

VERA LÚCIA CARDOSO MEDEIROS

LUZES DIFUSAS SOBRE O VERDE-AMARELO:  
Questões brasileiras na perspectiva de Clarice Lispector

Porto Alegre  
2002

VERA LÚCIA CARDOSO MEDEIROS

LUZES DIFUSAS SOBRE O VERDE-AMARELO:  
Questões brasileiras na perspectiva de Clarice Lispector

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Literatura Brasileira.

Orientação:  
Professora Doutora Maria do Carmo Alves de Campos

Porto Alegre  
2002

À Isabela, minha filha.  
Que na vida e na arte aprenda a ver sob luzes difusas e  
a buscar o delicado essencial.

## AGRADECIMENTOS

À Professora Doutora Maria do Carmo Alves de Campos, fundamental em minha formação de leitora do texto literário;

Ao Conselho Nacional de Pesquisa, CNPq, pela bolsa que permitiu a realização desta tese;

A Canísio , funcionário do Instituto de Letras da UFRGS, que pelo atendimento atencioso e competente;

Às Faculdades Porto-Alegrenses, que viabilizaram a impressão deste trabalho;

À Maria Luci de Mesquita Prestes, pelas informações e sugestões quanto aos aspectos formais do trabalho;

À Mara Jardim, pela aposta e pela afetuosa acolhida;

À Luciana, que trouxe, da biblioteca da USP, teses e dissertações que enriqueceram minha bibliografia;

À Sônia, que também ajudou na coleta bibliográfica;

Ao Júlio, pela sensível prosa poética;

À Ana, pela interlocução na vida e nas letras em meio à algazarra das nossas preciosas crianças;

Ao Cláudio, companheiro nas angústias que envolvem a redação de uma tese;

À Lia, amiga de sempre;

Ao Caetano, pela escuta vital;

Ao Evandro e à Luciane, meus irmãos, pela torcida;

A Alice e Ewaldo, meus pais, pela vida, dádiva que se renova na dedicação a minha filha.

Todos nós somos um e quem não tem  
pobreza de dinheiro tem pobreza de espírito  
ou saudade por lhe faltar coisa mais preciosa  
que ouro – existe a quem falte o delicado  
essencial.

(Clarice Lispector)

E tudo aqui tem cor esmaecida,  
mas não como se tivesse um véu por cima:  
são as verdadeiras cores.

(Clarice Lispector)

## RESUMO

Este trabalho apresenta-se como um exercício de leitura da ficção da escritora brasileira Clarice Lispector e tem por objetivos identificar, em contos e romances de sua autoria, a presença de questões relativas à História, à cultura e à sociedade brasileiras e examinar o modo como tais questões são representadas. Propõe-se, assim, uma leitura da obra de Lispector em que se realiza o cruzamento de uma forma de evidente caráter intimista com temas de natureza social, histórica e cultural, dando-se especial relevo à cidade e à constituição da experiência urbana no Brasil. Para tanto, são examinados, com maior detalhamento, os romances **Perto do coração selvagem**, **O lustre**, **A cidade sitiada**, **A paixão segundo G.H.** e **A hora da estrela**, além de vários contos da autora, publicados em diferentes coletâneas. Na construção dos argumentos que sustentam as análises dos textos literários, procurou-se colocar em confronto os textos da escritora com estudos de importantes pensadores do Brasil.

## ABSTRACT

This study is a reading task of the fictional work by Brazilian writer Clarice Lispector and aims to identify, in her short stories and novels, issues concerning Brazilian history, culture and society and the way in which such issues were portrayed. This study proposes the reading of the work by Brazilian novelist Clarice Lispector in which the crossing of introspective style with social, historical and cultural issues is suggested. The city and the construction of urban experience in Brazil are highlighted in this study. Thus, the novels **Perto do coração selvagem**, **A cidade sitiada**, **A paixão segundo G.H.** and **A hora da estrela**, as well as a number of short stories by Clarice Lispector, will be analysed in detail. In order to draw the arguments that support the analysis of the work by Lispector, her texts were compared with studies by some important Brazilian scholars.

## SUMÁRIO

1	PROJEÇÕES .....	p. 09
2	LUZES DISPERSAS .....	p. 36
2.1	TRÂNSITOS: urbano e não-urbano em <b>O lustre</b> .....	p.36
2.2	PROGRESSO: subúrbio e metrópole em <b>A cidade sitiada</b> .....	p. 81
2.3	CRUZAMENTOS: a construção da subjetividade nas ruas da metrópole no Brasil .....	p. 117
2.4	RELAÇÕES: o rude e o cordial; o público e o privado .....	p. 164
3	AMPLIANDO O FOCO .....	p. 179
4	REFERÊNCIAS .....	p. 211

# 1 PROJEÇÕES

Escrever é procurar entender, é procurar reproduzir o irreproduzível, é sentir até o último fim o sentimento que permaneceria apenas vago e sufocador.

(Clarice Lispector)

Luzes difusas sobre o verde-amarelo. Esse título informa, a um tempo, o objeto e o objetivo desta tese, bem como o método de análise a ser empregado.

Primeiramente é objeto deste estudo as articulações entre a ficção de Clarice Lispector – cujo estilo pode ser representado pela imagem de luzes difusas – e determinadas etapas e características da sociedade brasileira, sintetizadas nos matizes verde-amarelo. A idéia de confrontar a produção da escritora, reiteradas vezes destacada por sua universalidade, com o abrangente tema da brasilidade remonta à conclusão de dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, no ano de 1995. Na dissertação, a qual foi orientada pela professora doutora Maria do Carmo Campos, dediquei-me à análise do livro de contos **A legião estrangeira**, destacando a confluência entre procedimentos narrativos e temáticos. A partir das iluminadoras teses e reflexões de Adorno, Benjamin, Bachelard, Merleau-Ponty e Steiner, constatei que a ficção de Lispector aponta para o resgate do humano, focalizado por ela em todas as suas faces e potencialidades. O desfecho do trabalho levou-me então a refletir sobre a posição da escritora no cenário da Literatura Brasileira, e concluí: “Não encontrar, em Clarice, uma literatura de palmeiras e sabiás, de coronéis ou estancieiros, de meninos de rua ou de retirantes, não significa que essa obra não seja produto da

cultura brasileira. Significa, apenas, que Clarice revelou, com sua percepção peculiar, novas nuances deste país de contrários”.

Naquela etapa de minha formação acadêmica, li as obras de Lispector a partir de pensadores da cultura ocidental e verifiquei que ela era perspicaz intérprete de seu tempo. Não poderia vê-la igualmente como leitora de algumas das questões importantes do país que escolhera para viver? Na tentativa de formular possíveis respostas a essa questão e as dela decorrentes é que nasceu o projeto de tese apresentado ao curso de Doutorado em Literatura Brasileira do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

O que mais instigou-me a ingressar no nebuloso caminho da procura da brasilidade da ficção de Lispector foram os textos de natureza não-ficcional da autora, suas crônicas reunidas no volume **A descoberta do mundo**. Na coletânea, o leitor vai deparando-se com vários depoimentos nos quais Clarice – nascida no ano de 1920, em território russo durante viagem em que sua família mudou-se para o Brasil, pressentindo os maus tempos que viriam para seu povo, o judeu – afirma seu amor e sua adesão ao país em que vivia e à língua portuguesa. Um desses depoimentos foi publicado em 14 de novembro de 1970 no **Jornal do Brasil** :

ESCLARECIMENTOS –  
EXPLICAÇÃO DE UMA VEZ POR TODAS

Recebo de vez em quando carta perguntando-me se sou russa ou brasileira, e me rodeiam de mitos.

Vou esclarecer de uma vez por todas: não há simplesmente mistério que justifique mitos, lamento muito. E a história é a seguinte: nasci na Ucrânia, terra de meus pais. Nasci numa aldeia chamada Tchechelnik, que não figura no mapa de tão pequena e insignificante. Quando minha mãe estava grávida de mim, meus pais já estavam se encaminhando para os Estados Unidos ou Brasil, ainda não haviam decidido: pararam em Tchechelnik para eu nascer, e prosseguiram viagem. Cheguei ao Brasil com *apenas dois meses de idade*. (grifo da autora)

Sou brasileira naturalizada, quando, por uma questão de meses, poderia ser brasileira nata. Fiz da língua portuguesa a minha vida

interior, o meu pensamento mais íntimo, usei-a para palavras de amor. Comecei a escrever pequenos contos logo que me alfabetizaram, e escrevi-os em português, é claro. Criei-me em Recife, e acho que viver no Nordeste ou Norte do Brasil é viver mais intensamente e de perto a verdadeira vida brasileira que lá, no interior, não recebe influência de costumes de outros países. Minhas crendices foram aprendidas em Pernambuco, as comidas que mais gosto são pernambucanas. E através de empregadas, aprendi o rico folclore de lá.

Somente na puberdade vim para o Rio com minha família: era a cidade grande e cosmopolita que, no entanto, em breve se tornava para mim brasileira-carioca.

Quanto a meus r enrolados, estilo francês, quando falo, e que me dão um ar de estrangeira, trata-se apenas de um defeito de dicção: simplesmente não consigo falar de outro jeito. Defeito esse que meu amigo Dr. Pedro Bloch disse ser fácil de corrigir e que ele faria isso para mim. Mas sou preguiçosa, sei de antemão que não faria os exercícios em casa. E além do mais meus r não me fazem mal algum. Outro mistério, portanto, elucidado.

O que não será jamais elucidado é o meu destino. Se minha família tivesse optado pelos Estados Unidos, eu teria sido escritora? em inglês, naturalmente, se fosse. Teria casado provavelmente com um americano e teria filhos americanos. E minha vida seria inteiramente outra. Escreveria sobre o quê? O que é que amaria? Seria de que Partido? Que gênero de amigos teria? Mistério.<sup>1</sup>

A crônica de Clarice oferece muitos elementos para análise. Ela fala com clareza, e até certa impaciência, da importância que atribui à língua – que, antes de instrumento de trabalho, é sua própria vida. Esse modo de tratar a linguagem como matéria vital é uma das marcas que os críticos literários mais destacaram, e ainda destacam, em seu trabalho. Também vê-se a concepção que a autora tem da cultura brasileira. O verdadeiro Brasil, para Lispector, é o do interior das regiões norte e nordeste, que resistiu ao contato com os costumes de outros países e que, original, guarda a essência da brasilidade. Finalmente, no último parágrafo da crônica, ela indaga sobre seu destino se os pais não tivessem optado por morar no Brasil. Mistério, diz ela, sinalizando que o contexto em que foi educada, a língua em que foi alfabetizada e os costumes que assimilou são elementos determinantes de sua obra. Se tivesse vivido em outro país, teria tido outro marido, outros amigos, outros seriam os assuntos de seus livros.

O depoimento da escritora é claro, direto e objetivo, traços que nem sempre são encontrados em seus contos e romances, nos quais predominam uma

concepção não-documental de literatura e intenso trabalho de criação de linguagem, que prescindem da objetividade verificada na crônica. A linguagem desenvolvida por Clarice Lispector em toda sua ficção – e que tanto atraiu os críticos – não opera com cristalizações e transparências, não se pretende cópia verossímil de qualquer realidade interna ou externa. Nas imagens criadas pela escritora, nos arranjos de palavras, nos mais variados níveis de construção formal, ela revela uma lógica de inclusão<sup>2</sup> em que elementos de natureza diversa, por vezes díspares, antagônicos ou opostos, são relacionados e representados como correlatos, forjando uma realidade nova e original, que sintetiza pólos apenas aparentemente contrários.

Já que marca o estilo da autora, portanto, uma maneira muito própria de representar realidades internas e externas, objetivas e subjetivas, desejos, sensações ou pensamentos, é possível supor que também aspectos relativos especificamente ao país em que viveu e a seu povo, afirmados com ênfase em crônicas como a acima transcrita, entrem na composição de contos e romances de sua autoria ao lado da linguagem peculiar, cifrada e elaborada que distingue o estilo de Clarice Lispector.

Um outro interessantíssimo texto que me estimulou a tratar Clarice Lispector como uma intérprete do Brasil foi localizado em **Eu sou uma pergunta**: Uma biografia de Clarice Lispector, de Teresa Cristina Monteiro Ferreira. Trata-se da carta escrita pela jovem Clarice ao presidente da república da época, Getúlio Vargas, solicitando a agilização de seu processo de naturalização. É importante lembrar que, nascida durante a mudança de sua família para o Brasil, a nacionalidade que constava em seus documentos era a russa. Datada de três de junho de 1942, pode-se imaginar por que semelhante pedido foi feito. Clarice era judia, e não estar com sua situação devidamente regularizada poderia causar transtornos à jovem que, à época do envio da carta, trabalhava no jornal **A noite**.

---

<sup>1</sup> LISPECTOR, Clarice. A descoberta do mundo. 2ªed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.p. 498-499.

<sup>2</sup> A idéia tem origem na obra Nem musa, nem medusa, de Lucia Helena, que será apresentada ainda neste capítulo.

Para amparar sua solicitação, Clarice afirma sua identificação com o país e mostra-se empenhada em sua construção.

Rio de Janeiro, 3 de junho de 1942.  
Senhor Presidente Getúlio Vargas:

Quem lhe escreve é uma jornalista, ex-redatora da Agência Nacional (Departamento de Imprensa e Propaganda), atualmente n'A *Noite*, acadêmica da Faculdade Nacional de Direito e, casualmente, russa também.

Uma russa de 21 anos de idade e que está no Brasil há 21 anos menos alguns meses. Que não conhece uma só palavra de russo mas que pensa, fala, escreve e age em português, fazendo disso sua profissão e nisso pousando todos os projetos do seu futuro, próximo ou longínquo. Que não tem pai nem mãe – o primeiro, assim como as irmãs da signatária, brasileiro naturalizado – e que por isso não se sente de modo algum presa ao país de onde veio, nem sequer por ouvir relatos sobre ele. Que deseja casar-se com brasileiro e ter filhos brasileiros. Que, se fosse obrigada a voltar à Rússia, lá se sentiria irremediavelmente estrangeira, sem amigos, sem profissão, sem esperanças.

Senhor Presidente. Não pretendo afirmar que tenho prestado grandes serviços à Nação – requisito que poderia alegar para ter direito de pedir a V. Ex<sup>a</sup>. a dispensa de um ano de prazo, necessário a minha naturalização. Sou jovem e, salvo em ato de heroísmo, não poderia ter servido ao Brasil senão fragilmente. Demonstrei minha ligação com esta terra e meu desejo de servi-la, cooperando com o D.I.P., por meio de reportagens e artigos, distribuídos aos jornais do Rio e dos estados, na divulgação e na propaganda do governo de V. Ex<sup>a</sup>. E, de um modo geral, trabalhando na imprensa diária, o grande elemento de aproximação entre governo e povo.

Como jornalista, tomei parte em comemorações das grandes datas nacionais, participei da inauguração de inúmeras obras iniciadas por V. Ex<sup>a</sup>., e estive mesmo do lado de V. Ex<sup>a</sup>. mais de uma vez, sendo que a última em 1º de maio de 1941, Dia do Trabalho.

Se trago a V.Ex<sup>a</sup>. o resumo dos meus trabalhos jornalísticos não é para pedir-lhe, como recompensa, o direito de ser brasileira. Prestei esses serviços espontânea e naturalmente, e nem poderia deixar de executá-los. Se neles falo é para atestar que já sou brasileira.

Posso apresentar provas materiais de tudo o que afirmo. Infelizmente, o que não posso provar materialmente – e que, no entanto, é o que mais importa – é que tudo que fiz tinha como núcleo minha real união com o país e que não possuo, nem elegeria, outra pátria senão o Brasil.

Senhor Presidente. Tomo a liberdade de solicitar a V. Ex<sup>a</sup>. a dispensa do prazo de um ano, que se deve seguir ao processo que atualmente transita pelo Ministério da Justiça, com todos os requisitos satisfeitos. Poderei trabalhar, formar-me, fazer os indispensáveis projetos para o futuro, com segurança e estabilidade. A assinatura de V. Ex<sup>a</sup>. tornará de direito uma situação de fato. Cria-me, Senhor Presidente, ela alargará minha vida. É um dia saberei provar que não a usei inutilmente.

Clarice Lispector.<sup>3</sup>

Sabe-se que a carta foi enviada ao presidente em período de forte nacionalismo e de governo autoritário. Não faria sentido dirigir-se a Getúlio Vargas em um tom que não fosse de exaltação aos valores da nação brasileira. Talvez a jovem Clarice tenha sido oportunista; sua promessa final, entretanto, foi plenamente cumprida: ela fez muito pelo país e sobretudo por sua língua.

Além dessas declarações de cidadania, digamos assim, há muitos textos em que Clarice posiciona-se diante de fatos da realidade brasileira. Pode ser citada a crônica "Mineirinho", que, publicada na primeira edição de **A legião estrangeira**, em 1964, e posteriormente em **Para não esquecer**, trata do extermínio de um popular criminoso do Rio de Janeiro ocorrido no ano de 1962. Em 18 de maio de 1968, publica crônica em que, a propósito de destacar o trabalho de um amigo no Parque Nacional do Xingu, fala da matança de índios por causa da posse da terra ocupada pelas tribos. O desfecho de modo algum lembra o que os manuais de literatura ensinam sobre Clarice Lispector:

Porque, enquanto a terra for objeto de especulação, o Brasil estará em perigo. Se continuarmos a ser objetivos da ambição alheia, o brasileiro será um pobre coitado e continuar-se-á a matar não só índios, mas a nós também.<sup>4</sup>

Há outra crônica publicada em 16 de outubro de 1971, em plena vigência do período de ditadura militar, em que a autora contesta a censura para o Brasil do filme "Como era gostoso meu francês" e a sua liberação para exportação. A atitude da cronista demonstra coragem, franqueza e ironia, conforme revela o trecho transcrito.

Pois este filme foi interdito no território nacional e liberado para exportação (!!). Foi considerado atentatório ao pudor, aos costumes e à moral. Mas a Censura implicou verdadeiramente com o nu masculino. Depois de alguma discussão deixaram passar o nu masculino dos índios

---

<sup>3</sup> FERREIRA, Maria Cristina Montero. Eu sou uma pergunta: uma biografia de Clarice Lispector. Rio de Janeiro: Rocco, 1999. p. 88-90.

<sup>4</sup> LISPECTOR, 1984, p. 140.

– mas disseram que o nu do homem branco ( o francês que viveu entre os índios e adotou-lhes o modo de viver) não seria permitido em hipótese nenhuma...

Talvez seja inocência minha mas por favor me respondam: qual é a diferença entre o corpo nu de um índio e o corpo nu de um homem branco?

Assisti ao filme em salinha de projeção particular. Havia outras pessoas assistindo também. Duas delas eram freiras de alto nível eclesiástico. A opinião delas: filme belíssimo, de uma grande pureza, de um valor histórico inestimável por causa de toda a reconstituição. Disseram que era um filme poético. A única cena realmente impura – disseram – seria aquela em que um mercador francês demonstrou sua cupidez diante do tesouro dos índios - aí é que se reconhece uma civilização de agora.

Espera-se – tem-se mesmo muita esperança – uma liberação também para o território nacional: não é justo que os estrangeiros usufruam coisa nossa sem nós também participarmos dela.<sup>5</sup>

E o que dizer da misteriosa frase com que termina crônica datada de 06 de abril de 1968: "Estou solidária com a tragédia dos estudantes no Brasil". Qual tragédia? A morte do jovem Édson Luís, em março do mesmo ano, durante repressão à manifestação estudantil no Rio de Janeiro?

À medida que ia conhecendo esses textos de Clarice, crescia a curiosidade por verificar se o interesse pelas coisas nacionais, neles apontado, ficaria circunscrito a uma das faces de sua produção, a crônica, cabendo aos romances e contos a abordagem de temáticas existenciais em um plano exclusiva ou prioritariamente universal. Ao lado da descoberta dessa Clarice atenta à realidade do país, um outro fator foi decisivo para que me lançasse ao projeto de verificar como a obra da autora lidou com a brasilidade. Trata-se do silêncio de parcela significativa da crítica quanto à possibilidade de leitura que tanto me instigava.

A recepção crítica da obra de Clarice Lispector atravessou fases distintas, como se, a cada nova geração de estudiosos, fossem sendo criadas condições de recepção capazes de trazer à luz aspectos temáticos e formais despercebidos ou pouco elucidados pelas gerações anteriores.

Benedito Nunes é um dos mais importantes estudiosos de Clarice Lispector. Ele escreveu obras de fôlego como **O mundo de Clarice Lispector**, de 1966, e,

---

<sup>5</sup> Op. cit., p. 603.

em 1973, **Leitura de Clarice Lispector**, reeditado mais tarde, em 1989, com o acréscimo de alguns ensaios e o título de **O drama da linguagem**. Nesses estudos, o crítico destaca a presença de temas filosóficos nos romances, contos e crônicas de Clarice e estabelece articulações entre a presença dessas temáticas e o estilo próprio da autora.

Em um pequeno artigo de 1982, "Clarice Lispector ou o naufrágio da introspecção", Nunes faz um balanço da recepção que tiveram os livros da autora e conclui que seria possível identificar a existência de três fases. A primeira geração de leitores de Lispector era formada de críticos e escritores. A segunda geração surgiu com o aparecimento do livro de contos **Laços de família**, em 1960<sup>6</sup>, e seria formada pelo público universitário. Esse novo grupo de leitores retomou obras anteriores ao livro de 1959, como os romances **O lustre**, de 1946, e **A cidade sitiada**, de 1949. Contribuiu para o reconhecimento das obras até então publicadas a atividade de Clarice como cronista do **Jornal do Brasil**. A morte da escritora, em 1977, abriu uma terceira fase de recepção, bastante atrelada à publicação de **A hora da estrela** e de **Um sopro de vida**, esta última obra póstuma, publicada em 1978. Esses dois livros permitiram, segundo Nunes, o desvendamento de certas articulações presentes em toda a obra.

De 1988 é o apanhado que Benjamin Abdala Junior e Samira Campedelli fazem da recepção à produção de Clarice Lispector, em texto que integra a edição crítica de **A paixão segundo G.H.**, preparada para a coleção Arquivos, vinculada à UNESCO. Abdala e Campedelli principiam pela afirmação de que a estréia da autora, em 1944, provocou impacto renovado na crítica e destacam a importância da crítica universitária, que assumiu o papel de sensibilizar novos leitores de Clarice por meio da formação de professores do ensino médio. Também contribuíram para a circulação dos livros da autora a crítica jornalística e o aproveitamento de seus textos pelo cinema e teatro.

---

<sup>6</sup> Dos contos reunidos em Laços de família, seis já haviam sido publicados anteriormente em sua primeira coletânea, Alguns contos, de 1952.

Pensando sobre a situação atual, constata-se que a recepção e crítica à obra de Clarice Lispector depende muito da atuação do setor universitário ou acadêmico. Apesar de ser relativamente fácil encontrá-la em livrarias e bibliotecas, é obra desconhecida por grande parte dos estudantes egressos do ensino médio, certamente em função do despreparo dos professores desse nível. Dessa forma, é bastante comum que o primeiro contato com contos, crônicas e romances da autora ocorra somente no ensino superior, nas disciplinas de Literatura Brasileira ou Teoria Literária, restritas aos cursos de graduação em Letras. Portanto, além da possibilidade de uma recepção ampla e aleatória da obra de Clarice, é o trabalho que se faz nesses cursos de graduação em Letras que poderá – ou não – originar novos leitores da escritora. Se devidamente estimulados, tais leitores poderão fazer com que contos, romances e crônicas de Lispector circulem nas séries do ensino médio e até fundamental, o que certamente enriqueceria a formação dos jovens estudantes, que teriam acesso a textos de inegável qualidade literária e que tratam de temas fundamentais da condição humana, como a solidão, a amizade, o desgaste de relações afetivas e familiares, a passagem da infância para a adolescência, etc.

Já em relação à crítica jornalística, é preciso destacar que ela sofreu muitas transformações no longo período transcorrido entre a publicação de **Perto do coração selvagem**, em 1943, e os tempos de hoje, quando a crítica cultural nos jornais está mais diversificada e superficial. Entretanto, suplementos especiais de importantes jornais brasileiros encarregaram-se de divulgar a obra literária de Clarice Lispector e os estudos que a tomam como objeto. Nos últimos anos, o nome da escritora ocupa com alguma frequência as páginas de suplementos culturais dos principais jornais brasileiros e das revistas especializadas. Esse espaço é dado normalmente em função de algum lançamento editorial ligado ao nome da escritora<sup>7</sup>.

---

<sup>7</sup> Exemplo disso é a edição de 07/10/2001 do caderno "mais!", do jornal Folha de São Paulo, cuja matéria principal girou em torno da publicação de volume contendo correspondência trocada entre Lispector e Fernando Sabino.

Voltando ao levantamento feito por Samira Campedelli e Benjamin Abdala, ele descreve como era o leitor de Clarice Lispector no momento em que ela passou a ser realmente conhecida e consagrada. Esse leitor consumia literatura de vanguarda, sentia-se atraído pela problematização radical da linguagem e pela temática existencial e possuía nível universitário.

Quanto aos aspectos observados pelos críticos especializados de Clarice, o primeiro ponto destacado foi o estilístico. De imediato eles perceberam as inovações da obra perante a literatura do período, marcada pela análise sociológica e pelo testemunho documental. A autora criou metáforas incomuns e inusitadas. Herdeira das contribuições dos modernistas brasileiros, dispensou articulações sintáticas complexas e pontuação tradicional para expressar um pensamento que tentava transpor todas as formas de contenção. A sondagem psicológica radicalizava-se em seus escritos, levando o narrador a tornar-se categoria fragmentada, incapaz de ordenar sentidos.

A introspecção identificada em Lispector levou os críticos a perceberem nela influências de Virgínia Woolf, Katherine Mansfield, Proust, Joyce, como se não fosse possível encontrar, entre os escritores brasileiros, antecessores ou mesmo contemporâneos dedicados à narrativa intimista e introspectiva. Tais influências não foram reconhecidas pela própria escritora, como se pode perceber nos trechos a seguir transcritos. O primeiro foi extraído de carta enviada por Clarice à irmã, Tânia Kaufmann, em 1944, e mostra a reação da escritora à opinião do crítico Álvaro Lins<sup>8</sup>; o segundo é datado de 1971 e integra uma das crônicas publicadas pela escritora no **Jornal do Brasil**:

[...] as críticas, de um modo geral, não me fazem bem; a do Álvaro Lins (um amigo de Maury trouxe, de passagem) me abateu e isso foi bom de certo modo. Escrevi para ele dizendo que não conhecia Joyce nem Virgínia Woolf nem

---

<sup>8</sup> Em fevereiro de 1944, Álvaro Lins faz o seguinte comentário sobre Perto do coração selvagem: "[...] Não tenho receio de afirmar, todavia, que o livro da Sra. Clarice Lispector é a primeira experiência definida que se faz no Brasil do moderno romance lírico, do romance que se acha dentro da tradição de um Joyce ou de uma Virgínia Woolf. Apesar da epígrafe de Joyce que dá título ao livro, é de Virgínia Woolf que mais se aproxima a Sra. Clarice Lispector, o que talvez se possa assim explicar: o denominador comum da técnica de Joyce quando aproveitado pelo temperamento feminino". (Cf. LINS, 1963, p. 188).

Proust quando fiz o livro, porque o diabo do homem só faltou me chamar "representante comercial" deles. [...]<sup>9</sup>

[...] Não gosto quando dizem que tenho afinidade com Virginia Woolf (só a li, aliás, depois de escrever o meu primeiro livro): é que não quero perdoar o fato de ela ter se suicidado. [...]<sup>10</sup>

Da primeira geração de críticos, merece destaque o artigo publicado em 1944 por Antonio Candido. Revelando capacidade visionária, ele percebe, no minucioso trabalho com a linguagem que observa no romance de estréia da jovem escritora, as qualidades que a levariam a ocupar, mais tarde, posição bastante específica no sistema literário brasileiro:

[...] este romance é uma tentativa impressionante de levar a nossa língua canhestra para domínios pouco explorados, forçando-a a adaptar-se a um pensamento cheio de mistério, para o qual, se sente, a ficção não é um exercício ou aventura afetiva, mas um instrumento real do espírito, apto a nos fazer penetrar em alguns dos labirintos mais retorcidos da mente.<sup>11</sup>

Seguindo o percurso de Campedelli e Abdala na recuperação dos rumos que a crítica tomou ao deter-se na ficção de Clarice Lispector, **Laços de família** representou nova etapa de recepção por promover maior aproximação com o público. De 1960, a coletânea de contos trouxe à luz a mulher urbana, aprisionada pelo ambiente doméstico, mas capaz de pequenas revelações. A obra surgiu em meio ao desenvolvimento da indústria editorial, o que pode explicar sua divulgação. Na mesma década, os estudos estruturalistas da literatura nortearam novos enfoques a partir dos quais os textos de Lispector foram lidos.

**A paixão segundo G.H.**, de 1964, foi recebida pela crítica como síntese do que Clarice escrevera até então, tanto formal como tematicamente. Na recuperação que Benjamin Abdala e Samira Campedelli fazem, há destaque para

---

<sup>9</sup> LISPECTOR, Clarice. Correspondências. Rio de Janeiro: Rocco, 2002. p. 38.

<sup>10</sup> LISPECTOR, 1984. p. 529.

<sup>11</sup> CANDIDO, Antonio. Uma tentativa de renovação. In: \_\_\_\_ . Brigada ligeira e outros escritos. São Paulo: UNESP, 1992. p. 97-98. Esse texto foi publicado originalmente em Vários escritos com o título de "No raiar de Clarice Lispector".

o contexto do país quando a obra é publicada. Segundo os autores, e com apoio de estudo de Solange Ribeiro<sup>12</sup>, o novo romance foi uma resposta criativa de Lispector à crise por que passava a sociedade.

A paixão segundo G.H. foi publicado no mesmo ano da Revolução de 64, que pôs fim a intensos movimentos reivindicatórios das classes desfavorecidas no Brasil. Sem querer estabelecer uma correlação simplista entre a mensagem do romance e a ebulição social da época também não podemos deixar de notar a sua convergência. Mesmo porque os semitons políticos dificilmente escapariam, ainda que a nível subliminar, ao leitor sofisticado implícito na estrutura da obra.<sup>13</sup>

Abdala e Campedelli vêem correspondências entre a resistência da sociedade brasileira ao autoritarismo estatal e a luta de Clarice Lispector contra os estereótipos da linguagem, conforme mostra o seguinte trecho:

Podemos estabelecer algumas correspondências ao nível da práxis. Se a sociedade brasileira se esbatia politicamente na força coercitiva do Estado e seus lugares-comuns tradicionalistas, a escritora lutava também contra esses estereótipos que se materializavam em linguagem. Era contra a palavra petrificada que ela lutava. Sua atitude, embora num plano de superfície não fosse política, correspondia, na verdade, a um modelo de comportamento que ultrapassava sua individualidade e, dessa forma, ligava-se a uma práxis social mais abrangente. Caminham igualmente juntas a aventura da enunciação, que procurava sua plenitude entrevista nas palavras, e a aventura da criação literária, ela também empareçada, a se estabelecer por sobre as brechas do sistema cultural estabelecido.<sup>14</sup>

O que essas transcrições explicitam é que não é possível definir de forma categórica ou simplista o texto de Lispector. Ainda que as relações entre **A paixão segundo G.H.** e o contexto de produção e publicação da obra não sejam absolutamente explícitas ou diretas, o romance permite identificar, sob seu estilo introspectivo, a luta a que se lança G.H. pela libertação de amarras e condicionamentos que surgem de delimitações sociais e até mesmo espaciais,

---

<sup>12</sup> Solange Ribeiro soube articular, em A barata e a crisálida, as temáticas feminista e social na obra de Lispector, aproximando-se de superar lacuna crítica identificada por Lígia Chiappini em ensaio que será examinado ainda neste capítulo.

<sup>13</sup> RIBEIRO, Solange. A barata e a crisálida: o romance de Clarice Lispector. Apud: ABDALA JUNIOR, Benjamin; CAMPEDELLI, Samira Youssef. Vozes da crítica. In: LISPECTOR, Clarice. A paixão segundo G.H. Paris: Association Archives de la littérature latino-américaine, des Caraïbes et africaine du XXe. Siècle; Brasília: CNPq, 1988. p.202.

<sup>14</sup> LISPECTOR, 1988, p. 202.

conforme será desenvolvido mais adiante neste estudo. Pode-se ir um pouco além das idéias de Benjamin Abdala e Samira Campedelli e afirmar que a resistência da escritora não se limita a um momento histórico específico. Ao reagir à estereotipia e à petrificação da linguagem, Clarice recusa não apenas o autoritarismo imposto pelo regime militar que assumiu o controle do Estado brasileiro a partir de 1964, como também todas as formas de opressão e censura.

Para que, em **A paixão segundo G.H.** e em outros escritos de Clarice, sejam percebidas certos "semitons políticos" ou uma "práxis social", faz-se necessário um leitor flexível, disposto a unir, reunir, sintetizar, indagar, pouco preocupando-se em definir e caracterizar. Esse leitor precisa aceitar que é possível encontrar o universal mesmo nas representações firmemente calcadas nas experiências individuais. Essa idéia nutre-se do ensaio "Lírica e sociedade", escrito por Theodor Adorno. Ainda que trate especificamente da poesia, o texto é absolutamente pertinente à ficção de Clarice Lispector, de acentuado caráter intimista, introspectivo e subjetivo. Seu autor mostra que as formações líricas – que, por definição, têm caráter subjetivo – revelam o social e o universal. O fragmento a seguir registra o modo como esse processo ocorre:

[...] o mergulho no individuado eleva o poema lírico ou universal porque põe em cena algo de não desfigurado, de não captado, de ainda não subsumido, e desse modo anuncia, por antecipação, algo de um estado em que nenhum universal postigo, ou seja, particular em suas raízes mais profundas, acorrente o outro, o universal humano. Da mais irrestrita individuação a formação lírica tem esperança de extrair o universal. [...]

Essa universalidade do conteúdo lírico, todavia, é essencialmente social. Só entende aquilo que o poema diz quem escuta em sua solidão a voz da humanidade; mais ainda, a própria solidão da palavra lírica é pré-traçada pela sociedade individualista e, em última análise, atomística, assim como, inversamente, sua postulação de validade universal vive da densidade de sua individuação.<sup>15</sup>

Voltando a **A paixão segundo G.H.**, pode-se afirmar que o mergulho introspectivo da protagonista tem profundo alcance social, revelando as angústias

---

<sup>15</sup>ADORNO, Theodor. Lírica e sociedade. In: BENJAMIN, Walter et al. Textos escolhidos. 2. ed. São Paulo: Abril Cultura, 1983. (Os Pensadores). p. 194.

do sujeito moderno – de caráter universal –, mas também certas inquietações nascidas especificamente do contexto brasileiro.

Em relação ao romance **Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres**, publicado no ano 1969, Benjamin Abdala e Samira Campedelli afirmam que ele corresponderia às expectativas do público universitário, fiel então a Clarice. A correspondência seria dada porque Lóri, a protagonista, procura um tipo de liberdade, harmônica e plena, semelhante à buscada pelos leitores da época. Opinião semelhante a essa tem Márcia Guidin<sup>16</sup>, para quem o uso de diálogos, característicos do romance, e a ambientação na vida social e intelectual do Rio de Janeiro representam a concessão da autora ao público conquistado pela atividade de cronista do **Jornal do Brasil** e aos que lhe cobravam postura mais clara em relação ao momento político.

No final de sua trajetória pelos vários modos como a obra de Clarice Lispector foi lida pela crítica literária, Abdala e Campedelli registram a recepção que teve **A hora da estrela**. Os comentadores viram, no livro de 1977, a temática existencial e o trabalho de linguagem constantes no conjunto da produção de sua autora. A novidade estaria relacionada ao estudo do ponto de vista feminino, problematizado pelo narrador do texto.

No texto até aqui recuperado, "Vozes da crítica", Benjamin e Campedelli deram pouco destaque aos inúmeros estudos relacionados a Clarice Lispector e sua ficção produzidos fora do país. Mas é necessário registrar que sua obra foi traduzida para inúmeras línguas e circula em todo o mundo, sendo especialmente reconhecida em países como França, Canadá e Estados Unidos. Os trabalhos de Hélène Cixous proporcionaram ampla divulgação e circulação da ficção escrita por Clarice na França; no Canadá, Clarice Varin e Michel Peterson destacam-se

---

<sup>16</sup> GUIDIN, Márcia Lígia. Roteiro de leitura: A hora da estrela, de Clarice Lispector. 2. ed. São Paulo: Ática, 1998.

entre os estudiosos da autora; nos Estados Unidos, Nelson Vieira, Marta Peixoto, Earl Fritz são alguns dos nomes a serem citados<sup>17</sup>.

Um caso atual da recepção que a autora tem fora do Brasil é o livro **Clarice Lispector: Figuras da escrita**, do crítico e brasilianista português Carlos Mendes de Sousa. A publicação do ano 2000 resulta da tese de doutoramento de seu autor. Saudado com veemente entusiasmo por Abel Barros Baptista em artigo publicado no jornal brasileiro **Folha de São Paulo**, o estudo de Mendes de Sousa é sério e de absoluta relevância para quem se debruça sobre a árdua tarefa de produzir sentidos a partir da ficção de Clarice Lispector. Partindo de sólidos conhecimentos sobre a obra da escritora e sua fortuna crítica, Mendes de Sousa recupera figuras recorrentes ao longo da produção de Clarice e constata que tais figuras projetam-se na direção da escrita, o que a leva "ao encontro de uma tendência de quase toda a literatura contemporânea e entrevista de forma mais ou menos marcada: o autocentramento, o modo obsessivo de a literatura debruçar-se sobre si mesma."<sup>18</sup>

Até aqui procedi a uma retomada da fortuna crítica sobre Clarice Lispector enfatizando menos autores ou obras e mais as direções tomadas por esses estudos. Os textos que guiaram essa retomada, o de Benedito Nunes e o de Benjamin Abdala e Samira Campedelli, concebidos na década de 1980, não assistiram ao surgimento dos ensaios que, produzidos a partir dos anos de 1990, renovaram as interpretações que podem ser feitas dos livros escritos por Clarice Lispector, iluminando aspectos ignorados ou desconhecidos até então. Esses textos, aos quais passo a referir-me com mais atenção, têm importante papel na construção deste estudo. Como já afirmei, o silêncio da crítica em relação à presença de temas de natureza social ou histórica em Clarice instigou-me a realizar este trabalho; da mesma maneira, a leitura de textos que procuravam

---

<sup>17</sup> Em seu estudo Nem musa, nem medusa, Lucia Helena atribui a ampla divulgação da ficção de Lispector no exterior à projeção dos estudos sobre mulher e literatura e ao estilo inusitado da escritora. (Cf. HELENA, 1997, p. 18).

<sup>18</sup> SOUSA, Carlos Mendes de. Clarice Lispector. Figuras da escrita. Braga: Universidade do Minho, 2000. p. 54.

superar lacunas críticas anteriores mostrou-me a viabilidade de percorrer o caminho de análise escolhido.

Destaco inicialmente o trabalho de Lúgia Chiappini. No ensaio "Pelas ruas da cidade uma mulher precisa andar", ela faz um brevíssimo apanhado dos estudos sobre a ficção de Lispector. Nos primeiros críticos, Chiappini – confirmando os textos apresentados em páginas anteriores – detecta a preocupação com a presença de temática existencialista. Nos anos de 1960, a atenção voltou-se para a importância do trabalho com a linguagem. Segundo Chiappini, os comentaristas de então "[...] caíram num formalismo estreito, reduzindo tudo à linguagem, e ela própria a uma espécie de forma vazia de conteúdo, contexto e história".<sup>19</sup> Na década de 1980, a recepção à obra de Lispector seria renovada pelos estudos que tomariam o feminino "como mediação importante para a temática existencial". O feminino seria buscado na trama, nos tipos e no estilo. Apesar do desenvolvimento dos estudos de gênero, considerados por Chiappini muito pertinentes ao exame dos livros de Clarice, a ensaísta continua detectando a presença do que ela trata de "pontos cegos" da crítica, como mostra o trecho a seguir:

[...] de um modo geral, continua-se estabelecendo uma separação, a meu ver forçada, entre o social, o existencial, o lingüístico e o feminino, que não me parece sustentar-se pela análise da obra. Enxerga-se ora um ora outro e, muito raramente, a relação dinâmica entre todos eles, como aspectos de um projeto mais geral e coerente (o que não quer dizer estático) da autora.<sup>20</sup>

A hipótese com a qual a ensaísta trabalha é a de que os aspectos acima indicados estão mais interligados do que supõem os críticos. E Chiappini avança, sinalizando a pertinência de buscar a temática social em Lispector:

A inserção da temática social especialmente nesse conjunto [a obra de Clarice Lispector] me seduz porque sua exclusão ou confinamento a certas obras como A hora da estrela me parece indicar uma limitação de pelo menos duas vertentes da crítica até hoje

---

<sup>19</sup> CHIAPPINI, Lúgia. Pelas ruas da cidade uma mulher precisa andar. In: Literatura e sociedade. Revista do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, n.1, 1996. p. 60.

