



DESLOCAMENTO E SILÊNCIO: tempo e espaço em *O lustre*, de Clarice Lispector

Gabriela Herculano Azevedo
Graduada em Letras – Uni-FACEF
gaabihazevedo@yahoo.com

Gene Emanuel Guedes Bastos
Graduado em Letras – Uni-FACEF
mano_bastos@hotmail.com

Maria Eloísa de Souza Ivan
Doutora em Estudos Literários – Uni-FACEF
meloisaivan@gmail.com

Resumo

O estudo da Literatura, arte da palavra, sempre se mostra como subsídio fecundo e esclarecedor para o reconhecimento de quem fomos e de quem somos, enquanto seres complexos e aprendizes. Dentro dessa perspectiva, a obra clariciana revela-se essencial para o encontro do nosso “eu” com o mais profundo da condição humana, fato que se experimenta também na leitura de *O lustre*. Iniciado em março de 1943, mas publicado somente três anos depois, ele é o segundo e um dos menos conhecidos e estudados romances de Clarice Lispector; a obra, por meio do viés psicológico e introspectivo, próprio do fazer literário clariciano, propõe, pela materialidade da palavra, reflexões acerca da condição humana e nos provoca a questionar nossa existência no mundo. Posto isso, dizemos que nos sentimos motivados a continuar pelas veredas da palavra clariciana, buscando reconhecer e oferecer novos olhares, outras leituras, para esta poética que se destaca pela experimentação estética e a exploração da palavra em suas potencialidades existentes. Assim, o objetivo principal deste trabalho é verificar, por meio de uma leitura interpretativa e analítica, os efeitos de sentido criados pelo discurso clariciano, na obra *O lustre* (1946), privilegiando-se um estudo acerca do espaço e do tempo como elementos estruturantes e condutores desta narrativa. Para além desse propósito, apresentamos, ainda, um sucinto panorama acerca da construção do romance moderno, orientando-nos tanto pelas reflexões de Mikhail Bakhtin, quanto pelas de Anatol Rosenfeld, completando-se essa abordagem com as considerações de J.Y. Tadié (1994) acerca da narrativa poética. Também uma contextualização da autora Clarice Lispector, bem como da obra *O lustre* (1946), foram contempladas. A fim de alcançar o objetivo proposto, adotamos, como procedimento metodológico, uma pesquisa de abordagem bibliográfica, que está fundamentada em leituras de textos teóricos ou ensaísticos de autores como Bosi (1994), Candido e Castello (2005) Candido (1977; 2003), Gotlib (1995), Ivan (2015), Nunes (1995), Sá (2000), Santos (2008), para falar da vida e obra da autora. Concernente à construção do romance moderno e narrativa poética, subsidiaram nossos apontamentos as reflexões Mikhail Bakhtin (2019), Anatol Rosenfeld (1996), J.Y. Tadié (1994) e Antônio D. Pires (2006). Finalmente, para tratar da conceituação de tempo, espaço e do cronotopo no romance moderno foram utilizadas as reflexões

de Bakhtin (2019), Dimas (2001), Nunes (1995b) e Reis e Lopes (1988). Faz-se necessário dizer que outras fontes foram utilizadas na medida em que iluminaram as discussões propostas pela pesquisa.

Palavras-chave: Clarice Lispector. Tempo. Espaço. Narrativa poética.

Abstract

The study of Literature, the art of the word, always shows itself as a fruitful and enlightening subsidy for the recognition of who we were and who we are, as complex beings and learners. Within this perspective, the Clarician work proves to be essential for the encounter of our "I" with the most profound of the human condition, a fact that is also experienced in the reading of *O lustre*. Started in March 1943, but published only three years later, it is the second and one of the least known and studied novels by Clarice Lispector; the work, by means of the psychological and introspective bias, proper to clarician literary practice, proposes, by the materiality of the word, reflections about the human condition and provokes us to question our existence in the world. That said, we say that we feel motivated to continue along the paths of the Clarician word, seeking to recognize and offer new perspectives, other readings, for this poetics that stands out for aesthetic experimentation and the exploration of the word in its existing potential. Thus, the main objective of this work is to verify, through an interpretative and analytical reading, the effects of meaning created by the Clarician speech, in the work *O lustre* (1946), privileging a study about space and time as structuring elements and drivers of this narrative. In addition to this purpose, we also present a brief overview of the construction of the modern novel, guided by both Mikhail Bakhtin's and Anatol Rosenfeld's reflections, completing this approach with the considerations of J.Y. Tadié (1994) about the poetic narrative. Also a contextualization of the author Clarice Lispector, as well as the work *O lustre* (1946), were contemplated. In order to achieve the proposed objective, we adopted, as a methodological procedure, a bibliographic approach research, which is based on readings of theoretical or essay texts by authors such as Bosi (1994), Candido and Castello (2005) Candido (1977; 2003) , Gotlib (1995), Ivan (2015), Nunes (1995), Sá (2000), Santos (2008), to talk about the author's life and work. Concerning the construction of the modern novel and poetic narrative, our reflections supported the reflections Mikhail Bakhtin (2019), Anatol Rosenfeld (1996), J.Y. Tadié (1994) and Antônio D. Pires (2006). Finally, to address the conceptualization of time, space and chronotope in the modern novel, reflections by Bakhtin (2019), Dimas (2001), Nunes (1995b) and Reis and Lopes (1988) were used. It is necessary to say that other sources were used to the extent that they illuminated the discussions proposed by the research.

Key-words: Clarice Lispector. Time. Space. Poetic narrative.

Submissão: 22/10/2020 **Aprovação:** 09/11/2020.

1 Introdução

“Tudo no mundo começou com um sim” (LISPECTOR, 1998, p. 11). Ao iniciar o romance *A hora da estrela*, Clarice Lispector traz a afirmação de que tudo só foi possível pelo sim: uma molécula disse sim a outra molécula. Assim fomos nós em nosso percurso clariciano. Tudo foi possível pelo nosso sim, pela abertura que demos à poética clariciano, pela identificação percebida em relação à escritora. Para nós, ler Clarice Lispector é dizer sim à busca pelo autoconhecimento, pela profundidade da vida. Suas obras sempre terão algo a nos dizer na medida em que damos abertura a ela. A escolha da Literatura e, mais especificamente da literatura clariciano, como objeto de estudo para um trabalho acadêmico, é motivada pela inquietante provocação que esta expressão artística proporciona. Escrever sobre a obra da escritora Clarice Lispector é sentirmo-nos em confronto com o nosso “eu” mais profundo, e enfrentar os mais obscuros sentimentos da condição humana. Apesar dos muitos trabalhos dedicados à obra de Lispector, tanto no Brasil, quanto no exterior, acreditamos ter muito e sempre o que dizer sobre a obra singular dessa autora, que tanto nos fascina.

A escolha que fizemos para esta pesquisa se deu pela “provocação” feita por nossa orientadora, quando, nas conversas iniciais sobre o TCC, ela disse que gostaria de propor um desafio a nós: falarmos sobre uma obra bem pouco estudada e sempre deixada de lado pelos estudiosos claricianos, merecendo um olhar mais atento e cuidadoso. Pronto, a provocação havia sido plantada e a semente deu fruto. Aliado a essa condição primeira, o encantamento que temos por essa mulher-autora, que nos faz perceber, em sua valorosa obra, infinitas possibilidades de leitura e interpretação, foi o fator imprescindível para a realização deste trabalho.

Assim, desejando adentrar em águas mais profundas da escrita clariciano, tendo iniciado esse percurso desde o nosso primeiro ano de graduação, demos o nosso sim à obra *O lustre* (1946), e às reflexões propostas nesta pesquisa, cujo objetivo é analisar, a partir de uma leitura interpretativa e reflexiva do romance, os efeitos de sentido criados pelo discurso clariciano, privilegiando-se um estudo acerca do espaço e do tempo como elementos estruturantes e condutores desta narrativa, evidenciando-se, portanto, a relação que esses elementos narrativos estabelecem com as personagens da obra, mais especificamente, com a personagem protagonista, Virgínia.

Essa elucidação nos impele a adentrar, de modo mais zeloso, ao texto e à palavra lispectoriana, repleta de símbolos e plurissignificação; em cada sentimento materializado de forma poética dentro da prosa; em cada desejo de expressão vindo de Virgínia, inclusive de seu silêncio, tão sensível e lamentável; em sua melancolia tão singela e ingênua, uma vez que se afogava no desejo de navegar em mares nunca antes experimentados por ela, tentando se encontrar, porém, sem conseguir, retornando para o cais do porto de sua vida de mãos e coração vazios.

Para além desse propósito principal e para melhor compreendermos a escrita da autora, apresentamos, ainda que sucintamente, um panorama acerca da construção do romance moderno, orientando-nos tanto pelas reflexões de Mikhail Bakhtin, quanto pelas de Anatol Rosenfeld, completando-se essa abordagem com

as considerações de J.Y. Tadié (1994) acerca da narrativa poética. Também uma contextualização da autora Clarice Lispector, bem como da obra *O lustre* (1946) foram contempladas.

A fim de alcançar o que se propõe acima, adotamos, como procedimento metodológico, uma pesquisa de abordagem bibliográfica, que está fundamentada em leituras de textos teóricos ou ensaísticos de autores como Bosi (1994), Candido e Castello (2005) Candido (1977; 2003), Gotlib (1995), Ivan (2015), Nunes (1995), Sá (2000), Santos (2008), para falar da vida e obra da autora. Concernente à construção do romance moderno e narrativa poética, subsidiaram nossos apontamentos as reflexões Mikhail Bakhtin (2019), Anatol Rosenfeld (1996), J.Y. Tadié (1994) e Antônio D. Pires (2006). Finalmente, para tratar da conceituação de tempo, espaço e do cronotopo no romance moderno foram utilizadas as reflexões de Bakhtin (2019), Dimas (2001), Nunes (1995b) e Reis e Lopes (1988). Faz-se necessário dizer que outras fontes foram utilizadas na medida em que iluminaram as discussões propostas pela pesquisa. Assim, acreditando que toda pesquisa apresenta questionamentos os quais se propõe a responder, passamos a uma síntese de cada um dos capítulos.

No capítulo inicial, apresentamos, a partir de um panorama diacrônico, o processo evolutivo do romance e as modificações que esse romance moderno estabeleceu com os cânones e gêneros clássicos, adentrando a uma explanação acerca da narrativa poética, a fim de melhor apresentarmos a poética clariciana, destacando-se o romance *O lustre*, 1946, corpus desta pesquisa.

O capítulo seguinte, contextualiza a vida e obra da autora, destacando-se o período em que morou fora do país, cerca de quinze anos; sua importância na Literatura Brasileira e seu fazer literário, enfatizando-se a linguagem poética que emana de seus textos, o que lhes confere a designação de narrativa poética. Completa esse capítulo uma breve apresentação da obra *O lustre* (1946), a fim de realizarmos uma análise mais aprofundada no capítulo seguinte.

No último capítulo, apresentamos a leitura analítica de *O lustre* (1946), a partir de um estudo acerca do tempo e do espaço e os efeitos de sentido que eles produzem na obra, enfatizando-se de que modo esses elementos, estruturados de maneira simbólica, influenciam a vida das personagens, principalmente a de Virgínia, personagem central da obra. Sua busca é constante, porém não avança, desprovida de coragem. Falta-lhe algo essencial no autoconhecimento, a relação com o outro, a carência de relações dialógicas permeia a vida de Virgínia, resultando numa insuficiência e inconsistência de seu ser.

Posto isso, dizemos que por meio de uma leitura interpretativa, objetiva-se uma análise textual, em que se verificam os efeitos de sentido criados pelo discurso clariciano na obra acima referenciada, evidenciando-se o espaço e o tempo como elementos estruturantes dessa narrativa, e de que forma esses elementos tematizam a busca vivenciada pela personagem protagonista. Para tanto, será utilizado o método dedutivo, posto que se parte de noções gerais para se chegar a resultados específicos.

Dessa forma, acredita-se na relevância desta pesquisa para os estudos acadêmicos, sobretudo por ampliar as discussões em torno do tema proposto na obra aqui destacada, vez que materializa a condição humana, em um discurso

DESLOCAMENTO E SILÊNCIO: tempo e espaço em *O lustre*, de Clarice Lispector

atemporal, universal, que coloca a autora Clarice Lispector como uma das mais importantes da Literatura Brasileira.

2 Romance: tradição e renovação

O senhor... Mire, veja: o mais importante e bonito, do mundo, é isso: que as pessoas não estão sempre iguais, ainda não foram terminadas - mas que vão sempre mudando. Afinam ou desafinam. Verdade maior.

Guimarães Rosa (1963:24)

Guimarães Rosa, em sua bela reflexão sobre o movimento da vida, mostra-nos, ao discutir a incompletude das coisas, que só é vivo aquilo que ainda não é acabado, pois o terminado já é morto. Essa reflexão do romancista brasileiro se conecta ao pensamento de Mikhail Bakhtin, em *Teoria do romance III: o romance como gênero literário* (2019), de que, dentre os gêneros literários, o romance é o único em formação, ainda inacabado e por assim ser, reflete o mais profundo e sensível da vida. Pelo olhar sensível do romancista brasileiro, e pela percepção do pensador russo, entendemos, portanto, que, a não ser a mudança e a morte, nada é perene; o fluxo eterno das coisas é fascinante, pois é a própria essência do mundo.

Por essa celebração do movimento percebida pelo olhar sensível desses autores, foi feita, neste primeiro capítulo, por meio das reflexões bakhtinianas, bem como de Rosenfeld (1996), uma abordagem diacrônica acerca da evolução do romance, dentro de uma perspectiva de tradição e renovação.

Mikhail Mikhailovich Bakhtin nasceu na Rússia em 1895, e durante grande parte de sua vida dedicou-se aos estudos da linguagem e da comunicação. Sua obra, viva, mesmo há mais de quarenta anos de sua morte, continua inspirando pesquisadores e estudiosos de diversas áreas acadêmicas. Da vasta contribuição a questões teóricas gerais, de estilo, gêneros do discurso, além de muitos outros conceitos, destacamos sua coletânea de ensaios *Questões de literatura e estética* (1975), em que o pensador russo percebe o romance na sua dimensão histórica e o compreende como um sistema de representação de linguagens sociais vivas.

Bakhtin (2019) considera o romance um gênero tardio. Entretanto, afirma que a origem da palavra “romanesca” se perde numa longa pré-história, nas profundezas dos séculos e milênios. Seu desenvolvimento, segundo o autor, se deu nos gêneros de discurso familiar, da língua popular falada e em alguns gêneros literários e folclóricos de caráter menor, isto é, o discurso romanesco se localiza em tempos muito remotos, da antiguidade, pois aparece nos graus mais primitivos da cultura verbal. As variadas possibilidades de formas transitórias e provocativas, que representam, de certa forma, a visão da palavra alheia, do discurso alheio, foram cruciais ao desenvolvimento do romance como gênero, “prepararam o romance e, depois de sua criação, tendem a ele; junto com o romance elas se contrapõem a todos os gêneros diretos (BAKHTIN, 2019, p.24).

Assim, se nos orientarmos pelos estudos bakhtinianos, o romance é um gênero alheio aos outros, melhor dizendo, é bivocal e plural; não apresenta um

AZEVEDO, G. H.; BASTOS, G. E. G.; IVAN, M. E. S.

cânone, pois está em constante formação. Para Bakhtin (2019), o romance é um gênero literário que rejeita o reconhecimento de sua linguagem como único centro verbossemântico do universo ideológico. O romance é um gênero mutável e bivocal, que se abastece da multiplicidade de linguagens nacionais e sociais, igualmente capazes de serem línguas de verdade, assim, é vão definir um cânone a ele.

Para organizar suas reflexões em tese diacrônica, Bakhtin (2019) visualiza os elementos basilares do romance. O pensador russo analisa duas linhas estilísticas geradoras do romance: a primeira sendo estilisticamente centralizadora, e a segunda, a de força centrífuga, em direção contrária, de modo a dar conta da imensa estratificação de linguagens e vozes do mundo contemporâneo.

Os romances da primeira linha estilística revelam a pretensão de organizar e ordenar estilisticamente o heterodiscurso da linguagem falada e dos gêneros escritos cotidianos e semiliterários. Isso determina, até certo ponto, sua relação com o heterodiscurso. Já os romances da segunda linha estilística transformam essa organizada e 'enobrecida' linguagem literária dos costumes em matéria essencial para a sua orquestração, transformando em seus heróis essências as pessoas que usam essa linguagem, isto é, as 'pessoas literárias' com seus pensamentos e atos literários (BAKHTIN, 2019, p.188).

