

**DESDE AGUAS PROFUNDAS O EL COMPLEJO DE  
OFELIA EN O LUSTRE, DE CLARICE LISPECTOR**

**FROM DEEP WATERS OR THE OFELIA COMPLEX IN O  
LUSTRE, BY CLARICE LISPECTOR**

**DAS ÁGUAS PROFUNDAS OU O COMPLEXO DE OFÉLIA  
EM O LUSTRE, DE CLARICE LISPECTOR**

**Mariângela Alonso\***

Universidade de São Paulo  
marialonso@usp.br  
ORCID: 0000-0003-3521-0051

Recibido: 02/12/2022

Aprobado: 20/03/2023

---

\* Doutora em Estudos Literários pela Universidade Estadual Paulista (UNESP, Brasil), com pós-doutorado em Literatura Brasileira pela Universidade de São Paulo (USP, Brasil). Autora dos livros *Instantes líricos de revelação: a narrativa poética em Clarice Lispector* (Annablume, 2013), *O jogo de espelhos na ficção de Clarice Lispector* (Annablume, 2017) e *A água e as pulsões em O lustre, de Clarice Lispector* (Appris, 2019). Membro da Associação Nacional de Pós-graduação e Pesquisa em Letras e Linguística (ANPOLL, Brasil), da Associação Brasileira de Literatura Comparada (ABRALIC, Brasil) e do Grupo de Investigación “Retórica, Literatura y Cultura” (Universidad de Lima, Instituto de Investigación Científica, Perú).

## Resumen

El presente estudio reflexiona sobre las imágenes del agua y la presencia del llamado “Complejo de Ofelia” en la novela *O lustre* (1946), de Clarice Lispector. Buscamos reconocer el papel de la muerte en aguas turbias en la textura de la trama y en la constitución del personaje Virginia. Para ello, nos apoyamos en las teorizaciones de Gaston Bachelard (1997) en torno al “Complejo de Ofelia” y de otros estudiosos que se han dedicado al tema.

**Palabras claves:** Clarice Lispector, *O lustre*, Complejo de Ofelia, muerte, Gaston Bachelard.

## Abstract

The present study reflects on the images of water and the presence of the so-called “Ofelia Complex” in the novel *O lustre* (1946), by Clarice Lispector. We seek to recognize the role of death in murky waters in the texture of the plot and in the constitution of the character Virginia. To do so, we rely on the theorizations of Gaston Bachelard (1997) around the “Ofelia Complex” and other scholars who have dedicated themselves to the subject.

**Keywords:** Clarice Lispector, *O lustre*, Ofelia Complex, death, Gaston Bachelard.

## Resumo

O presente estudo reflete sobre as imagens da água e a presença do chamado “Complexo de Ofélia” no romance *O lustre* (1946), de Clarice Lispector. Buscamos reconhecer o papel da morte em águas turvas na tessitura do enredo e na constituição da personagem Virginia. Para tanto, contamos com as teorizações de Gaston Bachelard (1997) em torno do “Complexo de Ofélia” e de outros estudiosos que se dedicaram ao tema.

**Palavras-chave:** Clarice Lispector, *O lustre*, Complexo de Ofélia, morte, Gaston Bachelard.

## Introdução

Ficai, cabelos dela, fluando,  
*E, debaixo das águas fugidias,*  
*Os seus olhos abertos e cismando...*  
*Onde ides a correr, melancolias?*  
 —*E, refratadas, longamente ondeando,*  
*As suas mãos translúcidas e frias...*  
 (Pessanha 1994, p. 97).

O soneto de que nos servimos de epígrafe para a introdução deste artigo é parte da obra *Clepsidra*, publicada em 1920 pelo poeta português Camilo Pessanha (1867-1926). De maneira exemplar, o escritor capta um estado de alma do eu-lírico, sugerindo a força que emana da natureza frente à incapacidade do sujeito que a contempla e que deseja tomá-la como mote. A presença do inverno “álgido” denota a tensão provocada pela mudança temporal, sinalizando o encerramento de um ciclo e o começo de outro. Ao modo de pinceladas rápidas oriundas do pincel de um pintor, a paisagem lacustre é fixada por meio da instantaneidade das imagens.

O paralelismo dos versos salienta o efeito circular e espiralado, por meio do qual a cena é ao mesmo tempo suspensa e retomada, restando ao leitor unir os fragmentos para a compreensão e fruição do texto. Através desse processo, rasga-se a linearidade do tempo contínuo, demonstrando a minúcia do trabalho poético de Camilo Pessanha.

Nesse expediente, há algo que nos chama a atenção e que traduz a potencialidade dos versos guardada nos tercetos, como núcleo ou elemento crucial de todo o poema, qual seja, a imagem feminina da morte nas águas: “Ficai, cabelos dela, fluando/E, debaixo das águas fugidias/Os seus olhos abertos e cismando” (Pessanha 1994, p. 97). A referência à figura feminina nos chega somente através dos pronomes e essa omissão denota um recurso poético complexo na forma de representação metonímica. Desse modo, os pormenores são evocados e interrompidos por imagens aquáticas, as quais também interceptam o

arremate da imagem de mulher, como se despertasse o eu-lírico de um devaneio ou fantasia, em clara consonância com os princípios simbolistas da sugestão ao invés da nomeação.

