

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL**

**INSTITUTO DE LETRAS**

**CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO LETRAS**

**O SÍTIO À REALIDADE DOS AFETOS EM A *CIDADE SITIADA*  
DE CLARICE LISPECTOR**

Dissertação apresentada à  
Banca Examinadora como  
requisito parcial à obtenção  
do título de Mestre em  
Letras: Literatura  
Brasileira.

**Orientadora: Profa. Dra. Kathrin H. Rosenfield**

**Porto Alegre**

**2000**

Sempre que pronunciamos alguma coisa nós a desvalorizamos singularmente. Acreditamos ter mergulhado fundo nos abismos, mas, quando voltamos à tona, a gota d'água nas pálidas pontas de nossos dedos já não se parece com o mar de onde provém. Sonhamos ter descoberto tesouros maravilhosos em uma mina, mas quando voltamos à luz do dia trazemos apenas pedras falsas e cacos de vidro; ainda assim, o tesouro rebrilha, imutável, na escuridão.

MAETERLINK

## **AGRADECIMENTOS**

À professora Dra. Kathrin H. Rosenfield pela orientação, incentivo e apoio constantes, durante todas as etapas deste trabalho.

Ao CNPq pela bolsa de estudos que permitiu minha dedicação a esta pesquisa.

Ao CPG-Letras UFRGS, seus professores e colegas.

À minha família pelo apoio, em especial à minha mãe que tanto trabalhou para propiciar as condições ideais para que se realizasse este trabalho.

## RESUMO

Este estudo apresenta uma análise do romance *A Cidade Sitiada*, de Clarice Lispector, no intuito de mostrar a especificidade deste no todo da obra dessa escritora e no cenário da literatura brasileira e universal.

O modo de análise utilizado foi o mapeamento do intenso diálogo que o texto estabelece com a tradição. Diálogo esse que não se limita ao resgate de temas contidos em nosso imaginário, mas que transforma os tópoi tradicionais dando-lhes nova vida. Também no nível da linguagem há uma transformação das formas tradicionais a fim de dar-lhe nova vida e expressividade.

Um outro ponto essencial em nossa análise foi o da explicitação da série de dicotomias sobre a qual se desenvolve a trama de *A Cidade Sitiada*. A dicotomia básica que parece perpassar todas as outras é aquela entre os impulsos apolíneo e dionisíaco, nos moldes que nos descreve Nietzsche em *O Nascimento da Tragédia*. Tais dicotomias, embora

possam ser identificadas em uma análise preliminar como formas distintas, no decorrer da obra mostram-se irremediavelmente entrelaçadas. E se são colocadas é somente para que se revele que as fronteiras entre os opostos não são claras e podem ser apagadas.

## ABSTRACT

This study presents an analysis of Clarice Lispector's novel *City in Siege*, seeking to show the specificity of the book within the complete works of this writer and also within the Brazilian and universal literature scene.

The chosen method of analysis was mapping the intense dialog established by the text with tradition. This dialog is not limited to retrieving themes contained in our imagination, but it also transforms the traditional topoi, thus giving them a new life. There is also a transformation of the traditional forms on a language level, giving them new life and expressivity.

Another essential point in our analysis was the sequence of dichotomies on which the plot of *City in Siege* is built. The basic dichotomy that seems to permeate all others is the one between apollonian and

dionysian impulses as described by Nietzsche in *The Birth of Tragedy*. Although these dichotomies can be identified as distinct in a preliminary analysis, they prove to be irremediably intertwined in the course of the book. And if they are presented, it is just to reveal that the frontiers between opposite ends are not clear and may be erased.

## SUMÁRIO

<b>AGRADECIMENTOS.....</b>	<b>iii</b>
<b>RESUMO.....</b>	<b>iv</b>
<b>ABSTRACT.....</b>	<b>vi</b>
<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>1</b>
<b>I O LOCUS LITERÁRIO DE CLARICE LISPECTOR E O     INTIMISMO.....</b>	<b>1</b>
<b>II INTIMISMO NA LITERATURA UNIVERSAL.....</b>	<b>8</b>
<b>III DE VOLTA A CLARICE.....</b>	<b>23</b>
<b>CAPÍTULO I – OS CAVALOS.....</b>	<b>31</b>
1.1 A PRESENÇA DOS CAVALOS NA CIDADE.....	31
1.2 CAVALOS PORTADORES DE CIVILIZAÇÃO.....	34
1.3 OS CAVALOS SELVAGENS.....	38
1.4 EPIFANIA.....	50
1.5 DIONÍSIO E APOLO.....	61
1.6 OS CAVALOS EM NOSSO IMAGINÁRIO.....	67
1.7 OS CAVALOS E LUCRÉCIA.....	74

<b>CAPÍTULO II – O SÍTIO.....</b>	<b>85</b>
2.1 A CIDADE.....	84
2.2 A CIDADE EM NOSSO IMAGINÁRIO.....	87
2.3 SITIANTE E SITIADA.....	96
2.4 CONSTRUÇÃO.....	97
2.4.1 CONSTRUÇÃO DA CIDADE E DA LINGUAGEM.....	106
2.4.2 A CONSTRUÇÃO DA LINGUAGEM ATRAVÉS DA CIDADE.....	110
2.5 CIDADE X MORRO DO PASTO.....	112
2.6 O ABANDONO DE SÃO GERALDO.....	117
2.7 RETORNO A SÃO GERALDO.....	125
2.8 A CIDADE CONCLUÍDA.....	130
<b>CAPÍTULO III – O OLHAR.....</b>	<b>137</b>
3.1 O CORPO.....	140
3.2 OLHAR DE SUPERFÍCIE.....	142
3.3 OLHAR E REALIDADE EM SI.....	149
3.4 CONSTRUÇÃO VIRTUAL DA CIDADE.....	152
3.5 ALMA E ESPÍRITO.....	158
3.6 OLHAR LATERAL.....	166
3.7 OS OBJETOS DA CIDADE.....	174

<b>CAPÍTULO IV A NOITE.....</b>	<b>185</b>
4.1 A NOITE EM NOSSO IMAGINÁRIO.....	186
4.2 O DIA EM A <i>CIDADE SITIADA</i> .....	193
4.3 OBJETOS NOTURNOS.....	196
4.4 A NOITE: DOMÍNIO DE DIONÍSIO E DOS CAVALOS NOTURNOS.....	198
<b>CAPÍTULO V UMA OUTRA OPOSIÇÃO: SECO/ÚMIDO.....</b>	<b>209</b>
5.1 A SECURA EM A <i>CIDADE SITIADA</i> .....	222
<b>CONCLUSÃO.....</b>	<b>231</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....</b>	<b>236</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS SOBRE CLARICE LISPECTOR.....</b>	<b>240</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS DE CLARICE LISPECTOR.....</b>	<b>242</b>

## **INTRODUÇÃO**

### **I- O Locus literário de Clarice Lispector e o intimismo**

Escrever sobre Clarice Lispector é sempre um desafio, pois é conhecida a hermeticidade, a estranheza que afasta sua escrita das narrativas tradicionais. No entanto, é justamente esta dificuldade de acesso, esta sensação de que, mesmo que em um primeiro momento, pouco ou nada se compreenda de seus textos, que dá a sensação de que ali está um tesouro a ser descoberto. E se esta sensação desafia o leitor leigo, que se dirá do crítico? Que fascinante formigamento de idéias surge dessa leitura. Que universo de tradições culturais e literárias não é evocada, despertando no leitor uma tradição latente. E que desafio instigante é para o crítico mapear e refazer estes caminhos.

Um dos primeiros problemas concretos na abordagem da escrita clariceana é a sua inserção no quadro da literatura nacional, pois pode-se dizer que Clarice Lispector é um caso singular na literatura brasileira, já que sua escrita imediatamente destoou do cenário das letras nacionais<sup>1</sup>. Até o momento da publicação de *Perto do Coração Selvagem*, em 1944<sup>2</sup>, não havia surgido ainda no Brasil uma literatura que fizesse eco às realizações de grandes escritores europeus como Joyce, Woolf e Mansfield. Tais escritores, ainda que autores de obras profundamente diferentes entre si, trazem em comum a preocupação com a exploração da vida íntima de seus personagens, seus pensamentos, suas sensações, o reflexo do mundo exterior em suas consciências. Aquilo que denominamos intimismo<sup>3</sup>.

No entanto, o grau de influência desses autores na produção de Clarice nem sempre é fácil de determinar. A única obra à qual a escritora admite filiação, ou ao menos inspiração, segundo Nádya Gotlib<sup>4</sup>, é a de

---

<sup>1</sup>Fábio Lucas afirma em seu ensaio "Clarice Lispector e o Impasse da Narrativa Contemporânea" que "Tendo publicado o seu primeiro romance, *Perto do Coração Selvagem*, em 1944, Clarice Lispector surgiu como um caso estranho no cenário brasileiro. Daí por diante, sua prosa foi-se destacando da narrativa costumeira, que trilhava caminhos até então muitas vezes percorridos."

<sup>2</sup> A respeito da primeira recepção à obra de Clarice Lispector cf: "No raiar de Clarice Lispector " de Antônio Cândido.

<sup>3</sup> L'intimisme caractérise une oeuvre qui se propose d'exprimer les émotions les plus personnelles et les plus discrètes. (O intimismo caracteriza uma obra que se propõe a exprimir as emoções mais pessoais e discretas) O termo intimismo foi cunhado originalmente para definir uma característica da escrita do romantismo, a exemplo de Victor Hugo, *Feuilles d'automne* et *Les voix intérieures*, Sainte Beuve, *Poésies de Joseph Delorme* e François Coppé *Les intimités* (cf *Dictionnaire Historique, Thématique et Technique des Littératures: Littérature française et étrangères anciennes et modernes. Verbete Intimisme*). Mas pode adequar-se igualmente na denominação dessa veia moderna que explora, de uma forma muito diferente da romântica, os estados mais profundos do eu, pressupondo que as manifestações mais sutis desse são passíveis de expressão.

<sup>4</sup>Em seu livro *Clarice, uma vida que se conta*.

Katherine Mansfield, que será analisada com mais vagar adiante. A influência de Joyce e Woolf é negada pela escritora que afirma mesmo não ter lido suas obras.

Assim, a própria Clarice reconheceu a sua solidão dentro o cenário da literatura nacional e a ausência de um liame claro que a ligasse a autores universais como os acima citados. Mas, mesmo negando essa semelhança, sempre foi associada a esses escritores pela crítica, porque, de algum modo, ela participa das mesmas inquietações e foi também capaz de apreender o espírito de sua época. Porém, mais importante que examinar as semelhanças da escritura de Clarice em relação às obras de outros escritores, seria analisar a sua obra no que ela tem de original, que é o tratamento profundamente pessoal que a escritora dá aos temas e às ênfases da literatura moderna.

E um dos pontos mais marcantes de sua escrita é o mundo objetual que torna-se essencial nesse intimismo clariceano por ser, muitas vezes, o fator que desencadeia uma experiência limite, onde a personagem é arrancada da segurança cotidiana e levada a uma vivência de intensidade perigosamente arrebatadora.

Esse intimismo, que tem no mundo concreto sua base, é constante na obra da escritora, mesmo que assumindo diversas formas. Porém, muitos desses elementos podem ser encontrados de forma mais enxuta e clara em seus contos, uma vez que a própria natureza desse estilo

leva a uma condensação, onde os tons chapados facilitam o acesso do leitor ao sentido do texto. Portanto torna-se interessante a análise de um conto como *A Imitação da Rosa*, onde temas desenvolvidos nos romances, e que serão relevantes para este estudo, são melhor explicitados.

Nesse, é protagonista uma dona de casa, descrita como pouco inteligente e que tem *um gosto pela higiene pessoal e um certo horror à confusão*<sup>5</sup>, que, repentinamente, vê-se desconfortavelmente atraída diante de um buquê de rosas. Esse elemento do mundo objetual será essencial na construção da vida íntima da personagem, pois é ele que estabelecerá a ponte que nos ligará à realidade que tem existência na consciência da personagem. A beleza dessas rosas, dentro do conto, é fonte de um prazer insuportável que desencadeia uma cobiça que até então desconhecia. Em sua vida de esposa submissa, tola e um pouco *chatinha*<sup>6</sup> não havia lugar para a intensidade de uma rosa.

No entanto, o jogo do intimismo que penetra no mais fundo dos sentimentos das personagens, por um intenso estreitamento da perspectiva, acaba justamente por alargá-la, tornando universal o particular. Porque aquilo que é subjetivo e íntimo é algo que faz parte do ser, aproximando, assim, a experiência que aparentemente diz respeito somente à personagem, à experiência do leitor. Aí está uma das maiores riquezas

---

<sup>5</sup>In LISPECTOR, Clarice. *Laços de Família*. P. 37

<sup>6</sup>Idem, p.43

dessa técnica, a possibilidade de realizar um encontro entre subjetivo e objetivo, particular e universal.

Retornando ao conto, a personagem sente-se então impelida a escapar dessa experiência e dar as flores, pois assim *ficaria livre delas*<sup>7</sup>. Mas essa não é uma decisão fácil de tomar, Laura deseja intensamente essa beleza perigosa para si. Essa experiência é dual, ela é vista como um perigo à ordem estabelecida e, no entanto, a intensidade das sensações impele as personagens a vivê-las, sejam quais forem as conseqüências. A felicidade, na obra da escritora, tem uma feição paradoxal, pois sendo positividade é também a fonte de uma vivência terrível. A alegria tem esta dupla face: simultaneamente prazer e terror. Esse tema será retomado ao longo deste estudo.

Mas, nesse conto, o risco destas sensações desencadeadas acaba acovardando a personagem, que não é capaz de reter as flores, e elas acabam por ser realmente dadas. Porém, mesmo que Laura tenha procurado fugir dessa experiência extrema, livrando-se do elemento desencadeador desse processo, algo nela mudou. Alguma coisa se transformou depois do turbilhão de sentimentos desencadeados pelo buquê.

Através desse conto, pode-se também ter a idéia de um outro topos recorrente na obra de Clarice, pois em seus escritos os objetos parecem ter sido desobjetualizados, parecem ter perdido a sua coisidade para serem sugados no turbilhão onírico das percepções das personagens.

Eles são ressignificados segundo a problemática da distância existente entre a realidade fatural e a percepção humana. A personagem parece intuir isso que Proust afirma:

... eu vim a compreender que não é o mundo físico o único que difere do aspecto sob o qual o vemos; que toda realidade é talvez tão dessemelhante da que nós julgamos perceber diretamente, que as árvores, o sol e o céu não seriam tais como nós os vemos, se fossem conhecidos por criaturas que tivessem olhos de constituição diversa dos nossos, ou que então possuíssem para isso outros órgãos que não os olhos e que dariam, das árvores, do céu e do sol, equivalentes não visuais.<sup>8</sup>

A distância entre a realidade e a mediação da percepção humana será um aspecto de extrema relevância na análise d'*A Cidade Sitiada*. Desse modo, mais adiante este assunto será retomado quando da

---

<sup>7</sup> Idem, p. 47

<sup>8</sup> PROUST, Marcel. *Em Busca do Tempo Perdido. O Caminho de Guermantes*. P. 60

análise da curiosa relação de Lucrecia Neves de *A Cidade Sitiada* com aquilo que a cerca. Nesse romance há uma profunda estranheza da personagem diante dos objetos, como se esses guardassem um mistério impenetrável que a personagem tenta a todo custo desvendar.

Um outro ponto que parece marcar o intimismo clariceano, e que é adjacente ao exposto acima, é a exploração de estados de êxtase que parecem repetir, em ambientes profanos, experiências religiosas arcaicas de uma grandiosidade que se conserva mesmo dentro de apartamentos pequeno-burgueses, vividos por simples donas de casa. Este êxtase se apresenta ao longo da obra de Clarice, sobretudo nos contos, sob a forma de epifanias, ainda que esse termo tenha de ser ressignificado, como será visto ao longo deste estudo, para que compreendamos o trabalho realizado pela escritora.

No entanto, como veremos adiante na análise de *A Cidade Sitiada*, alguns desses temas constantes em Clarice são reinventados, tomando este romance em particular destoante do restante de sua obra, a exemplo de romances como *A Paixão Segundo GH*. Mas, antes de seguir adiante no estudo da obra clariceana através do romance escolhido, é necessária uma abordagem mais panorâmica no que concerne à literatura universal de tendência intimista, onde encontram-se escritores como Katherine Mansfield e Virginia Woolf, por exemplo, na qual Lispector está de

algum modo inserida, para, daí sim, uma vez reconhecendo o contexto, aprofundar a análise da obra em questão.

## **II - Intimismo na Literatura Universal**

Para tanto, pode-se iniciar dizendo que uma das mais essenciais mudanças desencadeadas pelo modernismo no qual se insere a literatura de tendência intimista, foi a de colocar diante do leitor a experiência mental direta dos personagens. Essa mudança, mais do que um simples passo a mais na história das literaturas, consiste num rompimento de caráter abismal com toda a tradição literária. Não é à toa que Bradbury define o modernismo como uma revolução de natureza catastrófica. Como tal, este autor o compreende como uma revolução que, mais do que uma mudança natural de ordem cultural que parece ocorrer a cada século, como o romantismo ou o realismo, por exemplo, o modernismo seria uma daquelas:

(...) fundamentais convulsões do espírito humano criador que parecem demolir nossas mais firmes crenças e postulados deixando em ruínas (nobres ruínas, dizemos para nos consolar) grandes áreas do passado, questionando toda uma

civilização ou cultura e estimulando uma frenética reconstrução.<sup>9</sup>

Ela põe em xeque toda uma visão da realidade, retirando-nos o chão de toda a certeza em relação ao mundo que nos cerca, abrindo a possibilidade a um sem número de realidades, tantas quantas observadores houver para interpretá-la. Neste mesmo sentido, Roland Barthes identifica o modernismo com a pluralização das visões de mundo, a qual consiste no fato de que os indivíduos começam a perceber o quão determinado por fatores como inclinação pessoal, cultura e ideologia, é o modo de encarar a realidade. O que resultará em uma sensação de insegurança, visto que os valores absolutos passam a ser questionados. Em *O grau zero da escritura*, Barthes analisa a ligação da “História profunda” com a “história formal”, ou seja, a ascendência da época sobre não só os temas ou o estilo escolhido pelos escritores, mas também sobre a linguagem. Dentro desta perspectiva, encara a transformação da literatura por ocasião do modernismo.

Barthes localiza esta transformação como tendo ocorrido por volta de 1850, com o nascimento do capitalismo moderno. Ali localiza uma ruptura que abalou a unidade ideológica da burguesia. Ainda segundo Barthes, a literatura até este momento não poderia se mostrar dilacerada porque a consciência não o era. À cristalinidade da literatura grega, a qual

---

<sup>9</sup>BRADBURY, Malcolm & McFarlane. “O Nome e a Natureza do Modernismo” IN *Modernismo*:

não problematizava a linguagem mas a utilizava como algo decorativo e sem responsabilidade (para usar termos do próprio Barthes), segue uma turvação que caracterizará a literatura moderna, a qual não aceita mais a linguagem como algo dado, mas a transforma profundamente.

Sendo assim, os escritores modernos tomam uma consciência ainda maior do papel da literatura como representação da realidade e não como simples imitação desta. O escritor moderno, como salienta Zeraffa:

... mit l'accent sur le fait que jamais un grand romancier n'avait reproduit ou imité le réel: il l'avait traduit à l'aide de moyens indirects, abstraits de cette réalité.<sup>10</sup>

Mas, além disso, o modernismo tem um novo foco de interesse, qual seja, a consciência das personagens. Não mais a realidade em si, mas o reflexo desta no sujeito. Assim, passa a se tratar da representação de uma outra realidade que não é aquela da percepção comum cotidiana, mas que está longe de ser irrealidade. É a procura de uma existência ainda mais verdadeira. Cabe, no entanto, definir a que nos

---

*Guia Geral*: 13

<sup>10</sup>ZERAFFA, Michel. *Personne e Personnage*. "[O escritor moderno] salienta o fato de que jamais um grande romancista havia reproduzido ou imitado o real, ele o teria traduzido através de meios indiretos, abstratos desta realidade." p. 23

referimos ao usar o termo consciência, central na literatura moderna. Por consciência compreendemos, baseados em Humphrey:

Consciência indica toda a área de atenção mental, a partir da pré-consciência, atravessando os níveis da mente e incluindo o mais elevado de todos, a área da apreensão racional e comunicável.<sup>11</sup>

Isso significa que a consciência não inclui somente o nível racional, mas também o pré-racional, o qual será essencial para os escritores modernos, conhecedores dos processos psíquicos descritos por Freud. Uma técnica adotada pelo modernismo e que dá vazão ao nível pré-racional é a do fluxo de consciência, na qual o escritor expressa, por meio de um discurso aparentemente desordenado, dados de seu personagem que de outra maneira não poderiam vir à tona. Dessa forma, a narrativa abandona o antigo modo de encarar a realidade e passa a percebê-la de uma outra forma que procura, através da vida anímica, aproximar-se ainda mais dela, inaugurando uma nova forma de percebê-la.

Utilizando-se de recursos como o do fluxo de consciência, o escritor é capaz de expor a vida íntima de suas personagens, ou seja, aquela existência que não está jamais desvinculada da realidade dos afetos,

e que se situa, muitas vezes, em níveis pré-rationais. Uma linguagem baseada nesses pressupostos não poderia deixar de ser complexa, por estar plena de simbologias que são válidas no contexto da cultura, mas que também assumem significações que são particulares em cada obra, tornando-a ainda mais inacessível.

Virginia Woolf, em seu conto “A Marca na Parede”, fala desse trabalho do escritor moderno que deve ampliar nossos conceitos em relação à realidade, dando uma maior importância aos reflexos que esses dados causam em seus personagens:

Os romancistas do futuro compreenderão cada vez mais a importância desses reflexos, pois decerto não existe apenas um reflexo, mas um número infinito deles; essas são as profundezas que não de explorar, esses os aspectos que não de perseguir; cada vez mais excluindo das histórias a descrição da realidade...<sup>12</sup>

Esse trecho, incluído em um de seus textos artísticos, reflete muito bem esta técnica intimista de que vimos falando acima. Para esses

---

<sup>11</sup>HUMPHREY, Robert. *O Fluxo de Consciência*. P. 2

<sup>12</sup>WOOLF, Virgínia. “A Marca na Parede”, IN: *Uma Casa Mal-assombrada*. P. 53-4.

escritores, o chão parece ter ruído sob seus pés. Não é possível vagar com segurança em um mundo onde não existem valores definitivos, mas uma miríade de impressões pessoais dificilmente comunicáveis através da linguagem comum. A incomunicabilidade se torna uma marca desses romances. Esses escritores têm um duplo desafio, que é o de trabalhar com determinações ainda não selecionadas mas censuradas da consciência e com a realidade dos afetos, ambos anteriores ao discurso organizado em torno de um número reduzido de conceitos. Assim, para transmitir essa outra realidade, foi preciso que se criassem discursos que abrissem a perspectiva para a infinita diversidade do mundo, capaz de trazer ao leitor algo que, a princípio, não é traduzível em palavras.

Essa característica do intimismo acaba por refletir-se em uma outra faceta das relações modernas que é o truncamento das relações humanas, visto que se explicita o fato de que a percepção pessoal da realidade pode ocasionar uma série de mal-entendidos e dificuldades na comunicação entre indivíduos. Essa característica, também presente na escritura clariceana, pode ser exemplificada pelo conto *Psicologia*, de Mansfield, sobre o qual se fará uma breve exposição a fim de ilustrar alguns dos pontos desenvolvidos até o presente momento nesse capítulo.

No tipo de literatura a que vimos nos referindo é sempre interessante separar o plano das ações concretas do plano das ações que se desenvolvem na consciência da personagem. A conclusão a que

geralmente chegamos, ao estabelecer esta comparação, é que há uma diferença sensível entre os dois. No plano das ações concretas, por exemplo, pouco acontece. A impressão que se tem ao analisar este ponto em comparação com outros tipos de literatura, baseadas na ação, é de que nada se desenrolou. E, no entanto, sabemos que muito aconteceu, embora em um primeiro momento seja bastante difícil traduzir em palavras o que de fato ocorreu.

Assim é o conto *Psicologia* de Mansfield. Concretamente trata-se de uma visita de amigos, uma visita rápida na qual ocorre uma conversa um tanto desconexa. Porém, muito mais aconteceu durante esse encontro. E é isso que gostaríamos de explicitar neste momento. O que ocorre é um movimento de truncamento das relações. E este parece-nos ser um assunto bastante relevante não só nesse conto de Mansfield, mas também para Clarice. O que ocorre aqui é um desnível entre aquilo que realmente se quer e aquilo que o indivíduo diz querer. O relacionamento dos personagens do conto *Psicologia* nos é colocado pela autora em seu ponto crucial, o casal de amigos chegou a um ponto de intimidade, a um momento da amizade em que é preciso dar um passo além e iniciar um romance ou recuar e romper. É importante ressaltar como a técnica dos dois níveis utilizados (plano das ações concretas e plano do que se desenvolve na consciência das personagens), explicita a distância que pode haver entre

vontade, deliberação e a nebulosa que envolve os desejos e as sensações íntimas mais comunicáveis.

No princípio, há sintonia entre os dois personagens, um homem e uma mulher de meia idade, ambos decididos a manter sua relação apenas como amizade. Mas ao longo do conto há um movimento de quebra dessa ligação que ocorre por um encadeamento de silêncios que tomam diferentes significados. O primeiro silêncio logo após a chegada do homem é definido da seguinte maneira:

Por breve momento ficaram ambos silenciosos à luz que dançava. No entanto, por assim dizer, eles sentiam nos lábios sorridentes o sabor do suave choque daquele encontro. Seus *eus* secretos sussurravam:

-- Para que falar? Isto não é o bastante?

-- Mais que bastante. Só agora é que compreendo...

-- Como é bom o simples fato de estar contigo...

-- Assim...

-- É mais que suficiente.<sup>13</sup>

Este pequeno momento de idílio é interrompido por um olhar do qual a mulher se esquiva. Daí em diante, a escritora começa a traçar as razões do truncamento desta relação, a atração mútua que transformaria a amizade em algo do qual os dois fogem. Mais adiante, um novo silêncio interrompe a conversa, neste, no entanto, não há uma sintonia como a que havia no primeiro. Mas não deixa de ser ainda uma pausa na qual há felicidade:

Um novo silêncio os separou. Não era nada que se parecesse com a pausa satisfatória que se seguira aos cumprimentos no momento da chegada (...). O silêncio cabia no círculo quente e delicioso do fogo e da luz da lâmpada.<sup>14</sup>

Nesse segundo silêncio há ainda uma comunhão, mas apesar de ser uma comunhão prazerosa, *o silêncio os separou*. Há um duplo movimento: união em uma sensação de paz, o silêncio que entre pessoas

---

<sup>13</sup>MANSFIELD, Katherine. "Psicologia". IN: *Felicidade*. P. 40.

<sup>14</sup>Idem. p. 43

sintonizadas não assume a feição de constrangimento, e a separação no diálogo da interação concreta.

Mas a imagem utilizada é de relaxamento, prazer, luminosidade no *círculo quente e delicioso do fogo e da luz da lâmpada*, a expansão dentro do ambiente tépido. A imagem do ondular das águas corroborando com este quadro aprazível. Trata-se de um silêncio de praias sossegadas. Mas ele traz em si o perigo da desmedida, do desconhecido, das ondulações que se espriam para distâncias ilimitadas, longe de qualquer controle. Portanto, o silêncio não é somente um lugar prazeroso, mas também perigoso, e que deve ser evitado cuidadosamente por meio de um diálogo.

E o diálogo que se segue a estes momentos de silêncio é uma fuga, tudo parece ser angustiosamente calculado a fim de que não destruam aquele tênue fio que os mantém ainda em uma ligação fraternal. Um passo em falso dentro desse jogo e tudo estará perdido. E esse algo, que é extremamente sutil, acaba por turvar esta relação:

O coração dele batia; as faces dela ardiam e o estúpido da situação era que ela não podia descobrir com certeza onde se achavam eles ou que era precisamente que estava acontecendo (...). E justamente

agora que havia ido tão longe, a coisa tornava a acontecer. Eles gaguejavam, hesitavam, desanimavam, ficavam em silêncio. De novo tinham consciência daquela escuridão sem limites, povoada de perguntas.”<sup>15</sup>

Da imagem de calor e prazer em torno do fogo no primeiro silêncio, passa-se agora para uma *escuridão sem limites*. Retomam ainda uma vez o diálogo, na tentativa de reverter o processo, mas é inútil:

Mas o sorriso os perdeu. Durou demais; transformou-se num rito. Eles se viram como dois fantoches de dentes arreganhados a dançarem desengonçadamente, no vácuo.<sup>16</sup>

E finalmente o silêncio toma a sua feição mais negativa, de momento jubiloso passa a angústia, constrangimento:

---

<sup>15</sup>Idem. p. 44

<sup>16</sup>Idem p. 45.

Agora estavam silenciosos por puro desânimo.

(...)

O silêncio envolvia-se num sortilégio, como uma música solene. Para ela era angustioso – angustioso mesmo – suportar aquilo.

Ele sentia que ia morrer – que morreria se o silêncio não se quebrasse... E no entanto ela ansiava por quebrá-lo. Não com palavras. Fosse como fosse, não com aquela conversa ordinária e endoidecedora.

E nessa situação extrema concretiza-se a distância entre os pensamentos e as palavras. Embora ambos desejem um envolvimento maior, optam por um rompimento, ainda que momentâneo, pois ao fim do conto a mulher parece retomar a relação, ainda que em sua forma superficial. E assim, diante desta situação de perigo, a comunicação torna-se impossível e os dois acabam por separar-se.

Nesse conto, temos um bom exemplo da exposição a que este tipo de literatura submete seus personagens. Mansfield realiza, ao

longo da narrativa, um desenvolvimento paralelo entre o plano das ações concretas, onde se passam os atos e os diálogos, e o plano interior de que fazem parte os silêncios e os diálogos que não chegam a ocorrer, é o plano onde se mantém presa uma possibilidade de comunicação que não se cumpre.

No entanto, em *Psicologia* não há ainda um afastamento mais profundo do plano das ações concretas, como o temos no conto de Virgínia Woolf *O Quarteto de Cordas*. Neste, o plano da concretude nos é dado por fragmentos esparsos e confusos. Podemos deduzir deles que o narrador encontra-se em meio a um tumulto de vozes e fragmentos de conversas nos chegam através da percepção dessa personagem que vai a um concerto:

Se de fato é verdade, como andam dizendo, que a Regent Street se ergueu, e o Tratado foi assinado, e o tempo não está muito frio para a estação do ano, e que mesmo com esse preço não se encontra um apartamento para alugar (...)

17

---

<sup>17</sup>IN: WOOLF, Virgínia. "O quarteto de cordas" *Uma Casa Assombrada*. p. 33

E mesmo a sentença iniciada e reiniciada com a conjunção se, só é completa um parágrafo adiante:

(...) se são esses os fatos a que me refiro, e mais chapéus, boás felpudos, fraques de cavalheiros, alfinetes de gravata de pérola que emergem à superfície -- então, o que pode haver de acaso?<sup>18</sup>

Mais adiante, nesse mesmo conto, o plano da concretude, já débil, é abandonado quase que completamente quando do início do concerto, onde é substituído pelo fluxo de consciência incitado pela música:

(...) e o primeiro violinista, olhando para o músico em frente, conta um, dois, três...  
Floreio, salto, rebento, eclosão! A pereira no topo da montanha. Jatos de fonte; gotas que descem. Mas as águas do Ródano escorrem vívidas e velozes, viais, lavando de sombras os peixes de prata; águas velozes que arrastam os peixes pintados, agora varridos para dentro de

um remoinho onde -- isso é difícil -- os peixes se amontoam num lago (...) <sup>19</sup>

É o ponto mais extremo, onde o plano da concretude debilmente se deixa deduzir das breves frestas no fluxo de consciência. Trata-se do exemplo, em mais alto grau, desse intimismo que vimos tratando e que, em muitos aspectos, assemelha-se à técnica de Clarice Lispector.

Mas em Virginia Woolf, além da prática dessa técnica moderna de labor literário, também podemos encontrar reflexões teóricas sobre os temas que desenvolve em seus escritos, tanto que em um estudo sobre o fluxo de consciência Humphrey coloca, a respeito de Woolf:

Virginia Woolf queria formular os processos e as possibilidades da compreensão interior da verdade -- uma verdade que ela considerava inexprimível; conseqüentemente, só podia encontrar esse processo de compreensão em funcionamento a um nível da mente que não é expresso. <sup>20</sup>

---

<sup>18</sup>Idem p. 34.

<sup>19</sup>IN WOOLF, Virginia. Op. Cit. p. 35

### III - De volta a Clarice

A fórmula acima, referente à obra de Virginia Woolf, bem poderíamos aplicar em uma definição da escrita de Clarice Lispector. Também ela preocupou-se em representar este nível que fica aquém e além da consciência racional. Um bom exemplo disso é a epígrafe escolhida pela escritora para seu livro *Água Viva*:

Tinha que existir uma pintura totalmente livre da dependência da figura -- o objeto que, como a música, não ilustra coisa alguma, não conta com uma história e não lança um mito. Tal pintura contenta-se em evocar os reinos incommunicáveis do espírito, onde o sonho se torna pensamento, onde o traço se torna existência. (Michel Seuphor)

O intimismo praticado pela escritora em boa parte de sua obra baseia-se nesta idéia de que o racional e o figurativo não são tão importantes quanto o movimento rítmico que jaz em algo que está oculto sob a consciência racional, e que não pode ser apreendido de forma direta, mas

---

<sup>20</sup>HUMPHREY, Robert. Op. Cit. P. 12.

que eventualmente cintila, mostrando-se. Ela tenta, de inúmeras formas, apreender e mostrar estes breves momentos em que esse algo singular rebrilha, a fim de que o leitor possa participar desse fugaz instante de clareza preceptiva, e também de forma não racional apreender aquilo que a escritora quis transmitir através de seus personagens.

A escritura de Clarice tem muito desta procura de algo que parece ser intransmissível, e que seus personagens tentam alcançar. Em *Água Viva* e *A Paixão Segundo GH*, temos dois fortes exemplos disso. Nesses dois romances, a escritora utiliza-se de personagens que refletem diretamente sobre questões como a impotência da linguagem diante de algo que, sendo da ordem dos afetos, a princípio não pode ser comunicado. Muitos de seus personagens são dotados desta ânsia por alcançar o inatingível, por tentar transmitir ao leitor sua realidade anímica, muitos deles empreendem conscientemente esta busca.

No romance *Água Viva*, por exemplo, o próprio título mostra esse interesse da escritora por algo grandioso que rebrilha e que é difícil de ser apreendido. O termo água traz à tona uma gama semântica riquíssima. Desde o Gênesis é tida como origem da vida. Esta imagem, no entanto, não é unívoca, a água pode ser igualmente a água parada que torna-se um criadouro de vermes; pode ser o simples elemento H<sub>2</sub>O.

Mas a água que Clarice procura trazer à superfície com esse título é a água viva, a água que corre e rebrilha sob o sol. A água que

Clarice procura é igualmente o animal água-viva, algo que habita as profundezas de outras águas, que é translúcido, diáfano e frágil. É, ao mesmo tempo algo belo e potencialmente perigoso, pois quando tocada a água-viva libera substâncias urticantes capazes de ocasionar queimaduras consideravelmente graves.

E o leitor, diante desta busca, tem, em muitos de seus romances, um acesso quase ilimitado à consciência dessas personagens, a fim de que também ele possa participar dessa busca e dessa angústia. Para alcançar este algo inefável, Clarice utiliza-se de uma escrita diferenciada na procura da ampliação das facetas apresentadas do real. Para isso foi necessário alterá-la; criar uma linguagem que constantemente tangencia as inúmeras faces do seu objeto. A própria escritora recorrentemente afirma o caráter de armadilha de seu trabalho com a linguagem em trechos como:

O que eu te falo nunca é o que eu te falo,  
mas outra coisa.<sup>21</sup>

E ainda:

Porque agora te falo a sério: não estou  
brincando com palavras. Encarno-me nas  
frases voluptuosas e ininteligíveis que se

enovelam para além das palavras. E um silêncio se evola sutil do entrechoque das frases.

Então escrever é o modo de quem tem a palavra como isca: *a palavra pescando o que não é palavra*. Quando essa não-palavra - a entrelinha - morde a isca, alguma coisa se escreveu. Uma vez que se pescou a entrelinha, poder-se-ia com alívio jogar a palavra fora. Mas aí cessa a analogia: a não palavra, ao morder a isca incorporou-a. O que salva então é escrever distraidamente.<sup>22</sup>

E assim é, de fato, o intimismo de Clarice, esta constante analogia de palavras cuja significação não é direta, mas que fazem sentido somente quando é possível 'pescar' algo do verdadeiro significado daquilo que se quis transmitir. Clarice prega, a fim de alcançar seus objetivos, uma nova espécie de compreensão.