<sup>20</sup>Op. cit., p. 61.

dominantes: aquela que, demasiado preocupada em ser moderna, combate o realismo e exalta o trabalho com a linguagem como se este fosse possível sem o trabalho da significação e, portanto, da interlocução que supõe a história e é por ela suposto; aquela que, preocupada em iluminar a significação filosófica da obra, passa direto a ela, sem tampouco levar em conta as mediações.<sup>21</sup>

É extremamente pertinente a consideração que Chiappini faz a respeito do modo como os estudos críticos relativos a Clarice Lispector lidaram com temas sociais. Em **A hora da estrela**, não houve quem não conseguisse enxergar a representação da sociedade brasileira e dos excluídos. Ocorre que, em vários outros momentos da obra, seria possível ler reflexões de natureza social, e o propósito da ensaísta é resgatar esses outros momentos, como se pode ver no trecho abaixo, em que ela apresenta sua hipótese de trabalho:

A hipótese deste ensaio é que a seu modo, oblíquo, sensível e participativo, ao se pôr em xeque como mulher-escritora e ao apanhar a mulher e os confrontos em que se envolve na cidade dividida (com diferenças a estudar mais detalhadamente entre as de classe média, alta e baixa, mas com predominância da média), também encontra a temática social, denunciando a seu modo a exploração, a violência e a alienação que, justamente porque indissociadas da reflexão sobre a existência, nos aparecem ainda mais violentas e absurdas.<sup>22</sup>

A autora do ensaio consegue realmente suprir a lacuna deixada pelas gerações críticas anteriores e fala de miséria, injustiça social, condição feminina, construção de metáforas, luta com as palavras. Por esse motivo, "Pelas ruas da cidade uma mulher precisa andar" é texto com o qual se estabeleceu interlocução fértil e constante durante a elaboração desta tese e será retomado muitas vezes ao longo do trabalho.

Chiappini desenvolve sua perspectiva de leitura da obra de Clarice Lispector também em um outro ensaio que, com muita propriedade, integra um volume dedicado às relações entre o discurso histórico e o literário, **Discurso histórico e narrativa literária**, organizado por Jacques Leenhardt e Sandra Pesavento. É preciso mencionar que a leitura da História através da ficção de Lispector não é

---

<sup>21</sup> CHIAPPINI, 1996, p. 61.

comum – diferente do que ocorre em relação à Filosofia –, de modo que Lígia Chiappini, com a publicação de “Ficção, cidade e violência no Brasil pós-64: aspectos da história recente narrada pela ficção”, pode estar contribuindo para que a escritora e sua obra sejam lidas e examinadas à luz de outros referenciais. A obra de Lispector é tratada como uma ficção menos brutal do que a de Dalton Trevisan ou Rubem Fonseca, por exemplo, mas mais violenta<sup>23</sup>. O ensaio aproxima Fonseca e Lispector, que revelariam, em seus discursos, a guerra “entre aqueles que têm tudo e aqueles que nada têm”<sup>24</sup>. Uma constatação, ainda, parece reveladora dos caminhos que leituras contemporâneas do texto clariceano podem percorrer:

[...] nela, sempre, quando a mulher sai à rua, algo muito profundo periga explodir. É quando ela está prestes a se descobrir enquanto objeto dos homens e da sociedade de consumo que eles inventaram e da qual ela se tornou escrava.<sup>25</sup>

“Contas a prestar: o intelectual e a massa em **A hora da estrela**, de Clarice Lispector”<sup>26</sup> é o título de outro ensaio que aponta para novos rumos da crítica sobre a autora. Nele a professora Regina Dalcastagnè, da Universidade de Brasília, mostra que **A hora da estrela** provoca profunda reflexão sobre a relação entre o intelectual e a massa. Define cada um desses integrantes do mecanismo social e explica os procedimentos do narrador Rodrigo S.M. a partir da posição pretensamente superior que os intelectuais tendem a assumir em relação ao que se convencionou denominar de massa. A investigação conduzida por Regina

---

<sup>22</sup> Op. cit., p. 63.

<sup>23</sup> Para entender essa comparação, pode-se recorrer ao que disse Antonio Candido sobre o “realismo feroz”, tendência da literatura brasileira dos anos de 1970. Espécie de ultra-realismo sem preconceitos, a obra de Rubem Fonseca, segundo o crítico literário, agride o leitor pela violência dos temas e dos recursos técnicos e oferece uma “espécie de notícia crua da vida”. No caso da ficção de Clarice Lispector, não se encontra essa representação crua, feroz e realista da violência urbana. No entanto, em muitos contos e narrativas longas, percebem-se marcas de agressividade, de intolerância e de crueldade entre os sujeitos, embora, para representá-las, a autora não recorra aos mesmos procedimentos artísticos de Fonseca ou Trevisan. (Cf. CANDIDO, 1989, p. 210.)

<sup>24</sup> CHIAPPINI, Lígia. Ficção, cidade e violência no Brasil pós-64: aspectos da história recente narrada pela ficção. In: \_\_\_\_LEENHARDT, Jacques & PESAVENTO, Sandra Jatthy. Discurso histórico e narrativa literária. Campinas: Ed. UNICAMP, 1998. p. 215.

<sup>25</sup> Op. cit., p.214.

<sup>26</sup> DALCASTAGNÈ, Regina. Contas a prestar: o intelectual e a massa em *A hora da estrela*, de Clarice Lispector. Revista de critica literaria latinoamericana, Lima-Hanover, n.51, p. 83-98, 1º sem. 2000.

Dalcastagné menciona o período de produção da obra – a ditadura militar brasileira – como determinante de uma tomada de posição por parte de artistas e intelectuais, que denunciariam, então, a contaminação da arte pelo regime militar. Para a ensaísta, mesmo Lispector, ainda que não explicitamente, teria engajado-se a essa tendência.

Novas luzes sobre o modo de ler Clarice são lançadas também pelo ensaio “Clarice Lispector e *a vida danificada*”, no qual Maria do Carmo Campos constata a reinterpretação das complexas relações entre cultura e barbárie, atual e anacrônico, útil e inútil, identificando, nos escritos da ficcionista, a quebra de categorias dicotômicas. É sob o olhar de Theodor Adorno que a análise é conduzida, e tal escolha já representa uma saudável renovação dos modos de perceber a ficção da brasileira. Ao cruzar os escritos de Clarice com as teses de Adorno e de Benjamin, as quais não se deixam circunscrever por uma disciplina específica, mas que transitam por espaços fronteiriços, como Literatura, Sociologia, Filosofia, Estética, Política, a autora aproxima-se do território livre de demarcações a partir de onde Clarice construiu sua obra.

O referido ensaio examina **A hora da estrela** e os contos “O ovo e a galinha”, “A repartição dos pães” e “Os desastres de Sofia” como textos atuais e, por isso, anacrônicos. São textos que percorrem uma via diversa daquela da linguagem estereotipada e vazia, dos afetos superficiais e fugazes, da atrofia da experiência. Para a autora, “pode-se sugerir que Clarice opera na esfera do 'choque', de que nos falam alguns dos pensadores da modernidade”.<sup>27</sup> Ler Clarice Lispector a partir de Walter Benjamin e de Adorno conduz o leitor a identificar, sob a densa prosa poética marcada por extrema subjetividade, típica da escritora, um artista envolvido na compreensão das contradições mais cruciais de seu tempo e de sua terra.

---

<sup>27</sup> CAMPOS, Maria do Carmo. Clarice Lispector e *a vida danificada*. In: \_\_\_\_\_. *A matéria prismada: O Brasil de longe e de perto & outros ensaios*. São Paulo: EDUSP; Porto Alegre: Mercado Aberto, 1999. p. 199.

Também renovadora é a leitura que Lucia Helena desenvolve da ficção de Clarice Lispector no livro **Nem musa, nem medusa**: itinerários da escrita em Clarice Lispector. A partir do exame de **Laços de família**, **Água viva** e **A hora da estrela**, a autora faz reflexões pertinentes para toda a produção de Lispector.

Uma primeira idéia de Lucia Helena que merece atenção e que será reiteradas vezes citada durante este estudo é aquela que define a lógica de Clarice como de inclusão. Para efetuar a análise de textos construídos a partir dessa lógica, a ensaísta propõe o olhar alegórico benjaminiano, que "questiona o pensamento dicotômico que separa e opõe emissão e recepção, texto e contexto, essência e aparência, inteligível e sensível"<sup>28</sup> e, ainda, "busca a sabedoria do particular, sem abjurar do universal, não mais alocando este último apenas no nível do conceito"<sup>29</sup>.

Lucia Helena propõe, como Maria do Carmo Campos, em estudo anteriormente comentado, o encontro entre a escritora brasileira e Walter Benjamin, tornando evidente que leituras sociológicas não-deterministas nem redutoras são absolutamente compatíveis com a ficção de Clarice. Para Helena, a lista de afinidades entre o pensador Benjamin e a escritora Lispector é grande: ambos indagam sobre o poder da linguagem para escapar do habitual; investigam as relações de poder na sociedade; posicionam-se de modo semelhante perante relações de alteridade; utilizam o fragmento, o detalhe, o particular, a antítese, o quiasma e o paradoxo como instrumentalização crítica acerca do pensamento binário e maniqueísta; interessam-se por formas de escrita que perturbam a noção da individualidade como todo unificado e estável e da História como *continuum*, teleologia e progresso; estabelecem inter-relações entre objetividade e subjetividade.

---

<sup>28</sup>HELENA, Lucia. Nem musa, nem medusa: Itinerários da escrita em Clarice Lispector. Niterói: EDUFF, 1997. p. 21.

<sup>29</sup>Op. cit., p. 21.

Como fizeram Benjamin Abdala, Samira Campedelli e Lígia Chiappini, também Lucia Helena interpreta a atividade crítica das gerações passadas e aponta a presença de uma tendência existencialista e universalizante, nos anos de 1970, e uma abordagem feminista, observada com maior intensidade nos anos de 1980. Essas duas tendências trataram como excludentes traços que, na obra de Lispector, estão atados. Em decorrência disso, à crítica de hoje "resta [...] tentar reunir e interpretar, sem rotular, o que na obra de Lispector não está desatado, nem datado."<sup>30</sup>

Outro interessante ponto de **Nem musa, nem medusa** que merece destaque diz respeito à tensão criada por Clarice Lispector ao fazer convergir dois paradigmas estilísticos: realismo & naturalismo de um lado, romantismo & simbolismo de outro. Para Lucia, essa convergência significa um entrelaçamento entre a realidade e a realidade adivinhada. De acordo com a ensaísta, seria possível localizar, na ficção de Clarice Lispector, uma face diurna e outra noturna. A primeira, mais contextualizadora, retrabalha a tradição realista e naturalista. A segunda,

[...] familiar aos 'insights' românticos e simbolistas, opera com o mundo fantasmático e onírico, tende ao solipsismo e constrói uma 'teoria das correspondências' que enlaça sob o animal, o humano e o não-humano, o mineral e o vegetal, diluindo fronteiras, fazendo do limiar o seu limite. Essas faces imbricam-se em seus textos e conduzem, por sua tensão, a uma reflexão que se dá "no limite": nem só o real é visível, nem o texto é puro delírio distante do contexto.<sup>31</sup>

Lucia Helena desenvolve a tese de que Clarice age como escritora que discute a tradição realista de caracterizar detalhadamente ambientes, circunstâncias e personagens para dar-lhes dimensão e consistência, recusando a atenção ao detalhe, de maneira realista, ou a obsessão naturalista pelo descritivo. É no fragmento, na memória e no diário ficcionalizado que Lispector busca a matéria-prima com a qual tece seus textos. Percebe-se também que a escritora questiona o lugar-comum naturalista, o qual percorre a série literária brasileira e

---

<sup>30</sup> HELENA, 1997, p. 38.

<sup>31</sup> Op. cit., p. 42.

concebe o texto como captação especular de fatos externos, além de tratar as personagens como essências estáveis e de configurar as dimensões de espaço e tempo como estanques e reais. Ao recusar procedimentos naturalistas e realistas, a autora de **Laços de família** está encaminhando o leitor a questionar a tradição da literatura como transparência do real e simetria espelhada do mundo.

Todas essas idéias levantadas por Lucia Helena permitem repensar não só o lugar que Clarice Lispector ocupa dentro do panorama da literatura brasileira, como também os instrumentos de análise utilizados pela crítica literária. A constatação de que a obra de Lispector nasce na confluência de paradigmas estilísticos vistos tradicionalmente como divergentes indica os limites das abordagens críticas que trabalham com categorias dicotômicas — isto ou aquilo. Nem musa, nem medusa, a ficção produzida por Clarice é pautada pela ambigüidade, pela pluralidade, pela indecidibilidade. Nela há traços realistas, naturalistas, românticos, simbolistas; discutem-se questões vincadas no social e temas ligados ao indivíduo e sua consciência; a galeria de personagens femininas permite refletir sobre o lugar que mulheres, mas também homens, ocupam dentro do sistema patriarcal vigente. Talvez por conseguir perceber a pluralidade latente nos textos de Lispector é que Lucia Helena estabeleça pontos de intersecção entre sua obra e a de escritores como Machado de Assis, Nelson Rodrigues, Dalton Trevisan, Carlos Drummond de Andrade, João Cabral de Melo Neto. Esse tipo de articulação fomenta novos olhares não apenas sobre o conjunto produzido por Lispector, mas também sobre o sistema literário brasileiro.

Antes de finalizar esta breve recuperação dos textos críticos que dão sustento a este estudo, gostaria de comentar um artigo publicado por Silviano Santiago no "Caderno Idéias", do **Jornal do Brasil**. Seu título é "A política em Clarice Lispector" e certamente causaria perplexidade naqueles que cobravam engajamento político da autora nos difíceis anos da ditadura militar. Silviano Santiago oferece duas imagens a seu ver contraditórias: a foto de uma manifestação contra a ditadura militar, no ano de 1966, em que Clarice está presente, e uma declaração em que a escritora afirmou não conseguir escrever

sobre os problemas de justiça social, pois eles despertavam-lhe sentimentos por demais básicos.

O confronto das imagens serve para que o crítico chegue à constatação de que

Desde a Carta de Pero Vaz de Caminha até o mais recente Paulo Lins, a nossa literatura é mais elogiada quando se nutre deliberada e gulosamente de acontecimentos político-sociais da história do país. Qualquer truque retórico que vise a "mascarar" essa realidade é sempre visto pelos leitores vigilantes como um crime cometido pela arte.<sup>32</sup>

Ao ativismo político de Clarice não corresponde uma arte de explícito engajamento, o que levou os "leitores vigilantes" a não conseguirem perceber como ela representou os problemas sociais e políticos de seu tempo. Segundo Silvano Santiago, "Na literatura brasileira, Clarice é a primeira a transferir para a linguagem o lugar central ocupado autoritariamente pela realidade histórica." Sua grande contribuição ao sistema literário do país, então, é a de questionar a noção de experiência como algo que se reduz ao racional, seguindo o conceito de Kant. Para bem compreender a noção de experiência em Clarice Lispector tem muito valor o conhecimento das idéias de Walter Benjamin, sublinha ainda Silvano Santiago, que assim conclui o artigo:

Esse enriquecimento do conceito de experiência propiciou uma nefasta atitude conservadora por parte da crítica marxista no Brasil. Ela foi incapaz de compreender a política revolucionária do texto de Clarice, presa que se encontrava aos condicionamentos históricos impostos pelas verdades iluministas no nosso pensamento político.<sup>33</sup>

Estou convicta de que os textos críticos antes comentados, e que estão na base de sustentação da leitura que aqui construo, todos escritos há menos de uma década, vêm renovando as perspectivas de leituras da ficção produzida por Clarice Lispector ao explorar a relação entre as dúvidas e inquietações existenciais presentes na ficção de Lispector e questões pontuais da sociedade

---

<sup>32</sup> SANTIAGO, Silvano. A política em Clarice Lispector. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 29 nov. 1997. Caderno Idéias. p. 7.

<sup>33</sup> SANTIAGO, 1997, p. 7.

patriarcal e de consumo, marcada por formas hegemônicas de ser, pensar e estar. Examinar sua obra literária a partir de pensadores da modernidade, como Benjamin e Adorno, ou explorar a confluência nem sempre evidente entre temática social e elaboração literária – tarefas a que se lançam os referidos trabalhos críticos – levam a uma compreensão que confere maior concretude e especificidade à produção da autora. Para chegar a esse entendimento da ficção de Lispector, estudiosos como Maria do Carmo Campos, Lígia Chiappini, Regina Dalcastagnè, Silviano Santiago e Lucia Helena adotaram perspectivas de leitura que não se prendem a critérios rígidos de ordenação cronológica nem tampouco a conceitos da Teoria da Literatura.

No meu entender, a renovação percebida em alguns dos estudos mais recentes da obra de Clarice Lispector poderia ser seguida da tentativa de perceber se essa obra representou questões brasileiras e como fez isso. Conforme já afirmei, em Clarice não se encontram palmeiras e sabiás. Mas será que sua obra não comunga daquele sentimento íntimo que, como apontou Machado de Assis no seu ensaio "Instinto de nacionalidade", possuem os escritores que recusam as formas consagradas de representar o país e o contexto em que viveram?

A imagem que dá título a este estudo bem expressa minha hipótese: luzes difusas sobre o verde-amarelo. A ficção de Lispector, e não apenas suas crônicas ou depoimentos, toca em aspectos e situações referentes ao funcionamento da sociedade brasileira em outros textos além de **A hora da estrela**, cuja recepção de pronto destacou a reflexão, contida na obra, sobre as classes marginalizadas no país. No livro de 1977, o Brasil e suas feridas são escancaradas. Seria o caso, então, de pensar em uma guinada na produção de Lispector? A pergunta é de Eduardo Portella, em prefácio à nona edição do romance. Ele mesmo responde:

A resposta não cabe nos limites de um não incisivo ou de um sim categórico. É não porque Clarice sempre foi uma escritora brasileira, capaz de transpor o simplesmente figurativo ou o apenas folclórico, e pedir – como diriam os espanhóis – um Brasil 'desde dentro'. É sim, porque esta narrativa de agora se amplia numa alegoria regional, que é também a alegoria da esperança possível.<sup>34</sup>

---

<sup>34</sup> PORTELLA, Eduardo. O grito do silêncio. In: \_\_\_\_. LISPECTOR, Clarice. A hora da estrela. 9. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. p. 9.

Portella, com seu ponto de vista, autoriza a busca de representações da brasilidade em Lispector nos contos e romances que antecederam **A hora da estrela**. Contudo, não se pode esperar encontrar traços tão nítidos como os que delinearam a estória da feia e pobre Macabéa. O verde-amarelo será figura de canto ou borrão, uma das tantas linhas de fuga<sup>35</sup> que atravessam a ficção da autora. E, para dificultar mais ainda sua percepção, o modo de a escritora lidar com esse borrão é nebuloso, pouco transparente ou cristalino. Luzes difusas jogadas sobre o verde-amarelo.

Tentar acompanhar essas linhas de fugas e ver sob luzes difusas não tem sido tarefa fácil. Porém, o maior estímulo para tentar responder as perguntas que me inquietavam veio sempre da própria obra de Clarice, escritora que, embora liberta de preocupações com a representação realista, deu grande importância ao pequeno, ao insignificante e ao detalhe.

O *corpus* examinado nos capítulos seguintes é formado pelo conjunto da ficção de Lispector. Os contos, romances e a novela **A hora da estrela**, juntamente com as crônicas e entrevistas feitas pela escritora, serão lidos como partes de uma obra que revela grande unidade, conforme se pode perceber pela repetição de temas, abordagens, ambientação das cenas e até o aproveitamento de personagens. Não tive a pretensão de realizar um estudo abrangente e exaustivo do conjunto todo ou de alguma obra particularmente; meu intuito principal foi buscar elementos que sustentassem a perspectiva de leitura que adotei, tendo o cuidado de apontar as várias versões que ocasionalmente um mesmo tema ou assunto recebeu ao longo da obra de Lispector.

Quanto à organização desta tese, ela está colada à leitura dos textos literários, que determinaram a seleção dos pontos a serem examinados. Para verificar a presença de questões relacionadas à História, à Cultura e à Sociedade

---

<sup>35</sup> A expressão, de Gilles Deleuze, é empregada por Carlos Mendes de Sousa, que afirma: "Desde o primeiro romance de Clarice que deparamos com a manifestação mais ou menos visível de incessantes linhas de fuga." (Cf. Sousa, 2000, p. 40.)

brasileiras na ficção de Clarice Lispector, fui conduzida, por essa própria ficção, a tomar o tema da cidade como principal eixo de análise das obras. Sabe-se que o conjunto literário aqui focado foi, desde o início de sua circulação, tratado como ficção urbana, designação bastante pertinente; por outro lado, o tema da urbanização, no Brasil, mereceu, e ainda merece, atenção de estudiosos de diferentes áreas sociais. Desse modo, partir do tema da cidade para verificar a presença de questões brasileiras na ficção de Lispector pareceu-me uma possibilidade de abordagem autorizada pela obra literária examinada e pela História cultural e social do país.

Na primeira redação deste texto, apresentada à Banca que realizou o Exame de Qualificação desta tese, composta pelos professores doutores Ana Maria Lisboa de Mello e Antonio Marcos Sanseverino, em maio de 2001, o assunto da cidade ainda não havia sido tomado como o eixo central da pesquisa sobre a presença de questões relacionadas à sociedade, à História e à cultura do Brasil nas obras de Clarice Lispector. Naquela etapa, julgava necessário mapear as discussões sobre a identidade nacional e examinar atentamente os principais intérpretes brasileiros. Concluída aquela fase, vi no tema da cidade uma espécie de abertura que me possibilitou lidar com as questões que me interessavam. As análises literárias produzidas para o texto apresentado em maio de 2001 foram incorporadas aos capítulos que compõem este trabalho.

Os capítulos do desenvolvimento desta tese recebem o título amplo de "Luzes Dispersas" e cada um deles dedica-se a um aspecto relacionado à representação de questões específicas da sociedade, da cultura e da História brasileiras na ficção de Clarice Lispector. Em "Trânsitos: urbano e não-urbano em **O lustre**" (2.1), é analisado o movimento entre o espaço urbano e o não-urbano, identificado no segundo romance escrito por Clarice Lispector, **O lustre**, cuja publicação deu-se no ano de 1946. O movimento efetuado pela protagonista, Virgínia, entre a propriedade da família, Granja Quieta, localizada em uma pequena cidade de ares provincianos, Brejo Alto, e a grande cidade coloca em confronto espaços/tempos/contextos diversos, que, neste trabalho, foram relacionados a certos aspectos relativos à história de determinados grupos da

sociedade brasileira. Embora o capítulo tome como referência uma obra da escritora, demais textos de sua autoria serão objeto das análises desenvolvidas. Em "Progresso: subúrbio e metrópole em **A cidade sitiada**" (2.2), procura-se trazer à luz o entendimento que esse romance de 1949 oferece da noção de progresso, percebido no desenvolvimento de um subúrbio. O conceito de História, na ficção de Lispector, também é aí discutido. Também nesse segundo capítulo serão examinados outros títulos além de **A cidade sitiada**. "Cruzamentos: a construção da subjetividade nas ruas da metrópole no Brasil" (2.3) é o terceiro capítulo de desenvolvimento deste trabalho. Nele persegue-se a representação da cidade em contos e romances de Clarice Lispector, procurando-se destacar traços, ritmos e impasses próprios da vida urbana no Brasil, dando-se especial destaque à cidade do Rio de Janeiro, referida em muitos momentos da obra de Clarice Lispector. "Relações: o rude e o cordial; o público e o privado" (2.4) é a seção deste trabalho em que se confronta a leitura do romance **Perto do coração selvagem** e de alguns contos da escritora com os estudos desenvolvidos por Sérgio Buarque de Holanda e Roberto DaMatta a respeito do funcionamento da sociedade brasileira e das formas de comportamento dos indivíduos nos espaços públicos e privados. Finalmente, o último capítulo, denominado "Ampliando o foco" (2.5), parte do estudo de aspectos da obra **A hora da estrela** e busca reunir, em uma única e abrangente mirada, os vários focos que se tentou iluminar durante o trabalho, de modo a que se chegue a alguns pontos de luz e de convergência.

Mencionei anteriormente que este ensaio sustenta-se através do estudo do texto literário e resulta de uma longa trajetória de convívio, leitura e reflexão das obras de Clarice Lispector. Do cruzamento de seus textos, nasceu a inquietação sobre o modo de ela lidar com temas relativos à sociedade brasileira. Isso equivale a dizer que o aporte teórico que o sustenta foi convocado em razão do texto literário. Não há um autor ou teórico da literatura ou de outra disciplina que conduza as análises. Alguns autores, contudo, serão mencionados com maior insistência, como é o caso de Walter Benjamin. Sua presença, em estudos dedicados à obra de Lispector, não se constitui em uma novidade, e Lucia Helena, no livro **Nem musa, nem medusa**, faz um detalhado levantamento dos pontos de

encontro entre o pensamento de Benjamin e o de Clarice. As noções de tempo, História e progresso, conforme as desenvolveu Benjamin, serão muito importantes no desenvolvimento da leitura que aqui se pretende realizar. Além disso, a forma fragmentária, paradoxal e imagética utilizadas por Walter Benjamin na construção de seu pensamento e de sua escrita funcionam como uma das vias mais adequadas para quem tenta conhecer a produção literária de Clarice Lispector e escrever sobre ela.

Quanto às questões relacionadas à brasilidade, contribuíram para a reflexão intérpretes clássicos de nossa sociedade, como Gilberto Freyre e Sérgio Buarque de Hollanda, além de autores mais contemporâneos, como Roberto DaMatta e Ruben Oliven. Outra baliza que orienta as interpretações pode ser situada em estudos históricos centrados no exame da vida privada, como os que se encontram na coleção **História da vida privada no Brasil**. No capítulo final do trabalho, serão chamados ao debate críticos e historiadores da literatura brasileira. De modo geral, foram evitados autores, obras ou abordagens que apontassem para perspectivas únicas e exclusivistas. Como ensina Lucia Helena, à obra de Lispector preside a lógica da inclusão – isto e aquilo. Portanto, não é possível lê-la a partir de instrumentos que não respeitam essa lógica; seus escritos resistem a tais instrumentos, que acabam por ocultar pontos importantes de sua obra singular.

Feitas as necessárias delimitações, é hora de passar ao desenvolvimento do trabalho, com a expectativa de que este foco de luz que aqui se projeta sobre a obra de Clarice Lispector contribua para que ela continue iluminada e iluminando.

## **2 LUZES DISPERSAS**

### **2.1 TRÂNSITOS: urbano e não-urbano em O lustre**

E assim preparava-se para viver –  
diariamente disposta a transformar-se  
no que não era para ficar bem  
com as coisas ao redor.

(Clarice Lispector)

A ficção produzida por Clarice Lispector é eminentemente urbana, e a cidade, em seus textos, não é apenas cenário ou tema, mas elemento importante na constituição da subjetividade das personagens e suas relações. Nesse aspecto, a obra da escritora estaria inscrita dentro da melhor tradição da ficção brasileira, segundo o crítico e historiador da literatura Antonio Candido, no ensaio "Literatura e subdesenvolvimento", de 1970:

Os melhores produtos da ficção brasileira foram sempre urbanos, as mais das vezes desprovidos de qualquer pitoresco, sendo que o seu maior representante, Machado de Assis, mostrava desde os anos de 1880 a fragilidade do descritivismo e da cor local, que banuiu dos seus livros extraordinariamente requintados.<sup>36</sup>

É preciso, contudo, relativizar a afirmação de Antonio Candido e lembrar do prestígio que alcançaram vertentes nativistas, sertanistas e regionalistas da

---

<sup>36</sup> CANDIDO, Antonio. Literatura e subdesenvolvimento. In: \_\_\_\_\_. A educação pela noite & outros ensaios. 2. ed. São Paulo: Ática, 1989. p. 161.

Literatura Brasileira desde as etapas iniciais de sua formação até os dias atuais<sup>37</sup> e registrar que a conquista dessa supremacia do espaço urbano na ficção deu-se gradativamente. No século XIX, quando o processo de formação das cidades no Brasil, iniciado no século XVIII, foi intensificado, sobretudo a partir da chegada da família real portuguesa, no ano de 1808, certos escritores precisaram resistir a críticas que reclamavam a presença da "cor local", identificada com a natureza e com o índio, elementos que assegurariam a originalidade e especificidade da terra brasileira. Esse é o contexto que envolve a publicação do ensaio "Instinto de nacionalidade", no ano de 1873, por Machado de Assis, autor cuja obra está plenamente entranhada no espaço urbano.

Nesse ensaio, Machado reconhece "certo instinto de nacionalidade" como traço da literatura brasileira produzida em sua época. Todas as formas de expressão literária estariam empenhadas em "vestir-se com as cores do país", e obras como **O Uruguai** (1769), de Basílio da Gama, e **O Caramuru** (1781), de Santa Rita Durão, que " trazem toques nacionais", seriam amadas pela juventude literária e tomadas como precursoras da poesia brasileira, ainda que não fossem devidamente compreendidas pelos leitores entusiasmados com a presença de paisagens próximas. Ainda de acordo com Machado, o mesmo critério que valorizava a contribuição de Basílio e Durão à formação da literatura nacional não perdoaria, em Tomás Antônio Gonzaga, a presença de símbolos pouco nacionais como o "cajado e a pastora". Semelhante atitude crítica em relação à produção de Gonzaga foi um equívoco, julga o autor de **Memórias póstumas de Brás Cubas**.

Na elaboração de seu ensaio, Machado de Assis ocupou-se com os critérios que, naquele momento, definiam a brasilidade de uma obra e enunciou com clareza sua posição: não é apenas nos temas ou nas imagens locais que a nacionalidade será reconhecida. Para ele, "O que se deve exigir do escritor, antes de tudo, é certo sentimento íntimo, que o torne homem do seu tempo e do seu

---

<sup>37</sup> Nomes fundamentais da produção literária do século XX, como Graciliano Ramos, Guimarães Rosa e João Cabral de Melo Neto — e aqui estão sendo citados apenas alguns dos nomes mais evidentes —, dedicaram parte importante de suas obras à representação de espaços não-urbanos.

país, ainda quando trate de assuntos remotos no tempo e no espaço."<sup>38</sup> Mais adiante, na seção dedicada especificamente ao romance, Machado faz um comentário que interessa particularmente a este trabalho:

Aqui o romance, como tive ocasião de dizer, busca sempre a cor local. A substância, não menos que os acessórios, reproduz geralmente a vida brasileira em seus aspectos e situações. Naturalmente os costumes do interior são os que conservam melhor a tradição nacional; os da Capital do país e, em parte, os de algumas cidades, muito mais chegados à influência européia, trazem já uma feição mista e ademanos diferentes.<sup>39</sup>

A "cor local", perseguida por muitos escritores do XIX e cobrada pela crítica do período, estava associada sobretudo às regiões interioranas, cuja vida econômica e social girava em torno da agricultura e outras atividades rurais. O cenário urbano é cosmopolita e universal; a cidade, e tudo o que a ela se relaciona, está carregada de influências que descaracterizam os exuberantes tons da 'cor local'. Desse modo, ao retratar a cidade, os artistas não estariam se ocupando com os aspectos originais da terra e da gente do Brasil, isto é, com a brasilidade.

Outro autor do século XIX que precisou defender sua ficção urbana foi José de Alencar. Em 1872, ao publicar **Sonhos d'ouro**, ele escreveu um prefácio em que se antecipou às críticas que provavelmente o novo livro viesse a sofrer. Imaginou que seus contemporâneos iriam considerá-lo [...] um tanto desbotado do matiz brasileiro, sem aquele picante sabor da terra [...]" Dirigindo-se aos "[...] que tomam ao sério estas futilidades de patriotismo e professam a nacionalidade como uma religião"<sup>40</sup>, Alencar previu que seria tratado como imitador de estrangeirismos ao reconhecer as novas faces do país.

Traçando um brevíssimo panorama da história brasileira – que tentou acompanhar através de sua ficção –, Alencar concebia a nação como a mistura da gente portuguesa à terra conquistada. Com o avanço do processo civilizatório, outras influências foram somando-se, o que resultou em "uma nova tinta de tons

---

<sup>38</sup> ASSIS, Machado. Instinto de nacionalidade & outros ensaios. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1999. p. 17.

<sup>39</sup> Op. cit., p. 20.

mais delicados", observada na sociedade da época. Na nova coloração, interferiram as influências de ingleses, italianos, espanhóis, e Alencar rebateu a crítica que tomava por estrangeirismo não tratar da "cor local" com a seguinte argumentação:

Tachar estes livros de confeição estrangeira é, relevem os críticos, não conhecer fisionomia da sociedade fluminense, que aí está a faceirar-se pelas salas e ruas com atavios parisienses, falando a algemia universal, que é a língua do progresso, jargão erriçado de termos franceses, ingleses, italianos e agora também alemães.<sup>41</sup>

O que se pode inferir a partir das palavras de Alencar é que, naquele momento, a representação da vida na cidade que se torna moderna e universal, aglutinando a contribuição de vários povos e culturas, é, para segmentos da crítica literária e da sociedade brasileira, uma espécie de ameaça à constituição da nacionalidade. Esse quadro vai alterando-se gradativamente, à medida que a realidade econômica e social transforma a cidade em importante espaço da cena brasileira, até chegar o momento em que seu domínio é absoluto e inquestionável, o que se dá em meados do século XX.

A alteração na importância que o espaço urbano conquistou na sociedade brasileira pode ser acompanhada através das obras literárias e dos estudos críticos realizados no país. Ao confrontar a defesa que Machado de Assis precisou fazer daquelas obras que não se "vestiam com as cores do país", caso de seus contos e romances, ou o prefácio de José de Alencar, antes comentado, à afirmação de Antonio Candido com a qual se inicia este capítulo, tem-se um retrato das transformações que atingiram os parâmetros de produção, leitura e julgamento da Literatura Brasileira. O prefácio que Alencar escreveu ao romance **Sonhos d'ouro** data de 1872, enquanto "Instinto de nacionalidade" foi publicado, por Machado de Assis, no ano de 1873; o ensaio de Antonio Candido, "Literatura e subdesenvolvimento", veio a público, pela primeira vez, no ano de 1970. Portanto,

---

<sup>40</sup> ALENCAR, José de. Sonhos d'ouro. 7. ed. São Paulo: Melhoramentos. [s.d.] p. 9.

<sup>41</sup> ALENCAR, [s.d.], p. 11.

em um século de história literária, o espaço urbano foi firmando-se e consagrando-se até ser reconhecido como cenário dos melhores frutos da ficção nacional.

Desse modo, quando Clarice Lispector lançou seu primeiro romance, **Perto do coração selvagem**, no ano de 1943, a cidade estava plenamente incorporada às páginas da literatura brasileira, embora o regionalismo, uma das formas assumidas pelo nacionalismo, ainda fosse um dos mais férteis campos da ficção<sup>42</sup>.

O predomínio do urbano como espaço em que se movimentam as personagens dos romances, contos e escritos de Clarice Lispector não impediu, entretanto, que ela lançasse seu olhar também a espaços não-urbanos, construindo, no jogo de contrastes e confluências, uma forma nem eufórica nem saudosista de representar a cidade. Esse ponto, que não foi objeto de interesse por parte de significativa parcela da crítica literária voltada à obra de Lispector, importa a este estudo porque contribui para que se sustente a hipótese de que a representação da cidade brasileira, em Clarice Lispector, é tramada com base na lógica da inclusão, identificada por Lucia Helena em seu **Nem musa, nem medusa** como aquela "[...] em que se expulsa o 'ou isto, ou aquilo', em favor do 'e' ".<sup>43</sup>

**O lustre**, de 1946, segundo romance, portanto, escrito por Clarice Lispector, é uma das obras em que esse não-urbano é revelado de modo mais detalhado e significativo e confrontado com o espaço da cidade. A narração protagonizada por Virgínia acontece inicialmente em Granja Quieta, propriedade situada "a algumas milhas das casas que se agrupavam em torno da escola e do posto de saúde, afastando-se do centro comercial de Brejo Alto, sob cuja circunscrição se achavam."<sup>44</sup>

---

<sup>42</sup> Não se pode esquecer que, na década anterior, o chamado 'Romance de 30' promoveria uma espécie de renovação do regionalismo, trazendo à tona os problemas sociais e econômicos das áreas que, distantes das grandes cidades, ficaram à margem do processo de modernização a que o país assistia.

<sup>43</sup> HELENA, Lucia. Nem musa, nem medusa: Itinerários da escritas em Clarice Lispector. Niterói: EDUFF, 1997. p. 19.

<sup>44</sup> LISPECTOR, Clarice. O lustre. 4. ed. São Paulo: Paz e Terra, 1976. p. 13.

A pequena Brejo Alto é percorrida por charretes e embelezada por praça com chafariz e parque. Possui um único automóvel, e suas ruas são apertadas e escuras; entre as pedras, brotam ervas esquecidas pela prefeitura. O aspecto provinciano e antigo da cidade completa-se com a descrição de suas moradias: "As casas baixas prendiam-se diretamente à calçada, pegadas umas às outras, com pequenas varandas de ferro sem saliência. Os sobrados cor de rosa eram largos e chatos, os vidros coloridos."<sup>45</sup>

Outra marca do provincianismo de Brejo Alto, a cidade de **O lustre**, está na atividade econômica do município. Não se trata de uma localidade com vocação rural ou em processo de industrialização, marca do progresso. A atividade comercial sustenta a economia do lugar, como pode ser visto através da pequena papelaria do pai de Virgínia. Em **Sobrados e mocambos**, de 1936, ao tratar da decadência das antigas propriedades rurais pujantes durante o período colonial, Gilberto Freyre sustenta que o comércio representou, desde o século XVIII, opção aristocrática, estável e conservadora aos antigos senhores de terra que não queriam correr riscos em seus negócios. No caso do romance de Clarice Lispector, a pequena cidade de Brejo Alto abriga uma propriedade – a da família de Virgínia – que não está ligada a atividades rurais, e a única referência à vida econômica do município, na primeira parte do romance, é a modesta papelaria. A leitura desses detalhes sugere, portanto, que Brejo Alto não acompanha o processo de modernização que se prolonga durante a primeira metade do século XX.

É sobretudo no exame cuidadoso da residência de Virgínia e sua família que se pode verificar como algumas questões brasileiras são tratadas na ficção de Lispector, tema deste trabalho. O nome da propriedade, Granja Quieta, simboliza as vivências ambientadas dentro da casa e em suas redondezas, bem como nas relações familiares. O adjetivo "quieta" pode ser interpretado como alusão à decadência presente por tudo e assim registrada pelo narrador:

---

<sup>45</sup> LISPECTOR, 1976, p. 33.

Aos poucos os móveis desertavam, vendidos, quebrados ou envelhecidos, e os quartos se esvaziavam pálidos. O de Virgínia, frio, leve e quadrado, possuía apenas a cama. No espaldar ela depositava o vestido antes de dormir e metida na rala combinação, os pés sujos de terra, escondia-se sob os enormes lençóis de casal com um longo prazer.<sup>46</sup>

O destino dos móveis e o quarto vazio de Virgínia não deixam dúvidas sobre o estado de uma propriedade que já conheceu tempos melhores, dos quais sobraram vestígios que atraem a atenção da protagonista desde sua infância.

Uma outra visão interessante da decadência de Granja Quieta está no grosso tapete vermelho, ainda do casamento da avó de Virgínia. Esse tapete cobre a escada e ramifica-se pelos corredores até os aposentos. Contudo, o luxo e a riqueza sugeridos pelo veludo púrpura transformam-se em realidade nua e crua ao abrirem-se as portas e observar-se, dentro dos quartos, a quase inexistência de móveis.