Inevitável dizer, frente à impossibilidade de fixação e à urgência das imagens, que o poema nos remete ao chamado “Complexo de Ofélia”, ligado à morte feminina nas águas e imortalizado na célebre tragédia *Hamlet*, de William Shakespeare (1564-1616). Com a morte do pai, sem a presença do irmão e com a promessa de casamento com Hamlet claramente descartada, Ofélia enlouquece. Sua morte oscila entre acidente e suicídio.

A primeira hipótese é justificada pela rainha Gertrudes, a partir da descrição do cenário das águas, com salgueiros, flores e plantas, antevendo a queda de Ofélia como mártir e sua morte como fatalidade. A segunda possibilidade é aventada pelos cozeiros, que chegam à conclusão de que devido à hierarquia, sendo Ofélia pertencente à nobreza, seu suicídio fora acobertado.

Seja como for, ambas as versões constituem exemplos paradigmáticos do silenciamento a que estava sujeita a mulher, conjugando uma história de rejeição, loucura e morte. Felizmente, ao longo do tempo, a representação feminina na literatura foi sendo modificada, com a focalização de mulheres ocupando novos espaços. Pode-se dizer que século xx trouxe alguns quadros de consagração, embora longe de serem igualitários. Observada de modo não valorativo, tanto na esfera literária como cultural, a experiência vivida até então pelas mulheres justifica e potencializa o surgimento, em meados do século xx, de ações no que tange à conscientização e à necessidade de desconstruir a opressão e a marginalização das mulheres. Conforme nota Mariátegui: “Los trajes de la mujer del futuro serán menos caros y suntuosos; pero la condición de esa mujer será más digna. Y el eje de la vida femenina se desplazará de lo individual a lo social” (Mariátegui 1995, p. 163).

Voltando ao poema, importa observar que os cabelos que flutuam no poema supracitado sugerem o movimento profundo das águas, personificando a morte da personagem Ofélia, que, bela e louca, tem a morte desejada, conforme indica Gaston Bachelard em *A água e os sonhos* (1997). Nesse estudo, o filósofo francês discute as imagens substanciais da água, no que estas têm de profundidade, mistério e vertigem, além de traçar os aspectos que acompanham a metáfora da “água imaginária” e sua ligação com outros elementos, especialmente com a terra, conjugando os papéis simbólicos de vida e morte: “É uma substância cheia de reminiscências e de devaneios divinatórios” (Bachelard 1997, p. 93). Quanto à figura de Ofélia, afirma Bachelard: “A imagem sintética da água, da mulher e da morte não pode dissipar-se” (Bachelard 1997, p. 86).

A representação de Ofélia tornou-se emblemática tanto no campo das artes quanto no contexto geral dos séculos XIX e XX, permanecendo no imaginário de poetas e pintores<sup>1</sup>, como o inglês John Everett Millais (1829-1896), que, em 1851, a eternizou às margens do rio Hogsmill, em Londres, tendo como modelo a artista e musa Elizabeth Siddal (1829-1862).



**Fig 1.** Millais, J. E. *Ophelia*. 1851-1852. Óleo sobre tela; 76.2 cm × 111.8 cm – Tate Britain, London. <https://www.arteblog.com/2019/06/a-historia-da-pintura-ophelia-de-sir.html>

A imagem da ninfa morta nas águas consagra o ideal poético de beleza feminina, conforme afirmara Edgar Allan Poe: “[A] morte, pois, de uma mulher é, inquestionavelmente, o tema mais poético do mundo” (1960, p. 506). Na tela de Millais, Ofélia, a musa suicida de Hamlet, é retratada imersa nas águas de um lago, com os braços abertos e reticentes, reafirmando a beleza feminina encarnada na trágica morte por afogamento. Seu corpo flutua na vegetação lacustre, que converge e emoldura suas formas completamente alheias ao mundo que a cercam. O tom marmóreo de sua face é elemento essencial que se conecta com a visão imaterial da “donzela dissolvida” nas águas” (Bachelard 1997). Não por acaso o filósofo toma a personagem shakesperiana como símbolo do suicídio feminino ao criar o já mencionado “complexo de Ofélia”: “a imagem de Ofélia se forma ao menor ensejo. É uma imagem fundamental do devaneio das águas” (Bachelard 1997, p. 89).

A caracterização de Ofélia percorre a busca desenfreada da morte, já que é representada como a mulher que nasceu para morrer nas águas. Para além da loucura, Ofélia configura o modelo feminino e as complexas relações existentes entre as mulheres e a morte no século XIX: “É preciso pensar Ofélia como uma imagem que vai além de si, que em seu poder de afetar o real tornou-se ‘fantasma’: uma atuante memória do que foi visto” (Tiburi 2010, p. 305).

Nesse contexto, a personagem é atraída pela esfera aquática, conotando o imaginário poético, já que sua morte não representa a morte real de um afogado, mas antes beleza e idealização como componentes de sua alma enlouquecida e apaixonada. A tela de Millais oferece flores esparramadas sob o vestido de Ofélia em contraste com a alvura clorótica de seu rosto, possibilitando ao imaginário do espectador a visão das madonas renascentistas. A intensa carga simbólica que emana da pintura favorece o clima funesto e silencioso advindo das águas.

