ao sonho e o subsequente devaneio, no intuito de melhor compreender como os tempos passado e futuro são salientados na narrativa e sua importância na configuração da protagonista.

O narrador reitera uma expressão na abertura do trecho, a fim de focalizar a imagem da protagonista em frente ao espelho: “*Assim pois lá estava ela*. O rosto um instante como eterno, a carne *piadosamente* mortal. *Lá estava ela, pois*, os olhos *inocentes* espiando de dentro da própria *degradação*” (LU, p. 70 – grifos meus). Ademais, os traços físicos são destacados em meio a outras características, tais como aspectos referentes ao sentimento (piedade), à inocência ou ao estado de espírito de Virgínia (degradação).

Na seqüência, o caráter instável, cambiante, ágil e ininterrupto dos pensamentos de Virgínia é repetidamente destacado, por meio de verbos no gerúndio ou no pretérito imperfeito, entre outras palavras, que reforçam a ideia de movimento e de presentificação:

Enquanto isso seria *inútil deter* o que sucedia ao redor [...] o que *sentia ocorria*-lhe evanescente, leve e brilhante, tão imaterial e *fugaz* que ela *não poderia parar* em algum pensamento [...] e olhava-se ao espelho: aquela figura *exprimindo* alguma coisa

[...] *Olhando-se* ela não conseguiria compreender, apenas concordar. [...] a vida como *nascendo* dessa confusão. (LU, p. 70 – grifos meus).

Dessa forma, Virgínia começa a reconhecer certa transformação que lhe permite seguir adiante. A ideia de concordar com o que se via, sem compreendê-lo, no entanto, reverbera na próxima visão: a de um novo tempo, um futuro nítido aos olhos e ainda assim misterioso:

Agora parecia ainda mais ardente a sua licença consigo mesma como se ela admitisse também o próprio futuro. *E ela... mas sim, sim, ela via o futuro... sim*, num relance feito de olhar e ouvir, num puro instante o *futuro inteiro...* Embora só soubesse que via e não o que via, assim como só saberia dizer sobre o azul: *vi azul, e nada mais...* (LU, p. 71 – grifos meus).

Vale notar, também, que o narrador parece se apropriar, pela interrupção e ênfase no discurso, da fala de um vidente que enxerga o destino de sua personagem, uma vez que intercala a frase “mas sim, sim ela via o futuro” entre as reticências, e repete insistentemente o advérbio “sim”. Além disso, a cor azul, com a qual o futuro é comparado, pode ser uma atualização da imagem do céu presente no final do primeiro sonho de Virgínia, poucas páginas atrás: “[...] e o céu se prolongava *num só ar azul*” (LU, p. 68 – grifo meu). Em primeiro lugar, nota-se que a composição do céu se dá de forma indireta, pois é substituído pelo ar que, sinestesticamente, se caracteriza pela cor azul. Observa-se nesse trecho um processo metonímico, uma vez que a cor se desloca na imagem, deixando de qualificar o conjunto mais abrangente (o céu) para determinar sua partícula integrante (o ar). Portanto, é possível reconhecer, aqui, mais um ponto de contato entre a configuração literária do sonho em *O lustre* e o deslocamento descrito na teoria da elaboração onírica, conforme Freud sistematiza em *A interpretação dos Sonhos* (1900), pois o elemento “azul” desliza de uma imagem a outra.

Em segundo lugar, tal processo não ocorre somente dentro do primeiro sonho, mas também resvala dele para este devaneio. Porém, a imagem já não é mais a mesma. Naquela passagem, um vasto e ampliado céu, prolongado em ar azul, sugeria uma abertura

da trajetória de Virgínia para o desconhecido. Já aqui, além de toda a imagem aparecer concentrada apenas no termo *azul*, ele evidencia a incerteza com relação ao destino da protagonista, que sabia “que via e não o que via, assim como só saberia dizer sobre o azul: vi azul, e nada mais...” (LU, p. 71). É possível, finalmente, traçar um paralelo entre tal imagem literária e o inconsciente para a psicanálise, pois, embora a personagem tenha desejos atuantes sobre seu futuro, ela própria os encobre com uma espécie de manto azul, à maneira dos palimpsestos.

Conforme o texto avança, forma-se uma cadeia de metáforas ligadas ao campo semântico da atmosfera: “O que *existira* na sua vida era um poder indistinto e infinito, realmente infinito e *esgazeado*. [...] O que *existira* na sua vida, intocado e jamais vivido, erguera-a pelo mundo *como bolha que sobe*.” (LU, pp. 70-71 – grifos meus). Pode-se observar a persistência de elementos como a névoa, a neblina, o vento e o ar envolvendo tanto os pensamentos sobre o passado, quanto os relativos ao futuro; numa espécie de moldura que ressalta o aspecto impalpável e fugidio das lembranças e o caráter nebuloso e desconhecido do porvir. Isso se intensifica nas duas últimas páginas do capítulo, quando Virgínia atinge o ápice de seus pensamentos diante do espelho, que passam a apontar para conclusões reveladoras sobre sua vida, manifestando uma inédita transformação:

Subitamente pareciam ter-se *esgotado as palavras de que ela vivera na infância e ela não encontrava outras*. [...] Olhava o *ar silencioso e pálido* do quarto, um instante imóvel e sem destino. Como era fatal ter vivido. Pela primeira vez envelhecera. Pela primeira vez tinha a consciência de um tempo atrás de si e a noção desassossegada de algo a não poder tocar jamais, de alguma coisa que já não lhe pertencia porque estava completa mas *a que ela ainda se prendia pela incapacidade de criar outra vida e um novo tempo*. (LU, p. 72 – grifo meu).

Inicialmente, o excerto parece revelar um sujeito emudecido, impossibilitado de se comunicar pela linguagem verbal. A ausência de palavras repercute, inclusive, no ambiente do quarto, de “ar silencioso e pálido”; já o “instante imóvel e sem destino” remete para o espaço do cômodo uma ideia nova surgindo em Virgínia: a fugacidade do tempo, a perda dos momentos presentes que deixam de existir no agora e passam a

pertencer ao plano da memória, ao “atrás de si”. É possível perceber, ainda, que isso não ocorre de maneira tranquila para a personagem; pelo contrário, saber do tempo inapreensível, que não poderá “tocar jamais”, constitui uma “noção desassossegada”, inquieta, passível de angústia e sofrimento, acompanhada da ausência de vínculo com o lugar e, por fim, provocadora do aprisionamento de Virgínia no tempo perdido, impedindo-a de avançar em sua trajetória.

Nesse momento, após a inércia da protagonista ser atribuída à sua impossibilidade de se desprender da vida pretérita e “criar outra vida e um novo tempo”, surgirão ao menos três importantes imagens do espaço da Granja, que já serão configuradas como lembranças na narrativa. Vejamos a construção da primeira:

Toda a sua infância fora franzida pelo *ar frio* que doía no nariz com gélido ardor; via a si mesma como de longe, pequena, a forma escura na *neblina* já dourada de sol, abaixada olhando na terra algo que não podia mais precisar; agora seu próprio *hálito* parecia rodeá-la de uma *atmosfera* morna, os olhos abriam-se em cor larga, o corpo se aprumava em criatura humana. (LU, p. 72 – grifos meus).

O frio implícito no “ar pálido” do quarto, no trecho anterior, ganha maior proporção, agora, quando o narrador destaca a presença do “gélido ardor” concentrado no nariz<sup>72</sup> da personagem durante toda a sua infância. Consequentemente, a perda da visibilidade e da nitidez, bem como o afastamento da própria imagem na neblina, podem metaforizar a configuração do tempo pretérito e o distanciamento do espaço da infância, cuja representação parece perder gradualmente o foco, cada vez mais longe e obscura.

Ao mesmo tempo, a antítese formada pelo contraste entre a neblina e o sol, entre o “ar frio” e a “atmosfera morna”, joga uma meia luz sobre um possível amadurecimento, cujo processo começa pelo foco míope do narrador – à semelhança do nariz e dos olhos – e alcança a totalidade do corpo que se “aprumava em criatura humana”. Percebe-se um papel atuante dos sentidos na reconstrução das lembranças. Nesse caso, a dor provocada pelo

---

<sup>72</sup> Tal imagem que remete à sensibilidade reverberará no primeiro sonho, quando o narrador focaliza Virgínia no momento de inspiração antes da procura com “as narinas finas como as de um animal fino e assustado”. (LU, p. 66).

contato do nariz com o ar frio e o gélido ardor se associa ao ambiente onde Virgínia cresceu, pois este é igualmente descrito como uma terra fria, gélida, árdua e sombria. Aliás, o fato de ser justamente o nariz a parte do corpo que desperta tal lembrança remete à outra imagem do primeiro sonho, quando Virgínia sai de casa, “com tudo de mais feroz que possuía” à procura de uma “inspiração, as narinas sensíveis como as de um animal fino e assustado” (LU, p. 66). Voltando ao devaneio, nota-se, ainda, que a primeira lembrança, mobilizada por meio do tato, conclui-se, da mesma forma, reiterando a dicotomia mencionada acima, por meio de sensações antitéticas no corpo da personagem: “Com um suspiro de impaciência e temor seu corpo *rebelou-se* como *possuído* e de novo *imobilizou-se* no quarto” (LU, p. 72 – grifos meus). Finalmente, é possível associar as ideias de rebelião e possessão, bem como a de imobilidade, respectivamente, à oposição entre calor e frio, entre luz e escuridão.