Essa forma diferenciada de compreensão já está embutida na noção de não figurativismo, que utiliza na recriação da linguagem, mas

---

<sup>21</sup>LISPECTOR, Clarice. *Água Viva*. P. 18

<sup>22</sup>Idem p. 25. (Grifos nossos)

ela aparece mais diretamente em, por exemplo, *O Lustre*<sup>23</sup>, quando Clarice descreve, dessa forma a sensação de Virgínia, a protagonista do romance:

Aos poucos, olhando, desmaiando, pegando, respirando, esperando, ela ia se ligando mais profundamente com o que existia e tendo prazer. *Aos poucos sem palavras subcompreendia as coisas*. Sem saber por quê, entendia; e a sensação íntima era de contato, de existência olhando e sendo olhada. Desse tempo é que restaria algo de uma clareza indecifrável.<sup>24</sup>

O que Clarice parece pregar é que nesta incompreensão, ou subcompreensão do mundo, está a chave para uma nova forma de compreensão ainda mais clara que a racional<sup>25</sup>. E este será um dos temas analisados neste estudo sobre *A Cidade Sitiada*. Nesse romance, essa forma

---

<sup>23</sup>Título esse também muito expressivo, por mostrar algo ligado ao campo semântico da luz, diretamente relacionada ao conhecimento positivo. Mas aqui assume um outro significado que não o desse conhecimento racional, mas de uma outra forma de apreender a realidade.

<sup>24</sup>LISPECTOR, Clarice. *O Lustre*. P. 62 (grifos nossos)

<sup>25</sup>Tão clara que acaba por ser perigosa, cegante, excessiva (a exemplo do buquê de rosas para Laura em *A Imitação da Rosa*). Este, aliás, é um tema recorrente em Clarice, sobretudo nos contos, essa procura de algo que é da ordem do divino, que é maravilhoso, mas que quando alcançado pode ser fatal, como no mito de Sêmele, no qual esta, ansiando por uma experiência da ordem do divino, acaba

nova de compreender o mundo tomará uma enorme importância. Em torno desse tema girará boa parte da trama. Mas a forma de abordá-lo mostra-se diferente de outros textos da mesma autora. Enquanto nestes, as personagens questionavam diretamente sua existência, o tempo e a linguagem, em *A Cidade Sitiada* o tema será tangenciado de várias formas, mas nunca questionado pela protagonista ou por qualquer de seus personagens.

Essa é já uma importante singularidade desse romance. O tratamento de questões que sabemos serem essenciais para Clarice será feito de forma indireta, sendo elas absorvidas pela trama. O resultado disso é um romance diferenciado dentro do conjunto da obra da escritora. A força das imagens em *A Cidade Sitiada* impressiona o leitor, como ter-se-á oportunidade de examinar em outros pontos desse estudo.

Esse efeito de tangenciamento na discussão de temas como a percepção diferenciada da realidade, as formas de ver o mundo, é conseguido por Clarice quando esta cria uma protagonista que, diferentemente daqueles personagens fortes e ativos como em *A Paixão Segundo GH*, *Água Viva* e *Uma Aprendizagem ou o Livro dos Prazeres*, mostra uma inteligência débil e aparenta ter uma fraca compreensão da realidade que a cerca ou parece inconscientemente buscar uma nova forma de entendimento.

---

por ser destruída por esta vivência, por demais intensa para uma simples mortal. (Cf. Ovídio, *As Metamorfoses*).

Um outro ponto de interesse na construção desse romance é o narrador. Esse não parece possuir acesso a tudo o que se passa na mente de Lucrecia Neves, protagonista do romance, e, não podendo penetrar na consciência da personagem, é criado um impasse dentro de uma obra intimista. O que acaba por acontecer é que a vida interior, os pensamentos, os sentimentos dessa personagem devem ser acessadas pelo leitor de uma outra forma. O que Clarice faz é projetar para o exterior esta vida interior. Ela cria paralelos entre a personagem e a cidade, ou entre a personagem e os cavalos que lá vivem. Dessa forma conhecemos Lucrecia por aquilo que a cerca e pelas associações que o narrador cria entre o dentro e o fora.

Na realidade, o romance se estrutura sobre uma série de dicotomias que interagem dinamicamente. E o modo de abordagem desse estudo estará diretamente ligado a essas oposições. Será necessário mapeá-las a fim de resgatar as imagens da literatura e cultura universais contidas ali, e o diálogo que estabelecem com a modernidade.

É interessante verificar como estes topoi literários são reescritos por Clarice de modo a torná-los uma expressão de nosso tempo, dando-lhes um novo sopro de vida e tornando-os novamente tocantes e significantes para o leitor moderno. É uma forma de reinventar a tradição. Em nossa opinião, Clarice, com todo esse hermético processo de seleção de imagens que ressoam ainda que inconscientemente no leitor, realiza o

resgate daquilo que considera essencial à vida, sentimentos plenos não maculados pela atrofia do pensamento moderno.

## **CAPÍTULO I**

### **OS CAVALOS**

#### **1.1 - A Presença dos Cavalos na Cidade**

A primeira das dicotomias que será analisada neste estudo está ligada a uma longa tradição em nosso imaginário e tem uma força destacada dentro do romance *A Cidade Sitiada*. Ela está calcada na oposição natureza/civilização e assume importância essencial na construção das relações entre personagens, no estabelecimento do espaço dentro do romance e nas próprias contradições da protagonista.

O primeiro pólo dessa dicotomia é simbolizado pela presença de cavalos na cidade de São Geraldo, cenário principal do romance. Esses animais têm um importante papel na constituição da

personagem principal, Lucrecia Neves, mantendo com ela uma relação que chega ao mimetismo. A aproximação da mocinha com estes animais é tamanha que ela acaba por deixar de ser *como os cavalos* para tornar-se *um cavalo*, como será visto adiante. É uma fusão que anula o hiato entre original e cópia. O que ocorre é uma abertura do sujeito àquilo que o cerca, ou seja, uma identificação do indivíduo com o mundo que, como será visto adiante, pode ser comparada aos estados de êxtase de experiências religiosas da antigüidade. Essa relação mimética, no entanto, não é estabelecida exclusivamente com estes animais, pois Lucrecia desenvolverá paralelos, ao longo da trama, com outros elementos que a cercam.

Os cavalos, dentro desse texto, representam, por sua natureza essencialmente selvagem (ainda que esta possa apresentar-se sob um verniz de domesticidade), uma forma de aproximação com uma realidade existente fora da racionalidade e das regras da sociabilidade estabelecidas pela cultura. Realidade essa a que a personagem aspira. Nesse contexto, os cavalos são um elemento fundamental no jogo de tensão entre civilização e selvageria, entre racionalidade e vácuo de razão e causas. Oscilar esse constante e essencial à trama.

Isso não significa que *A Cidade Sitiada* repouse sobre um renque de oposições estanques ou maniqueístas. Ao contrário, ela se forma a partir da luta dessas forças opostas existentes na cidade de São Geraldo, no campo que a cerca e na própria protagonista do romance. Por um lado, o

processo de sítio e construção do subúrbio pelo olhar é um processo civilizatório, uma vez que ele visa ao crescimento da cidade que organiza-se para tornar-se uma metrópole, como será tratado adiante no capítulo sobre o sítio à São Geraldo, que dá título ao romance. Por outro, há um irresistível movimento de mergulho no incontrolável, na natureza em sua feição mais primitiva. E esse retorno ao primitivo é simbolizado pela irrupção dessa selvageria na imagem dos cavalos.

Há, nesse romance, uma série de jogos de identificação e de fusão de Lucrecia com os diversos elementos que a cercam: a cidade como um todo, os objetos contidos nesta e os cavalos. Esses jogos são essenciais na construção da protagonista, dado o difícil acesso do leitor aos seus pensamentos e emoções, uma vez que o narrador não dá acesso direto à consciência da personagem, como o dava o narrador do conto de Mansfield, analisado na introdução deste estudo. E, uma vez que a personagem é identificada com diversas facetas do subúrbio, ela transita entre mundos, pois, da mesma forma que existe uma identidade visceral da protagonista com a cidade de São Geraldo, e sua praça central, ícone do universo organizado, existe, como veremos seguir, uma aproximação muito intensa de Lucrecia com os cavalos. Identificação essa que chega a uma fusão das imagens de ambos causando um estranhamento ao leitor que acompanha a crescente transformação dessa mocinha de subúrbio, pouco inteligente

(como o narrador insiste em salientar), buscando uma forma de vida mais intensa, procurando algo que transcende sua existência.

## **1.2 - Os Cavalos Portadores de Civilização**

Esse modo do ser selvagem, embora sugerido sutilmente desde o início do romance, não é o primeiro a ser apresentado ao leitor. Os cavalos possuem uma faceta ligada à noite, como veremos adiante, e uma outra, menos desenvolvida no romance, diurna. E é dessa forma que os cavalos nos são apresentados, no princípio do romance, como o próprio emblema do progresso nascente. São eles que, aparentemente domesticados, trazem o material que fará de São Geraldo uma metrópole:

Sob a necessidade cada vez mais urgente de transporte, levadas de cavalos haviam invadido o subúrbio, e nas crianças ainda agrestes nascia o secreto desejo de galopar. Um baio novo dera mesmo um coice mortal num menino. (...) os moradores olhavam com rancor e admiração os grandes animais que invadiam em trote a cidade rasa. p. 17

Mas já nessa feição diurna dos cavalos atrelados, obedientemente puxando carroças, pode-se intuir igualmente dois aspectos de sua natureza noturna. A primeira, o fascínio que causam esses animais portentosos que incitam nas crianças o desejo da montaria, e a segunda, o perigo que podem representar essas criaturas selvagens que, mesmo sob o jugo, são capazes de matar com um golpe apenas. No entanto, não é à toa que haja um descompasso na percepção desses animais por adultos e crianças, pois as últimas são mais sensíveis à presença equina que os primeiros. Elas, por não pertencerem ainda ao mundo da razão adulta, são capazes de perceber a realidade em toda sua grandeza emocional. Os cavalos despertam, nesses seres ainda não determinados pelo senso comum, ou ainda não desviados da realidade fatural pela vida abstrata do pensamento, um sentimento de admiração de que somente elas são capazes.

A esse respeito cabe a comparação do encantamento das crianças diante dos cavalos em *A Cidade Sitiada* com um dos contos de Guimarães Rosa, *As Margens da Alegria*, no qual foi desenvolvido este mesmo fascínio infantil ante um mundo que já não comove os adultos. Ali mostra-se com mais vagar e detalhe a percepção infantil, onde os objetos do mundo são infinitamente mais intensos, onde as cores ainda não foram

empanadas pela reflexão adulta. O objeto de admiração do menino roseano é um simples peru, que no entanto torna-se a própria fonte da felicidade:

Grugulejou, sacudindo o abotoado grosso de bagas rubras; e a cabeça possuía laivos de um azul-claro, raro, de céu e sanhaços; e ele, completo, torneado, redondoso, todo em esferas e planos, com reflexos de verdes metais em azul-e-preto – o peru para sempre. Belo, belo! Tinha qualquer coisa de calor, poder e flor, um transbordamento. Sua ríspida grandeza tonitruante. Sua colorida empáfia. Satisfazia os olhos, era de se tanger trombeta. Colérico, encachiado, andando, gruziou outro gluglo. O menino riu, com todo o coração.<sup>1</sup>

Apenas para os olhos do menino o peru pode possuir tamanha beleza e nobreza, apenas para essa mente essencialmente aberta à experiência emocional e, portanto, capaz de uma pureza e intensidade na

---

<sup>1</sup> ROSA, Guimarães. "As Margens da Alegria" In: *Primeiras Estórias. Ficção Completa*. Vol II. p. 390

percepção da realidade e de sentimentos que não podem ser nomeados, porque anteriores a qualquer determinação da racionalidade: *O menino tinha tudo de uma vez, e nada, ante a mente*<sup>2</sup>. Essa experiência de plenitude, da qual a mente não precisa participar ativamente, é um dos aspectos fundamentais de *A Cidade Sitiada* e uma característica também de Lucrecia, que, embora não mais criança, por sua falta de inteligência no sentido convencional pode aproximar-se desse tipo de vivência. Da mesma forma que o menino do conto de Rosa e como as crianças de São Geraldo, fascinadas diante dos cavalos. Todos esses estão ainda próximos de uma percepção da realidade em que a mediação do pensamento não embota os sentidos. Lucrecia é muito como o menino cujo *pensamento estava ainda na fase hieroglífica*<sup>3</sup>. Ou seja, em uma forma de percepção muito visual, outra característica essencial da personagem de Clarice.

Diante dos mesmos cavalos, os adultos são inspirados apenas por uma admiração maculada por um rancor que é um temor diante dessas criaturas a quem não são mais capazes de compreender. E assim como do magnífico peru d' *As Margens da Alegria* os adultos apenas podiam entrever uma refeição, os habitantes de São Geraldo somente podem ver a utilidade dos cavalos atrelados a carroças.

---

<sup>2</sup>Idem. p. 389.

<sup>3</sup>Idem. p. 392.

### 1.3 - Os Cavalos Selvagens

E sua presença na cidade é, em princípio, esta: a imagem dos cavalos subjugados para o trabalho humano. Imagem essa que é, desde o princípio, paradoxal, pois eles chegam a São Geraldo por causa do progresso, pela necessidade de transporte humano e do material que construirá a metrópole. Mas eles inserem nesse subúrbio um elemento bárbaro ainda desconhecido de seus moradores. Logo adiante do trecho acima citado, os cavalos já surgem em sua feição dominante dentro do romance. Isto é, como seres anteriores ao homem civilizado em uma imagem forte, que confere a estes animais um teor mágico:

E que de súbito estacavam em longo relincho, as patas sobre as ruínas. Aspirando com as narinas selvagens como se tivessem conhecido outra época no sangue. p. 17

Assim, mesmo que a feição diurna seja a primeira faceta dos cavalos a ser apresentada, ela é menos importante no contexto da trama, pois logo no início do romance surge já a primeira imagem eqüina contrária a isso, uma imagem que pode ser chamada de noturna (momento que se

tornará muito importante na construção da personalidade de Lucrecia e que será analisada com mais detalhe ao longo deste estudo). O primeiro indício desta que é a principal característica dos eqüinos é colocado já na primeira cena do romance, onde Lucrecia desvencilha-se da multidão concentrada em torno a uma quermesse, e se vê subitamente diante da praça vazia, iluminada apenas pelo luar e mergulhada em relativo silêncio (pois há o burburinho causado pela aglomeração de pessoas na festa ao longe). E no centro da praça da cidade, núcleo civilizatório, encontra-se a estátua de um cavalo. imagem que, em si, em nada surpreenderia, se já aqui não se pudesse intuir a potência que a imagem desses animais virá a assumir:

As janelas estremeceram ao relincho.

Nenhum vento soprava. Apesar da lua a

estátua do cavalo em trevas. p. 13

*Nenhum vento soprava*, nessa relativa perfeição do ambiente, ou suspensão que denota uma imobilidade de algo que ameaça ocorrer, a figura do animal *em trevas*, apesar do luar. A cena é propositadamente lúgubre, destacando a diferença entre a praça iluminada e o cavalo obscurecido por sombras.

Nessa oposição imediatamente criada entre o cavalo e a praça, escuridão e luz, percebe-se a figuração de algo que se confirmará ao

longo do texto: a irrupção de um elemento inquietante que se faz notar, ainda que não possa ser percebido concretamente, e a sensação de suspensão como diante de um perigo iminente<sup>4</sup>. Ao longo do romance pode-se perceber uma divisão espacial entre civilizado e selvagem, sendo um o domínio da cidade de São Geraldo e o outro o morro do pasto, território dos eqüinos. Essa separação não é, no entanto, estanque. Esse fato pode já ser inferido do trecho acima onde o elemento inquietante irrompe mesmo na praça, ponto central da cidade e por conseqüência da sociedade organizada, ainda que de uma forma simbólica, representada pela estátua eqüestre.

Partindo dessa polarização cavalos/cidade, onde os primeiros são o ícone de uma força primitiva e selvagem que se opõe à cidade como centro organizado, regido por leis claras e racionais essenciais à manutenção dessa ordem civilizatória, será traçado um paralelo com a dicotomia criada por Nietzsche a fim de pesquisar o nascimento e morte do drama ático por excelência: a tragédia grega<sup>5</sup>. Nesse estudo, o filósofo identificou duas forças que, mesmo sendo opostas, não só convivem e

---

<sup>4</sup>Essa suspensão diante de um perigo iminente mostra-se em alguns trechos e está ligada à importância da noite nesse romance:

"... então ela começou a correr antes que tudo começasse até encostar-se à porta de casa. (...) Então os sinos subitamente sacudiram-se em vidro, espargiram-se da retreta sobre a cidade, fogos de artifício espoucaram. As coisas se quebravam em desastre quase antes dela se abrigar." p. 15

"E na grande noite de S. Geraldo sucedia enfim alguma coisa cujo sentido confuso e empoeirado elas [as moças da A.J.F.S.G. ( Associação da Juventude Feminina de São Geraldo)] em vão tentavam de dia cantar com bocas abertas. Escutando no sono, remexendo-se, chamadas e sem poder ir, perturbadas pela importância insubstituível que tem cada coisa e cada ser numa cidade que nasce." p.

interagem na tragédia, como foram essenciais para que esta forma artística pudesse existir. A um dos pólos dessa dicotomia, Nietzsche associou o deus Apolo, ao outro, o deus Dionísio.

Essa oposição foi criada com o intuito de analisar um fenômeno estético, mas, simultaneamente, para definir dois impulsos do homem. Nesse sentido mostra-se pertinente a sua utilização neste estudo, ainda que se refiram a realidades tão diferentes. No imaginário grego, a literatura tem papel fundamental na organização política e social da pólis, o que inexistente na modernidade. Ainda assim, os dois impulsos opostos e adjacentes utilizados por Nietzsche para analisar o nascimento do drama ático parecem ser constantes humanas, e é nesse sentido que serão utilizadas aqui tais categorias.

A personagem Lucrecia de *A Cidade Sitiada*, encontra-se em permanente deslizar entre essas duas forças opostas representadas por São Geraldo e pelos cavalos da cidade. O homem grego antigo encontrava-se igualmente mergulhado nessas duas forças que se assemelham às do romance de Clarice. Aparentemente excludentes, elas se uniram, possibilitando o nascimento da tragédia.

Cabe neste momento, no entanto, delimitar os domínios de Apolo e de Dionísio. O impulso dionisíaco é aquele ligado ao extra apolíneo, bárbaro e ao pré-apolíneo, titânico<sup>6</sup>, portanto impulsos da desmedida, onde

---

<sup>5</sup> NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da Tragédia, ou Helenismo e Pessimismo*.

<sup>6</sup> Cf. NIETZSCHE, Friedrich. Op. Cit.. p.41.

o homem abandona o equilíbrio, a justa medida, para retornar ao coração da natureza no que ela tem de mais rico, mais vivo, mas também mais selvagem.

No que concerne à faceta pré-apolínea, titânica, de Dionísio, as lutas entre Zeus, o deus Olímpico e ordenador por excelência e instaurador da civilização, contra os Titãs tornam-se muito profícuas para a ilustração deste ponto. Zeus, após várias batalhas, termina por vencê-los, porém sem destruí-los. Esses seres são aprisionados, então, sob montanhas, no tártaro<sup>7</sup>, onde permanecem vivos, ocasionando, eventualmente, terremotos e erupções vulcânicas. Do mesmo modo que o impulso dionisíaco, o qual, embora velado sob a civilização, permanece presente no homem e pode irromper a qualquer momento.

Tais assaltos ocorriam na antigüidade sob a forma do transe dionisíaco, onde homens e mulheres sofrem um esvanecimento da subjetividade<sup>8</sup>. O indivíduo perde a noção de individualidade em um auto-esquecimento, sentindo-se fundido à natureza e aos outros indivíduos,

---

<sup>7</sup> Hesíodo descreve este episódio na *Teogonia*: "Depois colocaram-nos sob Gaia de largos caminhos, e aí, ligaram com algemas dolorosas os orgulhosos, que seus braços tinham vencido, tão longe sob Gaia quanto Urano distancia-se dela. (...) Em volta desse lugar existe um muro de bronze. Uma tripla fila de sombra cinge-lhe a boca estreita. (...) É aí que os Titãs estão escondidos na sobra brumosa, pela vontade de Zeus, amontoador de nuvens. (...) De lá eles não podem sair: Poseidon fechou as portas de bronze sobre eles, a muralha se estende de todos os lados."

<sup>8</sup> Segundo Jeanmarie, em uma interpretação mais psicológica do mesmo fenômeno : On est, de plus, porté à croire que ces comportements étaient liés à un état psychologique, – avec, en particulier, sentiment de la dépersonnalisation, de l'envahissement du moi par une personne étrangère, ce qui est proprement l'*enthousiasme* des Anciens, autrement dit la possession, \_ enfin à des hallucinations, phénomènes non moins caractéristiques de ces affections nerveuses. ( Somos, de mais, levados a crer que estes comportamentos estavam ligados a um estado psicológico, – com, em particular, um sentimento da despersonalização, do esvaziamento do eu por uma pessoa estrangeira, o que é

atingindo um estado de harmonia universal de tal modo prazeroso que ele sente-se semelhante a um deus. Nesse momento, os animais falam e a terra dá leite e mel. Na mais absoluta plenitude, as fronteiras sociais desaparecem:

Agora o escravo é homem livre, agora se rompem todas as rígidas e hostis delimitações que a necessidade, a arbitrariedade ou a "moda impudente" estabeleceram entre os homens. Agora, graças ao evangelho da harmonia universal, cada qual se sente não só unificado, conciliado, fundido com o seu próximo, mas um só, como se o véu de Maia<sup>9</sup> tivesse sido rasgado e, reduzido a tiras, esvoaçasse diante do misterioso Uno-primordial.<sup>10</sup>

Mas, como contraponto dessa experiência de plenitude momentânea em que o indivíduo vislumbra a totalidade do universo em toda

---

propriamente o *entusiasmo* dos antigos, dito de outra forma, a possessão, – enfim às alucinações, fenômenos não menos característicos dessas afecções nervosas).

<sup>9</sup> Palavra sânscrita, que se lê, em geral, como "ilusão". Nota do tradutor J. Ginsburg.

<sup>10</sup> NIETZSCHE, Friedrich. Op. Cit.. P. 31

a sua grandeza e beleza, há o retorno ao cotidiano. E, nesse retorno, o indivíduo é confrontado com uma realidade à qual não é mais capaz de adaptar-se, visto possuir a experiência de uma existência mais plena, ocasionando uma sensação de negatividade em relação à realidade prosaica:

O êxtase dionisíaco, com sua aniquilação das usuais barreiras e limites da existência, contém, enquanto dura, um elemento *letárgico* no qual imerge toda vivência pessoal do passado. Assim se separam um do outro, através desse abismo do esquecimento, o mundo da realidade cotidiana e o da dionisíaca. Mas tão logo a realidade cotidiana torna a ingressar na consciência, ela é sentida com tal náusea; uma disposição ascética, negadora da vontade, é o fruto de tais estados. Nesse sentido, o homem dionisíaco se assemelha a Hamlet: ambos lançaram alguma vez um olhar verdadeiro

à essência das coisas, ambos passaram a *conhecer* e a ambos enoja atuar.<sup>11</sup>

Mesmo no que diz respeito à letargia e embriaguez do transe, Dionísio não é apenas positividade. Engastado a esse êxtase na união universal entre homens e natureza, justamente pelo rompimento do véu de Maia, Nietzsche destaca o horror que está embutido nesse estado em que o princípio da razão parece sofrer uma exceção. Em transe dionisíaco, segundo o filósofo, o homem vislumbra a essência das coisas, e esse é um conhecimento que pode causar terror, pois o desvia da aparência do mundo fenomenal, apolínea. Da mesma forma como a revelação e a felicidade desencadeada por alguns objetos é vista na obra de Clarice Lispector como um risco<sup>12</sup>.

A experiência da plenitude na obra dessa autora, tem uma dupla face, é igualmente maravilhosa e terrível e, nesse sentido, representa um perigo. Mas a metáfora do risco pode ser levada mais longe. Assim como o êxtase dionisíaco é uma união momentânea e fugaz com o Todo, união essa que não pode perdurar muito, mas que deixa uma forte impressão

---

<sup>11</sup> Idem. p. 55-6

<sup>12</sup> Cf. sobre a alegria como um risco na obra de Clarice o conto "Os Obedientes", no qual a tentativa de viver mais intensamente pressupõe um retorno ao que a escritora chama realidade. É nela que se encontra o perigo "embora houvesse momentos em que de repente, por um motivo ou por outro, eles afundassem na realidade. E então lhes parecia ter tocado num fundo de onde ninguém pode passar. (...) Não poderia permanecer muito tempo assim, sem risco de afogar-se, pois tocar no fundo também significa ter a água acima da cabeça." p. 116: e "Amor" onde a protagonista do conto foge da felicidade por considerá-la insuportável : "O que sucedera com Ana antes de ter o lar estava para

naquele que a vive, a experiência da alegria, para as personagens de Clarice, é um *risco*, um rasgo no sentido de uma iluminação instantânea, capaz de clarear todo um espaço escuro, mas apenas por alguns segundos, o suficiente para que se entreveja a verdade, mas não para que essa experiência possa ser elaborada racionalmente. Essa é uma questão essencial na obra de Clarice, e em especial em *A Cidade Sitiada*, onde a visão é problematizada e onde a epifania também se faz presente, como será analisado adiante.

Assim, os domínios de Apolo, dentro dessa mesma perspectiva, são os da aparência e da beleza, sonho e fantasia. E o que o filósofo compreende por sonho é um estado de profundo prazer na fruição de belas imagens que tornam a vida mais suportável<sup>13</sup>. Assim, a imagem do deus é associada à da claridade. Nietzsche chega mesmo a tomar a etimologia de seu nome por "resplendente".

E da mesma forma como em estado dionisíaco o homem sofria uma fusão com a natureza retornando ao estado em que a subjetividade inexistia, em que todos os elementos fazem parte de um Uno-primordial, anterior à individuação, o homem apolíneo é um ser que tem a sua subjetividade definida. Apolo é, assim, o deus do *principium individuationis*, ou princípio de individuação, estado oposto ao dionisíaco,

---

sempre fora de seu alcance: uma exaltação perturbada que tantas vezes se confundira com felicidade insuportável. Criara em troca algo enfim compreensível, uma vida de adulto." p. 22

<sup>13</sup> Nietzsche Op. Cit. p. 28-29

pois neste o homem tem claramente delimitadas as fronteiras que o distinguem dos outros indivíduos e da natureza.

Apolo é também o deus da razão, seus preceitos são o do nada em demasia e o do conhece-te a ti mesmo; é a proposição da justa medida em oposição à desmedida dionisíaca. No plano artístico, Apolo é o deus das artes plásticas, da figuração, das imagens, em oposição a Dionísio, deus da música, então a única arte não figurativa<sup>14</sup>. E, embora opostos, não podemos dizer que os domínios dos dois deuses sejam distantes, pois suas forças estão sempre interagindo, de modo que um não pode existir sem o outro:

(...) toda a sua existência, com toda beleza e comedimento, repousava sobre um encoberto substrato de sofrimento e conhecimento, que lhe era de novo revelado através daquele elemento dionisíaco. E vede! Apolo não podia viver sem Dionísio!<sup>15</sup>

---

<sup>14</sup> Mas também a imagem desse deus não é unívoca, a divindade da razão era capaz de dizimar impiedosamente seus inimigos (cf. *Iliada*, I, 43 e ss.) ou impor condições para a cessação de desgraças por ele mesmo infligidas, como quando exige dos habitantes de Lócri que enviem a cada ano duas jovens à Ílion para Athena. (Cf Vidal-Naquet. *Le Chasseur Noir*: 257)

<sup>15</sup> Nietzsche Op. Cit. P. 41

Em *A Cidade Sitiada*, igualmente, os elementos mesclam-se e não podem ser delimitados em categorias estanques. Porém, os dois se fazem perceber e podem ser associados tanto a atitudes de Lucrecia, como a partes da cidade e de sua busca de sítio dentro desta. Nesse romance, a protagonista procura uma forma de compreensão que não está ligada ao raciocínio e, portanto, está distanciada do domínio apolíneo. Mesmo Nietzsche, em seu estudo, questiona: *Será que não existe um reino da sabedoria do qual a lógica está proscrita?*<sup>16</sup>. O narrador de *A Cidade Sitiada* põe isso em questão. É justamente esse domínio que, como veremos ao longo desse estudo, Lucrecia tenta conquistar: uma forma de apreensão da realidade que é prioritariamente afetiva e não racional.

Um outro ponto de aproximação entre as categorias nietzscheanas e o romance em questão é o fato de que, como colocado acima, o indivíduo em êxtase dionisíaco sofre uma fusão completa com a natureza<sup>17</sup>. Do mesmo modo que a imagem de Lucrecia funde-se com a dos

<sup>16</sup> NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da Tragédia*. p. 91

<sup>17</sup> Este estado de êxtase descrito aqui e relacionado *A Cidade Sitiada* é reconhecido também em outras obras da mesma autora por Éléne Cliche, ainda que em outros aspectos desse mesmo fenômeno "Coup de dé: Ici, la déconnexion vers l'inconnu est un acte de délimitation, de désorganisation, de déshumanisation, de déstructuration. Par exemple, GH marche vers la "dépersonnalisation" ou la "desheroïsation". Opérer la grande dilatation du moi jusqu'à atteindre la dépersonnalité du mutisme. C'est aussi l'entreprise du narrateur d'*A Hora Da Estrela*: se délivrer de soi comme on enlève un vêtement. Il faut souligner l'aspect visionnaire, occulte et parfois médiumnique (relatif à l'esprit) chez Clarice Lispector, dans l'événement de la possession de soi – à l'état primaire – pour ensuite en reprendre possession. Fascination pour l'irrationnel. Ceci constituerait une longue étude en soi, de même que la dimension mystique dans le désir de la pure contemplation. C'est-à-dire tout ce qui concerne la recherche de l'amplitude, "amplidão" dans le discours de GH, et la chaîne de signifiants qu'elle entraîne." "Clarice Lispector: Débusquer l'intangible" In: *Voix et Images: Littérature québécoise*. Vol XIII, numéro 1, automne 1986. p. 34 "Aqui, a desconexão em relação ao desconhecido é um ato de desorganização, de delimitação, desumanização, de desestruturização. Por exemplo, GH caminha para a "despersonalização" ou a deseroização. Operar a grande dilatação do

cavalos, símbolos da natureza selvagem em oposição à cidade. Nesse estado a que nos referimos, o indivíduo seria capaz de atingir isso que é um dos objetivos da personagem: o não-pensamento, o estado de êxtase onde há uma compreensão que não passa pela racionalidade.

O processo utilizado por Clarice é o de criar movimentos regressivos com os quais a escritora busca atingir seus objetivos. Ela empreende um gradual retorno ao simples, às formas não determinadas pela cultura. No entanto, esta não é uma empresa para pouco, desemaranhar todos os fios da complexa trama da sociabilidade moderna e mergulhar em algo ainda em estado selvagem é extremamente árduo.

Esse trabalho desenvolve-se em dois planos dentro do romance, primeiramente no nível da escritura, no trabalho com as imagens, os cavalos e seus movimentos no morro do pasto à noite. O uso recorrente da figura dos animais, afirmação da vida em seu estado puro e mudo. Um animal tem como objetivo inconsciente de vida preservar e multiplicar a vida. Assim, a autora estabelece um vínculo entre personagem e animais, não no intuito de aviltá-la, mas no de apresentar a grandeza existente nessa maneira de ser, nessa afirmação da vida. Dessa forma, Clarice leva o leitor a

---

meio até alcançar a despersonalização do mutismo. É também a empresa do narrador da *Hora da Estrela*, se livrar de si como se retira um traje. É preciso sublinhar o aspecto visionário, oculto e por vezes mediúnicos (relativo ao espírito) em Clarice Lispector, no evento da possessão de si – no estado primário para em seguida retomar sua posse. Fascinação pelo irracional. Isso constituiria um longo estudo em si, da mesma forma que a dimensão mística no desejo da pura contemplação. Quer dizer, tudo o que concerne à procura da amplidão, no discurso de GH e a cadeia de significados que ela acarreta.

esse retorno utilizando-se de imagens que produzam eco no indivíduo moderno, é um movimento de desmantelamento da cultura<sup>18</sup>.

Em um outro plano, a regressão ocorre no nível da personagem pela constante mimetização e fusão com os animais. Não é, no entanto, um estado de completo abandono e de total inconsciência. Por esse processo de retorno aos movimentos involuntários da vida em seu estado mais puro é criada uma nova consciência do mundo, um novo modo de compreender e de participar dele, é, de um modo paradoxal, uma forma de extrema lucidez. Seguindo esse mesmo processo, todo o romance trata de uma experiência de êxtase. Tanto no que se refere ao mundo urbano quanto ao natural. Tomamos esta palavra em seu sentido etimológico: ἔκστασις, que significa a ação de um deslocamento para fora como sugere o prefixo εκ- equivalente ao nosso ex-<sup>19</sup>, unido a στάσις cujo sentido primeiro é o de pôr de pé. O termo significa, portanto, a ação de colocar-se fora de si<sup>20</sup>.

#### 1.4 - A Epifania<sup>21</sup>

Essa experiência em torno do êxtase e da epifania é uma constante na obra de Clarice, embora possa tomar diversas formas. Uma

---

<sup>18</sup> Não à toa a escritora utiliza tal imagem dos cavalos "E que de súbito estacavam em longo relincho, as patas sobre as ruínas." P. 17

<sup>19</sup> presente por exemplo na palavra extração.

<sup>20</sup> Cf. *Dictionnaire Grec-Français* de A. Bailly.

<sup>21</sup> A respeito da epifania na obra de Clarice Lispector, cf. o artigo de Maria Cristina Gariglio: "Epiphany in the stories of Clarice Lispector and Katherine Mansfield: an introduction.

delas é o já citado problema do *risco*, dessa experiência imediata de uma extrema lucidez que, apesar de fugaz, transforma o sujeito, embora esse não possa elaborar racionalmente esse acontecimento. Olga de Sá, em seu livro *A escritura de Clarice Lispector*, aborda rapidamente este tema. No item *O termo e o conceito de epifania em Joyce*, a autora denomina este momento de compreensão súbita desencadeada por algo exterior à personagem de *epifania*, conceito que, como a própria autora coloca, é originalmente ligado à tradição religiosa judaico-cristã. Etimologicamente, epifania (do grego επι- sobre, e φαίνω - aparecer, brilhar) significa aparição, manifestação. Cremos que poderíamos inserir aqui como possibilidade de tradução também o termo *revelação*, sem incorrerem em nenhuma incorreção etimológica.

Mas, ainda seguindo os passos de Olga de Sá, o termo epifania adquiriu seu sentido moderno na obra de James Joyce. Este escritor o ressignificou representando-o como Walter Pater define no trecho a seguir:

A todo instante, uma perfeição formal aparece num gesto ou num rasto; uma tonalidade sobre as colinas ou sobre o mar e mais requintada que as outras uma paixão, uma visão ou uma excitação intelectual tornam-se, a nossos olhos,

irresistivelmente reais e atraentes, por um momento apenas.<sup>22</sup>

Depois deste momento a sensação se dissolve, mas algo desta experiência permanece. Trata-se de um instante de súbita manifestação espiritual. Joyce o define como o momento em que o homem é capaz de apreender a alma do objeto. A epifania, neste contexto, geralmente encontra-se associada ao sentimento e à captação o belo, da alma, da essência das substâncias. Mas pode também ser o que Olga de Sá denomina como uma *epifania crítica*, a qual é marcada por ser a percepção, não do belo, mas de algo negativo.

E é justamente essa segunda forma de epifania que freqüentemente se manifesta, por exemplo, em contos de Clarice como "Os Obedientes" e "Amor", entre outros. E neste momento a análise principia a afastar-se da visão de Olga de Sá, para desviar ligeiramente o sentido desse termo. A citada autora retém-se fundamentalmente, em sua análise, nas epifanias ligadas à aparição do belo, associando às críticas os momentos de náusea, tédio. No entanto, parece-nos, diferentemente, que a epifania negativa, a qual poderia muito bem ser traduzida por revelação, surge não dessa maneira mas como um momento de aguda compreensão da realidade que acaba tornando-se uma experiência de plenitude e de dor.

---

<sup>22</sup>PATER, Walter, Apud SÁ, Olga de. *A Escritura de Clarice Lispector*. P. 170.

Nos contos de Clarice essa experiência é, via de regra, desencadeada por um objeto, que mesmo sendo algo cotidianamente conhecido, assume subitamente uma estranheza e desencadeia o processo de epifania, embora este não pareça ter nenhuma relação com a revelação que propicia. Como ilustração pode-se citar o conto *Os Obedientes*. Neste, a autora começa afirmando a banalidade do fato que contará a seguir, mas esta banalidade é apenas aparente, a história a ser contada tem um fundo movediço e *se alguém comete a imprudência de parar um instante mais do que deveria, um pé afunda dentro e fica-se comprometido*<sup>23</sup>. Na realidade o perigo para aquele que retém-se mais profundamente neste fato está justamente em sua banalidade, em quão comum ele é, e por isso mesmo, próximo a qualquer um.