A descrição da sala demonstra a inutilidade e o abandono de objetos que remontam a outro tempo e estilo de vida, já completamente ultrapassados, conforme fica evidente na transcrição:

A própria sala de jantar, o aposento maior do casarão, estendia-se embaixo em longas sombras úmidas, quase deserta: a pesada mesa de carvalho, as cadeiras leves e douradas de uma mobília antiga, uma estante de finas pernas recurvas, o ar rápido nos trincos lustrosos, e um guarda-louça comprido onde translucidamente brilhavam em gritos abafados alguns vidros e cristais adormecidos em poeira. Sobre a prateleira desse móvel pousava a bacia de louça rosada, a água fria na penumbra refrescando o fundo onde se debatia preso um anjo gordo, torto e sensual. Frisos altos erguiam-se das paredes riscando sombras verticais e silenciosas sobre o chão.<sup>47</sup>

Aqui não se trata de colocar em evidência apenas a decadência econômica, constatada, no trecho acima, quando o narrador reporta-se aos móveis vendidos ou quebrados e a quartos vazios. A descrição da sala de jantar contém marcas de

---

<sup>46</sup> Op. cit., p. 13.

opulência, como a mesa pesada de carvalho, os detalhes dourados, os cristais. Nada disso, porém, tem importância no presente do casarão e de seus moradores, por isso o requinte de outrora está envolto em poeira, sombras e silêncios, que formam a "atmosfera de rarefação" percebida pelo historiador Nelson Schapochnik no sexto capítulo do volume três de **História da vida privada no Brasil**, em passagem a seguir citada:

Finalmente, é na prosa de ficção de Clarice Lispector que podemos captar essa atmosfera de rarefação dos objetos decorativos que emolduravam os palacetes e funcionavam como marcas de autopromoção dos seus ocupantes. Alegoria do esgarçamento de uma vivência familiar centrada na casa, o texto remete difusamente a uma sociabilidade evanescente, pontuada pelos vestígios da decomposição.<sup>48</sup>

A análise do historiador sustenta afirmação anterior de que a decadência de Granja Quieta equivale à morte de um tempo e de um modo de vida. A família que antes se reunia à mesa de carvalho já não existe, ela perde sua função e sentido diante das mudanças sociais que atingem também a configuração familiar.

É muito interessante localizar uma citação do texto de Lispector, em especial de uma obra como **O lustre**, em estudo sobre os ícones de uma intimidade reveladora da História do país, caso do ensaio de Schapochnik, "Cartões-postais, álbuns de família e ícones da intimidade". Esse fato, de certa maneira, autoriza o esforço aqui feito de ver a escritora como uma intérprete sutil, mas iluminadora, de algumas questões brasileiras.

O aspecto que este trabalho privilegia na leitura de **O lustre** – o confronto entre o urbano e o não-urbano – não esteve entre os principais interesses dos críticos que examinaram o romance, embora certos detalhes que ganham destaque neste trabalho tenham sido identificados por estudiosos importantes como Gilda de Mello e Souza e Benedito Nunes.

---

<sup>47</sup> LISPECTOR, 1976, p. 14.

<sup>48</sup> SCHAPOCHNIK, Nelson. Cartões-postais, álbuns de família e ícones da intimidade. In: SEVCENKO, Nicolau (Org.). História da vida privada no Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p. 51. v.3.

Em artigo divulgado no jornal **O Estado de São Paulo**, em 1946, mesmo ano em que o romance vem a público, Gilda de Mello e Souza constata que:

O lustre é um romance construído em torno de certos temas: o tema central da busca - do sentido da vida, da perfeição do ser - os temas do desencontro, da incomunicabilidade entre as criaturas, do desejo de "ultrapassar o mundo do possível", etc.<sup>49</sup>

No desenvolvimento desses temas — com certeza fundamentais no romance —, a autora "quase nunca usa a ação mas sim a psicologia em análise", diz Gilda, que destaca principalmente o trabalho da ficcionista com a linguagem, através da renovação dos sentidos de palavras cotidianas ou da alteração do sentido lógico da frase. Esse tipo de interpretação é freqüente nas primeiras gerações de leitores da obra de Lispector, como já foi visto na abertura deste trabalho. Na seqüência de seu texto, Gilda de Mello e Souza verifica que:

Granja Quieta, em sua decadência, simboliza um mundo morto, mundo cujos valores se referem a um tempo passado. O casarão da fazenda já teve esplendor. Mas agora as paredes estão comidas e o vento sopra sobre as ruínas. Lá dentro os cômodos se esvaziam, pálidos, e resta quase só o indispensável para que aí se more. Contudo, no meio da desolação ainda sobram, aqui e ali, restos da antiga grandeza.<sup>50</sup>

Os restos da antiga grandeza mencionados ao final da transcrição são a escadaria coberta pelo tapete vermelho e o lustre. Esses objetos "simbolizam os últimos valores do tempo do casamento da avó", e o destino de Virgínia é ultrapassar esses valores e o tempo em que eram significativos. Daí surge, então, a busca que Gilda de Mello e Souza pensa ser o ponto central da obra.

O estudo de Gilda é absolutamente pertinente e esclarecedor do romance de Lispector. É evidente, entretanto, que ele lida de modo passageiro com as marcas de um tempo e de uma condição social e histórica que, na leitura que aqui

---

<sup>49</sup> SOUZA, Gilda de Mello e. O lustre. In: Remate de males. Revista do Departamento de Teoria Literária da Universidade de Campinas, Campinas, n. 9, p. 171, 1989.

<sup>50</sup> LISPECTOR, 1976, p. 174.

se faz, merecem mais atenção. Certamente a diferença na ênfase desse aspecto da obra surge dos diferentes contextos de produção dos textos críticos, como já foi apontado em capítulo anterior. Gilda escreve no mesmo ano em que **O lustre** foi publicado. O presente estudo é produzido quase seis décadas depois, sendo já fruto de sucessivas renovações dos modos de ler Lispector.

Também Benedito Nunes, no livro **O drama da linguagem**, deu certo destaque à presença de elementos indicadores de um tempo de prosperidade em **O lustre** e apontou o movimento de busca da personagem, como fez Gilda de Mello e Souza. Porém, ele vai um pouco além de Gilda e percebe a vida e o trânsito da protagonista pela cidade grande, bem como seu percurso de ida e volta entre o campo e a cidade. Essas constatações servem para amparar o paralelo que Nunes estabelece entre o romance de 46 e o anterior, **Perto do coração selvagem**, não sendo, portanto, o principal ponto de análise.

Adotando direção distinta da verificada nos textos críticos antes comentados, este trabalho busca iluminar alguns pontos que não foram percebidos pela crítica de Lispector. O casarão em que Virgínia, a protagonista, mora com sua família, na parte inicial do romance, tem, no lustre que dá título à obra, o objeto que, sendo resquício de tempos antigos, não parece contaminado pela degradação, pelo menos segundo a perspectiva de Virgínia, que contrapõe essa presença ao cheiro da casa vazia, como se lê no seguinte trecho:

A sala cheia de pontos neutros. O cheiro de casa vazia. Mas o lustre! Havia o lustre. A grande aranha escandescia. Olhava-o imóvel, inquieta, parecia pressentir uma vida terrível. Aquela existência de gelo. Uma vez! Uma vez a um relance - o lustre se espargia em crisântemos e alegria. Outra vez – enquanto ela corria atravessando a sala – ele era uma casta semente. O lustre.<sup>51</sup>

O lustre é presença marcante. No imaginário da Virgínia ainda menina que o olha, ele é um foco de alegria e mistério. Nele a menina pressente uma perspectiva futura de vida terrível. Ou de pureza e castidade, sugeridas na caracterização do objeto como "uma casta semente". Nesse sentido, o futuro

implicado no signo semente – casto e puro –, desenha-se de modo muito diferente do ambiente degradado que recebe a "claridade piscante e doce"<sup>52</sup> do lustre.

Essa é a impressão de Virgínia na parte inicial da obra. Na seqüência da narrativa, Virgínia vai para uma cidade grande, retorna à Granja Quieta e parte definitivamente para a cidade. Durante o regresso definitivo à cidade, a personagem, já então uma mulher, diferente da menina que imóvel e inquieta observava o lustre, recorda do objeto.

Ah, o lustre. Ela esquecera de olhar o lustre. Pareceu-lhe que o haviam guardado ou então que não tivera tempo de procurá-lo com os olhos. Sobretudo também não vira muitas outras coisas. Pensou que o perdera para sempre. E sem se entender, sentindo um certo vazio no coração, pareceu-lhe ainda que na verdade perdera uma de suas coisas. Que pena, disse surpreendida. Que pena, repetiu-se com arrependimento. O lustre ... Olhava pela janela e no vidro descido e escuro via em mistura com o reflexo dos bancos e das pessoas o lustre. Sorriu contrita e tímida. O lustre implume. Como um grande e trêmulo cálice d'água. Prendendo em si a luminosa transparência alucinada o lustre pela primeira vez todo aceso na sua pálida e frígida orgia - imóvel na noite que corria com o trem atrás do vidro. O lustre. O lustre.<sup>53</sup>

Na passagem, o lustre deixa de ser anúncio de futuro, semente, para tornar-se lembrança das coisas perdidas durante a última estada de Virgínia no casarão da família, não só porque não foram vistas, mas também porque se perderam durante sua trajetória, que foi de afastamento daquele universo familiar decadente. O que ainda é notado no trecho transcrito é que o lustre é mostrado de novas maneiras, por meio de imagens mais sofisticadas do que as registradas na descrição inicial. É cálice que prende em si a luz transparente; é implume<sup>54</sup>, remetendo não mais a uma aranha escandescente, mas a um objeto que,

---

<sup>51</sup> LISPECTOR, 1976, p. 14.

<sup>52</sup> Op. cit., p. 15.

<sup>53</sup> LISPECTOR, 1976, p. 317.

<sup>54</sup> A imagem do lustre implume pode ser bem compreendida com a lembrança de O cão sem plumas, livro escrito por João Cabral de Melo Neto entre 1949 e 1950, apenas alguns anos depois, portanto, da publicação de O lustre, que é de 1946. O cão "implume" substitui a imagem de um rio rarefeito, seco, que perdeu tudo, restando somente a lama, o lodo e os caranguejos. Do mesmo modo, o lustre perdeu o encanto e o brilho que garantiam a imponência da sala do casarão da família de Virgínia.

pousado no meio da sala ou da lembrança, perdeu seu atrativo e encanto, ficou para trás.

Sem o antigo encanto, o lustre que surge à memória de Virgínia quando ela parte definitivamente da casa de sua família é contabilizado entre outras coisas perdidas: objetos, afetos, sonhos e perspectivas. Ele já não tem mais o encanto nem exerce o fascínio que exercia quando era prenúncio de futuro. Marca do tempo em que a vida da família e da casa era luxuosa e próspera, também a imagem que Virgínia tem do lustre vai alterando-se na narrativa e, depois da experiência da cidade, a opulência que ele representava deixa de fazer sentido. Durante a viagem, essa imagem mistura-se à percepção dos bancos e das pessoas e ao vidro do trem, representação da trajetória de Virgínia, que, ao longo do romance, transita entre dois espaços, dois tempos, dois modos de vida, dois 'brasis': o de Granja Quieta e o da cidade grande.

Para configurar bem esse trânsito de Virgínia, é necessário examinar com atenção sua família. Clarice Lispector, nesse romance, ao contrário de outros livros seus, dá detalhes sobre os moradores de Granja Quieta, e o leitor é informado, por exemplo, que

O casarão pertencia à avó; seus filhos haviam casado e moravam longe. O filho mais moço trouxera para lá a mulher, e em Granja Quieta haviam nascido Esmeralda, Daniel e Virgínia.<sup>55</sup>

A avó saía do quarto apenas quando vinha a família do Sul. Nos demais dias, "a negra que ela criara levava-lhe as refeições"<sup>56</sup>. Os netos tinham por obrigação entrar em seu aposento pelo menos uma vez ao dia para pedir-lhe a bênção e "dar-lhe uma espécie de rápido beijo no rosto"<sup>57</sup>. Virgínia, a caçula, ficava encarregada de cuidar da avó quando a negra adoecia, o que lhe agradava. A avó que ela encontrava no quarto não falava ou ria. Ao que parece, bastava-lhe viver. Como gesto de raiva ou desprezo, ela cuspiam, como a velha Anita, em torno

---

<sup>55</sup> LISPECTOR, 1976, p. 13.

<sup>56</sup> Op. cit., p. 23.

<sup>57</sup> Op. cit., p. 24.

de quem se reúne a família no conto "Feliz Aniversário", publicado em 1960, no livro **Laços de família**.

Quando ficava no quarto, Virgínia procurava falar baixo para não irritar a avó. Nessas situações, a menina sentia medo, desagrado e às vezes repetia a frase ouvida da criada: " 'Não morre não, velha danada'..."<sup>58</sup>. Por piedade envergonhada, a neta também dizia: " 'Não morre não, velhinha do meu coração' "<sup>59</sup>. Mas a avó, se acordava com a neta no quarto, "olhava com maldade para Virgínia"<sup>60</sup>. A matriarca não demonstrava afeto e, aparentemente frágil, imóvel e imutável, ela poderia ser contabilizada entre as marcas do tempo de abundância, quando ela provavelmente detinha o controle de sua família e de sua casa.

Atenção especial neste estudo merece a ligeira referência à pessoa que cuidava da avó, uma negra. A presença dessa criada ajuda a colocar Clarice Lispector na condição de leitora ou iluminadora de questões brasileiras. São apenas duas ou três frases através das quais Clarice Lispector traz à tona a natureza das relações entre os brancos da mesma condição social da velha e a negra que trabalha no casarão decadente.

Conforme o romance, a matriarca era assistida pela negra criada na casa. Embora, no romance, o tempo não seja definido com clareza, é possível limitar a ação entre os anos de 1940 e 1950, sobretudo em função da descrição da cidade, conforme será visto a seguir. Então, é plausível pensar que essa negra criada pela dona do casarão seja filha ou neta de escravos. E as relações entre a velha patroa e a empregada guardam as chagas abertas nesse passado. Ao dizer 'Não morre não, velha danada', a criada pode estar querendo ver perpetuado o sofrimento dessa mulher – representante de uma classe social que já teve poder e que certamente muitos males já causou a seus ancestrais. O modo de ela referir-se à velha também indica o ódio reprimido e a vingança possível: 'velha danada'.

---

<sup>58</sup> Op. cit., p. 24.

<sup>59</sup> Op. cit., p. 24.

<sup>60</sup> Op. cit., p. 23.

Além disso, o que poderia significar cuidado – o desejo de que a velha não morra – é contraposto ao modo de a criada dirigir-se à mulher, revelando os sentimentos contrastantes da criada e apontando para as relações sociais conflitantes que sobreviveram à escravidão dos negros.

A presença de uma negra nascida e criada na casa, o lustre, o tapete vermelho e o respeito pela avó – em **Sobrados e mucambos**<sup>61</sup>, Gilberto Freyre atribui às matriarcas o desenvolvimento da casa-grande de engenho na época colonial – são índices de que a família de Virgínia é oriunda dos grupos dominantes social e economicamente no Brasil até os primórdios do século XX. Além desses, outros elementos centralizados na figura do pai permitem ler, através de **O lustre**, a representação da família patriarcal brasileira em seus principais aspectos .

Se a importância da avó está ligada à tradição e ao passado, é na figura paterna que se concentra o comando do casarão e de seus habitantes. Esse comando é exercido de modo agressivo, violento e autoritário, ainda que silencioso, conforme os registros da memória da menina Virgínia, que são perfeitamente confirmados quando, já adulta, após temporada na cidade grande, ela retorna à Granja Quieta.

A primeira referência ao pai e suas relações com a filha mais nova aparece logo no início da narrativa:

Eles sentavam à mesa para tomar o café e se Virgínia não comia bastante apanhava no mesmo momento – como era bom, a mão espalmada voava rápida e estalava com um ruído alegre numa das faces resfriando a sala sombria com a delicadeza de um espirro. O rosto acordava como um formigueiro ao sol e então ela pedia mais pão de milho, cheia de uma mentira de fome. O pai continuava a mastigar, os lábios úmidos de leite, enquanto com o vento uma certa alegria hesitava no ar; um ruído fresco no fundo do casarão enchia de leve a sala.<sup>62</sup>

---

<sup>61</sup> FREYRE, Gilberto. *Sobrados e mucambos*. 9. ed. Rio de Janeiro: Record, 1996. p. 32.

<sup>62</sup> LISPECTOR, 1976, p. 16.

Causam estranhamento, na transcrição acima, os registros de alegria em uma cena de violência tão gratuita e injustificada. A menina apanha porque não come, o que mostra que, para exercer a função de provedor, o pai recorre à brutalidade, sem nenhuma palavra. O tapa no rosto – gesto de profundo desrespeito, sobretudo por ser dado em uma criança – é associado à agilidade e leveza – " a mão espalmada voava rápida" – e produz "um ruído alegre". Como entender alegria no momento em que a filha recebe a bofetada do pai? O ruído produzido pela mão do pai espalmada na face da filha é o som que acompanha a cena da família em torno da mesa e é o único gesto que aproxima o pai da filha. De modo melancolicamente paradoxal, o tapa na cara é a manifestação de carinho que Virgínia conhece. Semelhante interpretação pode ser feita de outra imagem, "resfriando a sala sombria com a delicadeza de um espirro". Como associar ação tão prosaica como espirrar à idéia de delicadeza? Assim como o afeto do pai é recebido por Virgínia junto com o tapa na cara, também a delicadeza possível é a de um espirro.

No final da narrativa, a mulher na qual Virgínia se transforma revê e revive cenas como a anterior. Nessa reedição, presente na citação abaixo, fica evidente que agressão e violência são marcas dos vínculos que unem aquela família.

... A mãe disse:

- Batatas?

Ela estendeu o prato com docilidade e recebeu batatas. A mãe olhou-a com aprovação e rispidez:

- Quando você era menina apanhou muitas vezes de seu pai para comer batata.

Virgínia riu sentindo os olhos brilharem molhados e vacilantes à frente de sua própria visão.<sup>63</sup>

A agressão se faz presente pela lembrança das surras dadas pelo pai, evocada com rispidez pela mãe. Rememorar essas cenas provoca o riso em Virgínia. Riso constrangido diante de um passado doloroso e de uma lembrança inoportuna. Ou a única manifestação viável; afinal, assim era sua família. O brilho molhado e vacilante dos olhos sugere emoção. Emoção diante da cena passada

---

<sup>63</sup> LISPECTOR, 1976, p. 308.

e também diante da cena presente. A compreensão desse trecho ilumina-se com a análise de um outro, na seqüência da mesma cena:

- Paizinho quer mais milho? Perguntou ela corando. Porque se lembrou logo de como ele não suportava ser constrangido, que ele era o chefe na mesa, quem obrigava e convidava a comer. O velho nada respondeu, não estendeu o prato. Sem saber como prosseguir, ela disse mais uma vez, obscuramente oferecendo-se para filha, perturbada em estar insistindo porém sem saber que rumo seguir:

- E arroz?

- Ninguém precisa me mandar comer, disse ele afinal, eu sei sozinho o que me convém, concluiu resistente.

Surpreendida, no entanto isso era o pai - ela olhou timidamente sua família ... paizinho, paizinho, assim como você é, não morra nunca... Como era tola, disse para si própria um pouco subitamente, aprumou-se e pôs-se a comer com decisão. No fim do jantar alguma coisa parecia decrescer como névoas desaparecendo e a realidade surgia quase semelhante à realidade anterior ao passeio. A cena já fora vista, era a do jantar diário - sentiu-se mais sossegada, mais indiferente.<sup>64</sup>

A primeira observação a fazer diz respeito ao modo de a filha tratar o pai – "paizinho". Indicativo de afeto e aproximação, o emprego do diminutivo expõe a agressividade da cena e mostra um pai rígido, que não aceita ser convidado ou obrigado, já que, na condição de patriarca, ele é quem convida e obriga. Não só no modo de chamar o pai, mas também nas ofertas de alimento, Virgínia tenta em vão aproximar-se. A áspera recusa do pai não altera o desejo da filha: " paizinho, paizinho, assim como você é, não morra nunca". Mais uma vez o emprego do diminutivo é o recurso de linguagem utilizado para expressar a desarticulação e a desagregação da família, já que a dureza e a rispidez paternas colocam-se lado a lado com as demonstrações de afeto e respeito por parte de Virgínia.

Seguindo a análise do fragmento, em que Virgínia, já adulta, vive uma cena semelhante à de sua infância, percebe-se que a personagem toma consciência da dinâmica familiar e passa a encarar com franqueza o pai e a família, o que a faz abandonar a posição de menina frágil e tornar-se indiferente àquele ambiente, o que lhe traz certo sossego.

---

<sup>64</sup> Op. cit., p. 309-310.

A brutalidade do pai — síntese do autoritarismo da família patriarcal brasileira — atinge especialmente a filha mais velha, Esmeralda, que ele ignora e trata como se fosse morta, não lhe dirigindo palavra ou olhar. A origem desse tratamento está em suspeitas infundadas a respeito do comportamento da moça: "[...] pois essa vagabunda aí se encontra no jardim com um macho"<sup>65</sup>, o que seria uma ofensa e desonra. Para salvaguardar sua família, o pai bate na moça e não lhe dá a liberdade de ir para a cidade estudar, porque "animal só se solta de casa sem dentes"<sup>66</sup>.

Semelhante opressão sofre a mãe, que mantém relação de proximidade e cumplicidade com Esmeralda, filha de sua vivacidade e do tempo em que ela ainda acreditava no futuro, ao contrário de Daniel e Virgínia, "[...] formados na parte inferior de seu corpo, incontroláveis [...]"<sup>67</sup>. A mãe tem clara noção de seu lugar naquela estrutura familiar arcaica:

O marido aos poucos impusera certa espécie de silêncio com seu corpo astuto e quieto. E aos poucos, depois do auge da proibição de compras e gastos, ela soubera numa alegria remoída, num dos maiores motivos de sua vida, que não vivia no seu próprio lar, mas no do marido, no da velha sogra.<sup>68</sup>

A mãe e Esmeralda são as mulheres sufocadas, agredidas e reprimidas pelo pai autoritário. Já Virgínia recebe outro tratamento, embora desde menina se mostrasse transgressora, conforme revela o narrador: "sabia que era boa mas que sua bondade não impedia sua maldade"<sup>69</sup>.

Por que o pai trata de maneira diferente a filha mais velha e a mais nova? Pode-se pensar, em primeiro lugar, que Esmeralda torna-se mulher aos olhos do pai, enquanto Virgínia assume sua feminilidade longe da casa paterna, na grande cidade. Esmeralda também revela temor diante do desconhecido que é viver na

---

<sup>65</sup> LISPECTOR, 1976, p. 79.

<sup>66</sup> Op. cit., p. 18.

<sup>67</sup> Op. cit., p. 19.

<sup>68</sup> LISPECTOR, 1976, p. 19.

grande cidade, como se verifica na parte final da obra, quando as duas irmãs, adultas, tentam falar sobre suas opções:

Você pensa que é simples a gente acabar com tudo o que tem, ficar sem casa, sem nada... só para ser livre? — parou um instante, o rosto suspenso, compreendendo vagamente que errava contra si própria... — Só para ser livre? Repetiu ouvindo com crescente desespero o som de sua voz. Para que falar nessas coisas? vá para o diabo! gritou irada. — Num fino prazer um pouco surpreendido sentiu o próprio coração duro de vida, o corpo renascido respirando numa mornidão vibrante, em legítima cólera; um impulso agudo de movimento subiu-lhe pelas pernas, espalhou-se quente e doloroso pelo peito, equilibrou-se no rosto, conteve-se e depois libertou-se pelos olhos subitamente brilhantes e ternos. Sua figura apagou-se de leve numa sombra de incerteza e melancolia. Assim, então ela vivia de si mesma apenas, de si mesma ... da própria solidão... de sua raiva... assim...<sup>70</sup>

Logo depois do trecho acima transcrito, há uma frase ainda mais clara a respeito do medo que Esmeralda tem da liberdade que se oferece para além dos domínios do casarão: "Ela era realmente maior do que todos eles e não se precipitara para a vida e para a cidade porque tivera medo. Seu medo era tão orgulhoso como sua força."<sup>71</sup>

Esmeralda aceita a lei do pai e da estrutura familiar e social que ele representa, ao contrário da irmã, Virgínia, que, em muitas atitudes, revela sua modernidade transgressora. Ambas, contudo, têm na melancolia sua maior afinidade.

Duas filhas, duas formas de agir e reagir a um sistema patriarcal cuja força centralizadora começa a ser abalada ainda no século XIX, mas sobrevive à virada do novo século. Segundo Gilberto Freyre, com a chegada da família real portuguesa ao Rio de Janeiro, em 1808, o patriarcado rural começa a perder o poder para um outro modo de vida econômica e social, o urbano; na expressão precisa de Freyre, "A Praça venceu o Engenho, mas aos poucos"<sup>72</sup>. O país atravessa o século XIX e ingressa no século XX tentando superar as heranças

---

<sup>69</sup> Op. cit., p. 75.

<sup>70</sup> Op. cit., p. 282.

<sup>71</sup> LISPECTOR, 1976, p. 284.

<sup>72</sup> FREYRE, Gilberto. Sobrados e mucambos. 9. ed. Rio de Janeiro: Record, 1996. p. 30.

centralizadoras e autoritárias deixadas pelo sistema colonial na política, na economia e também nas relações familiares e sociais. A década de 1930 é apontada como o momento em que se conclui o processo de modernização brasileiro. Novos grupos, predominantemente urbanos, passam a dominar o cenário político. Na esfera econômica, a industrialização modifica os modos de produção e coloca a cidade como foco gerador de riquezas. Tudo isso acompanhado por alterações no seio da família brasileira.

Essas alterações, lentas e contraditórias, são representadas por Clarice Lispector em **O lustre** no tratamento diferente dado pelo pai às duas filhas. E no próprio pai, que, bruto e agressivo, tem momentos de fragilidade, denunciando aquela degradação entrevista nos móveis quebrados e nos aposentos esvaziados e comentada no início deste capítulo.

Compõe a outra face do pai de Virgínia o modo como ele recebe os parentes vindos do Sul, os quais são tratados com a máxima importância, de modo que até a avó sai do quarto para recebê-los. "O pai renascia nesses dias"<sup>73</sup>; dispensava a negra da cozinha para servir os parentes com alegria e "exagerando-se feliz". As reações do pai provocavam em Virgínia susto, desgosto inquieto, agitação e mudez, "a boca cheia de náusea e atenção"<sup>74</sup>. São, enfim, manifestações de estranhamento diante de alterações tão profundas desse pai que abandona a rigidez e, de certo modo, humilha-se ou apequena-se diante de tia Margarida, que ostenta "[...] num só dedo os dois anéis de viuvez e mais três com pedras"<sup>75</sup> ou do tio cuja resposta à hospitalidade do irmão era apenas "[...] um ligeiro cumprimento sacudindo a mão diante da própria cabeça em saudação militar"<sup>76</sup>.

O romance de Lispector, **O lustre**, não é regionalista nem faz referências precisas ao local em que se passa a ação. Apesar disso, identifica-se com clareza um espaço que não é o de um grande centro urbano – Granja Quieta e Brejo Alto,

---

<sup>73</sup> LISPECTOR, 1976, p. 21.

<sup>74</sup> LISPECTOR, 1976, p. 21.

<sup>75</sup> Op. cit., p. 21.

<sup>76</sup> Op. cit., p. 22.

uma pequena cidade — e a cidade grande para onde se transfere Virgínia. Além desses dois ambientes, insinua-se uma polarização entre Sul, de onde provêm os parentes importantes, e uma outra região não nomeada em que está Granja Quieta. Na cartografia brasileira, a região sul é próspera e moderna, ao passo que as terras situada no lado oposto, o norte, mantiveram-se presas por mais tempo a estruturas tradicionais que resistiram ao processo de modernização. Desse modo, verifica-se como um detalhe — a consideração extrema aos parentes vindos do sul — pode ser representativo do funcionamento do país, que, por razões históricas e econômicas, opõe sul a norte.

Quando os parentes se iam, "O pai retomava sua solidão sem tristeza" e seguia animado por "[...] uma esperança escura e calma, quase uma falta de desejo"<sup>77</sup>. Uma imagem fixada por Virgínia revela a face patética do pai, então despido da força e da violência manifestadas em outros momentos.

Às vezes, de ceroulas arregaçadas — ele se transformava subitamente num homem engraçado, e Virgínia custava a adormecer nessas noites — de ceroulas arregaçadas ele ia vivendo e lá ficava até duas, três horas da madrugada vendo as aves porem os pequenos, pequenos ovos. Com o corpo coberto de praga de galinha metia-se depois numa tina cheia de água e querosene posta no pátio e, iluminado fracamente pelo candeeiro, lavava-se, enxaguava-se calado, a escuridão era salpicada de ruídos molhados e bruscos, ele ia dormir.<sup>78</sup>

Esse homem calado, metido no galinheiro ou na tina de água e submisso aos parentes do Sul é o mesmo que comanda com violência a vida dos filhos e da mulher, desempenhando, nesses momentos, o papel que lhe cabe em sua família de origem patriarcal. Assim como as duas filhas demonstram os modos de ser possíveis frente aos novos tempos, também a figura do pai encarna as contradições do patriarcalismo, que assiste à modernização do país em torno da década de 1930, período próximo àquele em que o livro foi escrito — 1946 — e ao que é representado em suas páginas.

---

<sup>77</sup> Op. cit., p. 22.

<sup>78</sup> LISPECTOR, 1976, p. 23.

Não é objetivo deste estudo tratar de forma detalhada das questões de gênero. Entretanto, a análise da família de Virgínia, tão contraditória e marcadamente brasileira, faz pensar nessa questão a partir da ótica adotada por Lucia Helena em **Nem musa, nem medusa**, quando ela afirma:

[...] não ler o tema da emergência do feminino em Lispector — indicada com fatura por sintomas até de aparente superfície, como se dá com a galeria de mulheres que ela escolhe para protagonizar seus textos — é não ler Clarice Lispector num de seus traços específicos. Considere-se o tratamento que ela oferece à situação contraditória e ambígua das suas personagens femininas e masculinas, que vivem em estado de simultâneo aprisionamento, rebelião e nomadismo, numa sociedade de bases patriarcais — nesse momento, Lispector acena para uma questão candente, ao articular a opressão da mulher e do feminino para além da existência de um programa declaradamente feminista.<sup>79</sup>

Para Lucia Helena, a questão de gênero não se limita ao dado quantitativo da predominância de personagens femininas ou à adoção de um estilo de narrar e de perceber o mundo atribuído ao feminino. A questão de gênero, na obra da escritora brasileira, está articulada a uma problemática mais ampla assim formulada por Lucia Helena: o questionamento do sujeito, da escrita e da História. Endossando tal perspectiva de abordagem da questão de gênero, podemos dizer que o pai, em **O lustre**, é oprimido pelo mesmo sistema que o faz sufocar os movimentos da mulher e a feminilidade da filha mais velha, vivendo aprisionado, calado e solitário. De modo contraditório, ele reproduz os valores que inviabilizam a sua própria vida e que fazem dele um homem tão diferente dos parentes do sul, região que se modernizou mais rapidamente do que outros pontos do país, o que significa ter superado — ou sublimado — os valores rígidos e autoritários que sustentaram o sistema patriarcal.

Do mundo fechado, decadente e tradicional de Granja Quieta, só mesmo Virgínia consegue sair. E mesmo assim não se trata de uma ruptura total.

Virgínia e seu irmão Daniel vão para a cidade grande "[...] para estudar

---

<sup>79</sup> HELENA, Lucia. Nem musa, nem medusa: Itinerários da escrita em Clarice Lispector. Niterói: EDUFF, 1997. p. 27.

línguas, comércio e piano"<sup>80</sup>, podendo-se afirmar que a mudança dos jovens tem por objetivo sua formação, a qual, em parte, está ligada ao velho mundo que ainda resistia em Granja Quieta, através do estudo de línguas e de piano – antes de mudar para a cidade, Daniel praticava algumas vezes em um piano de Brejo Alto. Por outro lado, a formação desejada liga-se a uma preocupação prática e perfeitamente enquadrada à época representada na narrativa, pois, no Brasil urbano e industrializado, o comércio torna-se atividade econômica mais sólida do que aquelas ligadas à terra<sup>81</sup>. Não se pode esquecer que a renda da família de Virgínia provinha da papelaria do pai na pequena cidade de Brejo Alto.

Mudar para a cidade grande é, desde o princípio, bastante significativo para Virgínia. Seu irmão, ao contrário, fica pouco tempo na cidade, pois em seguida encontra Rute, com quem casa, retornando então à Granja Quieta. Na rememoração que sustenta a narrativa de **O lustre**, a decisão do pai sobre a viagem está associada ao episódio em que Virgínia faz insinuações sobre os encontros de Esmeralda com homens, o que motivou as rudes palavras paternas já comentadas. Desse modo, a transferência para a cidade grande surge sob a marca da contradição e da ambigüidade, uma vez que a possibilidade de "entregar-se à força de outro destino"<sup>82</sup> é acompanhada pelo sentimento de corrupção nascido das insinuações infundadas feitas por Virgínia. É, todavia, com a expectativa de libertar-se que ela pensa na viagem, como indica a seguinte passagem:

Tendo experimentado a doçura da fascinação e da obediência ardente a Daniel, sua natureza maleável e fraca ansiava agora por entregar-se à força de outro destino. Sentia que cessara a harmonia entre seu existir e a Granja onde ela nascera e vivia; pela primeira vez pensava na viagem à cidade com um prazer nervoso cheio de esperança e raiva confusa. Brejo Alto, a neblina das manhãs, as ruas estreitas, a solidão de Granja Quieta permaneciam agora de um modo incompreensível acima dela e se antes o silêncio dos campos e o ruído indecifrável da mata continuavam suas próprias sensações, agora ela devia mover-se numa terra fria e indiferente; pensava com inquietação

---

<sup>80</sup> LISPECTOR, 1976, p. 18.

<sup>81</sup> No capítulo VI de Sobrados e mucambos, Gilberto Freyre mostra que a atividade comercial passa a substituir a economia rural com o advento da urbanização a partir do século XIX. Os comerciantes são, de modo geral, amigos da ordem e pouco progressistas.

<sup>82</sup> LISPECTOR, 1976, p. 83.

nas chuvas do inverno próximo como se previsse um novo desespero em permanecer presa no casarão.<sup>83</sup>

A saída de Virgínia corresponde a uma ruptura com o mundo de Granja Quieta e Brejo Alto, locais com os quais ela mantinha vínculos de harmonia e continuidade, apesar da solidão e do abandono em que vivia junto a sua família. Ela sentia nos campos e na mata a extensão de sua subjetividade; e a perspectiva da viagem interrompe essa cadeia comunicativa, pois Virgínia sabe que seu movimento futuro será rumo ao desconhecido, frio e indiferente. Porém, ao contrário da irmã mais velha, Virgínia não temia o mundo novo e desconhecido, o que pode ser explicado por sua "natureza maleável e fraca".

É preciso demorar-se um pouco nessa caracterização de Virgínia, que a coloca na linhagem de Joana, protagonista de **Perto do coração selvagem** (1943); Martim, Vitória e Ermelinda, de **A maçã no escuro** (1961); Lóri, de **Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres** (1969); Macabéa, de **A hora da estrela** (1977); G.H., de **A paixão segundo G.H.** (1964); e, finalmente, Lucrecia, de **A cidade sitiada** (1949). Em todas essas personagens, observa-se a mesma maleabilidade de Virgínia, pois elas aceitam mudanças de espaço e de destino, deslocam-se de suas cidades ou posições originais e enfrentam com medo e ousadia o desconhecido.

A maleabilidade dessas importantes personagens criadas por Clarice Lispector torna-se imprescindível para que elas possam transitar pelos espaços/tempos/contextos contraditórios e complexos em que circulam, repetindo uma trajetória que é bastante comum na formação da sociedade brasileira.

Sérgio Buarque de Holanda e Gilberto Freyre, dois fundamentais intérpretes do Brasil, em **Raízes do Brasil** (1936) e **Casa-grande & senzala** (1933), respectivamente, destacam a fluidez e a facilidade de acomodação e aclimação dos colonizadores. Segundo Sérgio Buarque, "[...] nossos colonizadores

---

<sup>83</sup> LISPECTOR, 1976, p. 83.

aclimataram-se facilmente, cedendo às sugestões da terra e dos seus primeiros habitantes, sem cuidar de impor-lhes normas fixas e indelévels"<sup>84</sup>. Já para Freyre,

[...] gente mais flutuante que a portuguesa, dificilmente se imagina; o bambo equilíbrio de antagonismos reflete-se em tudo o que é seu, dando-lhe ao comportamento uma fácil e frouxa flexibilidade, às vezes perturbada por dolorosas hesitações, e ao caráter uma especial riqueza de aptidões, ainda que não raro incoerentes e difíceis de se conciliarem para a expressão útil ou para a iniciativa prática.<sup>85</sup>

Não se trata obviamente de estabelecer uma relação imediata entre a natureza maleável de Virgínia, a protagonista do romance publicado por Clarice Lispector no ano de 1946, e a adaptabilidade e fluidez do colonizador português apontadas por Sérgio Buarque e Gilberto Freyre. Entretanto, pode não ser absurdo pensar que as adversidades encontradas pelos colonizadores não desapareceram com a efetiva ocupação do território brasileiro e a organização social e institucional do país. A cada nova etapa da construção nacional, outras dificuldades foram sendo colocadas e novos dilemas foram surgindo. E sempre muitas contradições, oriundas de tentativas de ajustarem-se interesses geralmente antagônicos.

As obras de Clarice Lispector se passam no século XX, a julgar por referências genéricas – trens, bondes, telefone, automóvel, rádio, cinema – e por algumas mais específicas, cuja delimitação mais remota é a do romance **A cidade sitiada**, ambientado por volta de 1920. O contexto a que se refere esse conjunto, portanto, gira em torno da modernização e seus reflexos na construção da subjetividade dos sujeitos. No plano nacional, esse momento é associado ao crescimento das cidades e à industrialização, etapas do processo de modernização que, tanto do ponto de vista social quanto do político e econômico, exigiram alterações importantes de grupos tradicionais e conservadores das várias esferas da vida brasileira. Aqueles segmentos que não conseguiram adaptar-se aos novos tempos acabaram perdendo poder político e econômico, e a Revolução

---

<sup>84</sup> HOLANDA, Sérgio Buarque de. Raízes do Brasil. 7. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1973. p. 22.

<sup>85</sup> FREYRE, Gilberto. Casa-grande & senzala. 22. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1983. p. 6.

de 1930 é um ponto-chave do movimento de rearranjo das forças nacionais e de consolidação da modernização.

A ousadia de enfrentar o novo torna as personagens de Clarice Lispector sujeitos aptos, ou mais aptos, para lidar com os desafios impostos pela modernização nacional e pelas alterações provocadas pela formação e crescimento dos centros urbanos. No caso de **O lustre**, Virgínia muda-se para a cidade grande e abandona o lar paterno. Já sua irmã, Esmeralda, sua mãe e seu pai não conseguem livrar-se das amarras de uma tradição que não faz muito sentido no panorama que começa a se apresentar, e essa impossibilidade de mudança torna-os solitários e desesperançados. Mesmo Daniel, que vai para a cidade com a irmã menor, retorna à casa em seguida.

Essa capacidade de enfrentar o novo e de transitar por universos distintos não significa a conquista de uma vida paradisíaca nem a plena identificação com as estruturas que se criam em detrimento de valores e comportamentos antigos. O modo de Clarice Lispector representar a grande cidade, no conjunto de sua obra, não é eufórico, como o de alguns modernistas da década de 1920 do último século, nem saudosista, preso a um irrecuperável passado provinciano. É no espaço urbano que as personagens movimentam-se, relacionam-se com o outro e constituem suas identidades, convivendo e superando as dificuldades e peculiaridades do modo de vida urbano.