Já a segunda lembrança, na sequência, parece compor em caráter conclusivo, uma súpula dos sentimentos e das lembranças de Virgínia com relação à Granja Quieta, indicando, tanto o envelhecimento da personagem, como o seu futuro e novo caminho a ser percorrido na cidade. Apesar de as três camadas de tempo surgirem simultaneamente no texto – o passado recuperado nas lembranças, o momento da enunciação e o futuro antecipado – o discurso do narrador mobiliza variados recursos expressivos da língua a fim de caracterizar as diferenças temporais daquilo que é narrado.

É possível notar, por exemplo, a ocorrência de verbos no particípio e no mais-que-perfeito de modo a posicionar a infância de Virgínia em um local realizado, concluído e distante; enquanto que o tempo ainda em curso é marcado por verbos no pretérito imperfeito e pelo advérbio *agora*:

Tendo *experimentado* a doçura da fascinação e da obediência ardente a Daniel, [...] *ansiava agora* por entregar-se à força de outro destino. Sentia que *cessara* a harmonia entre seu existir e a Granja onde ela *nascera* e *vivia*; pela primeira vez pensava na viagem à cidade [...]. (LU, p. 72 – grifo meu).

O trecho ressalta, ainda, o prazer de Virgínia originado de uma postura passiva, branda e submissa diante de Daniel, uma vez que a obediência ao irmão era “ardente”, e ela desejava “entregar-se” a outro destino. Salientada pelo narrador, sua “natureza

maleável” recobra, por analogia, a propriedade igualmente modelável dos bonecos de barro construídos por Virgínia, no início do romance.

Tal passagem merece ser explanada mais detalhadamente por suscitar estreita relação com temas psicanalíticos que compõem o objeto deste trabalho, como por exemplo, a apreensão literária de conteúdo inconsciente, a revisitação do passado por meio das lembranças e a criação artística que intenta preencher a falta.

No caso da brincadeira de modelar bonecos, a personagem se liberta momentaneamente do papel submisso para se tornar uma espécie de deusa onipotente, cujo saber lhe é inato: “Mas o que ela amava acima de tudo era fazer bonecos de barro, *o que ninguém lhe ensinara.*” O local escuro, afastado e vazio escolhido para o trabalho, “uma pequena calçada de cimento em sombra, junto à última janela do porão”, “de onde se poderia modelar um mundo”, adquire um aspecto cosmogônico que se aproxima, por exemplo, do vácuo e das trevas presentes antes da criação do universo, segundo a tradição bíblica<sup>73</sup>; semelhança reforçada, ainda, com a seguinte pergunta do narrador “como explicar o milagre” daquele instante sagrado. (LU, pp. 44-45).

Virgínia reconstrói sua ‘realidade’ cotidiana ao mesmo tempo em que inventa um universo fantasioso, pois “ela podia fazer o que existia e o que não existia!”. A partir do conjunto de suas criações, nota-se a constante presença da figura materna e, por outro lado, um apagamento da paterna; além da repetição<sup>74</sup> de várias “meninas”, em diferentes situações, que parecem se assemelhar a ela própria:

Fazia crianças, cavalos, uma mãe com um filho, uma mãe sozinha, uma menina fazendo coisas de barro, um menino descansando, uma menina contente, uma menina vendo se ia chover, uma flor murcha com sol por cima, o cemitério de Brejo Alto, uma moça olhando... Muito mais, muito mais. (LU, pp. 44-46).

---

<sup>73</sup> Como se vê em Gênesis 1: 1-2: “No princípio, Deus criou o céu e a terra. Ora, a terra estava vazia e vaga, as trevas cobriam o abismo, e um vento de Deus pairava sobre as águas.” BÍBLIA. Português. Bíblia sagrada de Jerusalém. São Paulo: Edições Paulinas, 1985.

<sup>74</sup> Dialogando com o ímpeto sexual da repetição, de que trata Freud, Walter Benjamin afirma que a repetição consiste na “lei fundamental que, antes de todas as regras e leis particulares, rege a totalidade do mundo do brinquedo [...] Sabemos que para a criança ela é a alma do jogo; que nada alegra-a mais do que o ‘mais uma vez’ [...] A criança volta a criar para si o fato vivido, começa mais uma vez do início. [...] A essência do brincar não é ‘um fazer como se’, mas um ‘fazer sempre de novo’, transformação da experiência mais comovente em hábito”. (1984, pp. 74-75).

Entretanto, a criação duplicada da figura materna no barro vem para suprir sua ausência na vida. Conforme é possível perceber no começo da obra, quando o narrador deixa entrever, lacunarmente, a história as relações intersubjetivas da família, adentrando os pensamentos da mãe de Virgínia. Esta tinha uma ligação mais forte com a primogênita Esmeralda, em quem parece depositar suas frustrações. Sobre a mãe, o narrador comenta: “Ela já fora viva [...] – brilhava seu olho fatigado e colérico. Assim vivera, casara e fizera Esmeralda nascer [...] Apegava-se a Esmeralda como ao resto de sua última existência.” (LU, p. 19). E, por outro lado, alguns termos refletem o discurso da mãe e seu sentimento de desprezo e desapego pelos outros membros da família, dos quais, inclusive, ela tenta se esquivar ou esquecer, apegando-se à nostalgia pelo passado:

“[...] Daniel nascera e depois Virgínia, formados na parte inferior de seu corpo, *incontroláveis* – um pouco magros, cabeludos, os olhos *até bonitos*. Do tempo de solteira guardaria com amor uma camisola fina pelo uso como se a época sem homem e sem filhos fosse gloriosa. Assim defendia-se do marido, de Virgínia e de Daniel – os olhos piscando [...] Olhava para Daniel e Virgínia [...] *Até* o parto fora *fácil*, ela não podia recordar mesmo a dor [...] não se ligavam ao seu passado. Dizia-se fracamente: come, Virgínia... – e estacava. Virgínia... *Nem* fora ela quem escolhera o nome [...]. (LU, pp. 19-20 – grifos meus).

O desdém por Virgínia se torna ainda mais evidente com a descrição do narrador sobre o modo pelo qual a mãe acompanhou (ou deixou de acompanhar) a infância e o crescimento da filha mais nova, sem guardá-la na memória, ou, quando muito, destacando na filha aspectos negativos: “E a menina, como um *galho*, crescia sem ela ter decorado suas feições anteriores, sempre nova, *estranha* e séria, coçando a *cabeça suja*, tendo sono, *pouco apetite*, desenhando *tolices* em folhas de papel.” (LU, p. 20).

Sendo assim, a saída compensatória para tal preterição é inventar uma fonte substitutiva de amor materno, por meio da brincadeira de modelar bonecos<sup>75</sup>. Inclusive,

---

<sup>75</sup> Pode-se perceber algo semelhante, antes, em *Perto do coração selvagem*, nos poemas, nas brincadeiras e nos bonecos de papel criados pela protagonista Joana. Em análise a respeito do tema, Gilberto Martins afirma

Virgínia faz o filho carregado pela primeira mãe desaparecer na segunda pequena escultura, que surge “sozinha” e observa o boneco seguinte: “uma menina fazendo coisas de barro”, isto é, ela própria. Portanto, Virgínia acaba corrigindo, no imaginário, a atenção exclusiva, o cuidado e a supervisão materna ausentes no cotidiano. A carência e a solidão, denunciadas no ato da personagem, parecem evocar no romance a tese de Freud a respeito das características do fantasiar:

Podemos partir da tese de que a pessoa feliz nunca fantasia, somente a insatisfeita. As forças motivadoras das fantasias são os desejos insatisfeitos, e toda fantasia é a realização de um desejo, uma correção da realidade insatisfatória. (ESB, vol. IX, 1907, p. 152).

Semelhante ao ocorrido nos sonhos, as figuras de barro talvez possuam uma dimensão simbólica significativa para se entender, sempre por analogia, o material inconsciente da personagem, uma vez que podem insinuar a condensação de pensamentos, desejos e lembranças<sup>76</sup>. As personagens representadas e a ordem em que aparecem compõem uma sequência narrativa, que começa em tom idílico, sugerido pelas crianças e cavalos, e termina de maneira fúnebre ao destacar o espaço da morte, o cemitério de Brejo Alto. Movimento este que reproduz, em escala menor, a trajetória da protagonista como se verá ao longo do romance.