E assim a situação nos é apresentada: é um casal, absolutamente comum, que orgulha-se de sua banalidade: *tinham a compenetração briososa que lhes viera da consciência de serem duas pessoas entre milhões iguais. “Ser um igual” fora o papel que lhes coubera, e a tarefa a eles entregue*<sup>24</sup>. E dessa forma eles eram obedientes, jamais imaginariam desviar-se daquilo que deles era esperado. No entanto, esse casal comum começou a ousar, a querer viver intensamente, começou a questionar-se sobre o que era essencial. E começam a transgredir essa vida de irrealdade marcada pela obediência, e, desta maneira, vez por outra, afundavam na

---

<sup>23</sup> LISPECTOR, Clarice. “Os Obedientes”. IN: *Legião Estrangeira*. P. 113

<sup>24</sup> *Idem* p. 115.

realidade, como quando percebiam momentaneamente um perigoso prazer em estar só, longe do cônjuge.

E esse ato de afundar na realidade, de sentir um prazer aliviado na solidão, representa um perigo real. Segundo a bela imagem de Clarice, *tocar no fundo também significa ter a água acima da cabeça*. E, a partir destas pequenas transgressões, destes pequenos momentos de realidade, um outro futuro possível é imaginado: ele sonha com aventuras amorosas, ela, com um homem que a retire daquela vida. E como resultado inevitável deste perigoso processo de um questionamento tímido e tateante, em um momento específico, ao morder uma maçã, ocorre a epifania. A mulher olha-se no espelho de perto, e diante desta perspectiva alterada vem a revelação, enxerga-se de um outro modo e afunda de vez na realidade; e *sem um bilhete, em vez de ir ao dentista, atirou-se pela janela do apartamento...*<sup>25</sup>

Esta é a revelação por excelência. Os objetos desencadeadores são dois, a maçã, e o espelho. O primeiro, certamente não escolhido por acaso, é o fruto proibido, o fruto da árvore da vida, que, uma vez experimentado, resulta na expulsão do paraíso<sup>26</sup>. A maçã é também o fruto da árvore do conhecimento. E de fato, após a mordida, ocorre este

---

<sup>25</sup> Idem p. 118.

<sup>26</sup> “ Nós podemos comer do fruto das árvores do jardim. Mas do fruto da árvore que está no meio do jardim, Deus disse: Dele não comereis, nele não tocareis, sob pena de morte.” A serpente disse então à mulher: “ Não morrereis! Mas Deus sabe que, no dia em que dele comerdes, vossos olhos se abrirão e vós sereis como deuses, versados no bem e no mal.” A mulher viu que a árvore era boa ao apetite e formosa à vista, e que essa árvore era desejável para adquirir discernimento. Tomou-lhe do fruto e

momento, quando algo que de certa forma era já conhecido, agora une o pensamento racional ao plano emocional e torna-se um verdadeiro conhecimento, um momento súbito de compreensão que, a exemplo dos personagens bíblicos, dá-lhe uma consciência terrível e súbita de sua situação.

E após morder a maçã, unindo-se à simbologia que traz a fruta, ocorre uma mudança de perspectiva, a personagem olha-se perto demais. Metaforicamente, olha-se por um ângulo até então desconhecido: *viu uma cara pálida, de meia-idade, com um dente quebrado, e os próprios olhos*<sup>27</sup> e aquilo que vê, o leitor pode intuir, é algo terrível, algo capaz de levar ao suicídio. Este novo ângulo revela algo que uma ignorância regida pela sensação de segurança ocultara.

E essa experiência traz à tona algo da *hybris*<sup>28</sup> grega, da desmedida, de uma barreira que ao ser transposta pelo excesso leva a uma punição. E neste ponto surge algo que é recorrente nos contos de Clarice, que é o perigo que sentimentos que em outros contextos seriam tomados

---

comeu. Deu-o também a seu marido, que com ela estava e ele comeu. Então abriram-se os olhos dos dois e perceberam que estavam nus(...) *Gênesis 3, 2-7*

<sup>27</sup>LISPECTOR, Clarice. "Os Obedientes" IN *Legião Estrangeira*. P. 118

<sup>28</sup> A *hybris* já é um elemento fundamental da ética grega no texto homérico, mas receberá, todavia, um tratamento mais elaborado na lírica e na tragédia, passo a passo com o desenvolvimento do pensamento jurídico (cf. *Der Kleine Pauly*, s. v. *hybris*. Munique: DTV, 1979). Portanto, nos séculos V e, especialmente, IV, no discurso jurídico, a *hybris* passa a "ser um termo aplicado a qualquer forma de comportamento na qual alguém trata outro exatamente como desejar, com a confiança arrogante de que escapará de pagar qualquer forma de penalidade por violar seus direitos e por desobedecer qualquer lei ou regra moral aceita pela sociedade, não importando se esta lei é ou não considerada como derivada, em última análise, de sanções divinas"(K. J. Dover. *A Homossexualidade na Grécia Antiga*. São Paulo, nova Alexandrina, 1994. P. 56). Todavia, a par este uso, a palavra continua mantendo sua característica arcaica de "violação, com excesso de confiança, de leis

como positivos, podem significar. Dessa forma, estes sentimentos positivos são encarados pelas personagens como um excesso, um perigo. Trata-se de uma inversão onde um certo comodismo, uma certa ignorância cultivada, torna-se o ponto de equilíbrio que torna a vida possível. E a liberdade, a felicidade, o ousar tornam-se uma ameaça a esta ordem preestabelecida.

Essa é a faceta da epifania que, de um modo geral, pode ser encontrada em muitos dos contos de Clarice. Um outro excelente exemplo da epifania clariceana ocorre em *A Paixão Segundo GH*. Como no conto analisado acima, a experiência do contato com a barata parece abrir um acesso à verdadeira vida, a uma perigosa alegria. O contato com o magma do inseto significa um contato com o imundo, mas tornar-se imunda significa *Ficar imunda de alegria*.<sup>29</sup> Esta alegria é descrita como algo terrível, é também uma transgressão:

No meu mudo pedido de socorro, eu estava lutando era contra uma vaga primeira alegria que eu não queria perceber em mim porque, mesmo vaga, já era horrível: era uma alegria sem

---

universais ou divinas"(id. P. 57, nota 15) Enfim, o vetor definidor da atitude do *hybristés* é uma violação, que, espera-se, seja punida.

<sup>29</sup>LISPECTOR, Clarice. *A Paixão Segundo GH*. p. 77. Assim, embora anteriormente se tenha estabelecido um paralelo entre a alegria clariceana e roseana, cabe notar que existe uma diferença essencial entre essas duas, no que se refere à problematização que este tema recebe em Clarice. Esta parece impor ao sujeito, a fim de que seja merecedor da experiência da plenitude, um contato com o

redenção, não sei te explicar, mas era uma alegria sem a esperança.<sup>30</sup>

Esse sentimento de alegria pode ser o condutor do processo de epifania, o qual é extremamente doloroso, mas, ao contrário da personagem de "Os Obedientes", GH o continua até o fim. Ela leva até as últimas conseqüências esta alegria desconhecida que a arranca da vida cômoda em seu apartamento úmido e penumbroso para o deserto ensolarado do quarto da empregada.

E, nesse momento, ocorre um contato com uma experiência da ordem do divino. E numa inversão da ascendente paixão de Cristo, o contato com Deus dá-se através de um recuo, de um retorno ao indissociado, simbolizado pelo magma da barata, através do qual pode atingir a vida divina *que era uma vida primária inteiramente sem graciosidade, vida tão primária como se fosse um maná caindo do céu e que não tem gosto de nada*<sup>31</sup>. As comparações bíblicas continuam, a personagem fala d'o *bendito fruto de teu ventre*, clara alusão a Cristo, bendito fruto do ventre de Maria, mas que, neste caso, é a matéria branca saída do ventre do inseto.

---

horror, problemática essa que não surge em Rosa, onde a alegria infantil é tratada de forma idílica, ela parece simplesmente brotar e ser vivida por seu personagem sem maiores implicações.

<sup>30</sup> Idem. p. 77.

<sup>31</sup> Idem p. 107.

Assim, a epifania, o contato com o Deus, dá-se pelo inseto repugnante, como a única via de acesso a um recomeço, a um começo da verdadeira vida depois do retorno ao nada, ao neutro. E este retorno ao indissociado é também uma característica da experiência do êxtase, igualmente presente em *A Cidade Sitiada*. O êxtase nesse dá-se pela fusão de Lucrecia com a natureza e com o todo. Sendo a natureza e o todo imagens contidas também na figura da barata. Nesse estado, os códigos da civilização são inúteis:

E eu – eu via. Não havia como não vê-la.  
Não havia como negar: as minhas  
convicções e minhas asas se crestavam  
rapidamente e não tinham mais finalidade.  
Eu não podia mais negar. Não sei o que é  
que eu não podia mais negar, mas já não  
podia mais. E nem podia mais me  
socorrer, como antes de toda uma  
civilização que me ajudaria a negar o que  
eu via.<sup>32</sup>

A epifania e o êxtase trazem a revelação, e nesse estado a compreensão não pode utilizar-se da civilização, o sentido dessa

experiência ultrapassa os códigos estabelecidos. E no caso de GH, apesar do abjeto da situação, apesar do doloroso processo, essa epifania não é negativa em sua conseqüência, ela a leva a uma compreensão possível somente depois dessa vivência:

O que estou sentindo agora é uma alegria. Através da barata viva estou entendendo que também eu sou o que é vivo. Ser vivo é um estágio muito alto, é alguma coisa que só agora alcancei. É um tal alto equilíbrio instável que sei que não vou poder ficar sabendo desse equilíbrio por muito tempo – a graça da paixão é curta.<sup>33</sup>

O momento da epifania é extremamente intenso e difícil de ser atingido, mas também é muito breve, embora este breve momento possa ocasionar profundas e duradouras mudanças. No caso de GH o abandono da antiga vida, que como a da personagem *d'Os Obedientes* era segura porém infeliz. Mas GH, ao contrário da dona de casa do conto, ousa ir até o fim em sua experiência epifânica e conquista isso que chama o reconhecimento de ser um *ser vivo*. O que, embora seja uma característica

---

<sup>32</sup> Idem. p. 80.

<sup>33</sup> Idem p. 177.

evidente, é tida nesse contexto como algo a ser conquistado, um estágio muito alto, pois o estar vivo a que GH se refere é a vida intensa e verdadeira a *Vita Vera*, que é também a busca de Lucrecia em *A Cidade Sitiada*<sup>34</sup>.

A revelação epifânica aliada ou não à experiência extática é uma característica recorrente da obra de Clarice, e também em *A Cidade Sitiada* este é um tema essencial. Embora neste ocorra muito mais como a busca de uma experiência epifânica, que como realização. A busca da personagem é realizada em várias frentes, na experiência do êxtase através da fusão com a natureza na figura dos cavalos<sup>35</sup>, em que procura esse retorno ao indissociado anterior à civilização, e através do sítio à cidade que tenta resgatar algo das antigas pólis anteriores à esterilidade da cidade moderna.

A revelação epifânica é buscada por Lucrecia assim como por GH, no entanto aquela não realiza, durante esse processo, uma reflexão consciente como o fizera a personagem d'*A Paixão*. A revelação para Lucrecia não poderia ser alcançada como obtenção de um conhecimento no sentido tradicional do termo, mas somente por uma via afetiva. No entanto, a

---

<sup>34</sup> A respeito dessa experiência que busca a vida autêntica, a plenitude da existência, Benedito Nunes comenta com propriedade, ainda que sob uma outra perspectiva, em seu livro sobre a autora, *O Drama da Linguagem* colocando que "as personagens de Clarice Lispector são mais pacientes do que agentes de uma experiência interior que não podem controlar e onde nada há de permanente a não ser a paixão da existência" p. 104

<sup>35</sup> Anna Klobucka em seu ensaio "A Interação Homem/Animal como Meio de Transformação do Eu em *Axolotl* de Júlio Cortázar e *O Búfalo* de Clarice Lispector" associa a presença de animais nos escritos de Clarice com a experiência epifânica. "Esta revelação epifânica associa-se em alguns casos, às situações em que a consciência humana do protagonista é confrontada com uma forma de vida totalmente estranha, embora exista como elemento inerente do habitat do homem – o animal" p. 161.

epifania neste romance é antes busca que o alcançar de uma revelação. Busca essa que não se desvaloriza por não ter alcançado seu objetivo visto que o processo da epifania é tão ou mais importante que sua conclusão.

O êxtase, no sentido que foi colocado acima, é, ao contrário, tentativa e realização neste romance. Ele ocorre não somente na fusão da personagem com a natureza mas na tentativa da fusão com seu próprio corpo, tido como uma alteridade ainda maior que o mundo exterior.

### **1.5 - Dionísio e Apolo**

Lucrécia, assim, percebe seu corpo com uma estranheza tal, que pode ser considerada dentro dele como uma estrangeira, pois o reconhece quase que como uma alteridade. Desta forma, o transe e a compreensão dionisíaca não são a única forma de aproximação das proposições de Nietzsche e de Clarice, pois Dionísio é representado como o *estrangeiro na cidade*, da mesma forma como a vertente dionisíaca no romance em questão mostra-se como um elemento que é introduzido no subúrbio, mas que é estranho a ele. Esse elemento estranho é representado não só pelos cavalos, mas também por uma das facetas de Lucrécia. Ela está ao mesmo tempo inserida na cidade, fundindo-se com esta em muitos momentos, e possui uma sintonia com os cavalos e com o que eles

representam. Ela está igualmente locada em São Geraldo e à margem dela, no morro do pasto, domínio dos eqüinos.

Dionísio também é tido como o deus da demência por seus cortejos de bacantes embriagadas. E, portanto, pode-se dizer que é o deus da desrazão, o que sintoniza muito com *A Cidade Sitiada*. Ele é um elemento de subversão do espaço ordenado da cidade:

Une des vertus majeures du dionisysme est de brouiller les figures de l'ordre social, de mettre en question les valeurs politiques et masculines de la cité.<sup>36</sup>

Esse deus que representa a alteridade da razão e da civilização figurada pela cidade, leva homens e sobretudo mulheres a ficar fora de si, torna-os momentaneamente estrangeiros dentro de sua própria condição social. O transe dionisíaco os leva a um outro estado que tem como dado importante a lubricidade mas em que é essencial o fato de ser um momento de total fusão do homem com a natureza. A noção de individualidade e subjetividade perde-se, levando o indivíduo a experimentar

---

<sup>36</sup> *Dictionnaire des Mythologies et des Religions des sociétés traditionnelles et du monde antique*. Verbete *Dionysos* "Uma das virtudes maiores do dionisismo é de baralhar as figuras da ordem social, de pôr em questão os valores políticos e masculinos da cidade. (todas as traduções de trechos colocados no texto são nossas)

o uno-primordial<sup>37</sup>. Ele esfuma as barreiras sociais, humanas, divinas e naturais:

... les fidèles de Dionysos s'ensauvagent et suivent une voie qui leur permet d'échapper à la condition humaine en s'évadant par la bestialité et du côté des animaux, mais à l'exemple du dieu né d'une vache et appelé Taureau par ses fidèles.<sup>38</sup>

No entanto a subversão, a demência e a desordem causadas por Dionísio não são negativas, civilização e mundo natural não são excludentes; ao contrário, são dois pólos necessários e inseparáveis. A figuração disso pode ser encontrada em um mito grego. No conflito entre Penteu e as bacantes pode-se concluir o quão nefastos são os resultados de uma tentativa de exclusão do elemento dionisíaco em favor do apolíneo.

No momento em que se passa essa narrativa, os cultos a Dionísio haviam acabado de chegar às cidades da Acaia. E enquanto todos os cidadãos, sobretudo as mulheres, aderem ao culto deste deus

---

<sup>37</sup> Segundo J. Ginsburg em nota ao texto de Nietzsche este é um termo Schopenhauriano: *Ur-Ein* pode ser traduzido também por "original", "primevo". p. 147

<sup>38</sup> *Dictionnaire des Mythologies et des Religions des sociétés traditionnelles et du monde antique*. Verbetes *Dionysos*. Os seguidores de Dionísio tornam-se selvagens e seguem um caminho que lhes

estrangeiro, Penteu o rechaça com desdém, condenando seus seguidores, que considera desperdiçados em suas virtudes ao manterem-se ébrios cantando e dançando no culto à Dionísio, ao invés de realizar trabalhos produtivos.

No entanto, Penteu não é capaz de detê-los, ao contrário, ele é detido por Dionísio, que o transfigura em javali. E assim é visto pelo cortejo de bacantes em entusiasmo<sup>39</sup> entre as quais estavam sua mãe e tia que terminam por matá-lo e dilacerá-lo. Assim como os Titãs não foram mortos por Zeus, o culto à Dionísio não pode ser detido em função dos valores citadinos e bélicos. Algo das forças selvagens e naturais deve persistir na cidade:

Dionysos est celui sans qui la suite de générations, la renaissance des moissons et des fruits n'est pas possible: une cité parfaitement gouvernable et en ordre est en réalité une cité déjà morte; Dionysos est cette verdure irrésistible au coeur de la cité qui la met sans cesse en question

---

permite escapar da condição humana evadindo-se pela bestialidade, e do lado dos animais, mas à exemplo do deus, nascido de uma vaca e nomeado Touro por seus fiéis."

<sup>39</sup> Tomamos esse termo em seu sentido grego: ser tomado por um deus εἰς-θεός literalmente ter um deus dentro de si. Conferir *Dictionnaire Grec-Français* de A. Bailly

mais qui est sa vie même. Menace de mort, il est vie (...)<sup>40</sup>

Mas se a cidade deve conservar o elemento dionisíaco para assegurar sua sobrevivência esta ainda é domínio primordial de Apolo. Este deus é o símbolo do espírito dominando a matéria, da razão dominando a natureza. Ele é a imagem do controle e da clareza. É o próprio sol e sua imagem está fortemente ligada à fundação de cidades:

il ne patronne pas seulement l'établissement des cités, mais leur fournit les assises immatérielles d'une constitution harmonieuse.<sup>41</sup>

Sendo o deus da luz solar, Apolo é uma entidade diurna e olímpica, opondo-se portanto à noite, aos deuses telúricos e seres ctônicos. Mais adiante ver-se-á como essa polarização entre dia e noite é importante em *A Cidade Sitiada*. Os festejos de Apolo também incluem a dança, mas não como os de Dionísio:

---

<sup>40</sup> *Dictionnaire des Mythologies et des Religions des sociétés traditionnelles et du monde antique*. Verbete *Dionysos* "Dionísio é este sem o qual a seqüência das gerações, o renascimento das lavouras e das frutas não é possível: uma cidade perfeitamente governável e em ordem é em realidade uma cidade já morta; Dionísio é este verdor irrepresável no coração da cidade que a coloca sem cessar em questão mas que é sua própria vida. Ameaça de morte, ele é vida (...)."

La danse d'Apolon n'est pas fougue e  
désordre, mais au contraire, mise en ordre  
(...)<sup>42</sup>

Mas, retornando à irrupção do elemento dionisíaco e da presença eqüina em *A Cidade Sitiada*, duas aproximações podem ser feitas entre cavalos e centauros e o deus Dionísio. A primeira é a de que esses animais fazem parte dos cortejos do deus. A outra é de que, assim como os centauros, Dionísio é representado como um comedor de carne crua; emblema de selvageria<sup>43</sup>. Os centauros, dentro dessa mesma tradição, são gênios do inverno e do fim do inverno e fazem parte dos cortejos de Dionísio<sup>44</sup>.

O romance, assim, desenrola-se pela alternância dos impulsos apolíneo e dionisíaco. E se o dionisíaco parece esmorecer ao longo da narrativa, no final, quando Lucrecia levanta o sítio e parte, provavelmente o faz para recomeçá-lo em outro lugar, pois a ciclicidade rege a personagem, a exemplo dos cavalos, ora sob o jugo, ora selvagens.

---

<sup>41</sup> *Dictionnaire des Mythologies et des Religions des sociétés traditionnelles et du monde antique*. Verbetes Apollon "Ele governa não somente o estabelecimento das cidades, mas fornece a elas os fundamentos imateriais de uma constituição harmoniosa."

<sup>42</sup> p.54 "A dança de Apolo, não é fuga e desordem, mas ao contrário, estabelecimento de ordem."

<sup>43</sup> Como analisado por Claude Lévi-Strauss nos mitos indígenas sul-americanos em seu livro *Le Cru et le Cuit*. O antropólogo analisa a ligação entre a civilização e o cozimento dos alimentos, como os seres humanos após roubar o fogo de entidades mágicas deixam de comer a carne crua e afastam-se da selvageria.

## 1.6 - Os Cavalos em nosso Imaginário

Também a imagem dos cavalos evoca uma longa tradição em nossa cultura. No mundo indo-europeu arcaico, segundo dados de Georges Dumézil<sup>45</sup>, essa presença está diretamente ligada a cultos e festas importantes. Pode-se supor que se o imaginário indo-europeu afetou fortemente nosso modo de ver atual através da poderosa tradição européia, provavelmente afetou também Clarice porque, embora chegada ao Brasil ainda bebê, cresceu no seio de uma família que trazia ainda muito vivas suas tradições.

A imagem eqüina nessas festividades era representada por um ou dois rapazes fantasiados de cavalo que circulavam pelas ruas nos festejos de mudança de ano ou de carnaval. Esses jogos consistiam na perseguição de mulheres, podendo ter muitas vezes fins mais brutais, ocorrendo inclusive embates entre “cavalos” de vilas rivais.

A figura dos eqüinos não era a única utilizada nesses festejos, podendo cambiar-se em bodes e ursos, por exemplo. No entanto, a imagem dos cavalos, já transformados em centauros nos mitos gregos, mostrar-se-á distinta da dos sátiros (meio homens, meio bodes). Enquanto os centauros participam dos grandes mitos, o sátiro é um demônio das farsas mascaradas.

Esses povos criam que os cavalos poderiam ser utilizados para prever o futuro ou fornecer oráculos. Semanticamente pode-se perceber o paralelo: em polonês zreb<sup>46</sup> é igualmente cavalo, sorte e destino; e em tcheco há uma forte semelhança entre as palavras hreb (sorte, destino) e hrebec (potro). Era uma crença difundida também a de que os cavalos que surgiam durante as festas eram as almas dos mortos que vinham visitar anualmente os vivos.

Os centauros dos mitos gregos, descendentes diretos desses demônios das festas de passagem de ano são elementos que escapam à cidade e portanto à civilização. Estes seres, meio homens meio animais, são encontrados nos bosques e montanhas, fora dos caminhos percorridos pelos homens. São em parte selvagens, comedores de carne crua, sem uma organização social e donos de um comportamento imprevisível, o mais das vezes extremamente lúbricos:

Malheur à la chasseresse qui fréquente  
seule le bois qu'ils habitent: elle réveille  
leur puissance sexuelle, plus animale  
qu'humaine, et ne doit son salut qu'à son  
arc infailible. // des sauvages en somme,  
incapables de résister aux pulsions

---

<sup>45</sup> DUMÉZIL, Georges. *Le Problème de Centaures, étude de mythologie comparée indo-européenne*.

élémentaires, qui se précipitent sur le vin  
et sur le femmes.<sup>47</sup>

No entanto, os centauros são seres dúbios, apresentam duas feições, podem ser, a exemplo de Kíron, sábios (médicos, astrônomos, preceptores; uma espécie de filósofos ou druidas monstruosos), os inventores da caça e da medicina, são monstros bárbaros e educadores. Mas podem ser também como Ágrios, participantes de rituais de sacrifício humano e comedores de carne crua. Mas, em ambos os casos, estão intimamente ligados à natureza, sendo que utilizam como armas apenas ramos e clavas. São os senhores das rochas, árvores florestais e águas.

E por essas características estes seres fantásticos aproximam-se enormemente de Lucrecia, pois, como ela, eles ocupam os dois extremos da dicotomia natureza-cultura, ambos existem no jogo desta tensão:

En ce sens, les centaures symbolisent les  
principes opposés qui, pour les Grecs,  
organisent la cité: d'un côté le monde de

---

<sup>46</sup> Esta e as seguintes palavras referentes aos cavalos foram retiradas de DUMÉZIL, Georges. *Le Problème de Centaures, étude de mythologie comparée indo-européenne*. p.

<sup>47</sup> *Dictionnaire des Mythologies et des Religions des sociétés traditionnelles et du monde antique*.  
Verbetes *Centaures* "Desgraça à caçadora que frequenta sozinha os bosques que eles abitam: ela desperta sua pujança sexual, mais animal que humana, e sua salvação só se dá graças a seu arco infalível. Em resumo, selvagens, incapazes de resistir às pulsões elementares, que se precipitam sobre o vinho e as mulheres."

la culture, des arts et des techniques, de l'autre le monde naturel; en somme, les centaures sont l'état naturel de la culture.<sup>48</sup>

O centauro é a figura mítica que exprime o encontro, o conflito, a síntese da força vital que se quer sem limite e da sabedoria meditativa, recolhida e serena. Era crença entre os povos indo-europeus que as crianças nascidas durante os festejos ligados aos cavalos eram também centauros. Eram introduzidas nessa natureza por um ritual de iniciação pelo fogo:

Onde os modernos vêem um meio de obter que a criança ameaçada por demonismo fique normal, os antigos viam um meio de procurar para a criança normal este demonismo, – a condição sobre-humana.<sup>49</sup>

---

<sup>48</sup> *Dictionnaire des Mythologies et des Religions des sociétés traditionnelles et du monde antique*. Verbetes *Centaures* "Nesse sentido, os centauros simbolizam os princípios que, para os gregos, organizam a cidade: de um lado, o mundo da cultura, das artes e das técnicas, do outro, o mundo natural; em suma, os centauros são o estado natural da cultura."

<sup>49</sup> DUMÉZIL, Georges. Op. Cit. p. 186.

Pois os antigos reconheciam a importância da manutenção desse elemento selvagem e natural que eleva ou rebaixa os homens e os aproxima das divindades, da mesma forma como em êxtase dionisíaco os indivíduos tornam-se como deuses. Porém este não é um movimento somente ascendente, em êxtase o indivíduo também é rebaixado àquilo que há de mais bestial, essa é a imagem dos centauros, meio homens meio bichos, são igualmente selvagens ou sábios.

Mas a imagem dos cavalos é recorrente na cultura grega não só na figura dos centauros. Também na *Ilíada* surgem relatos envolvendo eqüinos, os quais, mesmo sob o jugo, apresentam-se em toda a sua nobreza. Como quando da morte de Pátroclo os cavalos de Aquiles recusam-se à retornar à batalha ou mesmo retirar-se em vista do enorme pesar que a morte de seu condutor lhes causou. O sofrimento desses animais mostra-nos a grandeza com que eram considerados por este povo:

Os dois cavalos da Eácida, à parte da  
luta, choravam,/ desde que tinham sabido  
que o seu condutor se encontrava/ no  
duro chão, pelos golpes de Heitor  
homicida prostrado./ (...) Do mesmo modo  
que, firme, se eleva uma bela coluna/ na  
sepultura de um ente querido, mulher ou

mesmo homem:/ eles, imóveis, assim,  
junto ao carro magnífico estavam,/ com a  
cabeça inclinada.(...)/ Vendo-os chorar,  
apiedado sentiu-se o alto filho de Crono,/  
e, sacudindo a cabeça, consigo desta arte  
conversa:/ "Pobres criaturas! Por que,  
sendo isentas do Tempo e da Morte,/ ao  
soberano Peleu, que é mortal, tive a idéia  
de dar-vos? / Para que viésseis, também,  
a sofrer da miséria dos homens? (...)<sup>50</sup>

Os cavalos, imortais, e portanto superiores aos homens, são descritos com atitudes e sentimentos de uma nobreza que os aproxima dos deuses. Assim, mesmo que estejam sob o jugo não mostram-se como seres submissos, o que tais animais não poderiam jamais ser. Não à toa, na conquista da América pelos espanhóis os cavalos desempenharam uma importante função, causando nos indígenas uma forte impressão.

Para esses, que até então não nunca tinham deitado os olhos sobre animais nem mesmo parecidos (as lhamas andinas possuem um porte e agilidade inferiores) os espanhóis a cavalo eram a personificação de deuses que eles sequer haviam imaginado. Para esses olhos que, como os dos meninos de *A Cidade Sitiada*, pela novidade de tais animais, ainda são

---

<sup>50</sup> HOMERO. *Iliada*. Canto XVII, 426 - 445

capazes de percebê-los em toda a sua grandeza, os espanhóis a cavalo eram como divindades. Ann-Déborah Lévy afirma que:

Os índios [...] viram encarnada na terra a figura mítica sonhada por outros homens de cuja a existência nem suspeitavam: os gregos inventaram o Centauro, os índios da América o viveram. Passamos a imaginar qual das metades, a animal ou a humana, desconcertava mais aquela gente, cujas características étnicas os distanciavam dos recém-chegados.<sup>51</sup>

E assim, os cavalos podem tanto representar uma força da natureza, dos centauros gregos raptos de mulheres, como a nobreza e o comedimento de kiron, ou da nobreza civilizada sob o jugo humano, como os cavalos de Aquiles e os cavalos que fascinaram os índios americanos na chegada dos espanhóis. Em *A Cidade Sitiada*, são animais fundamentalmente selvagens, mas não completamente. Símbolo, sobretudo, do elemento selvagem e natural no romance, apresentam uma feição integrada à civilização que foi apresentada no início do capítulo.

---

<sup>51</sup> LÉVY, Ann-Déborah. "Os Centauros Americanos" *Dicionário de Mitos Literários*. Verbetes: Centauros.

## 1.7 - Os Cavalos e Lucrecia

Esses animais que a princípio causaram estranheza e desconfiança nos habitantes do subúrbio, logo começaram a passar despercebidos. Os moradores de São Geraldo, pelo hábito, perdem de vista sua feição selvagem e deixam de temê-los. Nesse momento, faz-se o primeiro paralelo explícito entre Lucrecia e os cavalos<sup>52</sup>. A protagonista tenta inserir-se em uma agremiação de moças de São Geraldo. Mas logo ela é percebida como uma estranha, uma estrangeira. O objetivo dessa associação era o de *enobrecer as coisas belas* p. 20:

Quando Lucrecia entrou para a A.J.F.S.G., já encontrou as sócias dando-se tanta liberdade espiritual que não sabiam mais o que ser. De tanto se exteriorizar haviam terminado como as flores cantadas, tomando um sentido que ultrapassava a existência de cada uma, agitando-se como as ruas já inquietas de

---

<sup>52</sup> A respeito desse paralelo Clarice Varin comenta sobre a importância dos cavalos neste romance e dos animais no todo da obra de Lispector "Les chevaux qui envahissent le livre, comme ils circulent dans la ville en construction, son autant de doubles inconscients des êtres humains pensant. Joana

S. Geraldo. Tinha enfim formado o tipo de pessoa adequada a viver naquele tempo num subúrbio. p. 22

As mocinhas haviam criado a associação sem um objetivo definido, pela intuição de que algo acontecia na cidade de São Geraldo em crescimento, e esse algo que as moças não sabem definir provém do fato da cidade haver iniciado seu processo de modernização, o qual desperta um *tímido desejo de espiritualidade* p. 20. Esse desejo que surpreende as próprias associadas é catalisado por Cristina, sua líder, a qual *acendia um fogo vazio e destinado ao vazio, onde se consumiriam as sócias em nome da alma que deve progredir. P. 20*

As moças da associação, em seu desejo de crescimento espiritual fazem eco à imagem das mulheres que, nos poemas de Eliot, vagam pelos salões discutindo Michelângelo<sup>53</sup>. Da mesma forma, as mocinhas de subúrbio aspiram a algo que podem vislumbrar ser grandioso mas que não são capazes de compreender. A experiência intensa diante da arte, esta liberdade espiritual desejada está perdida para elas, capazes de apreender somente a ressonância convencional da cultura. De um modo semelhante às mulheres do poema de Eliot:

---

dejà symbolisait leur force irrationnelle. Le chevaux annoncent aussi la place importante occupé par les animaux dans l'oeuvre de Clarice Lispector" IN *Langues de Feu, Essais sur Clarice Lispector*. P. 142.

<sup>53</sup> In the room the women come and go / Talking of Michelangelo. (T. S. Eliot *A Canção de Amor de J. Alfred Prufrock*)

Se comentam Michelângelo ou elogiam o Bardo, fazem-no por mera aceitação passiva de um cânone. E isso denuncia não só uma miopia estética, como uma atrofia da alma, bem própria de um público habituado a instalar-se cômoda e mediocrementemente à sombra segura de grandes nomes. Convívio domesticado com obras de museus, teatros e bibliotecas, condicionando o trivial do hábito, pondo a perder toda a relação viva e compreensiva com a obra.<sup>54</sup>

O narrador não chega a especificar o que é discutido pelas mocinhas, mas a marca dessa associação é a superficialidade, a incapacidade de perceber na cultura mais que a sua face convencional, marcada pelo hábito que é a consequência de uma exaustiva repetição das mesmas fórmulas. Dentro disso, a figura de Cristina, líder das mocinhas de São Geraldo, é um contraponto necessário na explicitação da posição de

---

<sup>54</sup> ROSENFELD, Kathrin. "Waste Land ou Babel: A gramática do caos." In: *Poesia em Tempo de Prosa*. P. 89.

Lucrécia dentro da cidade. Pelo contraste percebe-se a vivacidade que há na suburbanidade dessa.

A princípio Lucrécia é atraída para a A.J.F.S.G. na esperança da ocorrência de algum baile, como nos coloca o narrador. Mas em sua simplicidade de moça suburbana<sup>55</sup> com sua inteligência curta, não se ilude na aparência dessa experiência "intelectual". E sua mera presença é um risco, com o duplo sentido que este termo pode trazer, ela representa um perigo, pois sua vivacidade pode, pelo rasgo de uma iluminação momentânea acusar a vacuidade daquele culto a um ideal, o qual, sob o questionamento muito singelo de Lucrécia mostra-se em sua superficialidade. Diante disso ela acaba retirando-se do grupo.

E em breve a perturbação causada por Lucrécia foi esquecida. Assim como a população já deixara de acusar os cavalos.

Estes, agora despercebidos pelo hábito, eram no entanto a força sorrateira sobre S. Geraldo. E também Lucrécia, ignorada pela Associação.

---

<sup>55</sup> Nesse caso não se vê algo de pejorativo nesse fato, na medida em que ela simboliza a urbs no que ela ainda tem de vivo e intenso.

E moça e um cavalo representavam as duas raças de construtores que iniciaram a tradição da futura metrópole, ambos poderiam servir de armas para um seu escudo. A ínfima função da mocinha na sua época era uma função arcaica que renasce cada vez que se forma uma vila, sua história formou com esforço o espírito de uma cidade. p.22

Mas é à noite que, como veremos, tem um significado próprio nesse romance, os cavalos se revelam em toda sua plenitude. Liberados do jugo humano e soltos no morro do pasto (contraponto da praça central da cidade e domínio dos eqüinos) que surgem retornados a seu estado mais primitivo e distante da domesticidade: *o dorso sem cavaleiros* p 92:

Mas à noite cavalos liberados das cargas e conduzidos à ervagem galopavam finos e soltos no escuro. Potros, rocins, alazões, longas éguas, cascos duros - uma cabeça fria e escura de cavalo - os

cascos batendo, focinhos espumantes erguendo-se para o ar em ira e murmúrio. E às vezes um suspiro que esfriava as ervas em tremor. Então o baio se adiantava. Andava de lado, a cabeça encurvada até o peito, cadenciado. Os outros assistiam sem olhar.

Meio sentada no leito, Lucrecia Neves adivinhava os cascos secos avançando até estacarem no ponto mais alto da colina. E a cabeça a dominar o subúrbio, lançando o longo relincho. O medo a tomava nas trevas do quarto, o terror de um rei, a mocinha quereria responder com as gengivas à mostra. Na inveja do desejo o rosto adquiria a nobreza inquieta de uma cabeça de um cavalo. Cansada, jubilante, escutando o trote sonâmbulo. Mal saísse do quarto sua forma iria se avolumando e apurando-se, e quando chegasse à rua já estaria a galopar com

patas sensíveis, os cascos escorregando  
nos últimos degraus. p.27

Nessa bela cena, Clarice clarifica a força vital que simbolizam os cavalos. Algo semelhante a um rito solene ocorre à noite no morro do pasto. E na cena fica evidente a sintonia da protagonista com esses animais. Ela pressente seus movimentos com sobressalto e acaba por mimetizar-se, transformando-se em um cavalo. E uma vez transformada poderia enxergar o subúrbio com seus olhos. E também esse olhar animalesco faz parte do sítio e da construção da cidade. À noite o trabalho continuava. E os cavalos secretamente participam do processo encobertos pela escuridão, aguardando com sua *inteligência curta p 28*, até que com o raiar do dia o encantamento se dissipa e eles regridem à sua feição cotidiana.