Na análise de **O lustre** e do trânsito de Virgínia entre a casa e o mundo familiar – plantados em uma pequena cidade e marcados pelo patriarcalismo – e um grande centro urbano, manifesta-se uma primeira versão da maneira nem eufórica, nem saudosista de a escritora lidar com a questão. O deslocamento de Virgínia não apaga as marcas que Granja Quieta imprimiu-lhe, como se o casarão, seus móveis quebrados e aposentos vazios, mais do que espaços, fossem traços constitutivos de sua subjetividade, interferindo e agindo durante sua experiência urbana. Tais marcas, contudo, não impedirão a personagem de transitar pela cidade e de adaptar-se ao seu funcionamento.

A mobilidade, marca da protagonista de **O lustre**, bem como de outras personagens inventadas por Clarice Lispector, pode ser notada nos vários lugares onde Virgínia morou durante a estada na cidade grande. Inicialmente, ela e o irmão alugam um apartamento em "[...] edifício quadrado, claro e velho"<sup>86</sup>. Após o casamento de Daniel e seu retorno a Brejo Alto, ela decide morar com duas velhas primas que residem na cidade. A experiência não é bem sucedida, e mais uma vez a natureza maleável de Virgínia provoca seu deslocamento para um quarto de pensão, no qual permanece por pouco tempo, e finalmente para o apartamento em que reside até retornar à Granja Quieta.

Os primeiros movimentos de Virgínia e Daniel na cidade grande mostram o despreparo dos jovens para a nova vida:

Mal haviam alugado um apartamento Daniel possuía uma vida onde ela já não cabia. Na primeira carta para a Granja ele escrevera que estavam matriculados num curso de línguas e que ele próprio arranjava um piano vizinho em que praticar. Na verdade não sabiam sequer como se mover, achar cursos ou vizinhos. Pretendiam antes de tudo tranquilizar o pai e depois, como o pai estava tranquilo, eles próprios acalmaram-se, esqueceram qualquer curso e apenas viviam na cidade.<sup>87</sup>

Muito rapidamente desaparecem os propósitos que determinaram a vinda dos irmãos para a grande cidade, que passam a "apenas" viver, embora não saibam como, deixando evidente o enorme abismo que separa o mundo de Granja Quieta e Brejo Alto do mundo da cidade. Esses locais de origem são espaços imóveis e imutáveis, como a matriarca que se fecha no quarto e a estrutura social a que se associam. Por esse motivo, a vida urbana é completamente estranha aos irmãos Daniel e Virgínia.

Entre as novidades encontradas na cidade está o dinheiro, cuja descoberta se faz no mundo urbano. É na seqüência imediata da transcrição anterior que se lê a primeira menção a isso: "E assim o dinheiro aumentava de poder — Daniel

---

<sup>86</sup> LISPECTOR, 1976, p. 141.

<sup>87</sup> Op. cit., p. 135.

gastava-o quase todo, aos poucos arranjava amigos e encontrava-se com eles fora de casa. Virgínia passeava, passeava."<sup>88</sup>

O romance trata de dinheiro ainda em algumas passagens referentes ao período em que Virgínia viveu entre as primas. Quando ela está chegando à casa, uma das velhas lembra-lhe quem deve pagar o táxi:

– Entre, minha filha, disse com mais decisão. – E como Virgínia se adiantasse ela pareceu lembrar-se num susto, estacou, estendeu um braço detendo-se com pressa e força inesperada, murmurou piscando os olhos com dificuldade e procurando repetir: você deve pagar o carro, você deve pagar o carro... o transporte das malas também... a despesa foi sua...<sup>89</sup>

O dinheiro é também referido quando Virgínia decide deixar a casa das primas Arlete e Henriqueta:

– Olhe, sussurrou Virgínia lenta e pálida, vou embora daqui, estou com fome, sabe o que é fome. Tenho dado minha mesada sem faltar e não vejo comida nem sei há quanto tempo. Isso não é direito - só pela miséria do sótão meu dinheirinho quase todo ... E ainda essa porcaria de ter que bordar.<sup>90</sup>

O primeiro ponto a ser destacado a partir da apresentação das citações anteriores é que, na narrativa intimista e introspectiva de Clarice Lispector, há lugar para o vil metal que move as sociedades capitalistas contemporâneas. A sondagem introspectiva a que se propõe a obra dessa escritora leva em consideração todos os elementos formadores da subjetividade, inclusive aqueles que não dizem respeito à constituição psicológica ou existencial do sujeito. No caso de personagens situadas no contexto da cidade contemporânea e capitalista, é natural pensar em dinheiro e preocupar-se com ele. O que se levanta dos fragmentos do romance antes transcritos é que o poder do dinheiro está intimamente ligado à vida na cidade. Quando Virgínia e Daniel viviam em Brejo

---

<sup>88</sup> LISPECTOR, 1976, p. 135.

<sup>89</sup> Op. cit., p. 142.

Alto, nenhuma referência foi feita a ele, de forma que se pode supor que, em **O lustre**, ter ou não dinheiro é mais significativo no ambiente urbano do que na pequena cidade de ares provincianos em que eles moravam.

Outro aspecto que se pode notar através das passagens que envolvem a estada de Virgínia entre as primas é o modo como o dinheiro pode ser representativo da subjetividade dos indivíduos. Arlete e Henriqueta, as primas, moram em uma casa sombria e causam, em Virgínia, impressão de pobreza, velhice e principalmente decadência, o que sugere certa familiaridade com o ambiente de Granja Quieta. Lembram a casa paterna também a brutalidade e rispidez das primas. Nesse cenário de relações humanas desprovidas de afeto, a avareza das primas não aponta exclusivamente para a pobreza material. Não se trata apenas de não ter dinheiro para pagar o táxi para a prima que chega; o que Arlete e Henriqueta não têm é simpatia, bondade ou disponibilidade para receber uma pessoa. Igualmente, se Virgínia passa fome na casa, apesar de ajudar nas despesas, é porque comida farta indica uma vitalidade que faz falta ali.

Foi anteriormente estabelecida a relação entre a presença do dinheiro, no romance de Clarice Lispector, com a esfera urbana. Desse modo, a julgar pelo modo como Virgínia dirige-se às primas, cobrando mesa farta porque contribui para as despesas da casa com toda sua mesada, pode-se pensar que ela aprendeu rapidamente a lógica que rege as relações mediadas pela moeda no mundo capitalista. Uma vez que paga, Virgínia quer que as primas satisfaçam suas necessidades.

Ainda em torno da questão do dinheiro, há mais registros a fazer. A impressão de Virgínia sobre as primas e a casa pobre e velha em que moram é de decadência, o que não combina com suas expectativas em torno da cidade, segundo se pode conferir na próxima passagem, ocorrida em uma tarde de domingo: "Virgínia fora ao jardimzinho. As plantas murchas lembravam-lhe o viço

---

<sup>90</sup> Op. cit., p. 147.

da Granja, e ela respirava profundamente, o rosto voltado para uma direção que lhe parecia ser o caminho de volta. Mas a cidade ... onde estava a cidade?"<sup>91</sup>

A avareza das primas, associada ao aspecto da casa, não combina com a cidade, que, no imaginário da provinciana Virgínia, talvez signifique abundância e novidade. É por isso então que a moça perde de vista a cidade no período em que mora com as primas.

Há ainda uma última cena relacionada a dinheiro para ser examinada. Depois que se transfere da casa das primas para um apartamento, Virgínia rouba um queijo de um armazém. A falta de dinheiro teria motivado o delito, segundo informação inicial apresentada pelo narrador, a qual é em seguida desmentida:

Numa tarde, como o dinheiro começasse a faltar, tirou um pedaço de queijo de um armazém sem pagar, sem roubar — o caixeiro nada notou, ela colocou a presa como descuidadamente dentro da bolsa vermelha, saiu devagar, sozinha no mundo [...] Chegou em casa, sentou-se e permaneceu imóvel durante algum tempo. Não tinha fome. E o pouco dinheiro daria para comprar alguns gêneros até vir a remessa do pai.<sup>92</sup>

Na situação narrada, Virgínia demonstra entender que a falta de dinheiro seria uma justificativa aceitável para o roubo, ato que se torna incompreensível quando feito gratuitamente, como de fato ocorreu. É interessante constatar que, no livro anterior, **Perto do coração selvagem**, Clarice Lispector constrói uma cena semelhante em que Joana rouba um livro na livraria, sem que a personagem recorra a nenhuma desculpa para justificar o gesto transgressor que significa a ânsia de liberdade que movimenta Joana. Também para Virgínia o roubo representa transgressão, mas, em uma tentativa de mascarar sua atitude, ela vale-se de um argumento bastante significativo do ambiente em que se encontra: uma grande cidade do mundo capitalista.

---

<sup>91</sup> LISPECTOR, 1976, p. 146.

<sup>92</sup> LISPECTOR, 1976, p. 150.

Além do dinheiro, e muito mais importante do que ele, a rua é outra novidade que Virgínia conhece na cidade. Deserta, ruidosa ou não, percorrida a pé ou observada de dentro de ônibus ou táxi, a rua é a presença mais constante nos registros que a protagonista de **O lustre** tem de sua vida no espaço urbano.

Aliás, a rua é um espaço bastante importante na ficção de Clarice Lispector e motivou a produção de ensaio de Lígia Chiappini, brevemente comentado em capítulo anterior deste estudo. Trata-se de "Pelas ruas da cidade uma mulher precisa andar", que indaga sobre o que acontece com as mulheres, na ficção de Lispector, quando saem às ruas. Chiappini vê em texto de Gilda de Mello e Souza, a propósito do romance **A maçã no escuro** (1961), "Vertiginoso relance", a matriz da reflexão que será deixada de lado pela crítica durante muito tempo. Na tentativa de superar o que chama de "pontos cegos da crítica", Chiappini examinará os movimentos da mulher pelas ruas da cidade em contos como "Amor" e "A bela e a fera ou a ferida grande demais" e nos romances **A paixão segundo G.H.** e **A hora da estrela**. Lamentavelmente, **O lustre** não está entre os textos contemplados nesses estudos, embora ofereça rico material de análise da questão da rua, como se pretende demonstrar a seguir.

No começo de sua trajetória urbana, Virgínia, junto com o irmão Daniel, percorre as ruas da cidade. Depois que ele casa e retorna a Granja Quieta, a protagonista passa a morar em um pequeno apartamento e experimenta período de muita solidão. Nesse momento, há uma interessante passagem que permite especular sobre os sentidos que a rua tem para Virgínia: "Não queria forçar-se a passear, a ir a cinemas, mas sem obrigar-se seu dia era vertiginosamente aspirado para aquele passado desconhecido e, plácida, ela se mantinha num silêncio infeliz de atos."<sup>93</sup>

No espaço externo, onde pode passear e divertir-se, Virgínia encontra um refúgio diante do passado que se encerra no pequeno universo de seu modesto apartamento. Em que consiste o passado do qual Virgínia quer fugir? Em uma casa decadente, em um pai autoritário, violento e silencioso, em uma relação

familiar pouco afetiva. É um passado pouco atrativo diante das possibilidades que ela espera encontrar na grande cidade. Dessa maneira, acostumar-se ao espaço e à dinâmica da rua, isto é, obrigar-se a sair, transforma-se em tarefa difícil mas vital, pois encerra a chance de uma vida absolutamente nova para Virgínia.

Na tentativa de ver Clarice Lispector como uma leitora sutil de algumas questões brasileiras, pode-se conjecturar que o que Virgínia deixou, ao mudar-se para a cidade, foi uma estrutura social e econômica ultrapassada, a da família patriarcal de bases rurais. Os medos e angústias que sente em relação ao cenário urbano talvez tenham ligação com os temores sentidos por essa estrutura, da qual Virgínia é herdeira, diante do processo de urbanização brasileiro. A moça, contudo, supera essa herança e procura adaptar-se ao novo espaço e ao modo de vida a ele associado. O seguinte fragmento extraído de **O lustre** revela tal disposição:

Na rua ela poderia ser descoberta pelo olhar de alguém – a secreta união que sentia com as pessoas até conhecê-las intimamente. Esses encontros podiam suceder a uma mulher na cidade. Alguém inesperadamente entendia sua substância mais silenciosa, atravessava-a com olhos sem surpresa; ela temia reter esse olhar, sabia confusamente que esta era uma intuição que não duraria um instante sequer além do próprio instante; mesmo nunca se lembrara propriamente de ser compreendida.<sup>94</sup>

Além de refúgio contra um passado que quer abandonar, Virgínia percebe que a rua é o espaço da cidade em que se dão os encontros e as descobertas, e somente aí eles podem ocorrer. É também esse o lugar que oferece uma possibilidade até então inédita na trajetória de Virgínia: a de ser compreendida. Interessante é constatar que Virgínia percebe com nitidez a natureza imediata e instantânea dos encontros na cidade, plenos de um presente que se contrapõe ao passado que marcava sua vida na casa decadente da avó imutável. Na cidade, o presente; em Granja Quieta, o passado.

---

<sup>93</sup> LISPECTOR, 1976, p. 153.

<sup>94</sup> LISPECTOR, 1976, p. 129.

Merece atenção o registro que Virgínia faz a respeito dos encontros que podem ocorrer a uma mulher na cidade. Em Granja Quieta, a irmã Esmeralda e a mãe são sufocadas e reprimidas pelo autoritário pai. Elas ficam confinadas ao passado do qual foge a filha mais nova, que vê confirmada a expectativa anunciada no trecho anterior, já que é por causa de um desses encontros na rua que ela passa a relacionar-se com Vicente.

Outra passagem do romance ainda trata dos encontros que se dão nas ruas da cidade. O trecho ilustra igualmente que Virgínia, não mais temerosa diante da rua, demonstra conhecimento do mecanismo que rege a vida urbana.

Vestia-se com tanto cuidado como se fosse encontrar uma multidão esperando à porta. Saía à rua, andava lentamente pelo passeio mostrando-se, os olhos atentos, a sensação de que fulgurava ardente, séria. Era um duro inseto, um escaravelho, voava em linhas súbitas, batia de encontro às vidraças cantando com estridência. E realmente, apesar de sua aparência modesta e de suas faces pálidas, algumas pessoas olhavam-na com curiosidade, muitas vezes com mais de um momento de atenção. Ela se animava com secreta brutalidade; de repente era de tal modo a única verdade que as pessoas se preparavam, se enfeitavam, tomavam a atitude da roupa, saíam para a rua, entrecruzavam-se luminosas e se apagavam de novo em casa — ela compreendia com segurança e ardor a cidade.<sup>95</sup>

Agora Virgínia mostra-se e é vista, revelando naturalidade diante dessas que são práticas comuns e necessárias na cidade. Fica claro, contudo, que ela não supera de todo seu passado e suas raízes, sobretudo ao referir-se à modéstia de sua aparência ou na metáfora do duro inseto que se bate contra as vidraças, imagem que capta as dificuldades vividas na experiência urbana.

Reproduzindo uma típica cena de *flânerie*<sup>96</sup>, Virgínia é a passante que almeja ser vista, o que efetivamente acontece, já que a rua é onde se dá o trânsito e exposição dos indivíduos, que buscam o olhar alheio como meio de reconhecimento de suas existências. Afirmou-se anteriormente que a rua é um

---

<sup>95</sup> LISPECTOR, 1976, p. 169.

espaço freqüente no conjunto da ficção escrita por Clarice Lispector, mas poucos são os passantes gratuitos, aqueles que se deslocam sem um destino prévio. São poucos os *flâneurs*, enfim, mas a protagonista de **O lustre** contraria tal tendência e, mesmo quando sai de casa com um rumo – normalmente encontrar-se com Vicente –, ela frui a atmosfera de sons, imagens e ritmos que marcam as ruas da cidade moderna.

Outro aspecto que torna peculiar a representação de Lispector diz respeito à multidão. Embora algumas referências sugiram a presença da massa, não chega a se configurar a situação que tanto atraiu a atenção de Walter Benjamin e outros leitores da vida moderna, a dos sujeitos perdidos na multidão. Em Virgínia, por exemplo, a sensação de deslocamento e de anonimato faz parte de sua experiência desde a infância, sendo, portanto, anterior ao contato com a multidão da grande cidade.

Em relação à dinâmica da vida urbana, que faz as pessoas comporem uma imagem luminosa para circular pela rua e apagam-se em casa, o texto de Clarice Lispector trabalha com a dicotomia casa-rua, bastante importante quando se trata de compreender os mecanismos que regem o funcionamento da sociedade brasileira. Há algumas páginas, transcreveu-se a frase com que Gilberto Freyre, em **Sobrados e mocambos**, inicia a descrição do processo de decadência das estruturas rurais no país: "A Praça venceu o Engenho". A frase assinala os primórdios do processo de urbanização, ainda no século XVIII. Naquele momento, a praça, local público, já se afigurava como contraponto às propriedades privadas, os engenhos. No Brasil do final do século XX, a mesma questão – a dicotomia casa-rua – será investigada pelo antropólogo Roberto DaMatta. Nas suas investigações, a rua, conforme a vê a sociedade brasileira, é um espaço de impessoalidade e de insegurança, quando comparada ao aconchego e à proteção oferecidos pela casa.

---

<sup>96</sup> Walter Benjamin, em Charles Baudelaire: Um lírico no auge do capitalismo, dedica-se ao estudo da *flânerie*, a atitude de transitar e circular gratuitamente pelas ruas da cidade, retirando desse espaço as sensações e experiências que animam o homem moderno.

Essas questões, bem como as teses de Freyre e, principalmente, de DaMatta, retornarão neste trabalho mais adiante. Por enquanto, é suficiente destacar que, no romance escrito em 1946, a escritora já representa essa dicotomia, ainda que não tão reveladora de algumas questões específicas da sociedade brasileira como em obras posteriores.

Voltando aos escritos de Benjamin sobre o *flâneur* e suas andanças, destaca-se a idéia da rua como refúgio, colocando-se em cena uma importante questão: na experiência urbana, o lugar externo, a rua, envolve os sujeitos, tornando-se o palco de suas descobertas e sensações. Por essa perspectiva, pode-se afirmar que a rua é uma espécie de dentro para quem dela recolhe sua vida interior.

Essa reflexão convoca outra citação de **O lustre**, em que a moça oriunda de Brejo Alto, cidade com ares provincianos, enxerga a rua como uma espécie de eixo onde transcorrem as experiências dos indivíduos. Na sua percepção inicial, a rua é a própria cidade e é com emoção que ela descobre que a cidade existe para além de seus limites.

[...] sentia atrás das tenras luzes, atravessando-as, os sons doces e levemente agudos das rodas dos carros e das conversas apressadas, um quase-grito elevando-se e dando rápido silêncio ao murmúrio, as lajes do passeio brilhando como se acabasse de chover e sobretudo de longe, como trazido por um largo vento livre, a percepção emocionante quase dolorosa e muda de que a cidade se prolongava para além da rua, ligava-se ao resto, era grande, vivendo rapidamente, superficialmente. Sem esforço transformava o andar em alguma coisa que significava alcançar, as abas do chapéu tremiam, os seios tremiam, o corpo grande avançava.<sup>97</sup>

A imagem de que a cidade prolonga-se para além da rua faz com que esta seja uma reprodução, em escala menor, da própria cidade. A passagem provoca, como na transcrição anterior, a reflexão sobre o dentro e o fora. É quase redundante afirmar que a rua é o espaço externo, tomando como ponto de vista o interior das habitações. Contudo, a experiência urbana dá-se predominantemente na rua, de modo que, para o homem moderno, essa pode ser vista como refúgio ou ainda um espaço interior.

Nos escritos de Walter Benjamin, encontra-se uma imagem a ser cotejada com a de Clarice, a da cidade estendida para além da rua, como se esta fosse um limite. Trata-se da passagem em que ele define o que são as galerias e seu significado para o *flâneur*, esse tipo de caminhante ou passante que ganha vida nas cidades modernas. As galerias são caminhos cobertos entre as casas onde se pode circular por elegantes estabelecimentos comerciais, o que as torna um mundo em miniatura. Como ocorre com a rua no trecho de Clarice Lispector antes citado, essas galerias são um espaço exterior que se transforma no interior para o *flâneur*, que daí extrai a matéria de suas sensações e experiências urbanas. Diz Benjamin: "A rua se torna moradia para o flâneur que, entre as fachadas dos prédios, sente-se em casa tanto quanto o burguês entre quatro paredes."<sup>98</sup>

Não se pode afirmar que Virgínia sinta a rua como sua casa. Entretanto, nota-se o processo de adaptação da moça ao novo espaço e ao modo de vida aí embutido na seqüência dos trechos transcritos, que reconstituem a ordem cronológica dos acontecimentos no romance, ainda que a narração não tenha respeitado tal ordem. O processo inicia com certo temor, quando era por obrigação que Virgínia saía à rua, passa pela expectativa de ser olhada e reconhecida e culmina com a compreensão, por parte de Virgínia, da dinâmica da vida na cidade grande, estreitamente ligada aos movimentos na rua. Este tema – a rua da grande cidade – será retomado mais adiante neste estudo, e então será possível verificar como a trajetória de Virgínia representa uma das etapas do modo de Clarice Lispector representar a rua e as possibilidades que ela oferece aos sujeitos, sobretudo os que vivem na complexa sociedade brasileira.

Até aqui se tem falado das descobertas de Virgínia na vida conquistada após a saída do ambiente familiar: o dinheiro e a rua. Ambos são signos da realidade urbana, moderna e capitalista. Não se deve pensar, entretanto, que a assimilação do novo foi absoluta e que apagou totalmente o passado em Granja

---

<sup>97</sup> LISPECTOR, 1976, p. 94.

<sup>98</sup> BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: Um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1989. *Obras escolhidas III*. p. 35.

Quieta, pois a moça carrega consigo as marcas desse passado, o qual se manifesta em várias ocasiões durante sua estada na cidade.

Um trecho extraído da cena em que Virgínia comparece a uma recepção social ilustra a forte presença dos tempos vividos com a família. Em reunião na casa de amigos de Vicente, junto a pessoas inteligentes e sofisticadas, é nítido o desconforto de Virgínia, talvez nascido da sensação de não pertencer àquele mundo.

Sentia-se indecisa entre todos tão naturais, tão bem vestidos, os dentes brilhando. A instantes lembrava-se de si mesma vestida de branco e num ligeiro estremeamento mantinha-se; essa era a sensação mais íntima da festa. Lembrava-se também da Granja, da mãe despenteada andando pelo meio da casa sem gosto nem força. Recordava Esmeralda com as roupas enfeitadas, os olhos ternos e impacientes. Do pai, silencioso, dominando a casa e ignorado, subindo as escadas. E de Daniel agora como recordá-lo? estava turvado nele a maneira dela espia-lo. Lembrava-se dos dias decorridos no pequeno apartamento, aquela sensação familiar de miséria cansada e expectante que ela num fim de degradação chegava a amar como vendo-se.<sup>99</sup>

O estranhamento que Virgínia sente em relação aos demais convidados articula-se à lembrança que ela tem de Granja Quieta e de seus costumes, bastante distintos dos que agora observa. Na sala em que pessoas bebem, comem e conversam com animação, a personagem evoca como sensação familiar "a miséria cansada e expectante", característica do mundo do pai e dos irmãos e que ela tenta apagar usando um vestido branco – em outro momento da narração, ela pensa que "Só de branco adquiria um tom cidadão"<sup>100</sup>.

É curioso verificar como a preocupação com a aparência assinala as diferenças entre o mundo urbano e o de Granja. Diante de uma das elegantes convidadas da festa, Maria Clara, Virgínia lembra-se da irmã e de sua estranha feminilidade reclusa: "Pobre Esmeralda, bordando calças de cambraia, queimando

---

<sup>99</sup> LISPECTOR, 1976, p. 100-101.

<sup>100</sup> LISPECTOR, 1976, p. 180.

perfumes no quarto, o corpo exacerbado como um limão – sua feminilidade era quase repugnante a outra mulher."<sup>101</sup>

Nos dois trechos antes mencionados, fica evidente que, aos olhos de Virgínia, o mundo da cidade – aqui representado pela reunião social – é bonito, sedutor, rico e agradável, sobretudo se comparado à vida em Granja Quieta. Entretanto, viver aí não é tarefa fácil. A experiência urbana de Virgínia é marcada pela solidão, percebida durante a recepção cujo trecho antes foi citado ou na relação amorosa - fria e distante - que mantém com Vicente.

Outra demonstração da solidão dos sujeitos na cidade grande é dada no episódio envolvendo a aproximação entre Virgínia e o porteiro do prédio. Em uma clara tentativa de driblar a solidão nas longas noites, ambos conversam e tomam café no apartamento da moça. Durante certo tempo, a leitura de trechos da Bíblia – o homem era da religião protestante –, animava os serões. Em outra ocasião, Virgínia gasta a mesada recebida do pai para preparar um jantar ao porteiro. Mas a refeição cuidadosamente elaborada termina mal, porque Virgínia sente-se ofendida quando o homem comenta que sua esposa soube de seus encontros no apartamento. A cólera que a moça sente deve-se provavelmente ao fato de que ela apenas buscava a companhia do porteiro – "[...] nunca ela vivera tão simplesmente com uma pessoa como com Miguel"<sup>102</sup> –, sem esperar nada em troca. Em contrapartida, ele adota atitude defensiva: "Não vá querer me comprometer agora! Diabo, eu sou um homem casado! Ihe disse desde o começo, nunca chamei a senhora de você, nunca toquei na sua mão, não negue, hem, não negue!"<sup>103</sup>

A atitude do porteiro revela a estranheza diante das ações gratuitas de Virgínia, que não esperava mais do que companhia para conversar nas longas noites em que não passava em casa de Vicente. Essa gratuidade, contudo, nem

---

<sup>101</sup> Op. cit., p. 102.

<sup>102</sup> LISPECTOR, 1976, p. 156.

<sup>103</sup> Op. cit., p. 166.

sempre é bem aceita, sobretudo quando se vive preso a uma série de convenções sociais.

A reação de Virgínia traz novamente à cena urbana a presença de Granja Quieta:

O silêncio crescia entre ambos como um balão vazio que se enchesse cada vez mais perigosamente de ar e estranhamente não poderia ser interrompido, cada palavra esboçada morria vaga diante de sua força. Ela se lembrou com um prazer duro dos nomes feios que aprendera na Granja – mas alguma coisa como pudor ou já desinteresse impedia-a de pronunciá-los, e ela esperava um instante atenta ...<sup>104</sup>

No momento de defender-se diante da atitude pouco delicada do porteiro, ocorre a Virgínia pronunciar "nomes feios" aprendidos na vida mais áspera e bruta da Granja. A vida civilizada do ambiente urbano não permitiu a Virgínia aprender termos ofensivos semelhantes aos aprendidos no ambiente familiar. Há, em **O lustre**, outra passagem que evoca a mesma situação. Nesse caso, a raiva da moça dirige-se a uma das primas com quem morou por curto período, e o incidente narrado acaba provocando a saída de Virgínia da casa.

– Mas você ... você ... é uma cadela! gritou-lhe, uma cadela mentirosa! – e esse desabafo como desfaleceu-a de medo e vergonha, um suor frio molhou-lhe a testa, ela sentiu o brutal desses termos que eram da Granja, do campo aberto mas não da cidade...<sup>105</sup>

Os dois últimos trechos antes transcritos flagram momentos em que a herança que Virgínia traz do ambiente familiar manifesta-se na forma de palavras ásperas e vulgares. Já as personagens citadinas não usam os termos feios ou brutais que Virgínia conhece, embora não sejam nada sensíveis ou perspicazes em relação ao outro, de modo que, se não cometem atos ríspidos – pelo menos nos casos citados –, podem provocá-los.

É oportuno ressaltar que o modo não dicotômico utilizado por Clarice Lispector para representar a realidade – vivida ou adivinhada, subjetiva ou

---

<sup>104</sup> Op. cit., p. 166.

<sup>105</sup> Op. cit., p. 148.

objetiva – está presente nos fragmentos que envolvem a vontade que Virgínia sente de dizer "nomes feios" ao sentir-se ameaçada ou magoada. A agressividade está na moça e no ambiente não-urbano de onde ela vem tanto quanto no espaço urbano, motivada por razões diferentes, com certeza, mas indicando a mesma solidão que aflige a condição humana.

Retomando a questão da presença do universo de Granja Quieta na vida urbana de Virgínia, há uma cena muito interessante que merece atenção. Nesse caso, a memória de Virgínia é ativada por um licor de anis experimentado durante a recepção social em casa de Irene, amiga de seu companheiro Vicente. O sabor da bebida é imediatamente associado ao gosto das balas que ganhava do pai em sua infância.

Era licor de anis. O líquido grosso como algo morno, anis era o que ela ganhara em confeitos na infância. Ainda o mesmo gosto prendendo-se à língua, à garganta como uma mancha, aquele gosto triste de incenso, alguém engolindo um pouco de enterro e de oração. Oh a calma tristeza da memória. A um tempo selvagem e domesticado, sabor roxo, solitário, vulgar e solene. O pai trazia balas de anis do centro! Ela chupava sozinha no mundo com o amor por Daniel, uma por dia até acabar, enjoada e mística, tão avarenta, que ela era. Bebeu o licor com prazer e melancolia – procurando de novo pensar na infância e simplesmente não sabendo como se aproximar, de tal modo a esquecer e de tal modo ela lhe parecia vaga e comum – querendo fixar o anis como se olha um objeto parado mas quase não possuindo o seu gosto porque ele fluía, desaparecia - e ela só conseguia a lembrança como o vagalume que apenas desaparece [...] Parecia-lhe que jamais se estava sentindo gosto do anis mas já se sentira, nunca no presente, porém no passado: depois que acontecia ficava-se pensando a respeito e esse pensamento a respeito ... era o gosto do anis.<sup>106</sup>

Trata-se de uma cena "proustiana"<sup>107</sup>, em que a lembrança do passado irrompe involuntariamente por meio de algo que evoca uma experiência bastante significativa para o sujeito. O fragmento é representativo da importância da memória como recuperação do passado e também como fonte da narração. No caso de **O lustre**, o narrador em terceira pessoa, focalizado predominantemente

---

<sup>106</sup> LISPECTOR, 1976, p. 119-121.

<sup>107</sup> Marcel Proust é o autor de Em busca do tempo perdido, obra composta de sete volumes e publicada entre 1913 e 1927. É célebre a passagem em que a recuperação das lembranças mais significativas da infância do narrador são despertadas por uma *madeleine*, espécie de biscoito que ele comia freqüentemente quando criança. Walter Benjamin, em "Sobre alguns temas em Baudelaire", analisa a natureza da memória em Proust e suas relações com as idéias de Bergson a respeito do assunto .

em Virgínia, segue os movimentos errantes de suas lembranças. Em função disso, o trânsito entre presente e passado opera-se em diversos níveis. Inicialmente apresenta-se a infância de Virgínia em Granja Quieta. Nessa parte do romance, que corresponde às cerca de oitenta primeiras páginas, há muitos recuos e avanços temporais, não obedecendo à aparente seqüência cronológica sugerida pela abertura do romance. Nas cem páginas seguintes, aproximadamente, é possível acompanhar a trajetória da moça na grande cidade. Nessa etapa, a vida passada invade com freqüência a sua rotina, conforme se tem demonstrado neste estudo. De modo semelhante, o retorno de Virgínia à casa paterna é entremeado de lembranças do tempo vivido na cidade e do passado ainda mais remoto, o da sua infância.

Articulada à memória está a noção de tempo, como sugerem as frases finais do trecho antes citado, referentes à impossibilidade de contar ou sentir o presente — " parecia-lhe que jamais se estava sentindo gosto do anis, mas já se sentira, nunca no presente, porém no passado" —, de modo que a apreensão da realidade, subjetiva ou histórica, em especial no caso de **O lustre**, torna-se o resgate do passado. Essa importância explica o fato de as vivências da infância, transcorridas em outro lugar e outro contexto, jamais abandonarem Virgínia.

Pois é nesse cenário onde o passado mescla-se ao presente que o sabor de anis, degustado no licor oferecido na recepção social tipicamente urbana, joga Virgínia em sua infância. O licor suscita sensações diversas e sinestésicas as quais remetem predominantemente às idéias de misticismo ( gosto de incenso, enterro, oração, sabor roxo e solene), tristeza e solidão. O sabor vulgar que Virgínia sente destoa, à primeira vista, das demais sensações, misteriosas e incomuns. Mas não se pode perder de vista que o gosto forte e exótico da bebida joga a moça em um tempo que, se está perdido conscientemente, não se esgotou totalmente na sua vivência subjetiva. Tão logo tenha sido provocada a memória desse tempo, ela se manifesta familiar, próxima, comum. Ainda com relação aos traços que adquirem o licor, é sugestivo que o líquido grosso e morno evoca as lembranças do pai — de quem ganhava os confeitos de anis — e do irmão — por

quem Virgínia alimentava admiração secreta e proibida, veladamente incestuosa. Sentir o licor como "líquido grosso como algo morno" faz pensar na função seminal que a bebida adquire no romance, pois, ao saboreá-lo, Virgínia é inundada pelo passado.

É com melancolia<sup>108</sup> que a protagonista de **O lustre** bebe o licor, sentimento que indica uma incapacidade de projetar o futuro, ficando o sujeito preso ao passado. Esse sentimento ou estado d'alma marca a narração do segundo romance de Clarice Lispector e também a experiência de seu leitor. O sabor melancólico da obra é construído porque ela começa revelando a infância de Virgínia, transcorrida em um casarão decadente, junto a uma família desagregada e agressiva. A partir do conhecimento dessa formação da protagonista, o leitor viaja com ela para a grande cidade. Mas como apagar as marcas do pai silencioso e bruto; da mãe infeliz e submissa; da irmã mais velha cuja feminilidade é violentamente sufocada; do irmão tirano? É com essas marcas que Virgínia transita pela cidade e vai buscando adaptar-se aos novos ritmos de vida. Embora ela tenha algum sucesso na sua jornada urbana, superar e abandonar o passado marcante não é possível, já que ele irrompe repetidas vezes.

O acento melancólico da trajetória de Virgínia faz-se também presente na passagem em que é transportada para seu enigmático mundo infantil. Após beber o licor, a personagem vive momentos de absoluta introspecção, abstraindo-se totalmente da animação em torno, o que gera uma cena representativa do deslocamento experimentado pela moça em todos os lugares por onde passa, tanto na cidade quanto na vida familiar em Granja Quieta. É especialmente interessante o momento em que um disco é colocado na vitrola, aparelho surgido com a modernização que acompanha o desenvolvimento urbano. Virgínia

---

<sup>108</sup> Em seu texto "Luto e melancolia", Freud define-a como o sentimento de desesperança diante da perda de um objeto com o qual o *ego* identifica-se. Essa perda do objeto amado torna o próprio *ego* pobre e vazio. Também caracteriza esse estado a dificuldade em substituir o objeto perdido por um novo. Uma imagem reveladora da melancolia foi fornecida por Walter Benjamin, em "Sobre o conceito de história". Trata-se da visão do anjo que, arrastado em direção ao futuro, vira-lhe as costas e mira o passado.

permanece sentada em uma poltrona, absorta, com restos de uma sensação de passado e com a impressão de que era "impossível ser acordada de seu estranho sono."<sup>109</sup> Os sons que surgem da vitrola são "harmônicos, altos, castos, sem tristeza"<sup>110</sup>, mas provocam na moça sensação de estranheza e de que "Seu desespero ultrapassava misteriosamente as amarguras da vida e sua alegria mais secreta escapava ao prazer do mundo."<sup>111</sup> Percebe-se, portanto, a grande desconexão entre o mundo de Virgínia, marcado pelo sabor roxo de passado evocado pelo anis, e o da descontração sugerida pelo som da vitrola.

A experiência urbana de Virgínia é interrompida pela morte da avó, episódio objetivo que a faz retornar a Granja Quieta. Intimamente, porém, ela nutre a expectativa de reencontrar seu passado. Como o anjo da cena benjaminiana, ela volta as costas para o futuro que a cidade pode representar e dirige-se ao que já ficou para trás.

Não deixa de ser sugestivo que o retorno à propriedade familiar ocorra em função da morte da avó, a dona do casarão que abriga o filho que não partiu, a nora e os netos. Conforme já foi afirmado, essa avó tem algo das figuras matriarcais que garantiram o funcionamento da tradicional família patriarcal brasileira desde a época colonial. Embora imutável em seu quarto, a velha figurava em Granja Quieta como índice de um tempo e um modo de vida significativamente diferentes do que Virgínia busca – e encontra – na cidade grande. Retornar a Granja Quieta por causa da morte da avó sugere certa incompatibilidade entre estes dois espaços/contextos: Granja Quieta e a grande cidade.

De acordo com as primeiras impressões, ao retornar, o que Virgínia encontra é diferente do que deixou – ou do que imaginava ter deixado. O casarão parece mais iluminado, e as paredes do prédio, ainda em decomposição, "havia perdido a triste doçura e mostravam apenas uma velhice cansada e feliz."<sup>112</sup> Em Granja

---

<sup>109</sup> LISPECTOR, 1976, p. 122.

<sup>110</sup> Op. cit., p. 123.

<sup>111</sup> Op. cit., p. 123.

<sup>112</sup> LISPECTOR, 1976, p. 252.

Quieta, " respirava-se agora uma verdade simples, quase sadia e arejada."<sup>113</sup>, a propriedade "rebrilhava em sol" e "perdera o que possuía de claustro"<sup>114</sup>. Os tempos eram de mais fartura, e faziam-se planos de "aproveitar a Granja para uma fazenda franqueável a hóspedes."<sup>115</sup> Até a pequena Brejo Alto revigorara-se durante sua ausência com a construção de dois novos hotéis no centro e a presença de rapazes e moças em roupas de montaria pelas ruas.

No âmbito das relações familiares, contudo, gestos e palavras ásperas revelam que não havia mudanças significativas. Essa é a situação verificada no seguinte diálogo travado com o irmão Daniel:

- Você tem estado bem? perguntou-lhe afinal.

Ele olhou-a rapidamente e nada respondeu. Ela encheu-se de um sentimento difícil e frio, viu seu terno branco tão engomado e estreito nos ombros, os cabelos bem lisos, insistiu por brutalidade:

- Você tem estado bem?

- Você só soube engrossar mas continua a mesma Virgínia: de uma vulgaridade e de uma falta de compreensão que faz pena. Vá para o diabo, minha filha.<sup>116</sup>

Com a irmã mais velha repete-se a cena. Virgínia demonstra interesse por uma indisposição física de Esmeralda, que reage: " — Para o inferno, não é nada."<sup>117</sup> Essas palavras brutas de Esmeralda merecem o seguinte comentário do narrador: "Assim Virgínia sentia que entrara na família. Suspirou."<sup>118</sup> Em decorrência ainda dessa discussão, Virgínia arrepende-se: "Como não pressentira o que havia de rastejante no casarão? como pudera deixar a cidade?"<sup>119</sup>

Ao longo da permanência em Granja Quieta, Virgínia oscila entre a aceitação de sua família — "É preciso não ter vergonha de gostar da família"<sup>120</sup>— e a percepção de não mais integrar aquele universo: "Na sua ausência, os pequenos

---

<sup>113</sup> Op. cit., p. 253.

<sup>114</sup> Op. cit., p. 254.

<sup>115</sup> Op. cit., p. 267.

<sup>116</sup> Op. cit., p. 256.

<sup>117</sup> Op. cit., p. 263.

<sup>118</sup> Op. cit., 1976, p. 263.

<sup>119</sup> Op. cit., p. 264.

<sup>120</sup> Op. cit., p. 265.

fatos diários que ignorava erguiam-se em barreira, e ela se sentia excluída do mistério da família." <sup>121</sup>

Não há como negar que a experiência urbana alarga a distância entre Virgínia e o universo decadente que existia antes mesmo da mudança para a cidade. O retorno ao local de origem adquire grande importância para que Virgínia compreenda melhor essa experiência, conforme se verifica no fragmento a seguir, referente às conversas em que Esmeralda perguntava sobre a vida na cidade:

Através de Esmeralda que nada sabia, tomou um gosto diferente e mais intenso pela cidade. E olhando aquela mulher bela que jamais conhecera um homem sentiu-se afrontosamente rica, apumava o corpo com orgulho, surpresa e desencanto. <sup>122</sup>

Longe da cidade e através da irmã Esmeralda, Virgínia consegue visualizar o conhecimento adquirido, e isso faz com que ela sinta-se rica, orgulhosa, mas também – sempre o avesso e o direito – desencantada. Ao ser indagada sobre o que conversava com as pessoas, sua resposta revela certo domínio dos mecanismos que garantem a sobrevivência na esfera urbana:

– Ah, não sei ... Naturalmente eu não conversava com elas como com você ... Procura-se dizer coisas agradáveis, mostrar que se tem instrução, que se sabe o que se usa, os costumes das outras terras ... Mostrar que a gente não é filha de qualquer um - ela se animava com os olhos móveis, a espuma da saliva surgia nos cantos dos lábios - Lá na cidade se você não se defende fica para trás ... Você pensa que no meio das pessoas eu falava assim como agora? Não! Procura não errar, dizer coisas ... <sup>123</sup>

O trecho acima convoca outros dois já citados que fazem referência a momentos em que Virgínia quis dizer ou disse "nomes feios". Seriam essas as situações em que a moça precisou defender-se e, para tanto, as armas disponíveis foram as trazidas de Granja Quieta. Mesmo que a personagem tenha considerado os termos inadequados ao civilizado ambiente urbano, conforme se nota nos trechos mencionados, o fato de ela defender-se na cidade com as palavras aprendidas no cenário não-urbano é uma maneira de representar a

---

<sup>121</sup> LISPECTOR, 1976, p. 260.