Ainda de acordo com Freud, em *Além do princípio do prazer* (1920), as crianças repetem nas brincadeiras “tudo que lhes causou uma grande impressão na vida real, e assim procedendo, ab-reagem à intensidade da impressão, tornando-se, por assim dizer,

---

que o capítulo “O pai”, do referido romance, “focaliza a menina imersa em seu universo simbólico e imaginativo, a exercitar sua aguçada percepção e o pendor para a criação artística, buscando interlocução com o pai e fracassando em seu intento. Seu natural pendor racionalizante e reflexivo permite-lhe ainda reconhecer a funcionalidade do fingimento, da invenção e da criação como estratégias para o preenchimento imaginário da *falta* e para suprir a insuficiência da *realidade*.” (2010, p. 48).

<sup>76</sup> Analisando as brincadeiras de Joana, Gilberto Martins destaca texto de Melanie Klein em que a psicanalista austríaca aborda “a grande analogia existente entre os meios de representação utilizados nas brincadeiras e nos sonhos, assim como a importância da realização dos desejos nas duas formas de atividade mental”, bem como a “relação existente entre as personagens ou personificações criados pela criança durante esses jogos e o elemento de realização de desejos” (apud MARTINS, 2010, p. 51).

É importante lembrar que Freud, antes, já havia admitido a relação entre sonho e fantasia, bem como a constatação de que ambos são realizações do desejo. (ESB, vol. IX, 1907, p. 154).

senhoras da situação”. Mesmo uma experiência ruim, como a que Virgínia parece ter vivenciado no cemitério da pequena cidade, torna-se objeto do fazer lúdico, pois a criança “passa da passividade da experiência para a atividade do jogo, transfere a experiência desagradável para um de seus companheiros de brincadeira e, dessa maneira, vinga-se num substituto” (EBS, vol. XVIII, 1920, pp. 28-29). Também se relaciona a tal afirmação o fato de Virgínia, na ânsia de preencher o vazio, retirar “um filho”, que talvez seja Daniel, dos braços da primeira mãe de barro – deslocando-o para a imagem do “menino descansando” – e não uma filha, que poderia ser a própria Virgínia.

Aliás, o surgimento do cemitério, antecipado pela flor murcha, indicaria, também, uma experiência que Virgínia revisita durante a brincadeira, pois se associa à possível morte que paira misteriosamente no passado da família; sobre a qual existem importantes indícios. O primeiro deles se encontra na passagem referente à mãe de Virgínia, citada há pouco, quando, após o nascimento de Esmeralda, conforme o narrador, “sobreviera uma perda lenta” (LU, p. 19); já o segundo, mais evidente, pode ser visto na ida de Virgínia ao porão, cujos objetos e aparência sugerem uma marca permanente da morte na família:

Caminhou para o porão lentamente, empurrou sua grade e mergulhou no cheiro frio de *penumbra* onde timidamente viviam bacias, *poeiras* e *móveis velhos*. Sentou-se perto das *roupas negras de um luto antigo*. O bafo dos baús arquejava, um *cheiro de cemitério* subia das lajes do chão. (LU, p. 59 – grifos meus).

Além disso, a provável autorrepresentação contida no boneco da “menina fazendo coisas de barro” cria uma imagem duplicada que assume uma espécie de *mise en abyme*<sup>77</sup>.

---

<sup>77</sup> Uma análise das obras posteriores a *O lustre* evidenciará que recursos como o espelhamento, a metalinguagem e a narrativa em abismo serão constituintes da poética de Lispector.

Isso poderá ser visto, por exemplo, na forma do conto “A quinta história”, do livro *Felicidade Clandestina*, que apresenta cinco histórias diferentes sobre o mesmo tema reunidas em uma única narrativa: uma dona de casa ensinando uma receita de como se matar baratas.

Em outro conto, “A menor mulher do mundo”, presente em *Laços de Família*, um explorador francês descobre, na África Equatorial: “os menores pigmeus do mundo. E – *como uma caixa dentro de uma caixa, dentro de uma caixa* – entre os menores pigmeus do mundo estava o menor dos menores pigmeus do mundo [...]” (LF, p. 68 – grifo meu).

Por fim, a narradora-personagem do romance *A paixão segundo G. H.* também representará o espelhamento e a duplicação nas infinitas camadas de que é feita a barata: “E eis que eu descobria que, apesar de compacta, ela é formada de cascas e cascas pardas, finas como as de uma cebola, como se cada uma

Sendo assim, chamar a atenção para criação artística pode ser interpretado como um espelhamento da própria autora dentro da obra, destacando, conseqüentemente, o fazer literário.

Cabe, a propósito, lembrar o texto *Escritores criativos e devaneios* (1907), no qual Freud compara o comportamento do escritor literário ao ato de brincar da criança, pois ela reinventa seu próprio mundo, reajustando-lhe os elementos desagradáveis a uma “nova forma”. E embora ela leve isso muito a sério, sabe claramente a diferença entre esse mundo e a realidade, tal qual o escritor. (ESB, vol. IX, pp. 149-150).

Voltando agora à cena de Virgínia diante do espelho, no final da primeira parte do romance, resta ainda analisar a terceira e última imagem de sua infância em Granja Quieta, quando os comentários do narrador assumem caráter conclusivo, antecipando, assim, o futuro da personagem e o salto temporal na narrativa que dá início a sua segunda parte.

Após ressaltar a natureza fraca e submissa da protagonista e seu anseio por outro destino, o narrador finalmente menciona a ruptura de Virgínia com o espaço de sua infância, conforme se vê na flexão dos verbos no mais-que-perfeito: “Sentia que *cessara* a harmonia entre seu existir e a Granja onde ela *nascera* e vivia”. Logo, o encerramento implica, conseqüentemente, numa abertura para o novo, que surge sob a forma de sentimentos conflitantes em relação à viagem: “pela primeira vez pensava na viagem à cidade com um *prazer nervoso* cheio de *esperança* e *raiva confusa*.” (LU, p. 72). E diante do anseio, mas também do conflito ao imaginar seu destino, Virgínia busca refúgio e reconforto em mais uma lembrança, a última e uma das mais significativas da passagem, que aflora antes da personagem despertar e perceber que sonhava:

Brejo Alto, a *neblina* das manhãs, as ruas *estreitas*, a *solidão* de Granja Quieta *permaneciam* agora de um modo incompreensível acima dela e se antes o *silêncio* dos campos e o ruído *indecifrável* da mata *continuavam* suas próprias sensações, agora ela deveria *mover-se* numa terra fria e indiferente; (LU, p. 72 – grifos meus).

---

pudesse ser levantada pela unha e no entanto sempre aparecer mais uma casca, e mais uma. [...] Cada olho em si mesmo parecia uma barata [...] Duas baratas incrustadas na barata, e cada olho reproduzia a barata inteira”. (PSGH, p. 37).

Nesse trecho, evidencia-se um processo constante de deslocamento e reiteração, a fim de compor e recompor a história da personagem. A *neblina* atribuída a Brejo Alto e a *terra fria* que está por vir, recuperam e atualizam as imagens anteriores, já abordadas, igualmente pertencentes à rede de sentidos relativos à atmosfera, sobretudo ao frio e à baixa visibilidade: o *ar silencioso e pálido* do quarto, o *ar frio* que doía no nariz de Virgínia com *gélido ardor*, a imagem de si mesma *como de longe*, a *forma escura na neblina*, a *atmosfera morna*.

Conforme os outros trechos deixam entrever, e este último confirma, o espaço mnêmico da infância de Virgínia vai se formando em um lugar *acima dela*, íntimo, secreto, estreito, nebuloso, intangível, tão misterioso quanto o chapéu perdido (ou achado) que inaugura a obra. Importante observar, inclusive, que a experiência pregressa da protagonista é vinculada ao espaço, pois os sons emitidos da mata “continuavam” as sensações de Virgínia. Logo, o externo e o interno se integram, durante o processo de configuração do sujeito.

Ademais, os dois tempos da trajetória de Virgínia, passado e futuro, se fazem presentes também do ponto de vista sintático. A paisagem referente ao *antes*, à Granja Quieta, é descrita por apenas dois verbos de ligação: *permanecer* e *continuar*, os quais, por não designarem ação, conferem um aspecto estático à imagem. Igualmente, as ideias de permanência e continuidade contidas no significado dos verbos sugerem a presentificação, a constância e o retorno da sombra, dessa paisagem que se tornará inseparável de Virgínia. Por outro lado, o único verbo de ação do excerto, não por acaso, refere-se a movimento, utilizado para apontar adiante, indicar o caminho em direção à terra alheia, neutra, *indiferente*, ainda a ser descoberta.