Esse trabalho de construção da cidade que vimos analisando surge no romance com uma proporção de rito. O papel de Lucrecia aparece como uma função cíclica que se renova sempre que há uma nova cidade por erguer. Pois vimos que não só em São Geraldo o ímpeto construtor de Lucrecia aflora, mas também no litoral para onde muda-se temporariamente:

Quando todas as cidades fossem erguidas com seus nomes, elas se destruiriam de novo porque assim sempre fora. Sobre os escombros reapareceriam cavalos anunciando o renascimento da antiga realidade, o dorso sem cavaleiros. Porque assim sempre fora.

Até que alguns homens os prendessem a carroças outra vez erguendo uma cidade que eles não entenderiam, outra vez construindo, com habilidade inocente, as coisas. E então de novo se precisasse de que um dedo apontando lhes desse os antigos nomes. Assim seria pois o mundo era redondo. p. 92

E pelo trecho acima podemos deduzir que São Geraldo encontra-se, no corte temporal do romance, na fase em que os cavalos são gradualmente subjugados e absorvidos pelo progresso; estavam *já em pleno tempo de cavalos arrastando carroças entre as coisas* p 90. E mesmo se esses animais conservam em si a sua função primeva e selvagem, a irrupção dos cavalos noturnos escasseia ao longo da narrativa, pois na

metrópole não há mais espaço para eles. Mesmo o morro do pasto, emblema da oposição à cidade pela civilização; é ocupado pela cidade:

Os terrenos do morro já começavam a se vender para futuras residências: para onde iriam os cavalos?

Assistindo à chegada de homens e máquinas, os cavalos mudavam pacientes a posição das patas. Afastando as moscas ensolaradas com as caudas. p.144

Com uma serenidade de quem tem no sangue a consciência de que o mundo é *redondo*<sup>56</sup> p. 92, ou seja, de que ocorre por ciclos que se repetem *ad infinitum* e de que nele os estágios do jugo/liberdade e vice-versa inevitavelmente se sucedem, compreendem que esse momento representado no romance é um estágio onde não há mais espaço para eles. Com essa consciência eles podem observar a atual situação pacientes. E entre os automóveis que invadiram definitivamente o subúrbio não se vêem mais os cavalos atrapalhando o tráfego:

---

<sup>56</sup> A simbologia do círculo em nosso imaginário está ligada à noção de eternidade, inspirada pela natureza, cujos ciclos repetem-se infinitamente.

As ruas já não cheiravam a estábulo mas  
a arma de fogo deflagrada – aço e  
pólvora. p. 194

E dessa forma, São Geraldo já desenvolvida não se presta mais ao sítio, obrigando Lucrecia a mudar-se e a recomeçar seu infinito trabalho. Nessa cidade em que não há mais espaço para os cavalos também não há espaço para a protagonista que se, por um lado, busca o crescimento do subúrbio, também não pode ignorar que parte importante de si está na selvageria da particularidade do raciocínio desses animais. E justamente por essa eterna tensão entre apolíneo e dionisíaco, Lucrecia é impulsionada a recomeçar seu trabalho civilizatório.

Assim, sinalizando o momento de abandonar a cidade levantando o sítio à São Geraldo, é anunciado o término do viaduto, emblema último da civilização. Também Lucrecia:

De tanta paciência, chegara afinal a um  
certo ponto, um cão latindo longe, o morro  
do pasto agora acessível graças ao  
viaduto (...) p. 198

Não há nada mais que Lucrecia deseje fazer nessa cidade, seu trabalho civilizatório ali está realizado. No entanto isso não significa que esta seja uma cidade plena, pois São Geraldo, mesmo nesse estágio em que pode ser entregue a si mesmo, reduziu a tal ponto o elemento natural simbolizado pelos cavalos e pelo morro do pasto, que esta é uma cidade estéril, uma cidade *mercantil que o desmesurado orgulho de seu destino erguera* p. 200, de onde Lucrecia sente necessidade de escapar e de onde *os últimos cavalos já haviam emigrado, entregando a metrópole à glória de seu mecanismo.* p. 201

## **CAPÍTULO II**

### **O SÍTIO**

#### **2.1 - A Cidade**

O espaço ocupa um lugar particular no romance intimista em geral e em Clarice Lispector sofre uma transformação em relação à tradição. Assim como nesse tipo de romance existe um hiato entre o plano das ações efetivas e o plano da consciência das personagens, existe também um deslocamento na importância do espaço mundano para o da reflexão. Enquanto, tradicionalmente, o mundo concreto era essencial como locus onde se desenvolvia a ação da trama, neste tipo de escritura, ele assume outra feição, é, via de regra, entrecortado pelas divagações das personagens e serve como elemento desencadeador de acontecimentos que se desenvolvem, agora, em outro plano que não o da concretude.

Existe também, nesse modo de representação, um hiato entre o tempo real dos acontecimentos e o tempo das reflexões, que obedece a uma lógica própria. No plano da concretude o tempo parece ser infinitamente mais breve que aquele da reflexão. Os processos exteriores tomam importância, muito mais pela impressão que deixam no interior da personagem, que por algum valor intrínseco. Assim, se por um exercício de reflexão, se analisasse somente esse primeiro plano, o leitor sem dúvida ficaria com a impressão de que o texto trata apenas de fatos banais.

A importância, portanto, está muito mais nos parênteses que conduzem o leitor à interioridade das personagens. Sobre isso que vimos tratando, mostra-se relevante o estudo de Erich Auerbach sobre Virginia Woolf, intitulado *A Meia Marrom*. Nesse ensaio, o filólogo estabelece o paralelo entre o que factualmente ocorre neste curto trecho, onde uma senhora, que tricota uma meia, testa seu comprimento, e as reflexões dessa, inspiradas pelo espaço físico, no caso, uma casa de praia, da qual os mais diversos elementos desencadeiam os movimentos internos da personagem.

Assim:

O escritor, como narrador de fatos objetivos, desaparece quase que completamente; quase tudo o que é dito

aparece como reflexo na consciência das personagens do romance.<sup>1</sup>

Esse mesmo tratamento é dado por Clarice ao seu narrador. Em *A Cidade Sitiada*, o espaço é muito mais que mero cenário de desenvolvimento da trama. São Geraldo assume, ao longo do romance, quase que feições de um personagem independente, de um organismo vivo. Esse espaço divide-se essencialmente entre a cidade e o campo, sendo que essa partição<sup>2</sup> é uma das chaves interpretativas do romance, pois a oposição entre os dois ambientes é também a divisão da personagem em duas tendências que, embora opostas, não são excludentes.

## 2.2 – A Cidade em nosso Imaginário

Sendo assim, neste capítulo, será analisado o pólo mais desenvolvido dessa dicotomia, i. e., a cidade, local onde se desenrola a maior parte da trama e que é um tema central no romance, como podemos inferir já de seu título. Para melhor realizar essa análise, cabe fazer um breve parêntese, no intuito de presentificar o imaginário que cerca as cidades. E, na fundação deste, está a pólis grega, imagem da cidade harmônica por excelência e modelo de construção civilizatória. Essa pode

---

<sup>1</sup> AUERBACH, Erich. "A Meia Marrom" In: *Mimesis*.

ainda explicitar a diferença essencial que há entre uma cidade e o mundo selvagem, oposição muito importante em *A Cidade Sitiada*.

Aristóteles, n'A *Política*, desenvolve o raciocínio que coloca o homem como sendo *naturalmente um animal político*<sup>3</sup>. O homem é, assim, definido como um ser que possui uma tendência natural para a associação com seus semelhantes. Primitivamente o fazia em clãs patriarcais (*génoi*), mais tarde em burgos constituídos pela associação de vários *génoi*, e, no auge da civilização, finalmente em cidades organizadas. Nesse contexto, e baseado na etimologia da palavra político<sup>4</sup>, pode-se traduzir este termo como cidadão. Assim, o homem para Aristóteles é naturalmente um animal cidadão.

Segundo Henri Berr<sup>5</sup>, o sentido primeiro de pólis para os gregos é o da acrópole, do burgo fortificado em oposição à aldeia aberta, *kome*. Somente depois a palavra *pólis* veio a assumir o sentido no qual Aristóteles se baseia. Nesse momento histórico, a cidade grega já atingiu sua maior organização com o estabelecimento de uma estrutura social complexa, onde se distinguem aqueles indivíduos que são cidadãos, em oposição às mulheres, escravos e estrangeiros. O que é essencial delimitar é que o indivíduo organizado na pólis grega é o contraponto do animal, e o pólo civilizado em oposição ao bárbaro:

---

<sup>2</sup> Vale ressaltar que essa não é uma partição estanque, pois esses elementos também sofrem uma interpenetração, como a exemplo da estátua equina na praça e a presença dos cavalos na cidade.

<sup>3</sup> ARISTÓTELES. *Política*, I, I, 9.

<sup>4</sup> A palavra político (*πολιτικός*) é diretamente derivada de pólis (*πόλις*).

Para él [Aristóteles] hay dos clases de seres humanos: los que están sumidos en poblaciones amorfas y salvajes o forman inmensos rebaños en monarquías de monstruosas proporciones, y los que están armoniosamente asociados en ciudades; unos hacen para la esclavitud, a fin de permitir a los otros darse una organización superior<sup>6</sup>.

O território ocupado na formação da pólis assume uma importância não somente prática e civilizatória, mas mítica. Na fundação de Tebas, por exemplo, os primeiros habitantes são seres ctônicos. O homem grego considerava-se como um filho da terra e os demais cidadãos eram, portanto, seus irmãos. Una-se isso ao fato de que os gregos opunham a cidade à barbárie. Dessa forma, as lutas com estrangeiros, a exemplo da

---

<sup>5</sup> BERR, Henri. *La Evolucion de la Humanidad*, Introdução ao tomo XV: A Cidade Grega.

<sup>6</sup> GLOTZ, Gustav. *La ciudad Griega*. p. 1 "Para ele [Aristóteles] existem dois tipos de seres humanos: os que estão estabelecidos em povoações amorfas e selvagens ou formam imensos rebanhos em monarquias de proporções monstruosas, e os que estão harmoniosamente associados em cidades; uns são feitos para a escravidão, a fim de permitir aos outros darem-se uma organização superior." (Tradução nossa).

guerra vencida por atenienses sobre as amazonas, são vistas como a vitória da civilização sobre o mundo bárbaro<sup>7</sup>.

O próprio estabelecimento de Atenas é um exemplo dessa oposição. Na instauração dessa cidade, a deusa Atena vence Possêidon que também a reclamava. Com a vitória da deusa da sabedoria é instituída a civilização para os atenienses.

Apesar das profundas diferenças sociais, históricas e de imaginário dividindo a cidade moderna da pólis grega, essa concepção de cidade é muito importante na definição de São Geraldo, sobretudo quando esta é contraposta ao morro do pasto, domínio dos eqüinos. Também a cidade romana participa desse imaginário. Mas, para o povo do *Lazio* o desejo civilizatório assume seu mais alto grau, e da urbs, Roma torna-se um Império. As conquistas militares não nascem apenas do desejo de expansão territorial e do domínio de outros povos. Para eles, a expansão de Roma é a expansão da própria civilização (*civitas romana*), conquistada pelos feitos de grandes personagens<sup>8</sup>.

---

<sup>7</sup> A luta contra as amazonas tem um duplo significado. O da vitória da civilização contra a barbárie, mas também a instauração da democracia masculina, da ordem cívica dos homens face às mulheres. Cf. *Dictionnaire des Mythologies et des Religions des sociétés traditionnelles et du monde antique*. Verbete: La Cité Grecque.

<sup>8</sup> Como personagens importantes na história das grandes cidades, não só romanas, mas também gregas, podem-se destacar figuras como Sólon que admitiu a presença de elementos da classe média entre os membros do conselho da cidade, que libertou as classes inferiores, tornando-as componentes elegíveis para a assembléia, além de criar um tribunal supremo, aberto a todos os cidadãos e eleito por sufrágio masculino universal. Decretou ainda o fim da escravidão por dívida e a limitação da quantidade de terras que cada um poderia possuir.

Em Roma, Tibério e Caio Graco foram responsáveis por uma tentativa de reforma agrária e distribuição de alimentos.

O modo de conquista sobre os povos bárbaros é um reflexo disso. Apesar da violência da guerra e do jugo imposto pelos romanos, pode-se dizer que se tratava de uma conquista civilizada pois:

Le miracle romain a été de dépasser ce stade barbare, de créer, entre le vaincu asservi et le vainqueur tyrannique, des conditions intermédiaires, elles-mêmes susceptibles d'améliorations, en sorte que le vaincu d'hier était, savait qu'il était le citoyen de demain.<sup>9</sup>

O paralelo que deve ser estabelecido entre a pólis e a urbs e o subúrbio criado por Clarice Lispector, no entanto, tem suas limitações. As imagens das cidades da antiguidade ecoam no texto da escritora, mas as semelhanças não ultrapassam as limitações da cidade moderna. O imaginário antigo é essencial, porém, porque a plenitude desse estado parece ser intuído pela protagonista que o procura ardentemente.

A grandeza dessas cidades, no entanto, não é acessível a São Geraldo, ainda um subúrbio. Esse fato, por si só, poderia determinar

---

Assim, o crescimento desses grandes povos realizou-se não somente pelo desejo de civilização, mas também por feitos de grandes personagens. (Cf. BURNS, Edward McNall. *História da Civilização Ocidental*.)

que muito da barbárie ainda reina nesse espaço, fato que não é posto no romance necessariamente como uma falha, mas como permanência do elemento selvagem que é também vital.

A respeito desse estar ainda entre o civilizado e o bárbaro, presente não só no subúrbio mas também na protagonista, Lucrecia se aproxima de um personagem mítico, presente em Atenas antes que essa se constituísse como tal. Kékrops, o rei originário, liderava essa cidade ainda não completamente civilizada. Ele é descrito como um ser monstruoso, meio homem meio serpente. É a figuração de uma dualidade, um ser já a caminho do humano, mas profundamente ligado à natureza. Essa dualidade é também característica de Lucrecia, ligada à imagem dos centauros.

Mas, se a plenitude da cidade antiga é buscada pela protagonista do romance, ela se depara, ainda que em uma cidade em desenvolvimento, com elementos muito díspares daqueles que caracterizavam a pólis grega e a urbs romana. Essas são as características da cidade moderna. Sendo assim, da antiguidade, será interessante realizar um salto histórico para compreender melhor como é a figuração da cidade moderna, e entre realidades tão opostas, situar a tensão que compõe São Geraldo.

---

<sup>9</sup> Dumézil. *Naissance de Rome*. P. 210 "O milagre romano foi o de ultrapassar este estado bárbaro, de criar entre vencido subjugado e vencedor tirano condições intermediárias, elas mesmas suscetíveis de aprimoramento, visto que o que fora o vencido de ontem se soubesse o cidadão de amanhã."

Sobre o tema da grande cidade da modernidade, Walter Benjamin discorre em seu ensaio sobre Baudelaire<sup>10</sup>. Nesse estudo, o filósofo aborda a mudança na experiência do indivíduo moderno ocasionada pelas transformações das cidades em grandes metrópoles superpopulosas. A princípio, a grande cidade moderna desperta igualmente o fascínio e o horror daquele que a vê pela primeira vez, conforme relato de Engels citado por Benjamin. De um lado, o aspecto colossal da enorme concentração humana, de outro, o mal estar dessa mesma concentração onde, apesar da aglomeração, os indivíduos permanecem sós. A cidade, anteriormente símbolo da segurança contra o mundo bárbaro, transmuta-se em algo ameaçador. O poeta Paul Valéry, em citação do mesmo ensaio, diz que a cidade, é definida agora como centro de selvageria:

O homem civilizado das grandes metrópoles – escreve – volta a cair num estado selvagem, isto é, em estado de isolamento. A sensação de estar necessariamente em relação com os outros, anteriormente estimulada pela contínua necessidade, embota-se pouco a pouco pelo funcionamento, sem atritos, do mecanismo social. Cada aperfeiçoamento

---

<sup>10</sup> BENJAMIN, Walter. *Sobre alguns temas de Baudelaire*.

deste mecanismo torna inúteis determinados atos, determinados sentimentos e emoções.<sup>11</sup>

O extremo desenvolvimento da cidade faz com que esta, aparentemente, funcione por si mesma, não exigindo um estreito convívio entre seus habitantes, dispensando também as discussões que envolviam todos os cidadãos das cidades gregas a fim de solucionar seus problemas comuns. Como consequência disso, o individualismo e a solidão são as marcas dessas metrópoles. Assim, este ser político, como definido por Aristóteles, que necessitava associar-se a outros indivíduos e com estes relacionar-se a fim de viver melhor, a fim de aprimorar a civilização justamente pelo aprimoramento cada vez maior da cidade, retorna a seu ponto de partida, o isolamento, ocorrendo que este, segundo o filósofo grego não é adequado ao homem:

A natureza compele assim todos os homens a se associarem. Àquele que primeiro estabeleceu isso se deve o maior bem; porque se o homem é o mais excelente de todos os animais, também é

---

<sup>11</sup> VALÉRY, Apud Benjamin. p. 54.

o pior quando vive isolado, sem leis e sem preconceitos<sup>12</sup>.

E é em mais essa tensão, entre a grandiosidade que ainda contém o elemento natural, e na qual ainda se busca a plenitude da pólis e da urbs, e o perigo da queda definitiva na degradação e solidão da cidade moderna que se dá esse processo de construção; por um obsessivo construir e destruir do conceito de cidade. E a tendência da personagem, malgrado seu forte apelo dionisíaco é o da crescente civilização que leva a uma constante eliminação do elemento selvagem.

Sobre essa construção criada por Clarice, o nome do subúrbio dá-nos uma pista interpretativa. *Geraldo* sugere imediatamente a palavra geral, que neste contexto pode surgir no sentido de algo já banalizado pela repetição ou pela superficialidade. Este é o subúrbio de onde parte Lucrecia, com suas associações de moças, a sub-urbs em sua feição pejorativa. Assim, contra o *geral* dessa cidade, a protagonista contrapõe a especificidade da espontaneidade da natureza, ou dos objetos, que, retirados do *continuum* do uso, assumem uma forma muito particular que renova, com sua nova imagem, aquilo que já estava cauterizado no espaço onde Lucrecia principia seu trabalho.

---

<sup>12</sup> ARISTÓTELES. *Política*. I, 1, 11.

### 2.3 - Sitiante e Sitiada

Portanto, um dos pontos mais marcantes de *A Cidade Sitiada* é a relação entre a protagonista do romance, Lucrecia Neves, e São Geraldo. Como o próprio título do romance sugere, um sítio é realizado contra o subúrbio. No entanto, não se trata do cercamento concreto da cidade por um exército, mas de uma conquista de outra natureza que será tratada neste capítulo<sup>13</sup>.

Mas esse sítio possui mais de uma faceta. Pode-se tomar como referência a relação da personagem enquanto ser que sente mais do que pensa e o mundo que a cerca, representado em grande parte do romance por sua cidade natal, São Geraldo. Pode-se também tomar como referência a relação entre a personagem e seu próprio corpo, também uma terra estrangeira e uma alteridade maior para Lucrecia que o subúrbio. Assim, pode-se encontrar no romance duas formas do mesmo sítio. Aquela entre a cidade e a personagem e a da própria personagem em relação a si mesma, tendo o próprio corpo também como objeto de sítio. Este capítulo tratará da primeira dessas facetas.

O sítio realizado por Lucrecia é particularmente interessante porque nele os papéis de sitiante e sitiado acabam por interpenetrar-se, de

---

<sup>13</sup> Para uma outra interpretação do processo de sítio ver MELO, Maria Amália Bezerra de "O Tempo nos Romances de Clarice Lispector: A Eternidade Versus a Identidade" onde a ensaísta associa o

maneira que a relação entre a protagonista e São Geraldo é simultaneamente de dominante e dominada. Os papéis, no entanto, não se misturam simplesmente, mas transmitem reciprocamente seu modo de ser. E esse encontro, essa abertura do sujeito ao objeto faz as coisas virem à tona tais como são. Em alguns trechos, como veremos a seguir, Lucrecia é construtora desse subúrbio em crescimento, mas igualmente freqüentes são os momentos em que a cidade molda a própria imagem da personagem.

Dessa forma, existem nessa mesma faceta dois movimentos opostos e que se complementam. O elemento humano influenciando a cidade e a cidade determinando o elemento humano. Essa relação é colocada pelo narrador como um trabalho de construção. Isso é essencial, na medida em que o romance inicia-se quando a cidade ainda é um pequeno subúrbio e a protagonista apenas uma mocinha. E logo será traçada uma relação de contigüidade entre os dois. O crescimento da cidade é vital no desenvolvimento dessa personagem.

## **2.4 – Construção**

Lucrecia é estranhamente imbuída de um poder que transcende sua simples existência de mocinha de subúrbio. Essa atribuição é colocada como uma função essencial em toda a cidade que nasce e que

---

sitiamento da cidade a uma "tentativa desesperada de manter intacta sua verdadeira essência, como se os muros de São Geraldo pudessem deter a morte." p. 125.

em São Geraldo é assumida por Lucrecia que a toma como uma missão para a qual é a escolhida. O nome da personagem principal de *A Cidade Sitiada* e sua relação com a São Geraldo evocam a personagem mítica Lucrecia que, na lenda romana, é casada com Tarquinius Collatinus. Após ser estuprada por Sextus Tarquinius, filho de Tarquinius Superbus, denuncia seu agressor ao marido e ao pai e se suicida. Como resultado desse episódio ocorre a insurreição de Lutius Brutus, amigo de Collatinus, que destrona os Tarquinius levando ao estabelecimento da República Romana.

A personagem da lenda preocupa-se, acima de tudo, com a honra de sua família e aspira pelo estabelecimento de um *status quo* que leve da *sub-urbs* à *civitas*; ou seja o estabelecimento da verdadeira cidade, nos moldes discutidos no início deste capítulo. Assim, retornando à Lucrecia clariceana, também ela tem o estabelecimento da cidade como objetivo maior. Isso torna-se ainda mais claro no episódio de seu casamento, quando a escolha do noivo é realizada tendo em vista a ascensão que ele pode proporcionar e o fato de levá-la a uma metrópole, como veremos adiante<sup>14</sup>.

Então, ao lado dos cavalos, é a construtora da cidade nascente. Os eqüinos aqui são representados em sua faceta ligada à civilização. Como visto, eles são igualmente portadores do progresso e os senhores das ruínas quando do fim do ciclo civilizatório. O essencial nesses animais é a importância que assumem nesse ciclo:

A moça e um cavalo representavam as duas raças de construtores que iniciaram a tradição da futura metrópole, ambos poderiam servir de armas para um seu escudo. A íntima função da mocinha na sua época era uma função arcaica que renasce cada vez que se forma uma vila, sua história formou com esforço o espírito de uma cidade.(...) Na verdade função bem tosca – ela indicava o *nome íntimo das coisas*, ela, os cavalos e alguns outros; e mais tarde as coisas seriam olhadas por esse nome. p.22-3 (grifos nossos)

A construção a que se refere o narrador não é uma construção concreta, mas uma forma de demiurgia semelhante à nomeação adâmica<sup>15</sup>. É função de Lucrecia nomear aquilo que a cerca como forma de dar-lhe existência. Ela deve indicar também o nome íntimo das coisas, ou

---

<sup>14</sup> Solange Ribeiro de Oliveira ressalta em seu ensaio "O Seco e o Molhado: A Transubstanciação do Regional no Romance de Clarice Lispector" como uma outra faceta do mesmo episódio, a importância para Lucrecia da máscara social adquirida com o casamento.

seja, seu nome secreto que revela sua natureza mais real, diferenciando-o do objeto percebido e perdido entre tantos outros, ou perdido em uma linguagem já inexpressiva.

Uma causa dessa relação orgânica entre um indivíduo e a cidade é o fato de que, nesse romance em especial, o narrador parece ter um acesso limitado à consciência da personagem. A respeito desse narrador intimista, que, embora em terceira pessoa e fora da trama, é incapaz de penetrar na consciência de seus personagens é interessante observar o comentário de Auerbach a respeito de Woolf:

Assim, por exemplo, aqui, onde o escritor atinge a impressão mencionada colocando-se a si próprio, por vezes, como quem duvida, interroga e procura, como se a verdade acerca da sua personagem não lhe fosse mais bem conhecida que às próprias personagens ou ao leitor. Tudo é, portanto, uma questão da posição do escritor diante da realidade do mundo que representa; posição que é, precisamente, totalmente

---

<sup>15</sup>Gn 2, 19. Iaweh Deus modelou então, do solo, todas as feras selvagens e todas as aves do céu e as conduziu ao homem para ver como ele as chamaria: cada qual devia levar o nome que o homem lhe

diferente da posição daqueles autores que interpretam as ações, as situações e os caracteres das suas personagens com segurança objetiva, da forma que, anteriormente, ocorria em geral.<sup>16</sup>

Portanto, o escritor é levado a uma nova forma de contato com sua personagem que é um método de tangenciamento da mesma:

(...) tenta-se uma aproximação a ela [Mrs. Ramsay, personagem de Woolf] de muitos lados até atingir a menor distância ao alcance das possibilidades humanas de conhecimento e de expressão.

Essa é também a técnica utilizada por Clarice. Dessa maneira, o narrador dentro do romance moderno tem uma série de limitações que serão contornadas em *A Cidade Sitiada* com a projeção da interioridade da personagem na cidade, criando uma relação de tal modo

---

desse. 20 O homem deu nomes a todos os animais, às aves do céu e a todas as feras selvagens...

<sup>16</sup> AUERBACH, Erich. Op. Cit. p. 482.

consoante, que em grande parte do romance será representada como uma relação de identidade<sup>17</sup>.

O problema que se coloca nesse ponto é, na verdade, mais uma dicotomia a ser examinada: a do dentro e do fora, pois nisso baseia-se essa nova forma de intimismo. Já que o interior da personagem não pode ser atingido pelo narrador e conseqüentemente pelo leitor, esse processo deve ser realizado *de fora*, ou seja, na cidade. Essa relação, como tudo nesse romance, no qual existe um profundo paralelo entre personagem e mundo físico, dá-se também pelos movimentos de Lucrecia no espaço, pois, em um momento determinado do romance a personagem sente necessidade de ir para fora de São Geraldo na tentativa de melhor senti-la. No entanto, como estamentos rígidos não se aplicam *À Cidade Sitiada*, é também possível estar-se dentro e fora simultaneamente, pois mesmo quando fora de sua cidade natal está dentro de outra cidade, uma metrópole, com a qual estabelece um outro tipo de relação a qual será tratada adiante.

Uma outra formulação do problema do dentro e do fora no romance é a da distinção entre a praça central da cidade, núcleo civilizatório, e o morro do pasto, para onde Lucrecia apreciava ir para passear e observar o subúrbio. Todos esses movimentos no espaço são a metáfora de movimentos interiores nos quais Lucrecia oscila em várias

---

<sup>17</sup> Ainda que haja um período na vida da personagem em que há uma dissonância entre ela e sua cidade natal a qual será tratada adiante, ainda neste capítulo.

direções; do civilizado ao selvagem, do seu subúrbio a uma metrópole de estranhos.

Logo no início do romance, há um indício da importância da relação entre Lucrécia e o espaço dentro da trama e a fusão que ocorre entre a protagonista e sua cidade. Dentro dessa, a personagem dedica-se a um árduo trabalho de construção a fim de criar uma metrópole onde o elemento natural não seja descartado, ou cauterizado como na cidade moderna. Por esse motivo, Lucrécia oscila entre dois pólos, ela, a princípio, tenta alcançar um equilíbrio entre civilizado e selvagem.

A praça estava nua. Tão irreconhecível ao  
lunar que a moça não se reconhecia. p.13

A cidade, banhada pelo luar e vazia torna-se irreconhecível. Até este ponto nada nos surpreende. No entanto, o narrador cria uma relação de contigüidade: não reconhecendo a praça da cidade não pode reconhecer a si mesma. Não tendo acesso àquilo que a cerca perde o acesso ao seu mundo interior.

Além da identidade constante de Lucrécia com a cidade, ocorre também o movimento oposto, quando é a cidade que se identifica com a personagem assumindo assim uma feição de organismo vivo. E como um ser humano possui uma área de escuridão inconsciente onde os

pensamentos transitam até que possam materializar-se em atos, a cidade possui subterrâneos de esgotos, onde o subúrbio trabalha secretamente. E esse organismo que é São Geraldo não abrange somente seus prédios, ruas e praças, mas também cada habitante. E cada ato, por mais simples que seja, parece estar conectado e fazer parte de um todo maior que é a cidade:

Que sujo caminho percorrido na escuridão até os pensamentos rebentarem em gestos! O subúrbio todo trabalhava nos subterrâneos dos esgotos para aqui e ali um homem tossir na esquina. p 83

Esse movimento que alterna o sitiar ao ser sitiado é uma constante ao longo do romance. E, assim como viu-se Lucrecia em uma posição de passividade diante da cidade e a cidade transformando-se em organismo, esse movimento pode ser também simultâneo. Ao mesmo tempo em que, por associações obscuras, a personagem altera a cidade, esta a transforma:

Enquanto se descalçava forçava mesmo a confusão do quarto e da rua, *de onde*

*tiraria a própria forma.* p. 35 (grifos  
nossos)

Nesse trecho há um duplo movimento: a moça se descalça forçando a confusão de seu quarto e já, contiguamente, a confusão da rua, como se cada ato seu estivesse em íntima relação com todo o funcionamento de São Geraldo. Logo, se cidade tem força sobre o corpo e a alma da moça, por inversão, a moça parece ter um poder sobre a cidade e, no entanto, como um reflexo desse poder, é da cidade que tirará a própria forma, como se ela moldasse a cidade a fim de moldar a si mesma, e moldasse a si mesma a fim de moldar a cidade:

Quis ao menos empurrar para o mesmo  
instante o vestido e o chapéu, e compor S.  
Geraldo... p. 48

Acima, algo do modo de realização do sítio vem à tona, Lucrecia compõe o subúrbio, isto é, coloca elementos lado a lado, e, ao mesmo tempo, põe-se no mesmo plano de São Geraldo, daí novamente o mimetismo que, anteriormente visto em relação aos cavalos, surge como um modo de construção da cidade. Através dessa abertura do sujeito diante do

mundo concreto e vice-versa, o subúrbio aparece ao leitor em todas as suas cores.

Como já havia sido colocado acima, a interioridade da personagem é projetada na cidade de tal forma que o leitor acaba por ter um acesso indireto à vida interior da personagem. Assim, em alguns momentos, mais do que esse trabalho de construção ou de sítio à São Geraldo, são as próprias sensações e sentimentos da personagem que são percebidos nos objetos ou na cidade.

#### **2.4.1 - Construção da Cidade e da Linguagem**

Na cena a seguir pode-se perceber de que maneira uma sensação de Lucrecia é refletida, como em um jogo de espelhos, na realidade que a cerca. Nessa cena, Lucrecia encontra-se com o tenente da cavalaria, Felipe, em uma situação de tênue tensão que adiante desencadeará uma discussão. Algo que arrebatava Lucrecia parece ser diluído na paisagem a fim de ser descrita:

Ela riu muito, sacudindo *a cabeça vazia* com graça e espanto, batendo de leve no uniforme... o crepúsculo se alargou então, um florete fincara-se trêmulo no ar! *A cor do vestido da mocinha empalideceu de*

*súbito com desfalecimento, os laços estremeceram, as pulseiras se aprofundaram em insígnias roxas... S. Geraldo mal se mantinha. p. 57 (grifos nossos)*

Na cena, há igualmente uma indicação que nos diz muito de Lucrecia, quando coloca-se da mocinha que *sacudia a cabeça vazia com graça e espanto*. Nessa bela imagem, a autora cria um oxímoro pela junção de uma aparente fragilidade de personalidade, a sua tolice, com uma inusitada beleza. Lucrecia possui uma graça que a torna muito bela e que provém justamente de sua "cabeça vazia". Assim, o encanto da protagonista tem origem em sua suposta tolice, a qual está diretamente ligada à ausência de raciocínio que é o próprio método do sítio e a tentativa de apreender a forma real do mundo.

Sua beleza está na iluminação rápida do charme que exerce a espontaneidade despojada daquilo que normalmente chamamos razão e inteligência, as quais, de certa forma, esterilizam as relações entre as pessoas nas cidades modernas. A beleza de Lucrecia está no fato de sua imagem estar liberta das convenções nas quais normalmente a ajuizamos. Está na manutenção da naturalidade que a mantém em saudável contato com os cavalos e com o morro do pasto, que indicam a possibilidade da

construção de uma cidade grandiosa, onde essa beleza imediata e sem conteúdo cumpre um importante papel para a leveza desse local, no qual a gratuidade do mundo natural não foi de todo eliminada.

E, seguindo a mesma cena, o narrador parece tentar definir aquilo que acaba de realizar quando afirma que *o mundo é indireto* (p. 58). Essa expressão é profundamente eloqüente, pois sugere duas vias interpretativas. A primeira fala da tentativa constante de evitar a mediação que torna todo o mundo indireto, visto que temos para atingi-lo um renque de conceitos já cristalizados, gastos e, por esse motivo, insatisfatórios. Além disso, há ainda uma via interpretativa que nos leva ao próprio modo de construção desse romance, pois nesse, nada é descrito de forma direta. A autora faz uso de um jogo de espelhos, onde aquilo que se mostra é importante na medida em que reflete algo que tem outra origem. Este trabalho que Lucrecia realiza sobre a cidade tem uma estreita relação com um modo particular de ver o mundo em geral e também os objetos (tema que será tratado em capítulo adiante).

A conquista da cidade confunde-se com a conquista da realidade da alma, da realidade do próprio corpo que é uma terra estrangeira mesmo para Lucrecia, e com a busca de uma realidade sem a mediação do indivíduo. Aí está justamente a importância desta conquista e provavelmente daí a estranheza diante do mundo objetual. Lucrecia luta por conquistar algo que está aquém ou além da compreensão usual do mundo.

Ela busca, através do sítio, a eliminação de um olhar que compreende imediatamente o que vê, que é claro, racional e definitivo.

Sobre a perda da sensibilidade diante do mundo, Rosenfield coloca, a respeito de Eliot (mas que é pertinente também para isso que Clarice Lispector tenta evitar) que:

A familiaridade do hábito é o túmulo da sensibilidade. Faz com que não sintamos necessidade de compreendê-las [as obras de arte do passado], de ler o que elas já significaram, permitindo-nos degradá-las, consumi-las, devorá-las como berloques decorativos.<sup>18</sup>

No entanto, é importante assinalar que São Geraldo é um subúrbio que vive a transformação, de uma pequena cidade do interior em uma grande metrópole. E o caminho de apreensão da cidade para a personagem é uma via civilizatória. Embora o elemento natural seja essencial para a cidade, o processo de civilização forjado por Lucrecia corrobora com a eliminação desse elemento. A construção obsessiva exaure a cidade. Trata-se da gradual eliminação do elemento selvagem em São

---

<sup>18</sup> ROSENFELD, Kathrin. "Waste Land ou Babel: a gramática do caos" In *Poesia em Tempo de Prosa*. p. 95.

Geraldo, e portanto da espontaneidade da natureza. Esse grau de desenvolvimento almejado por Lucrecia é um trabalho que acaba por transformar a cidade em algo estéril. O elemento natural é essencial para uma cidade viva e equilibrada.

Daí a necessidade obsessiva da constante construção e demolição da cidade. Trata-se de uma tentativa de equilíbrio que nunca se concretiza, e que a arrasta a um eterno reinício. O desafio da personagem é o de civilizar sem aniquilar totalmente o elemento dionisíaco:

A coragem porém era decidir-se a começar. Enquanto não iniciava, a cidade estava intacta. E bastaria começar a olhar para parti-la em mil pedaços que não saberia juntar depois.

Era uma paciência de construir e de demolir e de construir de novo e de saber que poderia morrer um dia exatamente quando demolira em vias de erguer. p.70

#### **2.4.2 - A construção da Linguagem através da Cidade**

Nesse jogo de interpenetração, onde a escritora ultrapassa as fronteiras entre humano e não humano, procurando uma parcial

indissociação que nos liberte dos estamentos simplistas com que nos abituamos a interpretar o mundo pode-se fazer um paralelo desse demolir e construir a cidade dentro da trama com o processo criativo de Clarice Lispector. Seu trabalho parte da destruição da linguagem usual para a criação de algo novo, como na imagem citada da beleza implícita na *cabeça vazia*. Trata-se de uma transgressão às normas estabelecidas (ou à cidade já calcificada de São Geral-do) para uma nova construção mais viva; ou, no caso da linguagem, mais plena de significado em contraposição a formas já desgastadas pelo uso<sup>19</sup>. É a tentativa iconoclasta de preservar a arte. Assim, a história narrada está em plena consonância com a forma de narrá-la.