Adentrando o universo cultural do ser humano, a água é capaz de transbordar diferentes símbolos, sendo palco do que

é informe e imaterial. É nela que morre Ofélia e é onde Narciso se afunda, na impossibilidade aguda de discernimento entre profundidade e superfície. É ainda sinônimo de dispersão e de purificação, assumindo por vezes o signo da melancolia e da morte. Ela se desenha como possibilidade de sustentação da vida, permitindo a reflexão em torno de aspectos materiais e imaginários. Revela-se sempre sedutora, com seus aparatos simbólicos e sua beleza, uma vez que está presente na natureza, na cultura e nos mitos, bem como nas celebrações da vida e da morte.

Para além de mero comentário, esse preâmbulo nos incita a pensar na permanência das imagens aquáticas e do Complexo de Ofélia em representações que compõem o universo literário. A temática que percorre o poema de Camilo Pessanha e a tela de Millais reacende o debate em torno dos recursos artísticos na tentativa de compreendermos a presença do elemento água e da morte feminina em narrativas de Clarice Lispector (1920-1977), mais especificamente no romance *O lustre*, publicado em 1946. Detalharemos a seguir.

## **As águas turvas e o Complexo de Ofélia**

O enredo de *O lustre* aborda a trajetória de Virgínia, desde sua infância vivida na propriedade rural de Granja Quieta, no vilarejo de Brejo Alto, até sua maturidade e ida para a cidade grande, onde morrerá tragicamente por atropelamento. Na obra, a história da personagem é marcada pelos deslocamentos espaciais entre o campo e a cidade e sua inadaptação a qualquer um desses lugares<sup>2</sup>.

Além de Virgínia, a família é formada pelos irmãos Daniel e Esmeralda, os pais e a avó. Com Daniel, Virgínia mantém uma estranha relação, pautada pela submissão e admiração; o irmão é o criador da Sociedade das Sombras, brincadeira provinda de um pacto, sediada ao mesmo tempo na mata e no porão da casa, com os propósitos de percorrer o campo e atingir

a solidão das trevas da noite, entre outras coisas. Ressalta-se ainda a figura da velha Cecília, a qual prevê a morte trágica de Virgínia logo no início do enredo. Na cidade surgem Vicente, Adriano e Miguel, homens com quem Virgínia tem amores conturbados e relações frustradas. O lustre, objeto decorativo que dá título à obra, surge “como um grande e trêmulo cálice d’água” (Lispector 1999, p. 255), representando o que restara do passado pomposo de outros tempos, na grande sala vazia e decadente do casarão de Granja Quieta.

Gaston Bachelard (1997) fornece coordenadas de leituras ao afirmar que próximo ao riacho, o mundo sempre tende à beleza. Para o filósofo, o narcisismo constitui primeira fonte de beleza: “quando simpatizamos com os espetáculos da água, estamos sempre prontos a gozar de sua função narcísica. A obra que sugere essa função é imediatamente compreendida pela imaginação material da água” (Bachelard 1997, p. 20). Assim, navegando pelas águas de *O lustre* estamos cientes da complexidade da temática abordada.

Para nosso estudo, o elemento água consiste no que há de mais fundamental no romance de Clarice Lispector, configurando-se na unidade expressiva de forma especial e profunda; água que é capaz de produzir imagens únicas e poéticas. É da relação entre Virgínia e esta matéria substancial que se origina a densidade imagética da narrativa, seu processo de criação estética e cerne de nossa hipótese. Começamos nossa visita às águas de *O lustre* pela cena crucial e definitiva, que estabelece o núcleo do livro e a caracterização determinante da personagem Virgínia. Trata-se da cena inicial, construída em torno da sugestão de um afogamento.

Virgínia e o irmão Daniel observam do alto de uma ponte um chapéu arrastado pela correnteza do rio e decidem calar-se a respeito, pactuando um segredo. Tem início, então, um processo vertiginoso vivido pela personagem, que, debruçada sobre a ponte, experimenta em devaneios o conhecimento da morte oriunda das águas turvas:



—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. 10).

Aparentemente, essa cena corresponderia perfeitamente à imagem de um afogamento. Todavia, a linguagem que dá corpo à futura narrativa encontra-se contaminada por onirismos, com imagens confusas e sem qualquer nitidez, tal como as ambientações turvas das águas do rio, o que parece configurar e estender à visão da protagonista Virgínia durante todo o desenvolvimento do enredo:

Ela seria fluida durante toda a vida. Porém o que dominara seus contornos e os atraía a um centro, o que a iluminara contra o mundo e lhe dera íntimo poder fora o segredo. Nunca saberia pensar nele em termos claros temendo invadir e dissolver a sua imagem. No entanto ele formara no seu interior um núcleo longínquo e vivo e jamais perdera a magia —sustentava— a sua vaguidão insolúvel como a única realidade que para ela sempre deveria ser a perda. (Lispector 1999, p. 20)

Virgínia é descrita como fluida ao vivenciar seu itinerário pelo segredo das águas turvas. O “segredo” surge como nú-

cleo do livro, como centro de convergência que traz o chapéu boiando e o enigma vivenciado a dois, Virgínia e Daniel. Mas, muito mais do que isso, o “segredo” encarna também o enigma da própria narrativa em si, sinal fraturado e jamais desvendado, tal como a escrita do termo “afog”. Reverbera nesse termo uma via truncada e interrompida, a que o leitor não tem acesso. Assim, a lembrança e o segredo acerca do “afogado” traduzem para Virgínia uma relação insistente de dependência a Daniel e à infância, fato que se estenderá durante toda a vida da personagem, na sua errância tanto no campo quanto na cidade. Tais espaços a conduzirão ao vazio, na medida em que representam, cada um a seu modo, a esfera sombria em que vive Virgínia com sua vivência mórbida e constantemente deslocada, fraturada.