Como exemplo de romance da primeira linha, o autor nos remete aos romances de cavalaria surgidos desde o final do século XV e início do século XVI. Para ele, esse estilo de romance em prosa, apesar de apresentar multiformidade de gêneros, se contrapõe ao heterodiscurso "baixo", ou seja, o discurso vulgar, do homem comum, apresentando um discurso "idealizado" e distanciado, a exemplo do que acontece em *Amadis*, que ao interagir o mundo com a oralidade alimentou a pretensão de distanciar a realidade enobrecida da vida vulgar.

Segundo Bakhtin (2019), essa primeira linha estilística começa a sofrer alterações com o romance barroco. Um novo estilo de romance que veio a ser uma enciclopédia de temas e matérias para a posteridade, ou seja, quase todas as variedades do romance moderno se desenvolveram a partir do romance barroco, "ele soube incorporar todos os elementos [...] o elemento problemático, o aventureiro, o histórico, o social, o psicológico, o social" (BAKHTIN, 2019, p. 194), sendo o psicológico foco da escrita clariciana.

É, então, a partir da segunda linha estilística que a vida vulgar, antes distanciada, começa a imperar contornos e formas; a multiformidade dos gêneros desencadeia todas as suas possibilidades e atinge seu caráter atemporal. Bakhtin (2019) destaca que a partir dessa linha, o gênero romanesco "se torna aquilo que é", e dedica um belíssimo parágrafo a isso:

Aqui, amadurecem definitivamente e atingem a plenitude da originalidade as autênticas imagens bivocais do romance, marcando sua profunda diferença em face dos símbolos poéticos. Se um rosto desfigurado pela mentira patética na prosa paródica picaresca e bufa transforma-se numa semimáscara é aí substituída por uma autêntica imagem prosaico-literária de um rosto [...] O discurso do herói sobre si mesmo e sobre o seu mundo se funde orgânica e internamente com o discurso do autor sobre si mesmo e seu mundo. Com essa fusão interna de dois pontos de vista, duas intenções e duas expressões num único discurso, seu potencial paródico

DESLOCAMENTO E SILÊNCIO: tempo e espaço em *O lustre*, de Clarice Lispector

adquire um caráter especial: a linguagem parodiada exerce uma viva resistência dialógica às intenções parodiantes do outro. Na própria imagem começa a ecoar uma conversa inacabada: a imagem se torna uma interação aberta e viva de mundos, pontos de vista e acentos [...]. Assim se criam imagens romanescas imortais, que vivem vidas diferentes em épocas diferentes (BAKHTIN, 2019, p.222-223).

Nos romances de aventuras e de costumes, romances da Antiguidade, que aparecem na segunda linha estilística criada por Bakhtin (2019), o homem já apresenta dissonâncias individuais, como em *Satíricon*, de Petrónio. Dessa mesma linha, o teórico russo (2019) cita Rabelais e Cervantes. Esse último, por meio do romance *Dom Quixote*, apresenta uma riqueza de gêneros intercalados; ao que aclara Bakhtin (2019), os aspectos modernos do romance que amadurecem e ganham plenitude a partir da obra de Cervantes são a multiplicidade de linguagens, a relativização da realidade e a mobilidade temporal.

Para Bakhtin (2019), uma nova consciência de um universo ativamente plurilíngue foi atingida. As línguas se “interiluminaram” e, o discurso, a linguagem, passaram a ser sentidos de maneira diferente. A consciência criadora que só se realizava em línguas fechadas e puras, estabeleceu, por meio do romance, possibilidades de um plurilinguismo externo e interno – elemento de renovação que colocou o gênero à frente dos outros no processo de renovação estética. Uma bivocalidade profundamente fincada no sociolinguístico e na diversidade de linguagens, que confere ao romance uma originalidade de ser um conjunto multiforme de gêneros literários e extraliterários.

O autor explica que em contrapartida à literatura da época, que era considerada um todo orgânico de ordem superior, em que todos os gêneros se completavam e harmonizavam entre si, de forma acabada e canônica, o romance se apresenta como o oposto, anunciando a possibilidade de desvelar e romper com o convencionalismo da forma e da linguagem unívoca de até então.

O pensador russo nota que esse aspecto de não se integrar a padrões, ajudou o romance a estilizar os outros gêneros, e introduzir neles a possibilidade do riso, da ironia, do humor; o contato vivo com a atualidade inacabada, refletiu, assim, o modo mais profundo, mais substancial e sensível do processo de formação da realidade.

O romance antecipou em muito, e continua a antecipar, o futuro desenvolvido de toda a literatura. Por isso, ao atingir a posição de dominante ele contribui para a *renovação* de todos os gêneros, contaminando-os pelo seu caráter de formação e inacabamento. Ele os atrai imperiosamente para sua órbita precisamente porque essa órbita coincide com a tendência fundamental do desenvolvimento de toda a literatura. Nisso reside a excepcional importância do romance também como objeto de estudo para a teoria e para a história da literatura (BAKHTIN, 2019, p. 71).

Para discorrer sobre as transformações dos elementos temáticos da estrutura romanesca, o pensador russo compara o romance com a epopeia, e destaca quando é dada a desintegração do gênero clássico e nasce o romance.

Para Bakhtin (2019), a epopeia caracteriza-se por três traços constitutivos: o objeto, que é o passado heroico nacional, um passado acabado e definido; a fonte, a lenda nacional, na qual está distanciada e inexistente espaço para a

AZEVEDO, G. H.; BASTOS, G. E. G.; IVAN, M. E. S.

experiência pessoal; e o tempo, que ele chama de “distância épica absoluta”, o tempo da narrativa está separado da atualidade.

Quando, assim, o autor separa esses três traços e explica o primeiro, a definição bakhtiniana do universo da epopeia passa a sugerir duas questões: uma social e outra axiológica. Ao que se refere a primeira é àquele segmento da estrutura social do mundo épico que encarna em si a categoria de heroico, e, portanto, fornece os elementos que a materializam, isto é, os heróis. Já a segunda, deriva da realização dos atos heroicos, que, sendo exclusivos dos representantes da aristocracia, dão a estes a qualificação de “melhores”. Assim, a questão axiológica é, então, produto de um universo social fechado, onde só há lugar para membros da classe dominante, pela exclusividade de ter passado e história.

Já o segundo elemento componente da estrutura épica, a lenda nacional, Bakhtin (2019c) o vê impenetrável, inacessível à experiência pessoal de seu ouvinte, ou seja, não admite o ponto de vista e a avaliação pessoal de seu cantor e ouvintes.

O terceiro elemento, a distância épica, é determinado pelos dois primeiros.

Um outro componente da estrutura do gênero épico, percebido por Bakhtin (2019c) é o herói. O herói épico é um herói acabado, com todas as suas potencialidades realizadas e definidas. Nada além do que o seu narrador sabe, é sabido por ele; sua linguagem é una e acabada.

Ilustrados os componentes do gênero épico, Bakhtin (2019c) relembra a *Odisseia*, sobretudo o episódio em que Odisseu traveste-se de mendigo, para lutar pelas sobras da mesa de Penélope. A interpretação bakhtiniana reconhece neste episódio a corrosão do gênero épico. Paulo Bezerra (2019c) explica:

Em primeiro lugar, a ação e a narração, polos da estrutura do épico separados entre si pela distância épica absoluta, estão agora no mesmo nível temporal, pois o mendigo é uma categoria social totalmente estranha ao universo elevado do gênero. O apagamento da distância épica absoluta entre o tempo da ação e o tempo da narração é um desvio fatal para o gênero. Depois, ao se travestir de mendigo, Odisseu se coloca no mesmo nível de valores de Iros. Assim, a luta em si promove um rebaixamento cômico de Odisseu, cuja imagem é deslocada do topo da hierarquia social e literária para o rés do chão da realidade terrestre. Igualando-se a Iros como imagem, Odisseu vira objeto do riso dos presentes. Como imagem, a cena transborda numa paródia como duplo destronante de Odisseu, que, daquela imagem indivisa e acabada, vira um duplo de si mesmo, metade rei e herói, metade mendigo. Sua antiga inteireza épica resvala para a ambiguidade caracteristicamente romanesca. Não importa se o travestimento de Odisseu é um estratagema da deusa Atena para facilitar-lhe a penetração em seu palácio e matar os pretendentes de Penélope. O mais importante é constatar o gênero, já sem condições de resolver seus desafios como na *Ilíada*, demonstra sua exaustão, autoparodia-se, dá sinais de desintegração. [...] Essa desintegração dá lugar ao surgimento de novos gêneros e de um imenso território discursivo, base do heterodiscurso que alimentará o romance como gênero (BEZERRA apud BAKHTIN, 2019c, p. 130-31).

Embora um pouco longa, a citação se faz necessária para que se perceba toda essa desintegração do gênero épico, atrelada à possibilidade do riso, propiciando à literatura uma nova imagem do homem, do tempo e da linguagem.

DESLOCAMENTO E SILÊNCIO: tempo e espaço em *O lustre*, de Clarice Lispector

considera, então, a partir de toda essa transformação dos elementos constitutivos do gênero épico, o nascimento do romance e um novo tempo para a literatura.

Realizadas essas breves considerações que nos permitem compreender o motivo de o romance ser para Bakhtin o gênero literário representante da cultura prosificada, marcado pela existência de pluralidade de línguas, vozes e estilos, passemos às reflexões de Rosenfeld (1996) acerca do tema.

Anatol Rosenfeld, em “Reflexões sobre o romance moderno” (1996), destaca que o nascimento do romance moderno se dá quando Proust, Joyce, Gide Woolf e Faulkner se desfazem da ordem cronológica e transformam a temporalidade, fundindo passado, presente e futuro num só plano e provocando mudanças em toda estrutura da obra. Dessa forma, essa nova estrutura temporal marca a transformação do romance não só em seu aspecto estrutural, como também temático.

Dessas considerações, o autor reflete sobre a relação do homem com o tempo, tão bem como faz uma análise sobre a prosa romanesca do século XX, a partir da sua relação com a experiência artística, perpassando pela questão da fragmentação.

Para Rosenfeld (1996), nota-se uma analogia entre o romance e a pintura moderna. Segundo o autor, a quebra de perspectiva na pintura, com a alteração do espaço e a transformação do tempo dentro da narrativa anunciaram as transformações pelas quais o campo das artes e da Literatura passavam.

O tempo na narrativa moderna deixa de ser linear para dar espaço a uma representação temporal, em que os três tempos: passado, presente e futuro, passam a acontecer dentro de uma temporalidade circular e simultânea. Essas alterações técnicas, na concepção filosófica do tempo no romance, desencadearam transformações em outros elementos da narrativa, como as personagens que são fragmentadas e o espaço que se subjetiva:

[...] A irrupção, no momento atual, do passado remoto e das imagens obsessivas do futuro não pode ser apenas afirmada como num tratado de psicologia. Ela tem de processar-se no próprio contexto narrativo em cuja estrutura os níveis temporais passam a confundir-se sem demarcação nítida entre passado, presente e futuro. [...] O processo dessa atualização não só modifica a estrutura do romance, mas até a da frase, que ao acolher o denso tecido das associações com sua carga de emoções, se estende, decompõe e amorfiza ao extremo, confundindo e misturando, como no próprio fluxo da consciência, fragmentos atuais de objetos ou pessoas presentes e agora percebidos como desejos e angústias abarcando o futuro ou ainda experiências vividas há muito tempo e se impondo talvez com força e realidade maiores do que as percepções ‘reais’. A narração torna-se assim padrão plano em cujas linhas se funde, como simultaneidade, a distensão temporal (ROSENFELD, 1996, p. 83).

Em suas reflexões acerca do fluxo de consciência, Rosenfeld acrescenta que (1996, p. 83-84):

A tentativa de reproduzir este fluxo da consciência – com sua fusão dos níveis temporais – leva à radicalização extrema do monólogo interior.

AZEVEDO, G. H.; BASTOS, G. E. G.; IVAN, M. E. S.

Desaparece ou se omite o intermediário, isto é, o narrador, que nos apresenta a personagem no distanciamento gramatical do pronome 'ele' e da voz do pretérito. A consciência da personagem passa a manifestar-se na sua atualidade *imediate*, em pleno ato presente, como um Eu que ocupa totalmente a tela imaginária do romance. Ao desaparecer o intermediário, substituído pela presença direta do fluxo psíquico, desaparece também a ordem lógica da oração e a coerência da estrutura que o narrador clássico imprimia à sequência dos acontecimentos.

Por fim, Rosenfeld (1996), conforme dito anteriormente, associa essa transformação do romance moderno ao campo das artes, que também já não se contentava em retratar o mundo exterior. Enquanto as telas impressionistas deformam a imagem do homem por meio do espaço, no romance essa decomposição é feita pelo desmascaramento do tempo, espaço e causalidade:

À abolição do espaço-ilusão corresponde a do tempo cronológico. Isso implica uma série de alterações que eliminam ou ao menos borram a perspectiva nítida do romance realista. Espaço, tempo e causalidade foram 'desmascarados' como meras aparências exteriores, como formas epidérmicas por meio das quais o senso comum procura impor uma ordem fictícia à realidade. Neste processo de desmascaramento foi envolvido também o ser humano. Eliminado ou deformado na pintura, também se fragmenta e decompõe no romance. Este, não podendo demiti-lo por inteiro, deixa de apresentar o retrato de indivíduos íntegros (ROSENFELD, 1996, p. 85).

Observadas as considerações acima, podemos dizer que a poética clariciana vai ao encontro dessas mudanças propostas pelo romance moderno, em que o fluxo de consciência e o monólogo interior conduzem a personagem à experiência do autoconhecimento; em que o tempo e o espaço deixam de ser apenas pano de fundo e ganham *status* de personagem, com seus efeitos simbólicos e figurativos. Contudo, faz-se necessário dizer que além de Clarice, outros romancistas brasileiros também materializam em seus textos os aspectos estilísticos apontados pelo romance moderno, apresentando mudanças significativas em nossa Literatura.

Posto isso, dizemos que o homem da modernidade é esse que sofre as contradições do seu tempo; é aquele que perde a certeza de suas convicções. O homem individual, antes ligado às questões do "ser" e "estar" no mundo, foi desintegrado e aderiu às vertiginosas mudanças influenciadas por sua fragmentação.

Das decorrências desse período antagônico, é de se reconhecer os avanços e as importantes conquistas do mundo das Artes e da Literatura. No Brasil, essa renovação veio com a *Semana da Arte Moderna*, de 1922, que apresentou à sociedade uma nova perspectiva artístico-cultural por meio do movimento Modernista. Para Alfredo Bosi, em *História concisa da Literatura Brasileira* (1994), o divisor de águas que representou a *Semana* "foi um acontecimento e uma declaração de fé na arte moderna" (BOSI, 1994, p. 383).

Ao que afirma Candido & Castello o movimento modernista se veicula estreitamente às transformações da sociedade. O mundo pós guerra influenciou no afloramento de uma nova mentalidade, que se principiou a questionar seriamente a

DESLOCAMENTO E SILÊNCIO: tempo e espaço em *O lustre*, de Clarice Lispector

legitimidade do sistema político, da educação e das artes. Para Candido e Castello (2003), do Modernismo desponta uma adesão profunda aos problemas do Brasil e da história de seu povo; a arte, antes embelezada pelos elementos tradicionais do academismo, agora exprime a emoção pessoal e a realidade do País, “o seu desejo principal foi o de serem atuais, exprimir a vida diária, dar estado de literatura aos fatos da civilização moderna” (CANDIDO; CASTELO, 2003, p 12).

O romance, que já havia proporcionado um grande salto na Literatura Brasileira, por meio do revolucionário *Memórias póstumas de Brás Cubas*, (1881), de Machado de Assis, pelos precursores do movimento modernista, continua a apresentar novas feições. Foi o que aconteceu com os romances “informais” *Memórias de João Miramar*, e *Serafim Ponte Grande*, ambos de Oswald de Andrade. Os romances oswaldianos rompem de vez com a ideia de obra literária mais tradicional, quando trazem uma linguagem incisiva e revolucionária do ponto de vista de criação.

Bosi (1994) faz um panorama literário da época e coloca nessa linha os anos 30 e 40 como “a era do romance brasileiro”. A esse panorama, que revela os desdobramentos do romance brasileiro moderno de 30, Bosi (1994) destaca o grau crescente de tensão entre o herói e seu mundo. Para se ater dessa formulação, o crítico literário ocupa-se das ideias de Lucien Goldmann, filósofo e sociólogo francês.