(...) para que o particular se salve, ele tem, de certo modo, que morrer. A imagem do incêndio tem que ser lida num sentido forte: a matéria precisa ser consumida, para poder renascer. O particular tem que ser extraído de suas articulações temporais e espaciais, para tornar-se objeto do saber.<sup>20</sup>

---

<sup>19</sup> Nesse mesmo sentido Benedito Nunes coloca n'*O Drama da Linguagem* que "A existência autêntica com que sonham essas individualidades [as personagens de Clarice] dependeria da elaboração de palavras fluentes que incorporassem o real, que fizessem do dizer um modo de ser." p. 112

No entanto, o perigo dessa destruição constante é o de não se poder mais construir nada, *de morrer em vias de erguer de novo*, pois este processo pode perder-se em uma linguagem que não pertença às formas cristalizadas, mas que igualmente já não possa transmitir nada, porque incompreensível. E no caso da cidade, o risco é demolir a cidade *geral*, mas não restar dessa demolição mais que ruínas.

## 2.5 - Cidade X Morro do Pasto

Há, ao longo desse romance, paralelamente ao sítio de São Geraldo, a irrupção do elemento selvagem nesse pequeno subúrbio em vias de modernizar-se. A irrupção desse algo que não pode ser controlado é simbolizado pela imagem principal dos cavalos que habitam o subúrbio e que gradualmente vão perdendo espaço na cidade crescente. Tema esse já trabalhado anteriormente.

Como vimos tratando ao longo desse estudo, o trabalho de construção constante e obsessiva da cidade dá-se pelo embate de duas forças opostas presentes em São Geraldo e na própria personagem. No plano físico, trata-se da oposição entre a praça central de São Geraldo, núcleo civilizatório, e o morro do pasto, domínio dos eqüinos, centro do mundo natural dentro do romance.

---

Concordamos com a visão do autor de que há uma identidade visceral entre a experiência no nível das personagens e no da recriação de uma escritura que possa dar existência a tais vivências.

<sup>20</sup> ROUANET, Sérgio Paulo. *Édipo e o Anjo: itinerários freudianos em Walter Benjamin*. p. 15

A importância da praça central da cidade é, retornando ao paralelo com a antigüidade, uma característica também da cidade grega. Nesta, a *ágora* é o ponto central não somente em termos físicos mas também no sentido de que é nela que se dá a maior integração entre indivíduos na pólis. A praça é igualmente o centro comercial, o ponto de trocas e local para onde convergem os ociosos a fim de informar-se a respeito das notícias. É também o ponto onde os homens se reúnem para discutir política, onde se formam correntes de opinião, onde se dão as reuniões que decidirão o futuro da cidade:

Para Homero, los cíclopes son salvages porque no tienen "asambleas para deliberar" (ἄγοραι βουλευφόροι). Para Heródoto lo que más distingue los griegos de los persas es que unos tienen ágoras y los otros, en sus aldeas feudales, no tienen siquiera mercados.<sup>21</sup>

E é dessa forma que a praça de uma cidade surge como centro da civilização, em oposição não só ao mundo bárbaro, mas também

---

<sup>21</sup> GLOTZ, G. *La Evolucion de la Humanidad Tomo XV La Ciudad Griega*. p. 19 / Od IX, 112; Her. I, 153. " Para Homero, os cíclopes são selvagens porque não possuem "assembléias para deliberar". Para Heródoto o que mais distingue os gregos dos persas é que uns tem ágoras e os outros, em suas aldeias feudais, não têm sequer mercados."(tradução nossa).

ao mundo natural, sendo que esta segunda oposição surge também em *A Cidade Sitiada*.

Mas, se, como afirmado anteriormente, existe uma identificação da personagem com a cidade, e vice versa, isso não significa que essa seja uma relação harmônica. Ao contrário, o sítio à cidade é uma tarefa difícil, um trabalho. A cidade resiste ao sítio, à conquista do espaço físico que representa a própria conquista da interioridade de Lucrecia. E derrubar tais muralhas é uma tarefa árdua:

(...) a cidade era uma fortaleza  
inconquistável! E ela procurando ao  
menos imitar o que via: as coisas estavam  
como ali! e ali! Mas era preciso repeti-las.  
A moça tentava repetir com os olhos o que  
via, tal seria ainda o único modo de se  
apoderar. p.49

No sítio à cidade, o olhar assume uma importância capital, visto que é através desse que, em grande parte, se dá o cercamento de São Geraldo. No entanto, este não é um olhar qualquer, a forma de ver, a compreensão daquilo que se vê, são temas desenvolvidos e recorrentes ao longo do romance, e, justamente por sua importância, serão o tema do

próximo capítulo que acabará por completar o sentido do que se desenvolve neste.

A *Cidade Sitiada*, como já dito anteriormente, desenrola-se em um longo período temporal. A mocinha Lucrecia Neves é acompanhada até a maturidade. E São Geraldo torna-se uma cidade grande. Dessa forma, a relação da personagem com a cidade vai se alterando ao longo do romance. À medida em que esta cresce, Lucrecia também modifica-se e, assim, protagonista e cidade seguem em uma orgânica relação de consonância.

Porém, este trabalho de civilização do subúrbio e da criação de uma cidade grandiosa é um trabalho frustrado, pois o crescimento de São Geraldo e sua transformação em uma metrópole ocasiona a gradual eliminação do elemento natural representado pelos cavalos. Toma-se, portanto, um trabalho de aniquilação. Em seu final a cidade estará morta e perderá seu interesse para Lucrecia que deverá partir para recomeçar seu trabalho em outro lugar. Esse movimento de construção e destruição é uma constante, segundo o narrador, na cultura humana:

Quando todas as cidades fossem erguidas  
com seus nomes, elas se destruiriam de  
novo porque assim sempre fora. Sobre os  
escombros reapareceriam cavalos

anunciando o renascimento da antiga realidade, o dorso sem cavaleiros. Porque assim sempre fora.

Até que alguns homens os prendessem a carroças outra vez erguendo uma cidade que eles não entenderiam, outra vez construindo, com habilidade inocente, as coisas. E então de novo se precisasse de que um dedo apontando lhes desse os antigos nomes. Assim seria pois o mundo era redondo p. 92

Esse construir e destruir, o jugo dos cavalos e a sua libertação pelo fim da cidade são parte de uma eterna busca de equilíbrio entre o elemento natural e o elemento humano, equilíbrio esse que, no entanto, não pode ser alcançado, pois o impulso humano é o da crescente civilização e portanto o do crescente controle da natureza. Essa luta se dá até o ponto em que a cidade é posta em ruínas, perdendo novamente espaço para o elemento selvagem.

## 2.6 - O abandono de São Geraldo

Todo esse processo é interrompido por algum tempo na vida de Lucrecia, pois é extremamente angustiante. A mocinha anseia por casar-se e casando-se deixar a cidade, que nesse momento assume uma feição asfixiante:

Porque S. Geraldo a asfixiava com sua lama e seus cravos boiando nos esgotos.

P. 61

A princípio, essa fuga de São Geraldo é colocada não só a fim de livrar-se da opressão causada por essa cidade, mas para melhor realizar seu sítio, visto que o distanciamento físico permitiria que esse fosse realizado de fora:

Se ao menos a moça estivesse fora de seus muros. Que minucioso trabalho de paciência cercá-la. (...)

Se ao menos estivesse fora de seus muros.

Mas não havia como sitiá-la Lucrecia Neves estava dentro da cidade. p. 73

Nesse trecho, há a retomada da imagem já vista da fortaleza inconquistável, da cidade que resiste às investidas de Lucrecia. São Geraldo mostra-se impossível de cercar de dentro. E a protagonista do romance está dentro da cidade em dois planos, no espacial<sup>22</sup>, e no pessoal porque a cidade reflete sua interioridade. Lucrecia é, até este momento, como um duplo de São Geraldo. Ela está dentro da cidade como a cidade está dentro dela. Desse modo, sua partida significa um afastamento do subúrbio e de si mesma, a fim de melhor apreender estas duas realidades contíguas, apreensão essa que é o próprio trabalho de sitiamento da cidade.

Em um outro sentido, a cidade resiste a qualquer tentativa de mudança porque apesar de ainda ser um subúrbio em desenvolvimento ela já possui algumas formas estabelecidas e cristalizadas, dentro das quais vivem seus habitantes e dentro das quais as coisas fluem em um sentido pré determinado. E é contra essa cidade que Lucrecia estabelece o sítio como uma estratégia bélica. Ela tenta destruir estas normas para, a partir das ruínas, recriar a realidade. Mas esse é um processo árduo, as formas preestabelecidas, simbolizadas, por exemplo, pela associação de moças, rechaçam Lucrecia.

---

<sup>22</sup> Nádía Gotlib destaca a importância da localização espacial da personagem como "simulacro das passagens-experiências da personagem" quando da análise de Lóri, personagem de *Uma Aprendizagem ou o Livro dos Prazeres*, em seu ensaio "Une Apprentissage des Sens" à p. 70, sendo que esta relação estabelecida pela ensaísta pode ser deslocada também para *A Cidade Sitiada*.

Embora se pudesse inferir do texto acima citado, que sua partida da cidade natal fosse uma estratégia de sítio, ao casar-se e partir da cidade não prossegue seu trabalho em São Geraldo. Muda-se com seu marido para uma cidade maior, uma verdadeira metrópole que tanto fascina Lucrecia, tornando-se o centro de seu interesse. É isso que aparentemente a faz escolher Mateus Correia como esposo, preterindo outros pretendentes: só ele pode oferecer-lhe uma cidade maior ou, nos termos do texto: *Queria também não perder tempo e olhar logo a nova cidade -- esta, sim! verdadeira metrópole -- que seria o prêmio do forasteiro -- todo homem parecia prometer uma cidade maior a uma mulher* p. 120.

Essa obsessão de Lucrecia em relação aos valores da cidade e à tentativa de subir da *sub-urbs* de São Geraldo à *civitas* da cidade de seu marido, leva novamente ao substrato mítico de seu nome, pois ela é como a matrona romana de mesmo nome, a qual coloca os valores da cidade acima de tudo. Tanto que o capítulo que trata de sua partida é denominado *Traição* e a sua primeira frase é bastante expressiva:

Um mês depois de ter vendido S. Geraldo, foi com o amigo de Mateus tratar dos papéis de casamento. P. 119

Nesse sentido há a evocação de um eco literário. Lucrécia, nessa vida que conquistou, assemelha-se a Ema Bovary em seu tedioso casamento pequeno burguês. No entanto, mesmo se comparada a essa obra onde o idílio amoroso já não existe, em termos de aspiração a uma vida plena, a *Madame Bovary* de Flaubert se diferencia da personagem de Clarice. Ema ao menos ambiciona para si algo de grandioso e luta por isso com todas as suas forças. Lucrécia, ao contrário, ao atingir este casamento que para Ema era um tormento, está momentaneamente realizada.

E dentro desta nova situação, a relação de Lucrécia com essa nova cidade é de completa alteridade. Dentro da metrópole ela não mais se reflete ou reconhece. Nessa, ela não possui uma missão, nem a função de ser sua construtora. *Uma vez fora do subúrbio, desaparecera sua espécie de beleza, e sua importância diminuía. p.121.* Todo seu interesse se volta para a apreensão da alma do esposo. Aqui a consonância cidade/indivíduo desloca seu eixo pois a identidade com a metrópole é de Mateus:

E cansada de percorrer a alma do esposo  
– que parecia se ter difundido por toda a  
cidade, mergulhando aqui apenas para  
reaparecer diferente e inconfundível em  
outra extremidade (...) p. 124-5

Na realidade, nessa nova fase, como emblema do abandono de São Geraldo<sup>23</sup> e abandonando o trabalho de construção da cidade, a vida de Lucrecia resume-se à existência de Mateus que, ainda mais que a esposa, tem uma vida realmente exterior. E, em meio à alteridade absoluta, a protagonista perde a individualidade:

Tudo era Mateus Correia agora. Banhos de Mateus. Escovas de Mateus. Tesouras de unhas de Mateus. Nunca se vira vida mais secretamente exterior que a dele: ela abismava-se assistindo-o. p. 126

Também a interioridade de Mateus é projetada nos objetos. E, como o narrador dá-nos a realidade sob o ponto de vista de Lucrecia, esta tenta conhecer o marido com a única forma de reconhecimento de que é capaz, ou seja, de uma forma exterior, tentando conhecê-lo através dos objetos e principalmente da metrópole de onde vem o marido.

Com o casamento e o temporário abandono do sítio, Lucrecia passa a experimentar aquilo a que chama de *a verdadeira vida* p. 121. Como se sua vida houvesse iniciado com o casamento. Sente-se

---

<sup>23</sup>Como pode-se deduzir do trecho: Embora, em poucos dias, parecesse à recém-casada não ver há anos uma vaca ou um cavalo. p. 123

finalmente participando de algo grandioso, agora *parecia não ter mais tempo para nada, como as pessoas* p. 123. E no entanto sua vida resume-se a cuidar do marido como se zelasse uma criança, a participar de algumas festas e ir ao teatro. Nesse período, Lucrecia perde-se nessa cidade seduzida pelo seu *glamour*:

Lucrecia mesma fora apanhada por alguma roda do sistema perfeito. Se pensara que se aliando a um forasteiro, sacudir-se-ia para sempre de S. Geraldo e cairia na fantasia? enganara-se.

Caíra de fato em outra cidade – o quê! em outra realidade – apenas mais avançada porque se tratava de grande metrópole onde as coisas de tal modo já se haviam confundido que os habitantes, ou viviam em ordem superior a elas, ou eram presos em alguma roda. Ela própria fora apanhada por uma das rodas do sistema perfeito.

Talvez mal apanhada, com a cabeça para baixo e uma perna saltando para fora. p. 126-7

O termo *sistema perfeito* conduz novamente ao comentário de Valéry sobre a cidade moderna, que funciona por si mesma aparentemente sem a participação dos indivíduos. O termo possui evidentemente um teor irônico contra um modo de vida medíocre pintado com tintas grandiosas. Lucrécia é pega, nesse período, por essa engrenagem da cidade grande. A respeito disso a que o casamento a conduziu, a essa "*verdadeira vida*", torna-se muito expressivo o nome do marido e seu sobrenome de casada: *Correia*, um sinônimo desse sistema de engrenagens do qual vimos falando, que mantém os indivíduos, e a própria Lucrécia, sob grilhões invisíveis. Ainda que, no caso desta personagem, por um período que se encerrará.

O trabalho que Lucrécia vinha realizando e, na realidade, todo o percurso desse romance, constrói-se justamente no sentido de quebrar estas correias e engrenagens que, ainda que pareçam harmoniosas, são extremamente limitadas, para dessa forma atingir um meio mais pleno de existência. No entanto, essa vida apenas pode ser atingida se as formas de apreensão da realidade, formas de pensamento e expressão já plasmadas forem destruídas. Esse projeto, ao menos no que diz respeito à

linguagem, é o intuito de Clarice na tentativa de criar uma forma de expressão que, longe das imagens já consagradas as quais já perderam sua força, possa realmente transmitir sentimentos e emoções verdadeiros.

Essa realidade grandiosa pode ser atingida através de um contato direto entre indivíduo e realidade, sem a mediação dos conceitos cristalizantes do *sistema perfeito*, que nada mais são do que formas de conservação da estabilidade e estagnação do próprio sistema.

Porém, ao inciar-se a tentativa de ter acesso imediato à realidade objetual, percebe-se que isto é impossível, pois a percepção da realidade é já uma forma de mediação, determinada por cada indivíduo e por sua cultura. A trajetória de Lucrecia é, justamente, a caminhada no fio da navalha entre a aproximação com a realidade imediata e o risco de ser engolida pelo sistema perfeito, como nesse período de sua vida. A constante construção e demolição da cidade é o percurso desse projeto de luta contra a estagnação desse sistema, na tentativa de, ao menos, estabelecer uma saudável dinamicidade que impediria a plasmação dos modos de apreender a realidade. Ou seja, impediria a cristalização dos recursos de mediação da realidade.

Da mesma forma que através do sítio à cidade, essa tentativa de se alcançar a *vita vera* em seu sentido não irônico é também o objetivo da feição dionisíaca neste romance, pois o êxtase dionisíaco é também a tentativa de um rompimento com as formas plasmadas,

associadas, nesse contexto, à civilização como um todo, e de uma fusão completa, ainda que momentânea, com a natureza. E, para Clarice, também com os objetos, na tentativa de conquistar a plenitude, pela não mediação.

## 2.7 - Retorno a São Geraldo

Assim, apesar do período de afastamento de São Geraldo, e da sensação de tranqüilidade que a suspensão do sítio traz, Lucrecia não é capaz de abandonar completamente seu projeto, como pode-se deduzir do início do trecho anteriormente citado: não consegue *sacudir-se* de São Geraldo. Ela retorna à sua cidade com o marido, mas esta, a princípio, não representa o seu alter-ego como outrora. São Geraldo transformou-se em sua ausência, plasmou novas formas, agora desconhecidas para ela, e o reconhecimento, a consonância, a princípio não ocorre. A cidade fora construída por outros de seus habitantes:

Aproveitando a sua ausência, S. Geraldo avançara em algum sentido, e ela já não reconhecia as coisas. Chamando-as, estas não mais respondiam – habitadas a serem chamadas por outros nomes.

Outros olhares, que não o dela, haviam transformado o subúrbio. Também não

olhava mais os bibelôs, estes às suas costas. p. 135

Na última frase do parágrafo acima, a revelação de que Lucrecia também mudara, dificultando ainda mais seu contato com esta nova São Geraldo. Agora não presta mais atenção nos bibelôs. A cidade passara a funcionar sozinha. Nesse momento, as coisas pertenciam às coisas e não mais a ela. Lucrecia parece estar fora deste processo:

Vista do alto de uma janela a cidade era um perigo.

Carros, condutores invisíveis, deslizavam nágua e de súbito mudavam de direção, não se sabia por quê S. Geraldo perdera os motivos e agora funcionava sozinho.

(...)

Mas havia uma glória que até então nunca se atingira. Indivisível pelos habitantes. Se acontecia um assassinato, era S. Geraldo que assassinara. Nunca as coisas haviam pertencido tanto às coisas.

p. 138

Na ausência de seu olhar, a cidade parece ter atingido uma irreduzibilidade a si mesma pela existência dos objetos em si, sem a posse desses pelos indivíduos. É o fim da mediação; as coisas pertencem agora às coisas. Mas essa imediação de nada serve se Lucrecia não participa dela. A cidade, então, mostra-se, como nunca, um organismo vivo. E São Geraldo assume a feição de uma ameaça. Já atingira aquele estado de que vimos falando em que impera o sistema perfeito. Nesse momento de seu crescimento, o elemento natural foi já bastante reduzido. Ela tornara-se assim por ter crescido e se transformado em uma metrópole.

O subúrbio tranqüilo era anteriormente o emblema da segurança, mas desde o princípio do romance o narrador apresenta-nos essa que parece ser a feição terrível do progresso, como por exemplo quando, logo no início do texto diz-se que na cidade em crescimento *já se respirava o silêncio com desassossego, como numa cidade* p. 13 ou então, as pessoas nessa nova S. Geraldo: *como numa cidade já não sabiam para onde ir.* p. 16. Assim, a imagem dessa, que tradicionalmente fora a segurança contra os ataques estrangeiros e naturais, torna-se ela mesma a ameaça.

Nesse período, as coisas parecem ter fugido do controle de Lucrecia e essa entidade que se tornou São Geraldo é responsável pelo que acontece aos seus habitantes: *quando acontecia um assassinato, era São*

*Geraldo que assassinara* p.138. Lucrecia não parece ter mais lugar ou função nessa cidade. Ela chegara a um ponto em que o sítio parece ter-se realizado e tudo está pronto:

(...) *chorava feliz*, por um instante liberta do dever com que nascera, que lhe haviam transmitido no meio também, escondendo-se no seu ombro contra a glória de S. Geraldo deflagrado. p. 138-9 (grifos nossos)

(...)

E sob a *agudez do incolor* elevavam-se os modestos telhados de S. Geraldo. Por um instante raro, às derradeiras gotas iluminadas da chuva, a cidade estava unânime. Pessoas olhavam a piscar, reconhecendo a constância das coisas. Os rostos espantados como se tivessem sido avisadas de que a hora chegara. De voltar as costas à cidade madura, e ir para sempre embora. p. 140 (grifos nossos)

A respeito da linguagem clariceana, cabe analisar com um olhar mais atento dois oxímoros que surgem nas citações acima. O primeiro é a expressão *chorava feliz*, que marca o sentimento de Lucrecia ao chegar nesta nova São Geraldo, aparentemente terminada, onde estaria liberta dessa angustiante obrigação que é o sítio do qual fugira anteriormente com o casamento. Nesse momento da vida da personagem há um sentimento dúbio revelado pela expressão acima, o alívio da liberação de um dever, que, no entanto, era um projeto de vida. Trata-se de um meio termo entre a felicidade a infelicidade, uma manifestação de um desabafo de dor que se torna expressão da felicidade.

O outro oxímoro é a expressão: *agudez incolor* onde Clarice faz a correspondência de dois termos opostos. *Incolor*, ligado à gama semântica daquilo que é vago, indeterminado, impalpável, é colocado ao lado do termo *agudez*, que denota uma sensação contrária, de fina percepção, de exatidão. Essa bela imagem descreve de uma maneira admirável esse frescor matinal onde os habitantes de São Geraldo observam a cidade recém despertos, e a calma depois de uma tempestade que une os sentimentos de vaguidão da tranqüilidade matinal à agudez da cidade que surge enfim como algo coeso, *unânime*. E todos são assaltados pela sensação de que esta coisa tão vaga que até então fora a cidade, e que se

transmuta agora em algo agudo, está terminada, madura e já pode ser abandonada em sua aparente perfeição.

Essas duas expressões inusuais de linguagem apenas vem a ilustrar aquilo que se falou sobre o uso da linguagem que a escritora realiza ao longo de sua obra e também em *A Cidade Sitiada*. Assim, da mesma forma como definira a beleza da *cabeça vazia* de Lucrecia, nessas expressões, aplica termos aparentemente desconexos a fim de fazer a linguagem respirar um novo ar, criando imagens originais, fazendo com que esta, insuflada de um novo ânimo, seja capaz de tornar-se altamente expressiva, não se perdendo em formas e imagens já desgastadas.

## **2.8 - A cidade Concluída**

Nesse período de retorno da personagem, a cidade mostra-se independente da protagonista e aparentemente pronta, como se durante a ausência iniciada pelo casamento e a mudança de São Geraldo a cidade houvesse crescido sozinha e o trabalho que Lucrecia realizaria já tivesse sido feito, de modo que não parece nem mesmo fazer sentido permanecer, podendo-se partir com a satisfação do trabalho realizado, e instalar-se em outro ponto a fim de recomeçar. Mas se trata apenas de aparência, logo Lucrecia reencontrará seu lugar. Sua missão não terminou, e, como que por uma premonição, Lucrecia sabia que deveria retornar:

Uma noite Lucrecia chorou um pouco, enquanto o lutador exausto sonhava ao lado. Tranquila a noite, agradável mesmo, e o céu estrelado. Depois nem sabia em que momento adormecera, de tal modo viu o dia seguinte acrescentando-se à sua riqueza.

Então ela disse em cólera: vou embora daqui. p. 134

Parte como que por premonição ou porque seu desejo de construir e destruir a metrópole seja uma compulsão da qual ela não pode manter-se afastada por muito tempo. Seu retorno é inevitável e, como será visto logo adiante, este é um impulso do qual Lucrecia não pode se libertar. Da mesma maneira que, quando em férias em uma ilha, faz os planos de como construiria, nesse lugar, uma nova cidade. Embora a feição dionisíaca exerça uma grande força na personagem, ela vai se esvanecendo ao longo do romance, e da intenção da construção de uma cidade grandiosa, apenas constrói uma metrópole como as outras, onde o elemento natural perde seu espaço pouco a pouco.

Dessa forma, a compulsão de repetição desse eterno construir torna-se destrutiva em dois sentidos; contra a cidade, e contra a própria personagem, visto o paralelo entre as duas realidades. As relações feitas pelo narrador entre Lucrecia e os cavalos também diminuem ao longo do romance. No entanto, como esse elemento lhe é essencial, assim que ele for esgotado em São Geraldo necessitará ser encontrado em outro lugar, onde o processo recomeçará continuamente, *porque assim sempre fora* p. 92.

Por esse motivo, a sensação da personagem de que não tem mais espaço no subúrbio, agora já semelhante a uma metrópole, não dura por muito tempo, São Geraldo não está realmente acabada, ainda há domínios a civilizar. Logo há um momento em que Lucrecia finalmente reencontra seu lugar nessa cidade alterada e reassume seu espaço e seu poder nesse organismo:

Nesse período Lucrecia Correia se agregou enfim ao que sucedia. Terminando por admitir que sonhara com este progresso e lhe dera sua própria força. Reconhecendo aqui e ali marcas de sua construção. p. 144

(...)

Só Lucrécia não era mais atingida pela tensão da cidade. Sobretudo quando alguém se queixava da dificuldade de pegar um bonde ou alugar uma casa, Lucrécia Correia abaixava os olhos procurando esconder – que era ela a culpada. p. 145

E na narrativa, mais uma vez, o paralelo entre a personagem e a cidade se mostra. No entanto, o mimetismo entre protagonista e cidade, ao fim do romance, estende-se além dos domínios de São Geraldo. O paralelo parece fazer-se não somente com a cidade natal de Lucrécia, mas com qualquer cidade em construção. Como se a necessidade da personagem fosse esse ímpeto civilizatório. Isso pode ser deduzido do período em que a protagonista do romance retira-se para uma ilha, em férias:

Lá estava a casa de madeira, em preto e branco por causa da umidade que lhe escurecia as linhas. (...) Lucrécia cheirava o ar salgado, farejava com cuidado aquilo tudo que lhe pareceu de uma realidade

fria e ligeira como de um córrego – e que tanto lembrava a silenciosa época anterior ao progresso de S. Geraldo. Uma casa leve construída sobre terra arenosa; depois de alguns dias percebeu que também acordava de pele branca e cílios negros, toda em claro e escuro, *tanto já começara a imitar a nova paisagem.* p. 152 (grifos nossos)

E:

Onde houvesse uma cidade se formando, lá ela se encontraria a construí-la (...) p. 154

E esse projeto de construção de cidades, desse sítio particular de que vimos falando é um processo de compreensão. A destruição e reerguimento do mundo que a cerca é uma tentativa obsessiva de uma espécie de dissecação do mundo objetual, que deve ser constantemente reiniciada, como quando, ainda não tendo abandonado completamente o sítio à São Geraldo inicia os planos de uma possível

construção na ilha onde se encontra, em um terreno que lhe pareceria adequado:

Aqui. Aqui eu construiria uma grande cidade.”

(...)

Então, na outra vida, com esforço, ela fazia casas se erguerem, pontes se entrecruzarem arfando, usinas fantasmas funcionarem. Cidade que chamaria de S. Geraldo? recomeçando-o com paciência, desta vez sem abandoná-lo por um instante com a atenção – até chegar ao ponto em que subúrbio estava, a fim de *reconhecer*, sob as sedimentações, os *verdadeiros nomes das coisas*. p. 162  
(grifos nossos)

A civilização traz o conhecimento do ambiente, onde, apesar da eliminação gradual do elemento natural, Lucrecia poderia reconhecer os *verdadeiros nomes das coisas*. O romance é finalizado quando São Geraldo parece ter atingido um algo grau de desenvolvimento, os terrenos do morro

serão habitados por pessoas e os cavalos terão de partir. Mas, mesmo sendo esse seu aparente objetivo, Lucrecia não tem mais espaço em meio a essa nova realidade. Pois se buscava o progresso como uma forma de compreensão, não pode eliminar sua faceta selvagem.

Esse é o dinamismo e a incoerência da construção das cidades de Lucrecia, a procura do ambiente compreensível e a propensão para o selvagem. Sendo o exaurimento dessas uma consequência inevitável de seu trabalho de construção de uma metrópole. E uma metrópole morta não interessa à personagem, e a impele a novamente recomeçar seu infindável trabalho.

### **CAPÍTULO III**

#### **O OLHAR**

Adiante será analisado um outro aspecto de um motivo que vem sendo discutido até o presente momento nesta dissertação, que é o dessa iluminação momentânea que atinge a consciência do indivíduo clarificando a realidade. Tal sensação ocasiona uma abertura do sujeito em relação ao mundo objetual e a fusão de ambos. Mais uma vez, surge o problema do risco, do rasgo, de um brilho súbito que momentaneamente ilumina a realidade, ou seja, da epifania. Mas, aqui, o que será priorizado é o sentido através do qual essa experiência torna-se possível: a visão.

No capítulo anterior, foram analisadas as formas do sítio em relação à cidade natal da personagem. Neste momento, é preciso examinar de uma forma mais detalhada a maneira como este sítio se realiza. E a principal arma utilizada nesse processo, uma vez que esse não é um sítio

concreto, mas sensível, foi o olhar, que assume feições tão importantes quanto particulares em *A Cidade Sitiada*. A decisão de privilegiar o sentido da visão, no entanto, não é uma escolha gratuita de Clarice. Walter Benjamin, em seus estudos *A Modernidade e Sobre alguns Temas em Baudelaire*<sup>1</sup> fala-nos, através da experiência do homem moderno nas grandes cidades, sobre a importância que a visão assume nesse novo contexto em detrimento dos demais sentidos.

Isso ocorre pela mudança de experiência que a cidade grande acarreta em seus habitantes em comparação ao campesino, aos indivíduos agrupados em pequenas cidades, ou nas grandes cidades da antiguidade, que, mesmo tendo um grande número de habitantes, não podem ser comparadas a uma metrópole moderna. Dentro desta, o indivíduo é bombardeado por um imenso número de imagens de veículos, de sinalização urbana etc., dentre as quais deve aprender a circular. Da mesma forma, o sentido da visão, no século XX, sofreu uma imensa valorização. O olhar teve sua importância redobrada neste século, em grande parte pelo advento da fotografia, e, posteriormente, do cinema e da televisão, os quais ocasionaram uma profunda mudança na experiência dos indivíduos. No plano das artes, a fotografia foi tomada pelos mais fatalistas como o fim da pintura. No entanto, o que de fato ocorreu foi o libertar do artista da imitação da realidade para a assunção de que a obra não é cópia do mundo, mas uma visão mediada por conceitos artísticos, filosóficos e sociais. Com o

---

<sup>1</sup> BENJAMIN, Walter. *A Modernidade e os Modernos*.

cinema e a televisão o olhar foi valorizado como sentido a um ponto nunca antes experimentado pelo homem. O mundo ficou menor, terras distantes, antes conhecidas por relatos de viajantes, puderam ser vistas por todos.

O tema da multidão, abordado no capítulo anterior, coloca-se novamente quando se trata do plano visual dentro do romance. O homem das cidades modernas precisa mover-se com destreza nesse mar humano onde os indivíduos são, na sua maioria, estranhos entre si, tornando a grande cidade um todo fragmentado, em oposição à pólis e à urbs antiga, onde cidadãos reuniam-se constantemente em assembléia para deliberar em conjunto sobre os assuntos relevantes à comunidade. No contexto da modernidade, a atenção deve ser redobrada, mesmo por uma questão de sobrevivência, pois o sujeito deve observar não apenas os demais indivíduos, mas também automóveis e demais veículos urbanos, sinais de trânsito, propagandas, vitrines. Há, nessas cidades, uma saturação visual dentro da qual o indivíduo moderno deve adaptar-se.

Dentro desse mesmo tema da multidão, o filósofo Walter Benjamin se refere a um tipo de sujeito que surge ligado a esse contexto, que é o *flâneur*<sup>2</sup>, indivíduo que, ainda não engolido pela massa, pode observar o mundo circundante como um elemento estranho a ele. Partindo

---

<sup>2</sup> BENJAMIN, Walter. "A Modernidade" IN: *A Modernidade e os Modernos*. Neste ensaio o filósofo define a figura do *flâneur* opondo-a ao do *badaud*: "No *flâneur* é muito evidente o prazer de olhar. Este pode concentrar-se na observação (...) ou pode estagnar no simples curioso – e então o *flâneur* se transforma no *badaud*" p. 8. Em nota Benjamin explicita a diferença entre os dois : "O simples *flâneur* está sempre em plena posse da sua individualidade; a do *badaud*, pelo contrário, desaparece. Fica absorvida pelo mundo circundante." Assim, o *flâneur* é aquele capaz de observar a cidade sem

assim de Benjamin, poderia-se, sob uma certa perspectiva, associar as características do *flaneur* a algumas particularidades da personagem clariceana em questão, uma vez que Lucrecia também possui essa capacidade de observação de alguém que não foi ainda tragado pela generalidade da cidade moderna. Porém, ela difere do *flaneur* no que diz respeito ao caráter ativo que assume diante de São Geraldo pois, se, como esse, ainda não foi absorvida pela homogeneidade da turba, observa a cidade com o intuito de transformá-la, e a fusão a que termina por se submeter nada tem da fusão que é imposta ao *badaud*, pois esse funde-se com a cidade no que ela tem de estagnado, enquanto Lucrecia funde-se com o que há nessa de mais vivo e dinâmico.

### 3.1 - O Corpo

Mas não apenas o sítio à cidade é feito tendo a visão como instrumento, também no sítio ao corpo a capacidade de ver é essencial à personagem, e observar a realidade que a cerca a fim de atingi-la em toda sua plenitude é um dos pontos centrais do romance. Portanto, para iniciar este capítulo, será retomado um tema indicado mas não desenvolvido no capítulo anterior: o segundo alvo do sítio: o próprio corpo de Lucrecia. No que concerne a essa segunda faceta do sítio, que é a relação do eu que sente com seu próprio corpo, não há uma relação de identidade, como

---

ter sido ainda absorvido pela generalidade da multidão, ele pode observá-la apenas por não ser parte

existia entre o eu e a cidade. A relação neste caso dá-se por alteridade. A conquista do conhecimento do corpo é a conquista de uma terra estrangeira. Mesmo assim, o modo de sítio do corpo é semelhante em muitos aspectos ao do sítio à cidade.

Um dos pontos mais importantes para ambos é o olhar. Para atingir esse corpo estranho no qual subsiste a consciência da personagem é preciso vê-lo. Mas não de forma usual, é necessário recriar a forma de olhar para atingir sua verdadeira imagem. Porém, o olhar em relação ao corpo assume algumas particularidades inexistentes no sítio à cidade, pela própria natureza do objeto a ser observado: a impossibilidade da visão completa desse sem algum auxílio externo, diferentemente de qualquer outro objeto, que pode ser analisado em diversos ângulos e a diversas distâncias.

A disparidade entre a observação de um objeto externo e do próprio corpo é marcada pela diferenciação existente entre o corpo e os objetos do mundo, uma vez que estes são passíveis de um exame por diversos ângulos enquanto que aquele está sempre sob o mesmo, se considerarmos o olhar sem instrumento externo algum. Além disso, o objeto, segundo Merleau-Ponty, é aquilo cuja *presença é de tal ordem que não existe sem uma ausência possível*<sup>3</sup> enquanto o corpo é eterna permanência.

---

dela no que tem de mais mesquinho que é a homogeneização em que é absorvido o *badaud*. (nota 12).

<sup>3</sup> MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. P. 102.

### 3.2 - Olhar de Superfície

Porém, a despeito do que foi exposto acima, Clarice constrói uma relação da personagem com o próprio corpo que é mediada pelo sentido da visão. E, para realizar isso, a escritora teve de recriar as formas do olhar de diversas maneiras, bem como a relação de um indivíduo com seu corpo. Assim, a personagem esforça-se para criar a possibilidade da própria visibilidade, dentro de suas capacidades, as quais não são de ordem intelectual ou racional:

Seu impulso era duro e jamais se quebraria em lágrimas: com o chapéu enterrado até a testa olhou-se ao espelho. *Fazia-se inexpressiva e de olhos vazios como se este fosse o modo de se ver mais real. Não chegava no entanto a atingir-se, encantada pela profunda irrealidade de sua imagem.* Passou os dedos na língua, umedeceu as sobrancelhas... então olhou-se com severidade. p. 36 (grifos nossos)

O olhar que primeiro cria tem como característica a superficialidade. O modo de ver mais real, nesse contexto, é um olhar que

não penetre no objeto, conservando a noção de irrealidade que lhe é inerente, como veremos adiante. Assim, para observar o próprio corpo, esvazia o olhar de suas determinações externas, da mesma forma como procura eliminar a própria subjetividade, tentando com isso atingi-lo em sua forma mais real. Esse olhar é reiterado logo em seguida no trecho:

Inclinou-se de súbito para o espelho e procurou achar o modo de se ver mais bela, abriu a boca, olhou os dentes, fechou-a... *Em breve, do olhar fixo, nascia afinal a maneira de não penetrar demais e de olhar em esforço delicado apenas a superfície -- e de rapidamente não olhar mais.* p. 37 (grifos nossos)

O olhar de superfície, que não se fixa em objeto algum, está diretamente relacionado ao esforço de não compreensão usual do mundo. Fixar-se em um objeto, ou neste caso, na imagem do corpo, significaria penetrá-lo, compreendê-lo naquilo que vai além de sua aparência. E o intento de apreender a realidade, nesse romance, é um esforço de apreendê-la em sua aparência mais externa. Para isso, a intenção desse olhar em relação ao corpo é o de objetualizá-lo, pois essa é a única forma de

realmente enxergá-lo, visto que, se a dificuldade de ver o corpo é justamente o que o diferencia dos objetos, se o corpo também tornar-se como um, ele passa a ser perfeitamente acessível ao olhar:

Mas na verdade sua futilidade era um despojamento severo e quando ela estivesse pronta pareceria um objeto, um objeto de S. Geraldo. Era nisso que ela trabalhava ferozmente com calma. p. 37

O despojamento de que fala o narrador é um despojamento de sua subjetividade. Esse é um dos objetivos da exteriorização a que essa personagem é submetida como técnica de tangenciamento de sua interioridade. Isso ocorre por dois motivos, o primeiro vem do fato de que essa exteriorização é necessária para a manutenção de uma obra intimista em que o narrador não tem e não dá acesso à vida interior da personagem; o segundo é que a eliminação da subjetividade existe para possibilitar o processo do sítio, uma vez que apenas os objetos podem ser sitiados, pois o cerco só pode ser feito de fora. E, dada a identificação da cidade com a personagem, o sítio àquela confunde-se com o do corpo, e estar fora deste, embora pareça um paradoxo, somente é possível se ele, por via do enfraquecimento da subjetividade, tornar-se um objeto.