Comumente ligada à vida e ao nascimento, “líquido amniótico” (Freud 1972, p. 427), a água, tal como um espelho deformante, propicia o encontro com a morte e o embate com a linguagem em *O lustre*, na medida em que movimentada no discurso conexões imprevistas da ordem do insólito. Ainda que a vida de Virgínia seja descrita em etapas e progressões lineares, o discurso apresenta-se de modo fragmentário e elíptico cujas mudanças bruscas, com fatos narrados de modo incompleto e lacunar, difundem no texto uma espécie de dinâmica que tensiona a liquidez deformante da água como signo ligado a morte:

Apenas quieta e à escuta, como voltada para o norte ou para leste ela parecia dirigir-se a alguma coisa verdadeira através do grande formar-se incessante de mínimos acontecimentos mortos, guiando a delicadeza do ser para um sentimento quase exterior como se tocando a terra com o pé descalço e atento sentisse água inacessível rolando. (Lispector 1999, p. 30)

A atmosfera sombria é revelada desde a cena inicial, a partir do rio de águas turvas, que arrasta o chapéu, instituindo a morte já enovelada na vida de Virgínia: “Na ferocidade das águas escuras institui-se (ou dissolve-se) o segredo, pois tudo é

vago e tudo corre” (Sousa 2011, p. 210). O elemento água contamina o romance e a atmosfera fluida de Virgínia constitui uma espécie de núcleo secreto que a acompanhará até a cidade. Sousa ainda destaca o “adensar das atmosferas sombrias” (2011, p. 213) que avança ao longo da obra, cada vez mais próximas ao “estilhaçamento, à dispersão, à perda do ser (avançar é perder-se nas sombras)” (Sousa 2011, p. 213).

Como símbolo ambíguo, a água traz ao mesmo tempo as possibilidades de vida e morte, movimentando de uma só vez fluidez e destino, fertilidade e destrutividade. Quanto aos aspectos mórbidos que lhe cabem, a água do rio é capaz de pôr em cena a esfera feminina imersa na morte: “A água, que é a pátria das ninfas vivas, é também a pátria das ninfas mortas. É a verdadeira matéria da morte bem feminina” (Bachelard 1997, p. 84).

Tanto o campo quanto a cidade são assimilados pela fluidez de Virgínia e acompanhadas pelos semas da água e do chapéu, que constantemente retornam na trama, sempre ligados à ideia de morte: “O rosto empoeirado sob o chapéu ligeiramente deslocado da cabeça parecia obscuro e oprimido por um vago temor. O que sucedia! por que desfalecia todo o seu passado e começava horrivelmente um tempo novo?” (Lispector 1999, p. 186).

A água sobrepõe-se como espécie de encarnação de algo transitório e inexplicável, diante do desejo de participação de Virgínia em relação à realidade. Nessa perspectiva, a cidade surge para Virgínia não como espaço concreto, mas como um lugar de deslocamento, caracterizado pelos movimentos de fuga e errância da protagonista, desprovida de consciência e entendimento dessa viagem.

Já morando na cidade, Virgínia busca paradoxalmente a tranquilidade do campo, subindo o morro para apreciar a paisagem. Ela aí constata as diferenças: “Na cidade o rio era liso, os coqueiros alinhados, mesmo as montanhas pareciam limpas e podadas, tudo se estendia à superfície realizado. En-

quanto em Brejo Alto a existência era mais secreta” (Lispector 1999, p. 74).

A paisagem apresenta-se como ambiente sensível e palpável, oferecendo certa dinâmica à existência da protagonista. É no contexto citadino que Virgínia sente a experiência da paisagem de forma mais profunda. Apresentando pontos comuns à paisagem rural, a paisagem citadina configura-se como uma ação humanizadora, com o efeito das mudanças urbanas diárias. E isto escapa à personagem, que não se adapta e não acompanha a dinâmica citadina, a qual altera paisagens, cenários e contextos. Do mesmo modo, tal como as demais personagens de Lispector, Virgínia não se integra aos habitantes da cidade, aprisionando-se em seu universo particular e abismal: “mesmo no presente seco ela pertencia ao anterior de sua vida que se perdia numa distância calma” (Lispector 1999, p. 75).