Em seguida, quase terminando o capítulo, o narrador confirma que Virgínia “Inexplicavelmente até então sonhara e somente agora abria os olhos”. Tal informação, conhecida apenas no final, ressignifica e potencializa a interpretação das lembranças e imagens anteriores, inserindo-as, finalmente, nos processos pertencentes à (de) formação onírica; o que já era sugerido pela linguagem metafórica e pelos deslizamentos de sentido e repetições de termos como o silêncio, a neblina, o escuro. E, se antes esses e outros elementos intangíveis rondavam a cena – ar, a atmosfera, o hálito etc. –, agora, o princípio de realidade, evocado pelo estado de vigília, obriga a personagem a lidar com a concretude

do seu corpo, pois acaba “precipitando-se em alguma coisa *sólida e mortal* [...]” (LU, p. 73 – grifos meus).

Após o despertar e o fim das lembranças, o narrador revela uma informação importante para entender o momento de transição da protagonista. Trata-se dos pensamentos de Virgínia com relação ao tempo ainda restante até a viagem:

Daí a alguns anos iria embora com Daniel. Anos ainda. *Com firmeza resolvia cerrar o coração e atravessá-los fechada para só recomeçar a viver na cidade* – seu pensamento deixou uma ressonância lívida no ar [...] (LU, p. 73 – grifos meus).

É possível afirmar que tal resolução antecipa e reafirma no texto o salto cronológico existente no romance. Como Virgínia prefere saltar esse tempo e recomeçar apenas na cidade, é exatamente isso que acontece na mudança de capítulos. O leitor, portanto, não tem acesso aos anos para os quais a protagonista quis se fechar, pois esta centraliza o ponto de vista da narrativa. A escolha de Virgínia lembra o movimento de uma lagarta, pois passa fechada no casulo do tempo até se libertar para uma nova vida na cidade.

Além disso, pode-se ver aqui uma variação metafórica do desmaio. Este, por causa da desconexão que pressupõe com o mundo exterior, acaba provocando natural salto no tempo. Um intervalo sobre o qual nada se sabe, ou um parêntesis em branco no romance. Semelhante à trajetória de Virgínia, a narrativa também é feita de descontinuidades, cortes e interrupções. Tal aspecto se verifica tanto em passagens específicas, segundo evidenciam as cenas incompletas, as pausas e as interrupções do narrador; como também em aspectos mais abrangentes, conforme demonstram as idas e vindas no percurso da protagonista, que reitera o movimento de abandono e recomeço.

É plausível, ainda, identificar na imagem do desmaio um recurso utilizado para a configuração de Virgínia, a ruptura cronológica da obra, uma vez que ele encerra o último capítulo relacionado à infância e inaugura o primeiro sobre a vida adulta. Os dois capítulos, aparentemente separados por um misterioso intervalo no tempo, são interligados pelo traço do desfalecimento. Um evento físico que deveria sugerir o desligamento dos sentidos, a

desconexão com os acontecimentos exteriores, promove, paradoxalmente, a junção das partes e, portanto, a coesão em *O lustre*.

A despreocupação com a linearidade parece constituir a estrutura do romance, já que a história é contada por meio de saltos, antecipações e retomadas. Algumas cenas (os sonhos e os devaneios, por exemplo) são descritas com minúcia no instante em que ocorrem; enquanto outras, só são mencionadas posteriormente, sob a forma de lembranças infantis. Portanto, o narrador amplia um aspecto particular (os constantes desmaios de Virgínia) para a estrutura geral da narrativa, provocando o desmaio num ponto que é retomado em outro, tal qual sua protagonista.

A conclusão da passagem anuncia o momento de transição na vida de Virgínia e, semelhante ao primeiro sonho, termina do mesmo modo que começou, destacando o rosto da protagonista diante do espelho:

*O silêncio rodeou-a impalpável e ela então serenou, olhou para o espelho sombriamente brilhante. Obstinada fitava o rosto procurando definir sua fugitiva magia, a suavidade do movimento de respiração que o iluminava e apagava devagar. A corrução banhava-a de uma doce luz. Assim pois lá estava ela. Não havia quem a salvasse ou a perdesse. E eis que os momentos se desenrolavam e morriam enquanto seu rosto quieto e mudo pairava à espera. Lá estava ela pois. Ainda ontem o prazer de rir fizera-a rir. E à sua frente se estendia todo o futuro. (LU, p. 73 – grifos meus).*

Evidencia-se uma predominância de termos ligados ao sentido da visão, uma vez que Virgínia está diante do espelho, em detrimento da sonoridade. Tal “silêncio impalpável” determina todo o trecho, a ponto de tornar o rosto da personagem “quieto e mudo”. Enquanto que os verbos referentes ao ato de olhar – “olhou”, “fitava”, “definir” – associam-se a outros verbos e termos relacionados à luminosidade – “iluminava”, “apagava”, “brilhante”, “banhar de luz” –, no sentido de chamar a atenção para seu rosto, literalmente jogando luz sobre sua figura. Ao mesmo tempo, a ausência de luz ocorre tanto na qualidade paradoxal do espelho “sombriamente brilhante”, como na imagem do rosto que “iluminava e apagava”. Desse modo, a dicotomia luz/sombra, predominante no trecho, atualiza o lustre da infância, que paira de maneira fantasmática sobre a personagem. Isso

porque o objeto, título do romance<sup>78</sup>, remete tanto à luz, devido à função que um dia teve no casarão da família, quanto à escuridão, pois quando Virgínia o vê pela primeira vez, ele já não funciona e serve apenas de enfeite na sala.

O excerto aqui selecionado parece consistir em uma síntese da obra, pois nela se concentra grande parte de seus elementos constitutivos. Similar à estrutura do DNA, o fragmento contém as principais questões latentes da história do romance, tanto as já narradas, como aquelas que ainda aparecerão nos capítulos seguintes. Sem dúvida, tal afirmação se apoia na tese de Erick Auerbach<sup>79</sup>, que atribui esse procedimento aos escritores modernos:

[...] em qualquer fragmento escolhido ao acaso, em qualquer instante, no curso da vida está contida e pode ser representada a substância toda do destino. Confia-se mais nas sínteses, que são obtidas mediante o exaurimento de um acontecimento quotidiano, do que num tratamento global cronologicamente ordenado, que persegue o tema do princípio ao fim [...] (AUERBACH, 2004, p. 493).

Igualmente, a cena considerada do começo ao fim suscita outro diálogo com a totalidade do romance, no tocante a sua estrutura cíclica, composta de partida e chegada, avanço e retorno. O excerto referente ao sonho e o posterior devaneio começa e termina de maneira semelhante, destacando o rosto de Virgínia estático diante do espelho e sugerindo as ideias da morte e da impossibilidade de alteração do momento. Conforme é possível notar no início: “Assim pois lá estava ela. O rosto um instante como eterno, a carne piedosamente *mortal*. Lá estava ela, pois [...] E enquanto isso seria *inútil deter o que sucedia* ao seu redor.” (LU, p. 70 – grifos meus). E no final: “Assim pois lá esta ela. *Não havia quem a salvasse ou a perdesse*. E eis que os momentos se desenrolavam e *morriam* [...] Lá estava ela pois.” (LU, p. 73 – grifos meus).

---

<sup>78</sup> A guisa de comparação entre objeto-título-obra, cabe lembrarmos a afirmação de Joan Bennett sobre o romance “Rumo ao Farol” de Virgínia Woolf. De acordo com o teórico, na obra da autora inglesa: “A própria estrutura do livro reproduz o efeito do raio luminoso do farol”. Apud Robert Humphrey. op. cit, p. 91.

<sup>79</sup> A referência é do texto “A meia marrom”. In.: op. cit., 2004, pp. 471-498.

Ambos os trechos se espelham textualmente. A repetição da oração “Assim pois lá estava ela”, presente ao longo de toda a passagem como desdobramento da reprodução especular, chama a atenção pela maneira inversa com que reaparece “Lá estava ela pois”, reiterando o reflexo invertido provocado pelo efeito de espelhamento.

Portanto, as orações se espelham dentro dos períodos, assim como o encerramento espelha a abertura; e, por conseguinte, numa escala maior Virgínia, no final do romance, tenta repetir ou recuperar as imagens da infância retornando à Granja Quieta e acaba ela mesma, por força do destino, espelhando a morte que inicia *O lustre*, e conferindo à obra uma composição comparável à imagem infinita e abismal de dois espelhos se refletindo.

Finalmente, pode-se concluir que o capítulo do romance marca, para além da simples transição na história, a passagem da infância para a vida madura. Da paisagem rural e seu passado mítico, animista, secreto, para o futuro num mundo novo que o ambiente urbano e a vida adulta exigem: o esclarecimento, a técnica, o conhecimento científico, a razão. Virgínia abandona o mundo da infância, no qual prevalece o pensamento mágico, e desperta para a sexualidade.<sup>80</sup> Há um movimento dialético de saída do intimidade no campo em direção ao coletivo, presente cidade; do privado ao público.

### **3.1 *O lustre implume.***

Antes de suspender essa proposta de leitura, não se pode esquecer este romance tão insólito e misterioso, cabe buscar compreender a razão de seu título e associá-lo à configuração da protagonista Virgínia, uma vez que a investigação de sua trajetória à luz de tópicos da teoria psicanalítica orientou parte nosso fio condutor; respeitando, porém, a especificidade do texto literário e os limites teóricos para tal propósito.