A formulação goldmanniana considera o romance como a epopeia do mundo burguês e estabelece um contraste entre a figura do herói clássico e herói romanesco. De acordo Bosi (1994), este último, aparece como um “herói problemático”, que se afasta do “herói” clássico na medida em que enfrenta dificuldades em tentar realizar valores num mundo hostil a ele, criando um grau de tensão com as estruturas degradadas vigentes.

Sempre conforme Goldmann, a tensão dos protagonistas não transpõe o limiar da ruptura absoluta: caso o fizesse, o gênero romance deixaria de existir, dando lugar à tragédia ou a lírica. Há, portanto, uma oposição ego/sociedade que funda a forma romanesca e a mantém enquanto tal (BOSI, 1994, p.391).

Tendo como perspectiva essa relação do romance moderno com a totalidade social, e mais, o grau crescente de tensão entre “herói” e seu mundo, e o modo que ele capta o ambiente e propõe a ação, Bosi (1994) reconhece para o romance quatro vertentes: romance de tensão mínima, romance de tensão crítica, romance de tensão interiorizada e romance de tensão transfigurada.

O ensaísta comenta que no romance de tensão mínima, há um conflito, entretanto, as personagens não se destacam muito da estrutura e da paisagem que as condicionam; existindo uma tendência ao espacial e ao histórico e cita, como exemplo, os romances de Érico Veríssimo e Marques Rebelo. Já acerca do romance de tensão crítica, o ensaísta disserta que nesta vertente, “o herói opõe-se e resiste agonicamente às pressões da natureza e do meio social” (BOSI, 1994, p.392), é como se as personagens aqui estabelecessem uma relação dinâmica com a paisagem e a realidade socioeconômica, nascendo daí o enredo; as obras maduras de José Lins do Rego e Graciliano Ramos aparecem como exemplos.

AZEVEDO, G. H; BASTOS, G. E. G.; IVAN, M. E. S.

Ainda conforme Bosi (1994), no romance de tensão interiorizada o herói não se dispõe a enfrentar a antinomia eu/mundo pela ação, mas pela subjetivação do conflito, o tempo, nessa vertente, perde seus contornos objetivos e atinge dimensões psicológicas. Os romances de experiências múltiplas de Guimarães Rosa e Clarice Lispector aparecem como exemplo dessa última vertente, o romance de tensão transfigurada. Nesta, segundo o ensaísta, o herói procura ultrapassar o conflito que o constitui existencialmente pela transmutação mítica ou metafísica da realidade, tempo, espaço e enredo adquirem a dimensão de mito.

Vale considerar que com todos os valores em transição, e com uma realidade que deixou de ter um mundo explicado, exigiu-se adaptações estéticas capazes de incorporar essa complexidade e dramaticidade que se apoderou do homem moderno, indivíduo que se percebe em meio ao caos e se fragmenta para poder se encontrar.

Essa amplitude diacrônica do romance, confere ao gênero uma forma simbólica de ver e ler o tempo através da história. O processo evolutivo do gênero que redirecionou o olhar do homem para questões do “eu”, individual e fragmentado, transformou sua visão também para a questão de “que o tempo se derrama no espaço e flui por ele” (BAKHTIN, 2002, p.350) e determinam a unidade do romance.

Consideramos que para além das transformações de estrutura, tema e personagem, também o narrador se altera com a evolução do romance. O narrador, que nos romances passados apresenta as personagens no distanciamento, conduzindo-as ao longo de um enredo cronológico e linear, aparece embrenhado no enredo, sem nenhuma distância que produza a visão perspectívica; “e quanto mais o narrador se envolve na situação [...] o mundo narrado se torna opaco e caótico” (ROSENFELD, 1996, p. 92).

Enfim, as mudanças ocorridas no eixo da temporalidade e a decomposição do sujeito dentro da narrativa, proporcionou uma radicalização do romance, pois as formas absolutas agora se subjetivam e a personagem, antes vista de forma clara, nítida e distanciada, passa a ser vista em fragmentos, em contornos que chocam e confundem, alterando toda a forma narrativa. Relacionando a teoria do romance moderno ao fazer literário clariciano, recorreremos às palavras do crítico Massaud Moisés (2001) que diz:

Essa redução da intriga a um tênue, subterrâneo, esgarçado, e a sua causa motriz – a descida do labirinto do ‘eu’ – remetem a obra de Clarice Lispector para os territórios da ‘arte do implícito’ e da poesia: o seu estilo sem par, a atmosfera das narrativas, a permanente e angustiada interrogação ao Destino, à Vida, ao Mundo, explicam-se pela aliança entre a prosa e a poesia, dando origem à chamada prosa poética (MOISÉS, 2001, p. 345).

Ademais, comumente vinculada à narrativa poética, a produção literária clariciano apresenta uma narrativa simples, em que a objetividade épica cede lugar às personagens complexas, que materializam estados psíquicos em incansável busca interior. A fim de melhor compreender os traços estilísticos dessa vertente narrativa, passamos a uma abordagem do conceito subsidiados pelas reflexões de Tadié (1994) e Pires (2006).

2.1 Narrativa poética

J-Y Tadié (1994), no ensaio intitulado “A narrativa poética”, destaca que o texto moderno, em oposição ao texto clássico abole a velha distinção entre gêneros literários, isso quer dizer que os gêneros clássicos, contaminados pelo caráter de formação e inacabamento do texto moderno, tomam-se mais livres e mais plásticos. Considerando os constantes diálogos entre as obras, as diferenças entre os gêneros não se atêm mais a oposições radicais, como aquelas que se acreditou por muito tempo, entre prosa e poesia, entre música e evocação realista. Pelo contrário, essas diferenças, reservadas às repartições variáveis de funções, vem aclarar que “todo romance é, por pouco que seja, poema; todo poema é, em algum grau, narrativa” (TADIÉ, 1994, p. 3). Assim, transitando entre o romance e o poema, Tadié (1994) reconhece esse novo modelo como sendo “narrativa poética”.

Antecipamos que é por meio de uma perspectiva estrutural que o teórico estabelece sua discussão acerca da narrativa poética. Para Tadié (1994), a análise das narrativas poéticas deve sempre levar em conta técnicas descritivas do romance e do poema, ao mesmo tempo.

Em seu ensaio, o teórico cita Jakobson e redireciona o leitor para uma reflexão sobre função poética da linguagem, ao confrontar os procedimentos da narração com a poesia. Ele disserta que a função poética assume, nas narrativas poéticas, um papel bem mais relevante que a referencial, como observa Ivan (2015):

Ao conceituar narrativa poética, J-Y Tadié (1994) comenta que esta é uma narrativa em prosa que toma emprestado ao poema meios de ação e seus efeitos, havendo nela um conflito constante entre a função referencial, com seu papel de evocação e de representação, e a função poética, que chama atenção para a própria forma da mensagem (IVAN, 2015, p.51).

Pires (2006) em “O concerto dissonante da modernidade: narrativa poética e poesia em prosa” oferece por meio de uma citação do poeta, teórico e ensaísta Octavio Paz, a trajetória oscilante entre romance-prosa-poesia:

[...] a função mais imediata da poesia [...] consiste na consagração ou transmutação de um instante, pessoal ou coletivo, em arquétipo. Neste sentido, a palavra poética funda os povos. [...] Jacob Burckhardt foi um dos primeiros a advertir que a épica da sociedade moderna é o romance. Mas deteve-se nesta afirmação e não penetrou na contradição que encerra o chamar-se épico a um gênero ambíguo, no qual cabem desde a confissão e a autobiografia até o ensaio filosófico. O caráter singular do romance provém, em primeiro lugar, de sua linguagem. É prosa? Se se pensa nas epopeias, evidentemente sim. Mas, mal se a compara aos gêneros clássicos da prosa – o ensaio, o discurso, o tratado, a epístola ou a história – percebe-se que não obedece às mesmas leis. [...] O ROMANCISTA NEM DEMONSTRA NEM CONTA: REcria UM MUNDO. [...] POR ISSO RECORRE AOS PODERES RÍTMICOS DA LINGUAGEM E ÀS VIRTUDES TRANSFORMADORAS DA IMAGEM. Sua obra inteira é uma imagem. Assim, por um lado, imagina, poetiza; por outro, descreve lugares, fatos, almas. Limita-se com a poesia e com a história, com a imagem e com a geografia, com o mito e a psicologia. Ritmo e exame de consciência, crítica e imagem, o romance é ambíguo. Sua essencial impureza brota de sua

AZEVEDO, G. H; BASTOS, G. E. G.; IVAN, M. E. S.

constante oscilação entre a prosa e a poesia, o conceito e o mito. Ambiguidade e impureza que lhe vêm do fato de ser o gênero épico de uma sociedade fundada na análise e na razão, isto é, na prosa (PAZ apud PIRES, 2006, p. 58, grifos do ensaísta).

Considerando estas e retomadas as reflexões de Tadié (1994), entendemos que nas narrativas poéticas, tempo, espaço, personagem e enredo se relacionam de forma intrínseca, instaurando uma narração única, móvel e criativa, que cria seu próprio mundo, ganhando significados mais simbólicos, que no romance tradicional: “Transformando em personagem, o espaço tem uma linguagem, uma ação, uma função, e talvez, sua casca abriga uma revelação que oscila entre o encantamento e a interdição” (TADIÉ apud IVAN, 2015, p. 51).

O surgimento da narrativa poética oferece possibilidades de questionamento, de provocação, e sobretudo, de reflexão. As narrativas poéticas, sugerem questões de ordem psicológica, mítica, acerca do próprio “eu”. Somados, todos esses elementos vêm ao encontro da produção literária da autora escolhida para esta pesquisa, Clarice Lispector.

As narrativas claricianas organizam-se como narrativas fragmentadas, afastadas do enredo factual, fincadas no fluxo de consciência. Com uma escrita transgressora, já em seu primeiro romance, *Perto do coração selvagem* (1943), a autora propõe um horizonte de expectativas e possibilidades capazes de provocar o leitor e a crítica.

Bella Jozef (1982), no ensaio “Clarice Lispector – a recuperação da palavra poética”, diz que, em Lispector, a palavra resgata o seu valor poético e se revela como uma “alegoria” da condição humana em que, graças à linguagem da arte, gerada em poesia da palavra, o real fala de si mesmo.

Segundo a crítica literária¹, a inovação da autora não está apenas na temática apresentada, mas também na materialização de seu discurso. Utilizando-se de um discurso altamente poético, com a presença de imagens, metáforas, antíteses, paradoxos, símbolos e ritmos em seus textos, Clarice Lispector funde a prosa à poesia: a autora busca as potencialidades existentes na língua e emprega, na prosa narrativa, recursos próprios da linguagem poética, em que os recursos estruturais do gênero lírico se fazem constantemente presentes, oferecendo-nos o que, modernamente é nomeada pela crítica como narrativa poética.

Tadié (1994) explica que uma vez que o ritmo constitui o poema, na narrativa poética encontramos características do gênero lírico e, por isso, aspectos que nos remetem ao ritmo, à sonoridade, à criação de imagens que emanam sentidos a partir de palavras simbólicas, de figuras de linguagem, de recursos poéticos propriamente ditos.

A narrativa poética em prosa é a forma da narrativa que toma emprestado ao poema seus meios de ação e seus efeitos, de modo que sua análise deve considerar ao mesmo tempo técnicas de descrição do romance e do poema: a narrativa poética é um fenômeno de transição entre o romance e o poema [...] a narrativa poética conserva a ficção de um romance: personagens a quem ocorre uma história em vários lugares. Mas, ao

¹ CANDIDO, Antonio. No raiar de Clarice Lispector. In:_____. *Vários escritos*. 2.ed. São Paulo: Duas Cidades, 1977, p. 123-131.

DESLOCAMENTO E SILÊNCIO: tempo e espaço em *O lustre*, de Clarice Lispector
mesmo tempo, procedimentos de narração remetem ao poema (TADIÉ, 1994, p. 2).

Nunes (1995), um dos maiores estudiosos da obra de Lispector, ao falar do estilo clariciano, comenta que este é marcado por certos matizes poéticas que indicam o movimento em círculo, da palavra ao silêncio e do silêncio à palavra, evidenciando-se um teor expressivo densamente metafórico, que encontra, na repetição, seu traço de mais largo espectro, configurando-se como elementos típicos do que concebe Tadié (1994) como narrativa poética.

Clarice Lispector, portanto, nos leva ao encontro dessa narrativa poética, num movimento circular de palavras que emanam ritmo e sonoridade, que nos possibilitam a criação de imagens, as quais nos abrem caminhos para a compreensão dos sentidos e, por assim dizer, nos provocam intensamente e nos desafiam a seguir adiante. Esse sentimento proporcionado pela arte da palavra, isto é, pela literatura atemporal de Lispector, nos causa o estranhamento necessário que nos conduz a um alargamento de horizontes e ao profundo desejo do autoconhecimento.

Nessa esteira, a do autoconhecimento por meio da palavra poética clariciano, faz-se necessário destacar um outro recurso utilizado pela autora, que pode ser compreendido mais como uma tomada de consciência que envolve suas personagens e, conseqüentemente, o leitor; trata-se da epifania, embora ela nunca tenha feito uso da palavra.

No *Dicionário de termos literários*, de Massaud Moisés (2004), a palavra epifania, do grego (*epipháneia*), é conceituada como manifestação, revelação; e do latim (*epiphania*), aparição. Originalmente litúrgico, o termo refere-se aos festejos do “dia de Reis”, em que se comemora a revelação de Jesus Cristo aos gentios, na pessoa dos Reis Magos. Transitou para o circuito literário graças a James Joyce, com o sentido de iluminação, revelação:

Por epifania entendia uma súbita manifestação espiritual, tanto na vulgaridade da fala ou do gesto, quanto numa frase memorável da própria mente. Acreditava ser função do homem de letras registrar essas epifanias com extremo cuidado, visto serem elas os momentos mais delicados e evanescentes (STEPHEN HERO apud MOISÉS, 2004, p156).

A epifania pode ser compreendida, então, como o contato que o ser humano tem com a divindade, ou seja, um momento de revelação, de iluminação. Em relação às obras claricianas, esses momentos representam o contato da personagem consigo mesma, dentro de uma dimensão interior e psicológica, resultando no autoconhecimento e permitindo a percepção de algo que já existia, mas que se encontrava, até então, encoberto, o pacificado por vários aspectos, principalmente pela falta de conhecimento do “quem sou eu?”; “qual o meu propósito nesse mundo?”.

Rosenbaum (2002) destaca que Clarice Lispector continua sendo até hoje uma experiência, no limite, indecifrável, seja para o seu público cativo, seja para os que dela se aproximam pela primeira vez. A artista fez de seus textos um vasto itinerário de uma identidade inquieta e turbulenta, inadaptável às expectativas

AZEVEDO, G. H.; BASTOS, G. E. G.; IVAN, M. E. S.

sociais, obsessiva na captura de si mesma de desejos e fantasias inconfessáveis. Clarice Lispector resiste a todas as tentativas de enquadramento, classificações e definições.

Concluídas essas considerações, no próximo capítulo, discorreremos acerca do tempo e espaço na narrativa, a partir da utilização teórica de ensaístas e estudiosos sobre esses aspectos da narrativa e sobre Clarice Lispector. Mais adiante, porém, fizemos um percurso sobre esses elementos na literatura clariciana e, mais especificamente, em sua obra *O lustre* (1946), que constitui também o *corpus* desta pesquisa.

3 O cronotopo, o tempo e o espaço

O que é, por conseguinte o tempo? Se ninguém me perguntar eu o sei; se eu quiser explicá-lo a quem me fizer essa pergunta, já não saberei dizê-lo

(Santo Agostinho, 1948, p. 346).

Além dos traços estilísticos apresentados e estudados até aqui, é importante reconhecer também como se materializam os outros elementos da narrativa dentro das obras de Lispector, como por exemplo, o tempo e o espaço, as personagens e o modo de narrar, pois são fatores que, também configurados juntos, resultam num universo literário que seja provocativo, como já foi dito anteriormente.

Dessa maneira, Sá (1979) destaca que o tempo na narrativa clariciana é predominantemente psicológico e existencial, apresentando-se dilemático e paradoxal em relação ao tempo logicamente construído e válido para os fins da ação, enfatizando-se o aspecto introspectivo vivido pelas personagens, o que permite com que a autora, quebrando a sequência começo-meio-fim, transcenda os limites tradicionais do gênero narrativo.