Assemelhando-se a um “rio subterrâneo” que corre para o oceano e deságua na nascente, a escrita clariciana assume o movimento de retorno às origens ou à “arché soterrada pelo tempo” (Pessanha 1989, p. 183) na eterna busca pela essência humana e o sentido da vida. É o que anima a obra da ficcionista, revelando as possibilidades epifânicas traduzidas na vocação abismal presente na galeria de personagens errantes, caracterizadas muitas vezes pelo raso intelectualismo e pela psicologia rudimentar. Seres que experimentam na nascente o encontro consigo mesmo, espécie de retorno às origens: “A lógica das imagens remonta à agudeza do processo gnosiológico em que elas foram produzidas: maneira como as palavras ‘disfarçam’ sua raiz. Disfarçam sugerindo-arrastadas que são, também, pelo tropismo do começo” (Pessanha 1989, p. 186).

A natureza simbólica da água enquanto fluidez, fertilidade ou purificação opõe-se aos aspectos obscuros ligados à morte. Desse modo, ecoa em *O lustre* o caráter efêmero da existência metaforizada pelas imagens do afogado e do chapéu como a dissolução dos seres e das coisas:

O homem morto deslizaria pela última vez entre as árvores adormecidas e geladas. Como horas soando de longe, Virgínia sentiria no corpo o toque de sua presença, levantar-se-ia da cama vagarosamente, sábia e cega como uma sonâmbula, e dentro de seu coração um ponto pulsaria fraco quase desfalecido. Ergueria a vidraça da janela, os pulmões envolvidos pela névoa fria. Mergulhando os olhos na cegueira da escuridão, os sentidos pulsando no espaço gelado e cortante; nada perceberia senão a quietude em sombra, os galhos retorcidos e imóveis... a longa extensão perdendo os limites em súbita e insondável neblina – lá estava o limite do mundo possível! Então frágil como uma lembrança, vislumbraria a mancha cansada do afogado afastando-se, sumindo e reaparecendo. (Lispector 1999, p. 12)

O trecho recebe o realce das águas turvas, em clara sugestão ao estigma das profundezas do rio e das fontes sombrias, cujas imagens não trazem mais do que a ausência de vida. A água surge em meio a um cenário mortífero, que fascina a protagonista e se insere no ciclo vital de destruição e criação como dimensões que se relacionam. Há, na cena acima, a tendência ao entorpecimento do elemento aquático. A descrição da paisagem envolta por escuridão e frio corrobora com a estagnação de Virgínia, promovendo uma espécie de coágulo no corpo da narrativa, marcado sobremaneira pela continuidade advinda dos verbos no gerúndio: “[V]islumbraria a mancha cansada do afogado afastando-se, sumindo e reaparecendo” (Lispector 1999, p. 12). A água, contínua e silenciosa é matéria melancólica que atua como signo da morte: “As águas imóveis evocam os mortos porque as águas mortas são águas dormentes” (Bachelard 1997, p. 58). Nesse sentido, é válido recorrermos ao questionamento de Bachelard:

Não terá sido a Morte o primeiro Navegador? Muito antes que os vivos se confiassem eles próprios às águas, não terão colocado o ataúde no mar, na torrente? O ataúde, nesta hipótese mitológica, não seria a última barca. Seria a primeira barca. A morte não seria a última viagem. Seria a

primeira viagem. Ela será, para alguns sonhadores profundos, a primeira viagem verdadeira. (Bachelard 1997, p. 75)

No bojo desse questionamento está a simbologia aquática e sua articulação a dois complexos antitéticos, vida e morte, os quais podem se deslocar em interessante permuta. A água constitui-se ao mesmo tempo de substância (matéria) e símbolo (imagem).

A simbologia aquática reveste-se das mais diversas e variadas representações, percorrendo desde fecundidade e purificação até planos mais opostos e ambíguos, em que se torna sinônimo de morte e destruição. A partir disso, Bachelard (1997) aborda uma infinidade de imagens presentes na obra de Edgar Allan Poe (1809-1849). Segundo o estudioso, a literatura de Poe revela-se eminentemente ligada ao sema da água, na medida em que a apresenta revestida de imagens profundas, congregadas na substância do ser.

Em Poe a água será sempre um superlativo dotado de conotações profundas e íntimas: “uma água pesada, mais profunda, mais morta, mais sonolenta que todas as águas dormentes, que todas as águas paradas, que todas as águas profundas que se encontram na natureza” (Bachelard, 1997, p. 48). A água surge então escurecida, confundindo-se materialmente com as sombras: “A sombra das árvores caía pesadamente sobre a água e parecia sepultar-se nela, impregnando de trevas as profundezas do elemento” (Bachelard 1997, p. 56). A água, nessa leitura, atinge a natureza simbólica dos seus opostos, na medida em que é construída pelos devaneios de trevas e noite.

Logo, sobressai o acúmulo de ambivalências: “a água é sonhada sucessivamente em seu papel emoliente e em seu papel aglomerante. Ela desune e une” (Bachelard 1997, p. 109). A partir disso, cabe ressaltar a relação de submissão de Virgínia a Daniel. Pode-se dizer que o irmão reproduz toda a austeridade e solidão do pai, na medida em que é rude e lacônico com Virgínia, de modo a exigir as tarefas a serem cumpridas na Socieda-

de das Sombras. Exemplo disso é a série de pensamentos profundos a que ela deveria se entregar, por ordem do irmão, como forma de conhecimento de si: “A Sociedade das Sombras manda que você amanhã entre no porão, sente-se e pense muito, muito para saber o que é de você mesma e o que é que lhe ensinaram” (Lispector 1999, p. 57). Porém, ao contrário do que Daniel imaginara, Virgínia admite secretamente atração e desejo por estar no porão, espaço de trevas e sucatas, que contrasta com a luminosidade contida no título da obra, favorecendo o embate entre clareza e obscuridade, domínio e submissão, vida e morte. Mais uma vez o sema da água retorna nos devaneios da personagem: “pensando profundamente ia saber o que era dela como água misturada à água do rio e o que não era, como pedras misturadas à água do rio” (Lispector 1999, p. 58).