<sup>122</sup> Op. cit., p. 275.

<sup>123</sup> Op. cit., p. 270.

interpenetração desses mundos diversos – o urbano e o não-urbano – verificada tanto na experiência histórica brasileira quanto na da personagem.

Ainda quanto às conversas na cidade, Virgínia revela uma impressão bem pouco idealizada, que deve ser lida juntamente com outro trecho já citado (cf. nota 55) e no qual a personagem mostra conhecimento do mecanismo da cidade ao constatar que, na rua, as pessoas iluminam-se, enquanto que em casa elas apagam-se. Essa passagem e a última transcrita mostram a cidade como lugar em que a exposição é condição de existência para os indivíduos. No mundo fechado de Granja Quieta, não há a mesma necessidade de exposição, nem tampouco de impor-se através dos conhecimentos ou da origem, o que o torna um universo mais simples e rudimentar do que o urbano.

Conforme se tem procurado evidenciar, esses confrontos entre o mundo da cidade grande e o de Granja Quieta são constantes durante o romance. Em seu trânsito por esses universos, Virgínia dispõe-se a enfrentar o novo representado pela cidade, mas muitas são as interferências do passado e seus traços não-urbanos. Nos movimentos errantes da personagem, as experiências vão aglutinando-se – mais uma vez a lógica da inclusão, referida por Lucia Helena –, de modo que o universo fechado do casarão decadente convive com as maneiras modernas da cidade grande. Esse é um convívio que se dá subjetivamente, pelas lembranças e associações constantes, e não resulta em uma síntese capaz de acomodar vivências tão distintas. Ou melhor, a síntese entre o passado e o presente, entre Granja Quieta e a cidade só é atingida no delírio de morte que encerra a trajetória de Virgínia e do romance **O lustre**.

Num esforço em que o peito parecia suportar um viscoso peso, com um mal-estar incedível, atravessou pálida a rua, e o carro dobrou a esquina, ela recuou um passo, o carro hesitou, ela avançou, e o carro veio em luz, ela o percebeu com um choque de calor sobre o corpo e uma queda sem dor enquanto o coração olhava surpreso para nenhum lugar e um grito de homem vinha de alguma direção. [...] E como pensasse em Vicente viu Adriano, Vicente, Miguel, Daniel – Daniel, Daniel! numa corrida clara e vertiginosa pelas ruas da cidade como um vento de cabelos soltos, entrou um instante na Granja, balançou-se rápido, rápido na cadeira e com absoluta estranheza olhou-se branca e de olhos escuros num espelho – longos corredores formavam-se no seu interior, longos corredores cansados, difíceis e

escuros, portas sucessivas cerravam-se sem ruído com espanto e cuidado enquanto um momento de cólera de Daniel era pensado por ela, e os instantes claramente se sucediam – ela e Daniel mastigaram o fim da fruta que escorria pelo queixo e olhavam-se de olhos brilhantes e inteligentes, quase um gostando do que o outro comia, fazia frio, o nariz vermelho e penoso no pátio da Granja; ela dirigiu um estremecimento a Daniel. [...] A rua fumegava fria e sonolenta, seu próprio coração surpreendia-se, a cabeça pesada, pesada de graça atordoante – enquanto as ruas de Brejo Alto se encaminhavam velozes e vacilantes no seu cheiro de maçã, serragem, importação e exportação, aquela falta do mar.<sup>124</sup>

Diante dessa cena, como não lembrar de **A hora da estrela**, o último livro publicado em vida por Clarice Lispector, em 1977, trinta anos, portanto, após **O lustre**? Mais adiante essa obra será examinada com atenção, mas não há como deixar de evocá-la imediatamente. As trajetórias de Virgínia e Macabéa apresentam tantos pontos de convergência quanto de divergência. A começar pela origem, pois Virgínia vem de uma família que tem um passado de certo poder e opulência, enquanto Macabéa é uma nordestina feia e sozinha no mundo, que veio para a grande cidade com uma tia que também morre, o que a torna absolutamente só. Macabéa precisa trabalhar como datilógrafa para sobreviver em um quarto de pensão junto com outras moças; Virgínia sobrevive às custas da mesada enviada pelo pai. Seus namorados também refletem as diferenças sociais e econômicas entre as moças: Olímpico é metalúrgico e quer ascender socialmente, o que o faz deixar Macabéa por uma "carioca da gema"; Vicente já tem estabilidade econômica e social. Quanto às circunstâncias que envolvem a morte das personagens, Macabéa é atropelada depois de ter tentado saber de seu futuro; o acidente que envolve Virgínia ocorre no instante em que ela chega à cidade, depois de reencontrar o passado simbolizado por Granja Quieta.

Apesar de tantas e importantes diferenças, Virgínia e Macabéa possuem intensa vida interior e sentem-se muito sozinhas. É comum a ambas também certa trajetória de deslocamentos e errâncias e a tentativa de adaptar-se ao ambiente urbano. Nenhuma das duas, entretanto, sobrevive à grande cidade.

---

<sup>124</sup> LISPECTOR, 1976, p. 319-320.

No caso específico de **O lustre**, o devaneio de Virgínia à beira da morte, descrito no fragmento antes citado, reúne os elementos mais importantes de sua trajetória, e não é por acaso que ela morre na rua, o espaço onde tudo ocorre na grande cidade e que tanto a fascinou durante o período em que aí viveu. No delírio de Virgínia, a rua pode estabelecer o elo que ela não conseguiu sustentar entre a cidade e a vida em Granja Quieta. Nesse último confronto entre os dois mundos, a rua fria e fumegante em que jaz Virgínia é associada às velozes e vacilantes ruas de Brejo Alto, a pequena cidade que merece, nesses momentos de morte, a descrição mais detalhada de todo o relato.

Já se disse anteriormente que marca a narração de **O lustre** um tom melancólico que se origina nas recordações que Virgínia tem da infância. Sua morte reafirma essa melancolia, uma vez que indica sua incapacidade de viver presa igualmente a dois universos tão diferentes quanto o da grande cidade e o do mundo decadente de sua família. Pouco antes de voltar para a cidade, a moça pensa que " o lugar onde se foi feliz não é o lugar onde se pode viver."<sup>125</sup>, e Virgínia viveu momentos de alegria tanto na cidade quanto junto à família, alegria talvez pouco perceptível, já que, em Clarice, ela nada tem de euforia superficial e ruidosa. Não se pode dizer da protagonista de **O lustre** que ela é totalmente urbana, como o será G.H., por exemplo, ou não-urbana, como sua irmã Esmeralda, porque Virgínia é urbana e não-urbana, foi feliz nos dois espaços, o que a deixou sem lugar para viver.

Diante da incapacidade de fixar-se em um dos espaços ou mesmo de escolher um deles – seria Virgínia uma versão de Flora, a indecisa personagem que morre sem ter decidido a quem amar, no romance **Esaú e Jacó**, publicado por Machado de Assis em 1904? – e ainda sem conseguir proceder à síntese entre o urbano e o não-urbano, o antigo e o moderno, é na mais típica cena urbana, na rua, entre carros e passantes, que a personagem encontra seu destino possível: a morte.

---

<sup>125</sup> LISPECTOR, 1976, p. 311.

## 2.2 PROGRESSO: subúrbio e metrópole em A cidade sitiada

A glória de uma pessoa era ter uma cidade.  
(Clarice Lispector)

**A cidade sitiada**, de 1949, é o terceiro romance publicado por Clarice Lispector. Narra momentos da juventude e da vida adulta de Lucrecia, a protagonista. Com precisão temporal e espacial inédita em relação aos seus dois primeiros romances, **Perto do coração selvagem**, de 1943, e **O lustre**, de 1946, obra analisada no capítulo anterior, o leitor é informado de que Lucrecia Neves vive com sua mãe em São Geraldo, definido no texto como um subúrbio, e a ação transcorre nos anos vinte do século passado. O romance está organizado em doze capítulos, que, já a partir de seus títulos, oferecem sustentação a leituras que buscam a representação da cidade na ficção de Lispector. Esse é o caso, por exemplo, de "O cidadão", título do segundo capítulo; "A estátua pública", do quarto capítulo; "Esboço da cidade", sexto capítulo; "A aliança com o forasteiro", do sétimo capítulo; "Os primeiros desertores" e "Fim da construção: o viaduto", respectivos aos décimo primeiro e décimo segundo capítulos.

Quanto aos estudos críticos referentes ao segundo romance escrito por Lispector, pode-se mencionar o texto que lhe dedica Benedito Nunes em **O drama da linguagem**, "A cidade sitiada: uma alegoria". Nunes verifica na obra "a presença de um ambiente, o subúrbio, que circunscreve os gestos e atos dos personagens, inclusive e principalmente da protagonista."<sup>126</sup> Na opinião desse fundamental leitor de Clarice Lispector, o aspecto assinalado distinguiria **A cidade sitiada** dos livros de 1943 e 1946, nos quais o espaço não exerceria a mesma influência sobre as personagens, opinião divergente da que se apresenta neste

estudo. Conforme foi visto no capítulo anterior, dedicado a **O lustre**, de 1946, a trajetória da protagonista é marcada pelos lugares por onde transitou. O que ocorre com Virgínia é que ela não tem a mesma identificação com o espaço que se encontra em Lucrécia, a protagonista de **A cidade sitiada**.

Outro ponto do romance privilegiado nos breves comentários de Benedito Nunes diz respeito a seu caráter alegórico. Assim posiciona-se o crítico: "É uma alegoria das mudanças no tempo dos indivíduos e das coisas que os rodeiam. Lucrécia Neves personifica essa abstração romanesca."<sup>127</sup> Essa é a frase final do texto de Nunes, que menciona genericamente as mudanças que o tempo provoca nos indivíduos e nas coisas. Durante este estudo, pretende-se examinar essa mudança, não mais de modo genérico, mas articulando-a a um contexto específico, o da sociedade brasileira que, nos anos vinte do século passado, estava envolvida em processo de modernização e progresso semelhante ao que se observa com o fictício subúrbio de São Geraldo.

Olga de Sá, também uma leitora atenta da obra de Clarice Lispector, examinou **A cidade sitiada** em seu livro **Clarice Lispector: a travessia do oposto**, onde há um capítulo que se detém na presença da paródia como importante elemento da obra, conforme se pode perceber a seguir: "**A cidade sitiada** [...] já não é S. Geraldo, é o próprio texto. [...] Cortado por epifanias corrosivas e irônicas, o "texto sitiado" leva-nos, pelo avesso, ao cerne da ficção, da *sua* ficção especialmente"<sup>128</sup>. Nessa linha interpretativa, São Geraldo deixa de ser a representação de uma cidade para transformar-se na representação do texto literário, leitura que se afasta daquela que se propõe neste estudo.

Regina Pontieri examinou atentamente **A cidade sitiada** no livro **Clarice Lispector: uma poética do olhar**, em que é possível localizar amplo levantamento e comentário dos estudos dedicados ao romance. Além da recuperação da fortuna crítica de **A cidade sitiada**, Pontieri examinou com profundidade esse que

---

<sup>126</sup> NUNES, Benedito. O drama da linguagem: Uma leitura de Clarice Lispector. São Paulo: Ática, 1989. p. 33.

<sup>127</sup> NUNES, 1989, p. 38.

considera "um dos mais importantes momentos de constituição da poética do olhar que atravessa a Obra clariciana" <sup>129</sup>. A ensaísta assinala, com pertinência, a "subida à cena de personagens que chamam atenção pela forte aderência ao mundo e pela identificação com o plano do objeto (coisas, animais, vegetais)"<sup>130</sup>. Segundo sua perspectiva, esse mundo se manifesta através da cidade, que, presente já no título da obra, funciona como um campo de visibilidade colocado em primeiro plano. O forte papel das coisas no romance não deve supor, adverte Pontieri, o desaparecimento do "pólo da subjetividade".

Outra corajosa crítica que ousa enfrentar o terreno movediço em que se constitui a ficção de Clarice Lispector é Nádía Battella Gotlib. Especificamente sobre o romance de 1946, ela escreveu um pequeno mas importante artigo que propõe algumas questões de interesse para o estudo que aqui se quer realizar. Em "O desejo não mora em casa (Alguns espaços na obra de Clarice Lispector)", Nádía define o modo de representação da realidade feito pela autora. Esse seria modo aparentemente ingênuo, mas que se revela como esperto, pois "[...] surge como estratégia possível de representação num mundo em que a mulher se encontra numa situação difícil, a da marginalidade: dentro de um sistema, mas desajustadamente."<sup>131</sup>

Gotlib, seguindo a pista deixada por Benedito Nunes, percebe, na construção de **A cidade sitiada**, uma montagem alegórica " que registra lugares e momentos destes modos de ser individual e coletivo, mapeando conceitos e questionando limites de tais marcos topográficos na procura de uma identidade"<sup>132</sup>. Percebe-se aqui uma articulação entre o ser individual e coletivo que muito interessa ao tipo de leitura que se busca construir neste estudo. Ainda no mesmo artigo, a autora registra "a tensão entre o ser periférico e central", identificada nos movimentos de Lucrécia. Associada a essa tensão, está uma

---

<sup>128</sup> SÁ, Olga de. Clarice Lispector: A travessia do oposto. São Paulo: Annablume, 1993. p. 58.

<sup>129</sup> PONTIERI, Regina. Clarice Lispector: Uma poética do olhar. São Paulo: Ateliê Editorial, 1999. p. 18.

<sup>130</sup> PONTIERI, 1999, p. 26.

<sup>131</sup> GOTLIB, Nádía Battella. O desejo não mora em casa (Alguns espaços na obra de Clarice Lispector). Revista Tempo Brasileiro, Rio de Janeiro, n.101, p. 51/64, abr.-jun.,1990. p. 52.

outra, a da polaridade dentro/fora, também representada e diluída no romance, revela Gotlib.

Conforme tem sido anunciado em cada capítulo deste estudo, não se pretende resgatar a fortuna crítica sobre as obras examinadas. Ao serem mencionados alguns textos, tem-se em mente as interlocuções que serão feitas durante a leitura. No caso de **A cidade sitiada**, o viés que direciona a presente análise da obra de Clarice Lispector é o de que ela oferece sutis – mas iluminadoras – leituras da sociedade brasileira em relação ao processo de urbanização. Por isso, o foco por onde se pretende ler o romance publicado em 1949 é o da transformação de um subúrbio em cidade.

Esse objetivo seria contestado, por exemplo, pela proposta de leitura feita por Olga de Sá. Para a autora, o termo subúrbio, pelo qual se designa São Geraldo, localidade fictícia em que se desenrola a trama, "é usado não no sentido mais comum de *'imediações ou cercanias de uma cidade'*, mas significando *'povoação'*"<sup>133</sup>.

Neste trabalho, o ponto de partida para a análise de **A cidade sitiada** é justamente o entendimento de que "subúrbio" indica o lugar que se situa próximo à cidade e que se encontra em estágio de desenvolvimento intermediário, isto é, não dispõe ainda do conforto e da estrutura de uma grande cidade, embora não seja mais um pequeno vilarejo. A noção de subúrbio implica também o de um espaço que não é rural.

Para esclarecer o sentido do termo "subúrbio", talvez seja útil retomar as análises do romance **O lustre**, feitas no capítulo anterior, em que se percebia a existência de um espaço nitidamente urbano, a cidade grande para onde se muda Virgínia, e de um ambiente que foi tratado como não-urbano, formado por Granja Quieta, propriedade da família de Virgínia, e a cidade de Brejo Alto. Essa, durante

---

<sup>132</sup> Op. cit., p. 53.

praticamente todo o romance, tem o aspecto de uma pequena vila provinciana bastante afastada de processos de urbanização e crescimento. Quando Virgínia retorna para Granja Quieta, ela verifica certas mudanças em Brejo Alto – o chafariz secou, foram construídos hotéis e jovens circulavam pelas ruas. Na última cena, a da morte de Virgínia, as ruas da pequena cidade parecem-lhe velozes, indício de que sinais de modernização são vistos apenas em seu delírio final. Ainda assim, Brejo Alto não se encontra no mesmo estágio de São Geraldo. A modernização não está nos planos de Brejo Alto, que é uma pequena cidade do interior. Outra diferença entre Brejo Alto e Granja Quieta diz respeito à atividade econômica dos municípios. A cidade de **O lustre** abriga a pequena livraria do pai de Virgínia; em São Geraldo, o comércio em feiras e calçadas convive com o surgimento e crescimento de fábricas e indústrias, exigências da modernização e das quais decorre o modo de vida urbano.

Verificando as condições em que se desenvolveu o processo de urbanização brasileiro no século XX e considerando suas etapas, talvez não seja apenas por acaso que se encontre em **A cidade sitiada** uma localidade que aspira ao progresso e à modernização. É provável que a obra possa ser lida como uma certa representação dos subúrbios, regiões que, próximas a centros urbanos maiores, não conquistaram o *status* atingido pelas grandes cidades, que oferecem mais conforto material e opções de lazer, o que deixa orgulhosos seus habitantes.

A cidade do Rio de Janeiro frequenta as páginas da ficção de Clarice Lispector. Tendo passado sua infância no Recife – que também figura em alguns de seus textos –, é na capital fluminense que a escritora passará a maior parte de sua vida. Em estudo sobre a evolução urbana da cidade do Rio de Janeiro<sup>134</sup>, tem-se um breve histórico sobre a formação e desenvolvimento dos subúrbios. A análise desse material reforça a suspeita de que São Geraldo possa ser lido como uma região que, no limite de um grande centro urbano, quer ser moderna e

---

<sup>133</sup> SÀ, 1993, p. 39.

<sup>134</sup> ABREU, Maurício de A. Evolução urbana do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: IPLANRIO / Jorge Zahar, 1987.

progredir, o que diverge de interpretações que tomam o subúrbio de **A cidade sitiada** como um espaço alegórico, abstrato e universal.

O autor de **Evolução urbana do Rio de Janeiro**, Maurício Abreu, define o período compreendido entre os anos de 1906 e 1930 como de muitas contradições, época que assiste à renovação da área urbana da cidade e em que se multiplicam as indústrias, que começam a expandir-se em direção aos subúrbios, os quais passam a ser dotados de infra-estrutura e a oferecer possibilidade de emprego à população, tornando-se, portanto, áreas cujo crescimento no período é expressivo.

Na expansão dos subúrbios cariocas, os trens representaram importante papel, já que "foram responsáveis pela rápida transformação de freguesias que, até então, se mantinham exclusivamente rurais"<sup>135</sup>. É na segunda metade do século XIX que começam a ser inauguradas as estradas de ferro em torno das quais serão localizados os povoados. Inicialmente as casas são construídas próximas à estação e ao longo da ferrovia. Com o passar do tempo, ruas secundárias, paralelas à linha do trem, foram sendo abertas, verificando-se, então, o desenvolvimento das localidades. É importante lembrar que, no romance de Lispector, São Geraldo situa-se às margens de uma ferrovia.

Esse brevíssimo histórico a respeito dos subúrbios localizados próximos à cidade do Rio de Janeiro, no início do século XX, tem a função de indicar que, se São Geraldo, espaço predominante no romance **A cidade sitiada**, é uma criação de Clarice Lispector — escritora que não se atém à representação realista de pessoas, lugares, eventos —, na composição desse lugar imaginado entram elementos que podem lembrar uma situação histórica e social definida, o que incentiva a tentar desenvolver a hipótese que toma Clarice Lispector como uma leitora de determinadas questões e aspectos da sociedade brasileira.

A localização do subúrbio, próximo de uma linha férrea, por onde Lucrecia costuma passear, é um dos detalhes que sugerem certa representação literária

de uma etapa do desenvolvimento urbano brasileiro. A esse somam-se outros elementos, como pode ser verificado através da seguinte descrição, que se encontra nas primeiras páginas do livro:

O subúrbio de S. Geraldo, no ano de 192..., já misturava ao cheiro de estrebaria algum progresso. Quanto mais fábricas se abriam nos arredores, mais o subúrbio se erguia em vida própria sem que os habitantes pudessem dizer que transformação os atingia.<sup>136</sup>

Vários são os índices do momento transitório que vive o subúrbio: cavalos, carroças e automóveis circulam pelos mesmos espaços, congestionando os movimentos; a rua por onde caminhões transportam madeira e ferro para uma nova usina é a mesma onde mulheres despenteadas compram peixes que se encontram em cestas espalhadas pela calçada; ao pôr-do-sol, o cheiro da "poeira metálica das fábricas" mistura-se ao das vacas. O que se percebe nessa descrição inicial é o convívio entre o tumulto provocado pelo crescimento da cidade e marcas do passado, como a pequena igreja, a praça de pedra, as varandas de ferro forjado, restos de um tempo em que São Geraldo era um pequeno vilarejo.

A década de 1920, no Brasil, foi período de muitas transformações e turbulências, em que se passou de um estado eufórico, vestígio ainda da *belle époque*, a um sentimento profundo de depressão. Os primeiros anos do decênio foram palco da Semana de Arte Moderna, no campo das letras e das artes, do Tenentismo e da Coluna Prestes, no campo político, todos movimentos que lutavam pela renovação do país e pela substituição de formas arcaicas e ultrapassadas de expressão e de poder. No final da década, em 1929, o Brasil e o mundo assistiram a uma séria crise econômica, que alterou o cenário político e econômico e mergulhou o mundo ocidental em tensões. Foram, enfim, anos em que a sociedade brasileira esteve imersa em um processo de transformações muito amplo e que se estendeu a todas as áreas da vida nacional.

---

<sup>135</sup> ABREU, 1987, p. 50.

<sup>136</sup> LISPECTOR, Clarice. A cidade sitiada. Rio de Janeiro: Rocco, 1998b. p. 16.

A indicação de que a ação do romance desenvolve-se nos anos vinte do século passado é enriquecida, durante o texto, com pequenos detalhes que chamam atenção quando se busca a representação de questões próprias da sociedade brasileira na ficção de Lispector. Uma das personagens, Felipe, é um tenente forasteiro que está no subúrbio. Além disso, pode-se ler como provável referência à crise deflagrada em 1929 a seguinte frase do romance: "[...] todos comendo todos os pratos do cardápio. Era permitido, a crise ainda não rebentara."<sup>137</sup>

Mesmo que o tenente Felipe ou a crise mencionada na frase antes transcrita não sejam elementos que sustentem a hipótese de que Clarice Lispector refletiu sobre aspectos próprios da sociedade brasileira do início do século XX em seu terceiro romance, **A cidade sitiada**, é possível identificar o contexto de intensa agitação em passagens como a já transcrita e em outras, como a seguinte, que revela o movimento incessante do subúrbio: "mesmo de noite a cidade trabalhava fortificando-se e de manhã novas trincheiras estariam de pé"<sup>138</sup>. A imprensa, outro sinal de modernização, também acompanha o crescimento da cidade, ainda que seja de maneira irônica que o narrador registra o orgulho dos moradores ao verem S. Geraldo tornar-se notícia de jornal porque o coice de um dos tantos cavalos da cidade matou uma criança, como se vê no fragmento abaixo:

Até que um jornal se inteirara do caso e leu-se com certo orgulho uma nota — onde não faltava ironia sobre a lentidão com que uma série de subúrbios se civilizava — com o título de " O Crime Do Cavalo Num Subúrbio".<sup>139</sup>

Outro índice da transformação do subúrbio reside na criação da Associação de Juventude Feminina de São Geraldo (A.J.F.S.G.). A função da associação é bastante difusa e enigmática. Inicialmente ela está ligada à vida espiritual do lugar — "Do próprio adiantamento de São Geraldo nascera tímido

---

<sup>137</sup> LISPECTOR, 1998b, p. 130.

<sup>138</sup> LISPECTOR, 1998b, p. 27.

desejo de espiritualidade" —, ocupando o lugar que já fora de Efigênia, antiga habitante do subúrbio responsável por sua vida espiritual. Viúva, isolada, calada e dura, Efigênia encarna a vida arcaica cujo desenvolvimento — simbolizado pela A.J.F.S.G. — relega à marginalidade. O que se verifica nesse momento da narrativa é que a diretiva do lugar passa das mãos de um indivíduo para uma entidade organizada, inclusive com hino próprio, representando a tendência de anulação do indivíduo ante o surgimento de estruturas organizadas e abstratas, marca do processo de desenvolvimento das sociedades que se torna mais intenso e complexo no século XX.

São ainda objetivos da associação feminina praticar a caridade, enobrecer as coisas belas e progredir. Se praticar a caridade e enobrecer coisas belas são finalidades que acentuam a necessidade de institucionalizar e regrar as atitudes mais simples e espontâneas dos indivíduos, o desejo de progredir expressa o desejo de toda a cidade. Seu significado, contudo, não é enunciado claramente no texto; para apanhá-lo, é preciso recolhê-lo sobretudo nos trechos em que o narrador apresenta as divergências que Lucrecia, a protagonista, manifesta em relação às moças reunidas na associação, como o seguinte: "A idéia de 'progredir' da associação encontrara Lucrecia de atenção já desperta, querendo sair da dificuldade e mesmo usá-la - porque a dificuldade era o seu único instrumento."<sup>140</sup>

Outro ponto de dissonância entre a protagonista e suas conterrâneas transparece no motivo que a leva a ingressar na associação. "Lucrecia aproximara-se atraída pela idéia de bailes"<sup>141</sup>-, ao passo que as outras moças falavam repetidamente em "ideal", o que soava desconhecido à protagonista: " 'O ideal, o ideal!' mas que queriam elas dizer com o ideal! disse-lhes obstinada e mesmo altiva."<sup>142</sup> O texto de Clarice não esclarece o que significa "ideal" para as

---

<sup>139</sup> Op. cit., p. 17.

<sup>140</sup> LISPECTOR, 1998b, p.23.

<sup>141</sup> Op. cit., p.22.

<sup>142</sup> Op. cit., p. 22.

integrantes da A.J.F.S.G.; o que se sabe, entretanto, é que a pergunta obstinada de Lucrecia gerou confusão, rancor e seu afastamento do grupo.

Apesar de o texto de Clarice Lispector não definir o sentido de termos como "progredir" e "ideal", que justificam a criação da Associação de Juventude Feminina de São Geraldo e que determinam o afastamento de Lucrecia do grupo, pode-se especular sobre seu significado. São palavras que podem ser articuladas às nobres finalidades de uma agremiação que nasce, mas são palavras abstratas, facilmente dissimuladas ou ofuscadas pela realidade das coisas, realidade avassaladora em uma cidade que nasce.

Ajuda a decifrar o sentido do termo "ideal" verificar como Lucrecia o emprega muitos capítulos depois, quando, já casada e morando em uma metrópole, ela escreve à mãe: "Alcancei o Ideal de minha vida"<sup>143</sup>. O "ideal" que ela atinge no capítulo nove é a condição de mulher casada que mora em uma grande cidade, sinais evidentes de um sucesso aparente, objetivo perseguido por grande parte das pessoas que vivem nas sociedades capitalistas. É provável que esse seja o "ideal" perseguido pelas moças da associação que nasce do adiantamento de São Geraldo. Na etapa inicial da narrativa, porém, a protagonista não consegue entender nem se ligar a palavras abstratas que se distanciam da concretude do visível; nessa fase, Lucrecia está plenamente identificada com os aspectos suburbanos de sua cidade; não lhe importa o progresso ou a modernização, bastam as ruas, o morro e os cavalos que invadem a região.

Outro ponto de divergência entre Lucrecia e as sócias do grupo de juventude feminina é que estas "tinham medo da cidade que nascia"<sup>144</sup> e, apesar de usarem os termos abstratos "ideal" e "progredir", as moças não se mostravam capazes de conviver com a realidade invisível:

---

<sup>143</sup> LISPECTOR, 1998b, p. 131.

<sup>144</sup> Op. cit., p. 21.

No domingo cantado elas costuravam, ao meio-dia interrompendo-se sufocadas, passando a mão pelos lábios que um buço escurecia; deitavam-se cedo. E na grande noite de S. Geraldo sucedia enfim alguma coisa cujo sentido confuso e empoeirado elas 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.<sup>145</sup>

Como em passagem antes transcrita, esse trecho mostra que a cidade não deixa de crescer mesmo à noite, e esse crescimento noturno do subúrbio deixa perturbadas as moças da associação. Tal sensação, associada ao emprego das palavras abstratas, faz supor que o progresso do qual se origina a A.J.F.S.G. está ligado ao que pode ser expresso e nomeado, ainda que essa nomeação construa significados abstratos e vazios.

A posição de Lucrecia diante do progresso, nesse capítulo inicial da narrativa, é bastante diversa da assumida pela agremiação. Lucrecia reconhece e aceita a cidade viva e pulsante, que não pára nem à noite, do mesmo modo como se liga aos objetos mais concretos que seu olhar capta. Por esse motivo, é possível afirmar que a personagem percebe o "entrelaçamento significativo entre a realidade e a realidade adivinhada", ou sonhada; entrelaçamento do qual Lucia Helena fala ao propor que a obra de Lispector coloca em tensão "a cena do Realismo & Naturalismo e a do Romantismo & Simbolismo."<sup>146</sup>

Ela ainda compreende que "As coisas cresciam com profunda tranqüilidade. S. Geraldo se mostrava [...] A cidade era uma manifestação"<sup>147</sup> e assimila, através do olhar, as diferentes formas de manifestação de sua cidade, tornando-se uma espécie muito especial de construtora, conforme trecho a seguir:

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. Não se

---

<sup>145</sup> Op. cit., p. 21.

<sup>146</sup> HELENA, Lucia. Nem musa, nem medusa. Itinerários da escrita em Clarice Lispector. Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense, 1997. p. 29.

<sup>147</sup> LISPECTOR, 1998b, p. 56.

poderia saber que reinado ela representava junto à nova colônia pois que seu trabalho era curto demais, e quase inexplorável: tudo o que ela via era alguma coisa. Nela e num cavalo a impressão era a expressão. 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.<sup>148</sup>

Essa passagem indica que a função de Lucrecia na cidade em transformação é ver, impressionista e gratuitamente, de forma que, através do olhar, as coisas e seres ganhem um existência que se ligue intimamente a um nome. O trecho enuncia a forma como a ficção de Lispector elabora as questões da percepção, da existência e da expressão. A percepção que se faz pelo olhar e a expressão garantem existência às coisas – "tudo o que ela via era alguma coisa"; "as coisas seriam olhadas por esse nome". E a construção que se ergue dessa fusão entre olhar e nomear depende de um sujeito que a perceba, de modo que a noção de progresso que daí pode ser depreendida não está associada à mecânica substituição do velho pelo novo.

O trecho citado traz ainda um aspecto de absoluta relevância para o entendimento da idéia de progresso em **A cidade sitiada**. Trata-se da noção de tempo como fusão e não como simples continuidade e sucessão. Esse modo de tratar tempo marca não apenas a produção de Clarice Lispector, como a ficção em geral desde o final do século XIX, e pode ser articulado ao progresso material da civilização, que alterou os modos de vida e de temporalidade. No capítulo anterior, essa questão foi abordada durante o exame da cena em que Virgínia, ao saborear um licor de anis, oferecido em uma recepção social na grande cidade em que residia, recuperou sensações de sua infância em Granja Quieta, misturando o passado vivido junto à família em um casarão decadente e o presente moderno do grande centro urbano.

Em **A cidade sitiada**, a futura metrópole ergue-se já com uma tradição, conceito que insere o presente no passado e inscreve-o no futuro. A função desempenhada por Lucrecia é arcaica e antiga, mas faz-se notar sempre que o

---

<sup>148</sup> Op. cit., p. 23.

novo manifesta-se. Desse modo, novo, arcaico, futuro e tradição não se apresentam como categorias estanques de um tempo que pode ser fracionado, mas como partes complementares de uma temporalidade que não exclui. Essa noção de temporalidade – e, conseqüentemente, de progresso – pode ser entrevista em outra passagem do romance, localizada poucas linhas após a que foi transcrita na página anterior:

Nesse momento propício em que as pessoas viviam, cada vez que se visse – novas extensões emergiriam, e mais um sentido se criaria: era esta a pouco usável vida íntima de Lucrecia Neves. E isso era S. Geraldo, cuja História futura, como na lembrança de uma cidade sepultada, seria apenas a história do que se tivesse visto.<sup>149</sup>

As noções de progresso e História, em **A cidade sitiada**, oferecem-se aos pedaços, precisando ser reunidas e montadas pelo leitor, em operação semelhante à que a protagonista Lucrecia faz com os objetos que vê e que irão compor a figura de sua cidade. Nessa montagem, impõem-se os escritos de Walter Benjamin como instrumentos necessários à realização da tarefa.

Esse encontro entre Clarice e Benjamin vem sendo promovido com insistência, neste estudo, contando com o aval de leituras renovadoras da obra da ficcionista brasileira, caso do livro de Lucia Helena, **Nem musa, nem medusa**, que, como já foi anunciado, examina as noções de sujeito, escrita, gênero e história em Clarice Lispector. Na opinião da estudiosa, há surpreendentes semelhanças no modo como essas categorias são questionadas tanto pela ficcionista brasileira quanto pelo pensador alemão, e são evidentes as afinidades entre suas idéias e procedimentos.

Nas teses de Walter Benjamin, "Sobre o conceito da História", a dissolução da noção de História como *continuum*, isto é, sucessão e acúmulo de fatos em uma linha de tempo que se pretende homogênea, é articulada ao modo de conhecer o passado. Conhecê-lo "significa apropriar-se de uma reminiscência"<sup>150</sup>. Por isso, a história de São Geraldo enquanto ainda era um

---

<sup>149</sup> LISPECTOR, 1998b, p. 23.

<sup>150</sup> BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: BENJAMIN, Walter. Magia e técnica, arte e política. 4. ed. São Paulo: Brasiliense, 1985.p. 224.

subúrbio fica registrada como uma lembrança do que foi visto por Lucrecia. As estátuas e prédios oficiais da cidade alimentam seu olhar inaugural tanto quanto as cestas de peixes que lotam as calçadas, as lojas de coisas da rua do Mercado e os vários bibelôs que enchem os cômodos do sobrado onde a personagem vive com sua mãe. Tudo tem igual importância na construção da cidade e de Lucrecia, não há distinção e hierarquias. A personagem de **A cidade sitiada** repete um procedimento que se nota em todos os escritos de Lispector e que se resume nas palavras de Benjamin: "[...] nada do que um dia aconteceu pode ser considerado perdido para a história."<sup>151</sup>

Para Benjamin, não se conhece o passado como de fato foi; o que se sabe dele é "imagem que relampeja irreversivelmente, no momento em que é reconhecido"<sup>152</sup>. Portanto, a apreensão do passado, como também a do presente, faz-se através de "um tempo saturado de 'agoras' "<sup>153</sup>, pleno de uma atualidade que Lucrecia percebe nas ruas duras, nítidas e realizadas do subúrbio:

E o dia em S. Geraldo não era o futuro, era ruas duras, realizadas. A moça se sentia inferior àquela nitidez sem apelo. Que atualidade! que atualidade, via ela lançada no que estava acontecendo. Olhava em torno com avidez, que atualidade! fazia o possível para não transpô-la, ajeitava as pulseiras que se chocavam nos pulsos.<sup>154</sup>

A atualidade do subúrbio projeta o leitor para um outro texto de Lispector, **Água viva**, publicado no ano de 1973. Essa obra é bastante fragmentada e proporciona profundas indagações sobre as formas de representação, como revela a seguinte passagem:

Estou consciente de que tudo o que sei não posso dizer, só sei pintando ou pronunciando, sílabas cegas de sentido. E se tenho aqui que usar-te palavras, elas têm que fazer um sentido quase que só corpóreo, estou em luta com a vibração última. Para te dizer o meu substrato faço uma frase de palavras feitas apenas dos instantes-já.<sup>155</sup>

---

<sup>151</sup> LISPECTOR, 1998b, p. 223.

<sup>152</sup> BENJAMIN, 1985, p. 224.

<sup>153</sup> Op. cit., p. 229.

<sup>154</sup> LISPECTOR, 1998b, p. 41.

<sup>155</sup> LISPECTOR, 1980a, p. 11.

A idéia de atualidade, no romance de 1949, fica mais sofisticada e complexa em **Água viva**, o que se pode perceber na expressão "instante-já", que busca captar a fluidez do tempo presente, mas também sua absoluta atualidade. A citação de outro trecho do livro poderá contribuir para que se verifique a compreensão que a escritora tem da noção de tempo, o que torna seu pensamento familiar ao de Walter Benjamin :

Eu te digo: estou tentando captar a quarta dimensão do instante-já que de tão fugidio não é mais porque agora tornou-se um novo instante-já que também não é mais. Cada coisa tem um instante em que ela é. Quero apossar-me do é da coisa. Esses instantes que decorrem no ar que respiro: em fogos de artifício eles espocam mudos no espaço. Quero possuir os átomos do tempo. E quero capturar o presente que pela sua própria natureza me é interdito: o presente me foge, a atualidade me escapa, a atualidade sou eu sempre no já. [...] Meu tema é o instante? meu tema de vida. Procuo estar a par dele, divido-me milhares de vezes em tantas vezes quanto os instantes que decorrem, fragmentária que sou e precários os momentos — só me comprometo com vida que nasça com o tempo e com ele cresça: só no tempo há espaço para mim.<sup>156</sup>

Esse fragmento revela a ânsia, presente ao longo da ficção de Lispector, em capturar o tempo, como se, dessa maneira, a escritora atingisse a representação mais total do ser ("Cada coisa tem um instante em que ela é. Quero apossar-me do é da coisa."). A passagem de **Água viva** menciona, ainda, uma articulação entre tempo e espaço que já está anunciada em **A cidade sitiada**, uma vez que a atualidade que mobilizava a atenção de Lucrecia se fazia perceber através de referências espaciais: "O dia em S. Geraldo não era o futuro, era ruas duras, realizadas.

Páginas atrás, afirmou-se que o tempo, na obra da escritora, é entendido como fusão. Presente, passado e futuro mesclam-se para formar uma noção de temporalidade em que a "atualidade" figura como um momento de aglutinação desses tempos múltiplos em que se desdobra a existência. A maneira como o tempo é referido na obra de Lispector e como ele entra na composição do texto faz com que se reconheça, na autora, uma das matrizes de sua índole contemporânea. Os artistas, intelectuais e pensadores da segunda metade do século XX, diante das ruínas do passado e das dúvidas quanto ao futuro, fazem do presente o tempo a ser agonicamente vivido. Essa é a impressão que se

---

<sup>156</sup> Op. cit., p. 9-10.

esboça a partir do trecho a seguir, parte do ensaio "O poético e a cultura contemporânea em autores sul-americanos: leituras do tempo em Drummond, João Cabral e Borges", de Maria do Carmo Campos:

[...] as armas da aniquilação total inventadas neste século interditam para o poeta qualquer teoria ou hipótese sobre o sentido da história: além disso, o pensamento técnico, "sobrevivente das filosofias do passado", tampouco poderia nos dizer algo sobre o futuro. Se é trágica a consciência da história entre a mutilação do passado e a perda da imagem do futuro, a índole da poesia contemporânea é forjada no bojo de uma procura talvez agônica do aqui e agora: se o suceder é trágico e sem sentido no século XX, o tempo do poeta é o instante, ao mesmo tempo eterno e fugidivo, como já pretendia Baudelaire em sua concepção de modernidade.<sup>157</sup>

Além de situar a escritora brasileira entre aqueles artistas sensíveis aos dilemas da contemporaneidade, a maneira como Clarice Lispector trata categorias elementares da experiência humana, promovendo fusões, inversões e desmantelando conceitos consagrados pela tradição do pensamento ocidental, força a retomada da idéia esboçada por Lucia Helena, que identifica uma lógica de inclusão no modo de perceber e de escrever da autora. Assim como o narrador de **A cidade sitiada** imagina que a História de S. Geraldo condensa presente, passado e futuro ("E isso era S. Geraldo, cuja História futura, como na lembrança de uma cidade sepultada, seria apenas a história do que se tivesse visto."), o estilo ou a escritura clariceana abrigam tendências literárias que ainda hoje, decorridos mais de vinte anos do desaparecimento de Clarice, permanecem atuais. Ao percorrer o conjunto de sua produção literária, o leitor encontra formas narrativas que se reportam a modelos tradicionais e outros que subvertem noções de gênero e de literariedade<sup>158</sup>.