---

<sup>80</sup> Na terceira parte do livro *Totem e Tabu*, de 1913, intitulada “Animismo, magia e a onipotência do pensamento”, FREUD coloca a crença dos povos primitivos no pensamento mágico em uma posição análoga à da infância. E assim compara as fases da vida humana às do desenvolvimento libidinal do indivíduo: “A fase animista corresponderia à narcísica, tanto cronologicamente quanto em seu conteúdo [...] enquanto que a fase científica encontraria uma contrapartida exata na fase em que o indivíduo alcança a maturidade, renuncia ao princípio de prazer, ajusta-se à realidade e volta-se para o mundo externo em busca do objeto de seus desejos”. (ESB, vol. XIII, p. 113).

Assim, resta, ainda, debruçar sobre três passagens de dois momentos diferentes, mas que se espelham e se complementam (uma do início e outra do final) compondo alguma unidade de sentido, na medida em que repetem e atualizam alguns dos temas mais recorrentes do romance: a morte, a sombra, a luz, o mistério e a atmosfera dos sonhos e devaneios. A primeira trata do encontro de Virgínia-criança com o lustre, no casarão da família; a segunda, ao voltar de trem para a cidade, consiste em uma visão/lembrança sobre o lustre de sua infância; e, por fim, a terceira passagem abarca a descrição das sensações delirantes da protagonista durante sua morte, seguida do consequente esgarçamento do ponto de vista, colado anteriormente à personagem, e do inevitável término da narrativa.

Desde o primeiro parágrafo do romance, Virgínia constitui um ser fluido, destinado a vagar insolúvel, a errar pelo mundo e a perder-se como o rio que ela observa da ponte na cena de abertura. Temendo a dissolução da própria imagem e a perda de sua magia, ela necessita de algo que a sustente, que lhe dê contornos para neles orbitar.

Num primeiro momento, o segredo e o juramento feito com o irmão cumprem tal papel: “[...] o que a iluminara contra o mundo e lhe dera íntimo poder fora o segredo.” (LU, p. 9), embora o lustre já se faça presente aqui, antecipado pelo verbo iluminar. Conforme é possível constatar, o elemento responsável pela fixação de Virgínia vai se configurar no lustre velho e empoeirado (e seus duplos) que enfeita a sala do casarão da avó e representa, juntamente com os outros móveis e cômodos da casa, um mundo perdido no passado que, no entanto, permanece de maneira inerte e ruínosa no presente. A partir da minuciosa descrição dos aposentos e da terra da família em Granja Quieta, é possível, além de entrever parte da história familiar da personagem, depreender o contexto de sua formação:

Aos poucos os móveis desertavam, vendidos, quebrados ou envelhecidos e os quartos se esvaziavam pálidos. [...] A escadaria no entanto cobria-se com um grosso tapete de veludo púrpura, ainda do casamento da avó, ramificando-se pelos corredores até os aposentos num súbito luxo seguro e grave. Abriam-se as portas e em vez da aconchegante riqueza que o tapete anunciava encontravam-se o vazio, o silêncio e a sombra, o vento comunicando-se com um mundo sem cortinas. (LU, p. 14 – grifos meus)

O ambiente onde Virgínia está inserida é repetidamente marcado por elementos que remetem ao abandono, à falta, à perda: elementos que se desfazem levando consigo um tempo perdido, – a ausência de som e de luz, respectivamente representadas pelo silêncio e pela sombra, é um exemplo. Embora a tradição familiar se faça lembrar resistentemente por meio do tapete púrpura, pertencente à avó-matriarca, ele leva a aposentos vazios – que não só carecem de móveis, mas também de cor, já que são *pálidos*. Não por acaso, preenchem tal ambiente apenas a ausência de solidez, anunciada pelo vento e pela luz, que provavelmente atravessam as janelas descortinadas. Mesmo a sala de jantar, maior aposento do casarão que ainda conserva alguns objetos, leva ao esvaziamento do sujeito, à paralisia e à ruína, pois reafirma em sua caracterização a atmosfera escassa, envelhecida e morta, tanto do ambiente, como das relações familiares, já que este é o lugar da casa onde mais a sociabilidade da família se estabelece:

[...] estendia-se embaixo em longas sombras úmidas, quase deserta: a pesada mesa de carvalho, as cadeiras leves e *douradas* de uma mobília antiga, uma estante de finas pernas recurvas, o ar rápido nos trincos *lustrosos*, e um guarda-louça comprido onde *translucidamente brilhavam* em gritos abafados alguns vidros e cristais adormecidos em poeira. [...] nas tardes lisas em que um *vento cheio de sol soprava como sobre ruínas, desnudando as paredes comidas das caliças*, Virgínia vagava na limpidez abandonada. (LU, pp. 14-15 – grifos meus).

É possível notar que a descrição da sala de jantar antecipa o surgimento do lustre ao destacar inicialmente as *longas sombras úmidas*, prosseguindo, por outro lado, numa sucessão exaustiva de termos, relacionados à luminosidade: a cor dourada das cadeiras, os trincos *lustrosos* – palavra de mesmo radical que o lustre – os vidros e cristais que *brilhavam translucidamente* e, por fim, mais intensamente, o vento *cheio de sol*. Tal recurso estilístico parece reproduzir o movimento de apagar e depois acender, literalmente jogando luz sobre a nudez, desgaste e ruína do interior da propriedade, como se, ao mesmo tempo, o caminho para a abandonada personagem encontrar o lustre estivesse sendo iluminado.

Em seguida, vale transcrever o trecho que narra o encontro de Virgínia com o lustre:

Sem saber por que, detinha-se no entanto, abanando os braços nus e finos; *ela vivia à beira das coisas*. A sala. A sala cheia de *pontos neutros*. O cheiro de casa vazia. *Mas* o lustre! Havia o lustre. *A grande aranha 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*. (LU, p. 15 – grifos meus).

Primeiramente, cabe salientar a forma de apresentação da sala por meio de duas frases nominais: *A sala*. *A sala cheia de pontos neutros*. O recurso expressivo de isolar o termo, seguido de um acréscimo de sentido na repetição, sugere um destaque e uma ampliação do olhar do narrador e da personagem sobre o espaço.

Semelhante processo se dá com o lustre. Excetuando a segunda repetição que traz um verbo – *Havia o lustre!* –, o fato de as outras qualidades surgirem sem verbos, com destaque para a metáfora *Aquela existência de gelo*, realça o instante de paralisia da cena observada por Virgínia, que, paradoxalmente, está *imóvel e inquieta* diante do futuro terrível anunciado. Embora o narrador pudesse utilizar alguns verbos para exprimir a observação de Virgínia, ele opta por suprimi-los e o sentido de que a personagem vai se apropriando visualmente do lustre se concentra apenas no número de vezes que ela o observa: *Uma vez! uma vez a um relance [...] outra vez*.

Além disso, cabe ressaltar que a introdução do lustre no trecho, por meio da adversativa *mas*, recupera aquela sensação inicial da cena, segundo a qual, apesar das perdas e faltas, alguns objetos resistem e tornam a ausência presente, trazendo a lembrança do que se perdeu; nesse caso, os tempos áureos de luxo, um dia vividos por parte da família. Outra ideia retomada está na frase *ela vivia à beira das coisas*, que reforça o caráter errante de Virgínia, tida desde o início do romance como um ser perdido, à margem e, ao mesmo tempo, à procura de um centro. De tão significativa, a sentença se repete em vários momentos na obra, inclusive, e com maior intensidade, no primeiro sonho, a ponto de constituir uma dos aspectos bastante significativos da trajetória de Virgínia. Não por

acaso, portanto, a expressão aparece, antes, justamente aqui, sugerindo que aquela passará a viver à beira de elementos como o lustre.

É preciso considerar, ainda, a importância das metáforas que se concentram no objeto-título, sobrepondo-lhe diferentes sentidos. A começar pela aproximação com a forma do aracnídeo, que antecipa o momento em que Virgínia suspeita ter sido picada no olho por uma das aranhas de Daniel. Posteriormente, o efeito de tal acontecimento torna o olhar de Virgínia turvo, nebuloso e fantasmático em relação ao mundo, aproximando-a, ainda mais, das paisagens em torno do lustre:

O olho com que ela espiara as aranhas doía [...] Quando tudo passou, já não era mais o mesmo, tornara-se imperceptivelmente vesgo e menos vivo, mais lento e úmido [...] *via as coisas separadas dos lugares onde pousavam, soltas no espaço como numa assombração.* (LU, p. 34).

Voltando à metáfora da cena anterior, carece lembrar ainda que o verbo que qualifica o lustre transformado em aranha (*escandescia*) cria um contraponto com a *existência de gelo* e, assim, potencializa sua duplicidade de sentidos, inserindo-o na gama de opostos complementares de que são feitas as imagens do romance, como calor/frio e luz/sombra, já tratadas por nós.