É importante notar que não é só um esforço de tornar o corpo um objeto, mas de transformá-lo em um objeto *da cidade*. Pois se esta mantinha com o eu que sente uma relação de identidade, transformar o corpo em parte dela é torná-lo acessível para a alma.

A aproximação da cidade com o corpo traz à tona ecos de imagens antigas, como, por exemplo, a comparação da Babilônia com um corpo de prostituta no Apocalipse<sup>4</sup>. Lá, a cidade, em uma condenação um tanto invejosa da opulência e lubricidade das cidades orientais, é comparada a um corpo feminino degradado, da mesma forma como a Jerusalém<sup>5</sup> celeste é comparada a uma esposa pura. Clarice retoma e transforma essas imagens ao estabelecer um paralelo do corpo de Lucrecia com São Geraldo.

Mas como transformar-se em um objeto? A resposta encontra-se no trecho transcrito a seguir:

Então estendeu uma das mãos. Hesitante.  
Depois mais insistente. Estendeu-a  
repentinamente entortou-a mostrando a  
palma. No movimento o ombro se alçou  
aleijado....

---

<sup>4</sup> Apocalipse, 17, 1, 2, 3, 5 "A grande Prostituta – Um dos Anjos das sete taças veio dizer-me "Vem! Vou mostrar-te o julgamento da grande Prostituta que está sentada à beira de águas copiosas: os reis da terra se prostituíram com ela, e com o vinho da sua prostituição embriagaram-se os habitantes da terra". Ele me transportou então, em espírito, ao deserto, onde vi uma mulher sentada sobre uma Besta escarlate cheia de títulos blasfemos, com sete cabeças e dez chifres (...) Sobre sua fronte estava escrito um nome, um mistério: "Babilônia, a Grande, mãe das prostitutas e das abominações da terra.

Mas era assim mesmo. Estendeu o pé esquerdo para fora. Deslizando-o pelo chão, as pontas dos dedos oblíquas ao tornozelo. Estava de algum modo tão retorcida que não voltaria à posição normal sem esfuziar-se em torno de si própria.

Com a palma cruelmente à mostra, a mão estendida pedia e ao mesmo tempo? Indicava. Erguida por uma veemência tão rápida que se equilibrava no imóvel – como a flor no jarro.

Eis o mistério de uma flor intocável: a veemência jubilante. Que rude arte. Ela se reduzira a um único pé e a uma única mão. A imobilidade final depois de um pulo. Parecia tão mal feita.

Exprimindo pelo gesto da mão, sobre o único pé, entortados com graça em oferenda, o único rosto sacudindo-se em pantomima, eis, eis, toda ela,

---

<sup>5</sup> Apocalipse 21, 2 Vi também descer do céu, junto de Deus, a Cidade santa, uma Jerusalém nova, pronta como uma esposa que se enfeitou para seu marido.

terrivelmente física, um dos objetos.

Respondendo enfim à espera dos bichos.

p. 79

O caminho para tornar-se um objeto colocando-se no mesmo plano da cidade é o da criação de uma pantomima semelhante a um rito. Nele, Lucrecia move-se a fim de eliminar aparentes excessos, uma mão, um pé, e tornar-se o objeto coeso que se assemelha a uma flor. Um corpo que se reduz apenas à sua faceta mais física, de modo que se aproxima dos animais e vegetais, emblemas nesse romance da ausência de compreensão em seu sentido usual.

E é este sítio ao corpo, esse esforço da personagem de reduzir a si mesma a um objeto da cidade, que será interpretado, ao final do romance, como um dos momentos em que mais se aproximou da realidade última que procura alcançar ao longo desse. De todos os pobres acontecimentos de sua vida, são esses que serão interpretados como os momentos vividos com maior intensidade. Foi nessas ocasiões em que esteve mais perto da *Vita Vera*, ou seja, dessa sensação de plenitude já discutida quando da análise da epifania, desse momento de súbita iluminação em que tudo aquilo que sempre esteve diante dos olhos do indivíduo é finalmente percebido em toda a sua força:

Na urgência do momento lembrou-se daquelas noites na sala de visitas... Embora raramente pensasse nelas, e mal tivesse consciência de seu sentido – elas surgiram-lhe como a única realidade de sua vida? Com os olhos abertos de espanto e atenção, atacava a memória dessas noites que parecia terem-se perdido no seu sangue; esquecer era bem o seu modo de guardar para sempre. p.

169

Essas lembranças são tão marcantes porque naquele período chegou mais próximo de ser um objeto, enxergando-se como tal. E, assim, foram os instantes em que mais se aproximou de seu objetivo de sítio, pois como parte integrante da parte física da cidade, e não mais da humana, foi capaz de realizar plenamente o sitiamento de São Geraldo, podendo ser sitiada juntamente com o resto dela. Nesses momentos em que tornou-se como um objeto, também chegou ao auge da externalização que somente é possível com a eliminação do pensamento, condição essencial para aproximar-se da realidade em si.

### 3.3 - Olhar e Realidade em si

Os elementos analisados quanto ao sítio do próprio corpo, visando enxergá-lo em seu modo mais real, podem ser encontrados em todas as formas de olhar a cidade. Pois ao realizar o ato de ver algo, o indivíduo procura apreender o objeto olhando-o tal como ele é, ou seja, tenta aproximar-se do objeto-em-si. No entanto, o que Clarice percebeu com muita lucidez é que não existe uma coincidência perfeita entre a percepção de um objeto e o próprio objeto. Todo olhar imprime algo de sua subjetividade naquilo que vê, criando imagens fantasmáticas que pairam sobre o mundo concreto. A esse respeito Merleau-Ponty, em *O Visível e o Invisível*, acrescenta:

Parece doravante, impossível limitarmos-nos à certeza íntima daquele que percebe: vista de fora, a percepção desliza por sobre as coisas, e não as toca. Quando muito se dirá, se se quer fazer jus à perspectiva da percepção sobre si mesma, que cada um de nós tem um mundo privado: tais mundos privados não

são mundos a não ser para seu titular,  
eles não são o mundo.<sup>6</sup>

No entanto, a visão do mundo de todos os indivíduos, de um modo geral, parece coincidir, como se todos fossem capazes de atingir as coisas em si. A percepção pelos sentidos é satisfatoriamente uniforme para que indivíduos convivam em "um mesmo mundo". Isso se dá porque os seres humanos possuem órgãos perceptores com as mesmas capacidades, ou:

Em um mundo de aparências, cheios de erros e semblâncias a realidade é garantida por esta tríplice comunhão: os cinco sentidos, inteiramente distintos uns dos outros, têm em comum o contexto que dota cada objeto singular de seu significado específico; e todos os outros seres sensorialmente dotados, embora percebam esse objeto a partir de perspectivas inteiramente distintas, estão de acordo acerca de sua identidade. É

---

<sup>6</sup> MERLEAU-PONTY, Maurice. *O Visível e o Invisível*. p. 21

dessa tríplice comunhão que surge a sensação de realidade.<sup>7</sup>

Essa *sensação de realidade* garante a permanência harmônica dos seres neste mundo, mas não elimina o fato de que ele persista como um mundo de aparências, onde cada indivíduo, mesmo dentro desse consenso de percepção, tenha sua própria e particular visão das coisas. Essa forma de apreensão padrão é determinada pelo contexto cultural e o imaginário dos grupos humanos. E nesse ponto retornamos à escrita de Clarice. Através da reinvenção da linguagem, a escritora liberta-se dessas convenções, dando-lhe nova vida. De um modo semelhante, quebrando as determinações usuais do olhar, a personagem desse romance aproxima-se da realidade última dos objetos, libertando-se das formas de percepção cristalizadas pelas convenções.

Dessa forma, para fugir a essa determinação da subjetividade no objeto, ver torna-se uma busca do objeto-em-si, sem a mediação do sujeito e, mais do que isso, olhar pode ser uma forma de transformar a realidade. Trata-se da busca de algo além do domínio humano, como pode-se apreender da epígrafe do romance: *No céu aprender é ver; na terra é lembrar-se*<sup>8</sup> (Píndaro). A capacidade de ver, mais que

---

<sup>7</sup> ARENDT, Hannah. *A Vida do Espírito*. p. 40

<sup>8</sup> Aprender pelo olhar é um privilégio divino, enquanto aprender na terra pressupõe uma determinação, uma forma de mediação interpretativa que é intrínseca à memória.

qualquer outra, é a qualidade mais importante de Lucrecia. É através dela que a personagem é capaz de transformar a cidade:

A realidade precisava da mocinha para ter uma forma. “O que se vê” – era a sua única vida interior; e o que se via tornou-se a sua vaga história.

(...)

E a cidade ia tomando a forma que o seu olhar revelava. p. 23

### **3.4 - Construção Virtual da Cidade**

Portanto, confirmando o que foi visto no início do capítulo, a vida íntima da personagem surge como algo exterior a ela. Pois algo que pode ser visto é algo já bastante concreto, diferentemente do mundo de sensações usualmente descrito como a vida interior dos indivíduos. E, mais uma vez, há o duplo movimento: aquilo que podia ser visto na cidade era sua vaga história e simultaneamente seu olhar transforma a cidade.

Essa forma de exterioridade que vimos falando ao longo desse estudo, nesse momento, torna-se mais clara. Pois, para evitar a determinação da subjetividade na percepção é preciso tolhê-la. E é isso que a escritora realiza ao construir essa personagem. Pela aniquilação de sua

vida interior, pela atrofia do raciocínio torna-se possível aproximar-se mais do mundo objetual, e é esse o exercício do sítio, tornar-se como um objeto para realmente enxergá-los. Portanto, pela diminuição das formas usuais da percepção, existe um ganho na experiência. Deixando de lado a convenção, procura-se retomar emoções verdadeiras.

Esse olhar é construtor da cidade nascente. Ele é capaz de transformar aquilo que vê. Assim como no trecho a seguir quando, adequadamente ornada, preparada de uma forma que se assemelha a um ritual, assumiria sua função de construtora e, da mesma forma como o sítio não visa a uma cidade concreta, mas à sua percepção pela personagem e a relação disso com seu mundo interior, pode ter como instrumento de construção algo que não é palpável, como o olhar:

(...) assim vestida ela olharia o subúrbio e este se transformaria. Com um cachorro. Era deste modo que se *compunha* uma visão. A moça não tinha imaginação mas uma atenta realidade das coisas que a tornava quase sonâmbula; ela precisava de coisas para que estas existissem. p. 44  
(grifos nossos)

Na expressão utilizada pelo narrador: "era deste modo que se compunha uma visão", surge novamente aquilo que foi discutido no capítulo do sítio, da personagem que está dentro da cidade e da cidade que, simultaneamente está dentro da personagem. Novamente isto é introduzido pelo verbo compor, ou seja, algo que deve ser posto junto, emparelhado, a fim de que se construa algo. Também esse olhar que cerca a cidade é composto, i. e., ao olhar, a personagem coloca-se no mesmo nível do subúrbio, há, na realidade, uma reciprocidade entre o mundo e Lucrecia, o que traz à tona novamente a reversibilidade desse processo de sítio e do duplo papel da protagonista, sitiante e sitiada.

Nesse trabalho de construção da cidade, a imaginação não tem espaço, pois, como o próprio termo nos sugere, ela está ligada diretamente à imagem, e, portanto, faz parte do mesmo campo semântico que vimos analisando aqui: o da visão. E assim, embora a imaginação difira da percepção visual, ambas são formas mediadas de apreensão da realidade, sendo que a imaginação está ainda um passo mais afastada dessa que o olhar usual. A imaginação situa-se em um campo que transita entre a imitação (o termo latino *imitator*<sup>9</sup> tem a mesma raiz do termo grego *imago*) e da ficção visto que, embora, segundo Freud<sup>10</sup>, a imaginação tenha sua origem na realidade, aquela afasta-se dessa criando uma quase-

---

<sup>9</sup> Dicionário Escolar Latino-Português. .

<sup>10</sup> Apud enciclopédia Universalis.

realidade. Assim, o sujeito, ao imaginar, realiza uma modificação dos dados concretos em favor da fantasia.<sup>11</sup>

A imaginação, estando ligada a processos da fantasia, é regida por pulsões inconscientes, diferindo assim do olhar em que os conceitos de consciente e inconsciente não se aplicam com tanta intensidade. Dessa maneira, a imaginação é uma forma de apreensão irrefletida ligada a uma realidade afetiva. Mas, mesmo sendo ligada a realidade dos afetos, não é ainda o olhar que Lucrecia procura pela sua distância dos objetos do mundo concreto. Por conseguinte, são esses dois processos, o da reflexão por parte do olhar consciente e da imaginação por uma via inconsciente que criam essa realidade fantasmática que paira sobre os objetos.

O olhar é um modo de apoderar-se da cidade, e um modo de conquistar essa fortaleza que é São Geraldo, através da imitação daquilo que vê, prosseguindo assim o trabalho de aniquilação da subjetividade. A personagem tenta tornar-se igual à cidade, da mesma forma que no processo de sítio ao corpo, Lucrecia havia se tornado semelhante, através de uma pantomima, a uma flor no vaso<sup>12</sup>, trata-se de um apoderar-se tão profundo de São Geraldo que agora não se trata somente de colocar-se ao

---

<sup>11</sup> Cf. Enciclopédia Universalis

<sup>12</sup> Benedito Nunes trata semelhantemente dessa procura pelas qualidades dos objetos ambicionadas pelas personagens Clariceanas como a exemplo de Lucrecia, na cena acima. "Os gestos, as atitudes e os sentimentos humanos contrastam pelo seu aspecto grotesco, deslocado e estranho, com as qualidades sensíveis e densas dos objetos, com a segura permanência de animais e vegetais, com o estatuto sereno das coisas propriamente ditas." In *O Drama da Linguagem*, p. 116.

lado da cidade (compor), mas tornar-se a própria cidade e seus objetos. É uma abertura subjetiva ao que está fora do indivíduo:

(...) a cidade era uma fortaleza incoquistável! E ela procurando ao menos imitar o que via: as coisas estavam como ali! E ali! Mas era preciso repeti-las. A moça tentava repetir com os olhos o que via, tal seria ainda o único modo de se apoderar. p. 49

O melhor modo de aproximar-se da cidade é tornar-se negatividade, somente assim a fusão é completa, repetindo com os olhos o que via, ou seja, tentando apreender as coisas em si, pois qualquer alteração determinada pela percepção ou por uma interpretação do que via seria uma forma de perder esse objeto para as determinações tradicionais. A apreensão da cidade e das coisas é feita por mimetismo, da mesma forma que Lucrecia objetualizara-se tornando-se semelhante a uma flor, ela percebe os objetos tal como os vê imitando-os de forma perfeita, para dessa maneira realizar a maior aproximação possível com eles. Isso pode ocorrer porque eliminando a subjetividade e o poder de influir naquilo que vê, diminui a mediação:

(...) quando São Geraldo se manifestava, manifestava-se igual a si mesmo, sem se revelar. p. 57

Exerce, então, sua modesta função que é a de olhar, e uma vez conseguindo colocar-se no mesmo plano da cidade, assumiria a feição desejada, a coisidade que era necessária como um instrumento dessa forma de apreender a realidade. No entanto, como podemos deduzir dos tempos verbais utilizados pela autora, isso ainda não é possível para Lucrecia, ela ainda encontra-se limitada por sua percepção, ainda não é capaz de objetualizar-se a ponto de apreender a cidade sem mediação:

Um instante em que ela se *expressasse* e ter-se-ia colocado no mesmo plano da cidade. Um instante em que ela se *demonstrasse*, e teria a forma que lhe era necessária como instrumento. p. 78

### 3.5 - Alma e Espírito

E essa forma de olhar torna-se o único meio de conhecer. E este é o objetivo de Lucrecia no que diz respeito ao sítio. Conhecer a si mesma e à cidade. Mas é muito importante ressaltar que, assim como não se tratava de uma forma de ver usual, não se trata de uma forma de compreensão usual. O narrador chega mesmo a negar que esta seja uma forma de "compreensão": *O principal mesmo é não compreender, nem mesmo a própria alegria. p. 96.*

Para melhor desenvolver essas afirmações é necessário trabalhar com os conceitos de alma e espírito, e a relação desses dois com o pensamento e com as emoções. Para isso nos utilizaremos das definições dadas por Hannah Arendt em seu livro *A Vida do Espírito*, por acreditar que estas sejam adequadas para o estudo d'*A Cidade Sitiada*. Embora a delimitação das fronteiras entre os dois termos seja usualmente esfumada, ocorrendo mesmo que os dois sejam, em muitos contextos, interpretados como sinônimos, tais conceitos são mais do que o simples contraponto do corpo físico.

Para Arendt, a diferenciação entre os dois vem justamente da dicotomia pensamento/sentimento. Enquanto a alma estaria mais ligada a uma realidade afetiva onde o pensamento não alcança, a vida do espírito seria movida pelo pensamento:

O discurso metafórico conceitual é, de fato, adequado para a atividade do pensamento, para as operações do nosso espírito; mas a vida da alma, em sua enorme intensidade, é muito melhor expressa em um olhar, em um som, em um gesto, do que em um discurso.<sup>13</sup>

Dessa forma, enquanto a vida do espírito é perfeitamente compatível com a linguagem por via do pensamento, a vida da alma, regida por emoções, não pode ser traduzida em palavras a não ser a duras penas. Este é um dos desafios da linguagem Clariceana. E, uma vez que em sua obra a vida da alma mostra-se claramente mais importante, a criação de uma linguagem que traduza, com o máximo de fidelidade, os movimentos dos sentimentos e sensações é essencial. Assim, para Clarice, parece haver um modo de compreensão somente acessível à alma, onde o espírito não atua, e é essa que vimos tentando definir ao longo deste estudo. Um entendimento puramente afetivo e portanto irracional, onde o pensamento não tem lugar.

Trata-se de uma compreensão diferente daquela que se alcança através da racionalidade. Parece-nos que se trata de um

conhecimento mais orgânico, visceral e mais pertencente ao reino das sensações que ao da concretude. E para ser alcançado deve ser realizado um trabalho de desaprendizado do senso comum e de não penetração do objeto a fim de atingir o âmago das coisas:

Em um de seus trabalhos biológicos, [Aristóteles] sugere que a alma – sua parte vegetativa, bem como suas partes nutritiva e sensitiva – "veio a ser no embrião, não existindo previamente fora dele, mas o *nous* entrou na alma vindo de fora, garantindo assim ao homem um tipo de atividade sem conexão com as atividades do corpo. "Em outras palavras, não há sensações que correspondam às atividades espirituais; e as sensações da psique, da alma, são realmente sentimentos que experimentamos como nossos órgãos corporais.<sup>14</sup>

---

<sup>13</sup> ARENDT, Hannah. *A Vida do Espírito*. p.26

<sup>14</sup> ARENDT, Hannah. *A Vida do Espírito*. p. 28

Daí a importância do resgate do corpo, visto que ele é capaz de compreender tanto quanto a inteligência. Essa forma de compreensão da alma assemelha-se à definição do *pensamento vivo* colocado por Robert Musil em seu romance *O Jovem Törless* no seguinte trecho:

Sim, há pensamentos mortos e pensamentos vivos. O raciocínio que se move na superfície iluminada, que a qualquer instante pode ser conferido pelo fio da causalidade, não é necessariamente o pensamento vivo. Um pensamento que se encontra por esse meio permanece indiferente, como um homem qualquer marchando numa fila de soldados. Um pensamento mesmo que tenha passado pela nossa mente há muito tempo – só viverá no instante em que alguma coisa, *que já não é o pensar, que já não é lógica*, se acrescenta a ele, de modo que sentimos sua verdade para além de qualquer justificação, como uma âncora que dilacera a carne viva e

ensangüentada... Uma grande  
compreensão só se realiza pela metade  
no círculo de luz na nossa mente; a outra  
metade se realiza o solo escuro do mais  
íntimo de nós e é, antes de mais nada, um  
estado de *alma* em cuja ponta extrema,  
como uma flor, pousa o pensamento.  
(grifos nossos)<sup>15</sup>

No processo elaborado por Clarice nesse romance, há a tentativa de eliminar, no nível da personagem, mesmo essa ponta extrema que é o pensamento racional, fazendo com que Lucrécia atinja um estado de não-pensamento<sup>16</sup> que possibilite a verdadeira aproximação e portanto a verdadeira compreensão da realidade, que para Clarice, ao contrário de Musil, é fortemente irracional. Isso pode ser deduzido da protagonista do romance, notadamente tola no que diz respeito à inteligência tradicional.

Porém, no que concerne à importância dos afetos nessa forma de compreensão, é do mesmo que falam os dois escritores, de algo que se processa no mais profundo do ser humano, algo que não pode ser controlado, que é escuridão absoluta. Ambos os autores falam desse

---

<sup>15</sup> MUSIL, Robert. *O Jovem Törless*. p. 188

<sup>16</sup> Maria Amália Bezerra de Melo interpreta essa forma de não pensar como uma maneira de pela união com a natureza que esse estado propicia, escapar da morte. Ver seu ensaio "O Tempo nos Romances de Clarice Lispector: A Eternidade Versus a Identidade".

entendimento sentimental como sendo uma forma de compreender mais completa. E em *A Cidade Sitiada*, o único meio de acesso a essa realidade da alma em relação ao mundo circundante é, como exposto até este momento, o olhar, pois essa forma de ver de que vimos falando, nesse contexto substitui o pensamento:

E o que elas [as pessoas da cidade] viam era o pensamento que elas nunca poderiam pensar. “É o passeio mais bonito de São Geraldo”, diziam então balançando a cabeça. E não havia outro modo de conhecer o subúrbio; *S. Geraldo era explorável apenas pelo olhar*. Também Lucrecia Neves de pé espiava a cidade que de dentro era invisível e que a distância tornava de novo um sonho: ela debruçava-se sem nenhuma individualidade, procurando apenas olhar diretamente as coisas. p. 24 (grifos nossos)

---

Essa forma de *olhar diretamente as coisas* faz parte do trabalho de excluir desse suas determinações mais usuais e também de afastar-se o mais possível das determinações da própria individualidade naquilo que se vê. Sabe-se, no entanto que é impossível que, ao olhar um objeto, deixemos de imprimir nele algo de nossa individualidade, de nosso modo particular de encarar as coisas. Pois, nas palavras de Hannah Arendt:

*As coisas vivas aparecem em cena como atores em um palco montado para elas. O palco é comum a todos os que estão vivos, mas parece diferente para cada espécie e também para cada indivíduo da espécie.*<sup>17</sup>

E no entanto, mesmo ciente desses mundos particulares de que nos fala Merleau-Ponty<sup>18</sup> e de, visto isso, da impossibilidade da eliminação completa da mediação, a questão do romance *A Cidade Sitiada* é essa busca da realidade pura, sem mediação. Esse é um dos aspectos mais importantes do trabalho de sítio.

E, para realizar essa busca, é composta uma personagem que não prima por sua inteligência. Para alcançar esta forma de ver puro, a

---

<sup>17</sup> ARENDT, Hannah. *A Vida do Espírito*. p. 18

<sup>18</sup> Cf nota 3.

inteligência seria um empecilho *Nunca precisara, aliás, da inteligência* (p. 25). E, assim, torna-se mais apta, pois *Lucrécia que não possuía as futilidades da imaginação, mas apenas a estreita realidade do que via* (p. 97) deixa de determinar e de alterar pelo entendimento a realidade que a cerca. O pensamento não deve fazer parte desse processo ao nível da personagem.

E assim constrói-se esse olhar de que vimos falando. A primeira das imagens utilizadas para defini-lo é o da importância da superfície que, no entanto, não é superficialidade. Essa metáfora resume a ausência de raciocínio em seu sentido usual, a não penetração do objeto, e ainda mostra-se expressiva no que diz respeito à definição de objeto desenvolvida no final deste capítulo. E essa forma de olhar encontra-se claramente em um trecho da obra:

Em breve, do olhar fixo, nascia afinal a maneira de não penetrar demais e de olhar em esforço delicado apenas a superfície – e de rapidamente não olhar mais. p. 37

### 3.6 - Olhar lateral

No entanto, esse olhar de superfície que vimos descrito acima não é a única imagem de que a autora se utiliza na tentativa de definir ou inaugurar uma nova forma de ver. Adiante veremos o uso de uma outra imagem, de um olhar de lado. Como o anterior, ele descreve uma forma de ver não convencional. Lá, como um não aprofundar e não-compreender, aqui como um modo de encarar de viés, igualmente sem penetrar o objeto olhando-o indiretamente. Esta segunda forma de ver é comparada ao modo como supostamente enxergariam os cavalos, que, como animais, percebem a realidade de uma forma não racional:

(...) afastando-se em seguida um passo para trás, como se os estivesse esculpindo [os objetos], para examiná-los de longe com delicadeza de míope – *um olhar de lado. Os próprios objetos agora só podiam se vistos de viés; um olhar de frente os veria vengos.* p. 63-4 (grifos nossos)

Essa forma de “não-compreender” a realidade pelo olhar lateral é mais uma forma indireta, como o sítio à cidade, de construção da personagem, e é igualmente um trabalho limite, não compreender passa a ser uma questão vital, um modo de preservar a sanidade:

O que sucedeu nesta tarde ultrapassou Lucrecia Neves numa vibração de som que se confundisse com o ar e não fosse ouvida.

Foi assim que ela escapou de saber. A moça tinha sorte: por um segundo sempre escapava. Verdade era que, pela diferença de um segundo, outra pessoa de súbito compreenderia. Mas era verdade também que pelo mesmo segundo outra pessoa seria fulminada: S. Geraldo estava cheio de pessoas fulguradas que se sacolejavam plenas de alegria no carro de socorro do Hospício Pedro II.

O principal era mesmo não compreender.

Nem sequer a própria alegria. p.96

E esta forma de olhar que dirige à cidade e a seus objetos, dirige também a si mesma pois: *Lucrecia Neves tanto vivia se mostrando que algumas vezes chegava mesmo a se ver. p.83*. E do mesmo modo irracional e sem pensamento com que procura conhecer aquilo que a cerca é o modo como procura conhecer a si mesma:

Só que se via como um bicho veria uma casa: nenhum pensamento ultrapassando a casa.

Era esta a intimidade sem contato dos cavalos; e apenas por eles os sobrados da cidade eram inteiramente vistos. E se as luzes se apagavam progressivamente nas janelas, e na escuridão nenhum olhar podia mais exprimir a realidade – o sinal possível e suficiente seria a pancada do casco, transmitida de plano a plano até atingir o campo. p.83

Os animais, por terem uma alma e um espírito não maculados pela consciência e a compreensão discursiva, são capazes de atingir a perfeição neste trabalho que Lucrecia realiza com tanto esforço.

Eles não são desprovidos de pensamento, embora não possuam certas formas de razão. Eles são capazes de uma certa forma de compreensão que é intensa justamente porque isenta de razão no sentido tradicional. Não se pode mais opor compreensão e sentimento, esta é mais uma fronteira que perde sua força nesse romance, e os dois elementos, antes opostos, agora interpenetram-se e *compõe* a realidade. O pensamento racional discursivo, nesse contexto, perde importância e força uma vez que a própria Lucrecia sempre fora um tanto estúpida. Nela, o pensamento acaba por tornar-se um sentido apenas.<sup>19</sup>

Sob essa perspectiva, as coisas têm menos valor pelo que são do que pela maneira como *aparecem*. Na realidade, nesse romance, elas são apenas o que aparentam ser. Há uma inversão conceitual naquilo que nosso imaginário crê, visto que aqui o essencial não é o que está oculto; e o que nossa limitada percepção pode apreender. Não porque não se queira chegar à essência das coisas, mas justamente porque pretende alcançá-la.

Assim, com esta inversão do imaginário, Clarice parece privilegiar as aparências, pressupondo que tudo o que está neste mundo, está para ver e conseqüentemente ser visto, que tudo pressupõe um espectador. Esse é um outro o motivo da supervalorização do olhar em detrimento dos outros sentidos. Esse modo de encarar o mundo coincide

---

<sup>19</sup>Naquela deusa consagrada pelas duas horas, o pensamento, quase nunca utilizado, primarizara-se até transformar-se num sentido apenas. Seu pensamento mais apurado era ver, passear, ouvir. Mas

com o que Hannah Arendt defende em seu livro *A Vida do Espírito*, como é perceptível no trecho a seguir:

Neste mundo em que chegamos e aparecemos vindos de lugar nenhum, e do qual desaparecemos em lugar nenhum, *Ser e Aparecer coincidem*. A matéria morta, natural e artificial, mutável e imutável, depende em seu ser, isto é, em sua qualidade de aparecer, da presença de criaturas vivas. Nada e ninguém existe neste mundo cujo próprio ser não pressuponha um espectador.<sup>20</sup>

Dessa forma, partindo de um existir-para-ser-visto, surge a importância da aparência de que vimos falando. Por esse motivo, o que Arendt defende no plano teórico-filosófico, coincide com o que Clarice apresenta literariamente. Ambas valorizam o que está na superfície, negando o senso comum que marca sua desimportância mesmo no nível da linguagem quando define algo como *superficial*:

---

seu tosco espírito, como um grande ave, se acompanhava sem se pedir explicações. (p.85)

<sup>20</sup> ARENDT, Hannah. *A Vida do Espírito*. p. 22

(...) podemos concluir que nossos padrões comuns de julgamento, tão firmemente enraizados em pressupostos e preconceitos metafísicos – segundo os quais o essencial encontra-se sob a superfície e a superfície é o "superficial" – estão errados; e a nossa convicção corrente de que o que está dentro de nós, nossa "vida interior", é mais relevante para o que nós "somos" do que o que aparece exteriormente não passa de uma ilusão; mas quando tentamos consertar essas falácias, verificamos que nossa linguagem, ou ao menos nossa terminologia, é falha.<sup>21</sup>

Trata-se, na verdade, de um problema filosófico importante, de inversão da metafísica, que defende a existência de algo que seja a razão da aparência. E, nesse ponto, novamente retornamos a um problema de linguagem, o qual já foi abordado diversas vezes, que é o da necessidade da criação de uma forma de expressão fora das convenções.

---

<sup>21</sup> ARENDT, Hannah. *A Vida do Espírito*. p. 25

Capaz de representar satisfatoriamente essa nova maneira de encarar o mundo.

Sobre a criação desse modo de ver antimetafísico, tem-se um bom exemplo em um episódio onde Lucrecia vê uma laranja em um prato, no qual fica clara essa tentativa de superficializar tudo e de esvaziar o poder daquele que olha. As coisas, mais uma vez, pertencem às coisas.

Era um novo modo de ver; límpido, indubitável. Lucrecia Neves espiou uma laranja no prato.

Mais adiante havia o depósito de garrafas, o caixote de madeira, o livro apodrecido de contadoria, um pano sujo e de novo a laranja. *O olhar não era descritivo, eram descritivas as posições das coisas.* (grifos nossos)

(...)

As coisas pareciam só desejar: *aparecer* – e nada mais. “Eu vejo” – era apenas o que se podia dizer. p. 100

E, aqui, apreende-se a chave desse olhar: *O difícil é que a aparência era a realidade.* p. 101. Na verdade, *apenas* a aparência é a realidade, qualquer tentativa de aprofundamento, no intuito de compreender ou explicar o objeto seria uma forma de mascarar a realidade última, transformando-a em um ponto de vista:

De repente, como se eriçasse as penas espantando-se: porque eram coisas intransformáveis! Estritas! Inconsumíveis pela atenção! "A coisa que está ali" era a derradeira impossibilidade. p.103

Corroborando com tudo o que se vem dizendo neste capítulo, ao compreender, no sentido usual do termo, as coisas são alteradas e, portanto, perdidas para sempre, pois a compreensão é capaz de alterar a própria natureza do objeto:

As coisas eram difíceis porque, se se explicassem, não teriam passado de incompreensíveis a compreensíveis, mas de uma natureza a outra. Somente o olhar não as alterava. p.104

### 3.7 - Os objetos da cidade

E é dessa forma que o olhar é a principal ferramenta do sítio à cidade, ao próprio corpo e alma, pois trata-se de um apreender simultaneamente sensível e inteligível do objeto. Na visão, apanha-se mais que a compreensão do objeto. O indivíduo, conduzido por esta forma de ver, entra nesse, é possuído por ele. Há nesse olhar essa intensa troca e abertura de que vimos tratando, em relação à alteridade representada pelo mundo objetual. Mas, juntamente com a criação desse olhar, cria-se uma nova relação do indivíduo em relação ao objeto. Sobre essa relação, Alfredo Bosi trata rapidamente em sua *História Concisa da Literatura Brasileira*, como pode-se ler no trecho que segue:

Há na gênese dos seus contos e romances tal exacerbação do momento interior que, a certa altura do seu itinerário, a própria subjetividade entra em crise. O espírito, perdido no labirinto da memória e da auto-análise, reclama um novo equilíbrio. *Que se fará pela recuperação do objeto.* Não mais na

esfera convencional de algo-que-existe-para-o-eu (nível psicológico), mas na esfera da sua própria e irredutível realidade. O sujeito só "se salva" aceitando o objeto como tal; como a alma que, para todas as religiões, deve reconhecer a existência de um Ser que a transcende para beber nas fontes da sua própria existência. Trata-se de um salto para o metafísico, salto plenamente amadurecido na consciência da narradora.

22

Essa recuperação do objeto ao qual o olhar do sujeito se abre é realizada também em *A Cidade Sitiada*. Nessa abertura, o objeto é trazido à tona tal qual como é. Bosi analisa-o, no contexto da obra clariceana, como algo que deve ser aceito em si mesmo e não por sua relação com os indivíduos. No entanto, neste mesmo trecho pode-se perceber a singularidade de *A Cidade Sitiada* em relação ao restante da obra de Clarice, à qual Bosi parece ter em vista quando da elaboração das colocações acima. Ao invés de uma busca do objeto resultante de uma obsessiva análise do momento interior, ou da procura da transcendência,

---

<sup>22</sup> BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. P. 479

trata-se de um furor antimetafísico. *A Cidade Sitiada* procura como ideal a imanência. Assim, o objeto fascina Lucrecia por não inferir nada que vá além de si mesmo. Dentro dessa perspectiva, o mundo objetual assume tal destaque que não só Lucrecia objetualiza-se, mas tudo o que vier a entrar em São Geraldo:

O músico rodava a manivela e o mecanismo deglutia a música com dificuldade e cuidado – a música ia tomando várias formas rápidas de objeto... tudo o que tombasse naquela cidade se materializaria em coisa? p. 51

Nesse mundo onde os objetos são investidos de tamanha importância, mesmo os elementos mais cotidianos tornam-se presentes. Em um primeiro momento, aparecem como bizarros e podem causar uma sensação de espanto à personagem, desencadeando feixes de sensações aparentemente incompatíveis com a sua causa. Apesar da extrema atração que exercem os objetos, eles também, em sua irredutibilidade, podem causar espanto, e mesmo horror. Como já mencionado, esse estranhamento, que é uma sensação semelhante à feição maravilhosa e terrível da alegria, é

uma forma de tornar-se novamente aberto aos objetos ao invés de anestesiá-los pelo hábito:

Lucrécia Neves olhava da própria altura o horror do objeto. Coisas terríveis e delicadas jaziam no chão. O parafuso perfeito. a moça respirara o odor de chumbo da claridade. E virando-se – lá estava S. Geraldo: anunciado, inexplicável, pousado com a dureza de um pé. Cada objeto hiperfísico. Os sinais. A moça moveu suavemente as patas. p. 56

Assim, os objetos e a própria mocinha de subúrbio vem a ser deixando de receber um valor convencional. Dessa maneira eles podem ser o que são. E aí está isso que a escritora denominará quanto à beleza extrínseca dos objetos, o fato da sua mais profunda imagem, da sua beleza mais intrínseca somente se revelar através dessa completa abertura dos objetos ao sujeito e vice versa.