---

<sup>157</sup> CAMPOS, Maria do Carmo. O poético e a cultura contemporânea em autores sul-americanos: leituras do tempo em Drummond, João Cabral e Borges. In: \_\_\_\_\_. A matéria prismada: o Brasil de longe e de perto & outros ensaios. São Paulo: EDUSP; Porto Alegre: Mercado Aberto, 1999. p. 98.

<sup>158</sup> Como exemplos de textos que retomam formas narrativas tradicionais, podem ser citados os contos "A repartição dos pães" ou "A quinta história", ambos do livro A legião estrangeira. Formas narrativas que rompem com os padrões literários são o conto "O ovo e a galinha", do mesmo livro, ou ainda o romance A paixão segundo G.H. e as narrativas Água viva e A hora da estrela. Essa questão foi desenvolvida em minha Dissertação de Mestrado, no capítulo "Um modo de contar histórias".

Tem-se até aqui refletido sobre o conceito de tempo e de História que se pode entrever sob a prosa enigmática do terceiro romance escrito por Clarice Lispector, **A cidade sitiada**. Articulada a essa reflexão, impõe-se uma outra: o entendimento que se pode fazer da noção de progresso a partir da leitura do romance. Como já ocorreu com os demais conceitos examinados, as reflexões de Walter Benjamin sobre o significado do progresso iluminam e enriquecem o sentido do texto de Clarice. Do mesmo modo que ele critica o conceito do tempo homogêneo, como se fosse um vazio a ser preenchido por eventos sucessivos e cumulativos, também o progresso material não representa a marcha ilimitada da humanidade rumo à perfeição e não pode ser sintetizado nas imagens da flecha ou da espiral, as quais indicam um movimento ascendente ou à frente, conforme a tese número treze.

Segundo os social-democratas, o progresso era, em primeiro lugar, um progresso da humanidade em si, e não das suas capacidades e conhecimentos. Em segundo lugar, era um processo sem limites, idéia correspondente à da perfectibilidade infinita do gênero humano. Em terceiro lugar, era um processo essencialmente automático, percorrendo, irresistível, uma trajetória em flecha ou espiral.[...] A idéia de um progresso da humanidade na história é inseparável da idéia de sua marcha no interior de um tempo vazio e homogêneo. A crítica da idéia do progresso tem como pressuposto a crítica da idéia dessa marcha.<sup>159</sup>

Em lugar das imagens positivas com que o progresso é visto pelos liberais alemães do início do século passado, Walter Benjamin oferece uma outra, menos mecânica do que a da flecha e da espiral. Ela já foi mencionada no capítulo anterior, quando se tratou do sentimento de melancolia presente em **O lustre**. Baseada em um quadro de Paul Klee, a imagem é belíssima tanto quanto corrosiva:

O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e

---

<sup>159</sup> BENJAMIN, 1985, p. 229.

as dispersa sobre nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos progresso.<sup>160</sup>

A imagem que a idéia de progresso suscita no pensador é atravessada por um impulso forte, aprisionador de certo modo, e que empurra para frente, deixando atrás um amontoado de acontecimentos — na verdade, ruínas e fragmentos. Na metáfora criada por Benjamin, o progresso é uma tempestade da qual não se pode fugir e que arrasta a humanidade para o futuro sem que se possam juntar os restos do passado.

Publicadas em 1940, essas teses de Benjamin sobre o conceito de História e progresso ressentem-se da barbárie que transformou as duas guerras mundiais em catástrofes inesquecíveis, sobretudo para os intelectuais que lhes foram contemporâneos, caso de Walter Benjamin, que morreu em 1940, quando a Segunda Guerra já havia sido deflagrada.

Theodor Adorno compartilha do pensamento de Walter Benjamin e também associa o progresso material à barbárie em pelo menos dois escritos. É o caso de um dos aforismos escritos nos anos 40 e publicados no livro **Minima moralia**, onde se lê: "Progresso e barbárie estão hoje, como cultura de massa, tão enredados que só uma ascese bárbara contra esta última e contra o progresso dos meios seria capaz de produzir de novo a não-barbárie."<sup>161</sup>

Essas leituras e imagens que não se mostram seduzidas pelo avanço que pode ser medido pelas descobertas e inovações, sem trazer benefícios espirituais à humanidade, afinam-se muito bem com a representação do progresso em Clarice Lispector. São Geraldo, o subúrbio de **A cidade sitiada**, passa por um processo de desenvolvimento que se anuncia desde o primeiro capítulo — e isso

---

<sup>160</sup> BENAJAMIN, 1985, p. 226.

<sup>161</sup> ADORNO, Theodor. Minima moralia. Reflexões a partir da vida danificada. São Paulo: Ática, 1992. p. 43.

transparece em elementos já mencionados, como a criação de uma Associação da Juventude Feminina de São Geraldo, o congestionamento nas ruas da cidade, o cheiro de fumaça vindo das fábricas —, incrementando-se a partir do oitavo capítulo, "A traição", em que Lucrecia casa com Mateus e muda-se para outra cidade.

Nos sete capítulos iniciais da obra, o campo de visibilidade e o modo de ser da protagonista estão atrelados à cidade e a tudo que lhe diz respeito — os passeios até o morro, os cavalos, os bibelôs, o sobrado. A moça é até mesmo qualificada como patriota<sup>162</sup>. O apego e a identificação ao subúrbio transparecem no rompimento com o tenente Felipe, um de seus namorados. Já na cena de abertura do romance, durante uma festa religiosa, Felipe, a quem o narrador designa de forasteiro, despreza "a pobre festividade de S. Geraldo"<sup>163</sup>. No capítulo três, "A caçada", a recusa da moça em dar um beijo no militar provoca o grave insulto:

— Sem nenhuma educação é o que você é! — uma criança correndo desencadeada atravessou-os pelo meio. — E a culpa é minha de andar com gente dessa laia, essas devem ser as maneiras deste seu subúrbio imundo! disse ele já com prazer, insultando-a bem na sua cidade.<sup>164</sup>

A reação de Lucrecia é rápida, "tratava-se de lutar pelo reino"<sup>165</sup>. "Nunca este forasteiro iria embora com a vitória"<sup>166</sup>, foi o pensamento da moça para quem a condição de estrangeiro despertara inicialmente desejo e depois ódio. A resposta ao atrevimento de Felipe e a defesa da sua cidade vêm na forma de insulto e ironia: " — Olhe! disse. Por que não beija a sua avó, ela não é de S. Geraldo! Lançou-lhe afinal trágica, alto para que todos ouvissem." <sup>167</sup>

Uma passagem muito interessante de **A cidade sitiada** que revela a identificação de Lucrecia com seu subúrbio refere-se ao cuidado dispensado aos

---

<sup>162</sup> Cf. LISPECTOR, 1998b, p. 62 e 111.

<sup>163</sup> LISPECTOR, 1998b, p. 13.

<sup>164</sup> Op. cit., p. 59.

<sup>165</sup> Op. cit., p. 59.

<sup>166</sup> Op. cit., p. 59.

<sup>167</sup> LISPECTOR, 1998b, p. 60.

vários bibelôs dispostos na sala de visitas da casa, seu segundo quarto. Em **O lustre**, o cenário decadente da casa em que Virgínia morava com a família era formado por móveis quebrados e aposentos vazios, e os tempos de poder social e econômico ficaram registrados no tapete de veludo púrpura e no lustre que dominava a sala. A vida suburbana de Lucrecia também pode ser entrevista nos cômodos do sobrado em que mora com sua mãe. Não há aí vestígios de poder econômico ou tradição, e os enfeites da casa revelam a atmosfera minúscula e pouco sofisticada de uma localidade que está ainda se desenvolvendo e com a qual se identificam Lucrecia e sua mãe, Ana.

No quarto capítulo, "A estátua pública", o leitor ingressa no sobrado em que vivem as duas mulheres. Encontra a sala de jantar mal iluminada e invadida pelo "tique-taque" do relógio; esse é o território de Ana, em que "Abafadores de bule amarelecendo, o passarinho empalhado, a caixa de madeira com vista dos Alpes na tampa eram a presença minuciosa de Ana. A casa parecia ornada com os despojos de uma cidade maior."<sup>168</sup>

A passagem do tempo, de acordo com o fragmento, não sugere tradição ou restos de épocas mais fartas, caso de **O lustre**. O amarelo do abafador de bule revela uma rotina pobre, que não comporta o detalhe cuja delicadeza destoa do aspecto amarelado de coisa sem utilidade. A caixa com vista dos Alpes e o passarinho empalhado são indícios de uma vida artificial, mas a possível. A frase final do fragmento bem sintetiza o aspecto da sala daqueles que, longe dos verdadeiros benefícios proporcionados pelo progresso material e sem os restos de um passado mais pujante, contentam-se em povoar o ambiente com objetos de pouco valor econômico e afetivo. O excesso faz supor que a quantidade compensa essa falta de valor.

A peça da casa preferida por Lucrecia é a sala de visitas, cuja decoração excessiva e minúscula é semelhante à da sala de jantar, domínio de sua mãe, como se pode ver através do seguinte trecho: "O aposento era repleto de jarros,

---

<sup>168</sup> Op. cit., p. 63.

bibelôs, cadeiras e paninhos de crochê, e nas paredes de papel florido amontoavam-se folhas recortadas de revistas e de antigos calendários. O ar sufocado e puro de lugares sempre fechados, o cheiro das coisas."<sup>169</sup>

Nada na sala tem significado especial ou mesmo utilidade. Aliás, a própria sala de visitas é inútil, já que as duas mulheres pouca vida social têm, e apenas eventualmente Lucrecia recebe a visita de Mateus ou Perseu, seus pretendentes. Um pouco além do trecho acima, o olhar de Lucrecia repousa sobre "[...] o menino de porcelana tocando flauta. Uma coisa sóbria, morta, como felizmente jamais se poderia imaginar."<sup>170</sup> Mais além, outro objeto inútil: uma mulher de porcelana sustentando às costas um relógio parado.

No ensaio "Catões-postais, álbuns de família e ícones da modernidade", Nelson Schapochnik refere-se às salas de visitas e de jantar como espaços de exibição e de comunhão, nos quais se encontravam, nas casas brasileiras da primeira metade do século XX, mobília variada, diversos tipos de louças, quadros, papéis de parede e pinturas. As descrições desses ambientes e as fotografias que ilustram o ensaio, integrante da coleção **História da vida privada no Brasil**, referem-se a um tipo de casa burguesa, em que as louças, os acessórios e os móveis compõem uma cena harmônica. No caso das salas do sobrado imaginado por Clarice Lispector, em **A cidade sitiada**, não se observa essa harmonia. O que predomina é o excesso e a inutilidade dos objetos que não foram herdados, o que lhes poderia dar valor afetivo ou mesmo indicar tradição, nem possuem valor econômico. No romance, os paninhos, bibelôs, bules, calendários rasgados que enchem as salas de visita e jantar da casa sugerem certa estética de mau gosto<sup>171</sup>, própria a padrões de consumo típicos da baixa classe média ou das "massas". Talvez esses sejam os padrões estéticos de um tipo suburbano de gente.

---

<sup>169</sup> LISPECTOR, 1998b, p. 70.

<sup>170</sup> Op. cit., p. 72.

<sup>171</sup> A enunciação desse juízo parte da imposição, por parte das classes dominantes, de certos padrões estéticos que normalmente são bastante distintos dos padrões de gosto de setores menos favorecidos economicamente.

Até aqui se tem procurado mostrar o quanto Lucrecia Neves se identificava com seu subúrbio. Esse sentimento de identificação altera-se a partir do sétimo capítulo do romance, "Aliança com o forasteiro", sem que tenha sido desencadeado por nenhum motivo aparente. Apenas um desejo de virar as costas a S. Geraldo e de fazer um movimento de liberdade que aproxima Lucrecia de Virgínia, de **O lustre**, e tantas outras personagens de Clarice, dispostas ao trânsito e ao movimento.

O casamento com Mateus corresponde, na narrativa, ao desejo de Lucrecia de ir para longe, e o fato de ele ser de outra cidade, um forasteiro, como o tenente Felipe, é mencionado com frequência nas conversas entre mãe e filha: "Ah, Mateus é de outro meio, mamãe! Vem de outra cidade, tem cultura, sabe o que se passa, lê jornal, conhece outra gente [...]"<sup>172</sup>; "Se você casasse com ele teria muitas outras coisas, chapéus, jóias, morar bem, sair deste buraco [...]"<sup>173</sup>. Fica evidente, nas citações, um novo sentimento em relação a S. Geraldo, agora muito atrasado aos olhos de Lucrecia, os quais, talvez, já se tenham saturado da visibilidade do subúrbio e desejem visões mais sofisticadas.

O casamento da protagonista é acertado, então, no oitavo capítulo, cujo título é bastante sugestivo: "Traição". O traído? S. Geraldo. Ai Lucrecia é vista pelo advogado do marido como "noiva roceira". Dá-se a desejada mudança para outra cidade, uma metrópole, e Lucrecia passa a experimentar as novidades do espaço mais moderno e desenvolvido do que o subúrbio de onde veio.

Na rua, o espaço em que as coisas acontecem nos grandes centros urbanos, a moça começa a tomar contato com a nova vida: "Nas calçadas cheias de gente ninguém olhava para ela, cujo vestido cor-de-rosa teria todavia encanto em S. Geraldo."<sup>174</sup> É curioso observar que Clarice Lispector insiste, em seus textos, na representação da importância que a moda adquire na vida urbana. Basta lembrar que, em **O lustre**, Virgínia usava branco para ganhar ares

---

<sup>172</sup> LISPECTOR, 1998b, p.110.

<sup>173</sup> Op. cit., p. 110.

<sup>174</sup> LISPECTOR, 1998b, p. 120.

citadinos, ilustrando que o modo de vestir poderia denunciar sua origem não urbana. Relacionando-se ainda a aspectos físicos, tem-se a impressão de Lucrecia: "Uma vez fora do subúrbio, desaparecera sua espécie de beleza, e sua importância diminuía"<sup>175</sup>. Fora de seu lugar de origem, Lucrecia perde os atributos, é apenas mais uma na multidão. A posição da personagem na metrópole é expressa ainda em outra frase: "Estava cerimoniosa e feliz no limiar da grande cidade"<sup>176</sup>.

Neste ponto, pretende-se retomar o ensaio de Nádya Gotlib acerca de **A cidade sitiada**, anunciado no início deste capítulo. A autora localiza, no romance, a tensão entre centro e periferia, o que pode ser exemplificado pela seguinte passagem:

Embora ela própria não conseguisse cair plenamente no centro do regozijo que ora parecia estalar no silêncio do fogo, ora esfuziar-se dos giros dos cavalinhos - embora procurasse com o rosto o lugar de onde jorrava o prazer. Onde estaria o centro de um subúrbio? [...]

Estavam no vazio quase escuro porque o povo se comprimia na zona da retreta como dentro de um círculo demarcado. De fora era mesmo estranho espiar os habitantes se empurrando: aqueles cujas costas já davam para o vazio lutavam sonâmbulos para entrar.<sup>177</sup>

No trecho acima, referente à cena do primeiro capítulo da obra, quando Lucrecia participa de uma festa religiosa na praça da cidade, ela está fora do centro, que não sabe onde se situa. Seu lugar é fora, espiando o que se passa com a multidão. Pouco depois, estar no centro não garante conhecer a cidade: "quanto mais uma pessoa penetrasse no centro menos saberia como é a cidade."<sup>178</sup> Na metrópole, a personagem fica no limiar. O próprio título do romance já anuncia esse debate entre o centro e a periferia, a metrópole e o subúrbio, o dentro e o fora. A cidade de São Geraldo é cercada de muros, e faz parte de sua transformação o viaduto com que se levanta seu sítio.

---

<sup>175</sup> Op. cit., p. 121.

<sup>176</sup> Op. cit., p. 122.

<sup>177</sup> Op. cit., p. 13.

<sup>178</sup> Op. cit., p. 24.

Estar dentro e fora, segundo Gotlib, é o lugar de personagens e narradores na ficção de Clarice Lispector, o que torna difícil apontar com nitidez sua posição nos contextos em que surgem. No caso de Lucrecia, ela identifica-se ao subúrbio, mas não atinge seu centro; também suas incursões pela cidade não a levam ao conhecimento do lugar. Pode-se pensar em Virgínia, que sai de um espaço não urbano para o urbano e consegue conhecer o mecanismo de funcionamento da cidade. Esse conhecimento torna-se possível porque a protagonista de **O Iustre** sente-se deslocada na cidade, fora dela.

Essa confusão entre os lugares abala uma série de categorias que classificam o indivíduo e sua posição, inclusive social. No próximo capítulo, será visto como, nas ruas da cidade do Rio de Janeiro, muitas vezes confundem-se os papéis sociais, o que leva uma socialite a sentir-se igual ao mendigo que a aborda. Por enquanto, quer-se reter essa sensação de deslocamento que marca a trajetória das personagens de Clarice Lispector, seres mutantes, em contínuo deslocamento, que vivem situações de conflito diante de estruturas rígidas e pouco maleáveis como as que podem ser encontradas na sociedade brasileira mesmo no século XX. Além dos cerceamentos vividos no seio da família patriarcal brasileira, deve-se lembrar que, durante o período em que produziu sua ficção, Clarice Lispector assistiu a momentos de autoritarismo político, como o Estado Novo, entre 1937 e 1945, e o golpe militar decretado em 1964.

Com relação ainda à impossibilidade de chegar ao centro e à sensação de estar no limiar que se observa na personagem Lucrecia Neves, ocorre uma das célebres frases de **Raízes do Brasil**, de Sérgio Buarque de Holanda: "somos uns desterrados em nossa terra."<sup>179</sup> Caso se considere a frase pertinente aos movimentos de Lucrecia e de Virgínia, não se estaria diante de uma das marcas de brasilidade desses romances de Clarice Lispector?<sup>180</sup>

---

<sup>179</sup> HOLANDA, Sérgio Buarque de. Raízes do Brasil. 7. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1973. p. 3.

<sup>180</sup> Ao analisar a experiência dos viajantes que se aventuraram pelo território brasileiro, Flora Süssekind menciona a "sensação de não estar de todo", cunhada por Julio Cortazar no ensaio "Do sentimento de não estar de todo", do livro Valise de cronopio. Já Maria do Carmo Campos, ao rastrear as imagens de brasilidade na poesia, fala em uma perspectiva "de longe e de perto". Vê-

Avançando na análise de **A cidade sitiada**, é interessante verificar um outro episódio da narrativa. Mateus e Lucrecia ficam hospedados em um hotel fora de moda cujo aspecto decadente lembra "o tempo de pobreza e fartura que se teve em família — e sobretudo 'a outra cidade' de onde todos vieram"<sup>181</sup>. As personagens, na grande cidade, ligam-se a reminiscências de um tempo em que suas existências eram menos anônimas — em família ou na cidade de origem. Ainda que o tempo e o espaço passados sejam contraditórios — de fartura e pobreza —, eles dão aos sujeitos certa identidade que a cidade não oferece.

Assim ir para a grande cidade e hospedar-se em um hotel antigo, lembrando uma época familiar, em que se tinha uma identidade, parece ser uma das metáforas do progresso criadas por Clarice, como também o é entregar-se a um profundo devaneio ao sabor do licor de anis — gosto que tinham as balas chupadas na infância — e do disco na vitrola, cena apresentada no romance **O lustre** e comentada no capítulo anterior.

Nesse balanço, que aqui se faz, das reações da protagonista de **A cidade sitiada** à vida na metrópole não poderia ficar de fora o exame do momento da narrativa em que Lucrecia e o marido Mateus vão ao teatro assistir a uma apresentação de balé. Frequentar o teatro, aliás, faz parte da rotina da personagem, assim como ir às compras. Essas duas ações, referidas explicitamente no texto, são indícios de que Lucrecia tenta superar gostos e traços pouco requintados como os que demonstrava no subúrbio e acomodar-se às exigências da vida capitalista que faz do consumo uma forma de entretenimento. Enquanto vivia em São Geraldo, Lucrecia ocupava-se com passeios pela cidade, através dos quais ela exercia sua função metafórica de construir a cidade através do olhar, sendo essa também uma maneira de constituição de sua subjetividade. Ainda em relação ao trecho anunciado, vale o registro de que a vida na cidade grande, aos olhos de quem está fora dela, é associada a opções de cultura e lazer. Isso foi já percebido em **O lustre**, pois

---

se, pois, que o sentimento de deslocamento e de descentramento é recorrente entre pensadores da História, da Cultura, da Sociedade e da Literatura brasileiras.

<sup>181</sup> LISPECTOR, 1998b, p. 123.

Esmeralda, a irmã que fica na propriedade paterna, faz a Virgínia perguntas sobre idas ao cinema e ao teatro. Lucrécia, antes mesmo de casar, vê como uma das qualidades do futuro marido o fato de ele "ter cultura", o que está relacionado a sua condição de forasteiro em São Geraldo.

Passando à análise da cena em que Lucrécia e Mateus assistem ao balé, verifica-se o desconforto da mulher, que se sente anônima e despersonalizada em meio à multidão. A realidade, na passagem que se transcreve abaixo, é mais adivinhada do que propriamente vista, e, em lugar de pessoas e corpos, o que há para ser visto são pernas, pés e leques, fragmentos, enfim:

Sentada com o público, enquanto o ballet prosseguia no palco; a escuridão se abanava nos leques. Agregara-se a um povo e, fazendo parte dessa multidão sem nome, sentia-se a um tempo célebre e desconhecida. Atrás do camarote, atrás da escuridão, bem que adivinhava um salão – outro salão em fuga. Nos corredores, pontas de pés chegando atrasadas, mãos afastando cortinas, e ofegantes as pessoas se acrescentando à escuridão ... ela própria excitada pelos leques, transpirando no seu primeiro vestido preto de casada – "casei no verão", em ordem.

No palco pernas e pés dançavam sem que Lucrécia Neves Correia entendesse propriamente. Da íntima incompreensão da rua do Mercado, passara à incompreensão pública.<sup>182</sup>

A primeira sugestão que o trecho acima oferece relaciona-se à multidão a que Lucrécia se integra durante a exibição. Conforme já foi referido no capítulo "Trânsitos", cenas com aglomerados de pessoas à rua não são recorrentes na ficção de Lispector, talvez porque o sentimento de dispersão e deslocamento que marca suas personagens faz com que a presença de apenas um outro indivíduo já funcione como palco de confrontos e de encontros. O curioso, no trecho anterior, é que a personagem encontra com a multidão em um ambiente fechado e não na rua, o espaço que lhe é próprio. De qualquer maneira, diante do aglomerado de pessoas, a mulher sente-se perdida e desconhecida, o que, entretanto, não impede a sensação de celebridade, ligada provavelmente à

---

<sup>182</sup> LISPECTOR, 1998b, p. 128.

impressão de que, apesar do anonimato, ela faz parte do importante evento da vida social urbana.

A despersonalização sugerida a Lucrecia pelo aglomerado de pessoas é identificada na maneira como essas pessoas são percebidas pela personagem. Não são corpos que se aproximam do seu, mas apenas partes – pernas, pés ou simplesmente suas pontas, mãos. A ausência de identidade das pessoas gera a personificação do que não é humano, como na frase "a escuridão se abanava nos leques".

Outro ponto do fragmento que merece ser iluminado está na sentença final, que novamente propõe o confronto entre as experiências vividas por Lucrecia em São Geraldo e as novas, relativas à metrópole. Informa o texto que a personagem "Da íntima incompreensão da rua do Mercado, passara à incompreensão pública". Em jogo, novamente, a fusão e desestabilização de categorias dicotômicas como público e privado, dentro e fora. A multidão que Lucrecia não compreende é a que está dentro, no teatro, supostamente local em que se reúnem pessoas com algum tipo de afinidade. A rua, espaço público onde convivem a diversidade e a pluralidade, é o lugar em que as sensações ou pensamentos da personagem são experimentadas intimamente. Ao contrário, o teatro – lugar fechado e que, a princípio, seria menos público do que a rua, já que não é freqüentado por qualquer pessoa – adquire uma dimensão pública que não é compreendida pela personagem. Pode-se pensar que a rua – espaço público – não inibe a experiência íntima, subjetiva de Lucrecia, ao passo que, no teatro – por definição um espaço mais íntimo ou privado do que a rua –, ela não compreende o que está fora de si mesma, e que se torna, então, público.

Auxilia a interpretação da cena do balé o exame do episódio inicial de **A cidade sitiada**, uma festa em homenagem ao santo da cidade. Na festa religiosa de São Geraldo, havia crianças vestidas de anjos, gritos, fogos de artifício, carrossel, roda-gigante, lanternas, groselha, roupas sedosas e justas, fogueira, bazares e, como atração principal, retreta. Tudo isso misturando-se e confundindo-se no pátio da igreja, sendo impossível não associar a descrição às

quermisses e festejos populares comuns nas cidades brasileiras, sobretudo nas pequenas e no período específico em que se desenvolve a ação do romance.

Nessa ocasião, Lucrecia está acompanhada de Felipe, o tenente forasteiro, conforme já foi comentado. A moça circula entre caras que "ora apareciam, ora desapareciam"<sup>183</sup>. Em dado momento, "Lucrecia achou-se tão perto de uma face que esta lhe riu"<sup>184</sup>, embora fosse difícil perceber o riso perdido na sombra. Mais adiante, olhando nos olhos de um desconhecido, ela diz-lhe "que noite!"<sup>185</sup>. Conforme revelam as frases extraídas do texto de Lispector, aqui a multidão está próxima e, embora Lucrecia possa ver apenas partes das pessoas, como também ocorre no teatro, na festa suburbana não são pernas ou pontas de pés que ela enxerga, mas rostos que falam, ouvem sorriem e olham. São, enfim, partes de corpos com vida.

Embora o narrador advirta sobre a incapacidade da moça de "cair plenamente no centro do regozijo"<sup>186</sup>, todos os gestos e impressões manifestados enquanto circula entre o povo que se acotovela indicam que ela está à vontade no evento suburbano, pois "sorria com satisfação"<sup>187</sup> e sua "cara tinha uma atenção doce, sem malícia, os olhos escuros espiando as mutações do fogo, o chapéu com a flor"<sup>188</sup>.

A festa religiosa na praça do subúrbio e o balé na metrópole podem ser percebidos como formas empregadas pela escritora para representar as abissais diferenças entre o modo de vida nesses dois espaços. Se na festa do subúrbio a informalidade modifica o aspecto religioso da festa<sup>189</sup>, o evento cultural da cidade mais adiantada e moderna é revestido de artificialidade e despersonalização. E as diferenças entre os dois espaços repercutem na subjetividade da personagem, já que Lucrecia não demonstra, no balé, a satisfação sentida na desordenada

---

<sup>183</sup> LISPECTOR, 1998b, p. 11.

<sup>184</sup> Op. cit., p. 11.

<sup>185</sup> Op. cit., p. 11.

<sup>186</sup> Op. cit., p.13.

<sup>187</sup> Op. cit., p.12.

<sup>188</sup> Op. cit., p.12.

festividade suburbana nem consegue aproximar-se dos demais expectadores. Assim, o desenvolvimento da cidade não se dá como o movimento da seta, para frente, ou da espiral, ascendente, aproveitando as imagens criticadas por Walter Benjamin, e o progresso material não corresponde ao aprimoramento da espécie humana.

Ainda em relação às impressões causadas em Lucrecia pela noite no teatro, é preciso referir o trecho que mostra o único ser dotado de certa individualidade no recinto, o bailarino. Na passagem, novamente a moça contrasta suas experiências urbanas com as de São Geraldo:

Ele era o bailarino daquela cidade.

Mas se ela pudera ler no rosto de Perseu, de Ana, de Felipe, e mesmo do dr. Lucas – no do dançarino não podia, era um rosto claro demais.<sup>190</sup>

A distinção entre o bailarino da cidade e os demais, com os quais convivia e circulava pelas ruas do subúrbio, está na luz que, jogada sobre seu rosto, torna-o indecifrável. A luz intensa da grande cidade é também uma das conquistas do progresso material, mas para Lucrecia ela não é eficiente. Paradoxalmente, seu olhar não enxerga bem o objeto muito iluminado, talvez porque está acostumado às sombras da pequena cidade, onde "a má eletricidade" era "distribuída apenas por algumas casas"<sup>191</sup>.

Na representação muito peculiar que o romance **A cidade sitiada** faz do progresso, não falta uma referência às máquinas, emblemas do desenvolvimento material e da modernização, associada especialmente ao espaço urbano. Como monumentos da metrópole, as máquinas, na realidade imaginada por Clarice, atraem os passantes:

---

<sup>189</sup> Em Raízes do Brasil, ao tratar da tendência à aproximação que marca o caráter brasileiro, Sérgio Buarque de Holanda menciona o modo informal com que são tratados os santos no país.

<sup>190</sup> LISPECTOR, 1998b, p. 128.

<sup>191</sup> Op. cit., p. 63.

Mais adiante remodelavam o calçamento de uma rua, e os aparelhos aperfeiçoados se esquentavam ao sol. Em poucos dias o calçamento não seria tão atual. E instrumentos ainda mais aperfeiçoados viriam trabalhá-lo. Vários transeuntes olhavam as máquinas. Lucrecia Neves também. As máquinas.

Se uma pessoa não as compreendia, estava inteiramente fora, quase isenta deste mundo. Mas se as compreendia? Se as compreendia estava inteiramente dentro, perdida. A melhor posição seria ainda a de ir embora, fingindo não as ter visto - foi o que Lucrecia fez, continuando as compras.<sup>192</sup>

A passagem revela que, na cidade, tudo se desatualiza rapidamente, determinando o aperfeiçoamento constante das coisas, o que não implica correspondente aperfeiçoamento humano. Percebe-se, no contexto descrito, inclusive certo domínio das máquinas. Quem não as compreende, está fora daquele mundo, o da metrópole. Compreendê-las, porém, significa estar dentro, o que é a perdição. O que perde quem fica dentro do mundo simbolizado pela máquina? A identidade; o tempo de pobreza e fartura vivido em outra cidade; rostos que sorriem e cumprimentam; essas são algumas possíveis respostas colhidas no próprio romance.

O fragmento citado ativa a memória do leitor que aqui se desnuda e traz à luz outro texto, outro autor. Ignácio de Loyola Brandão, no conto "Os músculos", narra a insólita situação vivida por um homem que vê crescer em seu jardim arbustos de arame. O quintal de quatro metros vai sendo paulatinamente tomado por fios que crescem sozinhos por todos os lados, obrigando o homem a uma atitude extrema:

Foi penetrando através dos fios de arame. Eles cediam facilmente, eram novos ainda. E o homem se deixou envolver pela floresta de fios. Andando. Cada vez mais para o meio. Até um ponto em que era impossível voltar.

Estava perdido, e contente. Ali não o encontrariam.<sup>193</sup>

---

<sup>192</sup> Op. cit., p. 129-130.

<sup>193</sup> BRANDÃO, Ignácio de Loyola. Dentes ao sol. Rio de Janeiro: Editora Brasília, 1976. p. 29.

Na fusão de textos/imagens, estar dentro – da floresta de fios ou do mundo simbolizado pela máquina – é perder-se e perder a vida humanizada do lado de fora. No caso do texto de Brandão, há uma referência à alegria do homem que busca sossego na saída extrema. Essa alegria pode ser entendida pelas várias situações absurdas surgidas em decorrência da paisagem metálica.

Em **A cidade sitiada**, Lucrecia foge da armadilha criada pela máquina, esfinge moderna a devorar os que passam, e decide retornar a seu subúrbio, indicando que o desejo de habitar cidades maiores não sobreviveu às experiências vividas no grande centro urbano. Essa atitude da personagem torna-se distinta da protagonista do romance escrito anteriormente por Clarice Lispector, **O lustre**. Nesse livro, Virgínia chega a compreender o mecanismo da cidade, o que não impede seu trágico destino, percebido aqui como a representação de sua impossibilidade de sintetizar as experiências do mundo moderno, a cidade, e do mundo tradicional e conservador de Granja Quieta.

Quanto ao romance **A cidade sitiada**, a cidade encontrada por Lucrecia não é mais a São Geraldo conhecida. O subúrbio que ela criou através de seu olhar parece-lhe ruidoso, desconhecido, umedecido de cinzas e tristezas.

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

Outros olhares, que não o dela, haviam transformado o subúrbio.<sup>194</sup>

Apesar de ter desejado cidades maiores, Lucrecia parece não conviver bem com o desenvolvimento. Não suportou a vida na metrópole e não reencontrará seu lugar na São Geraldo desenvolvida, cheia de luzes e carros novos, buzinas macias, restaurantes recém-inaugurados, fartura, charutos,

elegância e a moda de figurinos franceses. Era uma "poeirenta época que aspirava com sufocação à posteridade", a cidade era então "próspera" e "rutilava"<sup>195</sup>.

Mais um indício da transformação de S. Geraldo está no fato de que "Também se empregava muito a palavra 'sociedade' naqueles tempos"<sup>196</sup>. As aspas contribuem para despertar o interesse do leitor pelo significado da palavra destacada. Parece haver uma articulação entre o progresso e o surgimento disso que é denominado sociedade, hipótese que se ampara quando se retoma a circunstância em que se deu a criação da Associação de Juventude Feminina de S. Geraldo, certamente um tipo de organização social, pois a A.J.F.S.G nasceu junto com os primeiros sinais de crescimento do subúrbio e possuía inicialmente a função de ocupar um espaço que anteriormente pertencia a uma pessoa, Efigênia.

Em outra etapa da narrativa, sociedade é uma instituição abstrata que dita normas e comportamentos, condena ou absolve. Isso pode ser percebido a partir de duas referências que, na narração, estão localizadas logo após a frase anteriormente transcrita. De acordo com o narrador, era comum dizer-se, naquele tempo, que "A sociedade exige tudo e não dá nada". Por outro lado, em conversa sobre o fato de maridos traírem suas esposas, tem-se a seguinte opinião de Mateus: "Não é considerado nenhum crime, disse ele, assim é feita a sociedade"<sup>197</sup>.

Apesar das várias ocorrências da palavra "sociedade" no texto, o fundamental é que está associada ao progresso e desenvolvimento do subúrbio. Retornando à cena de abertura do romance, verifica-se que, embora ela transcorra em praça pública e envolva uma multidão, o termo "sociedade" não é empregado nenhuma vez na passagem, o que reforça a sugestão de que a organização pressuposta pela palavra – capaz de exigir e estabelecer padrões

---

<sup>194</sup> LISPECTOR, 1998b, p. 134.

<sup>195</sup> Op. cit., p. 140.

<sup>196</sup> LISPECTOR, 1998b, p. 140.

comportamentais desejáveis – acompanha o tipo de ordenação e estrutura das grandes metrópoles. A reunião dos moradores, nas primeiras páginas de **A cidade sitiada**, é designada por vocábulos como "multidão" e "povo", ambos sugerindo certa espontaneidade ou até desordem que desaparecem quando se fala em sociedade.

A estruturação sugerida pela palavra "sociedade" não impede, entretanto, que o subúrbio desenvolvido transforme-se em local de relações ríspidas, conforme a passagem a seguir: "Cada vez mais as relações se crispavam entre as pessoas e mesmo Mateus, que não pertencia ao subúrbio, secava de irritação."<sup>198</sup>

Os motivos da irritação e aspereza? A "dificuldade de pegar um bonde" ou de "alugar uma casa"<sup>199</sup>, problemas ainda hoje inerentes à vida nos centros urbanos.

Na esteira do desenvolvimento, S. Geraldo ganha um novo jornal e assiste à demolição do antigo edifício dos Correios e Telégrafos, idéia da Comissão de Urbanismo que desagrada o povo da cidade. Essa informação dada sem muito destaque pelo texto lembra a difícil experiência de modernização vivida pela cidade do Rio de Janeiro nas duas primeiras décadas do século XX. No período, atitudes autoritárias por parte do governo redesenharam a face da capital do estado e do país e interferiram na vida dos habitantes, em especial daqueles de baixo poder aquisitivo.

O símbolo definitivo do progresso de São Geraldo é o viaduto, o qual liga a cidade ao morro do pasto e derruba o muro que a sitia. O desfecho do romance revela o cenário da nova cidade:

Fora levantado o sítio de S. Geraldo.

---

<sup>197</sup> Op. cit., p. 140.

<sup>198</sup> Op. cit., p. 145.

<sup>199</sup> Op. cit., p. 145.

Daí em diante ele teria uma história que não interessaria a mais ninguém, largado às suas sérias subdivisões, às penas de multa, às suas pedras e bancos de jardim [...] Seu sistema de defesa, agora inútil, mantinha-se de pé ao sol, em monumento histórico. Os habitantes o haviam desertado ou dele desertado seus espíritos. Embora também ficassem entregues à liberdade e à solidão.

[...]

Quem sabe - como diria Lucrecia Neves - um dia S. Geraldo teria linhas de trem subterrâneas. Parecia ser este o único sonho da cidade abandonada.

A viúva mal tinha tempo de arrumar a trouxa e escapar.<sup>200</sup>

A história do subúrbio que viu completado seu processo de modernização e progresso é uma história sem sujeitos. As subdivisões e penas mencionadas pelo texto apontam para aspectos institucionais da cidade; além disso, pedras e bancos formam o jardim sem pessoas. É uma cidade sem pessoas ou de pessoas sem espírito. Na perspectiva de Clarice Lispector, o subúrbio que progrediu virou uma cidade fantasma.

Em suas páginas finais, a narração de **A cidade sitiada** enfatiza a correlação entre a história de Lucrecia e a de S. Geraldo: "Oh, ela [Lucrecia] vivera de uma história muito maior do que a sua. Como se limitar à própria história se lá estava a torre da usina? Essa verdade de poder olhar."<sup>201</sup>

Na comparação, a história de Lucrecia é alimentada por uma outra que depende do que ela vê. O que a personagem vê é o mundo das coisas, a exterioridade visível, pontos desenvolvidos por Regina Pontieri na análise que faz do romance em **Clarice Lispector**: uma poética do olhar. No trecho transcrito, o visível para a personagem é a torre da usina, índice da industrialização e desenvolvimento do subúrbio. Na leitura que aqui se constrói, a passagem mostra a articulação que se pode realizar, no conjunto da ficção de Lispector, entre a história e a História. A torre da usina encerra uma História maior do que a de Lucrecia. Não se pode esquecer, entretanto, que há inúmeras referências no

---

<sup>200</sup> LISPECTOR, 1998b, p. 201.

<sup>201</sup> Op. cit., p. 199.

texto, algumas das quais transcritas neste capítulo, que mostram a personagem como construtora da sua cidade, o que prova que a História de S. Geraldo e a de Lucrecia confundem-se e alimentam-se mutuamente.

Neste capítulo, procurou-se apanhar, na leitura do romance **A cidade sitiada**, publicado em 1949, a visão de Clarice Lispector sobre progresso, desenvolvimento e História. A síntese que se pode elaborar após o exame de aspectos da obra considerados pertinentes para a análise dos itens escolhidos é a de que o progresso material e tecnológico, representado pela fictícia São Geraldo, é inevitável; a cidade cresce mesmo durante a noite. O desenvolvimento traz conforto e sofisticação, mas torna tensas as relações entre seus moradores. Esse modo de perceber a trajetória do antigo subúrbio, contudo, não sinaliza uma visão saudosista do tempo em que ele era um pequeno vilarejo. Como já foi dito no capítulo anterior, a propósito da vida na grande cidade, Clarice Lispector não revela euforia diante do fenômeno da urbanização tampouco resiste a esse movimento. Essa postura da escritora transparece no desfecho do romance de 1949, quando a protagonista, Lucrecia Neves, decide mudar-se para a fazenda em que já reside sua mãe e arranjar um novo marido. Intimamente ligada ao subúrbio, sendo inclusive considerada uma espécie de construtora da cidade, ela não se adapta ao novo São Geraldo, assim como já acontecera com a metrópole para onde mudara após seu primeiro casamento. A cidade desenvolvida não oferecia mais lugar para o olhar inaugural da moça e para sua ambição maior — o casamento. Portanto, enquanto São Geraldo segue seu destino em direção a um progresso que não se pode deter — o que lembra a imagem que Walter Benjamin oferece do anjo impelido em direção ao futuro pela tempestade, representação do progresso —, Lucrecia também segue o seu destino, que só pode ser concretizado em um lugarejo ainda não desenvolvido.