Por último, após se transformar do fogo ao gelo, o lustre se torna mais leve e pueril aos olhos da menina, de modo a difundir-se *em crisântemos e alegria*. Porém, enquanto ele é comparado a uma flor desenvolvida, Virgínia, nesse momento, é apenas uma *casta semente* que ainda não desabrochou. No final, o lustre é mencionado mais uma vez isolado em uma frase, impondo sua presença na passagem de maneira intercalada à descrição da personagem correndo e pulando de forma inocente e infantil para sair da sala. O efeito de sentido que o foco narrativo alcança ao se debruçar sobre as duas imagens simultaneamente, intercalando-as, é o de sugerir a busca da menina pela identificação com os elementos que possuem uma carga de mistério, talvez para decifrá-lo, ou, de modo especular, desvendar-se a si mesma.

A segunda passagem de destaque para o lustre ocorre já quase no final do romance, após os episódios da infância vivida na Granja: a participação de Virgínia na

Sociedade das Sombras, o primeiro sonho, a mudança da protagonista para a cidade, –lugar onde se sucedem fracassos na interação com os outros e com o espaço – o segundo sonho, a visita à família em Granja Quieta e a viagem de retorno à cidade.

Enfim, o lustre surge no reflexo da janela do trem, durante a viagem de volta para a cidade. Embora o trecho apresente uma estrutura muito semelhante à primeira aparição do objeto, no que se refere aos temas e aos recursos expressivos, ele se destaca não só pelas semelhanças, mas também, e principalmente, graças às diferenças no modo pelo qual o lustre reaparece, evidenciando o ponto de chegada da relação entre o objeto-título do romance e a configuração de sua protagonista:

[...] ela olhava pela janela do trem calculando quanto demoraria a chegar à próxima estação [...] **Ah, o lustre. Ela esquecera de olhar** o lustre. [...] Pensou que o **perdera** para sempre. E sem se entender, sentindo um *certo vazio no coração*, pareceu-lhe ainda que na verdade perdera **uma de suas coisas**. Que **pena**, disse surpreendida. Que **pena**, repetiu-se com arrependimento. O lustre... Olhava pela janela e no vidro descido e **escuro via em mistura com o reflexo dos bancos e das pessoas o lustre**. Sorriu contrita e tímida. *O lustre implume*. Como um grande e *trêmulo cálice d'água*. **Prendendo** em si a *luminosa transparência alucinada o lustre pela primeira vez todo aceso na sua pálida e frígida orgia* – imóvel na noite que corria com o trem atrás do vidro. O lustre. O lustre. (LU, p. 263 – grifos meus).

Antes de mais nada, deve-se destacar a maior diferença da primeira para esta imagem. Não se trata mais do lustre real que enfeitava a sala de jantar da família e era observado por Virgínia. Agora, o objeto é lembrado, imaginado, visto pela personagem quase num estado alucinatório, o que confirma o uso da expressão *luminosa transparência alucinada*, para se referir à luz emitida por ele. São as lembranças da personagem e seu desejo de ver o lustre que mobilizam a construção de sua imagem e, portanto, estamos diante da impressão deixada por ele na memória da personagem. Dessa forma, a descrição que se tem é bem mais subjetiva e dotada de maior carga emocional. A saudade, por exemplo, chega a ser incorporada, com ênfase, no discurso do narrador pelo uso da interjeição e da repetição em **Ah, o lustre. Ela esquecera de olhar o lustre**. Seguem no

mesmo tom os sentimentos de perda e arrependimento, culminados em sua única fala, repetida duas vezes na cena – *Que pena*.

Uma mudança que se pode constatar do primeiro para o segundo trecho é o esvaziamento ter deslizado do ambiente externo, a sala de *pontos neutros*, ou o *cheiro de casa vazia*, para o interior da personagem, que agora sente *certo vazio no coração*. Se, anteriormente, a presença do lustre era a compensação para o vazio que dominava o espaço da casa – *Mas o lustre. Havia o lustre* – aqui sua ausência domina Virgínia, pois ela perde um de seus elementos constitutivos, *uma de suas coisas*, conforme o narrador.

Semelhante à primeira, esta passagem descreve igualmente o objeto em curtas e repetidas frases nominais, o que o destaca novamente na cena, dando-lhe foco e imobilidade apesar do movimento do trem. A diferença se encontra, contudo, nas metáforas que o caracterizam. O lustre perdeu o calor da aranha que *escandescia*, não se espalha mais em *crisântemos e alegria*; a solidez de sua *existência de gelo* derreteu-se agora em *trêmulo cálice d'água*, sua luminosidade deu lugar à palidez. Dessa forma, é possível perceber que a admiração e curiosidade inicial da protagonista em relação ao lustre chegam ao ponto máximo de identificação nesta cena, na medida em que ela o vê através do vidro na janela do trem *misturado ao reflexo dos bancos e das pessoas*. E não é difícil imaginar que entre tais pessoas está a própria Virgínia, ou seja, toda a configuração do lustre parece espelhar a personagem e seu estado de espírito.

Nossa reflexão se confirma na última cena do romance: a morte da moça igualmente implume, algo que não poderíamos deixar de contemplar na conclusão deste trabalho. Ao chegar à cidade, parada na esquina, eis a narração do acidente que dá cabo à vida de Virgínia e, conseqüentemente, à narrativa de *O lustre*:

*O rosto empoeirado sob o chapéu ligeiramente deslocado da cabeça parecia obscuro e oprimido por um vago temor. O que sucedia! por que desfalecia todo o seu passado e começava horrivelmente um tempo novo? [...] o que lhe sucedia? ou o que ia suceder? Num esforço em que o peito parecia suportar um viscoso peso, com um mal-estar inexcedível, atravessou pálida a rua e o carro dobrou a esquina, ela recuou um passo, o carro hesitou, ela avançou e o carro veio em luz, ela o percebeu com um choque de calor sobre o corpo e uma queda sem dor enquanto o coração olhava surpreso para*

nenhum lugar e um grito de *homem* vinha de alguma direção. (LU, p. 266 – grifos meus).

Pode-se perceber a presença, no corpo de Virgínia, dos elementos que antes caracterizavam o lustre, numa antecipação, portanto, do encontro de ambos, seguida pela morte da protagonista: o rosto *empoeirado* e a fisionomia *pálida*, o *chapéu obscuro* – retomando a morte do começo do enredo –, o *peso* no peito, o passado desfalecendo e o início de um tempo novo. . O fracasso foi, porém, deparar-se com seu duplo, o lustre ressignificado que *veio em luz* e foi sentido com *um choque de calor*. O objeto-título da obra, transfigurado no automóvel e seus faróis, vem de encontro à Virgínia e conclui o presságio de “morte violenta”, traçado no princípio do romance por uma velha vidente.

Sem Virgínia, o vazio se intensifica representado na atmosfera, com destaque, novamente, para o vento, a névoa, o esgarçamento, o silêncio, a escuridão e a luz *correndo a todos os pontos*, como se a personagem tivesse se dissipado no ar, espalhada pelo vento:

O campo vazio de ervas ao vento sem ela, inteiramente sem ela, sem ela, sem nenhuma sensação, só o vento [...] Névoas se esgarçando e descobrindo formas firmes um som mudo [...] o silêncio comprimindo partículas de terra em escuridão e negras formigas lentas e altas caminhando sobre grossos grãos de terra, o vento correndo alto adiante, um cubo límpido pairando no ar e a luz correndo paralela a todos os pontos, *era presente, assim fora, assim seria*, e o vento, o vento, ela que fora tão constante. (LU, p. 268 – grifos meus).

## 4. Considerações Finais

Finalmente, após este longo caminho entre as sombras das personagens de *O lustre*, cabe refletir sobre os passos percorridos para extrair deles os feixes de luz que juntos ajudaram a iluminar aspectos desse misterioso romance de Clarice Lispector.

Procuramos orientar nossa leitura a partir das linhas de força que identificamos ao realizar o levantamento da fortuna crítica. Textos como os de Sergio Milliet, Gilda de Mello e Souza, Almeida Salles, Assis Brasil, Benedito Nunes, Roberto Schwarz e Olga de Sá apontaram para a potência da obra no que se refere aos seus pensamentos, visões, sensações, pontos de vista etc. de Virginia, complexos e deslizantes.

Para tanto, o recorte buscou investigar as marcas significativas da vivência da personagem, em Granja Quieta, que permaneceram fortes em sua configuração, centrando-nos, basicamente, em três instâncias que são, igualmente, objeto de estudo da psicanálise: seus sonhos e alguns de seus devaneios e lembranças.

Por meio dos dois últimos, por exemplo, a autora retoma o ambiente sombrio, misterioso e secreto de Granja Quieta; além da maldade e a bondade coexistentes da personagem, a virgindade sugerida em seu nome, seu impulso narcisista diante do espelho, a submissão a Daniel, o pacto com a Sociedade das Sombras, a morte. Enquanto as sensações e expectativas da protagonista remetem à passagem do tempo e antecipam a futura viagem à cidade, “terra fria e indiferente”.