Na verdade, Clarice Lispector representa na atualidade literária brasileira (e mesmo portuguesa) a ficcionista do tempo por excelência: para ela, a grande preocupação do romance (e do conto) reside no criar o tempo, criá-lo aglutinado às personagens. Por isso correspondem suas narrativas a reconstruções do mundo não em termos de espaço, mas de tempo, como se apreendendo o fluxo temporal, elas pudessem surpreender a face oculta e imutável da humanidade e da paisagem circundante (MOISÉS apud SÁ, 1979, p. 77).

Quanto às personagens claricianas, prevalecem aquelas que são nomeadas pela crítica como esféricas, as quais são organizadas, dentro da narrativa, com maior complexidade e capazes de surpreender o leitor. São aquelas que trazem consigo uma densidade psicológica, um profundo mistério que se faz pronto para ser revelado a partir de cada nova leitura. Compreender essas personagens exige mais do leitor, que precisa estar atento aos aspectos simbólicos materializados e presentificados pelas palavras e pelo arranjo lispectoriano.

A fim de melhor compreender a construção do tempo e espaço no romance, mais especificamente no romance *O lustre* (1946), de Clarice Lispector,

recorremos ao conceito de cronotopo, abordado por Bakhtin, bem como às categorias de tempo e espaço apresentadas por teóricos da narrativa.

3.1 O cronotopo em Bakhtin

Mikhail Bakhtin (1895-1975) escreveu, em meados dos anos 30, *As formas de tempo e cronotopo no romance*. Os ensaios reunidos neste livro, apesar de apresentarem quase cem anos de escrita, ainda se revelam atuais e servem como subsídio de profícuas discussões pela Teoria da Literatura.

O pensador russo contribui de forma primeira aos estudos literários a ideia de uma abordagem entre tempo e espaço como sendo categorias narrativas indissociáveis. A essa ligação intrínseca, destes que são dois elementos fundamentais da narrativa, ele chamou de cronotopo. O termo, criado por Bakhtin (2019b), que significa “tempo-espaço”, foi fundamentado com base na teoria da relatividade. Para estudar as formas de figuração espaciais e temporais dentro da literatura, o pensador diz que o importante desse termo é, exatamente, valer-se da perspectiva da indissociabilidade de tempo e espaço como categoria de conteúdo-forma do gênero romance.

No cronotopo artístico-literário, tempo e espaço se amalgamam; o movimento dialógico, em que tempo transforma o indivíduo, que transforma o espaço, colocam o cronotopo na base do diálogo entre literatura e história. De acordo Bakhtin (2019b), o cronotopo tem um significado basilar para os gêneros na literatura; a contração espaço-temporal, que chamamos de cronotopo, faz com que o tempo se torne artisticamente notável e que o espaço responda pelos movimentos do tempo e da narrativa; elementos do tempo se dissolvem no espaço, e o espaço, é então, entendido pelo tempo. Entende-se, portanto, que o autor justapõe texto e contexto.

Bakhtin (2003) afirma que cada gênero do discurso se situa em determinado cronotopo, ou seja, cada gênero apresenta uma perspectiva espaço-temporal distinta, à medida que cada um é fundamentado por condições socioculturais específicas que substanciam seu cronotopo. Quando o pensador cita Rebelais e Goethe, ele pontua que:

A capacidade de ver o tempo, de ler o tempo no todo espacial do mundo e, por outro lado, de perceber o preenchimento do espaço não como um fundo imóvel e dado acabado de uma vez por todas, mas como um todo em formação, como acontecimento; é a capacidade de ler os indícios do tempo em tudo, começando pela natureza e terminando pelas regras e ideias humanas (até conceitos abstratos) (BAKHTIN, 2003, p. 225).

Bakhtin (2003) afirma, ainda, que o cronotopo determina toda e qualquer unidade de uma obra, isto é, tempo e espaço são inseparáveis em uma obra e constituídos pela matriz da unidade. O cronotopo é, desse modo, o centro organizador do gênero, por ele permeia todos os elementos da narrativa, tempo, espaço, personagens, situação ampla e reduzida; demarca as indicações precisas de cada um, sobretudo, sobre o tempo e espaço da realização do gênero.

AZEVEDO, G. H; BASTOS, G. E. G.; IVAN, M. E. S.

Vale destacar a reflexão dialógica que o pensador russo traz à teoria. Segundo Bakhtin (2003), essa confluência cronotópica, de demarcar e circunstanciar o tempo-espaço, não ocorre apenas no mundo da obra, pelo contrário, se concretiza, por final, no mundo do autor, dos ouvintes e dos leitores, “naquele tempo-espaço totalmente real onde ressoa a obra, onde se encontra o manuscrito ou o livro, encontra-se também o homem real (...) que ouve e lê o texto” (BAKHTIN, 2003, p.358).

À vista disso, o cronotopo, então, torna-se uma forma de expressão das representações de que se vale determinado contexto; tempo e espaço interligados à perene transformação do homem e da sociedade. O fluxo da vida, antes dito como a própria essência do mundo, condiciona a evolução do homem, seu desenvolvimento e sua autoconsciência às suas experiências cronotópicas. Compreender o cronotopo e incluí-lo no romance, é importante, para entender a ideia de mundo que o homem expressa de acordo com o tempo no qual se encontra.

A partir dessas considerações, fica clara a evolução no gênero romance, que do confronto com os cânones dos primeiros gêneros, se diferenciou pela contemporaneidade de seu inacabamento e pela transformação “cronotópica” das representações literárias, além da consciência do heterodiscurso. O romance é um gênero vivo, orgânico, que não está isolado dos outros gêneros, mas substancialmente ligado às dimensões “cronotópicas” que permeiam a história. Devido ao seu inacabamento, dialoga com a organicidade do heterodiscurso social, e apresenta uma multiplicidade de perspectivas. No romance, a apreensão de tempo, espaço e homem faz-se precisamente pelos olhares que se concentram sobre o outro por meio das contingências heterodiscursivas, e “tal coisa só é possível ao gênero que é construído numa zona de contato direto com o presente em devir” (BAKHTIN, 2002, p. 427).

Conclui-se, em outras palavras, que a existência material de uma obra pode atravessar contextos histórico-sociais diversos; a obra e o mundo nela representado penetram o mundo real, subjetivo e inacabado de todos nós e, assim, vice e versa, conferindo atemporalidade e universalidade ao gênero. E também assim, valer-se de que todo e qualquer fenômeno de interpretação e construção de sentido de uma obra, deve-se valer não apenas da esfera semântica, mas, sobretudo, da sua esfera cronotópica, ou seja, espaço-temporal. A fim de cumprir o objetivo deste capítulo, passamos a abordagem das categorias de tempo e espaço, conforme as teorias narrativas, além da abordagem filosófica de Benedito Nunes (1995b).

3.2 Tempo e espaço na narrativa

Muitas vezes nos questionamos sobre o tempo. Apresentamos intervenções como: o tempo é curto, ou longo, em diversas situações; ou que nunca temos tempo para nada, ou ainda que o tempo passa rápido demais. Mas afinal, o que seria esse tempo? É o tempo que está dentro de nós, ou o tempo exterior a nós? Levando para um âmbito místico e sobrenatural, ainda há o tempo metafisicamente distante de nós: o tempo da divindade; o tempo astronômico, quando calculamos os trezentos e sessenta e cinco dias de duração do ano pela revolução da Terra em torno do Sol; quando calculamos as vinte e quatro horas de

DESLOCAMENTO E SILÊNCIO: tempo e espaço em *O lustre*, de Clarice Lispector

duração do dia pelo giro da Terra em torno do seu próprio eixo, quando dividimos cada hora em sessenta minutos, cada minuto em sessenta segundos, e assim por diante. Todas essas medidas são cronométricas e servem de base à cronologia, que é linear. Essa compreensão comum acerca do tempo diferencia-se da concepção de tempo em relação à experiência individual.

No século XX, segundo Benedito Nunes, em sua obra, *O tempo na narrativa* (1995b), Einstein relativizou o tempo físico, levando em conta os acontecimentos simultâneos, ou seja, aqueles que ocorrem ao mesmo tempo. Sem nada de absoluto e verdadeiro, o tempo é grandeza distinta acrescida às três dimensões do espaço. Einstein, portanto, formulou a ideia da interdependência do espaço e do tempo ou da *quadridimensionalidade* do Universo – que significa: entre dois eventos simultâneos não existe uma relação espacial ou temporal absoluta.

A experiência da sucessão dos nossos estados internos leva-nos ao conceito de *tempo psicológico* ou de *tempo vivido*, também chamado de *duração interior*. O primeiro traço do tempo psicológico é a sua permanente descoincidência com as medidas temporais objetivas. Uma hora pode parecer-nos tão curta quanto um minuto se a vivemos intensamente; um minuto pode parecer-nos tão longo quanto uma hora se nos entediamos. Variável de indivíduo para indivíduo, o *tempo psicológico*, subjetivo e qualitativo, por oposição ao *tempo físico* na Natureza, e no qual a percepção do presente se faz ora em função do passado ora em função de projetos futuros, é a mais imediata e mais óbvia expressão temporal humana (NUNES, 1995, p. 18 - 19).

De certa forma, o tempo físico é objetivo e duradouro, apoiando-se no princípio da causalidade, ou seja, “na conexão entre causa e efeito, como forma de sucessão regular dos eventos naturais” (NUNES, 1995, p. 19). Sem a causa de um determinado evento, o efeito, ou a consequência dele não existiria, a ordem temporal que acompanha a conexão que os une não pode ser invertida. Há situações, ações e eventos que não podem ser reversíveis, pois o tempo físico não permite que isso aconteça, já que ele tem uma direção.

Irreversível é também, de outra maneira, o tempo vivido, pois que ficou para trás o sabor do ovo comido ontem e o prazer da água há pouco bebida. Mas a sua direção, que lhe empresta o atributo da finitude, segue, de momento a momento, entre passado e futuro, a linha fugidia dos instantes vividos, encurtada à proporção que a vida se alonga, aproximando-nos da morte (NUNES, 1995b, p. 19).

O presente é um instante que está pronto para permear-se no passado. E o futuro é incerto. O tempo psicológico, por exemplo, se compõe de momentos imprecisos, que se fundem entre o passado e o presente, abrangendo sensações que caminham para a memória e a lembrança.

Segundo Nunes (1995b), Émile Benveniste distingue, do tempo físico e psíquico, o tempo cronológico (*temps chronique*), que é o tempo dos acontecimentos, englobando nossa própria vida. Relacionado com o tempo físico, o tempo cronológico é aquele que constitui o sistema dos calendários, num eixo referencial, anterior ou posterior a outros.

AZEVEDO, G. H; BASTOS, G. E. G.; IVAN, M. E. S.

Um dos exemplos do tempo cronológico é o tempo litúrgico, dos ritos e celebrações religiosas, de acordo com o calendário bíblico, linear em relação à “Encarnação, Epifania, Morte, Ressurreição e Ascensão do Senhor”, estabelecendo um reviver, durante as comemorações do cristianismo, rememorando no presente, algo que ocorreu no passado.

Há, também, o tempo político, que é uma vertente do tempo histórico o qual, de acordo com o ensaísta, representa a duração das formas históricas de vida, podendo ser dividido em intervalos curtos ou longos, ritmados por fatos diversos. Todo o tempo cronológico do tempo histórico permeia-se por uma durabilidade significativa, que é datada e identificada.

Levando-se em consideração o tempo linguístico e o verbal, podemos compreender que cada vez que falamos com alguém é no presente da enunciação, pois faz-se no “aqui” e no “agora”. E o tempo da enunciação funciona como eixo temporal a partir do qual os eventos se ordenam. O passado e o futuro, no momento da enunciação, situam-se como se estivessem no presente. Porém, Benveniste (apud NUNES, 1995), conclui que o único tempo inerente à língua é o presente axial do discurso, e que esse presente é implícito. É, portando, no momento da fala que se estabelece o que já ocorreu, ou o que ainda estará por vir, devido às expressões adverbiais de tempo, como por exemplo, “hoje”, “ontem”, “amanhã” ou “depois”.

Assim o tempo linguístico, tempo do discurso, que não se reduz às divisões do *tempo cronológico*, revela a condição intersubjetiva da comunicação linguística [...] se o texto é de caráter narrativo, essa junção se efetua através dos personagens. É a partir dos personagens, dos enunciados a respeito deles ou daqueles que proferem, que fica demarcado o *presente* da enunciação: os *dêiticos*, *hoje*, *amanhã*, *depois*, funcionam dentro de um intercâmbio linguístico que se passa entre esses interlocutores, e sem o qual o enquadramento cronológico seria um molde abstrato. O *tempo linguístico* dependerá do *ponto de vista* da narrativa, seja da visão onisciente ou impessoal, de proximidade ou de participação (narração em terceira pessoa) no narrador sobre as personagens, seja de sua visão identificada com um deles (narração em primeira pessoa) (NUNES, 1995b, p. 22-23).

Nunes (1995b) afirma que o tempo físico, psicológico, histórico e linguístico são formas distintas do tempo real. Além disso, a ideia de tempo é múltipla: o tempo é plural em vez de singular. Às várias modalidades do tempo se aplicam as noções de ordem, duração e direção, que abordam relações variáveis de acontecimentos do mundo físico, nos estados vividos, na enunciação linguística, nas condições sociais, culturais e históricas.

De qualquer maneira, o tempo como categoria exige, também, o conceito oposto de *permanência*, já implícito à *cronometria*, que demanda uma escala de medida, à *cronologia*, que demanda marcos da datação, e à ideia mesma de *processo de mudança*, enquanto passagem ou transição entre estados que perduram (NUNES, 1995b, p. 23).

Em relação ao tempo da obra e dos textos literários dramáticos ou narrativos, “o tempo é inseparável do mundo imaginário, projetado, acompanhando o estatuto irreal dos seres, objetos ou situações” (NUNES, 1995b, p. 24). Toda a

DESLOCAMENTO E SILÊNCIO: tempo e espaço em *O lustre*, de Clarice Lispector

apresentação do tempo é dada pelos acontecimentos e suas relações, demarcando momentos ou fases e expressões temporais. As configurações temporais condicionam-se pela linguagem, pela palavra e frases em que o tempo não se reveste da continuidade do tempo real, que transita entre passado e futuro.

Dentro da obra literária, passado, presente e futuro são deslocáveis, pois “o tempo da ficção liga entre si momentos que o tempo real separa” (NUNES, 1995b, p. 25). Além disso, não há uma responsabilidade no que diz respeito à durabilidade dos fatos nem da sequência começo, meio e fim, tampouco da materialização da ordem temporal, passado, presente e futuro. Pode-se iniciar pelo futuro, ou pelo presente, ou pelo passado. Inclusive, pode-se optar pela narrativa *in media res*, que é característica de alguns autores, principalmente de Clarice Lispector, autora que constitui o corpus desta pesquisa.

No plano do mundo imaginário, qualquer modalidade temporal existe em função de sua apresentação na linguagem, o tempo e o espaço da obra, por exemplo, é um dos correlatos do discurso. Nas obras literárias, por exemplo, o tempo é compreendido a partir da leitura das palavras materializadas em discursos literários. Porém, “no texto dramático, a leitura alcança a figuração antecipatória abstrata de um tempo que somente atinge concretude por via da realização cênica, no espetáculo real” (NUNES, 1995b, p. 26).

Fazendo um percurso em relação ao tempo da narrativa, Nunes (1995) afirma que a narrativa possui três planos: o da história, do ponto de vista do conteúdo, o do discurso, do ponto de vista da forma e expressão, e o da narração, do ponto de vista de narrar. Mesmo que o tempo da história não seja real, mas imaginário, ele depende do tempo real, que subsiste na consequência do discurso em que ele se funda. Isto significa que o plano real coexiste no plano imaginário como pano de fundo, uma vez que a Arte é mimese, recriação do real, e a Literatura, por sua vez é a arte da palavra simbólica e plurissignificativa.

O tempo do discurso é, num certo sentido, um tempo linear, enquanto que o tempo da história é pluridimensional. Na história muitos eventos podem desenrolar-se ao mesmo tempo. Mas o discurso deve obrigatoriamente colocá-los um em seguida a outro; uma figura complexa se encontra projetada sobre uma linha reta (TODOROV apud NUNES, 1995b, p.27).

Na perspectiva de Ricoeur (1983) abordada por Reis e Lopes (1988), tem-se que a correlação entre a atividade de contar uma história e o caráter temporal da experiência humana não é puramente acidental, mas apresenta uma forma de necessidade transcultural. A manifestação da dimensão humana do tempo faz-se numa constante metamorfose do tempo, que é o chamado tempo psicológico, filtrado pelas vivências subjetivas das personagens, construída a partir de fatores de transformação e alargamento intensificado do tempo da história. É pelo tempo psicológico que o leitor compreende mais a fundo a personagem e as memórias, dores, alegrias, traumas pelos quais ela vivenciou. O tempo psicológico é o tempo predominante nas narrativas claricianas.