A atitude de Lucrécia diante dos objetos é freqüentemente semelhante. Há uma sensação de estranheza que envolve o objeto, elemento simples do cotidiano, em um clima de bizarro deslocamento.

*Hiperfísicos*, i.e., vistos através desse olhar analisado anteriormente, reduzidos à sua coisidade, sem o investimento subjetivo daquele que vê. Sua importância está no fato de eles serem extrínsecos, ou seja, de não terem uma essência, algo que seja invisível, e essa é também uma meta que a personagem estabelece para si:

Sua respiração já se dividia nos primeiros objetos... que eram de uma beleza extrínseca!

Seria este um modo de ver as coisas? de uma beleza extrínseca! ela batia palmas sonolentas. Enquanto os sons se afinavam cada vez mais, já que os primeiros objetos tentavam se dar: o que existia explicava-se ao máximo, e o máximo era o estremecimento de uma flor no jarro... as coisas se alçando se dando com horror – e o máximo era a serenidade de um objeto parado.

Também Lucrecia Neves esforçava-se para se exteriorizar, sem saber se devia se dirigir à esquerda ou à direita. p. 90

Através do segundo pólo da dicotomia sujeito/objeto retornamos à objetualização da personagem na tentativa de alcançar o mundo do imediato. O tratamento dado ao mundo objetual em *A Cidade Sitiada*, assemelha-se, em alguns pontos, à concepção de objeto do filósofo Walter Benjamin. Ambos dão a este uma grande importância. Clarice, como já vimos, com a coisificação, não só dos objetos, mas também de sua personagem principal. Benjamin, que em sua teoria crítica trabalha com a noção do objeto moderno, categoria de consumo.

A aproximação mais importante que podemos perceber entre Benjamin e Clarice encontra-se no que o filósofo denomina "crítica redentora", como esta nos é apresentada por Rouanet<sup>23</sup>. Neste estudo o autor trata da importância dada pelo filósofo à fragmentação como método de estudo. A fim de que as partes de um todo, seja textual, seja concreto, possam ser ressignificadas é necessário romper o fluxo que as aprisiona. O fluxo é a cultura, a concepção dos indivíduos diante da história ou do mundo. É um posicionamento semelhante ao de Clarice diante da linguagem.

A visão desarmada, prisioneira do fluxo dos fenômenos, é incapaz de aceder a um segundo nível de realidade, atrás da pura

facticidade do que é visto. Para ela, a realidade psíquica é tão opaca quanto a paisagem urbana. Seu horizonte é o da reificação: as coisas psíquicas e sociais se impõe de forma imperiosa e excludente, reivindicando, contra outras formas de percepção, a totalidade do campo ótico.<sup>24</sup>

Assim, contra o *fluxo dos fenômenos*, Benjamin defende uma fragmentação do objeto de estudo a fim de que as partes isoladas possam revelar o todo. Isso não quer dizer, no entanto, que a visão de Benjamin coincida inteiramente com a de Clarice. O objeto, para o filósofo, quando retirado do fluxo, torna-se um mundo capaz de fornecer a imagem para interpretar o todo. Ele é alegoria, isto é, figuração de uma outra idéia que vai muito além de seu simples significado como coisa do mundo material. Sua visão, portanto, é metafísica, enquanto para Clarice o objeto fora do fluxo é importante justamente porque despojado de qualquer significação que vá além de sua coisidade.

Assim como Benjamin analisa a importância do olhar em detrimento dos demais sentidos para o homem moderno jogando-nos alguma

---

<sup>24</sup> ROUANET, Sérgio Paulo. *Édipo e o Anjo: itinerários freudianos em Walter Benjamin*

luz sobre os motivos das escolhas de Clarice sobre estes temas, também estuda a importância do objeto na modernidade. Esse, em tal contexto, foi transformado em bem de consumo, o que altera seu valor para os indivíduos. Como mercadoria, o objeto assume uma importância que jamais tivera. Torna-se fetiche:

Se a cidade é o palco alegórico da modernidade, as *dramatis personae* são os objetos. Não qualquer objeto, como no barroco, mas de forma muito precisa os objetos-fetiche do capitalismo: as mercadorias. São elas que, autonomizadas, determinam o destino do homem. Se no barroco o objeto estava a serviço do melancólico, que o transfigurava, tudo se passa como se agora a mercadoria é que tivesse o poder de construir o homem, esvaziando-o. A mercadoria-fetiche quer assumir um rosto humano.<sup>25</sup>

---

<sup>25</sup> Idem. p. 28

Mas esses objetos de que fala Rouanet, a respeito de Benjamin, não são os objetos de *A Cidade Sitiada*. Estes são os objetos de consumo, completamente destituídos de aura por sua própria natureza de mercadoria. Nem por isso a concepção de Benjamin sobre este tema torna-se irrelevante para este estudo, pois também para esses o filósofo vê uma possibilidade de redenção. Assim como a fragmentação era a chave para a crítica, o objeto retirado do fluxo pode ser ressignificado. Somente fora da situação de uso ele é redimido:

Mas não é utilizando o valor de uso como categoria desalienadora que a crítica salva a mercadoria-fetice. O valor de uso não é a negação da mercadoria, e sim, pelo contrário, seu suporte material, que serve de base às fantasmagorias do fetichismo. (...). A mercadoria tem que ser privada não só de seu valor, mas também de sua utilidade: tem que ser extraída do processo produtivo, em que as coisas recebem seu valor, e do processo da

circulação, em que elas são consumidas, realizando sua utilidade.<sup>26</sup>

E é este objeto que o olhar de superfície, ou o olhar lateral vê. O objeto retirado de seu valor de uso, não ressignificado, como para Benjamin, mas puro, assumindo sua feição mais real, indeterminada pelo indivíduo:

Quanto mais velho um objeto, mais se despojava. A forma esquecida durante o uso erguia-se agora na vitrina para a incompreensão dos olhos – e assim espiava a moça, cobiçando a caixinha de louça rosada. p. 18

E essas são as armas do sítio tão essencial à interpretação desse romance criado sobre diversas dicotomias. É o trajeto de uma construção virtual de uma cidade por uma personagem, que é igualmente seu alter-ego. É também uma revolução no modo de encarar o mundo, tanto no nível das vivências da personagem, capaz de um modo de compreensão de alma, quanto no nível da literariedade do romance moderno, tentando

---

<sup>26</sup> Idem. p.29.

romper o sempre igual da linguagem e das determinações culturais para a criação de uma linguagem plena de sentido.

## **CAPÍTULO IV**

### **A NOITE**

O romance *A Cidade Sitiada*, como analisado até este ponto, é forjado sobre uma série de dicotomias, as quais são, na realidade, um processo literário na busca de uma expressão mais eficiente da intimidade. O que Clarice faz é o caminho de uma desconstrução das convenções, dos tópoi literários, com o intuito de dar-lhes nova vida. O narrador leva, então, a personagem a um intenso e constante deslizar que denota aquela insegurança de conceitos que é característica da modernidade, onde indivíduos perdem suas certezas e se reconhecem como um renque de contradições sem síntese possível. Lucrecia não pertence a uma ou outra categoria, ela é, simultaneamente, um pólo das dicotomias e seu oposto.

E assim a protagonista transita, pendendo ora para um dos extremos, ora para outro. A partir da dicotomia essencial desse texto, a oposição entre apolíneo e dionisíaco, desenvolvem-se outras já estudadas;

como por exemplo aquela entre a praça central e o morro do pasto. Neste capítulo será introduzida mais uma: a oposição entre o dia e a noite. Como as outras, esta não é uma categoria estanque, mas oposição articulada que mostra-se muito esclarecedora no mapeamento da personalidade da personagem.

No que diz respeito a esta nova dicotomia, pode-se perceber que a oscilação de Lucrecia entre os dois pólos não é grande, como anteriormente entre a cidade e os cavalos. A personagem age e move-se com maior desenvoltura sobretudo à noite, seu domínio, como já referido ao longo deste estudo e como se verá com mais detalhe adiante. Sua imagem está intimamente associada a ela tanto no que se refere à potência que a cidade assume quando todos dormem, quando se dá preferencialmente o processo de sítio, quanto no que se refere aos cavalos que, somente quando o sol se põe e todos dormem, revelam-se em sua plenitude.

#### **4.1 – A Noite em nosso Imaginário**

No entanto, é preciso definir como é a representação da noite no contexto desse romance e sua relação com o sentido usual dessa em nosso imaginário, bem como é necessário estudar com o mesmo intuito a representação do dia e de sua dicotomia resultante escuridão/luz. Assim, prioritariamente, o ambiente noturno no imaginário ocidental é representado

como hostil. A escuridão traz perigos que durante o dia, por causa da luz encontram-se reprimidos ou adormecidos. A noite é, assim, domínio dos sonhos, dos mistérios, dos perigos ocultos, momento em que fantasmas e demônios transitam em liberdade.

Em cultos religiosos ancestrais essa concepção de noite e dia mostra-se muito forte. O período diurno para os povos das antiguidades, cujo imaginário em muito influenciou o nosso, é associado ao bem e o noturno ao mal. Mesmo os deuses das mitologias arcaicas podiam ser noturnos ou diurnos, como a exemplo de Mitra e Varuna, deuses dos antigos povos indianos. Sendo que o primeiro, associado ao céu diurno é um soberano justo e o segundo, associado ao céu noturno, um deus violento. Também na mitologia grega essa oposição se faz presente na oposição Ouranos/Zeus:

Zeus est sûrement le ciel lumineux. Quant à Ouranos, n'oublions pas comment Hésiode introduit la scène de sa castration (*Théogonie*, vv. 173 et suiv. Trad de Paul Mazon): "... Ainsi parla Kronos et l'énorme Terre en son coeur sentait grande joie. Elle le cacha, le plaça en embuscade, puis lui mit dans les mains la grande serpe aux

dents aiguës et lui enseigna tout le piège.

Et le grand Ciel vint, amenant la nuit..."

ἦλθε δε νυκτ επαγων μεγας Ουρανος.

Comme si ce dieu terrible ne prenait consistance, n'agissait, ne devenait qu'à la nuit, comme s'il ne pouvait apparaître qu'en amenant la nuit.<sup>1</sup>

Ouranos é aquele que traz a escuridão e, com ela, algo que é da ordem do terrível, do incontrolável. Essa oposição foi inspirada aos antigos pela noção de uma dualidade na natureza, plena de contradições. Oposições, que, no entanto, não são mais que as duas faces de uma mesma moeda. Mas, além dos perigos externos que a noite representa aos que ousam aventurar-se neste período, ela pode trazer também a insônia. Nesse estado angustiante, o indivíduo acordado em meio ao relativo silêncio noturno, onde os sons humanos não chegam aos seus ouvidos, atinge um estado de exceção, ele resta acordado enquanto todos os outros parecem dormir.

---

<sup>1</sup> Dumèzil, *Mitra-Varuna*. p. 92-3 "Zeus é, seguramente, o céu luminoso. Quanto a Ouranos, não esqueçamos como Hesíodo introduz a cena de sua castração: 'Assim, falou Kronos, e a grande Terra sentia enorme júbilo em seu coração. Ela o escondeu, o pôs em emboscada, depois lhe pôs nas mãos a grande foice de dentes afiados e o ensinou toda a armadilha. E o grande céu veio, trazendo a noite...' Como se esse deus terrível não pudesse tomar consistência, não procedesse, não viesse a existir fora da noite, como se ele não pudesse aparecer sem trazer a noite."

E essa situação de exceção pode propiciar a solidão, a qual é sentida em sua maior intensidade no período noturno pois, como dito acima, esse indivíduo está ainda cercado das pessoas da cidade, mas essas estão inatingíveis porque em outro estado. Se através dos riscos naturais e sobrenaturais que a escuridão revela, a noite era tida como perigosa, nesse contexto mais individual, onde as ameaças externas são substituídas pelos fantasmas pessoais do insone, a noite é angustiante, longa, pois esta situação de exceção é profundamente dolorosa.

Muitos exemplos literários desse estado e desta concepção de noite poderiam ser citados<sup>2</sup>. Um dos mais angustiantes e expressivos é o da situação personagem do conto *Insônia* de Graciliano Ramos, onde o indivíduo acorda no meio da noite com uma pergunta a martelar-lhe todos os sentidos: *Sim ou não?* E essa pergunta sem complemento ou explicação tortura-o, impedindo-o de tornar a dormir. As metáforas utilizadas para definir seu estado de angústia são bastante expressivas: *... sim ou não, sim ou não, roendo-me, roendo-me? Será um rato faminto que roeu a porta, se chegou a mim e continuou a roer interminavelmente*<sup>3</sup>. Ou então, ainda muito angustiante é a espera infundável pelas badaladas do relógio que lhe indicarão as horas e a possível proximidade do dia em que poderá retomar sua rotina.

---

<sup>2</sup> No atual ponto deste estudo, será realizado um levantamento de como o tema da noite, e como ela é concebida, surge em alguns exemplos literários. Na medida em que se trata de um levantamento temático, não será levada em conta a questão dos gêneros e estilos.

<sup>3</sup> RAMOS, Graciliano, "Insônia" p. 12.

A personagem não é capaz de dormir novamente e compara esta noite interminável com sua vida diurna, feliz, produtiva, tão diferente desta noite acordado em que nem ao menos sente-se capaz de levantar como um ser vivente: *Deverei levantar-me, andar, convencer-me de que saí daquele sono de morte e posso mexer-me como um vivente qualquer, ir, vir, chegar à janela receber o ar da madrugada? Impossível mover-me.*<sup>4</sup>

Nessa hora, acordado enquanto todos dormem, ele é como um morto-vivo, criatura que não participa de nenhum dos dois domínios, não pertencendo aos vivos, que nesse momento dormem, nem ainda aos mortos, ressaltando assim sua solidão e exceção: *Caí na cama e rolei fora daqui nem sei que tempo, longe, muito longe, gastando-me no espaço. Partículas minhas boiaram à toa entre dois mundos*<sup>5</sup>. Esse estar entre dois mundos define a situação dessa concepção de noite, o indivíduo retirado da vida corrente cai em uma situação de pura angústia.

Uma situação muito semelhante pode ser observada no poema *Insônia* do heterônimo Álvaro de Campos, onde o eu-lírico também marca sua situação de angústia noturna. Neste caso com a retomada mais veemente de um traço apenas sugerido no conto de Graciliano Ramos, o da inutilidade desse período em que mesmo desperto o sujeito sente-se incapaz de realizar algo, o que só aumenta a tensão. Entre dois mundos, e ainda em inércia, o indivíduo é obrigado a divagar, realizar um balanço de sua vida,

---

<sup>4</sup> RAMOS, Graciliano. Op. Cit. p. 11.

<sup>5</sup> RAMOS, Graciliano. Op. Cit. p. 10.

visto que não pode dormir nem ocupar-se. Neste poema, a situação de exceção do eu lírico diante do restante da humanidade fica mais evidente, quando declara sua inveja das outras pessoas, de como gostaria de ser qualquer uma delas:

Não durmo; não posso ler quando acordo  
 [de noite,  
 Não posso escrever quando acordo de  
 [noite,  
 Não posso pensar quando acordo de noite  
 [–  
 Meu Deus, nem posso sonhar quando  
 [acordo de noite!

Ah, o ópio de ser outra pessoa qualquer!

*Não durmo, jazo, cadáver acordado,  
 [sentindo,  
 E o meu sentimento é um pensamento  
 [vazio.  
 Passam por mim, transtornadas, coisas  
 [que me sucederam  
 – Todas aquelas de que me arrependo e  
 [me culpo;<sup>6</sup>*

---

<sup>6</sup> PESSOA, Fernando; Álvaro de Campos. "Insônia" In: *Poesias de Álvaro de Campos*. p. 159.(grifos nossos)

Neste poema, o estar entre dois mundos é definido no verso destacado por itálico, o eu-lírico é também colocado como um morto-vivo, um *cadáver acordado*. E, dentro da inutilidade que essa noite insone representa onde o indivíduo nada pode fazer de produtivo, mesmo o pensamento é definido como categoria negativa: *meu sentimento é um pensamento vazio*. E esse pensamento traz apenas a sensação de inutilidade também da vida desperta.

Uma concepção semelhante em relação à noite também pode ser encontrada em Drummond, que explicita o perigo dessas horas no terror que o anoitecer pode trazer. É nesse momento em que o dia morre e as cidades e os homens começam a parar suas lides para recolher-se às casas, em que a idéia da noite que virá começa a concretizar-se que o eu-lírico é acometido por este sentimento. Vide trecho de seu poema *Anoitecer*.

É a hora do descanso,  
mas o descanso vem tarde,  
o corpo não pede sono,  
depois de tanto rodar;  
pede paz – morte – mergulho  
no poço mais ermo e quedo;  
desta hora tenho medo.

No momento de exceção que traz a noite, quando os afazeres diurnos já acabaram e em que o sono ainda não chega, o homem é obrigado a parar, a sair do *continuum* do trabalho que mantém a mente ocupada. Essa hora traz o terror que pode haver no confrontar dos próprios fantasmas, semelhantemente ao que ocorria ao personagem do conto de Graciliano Ramos. O sentimento de morte está presente também neste poema. No entanto, essa concepção sofrerá uma profunda transformação em *A Cidade Sitiada*.

#### **4.2 - O dia em *A Cidade Sitiada***

Todos esses exemplos servirão para marcar a diferença da concepção de noite e conseqüentemente de dia na obra de Clarice Lispector como um todo e, sobretudo, no romance em questão, e, provavelmente, em boa parte de sua obra. A noite, para essa escritora, deixa de ser este momento de retraimento onde a insônia vem explicitar sua improdutividade, para tornar-se um período de extrema atividade e bem estar.

Pelo fato de que em *A Cidade Sitiada* busca-se uma forma de perceber a apreender a realidade onde a razão, em seu sentido convencional, é menos importante, o dia, com sua claridade e transparência sofre uma inversão de sentido. Ao invés de representar o período de

atividade onde se desenrola a vida produtiva é ele quem torna-se um tempo de retraimento:

Como um morcego a cidade era cega de dia. P. 95

Novamente é usada a imagem da visão. Ver é essencial nesse processo, e, para esse modo de enxergar, a claridade é uma dificuldade e não uma facilitação. Porque ver, nessa obra de Clarice, é algo mais que simplesmente a capacidade fisiológica de enxergar. Ela é uma forma de sentir e criar o mundo, e, para isso, a luminosidade solar é menos importante que a interioridade do indivíduo. A luminosidade da razão apolínea não é propícia para alcançar o estado de não pensamento a que Lucrecia aspira, tornando-se mesmo hostil, a ponto de mascarar essa realidade procurada:

Mas às duas da tarde as ruas ficavam secas e quase desertas, *o sol em vez de revelar as coisas ocultava-as em luz*: as calçadas se prolongavam indefinidamente e S. Geraldo se tornava uma grande cidade. (grifos nossos) p. 17

Durante o dia é mais difícil ver realmente as coisas, uma vez que a luminosidade as oculta e distorce com seu jogos de sombras. O dia é também um período de recolhimento, como demonstra a descrição do caráter desértico das ruas às duas da tarde. Há, aqui, uma inversão das imagens tradicionais. Durante o dia também ocorre o período de retraimento onde a cidade pára, como no fim de tarde descrito por Drummond. Aquilo que para o poeta era um indício do início da noite, para Clarice Lispector é uma característica diurna. Assim, há uma aproximação da concepção de dia nesse romance com a noite na concepção apresentada anteriormente, a luz aqui traz ilusões; São Geraldo vazia parece uma grande cidade. O dia também traz a secura que, como será tratado adiante, é também plena de significado nesse romance. A cidade, no entanto, volta a se alterar apenas inicia-se a tarde:

Quando saiu com os embrulhos, as ruas já se haviam transformado. Em vez do vazio do sol cada coisa se movia a caminho de suas próprias formas utilizando as menores sombras. O subúrbio estava agora insignificante e minucioso: iniciara-se a tarde. Onde havia água, a brisa a

frisava. Uma cortina de ferro subiu com a primeira estridência e revelou-se a casa de quinquilharias: a loja de coisas. Quanto mais velho um objeto, mais se despojava. A forma esquecida durante o uso erguia-se agora na vitrina para a incompreensão dos olhos – e assim espiava a moça, cobiçando a caixinha de louça rosada. p.

18

### **4.3 - Objetos noturnos**

Quando a luz do sol, aqui definida como *vazia*, abandona a cidade, os objetos assumem sua forma mais cheia de significado. Apenas à noite as coisas assumem suas verdadeiras feições. À noite os objetos podem ser vistos na loja de quinquilharias. Nessa, deslocados do *continuum* do uso, assumem uma dupla situação de exceção: o afastamento de seu uso utilitário e a condição de objetos visíveis, dada pela noite, onde estão mais próximos de sua forma real, não mediada. Dessa forma, deslocadas de seu meio, podem ser melhor observadas por Lucrecia, não para sua compreensão, mas para incompreensão. Sem o seu sentido utilitário, têm sua feição absurda posta em evidência. E essa transformação sofrida pelos

objetos à noite ocorre também no nível da cidade. Nesta, algo de grandioso realiza-se:

E na grande noite de São Geraldo sucedia enfim alguma coisa cujo sentido confuso e empoeirado elas em vão tentavam de dia contar com bocas abertas. Escutando no sono, remexendo-se, chamadas e sem poder ir, perturbadas pela importância insubstituível que tem cada coisa e cada ser numa cidade que nasce. p. 21

Esse evento, que não culmina em transformações concretas, é, no entanto, sentida por todos, ainda que não possam explicá-la ou compreendê-la. À noite, a cidade assume a feição de organismo vivo que foi abordado anteriormente, cada indivíduo faz parte desse processo, ainda que involuntariamente. A sensação de que algo de grandioso está ocorrendo está ligada ao fato desse subúrbio estar em processo de tornar-se uma cidade, com toda a força e glória que isso representa.

Nesse trecho, pode-se também perceber algo do processo criativo da escritura clariceana. Nesse modo de representação da realidade, a importância está centrada mais na maneira *como* se contam os

acontecimentos do que nos próprios, visto que neste tipo de narrativa ocorre um esvaziamento da ação. Trata-se de uma narrativa quase sem objeto, onde o leitor deve ter a sensibilidade para perceber, na sutileza do emergir de certas imagens, aquilo que é essencial.

Assim como na grande noite de São Geraldo emergia algo que podia ser percebido, mas não contado, o que ocorre no nível das personagens, ocorre também no do leitor, este precisa deixar-se absorver pelo movimento poético da linguagem, pela alteração do imaginário. Também ele deve deixar-se atingir pelos ecos longínquos das imagens evocadas, assim como as personagens que *escutavam no sono*, que sentiam-se perturbadas por algo que não seriam capazes de definir.

#### **4.4 - A Noite: domínio de Dionísio e dos cavalos noturnos**

Mas o que torna esse período mais importante e cheio de um dinamismo narrativo que substitui a importância de uma significação no sentido convencional, é que, assim como Apolo é o deus da luz solar, os domínios noturnos são regidos por Dionísio, com todas as conseqüências que isso pode trazer. A importância do dionisismo nesse romance, já foi discutida anteriormente, e assim como podia-se fazer uma divisão espacial entre os domínios apolíneo e dionisíaco dentro do romance, entre a cidade e

o morro do pasto, também é possível fazer essa divisão entre o dia e a noite como domínios dos dois deuses. A noite com sua escuridão é o momento da desrazão, onde torna-se mais fácil atingir este estado de não-raciocínio ambicionado pela personagem uma vez que não há a luz para distorcer os objetos:

Somente à noite pode-se conhecer  
mesmo a cidade. p. 88

Ao menos no que diz respeito a essa cidade que Lucrecia tenta construir, onde o elemento selvagem vital não deve ser destruído pela cauterização da razão e da pequenez da concepção de urbanidade moderna, e onde o viver imediato, sem a determinação da superestrutura cultural, é valorizada em detrimento daquilo que foi discutido quando da análise da associação de moças de São Geraldo, dessa "liberdade espiritual" que tem um sentido irônico, visto que nesta, tudo se desloca para uma suprema importância da significação dos fenômenos do mundo, que perde de vista o fundo vital do qual esses emergem. Da mesma forma, a cidade deserta, com seus habitantes dormindo e seus objetos fora de uso é a cidade mais real, assim como os objetos retirados de seu *continuum* assumiam sua forma mais verdadeira.

Nesse ponto, há uma concordância na imagem utilizada no romance com a imaginário. Se a noite é aqui encarada como positiva, não é porque a escuridão favoreça o raciocínio ou o trabalho em seu sentido usual, a luz continua estando ligada à *clareza* de raciocínio. Apenas ocorre que as ambições da escritora, através de sua personagem são inusuais e é isso que inverte a apreciação da noite e do dia, das trevas e da luz, nesse romance. A noite, ligada ao dionisismo está conectada à imagem dos cavalos em sua feição mais selvagem, explicitada pela situação de exceção da noite, onde eles se encontram distantes de sua função utilitária dominada pelo homem, e, soltos no pasto, assumem sua imagem bárbara:

Mas à noite cavalos liberados da cargas e conduzidos à ervagem galopavam finos e soltos no escuro. p. 27

E é nesse mesmo período noturno que o trabalho de sítio realizado por Lucrecia ganha mais intensidade. Nesse, a personagem empreende, pela constante destruição e reconstrução imagética da cidade, o forjar de um espaço mais pleno. Definindo assim a noite como profícua, afastando-a ainda mais a imagem apresentada em primeiro lugar neste capítulo. É à noite que a protagonista do romance organiza a transformação da cidade e assume sua função ancestral de construtora. Da mesma forma,

somente à noite o conhecimento é possível. Mas não se trata de um conhecimento focalizado em algum objeto, visto que este é sempre citado sem a indicação de a que se dirigiria. Na cena abaixo, Lucrécia, em meio a um sonho onde os acontecimentos se sucedem de uma forma estroboscópica, limpa a casa, e novamente do acontecimento delimitado passa-se para o plano amplo da cidade, e Lucrécia, em seu trabalho, é descrita desta forma:

Esfregava, forjava, polia, torneava, esculpia, o mestre-carpinteiro demente – *preparando pálida todas as noites o material da cidade – e talvez no fim conhecesse* – conhecia apenas de noite, a prova indireta. Ariando a pedra com perseverança, inclinando-se do alto com o pano de pratos na mão. (grifos nossos) p.

88

A função ancestral assumida pela mocinha é a da construtora, da artesã humilde que forja a cidade. Ela é, assim, ligada àquelas figuras que nas cidades antigas, desprezadas pelos poderosos, eram vistas como operárias, como mero instrumento para a realização de

algo maior. No entanto, esses, os operários que faziam o trabalho sujo, foram os nomes que permaneceram, como do de Michelangelo, por exemplo. Dessa maneira, a essa simples mocinha suburbana é entregue esse trabalho, é-lhe dado um papel que, aparentemente pequeno, a liga a grandes personagens.

Esse é mais um aspecto constante neste romance de Clarice, o de colocar seus personagens, sobretudo sua protagonista, no fio da navalha entre o medíocre e o grandioso. Lucrecia é, igualmente, uma habitante do subúrbio, com tudo o que isso implica de humildade e pequenez, e uma construtora. A escritora coloca-a no nível mais humilde, apenas para elevá-la a uma maior grandiosidade.

A protagonista não é um ser medíocre ou um personagem grandioso, ela é simultaneamente os dois. Ela é a grande construtora e é a figuração dos mesquinhos desejos burgueses que compõem a metrópole moderna. Ela busca a plenitude da pólis grega sem deixar de ser a menina que anseia por vestidos novos, por bibelôs, por todos os bens que o consumo elevou à condição de necessidades.

Clarice não realiza nisso um julgamento de valor, ela figura esse modo de ser pequeno-burguês, que sente necessidades desprezíveis como se grandiosas fossem. Ela entrevê nesses mesquinhos desejos de shopping-center, algo de admirável. Algo que traz à tona esse mais simples e humilde *élan* vital. Há, mesmo nessa pequenez do contexto, uma beleza

na força que projetava na personagem esse desejo mudo de viver intensamente.

No meio do mesmo sonho, Lucrécia encontra-se repentinamente na praça central da cidade, descrita com muita insistência como praça de *pedra*, portanto está em meio a um ambiente duro, frio e hostil. E espera na praça por algo que não é definido, mas que é uma sensação semelhante àquela intuída por outros habitantes de São Geraldo, de que à noite algo acontece nessa cidade. E é por esse algo que ameaça eclodir, como se um evento grandioso estivesse por ocorrer, que Lucrécia espera. Nessa cena, mais uma vez, o contraste da praça com o morro do pasto, imerso em trevas. Da mesma forma que no início do romance a estátua do cavalo encontrava-se em trevas apesar do luar. Assim, novamente os cavalos surgem como seres ligados à obscuridade:

De embrulho debaixo do braço foi enfim esperar um pouco na praça de pedra, todas as noites aquela moça ia esperar um pouco na praça de pedra, pôs-se de pé ao lado da estátua eqüestre para esperar um pouco na praça de pedra. Lá estava a colina em trevas. O domínio dos

eqüinos. A moça olhava. Estava esperando na praça de pedra. p. 88

Portanto, como parte importante dessa concepção de noite, estão os cavalos noturnos, que, bem como a cidade, somente à noite se revelam em toda plenitude, e, somente à noite, tornam-se mais claramente o duplo de Lucrecia. A escuridão transforma a imagem eqüina, tornando-a mais próxima daquela dos cavalos dos ritos antigos, citados no primeiro capítulo, com um teor e um poder mágicos.

Mas ela ainda se rejubilava olhando em direção ao morro do pasto onde só à noite as bestas ergueriam crinas em relincho: malditos! p. 55

Na cena, o xingamento é feito por um oficial da cavalaria, um dos namorados de Lucrecia. Não à toa ele chama-se Felipe, etimologicamente amigo dos cavalos e historicamente o macedônio conquistador, pai de Alexandre. E, não à toa, trata-se de um militar da cavalaria. Esse homem causa uma profunda admiração na mocinha que o vê com um prazeroso temor por suas atitudes brutas e bruscas. Lucrecia teria unido-se ao militar se ele assim o quisesse, tamanha a impressão que este

lhe causava. Felipe é definido como um guerreiro; fato que só atrai ainda mais a admiração da personagem. Ele também se aproxima da protagonista do romance por sua relação com os cavalos:

(...) a moça adivinhava que ele torcia o pescoço de quando em quando, num gesto que lhe dava grande beleza e liberdade extra-humana: novo hábito seu depois que fora afinal admitido na cavalaria; e também ela procurava imitá-lo com atenção, imitando um cavalo. p. 54

Mas esse, que poderia ser um grande guerreiro, um oficial da cavalaria, aquele que seria capaz de dominar a natureza selvagem dos eqüinos, acaba por revelar-se em toda a sua mediocridade. Mais uma vez, o narrador procura romper as expectativas do leitor, que percebe seu erro quando se depara com a linguagem utilizada por Felipe, plena de chavões fraseológicos:

Minha beleza de azul, vamos ver logo a água que eu tenho de dormir cedo, amanhã é dia de treino. E ainda por cima

o demônio do cavalo está dando pra trás.

p. 53

Ele é, portanto a figuração da convencionalidade, de algo que, pelo estereótipo da linguagem, afasta-se do plano da intensidade procurado em dois níveis dentro do romance, no da escritura e no da personagem. Assim, apesar da simetria na proximidade com os cavalos, uma diferença fundamental afasta os dois: a mediocridade na vacuidade das convenções representadas pelo tenente, que atinge o brio de Lucrecia ao desprezar São Geraldo *insultando-a bem na sua cidade* p. 58. E num embate com dupla aparência, de um lado a infantilidade na discussão verbal<sup>7</sup>, de outro, a imagem extremamente forte utilizada para defini-la: uma luta entre dois cavalos, o embate mais profundo, a luta à morte:

Fora o encontro no ar de dois cavalos, ambos escorriam em sangue. E não teriam parado até um ser o rei. Ela o desejara porque ele era um forasteiro, ela o odiava porque ele era um forasteiro. p. 60

---

<sup>7</sup> "Nunca! Disse rindo antipática em glória, no seu inútil brado de conquista de S. Geraldo, nunca! Eu mordo você, isso é que é, Felipe... Felipe! Chamou na escuridão, eu piso você, isso é que é beijo! Disse já séria, toda concentrada nos pés que sapateavam." p. 59

Essa cena ocorre ao cair da noite, período em que Lucrecia sente-se segura: *Passara o perigo, era noite. p. 58*. Porém não só em *A Cidade Sitiada* esta concepção do período noturno é utilizada. Ainda que em uma situação muito diferente, surge também no romance *A Paixão Segundo G.H.*, no qual a noite é considerada como o domínio onde a protagonista sente-se mais à vontade, momento no qual ela sente-se mais segura e onde os fatos de sua vida costumavam ocorrer, até o encontro com a barata no quarto iluminado e diurno. No entanto, as semelhanças não podem ser estendidas para além disso, os dois romances tratam de situações muito distintas, para G.H. existe uma experiência mística, da revelação através da Paixão e da eucaristia, e todo o processo é acompanhado por profundas reflexões. Em *A Cidade Sitiada*, trata-se do emergir da vida enquanto tal, sem consciência, ou seja, da vida em seu estado mais primitivo sem que entrem em questão dramas espirituais. Porém, a noite, n'*A Paixão* foi um outro modo utilizado pela escritora a fim de indicar a situação de exceção a que se vê surpreendida G.H., desencadeando todo o processo da paixão:

Nunca até então, a vida me havia acontecido de dia. Nunca à luz do sol. Só nas minhas noites é que o mundo se revolia lentamente. Só que aquilo que

---

"- Olhe! Disse. Por que não beija a sua avó, ela não é de S. Geraldo! Lançou-lhe afinal trágica, alto para que todos ouvissem." p. 60

acontecia no escuro da própria noite, também acontecia ao mesmo tempo nas minhas próprias entranhas, e o meu escuro não se diferenciava do escuro de fora, e de manhã, ao abrir os olhos, o mundo continuava sendo uma superfície: a vida secreta da noite em breve se reduzia na boca ao gosto de um pesadelo que some. Mas agora a vida estava acontecendo de dia. Inegável e para ser vista.<sup>8</sup>

Em *A Paixão*, bem como em *A Cidade Sitiada*, a dicotomia noite/dia está intimamente ligada a uma outra que será estudada no capítulo seguinte. Esta é a oposição entre o seco e o úmido que mostra-se paralela ao restante da análise do romance. Essa está diretamente ligada àquela e vem enriquecer o estudo da relação entre Lucrécia, os cavalos e a cidade.

---

<sup>8</sup> LISPECTOR, Clarice. *A Paixão Segundo G.H.* p. 81-2

## CAPÍTULO V

### UMA OUTRA OPOSIÇÃO: SECO/ÚMIDO

Essa outra oposição que vem a completar o quadro de dicotomias analisadas neste estudo não surge somente em *A Cidade Sitiada*. Assim como a maioria das dicotomias colocadas nesse estudo, esta mostra-se preocupação constante ao longo da obra da autora, embora, como as outras, a exemplo da oposição noite/dia, assuma outras figurações que não são irrelevantes a esta análise. Assim, a dicotomia seco/úmido mostra-se também carregada de significação em romances como *Uma Aprendizagem ou o Livro dos Prazeres* e *A Paixão Segundo G.H.*. Por esse motivo, antes de adentrar na especificidade da dicotomia no romance que é o centro dessa dissertação, analisaremos sua ocorrência nessas outras duas obras de Clarice.

Em *Uma Aprendizagem ou o Livro dos Prazeres* a protagonista, Lóri, passa por um período de profundas mudanças em sua vida, desencadeadas e conduzidas por Ulisses, um professor de filosofia que

pretende transformá-la em alguém capaz de viver a experiência da felicidade em toda sua plenitude, para, ao fim desse processo, casar-se com ela. Essa é uma aprendizagem, como o próprio título do romance indica, mas aprendizagem de quê? Uma aprendizagem da alegria, uma aprendizagem da dor. Ulisses mostra a Lóri como sua vida, até então, é regida por uma dor fraca porém constante. Nesse *status quo* a alegria teria a feição de uma transgressão, pois quebraria este estado de cômoda mediocridade em que se encontra.

Esse estado de mediocridade, em que o indivíduo acomoda-se em uma situação que, se não é de felicidade, é ao menos da ausência de grandes perigos, pois a aspiração a uma vida plena implicaria na capacidade de empreender grandes feitos, mas, igualmente, de correr grandes riscos. Portanto, trata-se da imobilidade em uma dor constante, é um processo de defesa da personagem contra os perigos de se empreender algo em favor da vida, visto que no contexto da obra de Clarice, a felicidade é tomada como o maior dos riscos, por colocar em xeque a construção de uma vida segura<sup>1</sup>. Dessa forma, a atitude da personagem, ao invés de consistir em uma fuga de qualquer situação dolorosa é justamente a fuga *em* uma situação dolorosa<sup>2</sup>. Lóri necessita, então, aprender a viver em toda sua intensidade a alegria e também a dor, como forma de alcançar uma existência mais plena:

---

<sup>1</sup> Cf. o conto "Amor" de Clarice Lispector.