Nesse sentido, reconheço como foi produtiva a interface entre a literatura e psicanálise, que nos auxiliou na análise dos sonhos de Virgínia, em cuja escrita pudemos observar recursos literários, como imagens, repetições, metáforas, substituições etc. que se aproximam, analogicamente, aos elementos que constituem a elaboração onírica, segundo Freud. Soma-se a isso o fato de Clarice Lispector ser uma autora centrada nas características da subjetividade, já que a interioridade das personagens ganha um destaque na narrativa tão essencial quanto o andamento do enredo.

O romance de estreia, *Perto do coração selvagem*, suscitou, antes, semelhante diálogo, como evidenciam as obras de Gilberto Figueiredo Martins e Yudith Rosenbaum,

por exemplo, citadas neste trabalho. Dessa forma, ler *O lustre* por meio da relação entre a arte literária e o saber psicanalítico valoriza essa segunda obra, na medida em que a insere em um caminho já estabelecido na crítica clariciana.

Aliás, a comparação entre o primeiro e o segundo romance de Clarice Lispector é imprescindível, pois este reafirma o processo que aparecia naquele: estrutura do romance dividida basicamente duas partes (infância e vida adulta), enredo que acompanha o desenvolvimento de uma protagonista feminina, a morte e as faltas que marcam os primeiros anos de sua vida, a presença fantasmática da morte.

Além disso, é necessário ressaltar que os fios interpretativos, perseguidos em *O lustre*, não apenas refletem alguns aspectos de *Perto do coração selvagem*, mas antecipam, igualmente, certas constantes que serão retomadas ao longo da obra de Clarice Lispector, sob diferentes formas porque outras. Sem me estender, lembro algumas delas:

As diversas imagens relacionadas ao contraste entre luz e sombra, que atualizavam metaforicamente a presença do lustre presente, se projetam no terceiro romance, *Cidade Sitiada*, publicado em 1949, por exemplo, no efeito de apagar e acender dos fogos de artifício que enfeitam a festa cidade de São Geraldo, logo na cena de abertura:

Mas de súbito o fogo de artifício subiu e espoucou entre as badaladas. [...] Sobre as cabeças as lanternas se embaciavam *tremulando a visão* [...] A população acorrera para celebrar o subúrbio e seu santo, e *no escuro* o pátio da igreja resplandecia. Misturando-se à pólvora queimada a groselha erguia os rostos em náusea e *ofuscamento*. *As caras ora apareciam, ora desapareciam*. Lucrécia achou-se tão perto de uma face que esta lhe riu. Era difícil perceber que ria para alguém perdido *na sombra*. (CS, p. 11, grifos meus).

Já em *A paixão segundo G. H.*, de 1964, há um momento em que o jogo claro/escuro se revela no confronto entre o que a narradora-personagem esperava encontrar no quarto de sua empregada Janair e o que de fato lá se acha:

Depois dirigi-me ao *corredor escuro* que se segue à área [...] duas portas *indistintas na sombra* se defrontam: a da saída de serviço e a do quarto de empregada [...]

É que em vez da *penumbra* confusa que esperara, eu esbarrava na visão de um quarto que era um quadrilátero de *branca luz* [...] (PSGH, 37, grifos meus).

Em *A maçã no escuro*, de 1961, além da relação mais óbvia a que o título remete, a caracterização do ambiente logo na cena de abertura do romance parece recuperar alguns aspectos de *Granja Quieta*, em *O lustre*, como o mistério, o silêncio, a lenta passagem do tempo e o escuro da paisagem. Aqui, além de prevalecer o escuro, conforme Martim pega no sono, ele vai ficando no mesmo plano do espaço físico, algo que também ocorreu com Virgínia:

Esta história começa numa *noite* de março *tão escura* quanto é a noite *enquanto se dorme*. O modo como, tranquilo, o tempo decorria era *lua* altíssima passando pelo céu. Até que mais *profundamente* tarde a *lua desapareceu*.

Nada agora diferenciava o *sono* de Martim do lento *jardim sem lua*: quando um homem dormia *tão no fundo passava a não ser mais do que aquela árvore de pé ou o pulo do sapo no escuro*. (ME, p. 13, grifos meus).

Em outra obra, no conto “Amor”, publicado em 1960 em *Laços de Família*, a autora amplia o espaço do jardim para o Jardim Botânico do Rio de Janeiro, lugar repleto frutas, plantas, cores, luz e sombra que metaforizam, de certo modo, os sentimentos da personagem:

De longe via a aleia onde a *tarde* era *clara* e redonda. *Mas a penumbra* dos ramos cobria o atalho. [...] Os ramos se balançavam, as *sombras vacilavam* no chão. [...] Nas árvores as *frutas eram pretas*, doces como mel. [...] O *banco estava manchado de sucos roxos*. A crueza do mundo era tranquila. O assassinato era profundo. E a morte não era o que pensávamos. (LF, pp. 24-25 – grifos meus).

Para além dos termos pertencentes ao campo da luminosidade e da escuridão, pode-se perceber no conto vários elementos que retomam, em forma de síntese, os principais temas de *O lustre*, como a percepção do mistério, a presença da água, o sonho, a aranha e a morte. Esta constitui outro tema recorrente e ponto de intersecção entre as diferentes obras da autora. Conforme se assinalou, o fim da vida é representado em *O lustre* pelo chapéu na cena de abertura e sua presença acompanha Virgínia ao longo da obra: um cão, um cemitério, a história de um luto misterioso na família, a avó paterna, o chapéu que a personagem incorpora em sua vestimenta, o lustre de certa forma morto, porque aparentemente sem funcionalidade e, por fim, a própria morte por atropelamento.

Semelhante fatalidade põe fim à vida de Macabéa, protagonista do derradeiro romance de Clarice Lispector, *A hora da estrela*, publicado em 1977, mesmo ano de morte da escritora:

Então ao dar o passo de descida da calçada para atravessar a rua, o Destino (explosão) sussurrou veloz e guloso: é agora, é já, chegou a minha vez!

E enorme como um transatlântico o Mercedes amarelo pegou-a [...] (HE, p. 79).

Do mesmo modo que o veículo *veio em luz* ao encontro fatal com Virgínia, a Mercedes que dá cabo à Macabéa tem o símbolo do astro iluminado em seu capô e que também nomeia o romance. Em ambas as obras, portanto, um elemento emissor de luz, presente no título, se duplica no veículo que mata a protagonista.

Aliás, as diversas imagens de duplos e espelhos que abundam em *O lustre*, se intensificam nos romances finais da autora. Em *A hora da estrela*, por exemplo, isso ocorre de forma mais concisa e elaborada, na medida em que a estrutura da narrativa é espelhada. A autora se representa na própria obra por meio de uma máscara que a encobre e, ao mesmo tempo, a revela por trás do narrador em 1ª pessoa Rodrigo S.M.: (*Na verdade, Clarice Lispector*).

Mesmo recurso utilizado no livro *Sopro de vida*, publicado postumamente em 1978, em que a autora “inventa” a personagem Ângela, com quem estabelece diálogo, a

partir de um sonho: “TIVE UM SONHO NÍTIDO inexplicável: sonhei que brincava com o meu reflexo. Mas meu reflexo não estava num espelho, mas refletia uma outra pessoa que não eu” (*Um sopro de vida*, p. 27). Nota-se uma gama de possíveis relações entre esta obra e *O lustre*, pois os temas do sonho x realidade e da vida diante da morte são abordados de forma ampla e estruturante nessa obra póstuma, a ponto de duas de suas três partes trazerem no título a questão onírica: “O sonho acordado é que é a realidade” e “Como tornar tudo um sonho acordado?”

Reflexões a respeito do sonho, da realidade e da morte seguida de recomeço e reconstrução, como em *O lustre* e em *A hora da estrela*, estão presentes, ainda, em *Água viva*, de 1973. No seguinte trecho, a voz enunciativa da obra revela:

Estou prestes a *morrer-me e a constituir novas composições* [...] Minha forma interna é finalmente depurada e no entanto o meu conjunto com o mundo tem a crueza nua dos sonhos livres e das grandes realidades. (AV, p. 46, grifos meus).

Ao fim e ao cabo, resta ainda afirmar que em uma literatura como a da Clarice Lispector, aquilo que parece acessório ou secundário, o que aparentemente não interfere de modo direto na história, como o lustre desfuncionalizado na sala de jantar da família de Virgínia, pode trazer importantes chaves de leitura.

Os trechos que analisamos ao longo do trabalho até poderiam aparentar uma escolha aleatória em relação ao enredo. No entanto, não o foram se considerarmos que a coesão interna de *O lustre* também pode estar na configuração da protagonista Virgínia, seus desejos e fantasmas, nos sonhos, devaneios e lembranças narradas, na repetição de imagens, nos deslizamentos de sentidos e, por fim, nas diversas formas que o lustre assume na narrativa.