Envolver o leitor no tempo psicológico exige também um recurso utilizado quando se trata de um narrador autodiegético, pela perspectiva de Gerard Genette, por exemplo. Conforme Reis e Lopes (1988), é o monólogo interior que

AZEVEDO, G. H.; BASTOS, G. E. G.; IVAN, M. E. S.

viabiliza a representação da corrente de consciência de uma personagem. Ele exprime o discurso mental, não pronunciado, das personagens. É um discurso sem ouvinte (o único ouvinte, de fato, é o leitor), cuja enunciação acompanha as ideias e as imagens que se desenrolam no fluxo de consciência das personagens.

Do ponto de vista formal, o monólogo interior apresenta uma estrutura elíptica, sincopada, por vezes caótica: a expressão espontânea de conteúdos psíquicos no seu estado embrionário não se compadece com uma articulação lógica, racional. Assim, verifica-se no monólogo interior uma certa fluidez sintática, uma pontuação escassa, uma total liberdade de associações lexicais. O narrador desaparece e a “voz” da personagem atinge o limite possível da sua autonomização: o presente da atividade mental do eu-personagem é o único ponto de ancoragem. O monólogo interior, consubstanciando uma focalização interna, oscila entre rememoração e projeto, o real e o imaginário, na agitação gratuita de um discurso interior que se situa à margem de qualquer projeto comunicativo (REIS e LOPES, 1995, p. 267).

A diferença entre o monólogo interior e o tradicional, é o fato de representar o fluxo de consciência da personagem sem qualquer intervenção do narrador. Trata-se de uma citação direta dos pensamentos da personagem, marcada pela primeira pessoa e pelo tempo presente.

É importante ressaltar, ainda, que o tempo da história também se configura em relação ao espaço, que é considerado, segundo Reis e Lopes (1988), uma categoria pluridimensional e estática, necessariamente submetida à dinâmica temporal da narrativa. Há, portanto, uma integração do espaço no tempo. Nesse âmbito, podemos relacionar essa interdependência entre tempo e espaço com a ideia de *cronotopo*, apresentada por Bakhtin, desde que na narrativa tenha lugar:

A fusão dos conotados espaciais e temporais num todo dotado de sentido e concretude. O tempo que se faz denso e compacto e torna-se artisticamente visível; o espaço intensifica-se e insinua-se no movimento do tempo, do trecho, da história (BAKHTIN apud REIS e LOPES, 1988, p. 222).

Assim, além de pensarmos em toda a temática do tempo que envolve as narrativas, não podemos deixar de ressaltar a importância que o espaço tem dentro das obras. A partir da descrição de cada espaço físico ou interior, conseguimos nos situar melhor durante a leitura da história, compreender mais a fundo a vida das personagens e a situação na qual elas vivem, estabelecendo-se sua relação com o tempo.

Por assim ser, compreendê-lo e saber como construí-lo em linguagens pode ser desafiador. Em determinadas obras, ele não ganhará tanta importância, mas em outras poderá ser prioritário e fundamental no desenvolvimento do enredo; como ler o conto “Amor”, de Clarice Lispector, e não reconhecer o espaço/ambiente do Jardim Botânico como fulcral para a experiência vivida por Ana.

A função e a organização do espaço vão sendo descobertas pelos leitores de maneira gradativa, “uma vez que o escritor soube dissimulá-lo tão bem a ponto de harmonizar-se com os demais elementos narrativos, não lhe concedendo, portanto, nenhuma prioridade” (DIMAS, 1994, p. 6).

DESLOCAMENTO E SILÊNCIO: tempo e espaço em *O lustre*, de Clarice Lispector

Desse modo, o leitor é peça fundamental para a interlocução narrativa. É a ele que cabe a descoberta de onde se passa a ação, quais os aspectos que compõem o espaço/ambiente e qual sua eventual função no desenvolvimento do enredo.

Segundo Dimas (1994), para a construção do espaço, o autor muitas vezes se utiliza de mérito simplesmente ilustrativo, ou analítico-interpretativas. Cada método varia de acordo com o intuito que se tem com a obra. Muitas vezes a presença de ilustrações, imagens ou figuras dizem respeito a textos que desejam comprovar algo. No caso do segundo exemplo de construção, há uma exigência maior em relação ao leitor, que deverá compreender além do que está nas linhas textuais. Ele precisará olhar mais adiante, no que está nas entrelinhas e analisar toda a situação da narrativa, levando em consideração que tudo o que está inserido no texto literário possui um propósito e um motivo.

O espaço ilumina significados ocultos a partir da manipulação artística da palavra. Em uma obra literária, por exemplo, são abordados espaços gerais e amplos, particulares e restritos, destacando atributos específicos que os caracterizam, como por exemplo, o cheiro, a luminosidade, o silêncio, a temperatura e o clima, a escuridão etc. Reis e Lopes (1988) aclaram essa perspectiva:

O *espaço* constitui uma das mais importantes categorias da *narrativa*, não só pelas articulações funcionais que estabelece com as categorias restantes, mas também pelas incidências semânticas que o caracterizam. Entendido como domínio específico da *história*, o *espaço* integra, em primeira instância, os componentes físicos que servem de cenário ao desenrolar da ação e à movimentação das personagens: cenários geográficos, interiores, decorações, objetos etc (REIS e LOPES, 1988, p. 204).

Ainda sob as perspectivas de Reis e Lopes (1988), em segunda instância, o conceito de espaço pode ser entendido em sentido metafórico, abarcando tanto as atmosferas sociais como as psicológicas; os espaços urbanos ou rurais; espaços restritos ou mais amplos. À medida que o espaço se naturaliza, aumenta e intensifica os seus traços descritivos, enriquecendo os significados trazidos por ele.

Num plano mais restrito, o espaço da narrativa centra-se em cenários mais reduzidos: a casa, por exemplo, dando origem a romances que fazem dela o eixo microcômico em função do qual se vai definindo a condição histórica e social das personagens (REIS e LOPES, 1988, p. 205).

O espaço físico caracteriza-se por ser estático, constituindo por exemplo, um lugar urbano ou rural, como foi apresentado anteriormente. Já o espaço social configura-se em função da presença de *tipos*, isto é, de seres alegóricos: “trata-se de ilustrar ambientes que ilustrem, quase sempre num contexto periodológico de intenção crítica, vícios e deformações sociais” (REIS e LOPES, 1988, p. 205). Nas narrativas, para estabelecer um domínio e uma conexão maior com as personagens, tem-se o espaço psicológico, o qual se constitui em função do desejo e indispensabilidade de evidenciar atmosferas íntimas, densas e

AZEVEDO, G. H.; BASTOS, G. E. G.; IVAN, M. E. S.

perturbantes, projetadas sobre modos de comportamentos das personagens, numa relação em que ele também institui-se como conturbador, com fortes traços característicos que nos ajudam a compreender, inclusive, a construção da personagem.

Ainda nas perspectivas de Reis e Lopes (1988), é por meio de um procedimento técnico-narrativo como o *monólogo interior* que se consegue uma ilustração sugestiva do espaço psicológico, limitando-se ao cenário de uma mente quase sempre perturbada. Compreendemos “como cenário de luta íntima e como voz cindida da personagem”, o monólogo interior é um modelo de “espaço de uma solidão que comunica com galerias de sombra” (GULLÓN, apud REIS e LOPES, 1988, p. 206).

Há uma forte relação entre os elementos da narrativa, espaço, personagem e ação, que vão tecendo uma forte influência entre si a partir de descrições precisas e da representação do espaço por meio da linguagem. Outra categoria com a qual o espaço se articula é o tempo, que já foi apresentado anteriormente. Dessa maneira, aprofundam-se, consideravelmente, as relações espaço/tempo na narrativa. Não é de se estranhar, portando, que “a transformação de um objeto em um sistema de signos envolve também uma transformação de uma disposição espacial numa disposição temporal” (ZORAN apud REIS e LOPES, 1988, p. 207).

É importante também compreender a diferença entre espaço e ambiente, conceituados por Gancho (2003), em que o espaço é o lugar onde se passa a ação em uma narrativa e varia de acordo com a quantidade de fatos presentes na história. A sua função é a de situar as ações das personagens e estabelecer com elas uma interação, influenciando suas atitudes, pensamentos e emoções. A partir da descrição sobre determinado espaço, é possível compreender o seu todo. Porém, “o termo *espaço*, de um modo geral, só dá conta do lugar físico onde ocorrem os fatos da história” (p. 23). No entanto, para designar toda a influência psicológica, social e econômica, é necessário compreendermos o termo ambiente.

O ambiente é um conceito que aproxima tempo e espaço, pois é a relação destes dois referenciais, perpassado de um clima específico, que determinará aquilo que cerca os personagens, podendo ter as seguintes conotações: socioeconômicas, morais, religiosas e psicológicas. Logo, a função do ambiente é a de situar as personagens no tempo, no espaço, no grupo social e nas condições em que vivem, além de ser a projeção dos conflitos vividos pelas personagens e estar em conflito com eles, fornece índices para o andamento do enredo levando em consideração a época em que se passa a história, as características físicas (do espaço), e os aspectos já citados anteriormente nas condições que o envolve.

Dimas (1994), em suas ponderações e análises sobre espaço e ambientação, afirma que, segundo Lins (1976):

Por *ambientação*, entenderíamos o conjunto de processos conhecidos ou possíveis, destinados a provocar, na narrativa, a noção de um determinado *ambiente*. Para a aferição do espaço, levamos a nossa experiência do mundo; para ajuizar sobre a ambientação, onde transparecem os recursos

DESLOCAMENTO E SILÊNCIO: tempo e espaço em *O lustre*, de Clarice Lispector expressivos do autor, impõe-se um certo conhecimento da arte narrativa (LINS apud DIMAS, 1994, p. 20).

Em outras palavras, o espaço é denotado, patente e explícito; a ambientação é conotada, subjacente e implícita, trazendo consigo uma construção simbólica.

O que procuramos, neste capítulo, foi aclarar, a partir de um caminho iluminado por postulados teóricos, as noções basilares de tempo e espaço, bem como de cronotopo visto por uma miragem literária. Todos esses efeitos de construção e sentido são materializados dentro da obra de Clarice Lispector, destacando-se, nesta pesquisa, a obra *O lustre* (1946), em que espaço e tempo se revelam como elementos estruturantes e condutores da narrativa de Virgínia, protagonista da obra. Contudo, antes da leitura analítica, passamos a uma contextualização da autora e obra.

4 Clarice Lispector: contextualização e poeticidade da autora

Algumas pessoas como Clarice Lispector parecem ter nascido com um talento para a estranheza

(Hélène Cixous)

Contextualizar Clarice Lispector no ano em que se comemoram o centenário de nascimento da autora torna-se reverência, ao mesmo tempo que redundância, pois Clarice já ultrapassou, e muito, as fronteiras dos campi universitários, bem como do território brasileiro. Utilizando as potencialidades da palavra, rompendo com a linearidade do gênero narrativo, Lispector impressiona a crítica desde o seu surgimento. Candido (1977) comenta que teve verdadeiro choque ao ler o romance *Perto do coração selvagem* (1943), romance de estreia de Lispector. O ensaísta afirma que o ritmo de Lispector é um ritmo de procura, de penetração que permite uma tensão psicológica poucas vezes alcançada em nossa literatura contemporânea.

Autora de uma vasta obra, Lispector produziu uma diversidade de gêneros: romances, contos, novelas, crônicas, entrevistas, livros infantis e outros, todos eles resistindo às tentativas de classificações e definições. Sua narrativa subverte com frequência a estrutura desses gêneros, rompendo com a maneira tradicional de serem narrados.

Bosi (1994) comenta que o uso intensivo da metáfora insólita utilizada por Lispector, a entrega ao fluxo de consciência, a ruptura com o enredo factual são traços autônomos do estilo de narrar lispectoriano. Há, na origem dos seus contos e romances, uma valorização extremada do interior que a própria subjetividade entra em crise. Ao discorrer sobre a obra *A paixão segundo G.H* (1964), o ensaísta diz que a obra toda é um romance de educação existencial. Levando em consideração o que foi apresentado no capítulo anterior, sobre as quatro vertentes do romance, percebemos que Lispector se conecta ao romance de tensão interiorizada e, mais especificamente, ao romance de tensão transfigurada, em que o herói procura

AZEVEDO, G. H.; BASTOS, G. E. G.; IVAN, M. E. S.

ultrapassar o conflito que o constitui existencialmente pela transmutação mítica ou metafísica da realidade.

Além de ser reconhecida e aplaudida por críticos, literários, escritores renomados do Brasil, como Antônio Candido, Alfredo Bosi, Olga de Sá, Benedito Nunes, Nádia Gotlib, pelo poeta Carlos Drummond de Andrade, que fez um poema em homenagem à autora, intitulado: “Visão de Clarice Lispector”, também é prestigiada pelo pesquisador e estudioso português Carlos Mendes de Sousa, pelo escritor e historiador estadunidense, Benjamin Moser, e, além de tantos outros nomes, pela ensaísta, dramaturga, poetisa e crítica literária francesa, Hélène Cixous, cuja fala, apresentada por Sousa (2012), faz-se de maneira muito acalorada, comovente:

Custa, mas também nos reconforta, acreditar que Clarice Lispector tenha podido existir, muito perto, ontem, tão longe antes de nós. Também Kafka é inacessível, exceto... através de Clarice Lispector. Se Kafka fosse mulher. Se Rilke fosse uma brasileira judia nascida na Ucrânia. Se Rimbaud tivesse sido mãe, se tivesse chegado aos 50 anos. Se Heidegger tivesse podido deixar de ser alemão, se tivesse escrito o Romance da terra. Por que cito todos estes nomes? Para reconstruir a atmosfera. Há por aí algo que tem a ver com o que escreve Clarice Lispector. Aí onde respiram as obras mais exigentes, ela avança. Mas, onde o filósofo perde o ânimo, ela continua, vai ainda mais longe, mais longe que qualquer tipo de saber (CIXOUS apud SOUSA, 2012, p. 103).

Sousa (2012) destaca, ainda, outras afirmações de Hélène Cixous de maneira cuidadosa, vez que a estudiosa materializa em suas declarações, o reconhecimento profundo da literatura clariciana:

Por detrás da compreensão, passo a passo fundindo-se com tremor na incompreensível espessura trêmula do mundo, com o ouvido finíssimo, concentrado até para captar o ruído das estrelas, até o mínimo roçar dos átomos, até o silêncio entre dois latidos do coração. Vigia o mundo. Não sabe nada. Não leu os filósofos. E, contudo, juraríamos às vezes ouvi-los murmurar nos seus bosques. Descobre tudo (CIXOUS apud SOUSA, 2012, p. 104).

Para Sousa (2012), essa escrita de Clarice Lispector, marcada por uma densidade e amplitude reflexiva, subjaz da necessidade de colocar em prática um experimentalismo envolto pela diferença. Tal necessidade reflete a vontade deliberada de inovar, de romper com a tradição, mas, acima de tudo, dá vida à criatividade de um espírito em permanente efervescência interior na busca de uma expressão original, que sabe que somente a palavra, a linguagem materializada alcança o seu mistério, o intocado, o inexplicável.

Destacando-se aqui alguns fatos importantes sobre a vida de Clarice Lispector, dizemos que em meados de 1944, a autora prestigiada e reconhecida muda-se para a Itália, ao lado do marido, Maury Gurgel Valente, nomeado diplomata. Ela apresenta, em cartas escritas à Lúcio Cardoso e à sua irmã Tânia, as experiências que tivera na Europa. Uma das situações narradas pela autora é que, na primeira cena de viagem, houve o encontro de Clarice com outros passageiros e entre eles, uma missionária. A visão dessa mulher provoca comentários típicos de

DESLOCAMENTO E SILÊNCIO: tempo e espaço em *O lustre*, de Clarice Lispector

futuras crônicas da autora, como por exemplo, em “Encarnação involuntária” e “A vez de missionária”, que contará o que a cronista sentiu quando viu num avião uma missionária. Esta visão provocou uma espécie de transfiguração, ou incorporação do papel da outra, recriando-lhe os comportamentos possíveis. Trata-se, portanto, da criação de personagem: “Clarice viu-se experimentando o que talvez estivesse experimentando a missionária que estivera à sua frente” (GOTLIB, 2013, p. 219).