Para finalizar a discussão em torno da noção de progresso estimulada pelo romance de Clarice Lispector, é muito interessante examinar os textos em que a

autora trata da cidade de Brasília, cuja construção totalmente planejada representou a capacidade nacional de modernizar-se e progredir.

O primeiro texto que Clarice escreveu sobre a cidade data de 1962 e foi publicado na segunda parte da primeira edição do livro de contos **A legião estrangeira**, em 1964. Posteriormente esse mesmo texto saiu no **Jornal do Brasil**, em **A descoberta do mundo**, volume que reúne as crônicas escritas por Clarice para esse periódico, e ainda em **Para não esquecer**. Nesse livro, além da crônica de 1962, segue outra escrita em 1974 com novas impressões de Clarice sobre Brasília. A cidade é objeto também de uma entrevista concedida a ela pelo casal de arquitetos Paulo e Gisela Magalhães e de outra concedida por Oscar Niemeyer.

Os dois textos que tratam da capital do país são compostos por algumas definições da cidade e do sentimento que ela evoca na cronista Clarice Lispector. O caráter predominantemente fragmentado e o ritmo vertiginoso e acelerado das frases lembram a estética vanguardista do início do século XX, que adotou a livre associação de idéias e imagens como importante elemento na construção das obras artísticas. A crônica escrita em 1962 tem o título de "Brasília: cinco dias", quando de sua primeira publicação, em **A legião estrangeira** ; "Nos primeiros começos de Brasília", ao sair no **Jornal do Brasil** e simplesmente "Brasília", em **Para não esquecer** . Esse primeiro texto que Clarice escreveu sobre Brasília é menos marcado pela livre associação e pela intercalação de definições sobre a cidade e seus efeitos na cronista do que o segundo, de 1974, cujo título é "Brasília: esplendor", localizado em **Para não esquecer**.

As primeiras frases de Clarice Lispector sobre a capital do país são estas: "Brasília é construída na linha do horizonte. Brasília é artificial. Tão artificial como devia ter sido o mundo quando foi criado"<sup>202</sup>. A artificialidade pode ser reflexo da perfeição que se nota na cidade:

---

<sup>202</sup> LISPECTOR, Clarice. Para não esquecer. São Paulo: Círculo do Livro, 1980c. p. 80.

Foi toda construída sem lugar para ratos. Toda uma parte nossa; a pior, exatamente a que tem horror de ratos, essa parte não tem lugar em Brasília. Eles quiseram negar que a gente não presta. Construção com espaço calculado para as nuvens. O inferno me entende melhor. Mas os ratos, todos muito grandes, estão invadindo.<sup>203</sup>

Concorrem para a perfeição e artificialidade da cidade constatar que lá "não há lugar para as tentações", e que "É uma praia sem mar". Em Brasília, "Por enquanto não pode nascer samba" e "Por mais perto que se esteja, tudo aqui é visto de longe"<sup>204</sup>. Em sua leitura peculiar, Clarice nota que "Brasília ainda não tem o homem de Brasília" e "Se tirassem meu retrato em pé em Brasília, quando revelassem a fotografia só sairia a paisagem". Outra impressão da escritora é a seguinte: "Todo um lado de frieza humana que eu tenho, encontro em mim aqui em Brasília, e floresce gélido, potente, força gelada da natureza." Ainda em relação à presença de vida na cidade artificial e perfeita, a escritora afirma: "Brasília é a paisagem da insônia. Nunca adormece. - Aqui o ser orgânico não se deteriora. Petrifica-se."<sup>205</sup>

Clarice menciona o trabalho dos idealizadores da capital, Lúcio Costa e Oscar Niemeyer, sobre os quais diz: "Os dois arquitetos não pensaram em construir beleza, seria fácil: eles ergueram o espanto inexplicado. A criação não é uma compreensão, é um novo mistério."<sup>206</sup>

Pouco depois, há nova referência aos arquitetos: "Esta cidade foi conseguida pela prece. Dois homens beatificados pela solidão me criaram aqui de pé, inquieta, sozinha, a esse vento."<sup>207</sup>

O que se quer deixar evidente, através dos fragmentos até aqui transcritos, é que o trabalho dos arquitetos, na perspectiva de Clarice Lispector, está entre as grandes obras humanas ou divinas, o que o torna sagrado e misterioso. Porém, ao olhar a cidade construída, a observadora destaca a beleza impassível, fria e desumanizada da cidade.

---

<sup>203</sup> LISPECTOR, 1980c, p. 82.

<sup>204</sup> Op. cit., p. 83.

<sup>205</sup> Op. cit., p. 83.

<sup>206</sup> Op. cit., p. 80.

A compreensão dos textos em que a escritora trata de Brasília é facilitada pelo conhecimento da entrevista que lhe concedeu Oscar Niemeyer. Na ocasião, a escritora retomou alguns trechos de seu primeiro escrito sobre a cidade e pediu ao arquiteto que os comentasse. Os trechos escolhidos por Clarice são os que se referem ao vazio da capital e à ausência de vida que a escritora pressentiu no lugar. Os comentários de Niemeyer levam a crer que a ocupação da cidade não ocorreu dentro do que havia sido idealizado por ele e Lúcio Costa. A seguinte citação revela essa postura:

O vazio da nova capital, ainda em construção, volta a impressioná-la. Se os operários que a construíram nela estivessem vivendo, se a sociedade fosse mais justa e a vida boa para todos, talvez Brasília não lhe desse esse sentimento de angústia e solidão. Afinal, Brasília já conta com trezentos mil habitantes, mas a grande maioria, infelizmente, não vive nem participa de sua vida.<sup>208</sup>

Enfim, tanto nos textos de caráter não-ficcional quanto no romance **A cidade sitiada**, Clarice Lispector usa seu estilo introspectivo e sua linguagem enigmaticamente trabalhada para tratar, entre outros temas, de progresso e desenvolvimento, mas faz isso de forma pouco transparente, provavelmente porque ela, como em certa medida Lucrecia Neves, tem uma capacidade perceptiva extremamente aguçada, levando-a a esta difícil definição: " A beleza de Brasília são as suas estátuas invisíveis"<sup>209</sup>.

---

<sup>207</sup> Op. cit., p. 84.

<sup>208</sup> LISPECTOR, Clarice. De corpo inteiro. São Paulo: Siciliano, 1992. p. 101.

<sup>209</sup> LISPECTOR, 1980c, p.84.

## 2.3 CRUZAMENTOS: a construção da subjetividade nas ruas da metrópole no Brasil

Eu sou uma pessoa que se  
esgueira da grande cidade.  
(Clarice Lispector)

Através das análises desenvolvidas nas duas seções anteriores, referentes aos romances **O lustre**, publicado em 1946, e **A cidade sitiada**, de 1949, é possível perceber que Clarice Lispector não apenas trouxe a cidade para dentro de suas páginas como espaço a ser descrito e representado, como também dispôs-se a refletir sobre esse palco da vida contemporânea. Nas obras examinadas, o olhar clariceano captou etapas do processo de transformação de uma sociedade com fortes bases rurais, como a brasileira, para uma sociedade urbana. A dificuldade de adaptar-se ao mundo urbano não se refere somente a um deslocamento espacial — a saída do campo para a cidade —, pois as cidades começaram a surgir no Brasil já no século XVIII e durante todo o século XIX foram consolidando sua presença. O mais difícil foi acostumar-se ao modo de vida urbano, desdobrado na constituição desse novo sujeito, no papel que ele poderia assumir nesse novo estilo de vida e no seu modo de relacionar-se com os demais sujeitos. Sérgio Buarque de Holanda e Gilberto Freyre, intérpretes consagrados do Brasil, apontam as bases patriarcais e autoritárias da sociedade do país, o que foi determinante para que a urbanização — índice de modernização — por aqui se desse de modo lento e muitas vezes contraditório.

Os romances de Clarice Lispector até agora focalizados revelam, nesta leitura interessada em colocar a escritora na condição de uma intérprete muito peculiar e sutil do Brasil, algumas das faces do processo de urbanização. Em **O lustre**, segundo livro da autora, tem-se como protagonista uma personagem cujo

ambiente familiar revela características não urbanas, traços de autoritarismo, vestígios de tempos de opulência e poder, mas em franco processo de decadência. Essa mulher desloca-se para um espaço urbano e enfrenta a árdua tarefa de adaptar-se ao seu funcionamento, desvendando o mecanismo das ruas, espaço essencial no modo urbano de vida. Os restos do passado, entretanto, não a deixam transformar-se em uma mulher da cidade, e a incapacidade de sintetizar esses dois universos distintos – o urbano e o não-urbano – parece revelar-se na trágica morte no palco aberto da cidade, a rua.

O romance **A cidade sitiada** flagra outro aspecto relacionado ao desenvolvimento do modo de vida urbano: a noção de progresso. No livro de 1949, não se reconhece, na protagonista, as marcas de um passado que a faça integrante de grupos tradicionais da cena brasileira. A personagem é uma moça de subúrbio que constrói seu mundo íntimo a partir do olhar que lança a sua cidade. Quando seu olhar fica saturado das imagens oferecidas pela vida em ebulição do subúrbio, a personagem transita para uma metrópole, que se revela sedutora e hostil. A dificuldade em adaptar-se à vida urbana determina o retorno da personagem para sua cidade de origem que, entretanto, já concluiu o processo de desenvolvimento latente desde o início da obra. Mais uma vez, diante da cidade consolidada, a alternativa que se apresenta é o trânsito, não mais para um grande centro, como na primeira saída, mas para um espaço menor, uma fazenda. **A cidade sitiada**, na leitura que aqui se fez, representa o movimento ambíguo face ao progresso e ao crescimento da cidade.

Neste capítulo que se inicia, o foco recai sobre indivíduos fixados na cidade. Considerando os romances anteriores, os textos que passam a ser examinados mostram, de certa maneira, uma superação diante das etapas de deslocamento e de adaptação ao fenômeno urbano. Essa superação é inevitável, uma vez que não há mais passado ou ambiente familiar, mesmo que degradados, ou ainda espaço menor para onde as personagens possam recuar. A vida na cidade, e em uma cidade no Brasil, impõe-se como realidade a ser enfrentada da maneira possível.

Para que se desenvolvam as análises, serão convocados leitores e leituras do urbano, alguns inclusive já apresentados no jogo de luzes dispersas que aqui se produz. A reflexão sobre a cidade vem construindo-se ao longo do século XX como modo de entender a vida e o homem contemporâneo; ela é também forma de pensar sobre a modernidade. O grande pensador da cidade, especialmente das relações entre cidade e literatura, é Walter Benjamin. Alemão de origem judia, cuja trajetória intelectual foi abreviada pela perseguição aos judeus durante a Segunda Guerra Mundial, Benjamin partiu de representações feitas por Edgar A. Poe e Charles Baudelaire para transformar noções como "multidão", "massa", "flâneur", "moda", "choque" em categorias para pensar o sujeito e a vida moderna. Imbricado aos temas extraídos do estudo de autores como os citados e da observação da vida nas metrópoles em que morou, está o modo fragmentado de Benjamin construir essa reflexão, como se o pensador fosse um passante que vai recolhendo pedaços de cenas e sons captados nas suas errâncias pelas ruas da grande cidade. É essa forma dispersa, mas concentrada, utilizada por Walter Benjamin nas suas leituras da cidade e dos que nela circulam, que permite o que se tem feito repetidas vezes neste estudo: o cruzamento de seus textos com os da autora brasileira Clarice Lispector, cuja escrita, também fragmentada e aglutinadora, não pode ser decifrada por meio de instrumentos de análise convencionais, orientados por racionalismos dicotômicos ou tipologias limitadoras.

Segundo Wille Bolle, um dos autores que, no Brasil, se dedicou ao estudo e divulgação da obra de Walter Benjamin, a cidade contemporânea marca o estilo de escrita do pensador; importante ainda é sua afirmação de que Benjamin "[...] procurou não apenas retratar a metrópole, mas considerá-la como um *medium-de-reflexão*."<sup>210</sup> O termo, de origem alemã, designa "a qualidade da obra de arte de proporcionar o conhecimento crítico."<sup>211</sup> Dessa maneira, a cidade se constitui em um importante instrumento de conhecimento crítico da

---

<sup>210</sup> BOLLE, Willi. A metrópole como *médium-de-reflexão*. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio (Org.). Leituras de Walter Benjamin. São Paulo: FAPESP, Annablume, 1999. p. 89.

<sup>211</sup> Op. cit., p. 89.

realidade contemporânea. Integram esse texto elementos como as vitrines, os *outdoors*, os anúncios luminosos, as passagens e tudo o mais que se mostra nos múltiplos espaços da grande cidade moderna. Como se pode inferir a partir desses elementos constitutivos do texto da cidade, a escrita que ela comporta é criptográfica, enigmática e alegórica, o que gera o seguinte enunciado: " A leitura hermenêutica da metrópole, por parte de Benjamin, é construída em forma de paradoxo."<sup>212</sup>

Nas análises da ficção de Clarice Lispector até aqui feitas e nas que ainda virão, parece possível localizar uma forma de representar a cidade semelhante à desenvolvida por Walter Benjamin, conforme os breves apontamentos feitos nos parágrafos anteriores. Além da presença de índices do fenômeno urbano apontados por Benjamin, como a rua e o choque, o modo de a escritora desvendar esse texto em que se transforma a cidade é fragmentado e paradoxal. Tem-se insistido na afirmação de que Clarice não manifesta nem euforia nem saudosismo diante do inevitável crescimento urbano, sendo capaz de revelar as profundas contradições inerentes a essa questão, contradições essas que se ampliam quando se trata de um país marcado por um modo não-urbano de vida social, política e econômica. Pode-se aproveitar o termo empregado por Willi Bolle e dizer que a leitura do fenômeno urbano feita pela escritora é paradoxal, traço que ficará mais nítido durante este capítulo.

Antes de examinar o texto literário, outros leitores do texto da cidade ainda serão chamados. É preciso destacar que em todos se percebe a forte presença de Walter Benjamin e seus estudos. Seguindo uma das vias abertas pelos trabalhos de Walter Benjamin, ao cruzar a História com a Literatura contemporânea, a cidade se impõe como fenômeno a ser cuidadosamente examinado. É o que se percebe, por exemplo, na obra **O imaginário da cidade**, na qual Sandra Pesavento, professora de História da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, vê a Literatura

---

<sup>212</sup> BOLLE, 1999, p. 94.

[...] como uma leitura específica do urbano, capaz de conferir sentidos e resgatar sensibilidades aos cenários citadinos, às suas ruas e formas arquitetônicas, aos seus personagens e às sociabilidades que nesse espaço têm lugar. [...] Sobre tal cidade, ou em tal cidade, se exercita o olhar literário, que sonha e reconstrói a materialidade da pedra sob a forma de um texto.<sup>213</sup>

Para desenvolver seu estudo, Pesavento parte de uma representação primordial, localizada no livro do Gênesis, quando se tem a narrativa da construção de uma cidade e sua torre, Babel. Percebe-se aí a idéia-imagem da cidade enquanto produto da mão humana, ambicioso projeto em que se constata a tentativa do homem de alcançar o céu e tornar-se tão poderoso quanto Deus. Essa ousadia provoca a ira celestial e o terrível castigo: a diversificação das línguas entre os homens da cidade, o que resulta na impossibilidade de comunicação nesse espaço. Merece ainda destaque por parte da historiadora o fato de os homens utilizarem na construção da cidade o mesmo elemento empregado por Deus ao construí-los, o barro, o que tornaria ainda maior e mais significativa a equivalência entre a ação humana e a divina. Historicamente este constructo essencialmente humano, a cidade, está associado ao processo de sedentarização do homem e de formas mais complexas de sociabilidade, constituindo-se, portanto, em um modo de vida relativamente novo. A experiência urbana como é conhecida hoje, com luz elétrica, veículos automotores, ruas asfaltadas, rádio, cinema, televisão, jornais, vacinas, geladeiras, telefones, microcomputadores, entre outros, tem sua origem na segunda metade do século XVIII, com a Revolução Industrial, na Inglaterra. O grande processo de mecanização aí iniciado colaborou para estabelecer o sistema capitalista industrial. Em meados do século XIX, a Segunda Revolução Industrial tornou as cidades ainda mais independentes das zonas rurais em função das fontes de energia então descobertas: vapor, energia elétrica, motor a explosão. Todas essas modificações, associadas à industrialização, ao crescimento das cidades e ao modo de vida típico do espaço urbano, correspondem à etapa da civilização denominada de modernidade.

---

<sup>213</sup> PESAVENTO, Sandra. O imaginário da cidade. Porto Alegre: Ed. Universidade, 1999. p. 10.

A associação entre esses dois grandes temas é feita em obras importantes para o estudo da modernidade, como **Modernismo: guia geral**, de Bradbury e Mcfarlane, e **Tudo o que é sólido desmancha no ar**, de Marshall Berman. Há unanimidade em conjugar termos como cosmopolitismo, civilização moderna, civilidade e urbanidade. Durante o século XX, o habitante da cidade foi tomado como paradigma do homem moderno e civilizado. Por mais que neste início de século XXI tenha-se consciência das barbáries cometidas pelo sujeito moderno e dito civilizado, a vida na cidade ainda é parâmetro de modernidade, desenvolvimento, progresso dos indivíduos e dos Estados.

Um importante estudo acerca dos efeitos da vida urbana sobre o psiquismo de quem vive na cidade é "A metrópole e a vida mental", publicado pelo sociólogo Georg Simmel no ano de 1902. As idéias que Simmel demonstra nesse artigo são citadas e comentadas por Walter Benjamin em seus textos sobre a obra do poeta francês Charles Baudelaire.

Merece destaque a capacidade perceptiva de Simmel, que, no início do século XX, chegou a constatações pertinentes ainda hoje, quando são vividos os múltiplos e complexos desdobramentos daquele processo de urbanização de cujo desabrochar ele foi testemunha.

No seminal artigo, a origem dos problemas próprios da vida moderna é localizada na "reivindicação que faz o indivíduo de preservar a autonomia e individualidade de sua existência em face das esmagadoras forças sociais, da herança histórica, da cultura externa e da técnica de vida."<sup>214</sup> Tem-se aí o confronto entre as esferas pública e privada, sendo que esta última, bastante valorizada no século XVIII, quando se exigiu a especialização funcional do homem e de seu trabalho, o que tornou os indivíduos incomparáveis entre si e igualmente indispensáveis, altera-se gradativamente, a ponto de o indivíduo tornar-se "mero elo em uma enorme organização de coisas e poderes que arrancam de suas mãos todo o progresso, espiritualidade e valores, para

---

<sup>214</sup> SIMMEL, Georg. A metrópole e a vida mental. In: VELHO, Otávio Guilherme (Org.). Q  
fenômeno urbano. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1973. p. 11.

transformá-los de sua forma subjetiva na forma de uma vida puramente objetiva."<sup>215</sup> O problema que Simmel propõe-se a equacionar prende-se aos confrontos que a metrópole provoca entre a vida individual e a social. Na multidão, traço típico da vida na cidade, o indivíduo e suas peculiaridades desaparecem. Na tentativa de escapar dessa espécie de morte individual, o homem da metrópole recorre muitas vezes a atitudes extravagantes que lhe asseguram sua especificidade.

O funcionamento mental dos habitantes da metrópole difere significativamente daquele observado entre as pessoas que residem no meio rural, afirma Georg Simmel. O homem da cidade, exposto a muitos apelos sensoriais, sofre uma intensificação dos estímulos nervosos que tem por resultado a alteração brusca e ininterrupta entre estímulos exteriores e interiores. As impressões duradouras, regulares e habituais, próprias das pequenas cidades ou de ambientes rurais, gastam menos consciência do que imagens descontínuas, inesperadas e mutáveis que circulam nos centros urbanos. O estranhamento das personagens Virgínia e Lucrecia, dos romances **O lustre** e **A cidade sitiada**, diante de algumas das cenas urbanas a que presenciam, bem ilustra esse ponto do artigo "A metrópole e a vida mental".

Os diferentes e contrastantes ritmos observados nas duas maneiras de viver aqui em questão repercutem no modo de relacionamento entre os indivíduos, o qual será tanto mais sentido e emocional quanto mais distante estiver das grandes cidades, onde aquilo que Simmel denomina intelecto servirá como mecanismo de proteção diante da ameaçadora ambientação externa. Vale a pena transcrever as palavras do autor:

[...] o tipo metropolitano de homem – que, naturalmente, existe em mil variantes individuais – desenvolve um órgão que o protege das correntes e discrepâncias ameaçadoras de sua ambientação externa, as quais, do contrário, o desenraizariam. Ele reage com a cabeça, ao invés de com o coração. Nisto, uma conscientização crescente vai assumindo a prerrogativa do psíquico. A vida metropolitana, assim, implica uma consciência elevada e uma predominância da inteligência no homem metropolitano. A reação aos fenômenos metropolitanos é transferida

---

<sup>215</sup> Op. cit., p. 23.

àquele órgão que é menos sensível e bastante afastado da zona mais profunda da personalidade. A intelectualidade, assim, se destina a preservar a vida subjetiva contra o poder avassalador da vida metropolitana [...] <sup>216</sup>.

Parece estar aqui a base do conceito de choque examinado por Walter Benjamin na lírica de Baudelaire. Freud, Bergson e Proust aliam-se a Simmel para que Benjamin questione: "de que modo a poesia lírica poderia estar fundamentada em uma experiência, para a qual o choque se tornou a norma?"<sup>217</sup> O choque seria uma espécie de evento traumático a desestabilizar as forças psíquicas dos indivíduos. A profusão de imagens e acontecimentos próprios da vida urbana levam o indivíduo a proteger-se desses eventos dolorosos e desestabilizadores, de modo que a frequência dos choques torna os tipos metropolitanos pouco sensíveis a eles. A lírica da modernidade tende a aparar o choque, evitando sua elaboração intelectual e conseqüentemente sua incorporação às vivências cotidianas. Dito de outra maneira, o artista moderno reage à atrofia da sensibilidade humana, que mobiliza suas forças intelectuais para proteger-se de uma infinidade de situações traumáticas que se oferecem nas grandes metrópoles.

Retornando ao artigo "A metrópole e a vida mental", seu autor assinala a relação entre economia monetária, predominante no espaço urbano, e domínio do intelecto. Essa relação leva à supremacia da objetividade e à indiferença ante a individualidade genuína. Em conseqüência da associação de todos esses fatores, tem-se uma estrutura marcada, por um lado, pela mais alta impessoalidade e, por outro, por uma subjetividade altamente pessoal. Nesse ponto de sua reflexão, Simmel passa a tratar da atitude *blasé*, o que suscita, obviamente, a referência ao *spleen* baudelaireano que é destacado por Walter Benjamin.

---

<sup>216</sup>SIMMEL, 1973, p. 13.

<sup>217</sup> BENAJMIN, Walter. Charles Baudelaire: Um lírico no auge do capitalismo. São Paulo: Brasiliense, 1989. p. 110.

A atitude *blasé* é resultado dos estímulos contrastantes que o indivíduo recebe na grande cidade – Simmel vê a metrópole como localização genuína dessa atitude – e define-se como incapacidade de reagir a novas sensações de maneira apropriada. Essa atitude representaria uma possibilidade extrema de acomodação psíquica diante da variação de estímulos a que se expõe o cidadão. A extensão desse comportamento na esfera das relações interpessoais gera aquilo que, no artigo em exame, é tratado como atitude de reserva. Indiferença, aversão, estranheza, repulsão, ódio e luta são etapas possíveis do contato entre os sujeitos expostos aos efeitos da vida metropolitana. Naturalmente que esse tipo de sociabilidade gera um individualismo exacerbado e uma enorme solidão, aspectos que não nos são desconhecidos atualmente, passado um século da publicação dessas constatações.

Simmel encerra o texto com considerações especialmente úteis quando se tem por objetivo examinar como as personagens criadas pela escritora Clarice Lispector, enraizadas em um grande centro urbano, constroem suas subjetividades. Para o sociólogo, a vida mental gerada pela metrópole é responsável por

[...] um retrocesso na cultura do indivíduo com relação a espiritualidade, delicadeza e idealismo. Essa discrepância resulta essencialmente da crescente divisão de trabalho. Pois a divisão de trabalho reclama do indivíduo um aperfeiçoamento cada vez mais unilateral. E um avanço grande no sentido de uma busca unilateral com muita freqüência significa a morte para a personalidade do indivíduo.<sup>218</sup>

A individualização gerada pelo espaço urbano, que não significa nenhum avanço na construção da subjetividade, nada mais é do que reflexo da hipertrofia da cultura objetiva, determinada pela economia monetária e pelo predomínio da atividade intelectual sobre as demais áreas da mente humana. Essa situação de hipertrofia do objetivo em detrimento do subjetivo é localizada com facilidade na ficção de Clarice Lispector. Neste trabalho, situações dessa natureza foram já identificadas nos romances **O lustre** e **A cidade sitiada**. A protagonista de **O lustre**, Virgínia, conheceu, em sua experiência urbana, o dinheiro e seu valor

---

<sup>218</sup> SIMMEL, 1973, p. 23.

como bem de troca de afeto e consideração. No breve período em que morou em casa de duas primas, a moça julgava merecer melhor tratamento e alimentação porque dava toda a mesada enviada pelo pai em troca da hospedagem. Ainda com relação à vida de Virgínia na cidade grande, ela foi marcada por solidão e ausência de comunicação com os demais indivíduos. Através do romance **A cidade sitiada**, a ficção de Lispector representa o "retrocesso na cultura do indivíduo", por exemplo, na cena em que a protagonista depara-se com corpos fragmentados – pernas, pés, mãos – enquanto assiste a um espetáculo de balé.

Apesar dessas passagens – e de muitas outras, algumas das quais serão mencionadas ainda neste trabalho –, não se pode restringir a leitura do urbano, em Clarice Lispector, à posição adotada por Simmel. Conforme tem sido enfatizado, e escrita da autora é paradoxal, e a lógica que preside à construção de seus textos e a sua capacidade perceptiva é a que inclui elementos. Sendo assim, os contos e romances de Lispector representam os prejuízos que a experiência urbana, no século XX, trouxe para a construção subjetiva dos indivíduos. Entretanto, esse conjunto de textos literários não se limita a lamentar uma época que não voltará; o progresso, a modernização e a urbanização são realidades que se impõem, e as personagens criadas por Clarice Lispector irão transitar pelo espaço urbano contemporâneo e fazer, das ruas e ambientes da metrópole, os cenários possíveis de construção e cruzamento de subjetividades.

A interpretação que Simmel faz da cidade e dos modos de viver e pensar a ela associados pode sugerir, sob inspiração de Rousseau, que a cidade corrompe, ao passo que, junto à natureza, o homem pode fruir de existência plena e harmoniosa. Entretanto, atualmente, face ao fenômeno urbano, posições maniqueístas não são concebíveis. Conforme assinala a professora Sandra Pesavento,

[...] uma metrópole propicia aos seus habitantes representações contraditórias do espaço e das sociabilidades que aí têm lugar. Ela é, por um lado, luz, sedução, meca da cultura, civilização, sinônimo de progresso. Mas, por outro lado, ela pode ser representada como ameaçadora, centro de perdição, império do crime e da barbárie, mostrando uma faceta de insegurança e medo para quem nela habita.

São, sem dúvida, visões contraditórias, de atração e repúdio, de sedução e rechaço, que, paradoxalmente, podem conviver no mesmo portador.<sup>219</sup>

De certa forma, o sistema literário brasileiro, ao ler o espaço urbano, reproduziu o modo irregular e contraditório como se deu a urbanização no país. No início do capítulo 2.2, transcreveu-se passagem em que o crítico e historiador da Literatura Brasileira, Antonio Candido, identificava a supremacia do romance urbano brasileiro. Essa posição, como já foi mencionado, foi conquistada ao longo do século XIX pelos escritores que não viam na presença da "cor local" a única forma de representar o país. Pode-se pensar que, para escritores como Machado de Assis, José de Alencar ou Lima Barreto, o Brasil não se restringia às zonas rurais, idealisticamente tomadas como as mais verdadeiras faces da nação, pois estavam livres de influências e modismos estrangeiros.

Conforme já foi referido antes, a urbanização, não importa de que país ou continente, está ligada à modernidade. No caso de países colonizados, pode-se imaginar que a formação e desenvolvimento das cidades significaria a alternativa de superação da condição dependente e marginalizada própria de sua situação política, econômica e cultural. Retomando a leitura que Sandra Pesavento faz da narrativa bíblica da torre de Babel, a edificação de cidades, em sociedades colonizadas, seria prova de capacidade e autonomia, índice de mudança e progresso.

O século XIX é um momento crucial no estudo das cidades. No Brasil, alguns autores também vão começar a refletir sobre a questão. Tome-se o exemplo de um romance inscrito na escola do Romantismo e considerado superficial, **A Moreninha**. Escrito por Joaquim Manuel de Macedo e publicado em 1844, esse romance destinou-se ao entretenimento daquilo que, à época, era denominada de nossa burguesia urbana. É, por isso, como indício de contradição que se transcreve o seguinte trecho da obra:

Pois ainda não observaste que o verdadeiro amor não se dá muito com os ares da cidade?... que por natureza e hábito, as nossas roceiras são mais constantes que as cidadoas?... Olha, aqui encontramos nas

---

<sup>219</sup> PESAVENTO, 1999, p. 19.

moças mais espírito, mais jovialidade, graça e prendas, porém, nelas não acharemos nem mais beleza, nem tanta constância. Estudemos as duas vidas. A moça da corte escreve e vive comovida sempre por sensações novas e brilhantes, por objetos que se multiplicam e se renovam a todo o momento, por prazeres e distrações que se precipitam; ainda contra a vontade tudo a obriga a ser volúvel: se chega à janela um instante só, que variedade de sensações! Seus olhos têm de saltar da carruagem para o cavaleiro, da senhora que passa para o menino que brinca, do séqüito do casamento para o acompanhamento do enterro! Sua lama tem que sentir ao mesmo tempo o grito de dor e a risada de prazer, os lamentos, os brados de alegria e o ruído do povo [...] Queres agora ver o que se passa com uma moça da roça? [...] Ali está ela na solidão de seus campos, talvez menos alegre, porém, certamente, mais livre; sua alma é todos os dias tocada dos mesmos objetos: ao romper d'alva, é sempre e só a aurora que bruxuleia no horizonte; durante o dia, são sempre os mesmos prados, os mesmos bosques e árvores; de tarde, sempre o mesmo gado que se vai recolhendo ao curral; à noite, sempre a mesma lua que prateia seus raios na lisa superfície do lago!

220

No trecho, Leopoldo é personagem que constrói sua argumentação sobre a inconstância da moça da cidade com base no turbilhão de imagens e situações a que se expõe nesse ambiente. A percepção que Macedo tem da vida na primeira metrópole brasileira a ser representada literariamente, o Rio de Janeiro, assemelha-se à forma como Simmel leu o espaço urbano. A moça da corte, cujos sentidos estão expostos a mais estímulos do que a do campo, não poderia oferecer o amor desinteressado e constante almejado pelos mancebos românticos. Somente no ambiente mais pacato e regular da roça, com seu ritmo similar ao movimento cíclico da natureza, haveria de ser encontrado e cultivado tal modo de amar.

Apesar de o desfecho do romance contradizer a preleção de Leopoldo, já que a travessa Carolina, moça tipicamente urbana, mantém o juramento de amor feito quando menina, é interessante verificar que a obra, destinada ao público citadino, como já foi informado, representa a oposição entre o modo de vida urbano e o rural, manifestando, ainda, uma nostálgica e idílica inclinação por esse último espaço.

---

<sup>220</sup> MACEDO, Joaquim Manuel. A moreninha. Porto Alegre: L&PM, 1999. p. 162-163.

Leitores da cidade são ainda José de Alencar e Manuel Antônio de Almeida, ambos inscritos no ideário romântico. Não se percebe em suas obras a nostalgia sugerida por Macedo no fragmento antes transcrito, o que indica a assimilação das novidades representadas pela cidade e seu modo peculiar de vida. No final do século XIX, começam a surgir os textos de um dos mais importantes nomes da tradição brasileira de literatura urbana, Machado de Assis. Seus contos, romances e crônicas debruçam-se sobre o novo texto que se produz, a cidade do Rio de Janeiro, em cujas ruas e bairros circulam as personagens que assistem à importante etapa da modernização do país. Os cafés e confeitarias, os passeios, a moda urbana servem de ambientação a sua sofisticada maneira de escrever sobre a complexa sociedade brasileira.

Nos primeiros anos do século XX, João do Rio e Lima Barreto continuarão a tarefa de perscrutar os movimentos da cena urbana. Logo depois surgem Mário e Oswald de Andrade, que, animados pelo espírito cosmopolita das vanguardas artísticas, continuarão a fazer da cidade, agora São Paulo, tema e forma de suas obras. A partir de então, a cidade torna-se espaço constante nas páginas da Literatura Brasileira. Em certas fases, pode-se verificar sua presença hegemônica; em outras, o espaço não-urbano faz-se presente, embora, muitas vezes, o paralelo com a cidade e suas particularidades seja feito.

O antropólogo Ruben Oliven, em **Urbanização e mudança social no Brasil**, mostra que o movimento em torno na cidade, observado durante todo o século XIX, não foi suficiente para que a urbanização fosse um processo efetivamente significativo para o país. Oliven recorre a Oliveira Vianna para sustentar a opinião de que a vocação agrária do Brasil não cedeu ante os primeiros ruídos e vapores da vida industrializada da cidade.

Somente a partir de 1930 é que o desenvolvimento urbano, evidentemente associado à industrialização, começa a romper com a hegemonia do campo e do modo de vida relacionado a esse espaço. Ruben Oliven destaca que o desenvolvimento da indústria, condição de modernização e urbanização, não se deu em oposição aos interesses rurais, como seria natural. Na Literatura,

encontra-se um exemplo dessa contraditória conciliação. A Semana de Arte Moderna, em 1922, teve o claro propósito de inscrever o país na cultura ocidental, evitando atrelamentos ou dependências externas, e inspirou-se nas vanguardas históricas, as quais, por sua vez, animavam-se da euforia criada pelas descobertas nos mais diversos campos da atividade humana. Apesar de buscar a independência temática e formal e de tentar romper com padrões estéticos tradicionais, o modernismo de primeira hora recebeu o apoio de alguns abastados proprietários rurais, cujos hábitos culturais e sociais eram duramente atacados pelo talento irônico dos artistas visceralmente empenhados com a modernização do país.

O Estado Novo, em 1937, é marco decisivo da supremacia da cidade e da mentalidade urbana, as quais terão, durante o governo de Juscelino Kubitschek (1956-1960), a consagração de sua hegemonia. Daí em diante, o modo de produção industrial passou a ser o mais importante, determinando atitudes políticas, sociais e culturais a todos os setores da vida nacional.

A cidade que emerge nesse panorama tem a função de reunir populações dispersas. A prática, contudo, mostra que a realidade de modo algum aponta para concentração. Conforme Oliven, " as diversas camadas sociais de populações urbanas brasileiras não evidenciam uma homogeneização cultural que se distribui uniformemente em todas as áreas de envolvimento."<sup>221</sup> Em consequência dessa falta de homogeneização — aquilo que se ouve ou lê diariamente como desigualdade social —, todas as promessas de modernização e progresso relacionadas ao processo de urbanização não se concretizam plenamente, tornando a vida na cidade absolutamente ambígua e contraditória em praticamente todos os aspectos pelos quais possa ser observada.

Antes de finalmente passar para a leitura da obra de Clarice Lispector, é preciso destacar o papel que a cidade do Rio de Janeiro, cenário privilegiado pela autora, desempenhou durante a consolidação do modo de vida urbano. O Rio é a

---

<sup>221</sup> OLIVEN, Ruben George. Urbanização e mudança social no Brasil. Petrópolis: Vozes, 1980. p. 97.

cidade que por mais tempo serviu de sede do governo do país (1763-1960) e, até 1950, foi a cidade mais populosa. Esses dados devem explicar o fato de ter sido ela a primeira cidade a ser representada no romance brasileiro e tomada como modelo urbano para as demais cidades do país. Ainda hoje é centro difusor de modas e tendências.

A cidade do Rio de Janeiro é cenário declarado de muitos contos e romances da escritora. Nomes de bairros, ruas, avenidas, parques, praças misturam-se às indagações introspectivas das personagens; hábitos e manias tipicamente cariocas contrastam ou reforçam atitudes dessas personagens. Essa presença constante estimula a tratar, de maneira específica, a representação desse espaço-cidade, procurando identificar o olhar que a escritora lança à cidade e, sobretudo, o quão determinante é, para a construção subjetiva das personagens, que as ações transcorram em um espaço urbano, e um urbano específico: a cidade do Rio de Janeiro.

Como tem sido reiterado ao longo deste estudo, a literatura de Lispector, surgida na década de 1940, é eminentemente urbana. Além das referências explícitas à cidade do Rio, de acordo com o que já foi dito, é sempre em torno de uma cidade ou de um espaço urbano que giram seus enredos. Em relação ao desenvolvimento histórico do processo de urbanização no Brasil, pode-se afirmar que a obra de Clarice atravessa os períodos em que a cidade foi consagrando-se como espaço principal da vida nacional. Retomando informações já apresentadas, nos anos quarenta do século passado, surgem **Perto do coração selvagem** (1943), **O lustre** (1946) e **A cidade sitiada** (1949). Esse período, que se segue à implantação do Estado Novo (1937), assiste ao esforço em prol da modernização do país, a que estão indissolavelmente associadas a urbanização e a industrialização. Portanto, os primeiros romances de Clarice já são produzidos e publicados em momento em que a primazia do campo sobre a cidade está se desfazendo. Nos anos cinquenta, a escritora publica apenas um pequeno volume de contos, mas, a partir dos anos sessenta, sua produção torna-se freqüente e

diversificada: são contos, romances, crônicas e outros escritos. Nesse período, o Brasil que importa é eminentemente urbano.

Com base, então, no cotejamento das datas de publicação dos títulos de Clarice Lispector e das etapas do processo de urbanização do país, chega-se a algumas constatações. Escrita no período em que o espaço urbano começa a conquistar primazia em relação ao rural, sua ficção não flagra a euforia diante da cidade, com suas máquinas, ruídos e vapores, como pode ser encontrado em alguns poetas<sup>222</sup> e ficcionistas dos anos vinte do século passado. É de modo gradual que as personagens de Clarice Lispector vão adaptando-se à cena urbana, o que está sendo sugerido já na organização deste estudo. Depois de integrados à vida em centros urbanos, os homens, mulheres, jovens, velhos e crianças criados pela autora circulam com naturalidade pelas ruas da cidade, fazendo desta, de seus movimentos e ritmos, um "outro" importante no processo de construção de suas subjetividades.

A rua é o espaço urbano mais freqüente na ficção de Lispector e oferece ao sujeito encontros impossíveis de ocorrerem em outros ambientes, pois é nela que convivem as várias cidades que formam a cidade. É quando saem à rua que as personagens passam por processo de desestabilização de certezas e sentidos, em especial do olhar. É ainda nesse espaço que os sujeitos recuperam suas identidades, principalmente as mulheres, confinadas ao ambiente doméstico, reclusas e protegidas pelo lar. As possibilidades oferecidas pelas ruas ampliam-se quando se trata de uma cidade como o Rio de Janeiro, palco de inúmeros contrastes sociais surgidos desde as primeiras iniciativas governamentais de organização desse espaço<sup>223</sup>.

---

<sup>222</sup> É preciso distinguir o modo como Mário de Andrade e Oswald de Andrade trataram o fenômeno de urbanização daquele que se encontra nos versos de Carlos Drummond de Andrade. Os dois poetas paulistas foram, de modo geral, mais ufanistas em relação à cidade do que Drummond. A propósito da presença de elementos de tensão e contradição na representação do fenômeno urbano na poética de Drummond, conferir a tese A cidade e o paradoxo lírico na poesia de Drummond, apresentada à Universidade de São Paulo por Maria do Carmo Campos.