Atteindre la jouissance n'implique pas l'élimination de la douleur, mais demande de poser celle-ci autrement ou de se positionner de manière différente face à elle.<sup>3</sup>

Assim, esse processo de aprendizagem e de conquista da felicidade e de uma dor extrema, encontra-se também ligada à busca da extrema alegria; visto que nesse romance os opostos não são apenas pólos contrários, mas encontram-se interpenetrados por afinidades (da mesma forma que em *A Cidade Sitiada*). No entanto, através dessa experiência, Lóri passa de um plano a outro, e esta passagem de abandono do hábito da dor dá-se pelo abandono do plano da aridez, da secura ligada à ausência, ao nada, para uma situação de plenitude onde a fartura e a sensualidade estão associadas à imagem da umidade, da abundância de água.

No princípio do romance, a imagem da protagonista está ligada ao domínio do seco, na medida em que se encontra no extremo inicial de um processo de crescimento. A secura, nesse contexto, é colocada como

---

<sup>2</sup> A alegria como uma transgressão é também um tema recorrente na obra de Clarice. A respeito desse tema cf a análise dos contos "A Imitação da Rosa" e "Os Obedientes" contidos na introdução deste estudo.

<sup>3</sup> ROSENFELD, Kathrin. "À la recherche de la douleur perdue" In: *La Parole Météque* p. 14. "Alcançar a felicidade não implica na eliminação da dor, mas demanda colocá-la diferentemente ou colocar-se diferentemente em face dela."

algo paralelo ao ódio<sup>4</sup>. Clarice utiliza-se dessa imagem com o intuito de identificá-la com sentimentos de suas personagens. Como será visto mais adiante também Lucrecia tem definidos seus sentimentos com essa imagem.

Nesse momento inicial de *A Aprendizagem*, regido pela *secura*, ocorre uma inversão no valor de uma imagem tradicional em nosso imaginário: o canto da cigarra em fábulas populares. Originalmente ligada à alegria do canto e da música em oposição à aridez do trabalho, aqui é comparada a um rosnar, ruído produzido por feras antes do ataque, transformando assim esse canto e criando uma atmosfera ameaçadora. No mesmo trecho, que será citado a seguir, o calor, imagem que pode estar ligada tanto à aridez quanto à situações prazerosas de aconchego, como sugerido por Mansfield quando da sensação de prazer na dilatação do calor em torno à lareira, no início do conto "Felicidade", surge nesse contexto ligado à primeira imagem apresentada aqui, como sufocamento e silêncio opressor:

Nem que houvesse água, por ódio não se  
banharia. Era por ódio que não havia

---

<sup>4</sup> As imagens da *secura* e a desolação trazida por ela evocam o poema *The Waste Land* de Eliot, onde o poeta em sua figuração de uma realidade degradada, usa também essa imagem, do deserto, do sol abrasador:

Que raízes se agarram, que ramos se agalham / Nesse refugio pétreo? Filho do homem, / Nem dizer ou supor tu podes, pois só o que vês / É uma pilha de imagens rotas, onde bate o sol, / E o arbusto não abriga, o brilho não dá folga, / A pedra seca não refresca. Somente / Há a sombra sob esta rocha rubra, / (vem cá à sombra desta rocha rubra), / Que eu te mostrarei algo distinto / Quer de tua sombra matinal a te escoltar / Quer de tua sombra à tarde a erguer-se para te saudar; / Eu te mostrarei o medo num punhado de pó<sup>4</sup>

(Tradução de Lawrence Flores Pereira.)

água. Nada escorria. A dificuldade era uma coisa parada. É uma jóia diamante. A cigarra de garganta seca não parava de rosnar. E se o Deus se liqüefaz enfim em chuva? Não. Nem quero, por seco e calmo ódio, quero isso mesmo, este silêncio feito de calor que a cigarra torna sensível.<sup>5</sup>

Na mesma linha de associações ligadas à dicotomia seco/úmido, a *secura* está associada semanticamente à esterilidade, bem como a água, o úmido, à fecundidade. Há uma estreita associação entre o plano da natureza e o plano da interioridade da protagonista desse romance. Ao contrário do que poderia se imaginar em uma autora de estilo intimista, a concretude não está em segundo plano, ao contrário, ela é essencial. No entanto, aqui ela é ressignificada podendo-se dela aferir muito em relação à realidade interior de Lóri. E se essa influência da natureza na interpretação da personagem é um dado secundário em *Uma Aprendizagem* ele é essencial em *A Cidade Sitiada*.

Do plano da imagem da natureza, a ausência de chuva, a cena transfere-se para a existência interior da personagem, aqui ainda de forma mais clara que no trecho anteriormente citado, no trecho há a associação é da natureza com o corpo feminino:

---

<sup>5</sup> LISPECTOR, Clarice. *Uma Aprendizagem ou o Livro dos Prazeres*. p. 21

E não chove, não chove. Não existe menstruação. Os ovários são duas pérolas secas. Vou vos dizer a verdade, por ódio seco quero é isto mesmo, e que não chova.<sup>6</sup>

A *secura*, então, está associada à esterilidade, à falta de chuva, à ausência do *mênstruo*. E os ovários, a própria fonte da fertilidade, são representados como *pérolas secas*. A associação entre a ausência de chuva e a ausência mesmo da possibilidade de fecundação, invoca o mito de Dânae, seu completo oposto. Trata-se de mais um eco de nosso imaginário. Nesse, Dânae é aprisionada pelo pai a fim de que esta não conceba um filho de Zeus, por quem o rei, seu pai, soubera por oráculo que seria morto. Mas Zeus transfigura-se em chuva de ouro, penetra na prisão e fecunda Dânae.

O caminho da *secura* à umidade acompanha a trajetória de crescimento da personagem conduzida por Ulisses<sup>7</sup>. Ao final do romance a ausência de umidade é substituída finalmente pela chuva, criando um paralelo claro entre a mudança psicológica da personagem e a natureza que a cerca. E nesse novo estado que atingiu, Lóri chega a mimetizar-se com a água da chuva:

---

<sup>6</sup> LISPECTOR, Clarice. *Uma Aprendizagem ou o Livro dos Prazeres*. p. 22

Então começou finalmente a chover.

Antes uma chuva rala, depois tão densa que fazia barulho em todos os telhados.

Já sei, pensou de repente. Soube que estava procurando na chuva uma alegria tão grande que se tornasse aguda, e que a pusesse em contato com uma agudez que se parecia com a agudez da dor. Mas fora inútil a procura. estava à porta do terraço e só acontecia isto: ela via a chuva e a chuva caía de acordo com ela. Ela e a chuva estavam ocupadas em fluir com violência.

Quanto tempo duraria esse seu estado? Percebeu que com essa pergunta estava apalpando seu pulso para sentir onde estaria o latejar dolorido de antes.

E viu que não havia o latejar da dor como antigamente. Apenas isso: chovia fortemente e ela estava vendo a chuva e molhando-se toda.

Que simplicidade.

---

<sup>7</sup> Não à toa a evocação do nome daquele que empreendeu a Odisséia.

Nunca imaginara que uma vez o mundo e ela chegassem a esse ponto de trigo maduro. A chuva e Lóri estavam tão juntas como a água da chuva estava ligada à chuva.<sup>8</sup>

Nessa cena, Lóri tenta atingir esse extremo que liga a alegria à dor, mas nesse momento isto é impossível pois encontra-se em um tal estado de abandono de si mesma que é incapaz de sentir o latejar desta. Tudo o que encontra é sua situação naquele momento: que ela está agora completamente entregue à chuva. Sua única preocupação é acompanhar essa potência selvagem da natureza. Por alguns momentos abandona-se nesse torpor, trata-se de um estado de relativo auto-esquecimento que leva o indivíduo à fusão com a natureza sendo, assim, um quase estado de êxtase. Mas logo essa atitude não racionalizada é substituída pelo questionamento. Essa cena é um exemplo da diferença desse e de outros romances de Clarice em relação à *Cidade Sitiada*, como vem-se afirmando ao longo deste estudo, no qual a racionalidade em seu sentido convencional não está inserida. Lóri, após um breve período de torpor, desperta para a reflexão a respeito daquilo que acabara de lhe ocorrer.

Nesse novo estado em que se confunde com a chuva, Lóri atinge o extremo oposto do estado inicial do romance, nesse momento ela,

---

<sup>8</sup> Idem p. 158-9

em um paralelismo indivíduo/natureza, atinge um estágio de fertilidade ligada à umidade que surge, no trecho, na figura do trigo maduro, símbolo de abundância, riqueza e fartura.

De uma forma menos estanque que a oposição em *A Aprendizagem*, onde a personagem segue uma rota ausência-plenitude, do seco ao úmido, surge esta dicotomia em *A Paixão*. Se no romance citado acima a *secura* estava diretamente ligada à esterilidade e a umidade à fertilidade, sendo, assim, uma imagem de uma positividade e a outra de negatividade. Neste segundo romance, as fronteiras entre esses dois estados tendem a esfumar-se.

Em *A Paixão*, primeiramente a dicotomia é apresentada como oposição absoluta. Neste romance a divisão entre um pólo e outro é espacial. De um lado está o apartamento organizado e decorado por G.H., de outro, o quarto da empregada onde desenrola-se boa parte do romance. Enquanto aquele é descrito nos termos do úmido, acolhedor, penumbroso, e aconchegante, este é o choque com uma luz cegante e a *secura* absoluta de um espaço branco e vazio:

Na minha casa fresca, aconchegante e úmida, a criada sem me avisar abriu um vazio seco. Tratava-se agora de um aposento todo limpo e vibrante como um

hospital de loucos onde se retiram os objetos perigosos.<sup>9</sup>

Esta divisão espacial marca uma oposição mais profunda, entre a vida que G.H. levava, e o choque que este espaço inesperadamente vazio causará. Aqui a *secura*, que representava negatividade no romance anteriormente analisado, será o meio propício e necessário para a vivência da experiência-limite em que a personagem aproximar-se-á do vazio, do neutro, através do magma da barata. Ao contrário da estrutura ascendente entrevista em *A Aprendizagem*, neste romance a trajetória é descendente, do úmido ao seco. Isto não significa que no final do romance permaneça-se no seco e no total vazio, como veremos.

A primeira reação de G.H. diante desse ambiente que em tanto difere daquele que ela criara para si é a de transformar o quarto em algo novamente agradável, em reintegrá-lo ao restante de seu apartamento, detendo o processo que se seguiria. E a maneira com que ela faria isso é o da eliminação da *secura*, ou seja, pela umidificação daquele ambiente:

E jogaria água que escorreria em rios pelo raspado da parede.<sup>10</sup>

---

<sup>9</sup> LISPECTOR, Clarice. *A Paixão Segundo G.H.*. p. 37-8

<sup>10</sup> *Idem* p. 48

A relação entre o seco e o úmido é como em *Uma Aprendizagem entre fértil e árido*, mas em *A Paixão* a ênfase está dada para a distinção entre *vivo* e *morto*. A questão essencial é de que a *secura* apresenta-se, em um primeiro momento, como paralela à morte, o que de fato é, mas ela pode conter em si, mesmo no centro de um deserto, a vida. E é nesse ponto que a dicotomia deixa de ser estanque para tornar-se dinâmica:

Só que ter descoberto outra súbita vida na mudez do quarto me assustara como se eu descobrisse que o quarto morto era na verdade potente. Tudo ali havia secado – mas restara uma barata.<sup>11</sup>

Assim, mesmo dentro da aparente esterilidade do quarto seco, pulsa a vida na figura da barata. Dessa forma, o valor absoluto das imagens relacionadas ao seco e ao úmido se manterá, estando o primeiro ligado à morte e o segundo à vida. Mas a convivência e coexistência desses dois valores opostos mostra-se possível nesse quarto desértico:

Como chamar de outro modo aquilo horrível e cru matéria prima e plasma

---

<sup>11</sup> Idem p. 51

seco, que ali estava enquanto eu recuara para dentro de mim em náusea seca, eu caindo séculos e séculos dentro de uma lama – era lama, e nem sequer lama já seca mas lama ainda úmida e ainda viva, era uma lama onde se remexiam com lentidão insuportável as raízes de minha identidade.<sup>12</sup>

A imagem da lama úmida e viva evoca a imagem dos manguezais, comuns no nordeste brasileiro, fontes de vida de lagoas, berçário de diversos animais e, portanto, criadouro de vida, fertilidade e fartura, ainda que sob uma aparência lúgubre e odor de podridão provenientes de matéria orgânica em decomposição, que justamente possibilita a vida das espécies que sustenta. A *secura*, na imagem criada por Clarice, esconde a umidade, da mesma forma que o apartamento de GH continha em si aquele pequeno deserto que é o quarto da empregada. E se GH esperava que a situação limite, aquilo que chama de *o encontro*, se faria no confortável domínio do úmido enganou-se:

Até que por horas desisti. E, por Deus, tive o que eu não gostaria. Não foi ao longo de

---

<sup>12</sup> Idem p. 61

um vale fértil e úmido como vales fluviais.  
Não contava que fosse esse grande  
desencontro.<sup>13</sup>

Atingir o âmago das coisas, realizar o *encontro*, somente é possível pela via da aridez, o cruzar de um deserto que, no entanto, traz em si a fertilidade do úmido. Assim, esse encontro se faz pela via da negatividade, na aridez desértica e na busca no nada: *Eu chegaria ao nada e o nada era vivo e úmido.*<sup>14</sup>

Pior – me levaria a ver que o deserto também é vivo e tem umidade, e a ver que tudo está vivo e é feito do mesmo.<sup>15</sup>

O essencial na umidade que pode ser encontrada dentro do deserto é que ela é o resultado de uma busca, de um processo de procura de algo que está além da experiência cotidiana. Assim, as três personagens, G.H., Lóri e Lucrecia, bem como muitas outras de Clarice, estão em busca de algo. Lóri, a aprendizagem da Alegria, que a levaria à possibilidade de uma vida mais plena para si e para a convivência com Ulisses; G. H. o retorno a um nada primordial que contém a plenitude.

---

<sup>13</sup> Idem p. 21

<sup>14</sup> Idem p. 65

<sup>15</sup> Idem p. 76

### 5.1 - A *secura* em *A Cidade Sitiada*

Tanto uma quanto outra personagem empreende esta busca da plenitude de uma forma intelectualizada. A trajetória de Lucrecia também é a de uma busca de sensações intensas e autênticas, mas seu processo é outro, ele não surge como uma reflexão que busca a revelação da vida plena, ele é realizado por uma série de movimentos regressivos, de distanciamento em relação às convenções da sociabilidade e desconstruções de tópoi literários, a fim de atingir novamente o fundo primordial de onde surgiram todas essas formas. Nesse caso, mesmo o pensamento é reduzido à sua feição mais rudimentar, trata-se da procura do élan vital em estado puro.

Mas, apesar dessas diferenças fundamentais, nesses três romances são evocadas as imagens da oposição seco-úmido. Em *A Cidade Sitiada*, Lucrecia tende a se identificar com um dos planos ainda que não de uma forma absoluta. A umidade neste romance está diretamente ligada à noite. Se, em *Uma Aprendizagem*, a divisão dava-se em momentos distintos do desenvolvimento da personagem e em *A Paixão* a divisão era espacial, entre os dois ambientes do mesmo apartamento; em *A Cidade Sitiada* a divisão dá-se nos planos diurno e noturno. Assim, como a protagonista do romance está diretamente ligada à cidade e à natureza em sua feição noturna, também os domínios do úmido serão preferencialmente os seus:

O que fora úmido, secara da chuva. a moça encontrou as coisas já empalhadas pelo sol seco. Onde estava a tempestade da noite anterior? pela janela via calmas tropas de centauros avançarem nas nuvens, arrastando os majestosos posteriores... p. 94

A imagem da secura já nesse trecho mostra sua feição negativa, pois na cidade seca pelo sol matinal as coisas estão como que empalhadas, ou seja, mortas, extáticas, apenas uma grotesca representação do que fora vivo e úmido. Umidade essa ligada à imagem dos centauros que deslocam-se no céu, em forma de nuvens. Também no trecho a seguir, ainda que neste a feição negativa não seja tão clara, a secura está estreitamente ligada ao dia:

De manhã a maré baixara, o dia nascia fresco, ventoso. Mas aos poucos a ilha ia secando de novo e às dez horas era uma cidade seca (...)p. 154

Em alguns momentos, assumindo uma forma de narrar que parece atingir a feição grave dos mitos, a umidade que recobre a cidade parece provir dos cavalos, estes também estreitamente ligados à noite e ao úmido, por toda a sensualidade que sua imagem já comentada apresenta. Assim, Lucrecia, novamente, tem sua imagem associada à desses animais, dessa vez por via da dicotomia seco/úmido:

Mal se podia adivinhar sua umidade radiosa e tranqüila que em certas madrugadas vinha da névoa e saía das ventas dos cavalos – a umidade radiosa era uma das realidades mais difíceis de enxergar no subúrbio. p. 24

No entanto, Lucrecia não permanece durante todo o romance no domínio do úmido, em alguns momentos a secura assume a feição de um sentimento ou de um traço de personalidade. Aqui novamente podemos definir algo que seria interior à personagem pela qualidade do ambiente que a cerca, nesses momentos ela assume uma feição seca:

Saudações, disse ele sem fitá-la. Afastou-se devagar procurando ser elegante aos olhos de Lucrecia mas percebia-se que

perdera o modo natural de andar. A moça assistiu-o acenar aliviado ao entrar pela primeira rua. Ela mesma respondeu movendo os dedos acima do chapéu. Então deixou de sorrir, *ficou seca*, inexpressiva por um momento. p. 52  
(grifos nossos)

No momento em que deixa um de seus namorados, Perseu<sup>16</sup>, para ir encontrar o outro, Felipe, a moça por um momento sofre uma transfiguração, *fica seca*, inexpressiva. Como se nesse instante pertencesse ao nada. Pode-se também perceber nessa cena que o seco é uma categoria negativa. Está colocado paralelamente à ausência de qualquer expressão. Também durante o sono Lucrecia adentra nos domínios do seco, como se esse fosse um lugar, um momento do sonho:

---

<sup>16</sup> A evocação mítica do nome Perseu mostra-se muito expressiva na interpretação global do romance. Na mitologia grega, Perseu é um herói argivo, filho de Zeus e Dánae. Instado por Polictetes, que tinha interesse em apoderar-se de Dánae, Perseu parte para matar a górgona. Ele obtém sucesso em seu intuito graças ao auxílio de Atenas e Hermes, e de sua astúcia ao apoderar-se do único olho das três Greias, as quais foram forçadas a revelar o caminho que levava às ninfas. Estas deram-lhe um par de sandálias aladas, um alforje e ainda o elmo de Hades, que tornava quem o utilizasse invisível. Ele mata a medusa olhando-a através do espelho de seu escudo, evitando, assim, ser transformado em pedra. Do sangue da Medusa nascem Acrísio, um gigante, e o cavalo alado Pégaso em quem Perseu cavalga. No caminho de retorno, salva Andrómeda, a quem desposa. Termina como rei de Tirintes onde funda Micenas. Alguns mitógrafos relatam que esse herói era um opositor de Dionísio a quem, segundo algumas versões do mito, teria matado, encerrando a vida terrena do deus, o qual teria retornado ao Olimpo. Este é o ponto mais relevante para a análise d'A Cidade Sitiada, visto que revela um atrito fundamental entre a feição dionisiaca de Lucrecia e seu namorado Perseu com o qual mantém uma relação sempre um tanto tensa.

Um apito já longínquo fez a moça estacar na parte seca do sonho, apalpando-a de olhos cerrados (...) p. 87

Mesmo que em alguns momentos, a fim de definir um estado da personagem, Lucrécia possa ser associada ao seco, como visto acima, sua presença é, predominantemente, ligada ao úmido e à noite. Também associados a tais domínios surge no romance uma personagem que é um duplo de Lucrécia. No entanto, sua imagem está predominantemente ligada ao seco, e sobretudo ao dia.

Eis porém que uma folha seca vibrava em aço no meio da ramagem escura como sinal para poder ser vista. Efigênia se levantava com esforço, recuperava a forma seca e entrava na cozinha. P. 30

Essa personagem é Efigênia, uma senhora viúva que vive praticamente isolada em sua fazenda, visitando a cidade apenas ocasionalmente. O primeiro ponto de contraste entre ela e Lucrécia é que Efigênia opõe-se veementemente ao progresso o qual associa ao *pecado nascente*:

Quando lhe morrera o marido continuara a manter o pequeno curral, não querendo misturar-se ao pecado nascente. E embora só fosse à rua do Mercado para depositar as bilhas de leite, tornara-se um pouco dona de S. Geraldo. Se parava junto de uma loja, com o olhar seco que *não parecia precisar ver*, perguntavam-lhe rindo de encabulamento como iam as coisas, como se ela pudesse saber mais que todos. (...) Embora a vida espiritual que vagamente atribuíam a Efigênia parecesse afinal se resumir no fato dela não afirmar nem negar, em não participar nem de si própria, a tal pondo chegara sua austeridade. p. 20

Semelhantemente à protagonista do romance, Efigênia parece ter um poder sobre a cidade, tanto que é tratada com deferência pela população de São Geraldo, como se possuísse algum conhecimento oculto aos demais habitantes do subúrbio. A personagem assume ares de uma sacerdotisa, capaz de saber da cidade mais que todos, e é por isso consultada com um respeito tímido. E essa personagem, *não parecia*

*precisar ver*, pois chegara a uma austeridade em que não participava nem de si própria. Ela parece estar um passo à frende de Lucrecia em seu processo de assunção da vida humilde. Aparentemente ela já alcançara a aniquilação necessária para atingir um estágio em que o ser humano assume um ar de placidez divina. Essa aniquilação provém de fato de uma ausência de reflexão como vem-se defendendo ao longo desta dissertação, de um desconhecimento racional de si e da realidade que cerca este indivíduo.

O que era seu espírito ela ignorava. Talvez fosse a luz mal erguida da madrugada sobre os trilhos. Seu corpo servira-lhe apenas de sinal para poder ser vista; seu espírito, ela o via na planície. (...) E tanto se concentrava difusa na claridade de seu espírito sobre a campina que este já não era seu. Assim se mantinha, pensando por intermédio da luz que via.

Sua existência de tal modo assemelhava-se a uma total inexistência, que ela parece permanecer no nada que, em *A Paixão*, existia no magma da barata como seu estado perpétuo. Nesse estágio, o corpo não é mais percebido como estrangeiro, como ocorre com Lucrecia, ele deixa de

ter importância para a viúva. Seu espírito também é algo que não lhe pertence, fundida como está à natureza. Estágio esse em que mesmo o pensamento parece ter sido sublimado.

Contrariamente à protagonista do romance, os domínios de Efigênia abrangem o dia, momento em que ela assume o domínio de São Geraldo justamente onde a luz destaca-se da umidade:

E no limiar da aurora, quando todos dormiam e a luz mal se separara da umidade das árvores – no limiar da aurora o ponto mais alto da cidade passava a ser Efigênia. p.29

E da mesma forma como fatos da cidade parecem necessitar de Lucrecia para ocorrer, dando à personagem sua feição de construtora do subúrbio, Efigênia assume uma feição semelhante, passa a ser, no amanhecer, o ponto culminante desse subúrbio. Possui um poder que ultrapassa mesmo a já estudada missão construtora de Lucrecia. Graças a ela o dia pode nascer:

O arame balançava sob o peso do pardal.  
Ela cuspiu de novo, ríspida, feliz. O

trabalho de seu espírito tinha sido feito,  
era dia. P. 30

Logo, com a apresentação de Efigênia e de sua similaridade com Lucrecia, pode-se atingir um ponto mais próximo à interioridade da personagem nesse constante tangenciamento de sua vida interior. Do mesmo modo que leva à análise de mais duas dicotomias (noite/dia; seco/úmido). Clarice, no que concerne ao relacionamento de sua protagonista com a noite, joga com os elementos de nosso imaginário no intuito de recriar as imagens tornando-as mais expressivas. O uso inusitado da noite como espaço de expansão e trabalho, em contradição ao senso comum, e o uso da umidade e secura como modo de delimitar ainda mais os domínios de seus personagens e de metaforizar sua temática, dando-lhes um sentido próprio dentro de sua obra apenas vem confirmar o renque de dicotomias, onde a oposição não significa incongruência, mas interpenetração dinâmica.

## CONCLUSÃO

Ao longo deste estudo, procuramos traçar uma linha que simultaneamente ligasse o romance *A Cidade Sitiada* ao todo da obra de Clarice Lispector e à literatura de tendência intimista, e a separasse de ambas, pois ainda que a escritora mantenha um diálogo com a tradição literária de sua época e apresente um estilo muito específico, que é comum a toda a sua escritura, este romance apresenta diferenças em relação a ambos.

No que diz respeito à tradição, a obra de Clarice como um todo é muito particular, sobretudo no que se refere à linguagem, recriada no intuito de dar voz a um novo tipo de experiência que é, como procuramos demonstrar, a princípio inexprimível. Mas é também original na escolha dos temas, que apresentam constantemente um mergulho na interioridade de suas personagens. Com essa técnica, estabelece com a cultura um diálogo,

quando da retomada e recriação de imagens que fazem parte de nosso imaginário.

Dentro do cenário da literatura brasileira, poucas relações se podem estabelecer entre sua obra e os demais escritores de sua época ou mesmo de outras épocas. Seu estilo não segue escolas nem as cria. E, mesmo assim, muito relevante é sua escrita para a fortuna literária brasileira, não só no que se refere à representação de sua época, como de temas atemporais, visto que esse mergulho no sujeito termina por revelar o ser no que tem de mais universal.

O romance tomado como centro da análise dessa dissertação, apesar de partilhar com o todo da obra da escritora muitos de seus temas e das inquietações que a conduzem à escrita, o faz de maneira muito diversa, como vimos tentando demonstrar. Essa particularidade se dá, sobretudo, no que se refere à relação da personagem principal com o mundo objetual, a essa abertura do sujeito à realidade que o cerca e a indelimitação das fronteiras e dos limites que separam o indivíduo do mundo. Particular também é a tentativa de apagar as fronteiras que normalmente delimitam a consciência cotidiana, abrindo a perspectiva. Sugerindo que a consciência pode ser muito mais do que tradicionalmente a associamos, como o centro da vigília e condutora da vida ativa determinada pela volição. Da mesma maneira, original é o processo de representação dessa personagem a cuja interioridade o leitor tem pouco acesso direto. O que leva o narrador a apresentá-la, projetando essa vida íntima no mundo que a cerca.

Embora Clarice tenha dado uma visão muito pessoal dessa relação do sujeito com o mundo objetual, essa faz parte das inquietações da literatura intimista nos moldes modernos, preocupada em atingir aquilo que é universal, atemporal e portanto essencial ao homem, através da análise cada vez mais profunda do eu e de suas mais sutis relações com os demais indivíduos e com o mundo que o cerca. São, dentro dessa perspectiva, traçados novos limites entre o dentro e o fora, entre aquilo que separa o eu do não eu.

E isso é essencial em *A Cidade Sitiada*, as fronteiras que tradicionalmente distinguem esses limites, aquilo que separa o indivíduo do mundo objetual ou dos outros seres que povoam este mundo, são retraçadas ou simplesmente apagadas. Esse apagar dos limites do eu, mais que uma invenção da autora são a retomada de uma experiência vista tradicionalmente como de conteúdo sagrado e que é comum a todas as religiões, ocidentais e orientais, que são os estados de êxtase em que o indivíduo funde-se ao mundo sentindo-se parte atuante do Todo. Esses estados de êxtase ligados a diversas tradições religiosas foram, neste estudo, analisadas tendo como base as experiências ligadas ao deus grego Dionísio.

Mas o que é essencial para essa literatura, que se propõe a ir tão fundo na interioridade do sujeito, é o alargamento da perspectiva ocasionado pela identificação da personagem com elementos tradicionalmente considerados estranhos a ele, que levam o leitor a repensar

suas próprias formulações de separação do eu com o não-eu. Não tanto no que se refere à divisão entre indivíduo e mundo exterior mas naquilo que a princípio é parte integrante do eu mas que é sintomaticamente separado dele. Nos referimos à divisão muito comum em nossa cultura entre mente e corpo, tema também abordado por Clarice. Divisão essa que, apesar de totalmente arbitrária, é comum em nosso imaginário.

Trata-se na realidade de um questionar constante de nossa percepção da realidade, tanto externa, de como interpretamos o mundo que nos cerca e os objetos e seres nele contidos, quanto da percepção de nossa própria realidade interior, de nosso próprio corpo e de outras facetas pouco conhecidas de nossa consciência. E é muito interessante a maneira como Clarice realiza esse questionamento, fundindo a imagem da personagem com a cidade e os cavalos. Forjando uma estranheza diante do próprio corpo, muito mais exterior que os elementos concretos que a cercam.

Para tudo isso, uma nova forma de consciência é revelada e uma nova forma de conhecer e interpretar o mundo. Uma nova forma de ver, também analisada neste estudo, é criada. Trata-se de um modo de ver onde mesmo a razão, em sua formulação tradicional, é repensada, recriada e associada a uma forma de compreensão animal, sendo esta mais uma das facetas do paralelo traçado entre personagem e cavalos da cidade.

E esse é um outro ponto que procuramos estudar nesse romance, o da consciência que ultrapassa os níveis da vigília. Clarice alarga a perspectiva e mostra que essa pode exceder as fronteiras que

normalmente delimitamos como as únicas possíveis. A fusão do indivíduo com o Todo e a forma de raciocínio animal seriam assim parte integrante dessa consciência. Como se fossem oceanos que cercassem uma pequena ilha, mas que por vezes a invadissem e dela tomassem conta.

Todo esse processo é realizado com um intenso diálogo com a tradição, por isso, procuramos, nesse estudo, realizar um resgate das imagens e temas ligados ao nosso imaginário, utilizadas pela escritora, para, dessa forma, mapear com mais detalhe as transformações por ela realizadas nessa mesma cultura.

Nesse sentido, foi realizada a pesquisa sobre as significações da imagem dos cavalos em nosso imaginário, resgatando suas representações mais arcaicas, procurando assim trazer à tona o peso afetivo ligado a essas, essenciais para a compreensão do romance. Da mesma forma, as representações da cidade, da noite, da secura e da umidade. E uma vez resgatadas tais imagens e mapeados os valores a elas ligadas, poder analisar em que medida a tradição foi recriada pela escritora e qual é o sentido de tal reescritura.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, Carlos Drummond de. *A Rosa do Povo*. São Paulo: Círculo do Livro, sd.

ARISTÓTELES. *Política*. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1965.

BARTHES, Roland. *O Grau Zero da Escritura*. São Paulo: Cultrix, 1971.

BENJAMIN, Walter. "Sobre alguns temas em Baudelaire" In: *A modernidade e os Modernos*. Rio de Janeiro, Edições Tempo Brasileiro LTDA.

BERR, Henry (org.). " *La Evolucion de la Humanidad*. Seccion Primera: Introduction (Prehistória y Protohistoria) Antigüedad. Tomo XV "La Ciudad Griega.

BRADBURY, Malcom. *Modernismo: guia geral*. São Paulo: Cia das Letras, 1989.

BURNS, Edward McNall. *História da Civilização Ocidental*. Vol I, Porto Alegre: Editora Globo, 1968.

COMMELIN, P. *Nouvelle Mythologie Grecque et Romaine*. Paris: Garnier.

*Dictionnaire Grec-Français*. Paris: Hachette.

*Dictionnaire des mythologies*. Paris: Flammarion, 1981.

*Dictionnaire historique, thématique et technique des littératures – littérature française et étrangères anciennes et modernes*. Paris: Librairie Larousse.

DUMÉZIL, Georges. *Le problème des Centaures, étude de mythologie comparée indo-européenne*. Paris: Librairie Orientaliste Paul Geuthner, 1929.

ELIOT, T. S. & BAUDELAIRE, Charles. *Poesia em Tempo de Prosa*. Tradução e notas de Lawrence Flores Pereira, Organização e textos introdutórios de kathrin. H. Rosenfield. São Paulo: Iluminuras, 1996.

*Enciclopaedie Universalis*. Paris

FARIA, Ernesto (org.). *Dicionário Escolar Latino Português*. Rio de Janeiro: MEC, 1956.

HESÍODO. *Teogonia*. Niterói: UFF, 1979.

HUMPHREY, Robert. *O Fluxo de Consciência*. Editora McGraw-Hill do Brasil LTDA.

HOMERO, *Ilíada*. São Paulo: Edições Melhoramentos.

GLOTZ, Gustav. *La Ciudad Griega*. México: UTEHA, 1957.

JEANMAIRE, H. *Dionysos, histoire du culte de Bacchus*. Paris: Payot, 1951.

LÉVY-STRAUSS, Claude. *Le Cru et le Cuit*. Paris: Plon, 1964.

MANSFIELD, Katherine. *Felicidade*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. Rio de Janeiro: Freitas Bastos S.A. 1971.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O visível e o Invisível*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1971.

MUSIL, Robert. *O Jovem Törless*. Rio de Janeiro: Editora Rio Gráfica, 1986.

NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da Tragédia, Ou Helenismo e Pessimismo*. São Paulo: Cia das Letras.

OVÍDIO. *As Metamorfoses*. São Paulo: Ediouro. Trad. de David Gomes Jardim Júnior

PESSOA, Fernando. *Poesias de Álvaro de Campos*. São Paulo: Martins Fontes, 1993

PROUST, Marcel. *Em Busca do Tempo Perdido. O Caminho de Guermantes*. São Paulo: Globo, 1989. Trad. de Mário Quintana.

RAMOS, Graciliano. *Insônia*. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 1955.

RAT, Maurice. *Légendes des Dieux et des Héros Grecs et Latins*. Paris: Librairie Plon.

ROSA, Guimarães. *Ficção Completa*. Vol II. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

ROUANET, Sérgio Paulo. *Édipo e o Anjo, itinerários freudianos em Walter Benjamin*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro.

VIDAL-NAQUET, Pierre. *Le Chasseur Noir. formes de penser et formes de société dans le monde grec*. Paris: Librairie François Maspero, 1981.

WOOLF, Virgínia. *Uma Casa Mal Assombrada*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.

ZERAFFA, Michel. *Personne et Personnage: le romanesque des années 1920 aux années 1950*. Paris: Éditions Klincksiek, 1971.

## **REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS SOBRE CLARICE LISPECTOR**

CAMPOS, Maria do Carmo e PETERSON, Michel. "Le Souffle du Sens" In: *Études Françaises*. Québec: Les Presses de l'Université de Montreal, n°25-1, 1989.

CLICHÊ, Élène. "Clarice Lispector: Débusquer l'intingible." In: *Voix et Images, Littérature québécoise*. Vol. XIII, numéro 1, automne 1986.

GOTLIB, Nádía Battella. *Clarice, uma vida que se conta*. São Paulo: Ática, 1995.

GOTLIB, Nádía Battella. "Un Apprentissage des Sens" In: *Études Françaises*. Québec: Les Presses de l'Université de Montreal, nº25-1, 1989.

KOBLUCKA, Anna. "A Intercomunicação Homem/Animal como Meio de Transformação do Eu em *Axolotl* de Júlio Cortázar e *O Búfalo* de Clarice Lispector". In: : *Travessia*, Florianópolis, nº 14 – 1º Semestre, 1987.

LUCAS, Fábio. "Clarice Lispector e o Impasse da Narrativa Contemporânea" In: *Poesia e Prosa no Brasil*. Belo Horizonte: Interlivros.

MELO, Maria Amália Bezerra de. "O Tempo no Romances de Clarice Lispector: A Eternidade Versus a Identidade" In: : *Travessia*, Florianópolis, nº 14 – 1º Semestre, 1987.

NUNES, Benedito. *O Drama da Linguagem, uma leitura de Clarice Lispector*. São Paulo: Ática, 1989.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. "O Seco e o Molhado: A Transubstanciação do Regional no Romance de Clarice Lispector" In: *Travessia*, Florianópolis, nº 14 – 1º Semestre, 1987.

ROSENFELD, kathrin. "À la Recherche de la Douleur Perdue" In: *La Parole Méthéque*. nº 11, Automne, 1989.

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

VARIN, Clarice. *Langues de Feu, Essais sur Clarice Lispector*. Québec: Editions TROIS, 1954.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS DE CLARICE LISPECTOR

LISPECTOR, Clarice *A Cidade Sitiada*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

\_\_\_\_\_ *Laços de Família*. São Paulo: Editora José Olympio, 1974.

\_\_\_\_\_ *A Legião Estrangeira*. 12º ed., São Paulo: Siciliano, 1992.

\_\_\_\_\_ *O Lustre*. 8ª ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves,  
1991.

\_\_\_\_\_. *A Paixão Segundo G.H.*. 16ª ed, Rio de Janeiro:  
Francisco Alves, 1991.