As imagens que atravessam *O lustre* estão intimamente ligadas ao intento de Clarice Lispector em fazer a água movimentar-se do início ao fim, escoando como força pulsional no itinerário de Virgínia. Tal como postulara o filósofo Platão quanto às águas do rio Améle, imaginado na planície de Léthe, as águas aí simbolizam “o fluxo e o refluxo sem fim do devir, que nenhum recipiente, nenhum ser pode reter, terrível escoamento” (Verlant 1990, p. 176).

Seguindo o rastro filosófico, percebe-se que a água revela ao texto outra lógica. Com os pré-socráticos da escola jônica, constata-se que os aspectos de multiplicidade e diversidade podem ser assinalados “a uma única substância fundamental, a *arché*, ou elemento simples de que todas as coisas são compostas” (Garcia-Roza 2003, p. 140). Desse modo, para Tales de Mileto a *arché* era a água, ao passo que para Anaximandro constituía-se com o *ápeiron*, princípio ilimitado; e para Anaxímenes, com o *pneuma*, ar. Tais filósofos escolheram diferentes *physis* a fim de dizer qual era o princípio eterno e imutável presente na origem da natureza e de suas transformações. Entre as proposições dos pré-socráticos interessa-nos a de Tales de Mileto (624-556 a.C.) por conceber a água como princípio fundante de todas as

coisas, pensando-a numa esfera ampla. O estudioso busca em termos físicos um novo sentido para o universo:

[D]iz ser água [o princípio] (é por este motivo também que ele declarou que a terra está sobre água), levado sem dúvida a esta concepção por ver que o alimento de todas as coisas é úmido, e que o próprio quente dele procede e dele viva (ora, aquilo de que as coisas vêm é, para todos, o seu princípio). (Mileto 1978, p. 7)

Com base nesse raciocínio, Tales de Mileto estava convicto de que as sementes de todos os frutos apresentavam natureza úmida, sendo, portanto, a água o princípio da natureza para as coisas úmidas. Assim, pensava-se a água como elemento absoluto e por meio dela a Filosofia começava: “não é o homem, mas a água, a realidade das coisas” (Mileto 1978, p. 12).

Tributária a essas reflexões encontra-se a ideia do devir, que caracteriza o movimento do mundo e suas leis. Tais leis compreendem as mudanças como passagens de um estado ao seu elemento contrário, como dia e noite, claro e escuro, seco e úmido etc., e também em sentido inverso: “O devir é, portanto, a passagem contínua de uma coisa ao seu estado contrário e essa passagem não é caótica, mas obedece a leis determinadas pela *physis* ou pelo princípio fundamental do mundo” (Chauí 2000, p. 41).

O desdobramento das ideias aqui mencionadas aproxima-se do enredo de *O lustre*. A história de Virgínia é a história de regressão à água como princípio ou *arché* da busca pela compreensão de algo lacunar, inalcançável e inenarrável, anterior à própria linguagem, tal como os propósitos ininteligíveis da Sociedade das Sombras: “Fora por causa do afogado que nascera a Sociedade das Sombras? Eles haviam pressentido o encantado e perigoso começo do desconhecido, o impulso que vinha do medo” (Lispector 1999, p. 55).

O “segredo” das águas desponta como uma espécie de dispositivo de descarga do aparelho psíquico de Virgínia, fazendo



com que tudo retorne ao caos e ao primitivo. Saltam à vista os impasses e cismas oriundos do passado. Entrecortado pelas imagens aquosas, esse *modus operandi* incide-se sobre os impulsos de vida e morte, união e desagregação. Como no passeio em que a protagonista realiza em Brejo Alto ao caminhar desesperada até ao anoitecer e em dificuldade de alcançar o casarão:

Sentia sede, viu uma pequena água correndo perto, mas o líquido estava cansado e morno, dava-lhe na boca sedenta uma impressão grossa em vez de picá-la com estremecimentos frios. Tudo começava a negar-se, tudo guardava suas qualidades de ser, a noite se fechava. Parecia-lhe cada vez mais impossível alcançar a Granja, alçava o corpo pesado e suado e nada via senão o caminho dando voltas, cerrando-se como um fim que ela procurava alcançar esperanças mas que não era um fim, que era aberto em novo caminho já escuro, lento e cambaleante como pesadelo. (Lispector 1999, p. 245)

A água sinaliza Virgínia como um ser de vertigem, morrendo a cada minuto. Nesse sentido, o elemento aquático entra em contato com a personagem, destituído de beleza e limpidez para dar lugar à resistência da pulsão de morte. Por isso, para além de suas manifestações mais evidentes, a água aqui deve ser lida aprioristicamente como uma substância de devaneio, capaz de absorver e revelar a angústia da protagonista: “Toda água viva é uma água cujo destino é entorpecer-se, tornar-se pesada. Toda água viva é uma água que está a ponto de morrer” (Bachelard 1997, p. 49).