A autora passeia por Lisboa e alerta sobre as belezas da cidade. Em seguida, apresenta seu encantamento pela Itália, país em que a crônica da cidade toma ares líricos, talvez pelo azul-mediterrâneo, com pintura de formas e cores ao descrever lugares, coisas, pessoas e palavras. “E tudo aqui tem cor esmaecida, mas não como se tivesse um véu por cima: são as verdadeiras cores” (GOTLIB, 2013, p. 219). Lispector também compartilha nessas cartas, os títulos das obras que permanecia lendo.

Gotlib (2013) afirma que Lispector é a escritora que experimenta um certo “martírio de sucesso”, tanto pelo reconhecimento público da obra de estreia, quanto pela sensação de “escritora” com obra feita. Nesse momento, já tem sua segunda obra praticamente terminada, o romance *O lustre*, o qual constitui o *corpus* desta pesquisa. Embora já tivesse título, é preciso esperar até 1946 para ser publicado:

Meu livro se chamará ‘O lustre’. Está terminado, só que falta nele o que eu não posso dizer. Tenho também a impressão de que ele já estava terminado quando eu saí do Brasil; e que eu não o considerava completo como uma mãe que olha para a filha enorme e diz: vê-se que ainda não pode se casar (LISPECTOR apud GOTLIB, 2013, p. 219).

Enquanto Clarice Lispector se encontra na Itália, o país se aproxima dela por meio de escritores que conhecem e se interessam pelo Brasil e pela obra da autora. Um deles é Ungaretti que providencia a tradução de páginas escolhidas do primeiro romance *Perto do coração selvagem*, de 1943. A obra é, então, traduzida para o italiano, contribuindo para a sua divulgação em solo europeu.

Embora seu segundo romance já estivesse, conforme dito acima, praticamente pronto no Brasil, Clarice o conclui na Itália. De acordo com as afirmações de Gotlib (2013), ele teria sido iniciado antes mesmo do seu primeiro romance. *O lustre*, publicado em 1946, foi lançado no Rio de Janeiro, quando Clarice retorna ao Brasil por um mês, antes de se mudar para Berna. O jornal carioca *A Manhã*, de 13 de fevereiro de 1946, noticia a publicação do romance. O livro foi dedicado à sua irmã Tânia e, ainda de acordo com a ensaísta, Clarice se refere à obra sempre como o livro que, apesar de ser triste, foi o que lhe deu maior prazer em escrever.

Na perspectiva de Gotlib (2013), assim como Joana, de *Perto do coração selvagem* (1943), a personagem principal do romance *O lustre* (1946), Virgínia, tem sua história narrada desde a sua infância, e é justamente nessa fase que os momentos mais densos do livro são apresentados. A personagem aparece sob o signo do estranhamento, como mais uma personagem de exceção, no seu difícil processo de ser que se forma, já que se trata de uma mulher à procura de si, mas sem se encontrar.

AZEVEDO, G. H; BASTOS, G. E. G.; IVAN, M. E. S.

Virgínia cresceu num lugar chamado Granja Quieta, perto da cidadezinha de Brejo Alto, de onde, mais tarde, ela se muda para a cidade. Os personagens desse romance apresentam poucas características exteriores: ninguém possui sobrenome e só alguns têm profissões, familiares ou um lar. A vida de Virgínia é narrada quase inteiramente em sua vivência interior, mesmo que ele seja muitas vezes abalado pelo meio social e exterior, como por exemplo, no resultado dos diálogos, nas relações com outras pessoas e em eventos externos que contribuem para o seu conflito existencial.

De fato, nas obras de Lispector, como dito anteriormente, encontramos a temática existencial, do encontrar-se consigo mesmo e da busca pela identidade como fator primordial e essencial, que nos permite o autoconhecimento. Como foi apresentado por Nunes (1973), os pontos de referência que se descortinam na ficção de Clarice Lispector são o autoconhecimento e expressão, liberdade, contemplação e ação, linguagem e realidade, o “eu” em relação com o mundo, o conhecimento das coisas e as relações intersubjetivas. O ensaísta afirma que nenhum desses motivos tem pleno sentido se desligados uns dos outros, e cada qual, dentro do conjunto por todos formado, remete-nos à unidade do pensamento comum que os engloba, redimensionados pela perspectiva mística, já que: “A temática assim compreendida é uma temática marcadamente existencial. Muitos de seus registros específicos estão intimamente ligados a certos tópicos da filosofia da existência, e mais particularmente, ao existencialismo sartreano” (NUNES, 1973, p. 96).

Ainda conforme Nunes (1973), as temáticas de Lispector, que se articulam entre si formando a significativa totalidade que diz respeito à concepção do mundo, principalmente do mundo interior de cada uma de suas personagens, tem-se a inquietação, o desejo de ser, o predomínio da consciência reflexiva, a violência interiorizada nas relações humanas, a potência mágica do olhar, a exteriorização da existência, a desagregação do eu, a identidade simulada, o impulso ao dizer expressivo, o grotesco e o escatológico, a náusea e o descortino silencioso das coisas.

Na obra *O lustre* (1946), o narrador acompanha Virgínia nos seus pormenores de comportamento, persistindo sempre um modo de ver a personagem através da fluidez, já apresentada ao leitor na primeira frase do romance: “Ela seria fluida durante toda a vida” (LISPECTOR, 1999, p. 9).

Afigura-se, em Virgínia, a oscilação entre os dois modos de conceber o mundo: ou pelo silêncio, que é o modo mais íntimo e verdadeiro da existência, ou pela palavra. Se não palavras materializadas, pensamentos feitos de palavras:

Sempre marcada por ‘uma solidão emocionada e nervosa’, certa de ‘como era incompleto viver’, Virgínia vive a distância das coisas: ‘essa era a realidade de sua vida: diariamente escapar. E exausta de viver, rejubilar-se na escuridão’. Por isso, ao olhar o álbum de fotografias da família, já os vê como mortos e com saudade (GOTLIB, 2013, p. 259).

As obras de Lispector, destacando-se os romances e, mais especificamente a obra *O lustre*, de 1946, que faz parte do corpus de nossa pesquisa, possuem entre si traços comuns e primordiais. Sendo assim, na poética clariciana compreendemos que o enredo é simples, de densidade psicológica,

DESLOCAMENTO E SILÊNCIO: tempo e espaço em *O lustre*, de Clarice Lispector

valorizando os movimentos interiores das personagens, com o predomínio de um foco narrativo de monólogo interior e fluxo de consciência, permitindo uma análise psicológica da personagem. No capítulo seguinte, apresentamos a leitura analítica da obra, momento em que discutimos de forma mais cuidada a poética clariciana.

Além disso, no que diz respeito a essa segunda obra da autora, Moser (2009) destaca que *O lustre*, de modo geral, parece ter desconcertado os admiradores de Lispector e deixado sem fala a maior parte dos críticos, à época de sua publicação. Lúcio Cardoso escreveu-lhe dizendo que continuava achando o romance, uma obra-prima: “que grande livro, que personalidade, que escritora” (CARDOSO apud MOSER, 2009, p. 246).

Contudo, a obra não recebeu, por parte da crítica, a atenção dada ao romance de estreia e, até hoje, o romance carece de olhares e leituras mais atentos que iluminem a palavra poética de Lispector também aqui.

Assim, considerando o objetivo principal desta pesquisa, apresentamos no próximo e último capítulo, a nossa leitura interpretativa e analítica da obra em que as categorias narrativas de tempo e espaço, aliadas ao conceito de cronotopo, se revelam fundamentais como elementos estruturantes no percurso narrativo de Virgínia, a protagonista. Portanto, passemos a ele.

5 Tempo e espaço como elementos estruturantes da narrativa de Virgínia

O lustre, publicado em 1946, é o segundo romance da autora Clarice Lispector. Sua escrita iniciou-se em março de 1943, no Rio de Janeiro, e foi finalizada em novembro de 1944, em Nápoles, na Itália, durante o período em que a autora viveu fora do Brasil por quinze anos, acompanhando seu marido, Maury Valente, que era diplomata.

Ao lado de *A cidade sitiada* (1948), a obra aqui analisada é pouco conhecida e comentada. Há uma nítida preferência de leitores e críticos por outras obras de Lispector. Esse foi um dos motivos, conforme já explicado anteriormente, pelo qual decidimos trabalhar com o livro, pois sendo menos lida e pouco estudada, provocou-nos o incômodo necessário para melhor conhecê-la, oferecendo um novo olhar, uma nova leitura sobre o romance, destacando-se, nesse sentido, a relevância da pesquisa.

Assim, apesar da reação positiva do público quando o romance foi lançado, os críticos sentiram-se frustrados, uma vez que esperavam um livro que fosse da mesma linhagem de *Perto do coração selvagem*, (1943), o primeiro romance da autora. Contudo, *O lustre* (1946) parece ser diferente do romance de estreia e não obtém dos críticos a mesma resposta positiva (NINA, 2003).

A possibilidade de um novo romance, que validasse a inovação da escrita clariciana, oferecida em *Perto do coração selvagem* (1943), causou na crítica literária da época, grande ânimo e expectativa. No entanto, a obra pareceu inexpressiva se comparada com a anterior. Sérgio Milliet, Álvaro Lins e Gilda de Mello e Souza foram alguns dos críticos literários que dedicaram artigos à obra.

Sérgio Milliet vê em *O lustre* (1946) a mesma procura de fixação do estranho e do díspar que marcou *Perto do coração selvagem* (1943). Em artigo publicado no jornal *A Manhã*, de 1946, destaca o estilo como o grande trunfo e

AZEVEDO, G. H.; BASTOS, G. E. G.; IVAN, M. E. S.

perdição da autora. Para ele, o estilo sinestésico, impregnado “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” (MILLET, 1981, p.41), valoriza a potencialidade da palavra clariciana, que não se atém a apenas “efeitos sutis” e conotativos, mas “a marcação realista e violenta de momentos importantes para a ação”.

Álvaro Lins considera *O lustre* (1946) uma continuação de *Perto de um coração selvagem* (1943). Em artigo publicado no *Correio da Manhã* (1963), o crítico faz um paralelo entre as personagens Joana e Virgínia, e percebe o que, segundo ele, é uma concentração exacerbada nas personagens principais, colocando as demais personagens como menores, sombras e esboços. Lins considerou *O lustre* incompleto e ressaltou a inconsistência da obra, considerando-a um “um simples jogo de palavras soltas no ar” (SÁ apud NINA, 2003, p. 23).

O Jornal *O Estado de São Paulo* publicou em 14 de julho de 1946 um artigo de Gilda de Mello e Souza sobre *O lustre* (1946):

O *Lustre* é um romance construído em torno de certos temas: o tema central de 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 do interior de cada personagem, dissecando emoções, sentimentos e estados de alma, mecanismos da inteligência e agonias do espírito (MELLO E SOUZA, 1989, p. 171).

Mello e Souza (1989) considerou o segundo romance clariciano mais significativo que o anterior. Destacou o viés psicológico como traço original da autora, que a coloca na primeira linha de escritores:

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

Entretanto, a ensaísta avizinha-se da opinião de Milliet quando ressalta a reincidência exaustiva de adjetivos e o uso de recursos da poesia no espaço da prosa. Para ela, o excesso de enriquecimentos verbais e de adjetivos e o uso de recursos da poesia no espaço da prosa, comprometeu o caráter romanesco da narrativa.

Esse recurso apresentado pela estudiosa foi trabalhado nos capítulos anteriores, tratando-se da narrativa-poética, aspecto estilístico inerente à escrita de Lispector. Mais uma vez, perceberemos a riqueza da poética clariciana, que estabelece inovações em sua escrita, revelando-se essa prática como uma engenhosidade planejada para a composição de seus textos. A esse propósito, Clarice Lispector escreve em sua obra *Água viva* (1973): “inútil querer me classificar:

DESLOCAMENTO E SILÊNCIO: tempo e espaço em *O lustre*, de Clarice Lispector

eu simplesmente escapulo não deixando, gênero não me pega mais” (LISPECTOR, p. 17). Lispector, portanto, não se enquadra nas classificações convencionais dos gêneros.

Nas palavras de Mello e Souza (1989), acima citadas, há uma relevante observação de que *O lustre* (1946) é tão importante quanto *Perto do coração selvagem* (1943), sendo capaz até mesmo de retomar e reafirmar as suas qualidades, tratando das inovações linguísticas e do modo de escrita lispectoriano.

Para Lúcio Cardoso, amigo e conselheiro de Lispector, o livro foi considerado uma obra prima: “por falar em *O lustre*, continuo achando-o uma autêntica obra-prima. Que grande livro, que personalidade, que escritora!” (MONTERO apud RAMOS, 2013, p. 28). Porém, mesmo que sempre cheio de elogios, ele tece um outro comentário a respeito do título: “Gosto do título ‘O lustre’, mas não muito. Acho meio mansfieldiano e um tanto pobre para pessoa tão rica como você” (MONTERO apud RAMOS, 2013, p. 28). Justificando-se, Lispector comenta as considerações feitas pelo amigo:

[...] Me entristeceu um pouco você não gostar do título, ‘O lustre’. Exatamente pelo que você não gostou, pela pobreza, é que gosto. [...] O diabo é que naturalmente eu venho sempre por último, de modo que eu sempre estou no que já está feito. Isso muitas vezes me deu certo desgosto [...] (Nápoles, Itália, janeiro de 1945) (LISPECTOR apud RAMOS, 2013, p. 29).

De acordo com Nina (2003), é compreensível que *O lustre* não tenha o mesmo dinamismo de *Perto do coração selvagem*, 1943, em que há um uso alternado de perspectiva narrativa, que se faz ausente na segunda obra, o que torna o ritmo de leitura monótono e pouco inventivo. A personagem Virgínia, por exemplo, não possui tanto carisma e sua apatia perante a vida diminui o dinamismo interno do texto, principalmente se comparado ao primeiro romance da autora e da protagonista Joana, de *Perto do coração selvagem*.

Para Ramos (2013), na segunda obra, Lispector permanece fiel ao seu modo de narrar, pois leva o leitor à percepção de que a personagem central de seus textos é, na maioria dos casos, feminina, e revela-se por meio de seus conflitos, em busca do conhecimento de si mesma. Em muitos casos, o narrador une-se ao fluxo de pensamentos das personagens, provocando um entrecruzamento interno da primeira e terceira pessoa; toda narrativa é envolta por uma diversidade de questionamentos, dúvidas e busca por algo, ou seja, sobre o sentido da existência, sobre a morte, aspectos que aduz à representação da realidade do ser humano.

Percebemos, então, que *O lustre* (1946) é condizente com a teoria apreendida por nós e aqui apresentada acerca do romance moderno e da narrativa poética, principalmente pelo seu caráter lírico, denso e inacabado, no qual o tempo não é linear e o espaço é simbólico. Esse inacabamento pode ser perceptível a partir da construção das personagens, como por exemplo, de Virgínia.

O lustre (1946) apresenta a história da personagem Virgínia, desde a sua infância na Granja Quieta, onde nasceu, até a vida adulta, na solidão da cidade grande. Nele, não encontramos nenhum relato de grande acontecimento e aventura, apenas a narrativa da existência ordinária e inerte dessa personagem, que trafega

AZEVEDO, G. H.; BASTOS, G. E. G.; IVAN, M. E. S.

pelo seu caótico mundo interior, em busca do sentido para sua vida. A personagem é descrita como uma pessoa quieta, imóvel, e que vive à beira das coisas. Pequena, magra e frágil, tem o hábito de escutar os sons do mundo – a voz da coruja e quedas d'água, o farfalhar das folhas e o grito do vento. Quase não há vozes em Granja Quieta, onde ela foi criada e à qual estaria para sempre vinculada.

O romance é narrado predominantemente em terceira pessoa, por meio de um narrador onisciente, que por vezes se afasta da impessoalidade característica, ao se expressar por meio do discurso indireto livre. O foco é direcionado principalmente à protagonista Virgínia, sendo voltado a personagens periféricas como Daniel, Vicente e Adriano em momentos pontuais.

O texto não possui uma divisão clara em capítulos, porém podemos notar a existência de oito partes de extensões variadas que podem ser reunidas e redivididas em duas partes principais: na primeira, acompanhamos a infância de Virgínia em Granja Quieta e, na segunda, após um lapso temporal indefinido, já nos deparamos com a personagem em sua vida adulta na cidade grande.

A história se desenvolve em três espaços principais: Granja Quieta, que é o casarão em que Virgínia passou a infância ao lado da família; Brejo Alto, vilarejo nos arredores do casarão, onde o pai da protagonista possui uma pequena papelaria; e a cidade grande que fica em uma região litorânea não definida no livro, podendo ser, portanto, qualquer metrópole da costa brasileira.