Ao analisar esses episódios, este estudo reafirma questões que estavam de um modo mais amplo no enredo, na configuração das personagens e na própria poética clariciana. Um trabalho que mobiliza conceitos do saber psicanalítico tende a valorizar tais aspectos como um elemento da estética de Clarice. Sendo assim, fica o intuito de convidar a crítica a revalidar a obra também pelo viés da psicanálise.

Logo, cabe reconhecer que *O lustre*, embora segundo romance da autora, já se apresenta como “a casta semente”, para utilizar uma expressão dada pelo narrador à Virgínia, dos muitos crisântemos e lustres transfigurados que viriam surgir com o desenvolver da produção de Clarice. Sonho, luz, sombra, duplo, vida, morte, segredo, passado, ruína. Esses termos estão presentes de maneira expressiva e significativa no segundo romance da autora e, interligados por uma mesma rede de fios narrativos, associam-se, de um modo ou de outro, ao objeto-título.

É possível, portanto, concluir que o lustre, apesar de surgir concretamente poucas vezes no enredo, se faz presente de forma fantasmática ao longo de toda a trajetória de Virgínia. Como sombra onipresente ao menor sinal de luz, o lustre se desdobra em outros objetos ou mesmo na escrita de diversas passagens do texto, por meio do uso de recursos que ressaltassem o contraste entre a luz e a sombra – os vaga-lumes, os candeeiros, a aranha, as luzes do automóvel, as paisagens sombrias de Granja Quieta, as luzes e a escuridão da cidade. A contribuição do objeto para o estilo do romance, bem como para a atmosfera de mistério atuante em várias passagens, está não apenas na luz, mas, sobretudo, nas sombras que se produzem e persistem na obra.

Uma das frases parece resumir tal rede de significados ligados à perda, à dissolução e ao apagamento, à ruína: *O lustre implume*, ou seja, vazio, sem plumas ou penas, que, simbolicamente, não pode mais alçar voo, cujo sentido se perdeu.

Qual inseto voando ao redor de uma lâmpada, Virgínia vaga em círculos em torno do lustre, ou outros elementos nos quais tentou se fixar, ao longo de sua trajetória. Enquanto ele era apenas um objeto velho e sem uso, a personagem apenas se perdia por não encontrar sua própria luz, sua função no mundo, seu destino:

Ela esquecerá de olhar o lustre [...] E sem se entender, sentindo um certo vazio no coração, pareceu-lhe ainda que na verdade perdera uma de *suas coisas*. [...] O lustre implume [...] Perdendo em si a luminosa transparência alucinada. (LU, p. 263 – grifos da autora).

## 5. Bibliografia

### OBRAS DE CLARICE LISPECTOR

LISPECTOR, Clarice. *Perto do coração selvagem*. 15. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

\_\_\_\_\_. *O lustre*. 7. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

\_\_\_\_\_. *A cidade sitiada*. 8. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1998

\_\_\_\_\_. *A maçã no escuro*. 9. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

\_\_\_\_\_. *A paixão segundo G. H.* (Edição crítica coordenada por Benedito Nunes). 2. ed. Madri/Paris/México/Buenos Aires/São Paulo/Rio de Janeiro: ALLCA XX. 1996 (Coleção Archivos).

\_\_\_\_\_. *A paixão segundo G. H.* 6. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

\_\_\_\_\_. *Água viva*. São Paulo: Círculo do Livro, s.d.

\_\_\_\_\_. *A hora da estrela*. 9. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

\_\_\_\_\_. *Um sopro de vida*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

\_\_\_\_\_. *Felicidade Clandestina*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

\_\_\_\_\_. *Laços de família*. 17. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

\_\_\_\_\_. *A descoberta do mundo*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

### OBRAS SOBRE CLARICE LISPECTOR

ANDRADE, Oswald de. "*O lustre*". In: *Telefonemas*. São Paulo: Globo, 1996. pp 140.

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

DINIS, Nilson. *Perto do coração criança: imagens da infância em Clarice Lispector*. Londrina: EDUEL, 2006.

GROSSMANN, Judith. *A soberania do eu em O Lustre de Clarice Lispector*. In: *Estudos Linguísticos e Literários*. v. 12. Salvador: UFBA, 1991. pp. 117-140

- IANNACE, Ricardo. *A leitora Clarice Lispector*. São Paulo: Edusp/Fapesp, 2001.
- LIMA, Luís C. “Clarice Lispector”. In: *A Literatura no Brasil*: dir. de Afrânio Coutinho. ed.. 6 São Paulo: GLOBAL, 1996. vol. 5. Pp. 526-553.
- LINS, Álvaro. “A experiência incompleta: Clarice Lispector”. In: *Os mortos de sobrecasaca: ensaios e estudos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963. pp. 186-193.
- MARTING, Diane E. *Clarice Lispector: a bio-bibliography*. Westport: Greenwood Press, 1993. pp. 87-93.
- MARTINS, Gilberto F. *Estátuas invisíveis: experiências do espaço público na ficção de Clarice Lispector*. São Paulo: Edusp, 2010.
- MARTINS, W. “Uma ‘voz’” In: \_\_\_\_\_. Ponto de vista (crítica literária). São Paulo: T.A. QUEIROZ, 1992. pp. 257-263. vol. 4.
- MILLIET, Sérgio. *Diário crítico de Sérgio Milliet*. v.3. 2 ed.. São Paulo: EDUSP, 1981. p 40-44.
- NUNES, Benedito. *O drama da linguagem: uma leitura de Clarice Lispector*. São Paulo: Ática, 1989.
- ROSENBAUM, Yudith. *Metamorfoses do mal: uma leitura de Clarice Lispector*. São Paulo: Edusp/Fapesp, 2006.
- SÁ, Olga de. *A escritura de Clarice Lispector*. Petrópolis: Vozes, 1979.
- SALLES, A. “O Lustre”. *A manhã*, Rio de Janeiro, 31 mar. 1946, Letras e Artes p. 1 (Rodapé de Crítica).
- <http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=114774&PagFis=25> Acesso em 30 de maio de 2014, às 17h15.
- SANTOS, Neli Edite dos. *A crítica jornalística de Clarice Lispector (1943-1997)*. 1999. 229f. IEL- Unicamp, Campinas
- SCHWARZ, R. Perto do coração selvagem. In: \_\_\_\_\_. “Sereia e o desconfiado: ensaios críticos”. 2ª ed.. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981. pp. 53-57. (Coleção Literatura e teoria literária; v. 37).
- SOUZA, Gilda de M. *O Lustre*. In: REMATE DE MALES, Campinas, (9): 171-175, 1989.
- VARIN, Claire. *Langues de feu: essais sur Clarice Lispector*. Laval : TROIS, 1990. pp. 137-139.

## GERAL

AUERBACH, Erich. *Mimesis – a representação da realidade na literatura ocidental*. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

BARTHES, Roland. *Aula*. São Paulo: Cultrix, 1989.

BELLEMIN-NOEL, Jean. *Psicanálise e Literatura*. São Paulo: Cultrix, 1983.

CANDIDO, Antonio. *Introdução*. In: *Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981, p. 23-39.

CARVALHO, Alfredo L. C. *Foco narrativo e fluxo de consciência*. São Paulo: Edunesp, 2012.

FREUD, Sigmund. *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. 3ª ed.. Rio de Janeiro: Imago, 1990.

FRIEDMAN, Norman. “O ponto de vista na ficção”. Trad. Fábio Fonseca de Melo. In.: *REVISTA USP*, São Paulo, nº. 53, pp. 166-182, mar/mai de 2002. Acesso em <http://www.usp.br/revistausp/53/15-norman-2.pdf> (acesso em dezembro de 2014).

HUMPHREY, Robert. *Fluxo de consciência*. São Paulo: McGraw Hill, 1976.

MARINI, Marcelle. “A crítica psicanalítica”. In.: BERGEZ, Daniel et al. *Métodos críticos para análise literária*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006. pp. 45-96.

MENESES, Adélia Bezerra. *Do poder da palavra: ensaios de Literatura e Psicanálise*. São Paulo: Duas Cidades, 1995.

PASSOS, Cleusa Rios P. *As armadilhas do saber – Relações entre literatura e psicanálise*. SP: Edusp, 2009.

\_\_\_\_\_. *Confluências – Crítica Literária e Psicanálise*. SP: Nova Alexandria/EDUSP, 1995.

PASSOS, C. R. P. e ROSENBAUM, Y. (orgs.). *Interpretações: Crítica Literária e Psicanálise*. Cotia: Ateliê Editorial, 2014, p. 19.

PONTALIS, J-B. e MANGO, E. G. *Freud com os escritores*. Trad. André Telles. São Paulo: Três Estrelas, 2013.

RÓNAI, Paulo. *Dicionário universal de citações*. Círculo do Livro: São Paulo, 1989.

ROUDINESCO, Elisabeth. *História da psicanálise na França*. vol. 2. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988.