Sujeito errante entre a província e a cidade, Virgínia torna e retorna a si como a água que corre para a nascente, encontrando simultaneamente vida e morte, escuridão e luz: “Da escuridão para a luz – este um dos acontecimentos que mais a alegravam, a alegravam, a alegravam... No fundo o que a tornava contente era não ter êxito a experiência” (Lispector 1999, p. 60).

Virgínia morre atropelada na cidade, ao lado do chapéu, em clara regressão às imagens das águas turvas da infância, nas quais incidiam o corpo de um afogado e também um chapéu. O encontro com a morte se dá por meio de adjetivos opacos e negativos, que caracterizam a protagonista e encontram abrigo na instância das águas remotas e obscuras, em claro contraste com o brilho límpido que nascia do lustre:

O rosto empoeirado sob o chapéu ligeiramente deslocado da cabeça parecia obscuro e oprimido por um vago temor. O que sucedia? por que desfalecia todo o seu passado e começava horrivelmente um tempo novo? De súbito começou a transpirar, o estômago encolheu-se numa só onda de enjôo, ela respirava terrivelmente opressa e arquejante — o que lhe sucedia? ou o que ia suceder? (Lispector 1999, p. 258)

Lança-se mão, nessa passagem, de um ritmo ágil, enfeixado pelas interrogações que deixam em suspenso o destino da personagem. É grande a diferença de tratamento sintático com relação às demais passagens do romance, sempre marcadas pela toada lenta e arrastada.

Deitada no chão, com os cabelos desfeitos e o chapéu amassado, Virgínia é agora água que seca na fonte. Resulta desse entrelaçamento de frases uma imagem que se aproxima da infância, em sua horizontalidade contínua e fetal: “O primeiro acontecimento real, o único fato que serviria de começo à sua vida, livre como jogar um cálice de cristal pela janela” (Lispector 1999, p. 260). A água e a luz aí se conectam como uma espécie de subterrâneo do sofrimento da protagonista<sup>3</sup>.

No asfalto, Virgínia então se “ofeliza”, cobrindo-se da dormência derradeira, abandonada na cidade, tal como no campo. Sua queda ocorre na rua ao modo das águas turvas e indefinidas que movem sua própria identidade: “Ofélia deve morrer pelos pecados de outrem, deve morrer no rio, suavemente, sem alarde. Sua curta vida é já a vida de uma morta. (Bachelard 1997, p. 74). Uma das possibilidades dessa totalidade ganha

expressão com um agudo traço de feminilidade, na medida em que a água catalisa em suas formas a fertilidade materna e a sensualidade. É o que Bachelard reconhece quando comenta o esboço dos sonhos de Novalis a partir dos estudos do filólogo Ernst Renan: “As águas recebem a brancura e a limpidez de uma matéria interna. Essa matéria é donzela dissolvida. A água tomou a forma da substância feminina dissolvida” (Bachelard 1997, p. 89).

Em meio ao tumulto do atropelamento surgem comentários vagos dos transeuntes em torno do corpo de Virgínia, os quais ressaltam o mistério que a envolvia na cidade, encerrado agora pela morte: “ela recebia homens no seu quarto. E assim ela recebia homens no seu quarto!” (Lispector 1999, p. 262).

Os comentários das pessoas na rua colocam Virgínia sob o estigma de prostituta e reforçam a brusca interrupção de sua trajetória, jamais resolvida, tanto no campo quanto na cidade. Tal como Ofélia, na tragédia de Shakespeare, Virgínia é citada e referida pelas vozes alheias, que procuram reconfigurá-la, sinalizando o que ela poderia ter sido na vida: “gritou espantada e vitoriosa uma mulher gorda, não é que estou vendo que conheço esta... essa... já ia agora dizer um nome que os mortos já não merecem! bateu ela com a mão na boca” (Lispector 1999, p. 262).

O corpo de Virgínia torna-se objeto de contemplação e especulação, ao modo da imagem de Ofélia, que resiste ao tempo: “A morte de uma mulher é a contemplação absoluta [...] A mulher que pode ser contemplada é a morta, que só pode ser contemplada como morta” (Tiburi 2010, p. 315). Dessa maneira, Virgínia tem sua vida transformada no momento de sua morte. Seu atropelamento antecipa o fim trágico de Macabéa, em *A hora da estrela* (1977). Tal como a nordestina, Virgínia consegue ligar o passado e o presente apenas na morte, antevendo o momento derradeiro como o único possível de sua vida:

[A]gora não estava assustada, o impulso era inferior à qualidade mais secreta do ser, na gelada penumbra nascendo

uma nova exatidão; não! não! não era uma sensação decadente! mas desejando obscuramente, obscuramente interromper-se, a dificuldade, a dificuldade que vinha do céu, que vinha. (Lispector 1999, p. 262)

## Conclusão

Conforme Bachelard (1997), a água pode ser observada enquanto “elemento transitório” ou “metamorfose ontológica”, que fornece ao sujeito que a contempla a real consciência da sua efemeridade: “O ser voltado à água é um ser em vertigem. Morre a cada minuto, alguma coisa de sua substância desmorona constantemente” (Bachelard 1997, p. 10). Dessa matéria fundamental, e de sua relação com Virgínia, surgem em *O lustre* imagens peculiares. Clarice Lispector encontrou na substância aquática a maneira ideal e profícua para seu projeto estético.