A personagem Virgínia é uma mulher complexa, inconstante e instável, que possui pouco traquejo para relações sociais, especialmente, diante de estranhos. Durante todo o romance, notadamente na segunda parte, o leitor testemunha uma trajetória de solidão, tristeza e silêncio; um vazio existencial que cerca essa personagem; uma existência cansada, que por vezes atribuída à narrativa, se desenvolve, predominantemente, por meio do fluxo de consciência de Virgínia, uma constante busca para um sentido para a vida.

Esse comportamento introspectivo teve como gatilho um acontecimento na primeira cena do romance, em que ela e o irmão testemunham um possível afogamento, num rio próximo a Granja Quieta, representado, simbolicamente, por um chapéu sendo levado pela correnteza:

[...] Virgínia mergulhava os olhos distraídos nas águas. De súbito imobilizara-se tensa e leve: – Olhe! Daniel voltara a cabeça rapidamente – preso a uma pedra estava um chapéu molhado, pesado e escuro de água. O rio correndo arrastava-o com brutalidade e ele resistia. Até que perdendo a última força foi levado pela correnteza ligeira e em saltos sumiu entre espumas quase alegre. Eles hesitavam surpresos. – Não podemos contar a ninguém, sussurrou finalmente Virgínia, a voz distante e vertiginosa. – Sim... – mesmo Daniel se assustara e concordava... as águas continuavam correndo. – Nem que nos perguntem sobre o afog... – Sim! quase gritou Virgínia... calaram-se com força, os olhos engrandecidos e ferozes. – Virgínia..., disse o irmão devagar numa crueza que deixava seu rosto cheio de ângulos, vou jurar. – Sim... meu Deus, mas sempre se jura... Daniel pensava olhando-a e ela não movia o rosto à espera de que ele encontrasse nela a resposta. – Por exemplo... que tudo o que a gente é... vire nada... se a gente falar disso a alguém (LISPECTOR, 1999, p.7).

DESLOCAMENTO E SILÊNCIO: tempo e espaço em *O lustre*, de Clarice Lispector

Esse evento da infância, o primeiro contato com a morte, guardado como segredo entre os irmãos, provoca uma intensa náusea existencial em Virgínia, da infância até a idade adulta, fato responsável por moldar sua identidade e personalidade, fazendo dela uma criança triste e solitária e uma adulta fragilizada, melancólica e angustiada, diante de uma vida na qual não consegue se encaixar. Nesse primeiro momento, conforme dito, a protagonista e seu irmão Daniel constroem para si um segredo, que condicionará toda a trajetória da protagonista: “Virgínia temia-o, porém não lhe ocorria sequer escapar a seu domínio. Mesmo porque ela própria se reconhecia tola e incapaz. Daniel era forte” (LISPECTOR, 1999, p. 57).

A submissão de Virgínia a Daniel é destacada por meio de um discurso que parece exaltar sua fragilidade, enquanto materializa a coibição do irmão, que se sentia forte por isso. Diante de Virgínia, Daniel parece ter o poder, mas não conhece o poder da argumentação, é rude, é duro; precisa se impor pela palavra que fere, que mata um pouco a cada dia, pois silencia o outro, no caso, a irmã. Virgínia, apenas aparentemente, se submete ao irmão; na realidade, vive a sua dor existencial. E Daniel exercia o poder, mas Virgínia vivia em sua solidão interior buscando o sentido de sua existência, pois enquanto ele pensa que a castigara mandando-lhe ao porão, a garota, de certa forma, contraria as ordens do irmão, pois usufruirá desse ambiente sombrio e solitário não para pensar racionalmente, mas para mergulhar profundamente no seu mais íntimo, buscando incessantemente sua essência, por meio de múltiplas e fugidias sensações (SANTOS JUNIOR, 2015).

Assim, além do segredo do “afogado”, os dois irmãos compartilham o segredo da “Sociedade das Sombras”, cujo lema era a solidão:

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

A sede da sociedade escondia-se na mata, na “primeira clareira a partir do caminho da cerca. [...] Era realmente a pior clareira, úmida, sombria, fechada, por árvores altas e magras” (LISPECTOR, 1999, p. 56). Nessa sociedade, uma outra face de Virgínia vem à tona, pois disfarçada na sua submissão a Daniel, revela-se sua maldade e vilania, já que sente prazer em delatar os encontros da irmã Esmeralda ao pai, obedecendo à ordem cruel do irmão: “Agora ela sabia que era boa mas que sua bondade não impedia sua maldade” (LISPECTOR, 1999, p. 63).

A complexa relação de domínio, poder e encantamento entre Daniel e Virgínia também pode ser compreendida quando se conhece o relacionamento

AZEVEDO, G. H.; BASTOS, G. E. G.; IVAN, M. E. S.

familiar: uma pai austero, violento, uma mãe que não se mostra nenhum pouco afetiva com os dois filhos menores, mas somente com Esmeralda; em uma família que se constitui apenas por laços de sangue, a afetividade entre os irmãos lhes salvava.

Daniel sabia de sua influência e domínio sobre a irmã e não hesita em provocá-la ameaçando, por vezes, abandoná-la, ou fingindo morrer, o que provoca em Virgínia um desespero desmedido:

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

No fragmento acima, evidenciam-se as agressões sofridas por Virgínia, sejam por palavras ou fisicamente, por meio de empurrões, apertos e ameaças. Daniel mantinha a irmã inquieta, de sobreaviso, temente a ele. Todas as palavras ditas pelo irmão penetravam no coração de Virgínia, que concebia sua imagem à semelhança do discurso do irmão, como num espelho distorcido. Mas, ainda assim, Virgínia não consegue fugir. Sabe que, por vezes, Daniel é o oposto dela, mas o admira, o obedece e tenta ser como ele. Seu amor pelo irmão era verdadeiro, tendo em vista que ele era a sua única companhia, e estar em sua presença mantinha a protagonista conectada ao mundo, longe da solidão da existência.

Logo no início do romance, quando os dois irmãos estão próximos ao rio, Virgínia tenta sentir a sua existência em meio à natureza, num vazio sem fim:

O coração batendo num corpo subitamente vazio de sangue, o coração jogando, caindo furiosamente, as águas correndo, ela tentou entreabrir os lábios, soprar uma palavra pálida que fosse. Como o grito impossível num pesadelo, nenhum som se ouviu e as nuvens deslizavam rápidas no céu para um destino. Sob os seus pés rumorejavam as águas – numa clara alucinação 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 (LISPECTOR, 1999, p. 10).

No fragmento acima, Virgínia contempla a natureza a procura de algo, de algum sentimento que dê sentido a sua existência. No momento em que olha as águas correndo, algo dentro dela se intensifica e a impulsiona a entreabrir os lábios para soprar uma palavra, mesmo que fosse pálida, sem sentido, mas que pudesse proporcionar-lhe a mesma sensação de um grito de liberdade, mas a palavra não vem, pois Virgínia é sem voz, sem palavras, sem gritos, sem liberdade, sem vida.

De acordo com Santos (2015), Lispector, ao construir Virgínia, cria uma personagem multiforme e complexa que passará toda a narrativa perscrutando-se num longo exercício da alma, em que tristeza, silêncio e solidão serão os matizes que darão a tônica basilar a essa personagem.

Ela não consegue produzir nenhum som, suas palavras não fluem, não ganham vida de dentro para fora, mas as nuvens que a rodeavam, que se

DESLOCAMENTO E SILÊNCIO: tempo e espaço em *O lustre*, de Clarice Lispector

instalavam acima dela, deslizavam rápidas no céu para um destino, um evento natural que não era possível para Virgínia. A construção do ambiente ao seu redor, mais uma vez, estabelece significados para a formação e a caracterização de nossa personagem central.

Sob os seus pés, estagnados, parados, sem movimentos, as águas corriam pelo rio, e o pensamento de poder cair e se afogar, por um instante, fez sentido para Virgínia. Algo intenso fez com que ela se sentisse alegre e à espera da morte. As mãos cerradas, como se estivessem fechadas para a vida e para tudo o que emana dela. Virgínia fechava-se para si mesmo. Além disso, no fragmento destacado, há menção sobre a morte, que aparecerá, conforme já dito, em vários outros momentos do romance, pois ela permeia a vida de Virgínia, até o seu ponto crucial.

Percebemos que Virgínia olha ao redor para contemplar o que estava diante de seus olhos, na tentativa de compreender algo que nem ela mesma sabia o que era. No episódio em que Virgínia experimenta nos olhos a dor do veneno que destila das aranhas da coleção de Daniel, é interessante observar como seus olhos também adoecem ao observar o “mundo”, pelas lentes do irmão, que destila “veneno”.

Daniel e Virgínia são tão diferentes e tão iguais. Daniel espera que ela tenha pensamentos fortes e profundos. “Ela é tão tola que tudo para ela é fácil” (LISPECTOR, 1999, p. 37). Seu irmão “não a amava sequer, mas ela era doce e tola, fácil de se conduzir a qualquer ideia” (LISPECTOR, 1999, p. 28). De fato, Daniel é rude, inflexível, não demonstra afeto por Virgínia, que por sua vez, aguenta tudo, conscientemente com amor e silêncio, uma vez que não tem forças para se posicionar diante das situações de submissão que o irmão lhe impunha, mas, a nosso ver, Daniel materializa todo aquele que, desprovido de bons sentimentos, pois também não os conhece, só conhece a dureza da palavra que fere, que machuca, que agride, e também não organiza o seu caos interior, portanto, para se impor, necessita da força, da brutalidade.

Em diversos momentos, Daniel comanda Virgínia e isso a influenciará nos diferentes aspectos de sua vida. É, portanto, pela Sociedade das Sombras o meio pelo qual Daniel utiliza para manipular e controlar os atos de Virgínia, que, conforme já dito, age conscientemente:

[...] — Libertar a família do Mal.

— Que mal? perguntou ela imediatamente.

— Silêncio, sua estúpida. A Sociedade das Sombras deseja saber se você conhece Esmeralda. Deseja saber se você conhece o segredo de Esmeralda, os encontros dela no jardim com aquele...

— Mas fui eu mesma que lhe contei, não se lembra? Interrompia Virgínia fingindo animação, lisonjeando-o.

— Mas cale-se! Não se atreva a me interromper ou eu acabo com a Sociedade e com você. A Sociedade das Sombras deseja que você conte ao pai de Esmeralda os encontros de Esmeralda no jardim. Ela entreabriu os lábios pálidos.

A Sociedade das Sombras falou. Agora nada poderia objetar. A Sociedade das Sombras falava sempre por último e a fórmula empregada por Daniel significava o fim da reunião (1999, p.62).

O nome da Sociedade fundada pelo irmão já é, por si, um tanto simbólico. Chevalier e Gheerbrant (2003, p. 842) destacam que: “A sombra é, de um lado, o que se opõe à luz; é, de outro lado, a própria imagem das coisas fugidias, irreais e mutantes”. Daniel é sombra que se opõe à luz, não estende a mão para que o outro cresça; não ilumina o caminho; é escuridão. Virgínia é, por outro lado, a imagem da evasão, do que se esvai, é fluida. Silenciada durante todo o romance por pessoas que possuem forte influência na vida dela, a família, seja por Daniel; seja por sua mãe, que não tinha nenhuma identificação com ela e nem com Daniel, apenas com Esmeralda; pelo pai, homem autoritário e que não dava chance ao diálogo com o outro, Virgínia não encontra o caminho para a luz.

Esses anos da infância de Virgínia vividos em Granja Quieta, na companhia de Daniel e da família, são formadores, pois definem sua personalidade parca, rala, cuja vida adulta será percebida pelo leitor clariciano. Mesmo assim, Virgínia ainda via no futuro a possibilidade de ser feliz:

No mais fino e doído de seu sentimento ela pensava: vou ser feliz. Na verdade, era nesse instante e se em vez de pensar ‘sou feliz’ procurava o futuro era porque obscuramente escolhia um movimento para a frente que servisse de forma à sua sensação (LISPECTOR, 1999, p. 46).

Virgínia era tão fluida e instável, que não consegue encontrar nenhum destino que lhe pertença, e nenhum lugar compacto e duradouro para ancorar-se. Ela vivia tangencialmente, sem intensidade. Apenas na superfície das coisas e dela mesma.

[...] Virgínia faz pequenas esculturas em argila, uma arte sem palavras. Ela molda o barro e dá forma à terra num aprendizado de conhecimento do solo onde pisa – um processo silencioso de descoberta do mundo, como um estrangeiro tateando terra desconhecida pela primeira vez (NINA, 2003, p. 73).

Esse processo de descoberta permeia a vida de Virgínia, numa busca constante de autoconhecimento de si mesma e, por mais que houvesse situações que lhe trouxessem a possibilidade de mergulhar em si mesma, em busca do autoconhecimento, ela recuava, resistente a ir adiante. Sentia a náusea da existência invadindo-a subitamente, mas fugia.

A escusa de si mesma, sua busca interior transforma-se na busca exterior por um lugar onde viver: a infância na fazenda, junto a seus pais, avó, a irmã Esmeralda e o irmão Daniel, apesar dos enormes vazios, oferecem a Virgínia a segurança da casa, do lar; depois, na cidade, onde Virgínia, já adulta, busca um outro lugar, não encontra ninguém com quem interagir, ou seja, não estabelece relação com o outro, a alteridade necessária para a existência do eu, também ali é invisível, apesar de algumas tentativas frustradas. Em seus duradouros passeios, ela se move, fluidamente, sozinha e abandonada – “a sensação era a de ter sido abandonada enquanto dormia” (LISPECTOR, 1999, p. 224).

Depois de sair de Granja Quieta, conforme Mello e Souza (1989), Virgínia tem a noção de que o seu objetivo principal será a busca da perfeição de si mesma. Para alcançá-la, abandona o campo e parte para a cidade. Tenta morar com algumas de suas primas num lugar empoeirado, que tem uma única janela,

sempre fechada. Também o simbolismo da janela estabelece as relações de sentido de nossa leitura, uma vez que: “Enquanto abertura para o ar e para a luz, a janela simboliza receptividade” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2003, p. 512). O novo espaço revela-se como um ambiente “empoeirado”, que revela o feio, o opaco, sem vida, sem brilho. A janela fechada poderia ser uma esperança à Virgínia, pois a janela é o grande cenário que se abre para o conhecimento do mundo, é através dela que podemos ver o que está de fora e o que está por dentro. Porém, ela estava fechada e assim permanece, o que nos causa a impressão de que a possibilidade da personagem se conhecer melhor e saber qual o seu propósito no mundo está fechado, bloqueando a “paisagem interna” de Virgínia a única janela está sempre fechada, ou seja, não é abertura para a luz, para o ar que se respira, para a promessa de uma nova vida que pode florescer. Ela permanece fechada.

Virgínia procura outro espaço, muda-se para um apartamento num edifício que é “uma estreita caixa de cimento úmido” (LISPECTOR, p.124), em que, uma vez mais, ela se encontra solitária – “um período muito triste e sem palavras, sem amigos, sem ninguém com quem trocar compreensões rápidas e amáveis” (LISPECTOR, p. 124). A cada nova mudança, na tentativa de se conhecer melhor, as situações ao redor de Virgínia pioram, ou permanecem as mesmas. A palavra, a mais eficiente de todas as linguagens, lhe é negada o tempo todo, não encontra ecos de sentido para sua palavra, que sem som e sem vida é vazia de sentido.

Nesses espaços que, simbolicamente, são reconhecidos como ambientes, repletos de significados internos, percebemos como se materializa a construção da personagem Virgínia. Por meio dessa configuração, podemos compreender melhor a construção da personagem bem como suas características físicas e psicológicas, o seu interior, seus medos, desejos e anseios. Os ambientes e a personagem são construídos em função dos sentidos que a obra encerra.

Mesmo com o ambiente rude da casa de Granja Quieta, aquela era a sua casa, mesmo com todos os espaços vazios, havia o sentimento de pertença, era a sua casa, ela possuía um lugar que não era a mata nem a estrada escura, que não era o medo alucinado e sem rumo, um lugar que lhe pertencia sem que ninguém o tivesse dito jamais, um lugar onde as pessoas admitiam sem surpresa que ela entrasse, dormisse e comesse, um lugar em que ninguém lhe perguntava se ela tivera medo, “ [...] mas onde a recebiam continuando a comer sob a lâmpada, um lugar onde nos instantes mais graves as pessoas poderiam acordar e talvez sofrer também, um lugar para onde se corria assustada depois do arrebatamento, para onde se voltava após a experiência do riso, depois de ter tentado ultrapassar o limite do mundo possível — era sua, sua casa (LISPECTOR, 1999, p. 247). Mas lá também ela não experimenta o sentimento de pertença e permanece fluida.