Sim, desde o “segredo” vivenciado na infância, a água constitui uma extensão do ser de Virgínia, simbolizando forças profundas seladas num destino cíclico. Para concluir, aceitemos o destino de Virgínia e escutemos a palavra poética de Bachelard acerca da fluidez e permanência do elemento aquático: “a água é também um tipo de destino, não mais apenas o vão destino das imagens fugazes, o vão destino de um sonho que não se acaba, mas um destino essencial que metamorfoseia incessantemente a substância do ser” (Bachelard 1997, p. 6).

## Notas al final

- 1 Ofélia deu vazão a diversas representações visuais. Além de Millais, outros pintores do século XVIII e XIX a eternizaram. Em 1793 surgem as gravuras de Richard Westall (1765-1836), com Ofélia em terra firme, diante de galhos e ramos, prestes a cair no riacho. Entre 1834 e 1843 Eugène Delacroix (1798-1863) dedicou-se ao tema, elaborando uma série de pinturas. O escultor Auguste Préault (1809-1879) moldou Ofélia em gesso em 1850, após ter ficado impressionado com a beleza da atriz Harriet Smithson (1800-1854) que a interpretou no teatro. Em 1883 surge a versão de Alexandre Cabanel (1823-1889), que retomou Ofélia de modo mais leve e menos intenso do que Millais. *Vid.* Miyoshi (2010). Além disso, a temáti-

- ca perpetuou-se no século XXI com as obras de Alessandra Sanguinetti (1968), fotógrafa argentina radicada em Nova York. Destaca-se a exposição fotográfica ocorrida em 2010 durante a 29ª Bienal de São Paulo, em que Sanguinetti retomou Ofélia a partir dos corpos de duas moças argentinas boiando em um riacho. Tais fotos constroem narrativas que se assemelham aos universos infantis das brincadeiras e contos de fadas. *Vid.* Baschiroto (2017).
- 2 Para maior aprofundamento, remeto o leitor ao meu estudo *A água e as pulsões em O lustre, de Clarice Lispector*. Este livro é resultado de meu estágio de pós-doutoramento realizado no Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas (Literatura Brasileira) da Universidade de São Paulo, Brasil, sob supervisão da Profa. Dra. Yudith Rosenbaum. *Vid.* Alonso (2019).
  - 3 Agradeço a Jaime Ginzburg a generosidade desta sugestão no III Seminário de Pós-Graduação em Literatura Brasileira, realizado na Universidade de São Paulo, Brasil, em março de 2017, ocasião em que apresentei a comunicação “Da recepção à pulsão: notas sobre *O lustre*, de Clarice Lispector”.

## Referências

- Alonso, M. (2019). *A água e as pulsões em O lustre, de Clarice Lispector*. Appris
- Bachelard, G. (1997). *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria* [Trad. de Antônio de Pádua Danesi]. Martins Fontes.
- Baschiroto, V. (2017). A persistência da narrativa de Ofélia a partir da fotografia de Alessandra Sanguinetti. Em Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, *Anais do 26.º Encontro da Anpap* (pp. 132-145). Pontifícia Universidade Católica de Campinas.
- Chauí, M. (2000). *Convite à filosofia*. Ática.
- Freud, S. (1972). *A interpretação dos sonhos* (vol. v) [Trad. de Jayme Salomão]. Imago.
- Garcia-Roza, L. A. (2003 [1999]). *O mal radical em Freud* [5ª edição]. Zahar.
- Lispector, C. (1946). *O lustre*. Rocco.

- Mariátegui, J. C. (1995). La mujer y la política. En *Temas de educación* [21ª edición] (pp. 159-165). Amauta & Ediciones Populares de las Obras Completas de José Carlos Mariátegui.
- Mileto, T. de (1978). *Os pensadores* [Trad. de José Cavalcante de Sousa]. Abril Cultural.
- Miyoshi, A. (2010). A escolha de Ofélia: representações visuais da dama nas águas no século XIX. *Revista de História da Arte e Arqueologia*, (13), 79-92.
- Pessanha, J. A. M. (1989). Clarice Lispector: O Itinerário da Paixão. *Remate de Males*, (9), 181-198.
- Pessanha, C. (1994). *Paisagens de inverno II. Clepsydra*. Editora da UNICAMP.
- Poe, E. A. (1960). Filosofia da composição. Em *Poesia e prosa* [Trad. de Oscar Mendes e Milton Amado]. Globo.
- Sousa, C. M. de (2011). *Clarice Lispector, figuras da escrita*. Instituto Moreira Salles.
- Tiburi, M. (2010). Ofélia morta, do discurso à imagem. *Revista Estudos Feministas*, 2(18), 301-318.
- Vernant, J-P. (1990). O rio Améles e a meléte thanátou. Em *Mito e pensamento entre os gregos: estudos de psicologia histórica* [Trad. de Haganuch Sarian] (pp. 167-185). Paz e Terra.