A configuração da casa se revela como um espaço simbólico, isto é, um ambiente carregado de sentidos, propósitos e singularidades. Não era uma simples casa, mas um ambiente em que as pessoas poderiam se sentir livres para comer, dormir, acordar. Um ambiente em que, depois da saga do dia, deveria trazer a leveza de poder voltar para o aconchego de um lar, mesmo que o nome “Granja Quieta” nos remeta à imagem do silêncio, fazendo referência não apenas à personagem central, Virgínia, mas também à quietude de outras personagens, como por exemplo, seu irmão Daniel; o pai, que não conversa com a filha Esmeralda, que

AZEVEDO, G. H.; BASTOS, G. E. G.; IVAN, M. E. S.

por sua vez também não conversa com ninguém. A mãe, que se identifica apenas com Esmeralda, e sente-se uma estrangeira na própria casa. Enfim, esse silêncio perpassa pela vida de todos e pelo casarão, sem vida, cheio de pontos neutros, de poeiras, de ruínas, mas, ainda assim era a sua casa, deveria ser o seu lar.

Há, na casa de Granja Quieta, um objeto, que se faz silencioso por ele mesmo, mas que fala no interior de Virgínia, quando ela olha, encantada, como se aquilo quisesse dizer-lhe algo. Esse objeto é o lustre, que retoma o título da obra. Encontra-se na sala, no meio de uma casa enorme e vazia de móveis, os quais eram velhos, antigos e em ruínas, lembrando um passado remoto, que anunciava a riqueza de outrora, em meio ao vazio, ao silêncio e à sombra que rodeava o interior daquela casa. Virgínia vagava naquela imensidão com seus braços nus e finos e, sentindo o cheiro de casa vazia vislumbra o lustre. “Olhava-o imóvel, inquieta, parecia pressentir uma vida terrível. Aquela existência de gelo” (LISPECTOR, 1999, p. 15).

Nesse sentido, há um reconhecimento de Virgínia em relação ao lustre, que era a única coisa valiosa que sobrara na casa, mas que está apenas ocupando o espaço, está empoeirado, sem valor, sem vida e sem sentido, já que não ilumina mais a grande sala vazia, iluminada apenas por dois candeeiros. O grande lustre perdera seu sentido e nada ilumina daquele ambiente silencioso e de penumbra. Assim que Virgínia enxerga-o, pois enxergar é diferente de ver, percebe o vazio de sua vida vã e pueril. Sente que vivia uma vida terrível e assombrada, na sombra. E, pensando na temática existencial das obras claricianas, no aspecto epifânico no qual as personagens se conectam com elas mesmas, num súbito de autoconhecimento, Virgínia foge desse insight, desse reconhecimento de si.

Fraca, opaca, fluida, conforme anunciado desde a primeira frase da obra, ela foge dessa iluminação, olhando o objeto apenas de relance. Olha outra vez enquanto ela corria atravessando a sala, mas ignora-o. “Saía pulando sem olhar para trás” (LISPECTOR, 1999, p. 15).

Sua possível “vida nova” não fora fecundada, ou seja, mesmo que houvesse o consentimento de que algo deveria melhorar, Virgínia não mergulha, permanece na superfície de sua vida, perambulando pelas situações e divagando pelo mundo exterior. “[...] ela era uma casta semente” (LISPECTOR, 1999, p. 15). O lustre domina a sala com o seu formato luxuoso, que brilha somente no olhar de Virgínia, mas que não serve para nada, não a ilumina de maneira epifânica. O lustre permanece inerte, representando apenas os restos da antiga condição que a família tinha.

Virgínia incorpora o sentimento de nostalgia por excelência que, por sua vez, é paradoxal: em sua interioridade, está o desejo de voltar ao paraíso perdido, o passado idealizado, em busca de vínculos outros, para o pouco que lhe era concedido e experimentado. Ao mesmo tempo que ela está no aqui e no agora, ou seja, no presente da possibilidade de experimentar outra vida. No passado, está inclusive Daniel, o vínculo mais forte que Virgínia consegue estabelecer em relação ao outro. Virgínia faz-se presente e ausente ao mesmo tempo, num ciclo paradoxal e conflituoso. Trancada e aprisionada em um presente nauseante, o sentimento que ela experimenta é inteiramente saudoso e melancólico. Suas lembranças são confusas, nebulosas e “empoeiradas”, ou seja, não afloram com facilidade a sua mente sem grande esforço de memória. Por outro lado, elas são sutilmente

poderosas e dominadoras, ao passo que Virgínia não consegue viver plenamente no presente sem estar vinculada ao passado, representado pela infância em Granja Quieta.

Nunes (1973) comenta que a oposição campo e cidade recobre uma oposição mais profunda, interiorizada, entre um passado irrecuperável, que se busca e um presente angustioso de que se foge. De certo modo, os deslocamentos e as viagens revertem do social ao existencial: “Todo percurso é uma forma da itinerância humana. E a itinerância humana, sem vínculo social e histórico, é antes de tudo uma ilustração pascaliana da infelicidade natural da nossa condição fraca e mortal” (NUNES, 1973, p. 111).

As obras claricianas retratam a constante busca do ser humano e, mais especificamente, a busca de si mesmo, o autoconhecimento. Dessa forma, ainda no intuito de encontrar o sentido de sua existência, Virgínia volta, uma vez mais, à fazenda, na esperança de reconhecer o seu lugar e algum tipo de felicidade que poderia ter existido. Não encontra e, de volta à cidade, é atropelada; ao invés de encontrar o sentido de sua existência, se depara com a morte, já anunciada desde o início e, paradoxalmente, epifanicamente, única solução para sua vida.

Como a autora parece sempre revisitar seus textos, acordamos com Nina (2003), quando a estudiosa estabelece uma aproximação da personagem Macabéa, de *A hora da estrela* (1977), com Virgínia; Macabéa é também silenciada, não possui o talento, como diz o narrador-autor, Rodrigo S.M., Macabéa não tem competência para a vida, para a existência na vida e na linguagem. Assim como Virgínia, Macabéa apenas vivia, e somente na morte é vista pelo outro. Porém, um aspecto as diferencia: é a consciência de si; Macabéa é a pureza, é a ingenuidade, é a transcendência e a poesia, que não tinha a consciência de quem ela era, e nem de que deveria buscar o autoconhecimento; Virgínia, por sua vez, era consciente da busca por si e do afastamento e da recusa de se autoconhecer, ela tinha consciência, inclusive, de suas maldades, mesmo sendo conduzida muitas vezes por Daniel, possui compreensão de seus atos.

Mesmo assim, Virgínia não consegue ter o apreço pela vida, pois mesmo tendo consciência de seus atos, de que precisa buscar seu grande propósito e o sentido de sua existência, não consegue articular o seus desejos, pois desejar significa querer ter e fazer o movimento necessário para alcançar o seu objetivo, propósito nunca experimentado por Virgínia, a não ser na morte, pela visão do chapéu nas águas, imagem que marcará para sempre a sua trajetória de rejeição pela vida.

A articulação desse movimento é, principalmente, saber lidar com os seus limites e os limites do outro. Condição que, na obra, só poderia ser alcançada na medida em que Virgínia enfrentasse a dureza, o mal-estar e o desconforto do confronto consigo mesma, do conhece-te a ti mesmo, mas ela se recusa, possivelmente, pelo medo constante de saber “quem sou eu”? “e eu sou”? Virgínia não encontra seu lugar no mundo e sua permanência nele não mais se justifica. Ficam, para o leitor, o incômodo e o vazio, que só se preenchem pela palavra poética de Lispector, que se atualiza e se revela sempre nova a cada novo encontro.

6 Considerações finais

Ser professor, professora, tendo como intenção a propagação do pensamento crítico, em tempos de obscurantismo e perseguição é, para nós, um ato revolucionário. E por isso, desde o nosso primeiro “sim”, estávamos conscientes de que desenvolver uma pesquisa acadêmica que permitisse tantos questionamentos sobre o ser e estar no mundo não seria algo fácil. E não foi. Entretanto, durante todo o nosso percurso, fomos motivados pela certeza de que é somente pelo amor e pela dedicação que conseguiremos alcançar o objetivo de todo professor, professora, transformar vidas.

A leitura da obra clariciana não permite que as considerações finais sejam a última palavra dada, uma vez que esta poderá suscitar outras leituras, que com ela possam dialogar, mas é preciso concluir este ato de leitura. Sendo assim, acreditamos ter cumprido o que foi proposto como objetivo para nossa pesquisa, verificar por meio de uma leitura interpretativa e analítica, os efeitos de sentido criados pelo discurso clariciano, na obra *O lustre* (1946), privilegiando um estudo acerca do tempo e espaço como elementos estruturantes e condutores desta narrativa.

Partimos de uma abordagem diacrônica sobre a teoria do romance, subsidiados pelas reflexões de teóricos importantes para a leitura do texto literário, como Mikhail Bakhtin e Anatol Rosenfeld. Deste ponto, percebemos que a evolução do gênero determinou e influenciou também, a evolução do homem moderno, validando a influência que a Literatura, desde há muito tempo, assume sobre a condição humana e sua evolução social. Por esta linha, quando o romance moderno surge na Literatura Brasileira, fomos contemplados com as reflexões de críticos como Antonio Candido e Alfredo Bosi, que apontam a escrita clariciana, como uma das mais importantes e significativas desse contexto.

Clarice Lispector, desde a sua estreia com *Perto do coração selvagem* (1943) estremeceu a crítica literária que, até aquele momento, revela desconhecer escrita tão singular. Ao longo desse processo, *O lustre* (1946) aparece como legitimador de procedimentos enunciativos tão modernos e ausentes de nossa literatura brasileira; e, a ele, seguiu-se uma vasta e rica obra, que aponta Lispector como uma das autoras mais importantes da contemporaneidade.

Na sequência, apoiados pela leitura de textos e ensaios acerca da vida e obra da autora, como os de Nádya Gotlib e Maria Eloísa de Souza Ivan, incansáveis pesquisadoras da obra clariciana, (re)conhecemos aspectos fundamentais do texto clariciano, como o fluxo de consciência, os recursos estruturais da poesia em um texto narrativo, a palavra e a escrita como formas de autoconhecimento e o uso da introspecção psicológica, traço original de Clarice.

Na leitura analítica dedicada ao romance, reconhecemos tempo e espaço como aspectos estruturantes e harmônicos para o desenvolvimento desta narrativa. Estes, que são elementos da narrativa, são orquestrados de maneira uníssona e harmônica, conduzindo o leitor para um discurso sufocantemente sinestésico, que narra a deslocada vida de Virgínia.

O deslocamento da personagem acontece na infância e a acompanha por toda a sua vida. Virgínia peregrinou uma vida de extrema solidão e silêncio, numa busca sem encontro. Nem a imponente e indecifrável imagem do lustre foi capaz de iluminá-la, fazê-la brilhar, ao contrário, apenas denotou suas cores

DESLOCAMENTO E SILÊNCIO: tempo e espaço em *O lustre*, de Clarice Lispector

cinzentas e obscurantismo. Triste, a sua existência, errante e impossível, encontrou lugar na chave de todos os mistérios, a morte; na “coisa mortal” que clareou em seu peito a chave de um novo nascimento, talvez o que seja uma nova oportunidade de se encontrar.

Consideramos que com as contribuições deste trabalho e a leitura da obra portas possam ser abertas, ou simplesmente janelas, que impulsionem outros olhares, novas leituras e pesquisas que estejam por vir, já que o texto literário não nos proporciona respostas prontas e acabadas e, por isso, a obra clariciana ainda tem muito a dizer.

Referências

BAKHTIN, Mikhail. *Teoria do romance I: a estilística*. Tradução, prefácio, notas e glossário de Paulo Bezerra. Organização da edição russa de Serguei Botcharov e Vadim Kójinov. 1. ed. São Paulo: Editora 34, 2019.

_____. *Teoria do romance II: As formas do tempo e do cronotopo*. Tradução, prefácio, notas e glossário de Paulo Bezerra. Organização da edição russa de Serguei Botcharov e Vadim Kójinov. 1. ed. São Paulo: 34, 2018.

_____. *Teoria do romance III: O romance como gênero literário*. Tradução, prefácio, notas e glossário de Paulo Bezerra. Organização da edição russa de Serguei Botcharov e Vadim Kójinov. 1. ed. São Paulo: 34, 2019b.

_____. *Questões de literatura e estética: a teoria do romance*. 5. ed. São Paulo: Hucitec, 2002.

_____. *Estética da criação verbal*. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BOSI, A. *História concisa da literatura brasileira*. 42. ed. São Paulo: Cultrix, 1994.

CANDIDO, Antonio. No raiar de Clarice Lispector. In: _____. *Vários escritos*. 2.ed. São Paulo: Livraria duas cidades, Ltda, 1977.

CANDIDO, A; CASTELLO, José Luiz. *Presença da literatura brasileira: história e antologia*. 11.ed. Rio de Janeiro: Bertrand, 2003.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. 18.ed. Rio de Janeiro: José Olympico, 2009.

CIXOUS, Hélène. *L'Heure de Clarice Lispector*. Paris: ed. des Femmes, 1989. (Contém : Vivre l'orange: A la lumière d'une pomme ; L'Auteur en vérité).

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

AZEVEDO, G. H.; BASTOS, G. E. G.; IVAN, M. E. S.

FIORIN, José Luiz de. *Introdução ao pensamento de Bakhtin*. São Paulo: Ática, 2006.

GANCHO, Cândida Vilares. *Como analisar narrativas*. 7. ed. São Paulo: Ática, 2003.

GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa*. 3. ed. Lisboa: Veja, 1995.

GOTLIB, Nádya Battella. *Clarice fotobiografia*. São Paulo: Universidade de São Paulo; Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008.

_____. *Clarice, uma vida que se conta*. São Paulo: Ática, 1995.

IVAN, Maria Eloísa. *Um narrador se sua criatura: uma leitura do duplo em Um sopro de vida, de Clarice Lispector*. 2015, 156 f. (Tese de doutorado em Estudos Literários) Universidade Presbiteriana Mackenzie: São Paulo, 2015.

_____. O leitor e o texto: o diálogo possível. In: *Revista científica da Fundação Educacional de Ituverava*. Ituverava, NUCLEUS. 2005, p. 103-112.

_____. *A hora da estrela: uma narrativa especular*. Araraquara, 2001. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários). Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" – Araraquara/SP.

LINS, Álvaro. Romance lírico. In: _____. *Correio da Manhã*. 11/12/1944. (Rep.: A experiência incompleta).

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

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

_____. *Felicidade clandestina: contos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

MILLIET, Sérgio. *Diário crítico de Sérgio Milliet*. v.3. 2.ed. São Paulo: EDUSP, 1981, p. 41-44

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 1974.

_____. *A criação literária: prosa II*. 18. ed. São Paulo: Cultrix, 2001.

MOSER, Benjamin. *Clarice, uma biografia*. Tradução de José Geraldo Couto. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

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

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

_____. *Leitura de Clarice Lispector*. São Paulo: Quíron, 1973.

_____. *O tempo na narrativa*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1995b.

PIRES, Antônio Donizeti. O concerto dissonante da Modernidade: narrativa poética e poesia em prosa. *Itinerários: Revista de Literatura*, n.24, 2006.

RAMOS, Tarsila Bibiane Lima. *Representação, espaço e deslocamento em O lustre (1946), de Clarice Lispector*. Dourados: Universidade Federal de Dourados, 2013.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.

REUTER, Yves. *Introdução à análise do romance*. Tradução de Angela Bergamini et al. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

ROSENBAUM, Yudith. *Clarice Lispector*. São Paulo: Publifolha, 2002.

ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

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

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

SANTOS, Joelice Barbosa dos. *Entre o porão e o lustre: a relação personagem e espaço no romance O lustre, de Clarice Lispector*. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2008.

SANTOS JUNIOR, Moisés Gonçalves dos. *Silêncios, sensações e segredos: o narrador e a personagem feminina no romance O lustre (1946), de Clarice Lispector*. Assis: Universidade Estadual Paulista, 2015.

SANTOS, Neli Edite dos. *A crítica jornalística sobre Clarice Lispector (1943 – 1997)*. Campinas, São Paulo: Universidade Estadual de Campinas, 1999.

SOUSA, Carlos Mendes de. *Clarice Lispector: figuras da escrita*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2012.

SOUZA, Gilda de Mello e. *O lustre*. Campinas: Remate de Males, 1989.

TADIÉ, Jean-Yves. *Le récit poétique*. Tradução de Ana Luiza Silva Camarani. Paris: Gallimard, 1994.