<sup>223</sup> Em Evolução urbana do Rio de Janeiro, Maurício Abreu faz interessante estudo em que mostra que o alto grau de estratificação que marca atualmente a cidade é fruto do processo de segregação das classes populares o qual se desenvolve há muito tempo, desde a passagem do

A importância da rua na obra de Clarice Lispector é destacada por Lígia Chiappini em "Pelas ruas da cidade uma mulher precisa andar: Leitura de Clarice Lispector". Durante o desenvolvimento deste estudo, esse ensaio ofereceu possibilidades de luminosa interlocução ao expressar de maneira clara muitas das impressões causadas pela leitura da ficção de Lispector e ao apontar lacunas deixadas pela fortuna crítica relacionada à escritora. O texto tem por objetivo percorrer, na ficção de Clarice, o modo como as mulheres "sentiram-viveram-pensaram" a cidade, a pobreza e a violência. Para desenvolver seu ensaio, Chiappini parte de alguns questionamentos: "o que acontece com as narradoras e personagens femininas de Clarice, a partir do momento em que elas saem à rua? Ou mesmo, o que acontece com elas quando saem de casa, rompendo com seu cotidiano confinado e protegido, mesmo quando essa saída não se dá fisicamente?"<sup>224</sup> Vê-se, então, que a rua é o foco por onde Chiappini investiga a relação das personagens com a cidade.

Como foi referido anteriormente, a rua foi objeto de análise de importantes estudiosos do fenômeno urbano, como Georg Simmel e Walter Benjamin. No que toca à cultura brasileira, os antropólogos Gilberto Freyre e Roberto DaMatta dedicaram-se à tarefa de revelar o quanto esse espaço é representativo do modo como se dão nossas relações sociais. Seus estudos e pesquisas cobrem etapas diferentes do desenvolvimento social do país — Freyre detém-se nos séculos XVIII e XIX; DaMatta, no século XX —, o que resulta em amplo retrato do significado social desses espaços.

O segundo capítulo de **Sobrados e mucambos**, obra que continua o seminal **Casa-grande & senzala**, tem o título de "O engenho e a praça; a casa e

---

século XIX para o XX, quando foi implantado projeto de planejamento urbano totalmente controlado pelo Estado e que ficou conhecido como Reforma Pereira Passos. Nessa reforma e nas posteriores, a cidade foi sendo remodelada, concentrando na área central as instâncias de poder político e econômico, bem como as residências dos grupos dominantes. Segundo Abreu, o modelo que aí foi sendo implantado é dicotômico, baseado na contraposição entre o centro (ricos) e a periferia (pobres).

<sup>224</sup> CHIAPPINI, Lígia. Pelas ruas da cidade uma mulher precisa andar. In: Literatura e sociedade. Revista do departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, n. 1, 1996. p. 73.

a rua" e inicia com uma frase que já compareceu neste estudo: "A Praça venceu o Engenho, mas aos poucos." A ressalva de Freyre começa a ser explicada mais adiante, após ele ter narrado o surgimento da casa-grande, "tipo nobre de casa", cuja organização deveu-se muito à figura da mulher. As nobres habitações instalaram-se na região dos engenhos — onde havia a casa-grande de engenho — e depois na cidade, com a casa-grande assobradada. A transferência das famílias para a cidade fez com que, por muito tempo, o sobrado e a rua fossem espaços quase inimigos, por causa do modo excessivamente protetor de o patriarcalismo brasileiro tratar as mulheres. Vê-se aí, portanto, desde o seu limiar, o espaço público como ameaça à família brasileira<sup>225</sup> e, o que é representado com freqüência na ficção de Lispector, a oposição entre a rua e a casa.

Essa oposição será assinalada por Roberto DaMatta, que acompanha o desdobramento desse confronto que não desaparece no Brasil contemporâneo. A partir de suas análises, sabe-se que "não se pode misturar o espaço da rua com o da casa sem criar alguma forma de grave confusão ou até conflito"<sup>226</sup>. DaMatta examina as expressões "vá para a rua!", "fiquei na rua da amargura" ou "vá para o olho da rua!" e conclui que a sociedade brasileira concebe a rua como espaço impessoal, desumano, solitário, em que não se encontra solidariedade. "Ir para a rua" é indício de rompimento com o grupo social, conseqüentemente, na rua fica-se desprotegido.

Seguindo as conclusões do antropólogo, a casa é o espaço dos iguais, área especial, em que os relacionamentos se dão por laços de sangue, idade, sexo e em que são evidentes a hospitalidade e simpatia. Dentro da casa, desaparecem as contradições e sobram tranqüilidade, repouso, amor, carinho e calor humano. Tudo isso transforma a casa em metáfora daquela sociedade brasileira representada como hospitaleira, acolhedora e cordial.

---

<sup>225</sup> Em **Casa-grande & senzala**, à página dezoito, Freyre afirma que "A família, não o indivíduo, nem tampouco o Estado nem nenhuma companhia de comércio, é desde o século XVI o grande fator colonizador do Brasil, a unidade produtiva, o capital que desbrava o solo, instala as fazendas, compra escravos, bois, ferramentas, a força social que se desdobra em política, constituindo-se na aristocracia colonial mais poderosa da América."

<sup>226</sup> DaMATTA, Roberto. A casa & a rua. 5. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997. p. 50.

Após o breve apanhado das idéias que Gilberto Freyre e Roberto DaMatta desenvolveram em alguns de seus estudos, nos quais identificaram aspectos específicos da sociedade brasileira através da análise do modo como essa sociedade considera os espaços casa e rua, pode-se partir para a verificação da leitura sutil que Clarice Lispector fez deste país em contos como "Amor" ou "A bela e a fera ou a ferida grande demais", que representam artisticamente as ambigüidades e contradições do confronto entre a casa e a rua.

O conto "Amor" foi publicado em 1952, no volume **Alguns contos**, e republicado em **Laços de família**, 1960, e seu enredo é bastante conhecido. Ana, a protagonista, é típica dona de casa de classe média, com marido, filhos e uma vida organizada. Certa ocasião, no bonde em que retornava ao lar depois de fazer compras, vê um cego mascando chicletes. Tal imagem desestabiliza a mulher, que se distrai dos movimentos da condução e, em função de uma parada súbita do veículo, deixa cair de seu colo o saco de tricô com as compras, o que faz ovos quebrarem-se e gemas amarelas e viscosas pingarem entre os fios da rede.

O cego provoca na mulher um choque capaz de desestabilizar sua vida e, ao mobilizar forças inconscientes, coloca-a diante de uma realidade esquecida, sufocada, sublimada. A imagem dos ovos quebrados e das gemas escorrendo é bastante eficiente para que se perceba a extensão avassaladora da fissura provocada por uma cena colhida ao acaso neste espaço de possibilidades múltiplas que é a rua de uma grande cidade. E não passa despercebida a circunstância de a visão perturbadora ter ocorrido na rua:

Expulsa de seus próprios dias, parecia-lhe que as pessoas da rua eram periclitantes, que se mantinham por um mínimo equilíbrio à tona da escuridão - e por um momento a falta de sentido deixava-as tão livres que elas não sabiam para onde ir.<sup>227</sup>

Esse trecho mostra a pertinência de entrelaçar o conto de Clarice às análises de Freyre e DaMatta. Através da representação literária, percebe-se, na

---

<sup>227</sup> LISPECTOR, Clarice. Laços de família. 17. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983. p. 23.

rua, um espaço de ampla liberdade, o que se torna perigoso aos que vivem cercados pela proteção da casa. O equilíbrio das "pessoas da rua" é precário, contrastando com a regularidade que se observa na vida de Ana, definida pelos filhos bons, pela cozinha espaçosa, pela "necessidade de sentir a raiz firme das coisas"<sup>228</sup>, o que lhe fora dado pelo seu lar. Tanta regularidade, contudo, parece deixar as "pessoas da casa", como se pode designar Ana, perdidas em situações de limites tênues ou de ampla liberdade como as que a personagem experimentará a partir do momento em que vê o cego. Esse momento tem seu desdobramento no passeio que a mulher faz ao Jardim Botânico, local público que se opõe à casa e suas significações.

Até chegar ao Jardim Botânico, Ana reage de maneira a lembrar a atitude *blasé* que Simmel identificou no comportamento dos habitantes das metrópoles no início do século XX, tornando-se incapaz de agir diante das sensações novas – ou rememoradas – provocadas pelo cego.

Só então percebeu que há muito passara do seu ponto de descida. Na fraqueza em que estava, tudo a atingia como um susto; desceu do bonde com pernas débeis, olhou em torno de si, segurando a rede suja de ovo. Por um momento não conseguia orientar-se.<sup>229</sup>

No caminho que leva ao Jardim, Ana passa por uma rua estranha, onde ela sente medo e procura "inutilmente reconhecer os arredores", em evidente representação da falta de tranquilidade e segurança provocadas pelo espaço não-familiar. O que a mulher encontra no Jardim Botânico é uma outra moral, um mundo cru, faiscante e sombrio, que a retém lá até que ela se lembra das crianças, o que a faz retornar imediatamente para casa. Ao abrir a porta da casa, a mulher enxerga a sala, grande e quadrada, as maçanetas e os vidros brilhantes; a intensidade dos momentos passados no espaço da rua gera a seguinte questão : "que nova vida era essa?"<sup>230</sup>

---

<sup>228</sup>LISPECTOR, 1983, p. 20.

<sup>229</sup> Op. cit., p. 24.

<sup>230</sup> Op. cit., p. 27.

A pergunta que Ana se faz ao entrar no apartamento sugere a interferência da rua no espaço doméstico, o que, para DaMatta, não pode ocorrer impunemente. No caso de "Amor", as experiências vividas na rua não resultarão em transformação profunda da vida visível; entretanto, elas repercutem intimamente sobre a personagem.

Ao refletir sobre os efeitos da saída de Ana à rua, é essencial analisar com atenção o cego. Ao avistá-lo é que se desencadeia o caos no mundo protegido em que a mulher vivia. E o narrador faz a pergunta que ocorre a todos: "Por quê?" A resposta-pergunta que o próprio narrador formula parece bastante significativa: "Teria esquecido de que havia cegos?"<sup>231</sup> É provável que, acolhida e acomodada em seu ambiente familiar, Ana tenha estrategicamente esquecido ou recalcado a presença dos cegos e de todas as formas imperfeitas ou mal-acabadas, ficando bastante perplexa ao constatar, na sua cidade, presença tão estranha.

Outra causa da perturbação da personagem reside no fato de o cego estar "realmente parado" no ponto e de mascar chicles. É perceptível a ambigüidade da mulher diante da cena. Se ela fica perturbada, também mostra-se irremediavelmente atraída pelo homem mascarando goma na escuridão: "Sem sofrimento, com os olhos abertos. O movimento da mastigação fazia-o parecer sorrir e de repente deixar de sorrir, sorrir e deixar de sorrir – como se ele a tivesse insultado."<sup>232</sup>

A falta de sofrimento, os olhos abertos, o sorriso. A surpresa de Ana diante das constatações acima sugerem que ela não esquecera apenas da existência de cegos; ela esquecera também que o cego era humano. E o mais difícil de entender: o imperfeito e defeituoso mastigava sem temor o chicle, índice de juventude, descontração e eternidade, segundo o imaginário de Clarice Lispector<sup>233</sup>.

---

<sup>231</sup> LISPECTOR, 1983, p. 23.

<sup>232</sup> Op. cit., p. 22.

<sup>233</sup> Na crônica "Medo da eternidade", encontrada em *A descoberta do mundo*, Clarice fala de seu primeiro contato com um chicle, quando menina em Recife. Dado por uma irmã mais velha como bala que nunca se acaba, o confeito gerou, na menina, medo "como se tem diante da idéia de

A imagem do cego não abandona Ana. Na sua percepção, ele é que a guiara ao mundo e à moral que se escondem sob as árvores e plantas do parque, mundo que não era totalmente alheio à mulher, estando apenas adormecido pela regrada rotina dos integrantes da classe média brasileira no período a que se reporta o texto. A imagem que se repete na lembrança da mulher assume a função paradoxal de dar-lhe a ver a verdadeira vida. Essa função ganha novos contornos quando se pensa que o conto está objetivamente situado nas ruas do Rio de Janeiro, cidade de profundas desigualdades sociais.

A respeito do papel do cego na trama do conto, veja-se a interpretação de Benedito Nunes, um dos mais respeitáveis leitores da obra de Lispector. Para o crítico, "O cego é, na verdade, o mediador de uma incompatibilidade latente com o mundo que jaz no ânimo de Ana. De certa maneira, a sua função mediadora não difere das árvores do Jardim Botânico, que também exteriorizam o perigo de viver."<sup>234</sup>

É o caso de indagar se as características percebidas no cego, conforme enumeração já feita, não confeririam ao homem lugar bastante específico em seu percurso, impedindo de torná-lo um elemento a mais na trama, com função semelhante à das árvores. Outra dúvida, ou discordância, relaciona-se à incompatibilidade de Ana com o mundo. Seria possível tratar esse aspecto como intrínseco à personagem, parte de sua essência? O que se conhece de Ana não é suficiente para que ela seja reconhecida como integrante de um grupo social definido, que delimita seus espaços e dificulta o contato com todas as realidades que lhe sejam estranhas ou ameaçadoras? Da maneira como foram compreendidas as análises de Nunes, parece que ele não se ocupou com as especificidades que interessam a este trabalho, o qual pretensamente está

---

eternidade ou de infinito". A experiência provoca a seguinte afirmação da autora: "Jamais esquecerei o meu aflitivo e dramático contato com a eternidade".

<sup>234</sup> NUNES, Benedito. O drama da linguagem: Uma leitura de Clarice Lispector. São Paulo: Ática, 1989. p. 85.

situado naquilo que Lúgia Chiappini identificou como o ponto cego da crítica de Clarice.

Retornando à figura do cego e à função que ele desempenha no conto, não há indícios textuais de sua raça ou classe social. Contudo, não parece absurdo pensar que ele seja visualizado pelos leitores como negro e pobre. Afinal, normalmente são assim os cegos que se encontram nas ruas deste país. Aliás, a licença interpretativa que se faz aqui encontrou eco em um programa especial em homenagem à escritora, produzido pela TV Cultura em dezembro de 1998<sup>235</sup>. Essa coincidência serviu de estímulo para tornar externa uma imagem criada desde a primeira leitura do conto.

Considerando que o texto de Lispector não define a raça e a classe social do cego e que a imagem mental sugerida pela leitura do conto não passa de hipótese não-verificável, é possível afirmar que todos os indícios situam Ana e o cego em espaços sociais distintos. Ele está na rua; ela, na parte forte do mundo. E aí identifica-se com clareza a representação de um dos mais evidentes aspectos da sociedade urbana brasileira: a radical separação entre os diferentes, expressa na oposição dos espaços casa e rua. "Amor", contudo, não se restringe a identificar esse aspecto da vida social do país, conforme aponta o seguinte trecho do conto:

Já não sabia se estava do lado do cego ou das espessas plantas. O homem pouco a pouco se distanciara e em tortura ela parecia ter passado para o lado dos que lhe haviam ferido os olhos. O Jardim Botânico, tranqüilo e alto, lhe revelava. Com horror descobria que pertencia à parte forte do mundo...<sup>236</sup>

Ana percebe seu lugar no mundo, junto aos poderosos e fortes, mas a constatação traz-lhe horror, porque na parte forte do mundo situam-se aqueles

---

<sup>235</sup> Trata-se de um programa exibido em 09 de dezembro de 1998 pelo canal TVE Brasil com direção de Isa Albuquerque. O programa focalizou aspectos da vida e da obra de Clarice Lispector.

<sup>236</sup> LISPECTOR, 1983, p. 29.

que feriram os olhos do cego. Então, ao mesmo tempo que o conto representa a separação entre fortes e fracos, os da casa e os da rua, ele revela o desconforto de Ana com sua posição privilegiada, já que tal posição impede-a de colocar-se em contato com a vida real e pulsante que, através do cego e do universo minúsculo e selvagem do Jardim, ela experimenta por instantes. Os privilégios que são assegurados por sua condição social dão a Ana uma vida segura e confortável, mas adormecida, o que demonstra que fortes e fracos ocupam lados ou posições flutuantes e mutáveis. Retoma-se, neste ponto da análise, certo comentário de Nádya Gotlib sobre o romance **A cidade sitiada**, examinado no capítulo anterior. Gotlib ressalta a dificuldade em apontar a posição que as personagens da escritora ocupam nos contextos em que elas estão situadas e explora a tensão entre o ser periférico e central, presente não somente no romance de 1949, mas no conjunto da obra de Clarice. No caso do conto "Amor", tem-se a tensão entre o estar dentro – em casa – e o estar fora – na rua.

"Amor" representa o contato-confronto entre um cego e uma dona de casa; ele situado ao lado dos fracos, na rua; ela, ao lado dos fortes, abrigados no mundo da casa. Entretanto, ao longo do conto, as funções vão alterando-se. É através do cego que a mulher enxerga claramente a sua vida e a que a cerca. É também por intermédio dele que uma crise antiga e sufocada explode, conforme se pode perceber já no início do conto, quando, ao descrever a vida tranqüila e arrumada da mulher, o narrador informa que "Certa hora da tarde era mais perigosa"<sup>237</sup>, inquietando Ana.

Ana deixa-se guiar por esse cego, identifica-se com ele, constata que o ama ("Oh! mas ela amava o cego! pensou com os olhos molhados"<sup>238</sup>). Se o cego à rua for considerado uma representação dos tantos indivíduos que vivem às margens da sociedade brasileira e Ana, uma integrante da classe média, usufruindo de uma série de confortos e privilégios, o conto de Clarice representa a possibilidade de convivência entre esses dois mundos, convivência essa que

---

<sup>237</sup> LISPECTOR, 1983, p. 20.

<sup>238</sup> Op. cit., p. 29.

sempre encontrou sérias resistências no corpo social brasileiro. É efeito do conto também mostrar o quanto as distâncias sociais ficam reduzidas quando os sujeitos são focalizados em sua vida interior. Entretanto, as repercussões internas desencadeadas pela percepção da existência do cego – o diferente, imperfeito ou "o outro de classe" – não são suficientes para que a personagem altere sua rotina. Nesse sentido, o conto representa com fidelidade um comportamento freqüente na sociedade brasileira: a resistência ao convívio entre fortes e fracos, os da rua e os da casa, os seres da periferia e os do centro.

"A bela e a fera ou a ferida grande demais" está entre os últimos escritos por Clarice. Foi publicado postumamente em coletânea de mesmo título e é dos textos da autora em que a crítica especializada reconhece a preocupação social que não encontra em obras anteriores<sup>239</sup>. Sua estrutura é semelhante à do conto "Amor", e representa a rua como um dos únicos locais onde, em uma metrópole como o Rio de Janeiro, indivíduos de classes sociais diferentes podem ter algum tipo de contato, uma vez que os demais espaços daquilo que chamamos de vida pública são submetidos a processos de profunda segmentação.

O conto narra o que acontece quando Carla de Sousa e Santos, saindo antes do horário previsto do salão de beleza do Copacabana Palace Hotel, fica parada na calçada à espera do chofer. Ao dar-se conta de que o empregado demoraria a chegar, Carla sente "que era maravilhoso e inusitado ficar de pé na rua"<sup>240</sup>. A satisfação da personagem é entendida pelo leitor no momento em que ele percebe que a personagem é mulher de banqueiro, vivendo, portanto, confortavelmente protegida do mundo, à semelhança da protagonista do conto "Amor". Estar à rua representa para Carla a oportunidade rara de estar consigo mesma, como indica a seguinte passagem: "Não se lembrava quando fora a

---

<sup>239</sup> O conto, que ficou inacabado, foi finalizado e publicado por Olga Borelli. Essa situação leva Chiappini a ponderar que o tratamento mais explícito à temática social que se encontra aí talvez esteja associado ao fato de que o texto ainda não recebera por parte da artista o arranjo final que disfarçaria um pouco a abordagem social.

última vez que estava sozinha consigo mesma. Talvez nunca. Sempre era ela — com outros, e nesses outros ela se refletia e os outros refletiam-se nela."<sup>241</sup>

A respeito de si mesma, Carla sabe que estava casada, segura e tinha três filhos. Carregava nos "de" e "e" do sobrenome — de Sousa e Santos — "quatrocentos anos de carioca". Possuía poder e dinheiro, informa com ironia o narrador:

Vivia nas manadas de mulheres e homens que, sim, que simplesmente "podiam". Podiam o quê? Ora, simplesmente podiam. E ainda por cima, viscosos, pois que o "podia" deles era bem oleado nas máquinas que corriam sem barulho de metal ferrugento. Ela, que era uma potência. Uma geração de energia elétrica. Ela, que para descansar usava os vinhedos do seu sítio. Possuía tradições podres mas de pé. E como não havia nenhum novo critério para sustentar as vagas e grandes esperanças, a pesada tradição ainda vigorava.<sup>242</sup>

A ironia do narrador é percebida em termos como "manadas", "viscosos", tradições "podres" e "pesadas". Outra observação que se pode fazer quanto ao vocabulário diz respeito ao termo "oleado", que pode ser contrastado ao metal ferrugento, imediatamente associado à pobre e feia Macabéa. Vale ressaltar que, a partir de 1960, o setor industrial — ao qual evidentemente podem ser associados os termos "oleado", "ferrugento", "máquinas" — passa a deter o poder econômico no país. Mais uma vez, através de um pequeno detalhe, pode-se ler o Brasil nas páginas de Lispector.

Carla, "oleada", protegida e poderosa, vê a sua frente, na saída do salão de beleza, um homem sem uma perna, apoiado em muleta e pedindo dinheiro para comer. Como em "Amor", uma movimentada avenida da cidade do Rio de Janeiro oferece à personagem a possibilidade de progressivamente tomar

---

<sup>240</sup> LISPECTOR, Clarice. *A bela e a fera ou a ferida grande demais*. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1979. p. 134.

<sup>241</sup> Op. cit., p. 133.

<sup>242</sup> LISPECTOR, 1979, p. 134.

consciência de seu lugar na cidade através do contato-confronto com o não-semelhante, o "outro de classe", como designa Chiappini.

A primeira reação da bem-nascida Carla evoca novamente interpretações como as realizadas por Gilberto Freyre e Roberto DaMatta, já mencionadas, sobre os significados sociais que adquirem entre os brasileiros os espaços da rua e da casa:

"Socorro!!!" gritou-se para si mesma ao ver a enorme ferida na perna do homem. "Socorre-me, Deus", disse baixinho.

Estava exposta àquele homem. Estava completamente exposta. Se tivesse marcado com "seu" José na saída da Avenida Atlântica, o hotel onde ficava o cabeleireiro não permitiria que "essa gente" se aproximasse. Mas na Avenida Copacabana tudo era possível: pessoas de toda a espécie. Pelo menos de espécie diferente da dela. "Da dela?" "Que espécie de ela era para ser 'da dela'?"<sup>243</sup>

Se, em "Amor", conto escrito originalmente na década de cinqüenta, os que estavam à rua eram periclitantes, no texto do final da década de setenta, a rua abriga "pessoas de toda a espécie", às quais Carla e seus semelhantes evitavam ficar expostos. Verifica-se ainda que a distinção entre fortes e fracos, estabelecida em "Amor", altera-se, passando a ocorrer uma diferenciação entre espécies diferentes de gente. "A bela e a fera" expõe as feridas de um mendigo e de uma mulher rica, solitária e alienada; mais do que isso, expõe as feridas de uma sociedade que cria espécies diferentes de gente, as quais só se encontram em alguns poucos espaços sociais, como a rua, que oferece uma perigosa e terrível homogeneização a pessoas que se protegem do outro e do diferente.

Carla é da espécie de gente que desconhece a existência de mendigos, de fome, de ferida, como Ana, no conto "Amor", esquecera que havia cegos no mundo. Tal alienação diante da miséria exposta está presente na dúvida que assola a mulher parada na Avenida Copacabana: quanto se dá de esmola? Ela carrega uma nota de quinhentos cruzeiros, por insistência do marido ("nunca se

---

<sup>243</sup> LISPECTOR, 1979, p. 135.

deve andar sem dinheiro nenhum"<sup>244</sup>), mas não tem noção se a quantia basta para oferecer ao mendigo. A dúvida da mulher causa perplexidade no pedinte que, após aceitar a esmola, antecipa-se ao que podem pensar aqueles que o virem com uma cédula de quinhentos cruzeiros na mão e avisa: "aceito, mas não vá dizer depois que a roubei, ninguém vai me acreditar. Era melhor me dar trocado."<sup>245</sup>

O dinheiro é apontado, no conto, com perspicácia e ironia, como item de comparação entre os dois mundos distintos presentes em "A bela e a fera ou a ferida grande demais". De acordo com o raciocínio de Carla, ela, o marido, o mendigo, todos têm uma preocupação em comum: o dinheiro. A diferença reside no destino que lhe é dado, porque, enquanto o mendigo quer gastá-lo, seu marido banqueiro quer colecioná-lo. Através de raciocínios simplistas, Carla traça paralelos entre o modo de o marido ganhar a vida – bolsa de valores, inflação, lucro – e o do mendigo – a ferida exposta. Pode-se verificar, neste texto escrito em 1977, um tratamento mais complexo para a questão do dinheiro, abordada em uma das primeiras obras de Clarice Lispector, **O lustre**, de 1946, conforme já foi examinado no capítulo "Trânsitos".

Entretanto, não é apenas a preocupação com o dinheiro que permite aproximar o mundo do mendigo ao de Carla. A morte não os separa, e a dura constatação a que a mulher chega logo que vê o mendigo repete-se no final do conto através de um "pensamento gritado":

- Como é que eu nunca descobri que sou também uma mendiga? Nunca pedi esmola mas mendigo o amor de meu marido que tem duas amantes, mendigo pelo amor de Deus que me achem bonita, alegre e aceitável, e minha roupa de alma está maltrapilha...

"Há coisas que nos igualam", pensou procurando desesperadamente outro ponto de igualdade. Veio de repente a resposta: eram iguais porque haviam nascido e ambos morreriam. Eram, pois, irmãos.

[...]

Tinha medo. Mas de repente deu o grande pulo de sua vida: corajosamente sentou-se no chão.<sup>246</sup>

---

<sup>244</sup> Op. cit., p. 133.

<sup>245</sup> Op. cit., p.137.

<sup>246</sup> LISPECTOR, 1979, p. 143-144.

A partir do instante em que Carla é abordada pelo mendigo, ela começa a traçar paralelos entre sua situação e a do homem, em movimento interno de conscientização sobre sua identidade e sobre os lugares que ambos ocupam no mundo. A clareza sobre a proximidade entre eles, apesar da imensa distância social que os coloca em espaços bem distintos, culmina em um gesto profundamente transgressor, e Carla senta-se no chão da rua, dando "o grande pulo de sua vida".

Esse gesto sinaliza a transposição de todas as barreiras sociais e promove uma insólita inversão, já que Carla passa a ocupar o espaço que é do mendigo — a calçada de uma avenida do Rio de Janeiro. A reação do homem mostra novamente o quanto ele domina os mecanismos que regem a sociedade brasileira: "Vai ver que ela é comunista!"<sup>247</sup>, foi seu pensamento. Ele sabe bem qual é o seu lugar e qual é o de Carla. A calçada da rua, com certeza, não foi feita para mulheres da espécie da dela.

A chegada do motorista no carro de ar refrigerado consolida a percepção do mendigo, e cada um volta a ocupar o seu devido lugar. Em "A bela e a fera", como também em "Amor", as destabilizações sofridas pelas protagonistas não resultam em mudança radical e objetiva de vida. Apesar disso, Carla retorna para casa sabendo que o mendigo — e toda a conscientização desencadeada por ele — "fazia parte para sempre de sua vida"<sup>248</sup>, como uma ferida, aberta por causa de um insólito encontro em movimentada rua da cidade do Rio de Janeiro.

A mesma avenida que assistiu ao encontro entre Carla e o mendigo serve de cenário a outro conto escrito por Clarice Lispector, "Ele me bebeu", de **A via crucis do corpo**, de 1974. Ainda que sua estrutura e linguagem sejam menos elaboradas do que contos como "Amor", aqui comentado, "Ele me bebeu" apresenta alguns elementos interessantes e que podem contribuir aos propósitos deste estudo.

Às seis horas da tarde, na calçada em frente ao Copacabana Palace, Serjoca, maquilador, e Aurélia Nascimento, bonita, loura, de peruca e cílios postiços, aguardam um táxi. No mesmo local, Affonso Carvalho, industrial de metalurgia, quarenta anos feitos na véspera, espera seu "Mercedes com chofer", ar refrigerado, telefone e geladeira. A descrição dessas personagens merece comentários.

No conjunto da obra de Clarice, a caracterização física das personagens e de seus pertences não atende a preocupações realistas, e os elementos que entram em sua composição estão atrelados a sua subjetividade ou função no texto. Assim sendo, em "Ele me bebeu", a descrição física funciona como índice de posição sociocultural. Serjoca e Aurélia integram camadas populares, enquanto Affonso é legítimo representante dos "que podem". Outros dados colhidos durante o conto vão definindo a identidade pessoal e social das personagens: não se conhece o nome verdadeiro de Serjoca, apenas seu apelido, mas o texto informa que ele é homossexual e demonstra dificuldade em comer ostras e *escargots* ou em manipular talheres especiais, denunciando sua pouca familiaridade com hábitos sofisticados. É oportuno lembrar aqui de ensaio de Regina Dalcastagné em que ela opõe fome a apetite, comer a possuir paladar, como modos de diferenciação entre os intelectuais e a massa. Serjoca conhece e utiliza os talheres para comer e saciar a fome, enquanto Affonso, que não é intelectual, mas é rico e, portanto, distinto da massa, possui apetite, paladar e talheres diferenciados.

Contrastando com o maquilador, Aurélia tem nome e sobrenome e sabe usar os talheres como Affonso. Entretanto, sua beleza artificial - que a torna precursora de Glória, a falsa loira, colega de trabalho que rouba o namorado de Macabéa em **A hora da estrela** — torna-a um produto gerado pela sociedade consumista, que dita os padrões de aparência física a serem seguidos. Na tentativa de compor uma figura ideal, Aurélia esconde os calos, defeito que

---

<sup>247</sup> LISPECTOR, 1979, p. 144.

<sup>248</sup> Op. cit., p. 145.

contrasta com o conjunto de sua bela aparência. O lugar que a mulher ocupa na sociedade pode ser identificado ainda quando o narrador informa que ela, como Serjoca, não consegue acompanhar a conversa tediosa do industrial sobre metalurgia.

O apartamento de Affonso, para onde seguem as personagens após tomarem um drinque na boate "Number One", é todo índice de poder econômico. Nele há tapete branco, escultura de Bruno Giorgi, garçom, champanhe e mesa de jacarandá - as mesmas que Gilberto Freyre encontrou nos sobrados de engenho.

Todas as informações apresentadas pelo texto sugerem que Affonso é homem de posses e tradição; portanto, só poderia estabelecer contato com tipos como Aurélia e Serjoca no espaço plural e heterogêneo da rua. Ali ele pôde apreciar Aurélia, que lhe pareceu uma mulher interessante, e oferecer a carona que se desdobrou em convite para jantar. Durante esse jantar, o bem sucedido industrial passa a sentir-se atraído por Serjoca. A identificação entre aquele que está do lado dos poderosos e os que estão do lado dos fracos ocorre mais uma vez. O triângulo formado por Serjoca, Aurélia e Affonso reduz-se ao casal pouco convencional para os rígidos parâmetros da tradicional família brasileira e que é formado pelo industrial e o maquilador.

Apesar de sua simplicidade quando comparado a outros contos de Clarice, "Ele me bebeu" não se reduz a uma crônica sobre homossexuais que se encontram em frente ao Copacabana Palace. O desfecho da narrativa centra-se em Aurélia, cujos traços do rosto foram apagados pela maquilagem feita por Serjoca, em atitude que o torna vitorioso na disputa por Affonso. Sozinha em sua casa, a mulher percebe que está prestes a perder o corpo, o peso, a individualidade, enfim. Na tentativa de encontrar-se, ela desfere contra si mesma três bofetadas no rosto, o que se pode observar nas últimas linhas do conto: "E realmente aconteceu. No espelho viu enfim um rosto humano, triste, delicado. Ela era Aurélia Nascimento. Acabara de nascer. Nas-ci-men-to."<sup>249</sup>

---

<sup>249</sup> LISPECTOR, Clarice. A via crucis do corpo. 4. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1991. p.63.

Nesse desfecho, encontra-se a temática existencial que marca a ficção de Clarice Lispector e que atraiu o interesse da crítica especializada. A passagem transcrita acima revela a busca e conquista da identidade, em constante ameaça, nos textos de Clarice. Tal ameaça, em "Ele me bebeu", surge do ambiente no qual vive Aurélia, que precisa usar cílios, seios, rosto e cabelos artificiais para despertar um interesse que, no caso específico do conto, também é artificial, já que Affonso preferiu à bela mulher um belo homem. Com isso, Clarice Lispector atinge o cruzamento de questões de natureza social, existencial e estilística identificado por Lígia Chiappini no ensaio "Pelas ruas da cidade uma mulher precisa andar", no qual ela aponta o livro **A via crucis do corpo**, em que se encontra o conto examinado, como caso interessante dentro da produção de Lispector. A ensaísta recupera a explicação inicial assinada pela própria Clarice, na qual ela se diz chocada com as histórias do livro, que são contundentes e reais. Acatando opinião alheia, reconhece-o como "hora do lixo" e diz: "Este livro é um pouco triste porque eu descobri, como criança boba, que este é um mundo-cão."<sup>250</sup> A propósito da explicação dada por Clarice, Chiappini contesta:

Pois tudo isso é muito discutível; na verdade, não é tão explícito assim, narrando sensações mais do que fatos e trabalhando muito com a alegoria e a paródia. [...] A propósito desse livro, tem-se falado em contos simples, realistas e concretos, mas, na verdade, ele vai além disso e, como em obras anteriores, afunda na perspectiva feminina e trabalha com elementos líricos e dramáticos, irônicos e paródicos, relativizando e problematizando sua própria intenção confessadamente mimética.<sup>251</sup>

As ressalvas da ensaísta são perfeitamente comprovadas pelo conto examinado. Conforme já foi visto, ele trata de modo evidente de uma questão existencial, a conquista e a perda da identidade. Essa questão é representada através de uma metáfora: é a maquiagem que apaga os traços do rosto, símbolo da identidade de Aurélia. Quanto aos aspectos sociais que entram na elaboração do conto, eles podem ser lidos na representação dos diferentes elementos que

---

<sup>250</sup> Op. cit., p. 20.

integram a sociedade brasileira (o industrial bem sucedido, o homossexual, a mulher-objeto) e no espaço em que esses elementos se cruzam – uma movimentada rua da cidade do Rio de Janeiro. Como em "Amor" ou em "A bela e a fera ou a ferida grande demais", posições sociais e individuais são totalmente desestabilizadas. A mulher fisicamente atraente perde sua identidade sob a maquiagem que a embeleza; o maquilador que não sabe manipular os talheres tem o dom de tirar traços e de seduzir com sua fala animada; o rico industrial precisa do espaço aberto da rua para partilhar a mesa farta, encontrar companhia e deixar aflorar faces de sua identidade que provavelmente não vêm à tona nos espaços em que circula junto com pessoas de seu nível social. O que se verifica, em suma, é que não há fortes e fracos no universo ficcional inventado por Clarice.

A inversão acima assinalada está presente em "Tentação", uma leve história encontrada em **A legião estrangeira**, obra publicada em 1964. Agora a rua é o espaço que abriga o inusitado contato entre uma menina e um cão *basset* "lindo e miserável, doce sob sua fatalidade"<sup>252</sup>. O cão é ruivo, detalhe que tem fundamental importância para a menina, também ela ruiva e que alimentava a sensação de que "Numa terra de morenos, ser ruivo era uma revolta involuntária."<sup>253</sup>

A despreziosa frase pronunciada pela menina diante do cão que encontra à rua abriga a leitura fina que se pode localizar na obra de Clarice Lispector sobre a questão racial, dominante nos debates sobre identidade brasileira. Em **O lustre**, através de uma frase, ouvida por uma menina também, Virgínia, o leitor conhece os sentimentos contraditórios que a negra criada no casarão revela diante de sua senhora: "Não morre não, velha danada." Embora na sentença pinçada em "Tentação" não se esteja diante de situação tão exemplar dos conflitos raciais latentes na sociedade brasileira, ainda assim se pode perceber o incômodo que traz o fato de a menina ter um tipo físico diferente

---

<sup>251</sup> CHIAPPINI, 1996, p. 64.

<sup>252</sup> LISPECTOR, Clarice. A legião estrangeira. 3. ed. São Paulo: Ática, 1982a. p. 59.

<sup>253</sup> Op. cit., p. 59.

em relação ao seu contexto. Pode-se atribuir igualmente à sutileza de Clarice o registro de sua impressão sobre a cor da terra e de sua gente: morena.

A garota encontra-se em situação de evidente desconforto: com soluço, em uma rua praticamente deserta, esperando o bonde sob o sol escaldante. Ao avistar o cão trotando ao lado da calçada, surge para ela uma possibilidade de comunicação. O animal é representado pelo narrador onisciente como "a sua outra metade neste mundo, um irmão em Grajaú"<sup>254</sup>; na seqüência da narrativa, a menina e o cão são descritos em constante paralelo: "ambos se olhavam", "Os pêlos de ambos eram curtos, vermelhos", "pediam-se com urgência"<sup>255</sup>.

A contemplação é breve, e o cão segue seu rumo ao lado da dona. Resta na calçada a menina ruiva, novamente sozinha e frágil, afinal o cão "foi mais forte do que ela. Nem uma só vez olhou para trás". Em outra versão, portanto, vemos a rua viabilizando encontros e contatos improváveis entre seres distintos. E, como nos contos antes analisados, também aqui ocorre inversão e desestabilização. A menina é frágil, insegura e depende do olhar, que não vem, de um cão.

Nos contos até aqui mencionados, a rua é espaço crucial da ação e revela o quanto Clarice Lispector soube ler a sociedade brasileira através das ruas da cidade do Rio de Janeiro. Somente nesse espaço Affonso encontraria Serjoca, Carla cruzaria com o mendigo e Ana com o cego. Os mundos em que as bem situadas personagens viviam não lhes proporcionaria encontros com o "outro de classe", para utilizar expressão de Chiappini. Nesse sentido, Lispector foi realista, de um modo peculiar, que recusa os preceitos dogmáticos e estreitos do que comumente se denomina realismo.

---

<sup>254</sup> LISPECTOR, 1982a, p. 59.

<sup>255</sup> Op. cit., p. 59.

Lucia Helena, em um dos estudos que sustenta este trabalho, **Nem musa, nem medusa**, faz uma leitura muito interessante e original do realismo de Lispector, já mencionada no capítulo anterior, quando se examinou o romance **A cidade sitiada**. O que Helena propõe é o cruzamento entre duas realidades que ela identifica na ficção de Lispector: a realidade propriamente e a adivinhada. Nas análises até aqui feitas, percebe-se com nitidez a existência desses dois níveis de realidade, mas, em função das orientações de leitura ditadas pela recepção da obra de Clarice sobretudo até meados dos anos oitenta do último século, é bastante difícil flagrar a realidade concreta e material captada por Clarice. Avisado do estilo da autora, o leitor tende a buscar a realidade adivinhada, procurando significados simbólicos mesmo quando se depara com detalhes e notações que remetem ao que tem existência objetiva e verificável no universo que se encontra fora do mundo da ficção e da criação literária.

Quando a análise de alguns escritos de Clarice Lispector focaliza a questão da rua, é preciso salientar que há muitas informações textuais que a delimitam, caracterizam e especificam. No caso dos textos examinados neste capítulo, ruas, bairros, parques são nomeados e correspondem a locais importantes e conhecidos na cidade do Rio de Janeiro. O movimento nesses locais, o tipo de público que os freqüentam também são registrados, o que resulta na representação bastante fiel de cenas típicas dessa metrópole brasileira. Tem-se, então, a realidade propriamente dita. A realidade adivinhada, nesse caso, pode ser enxergada nos cruzamentos e nos contatos inusitados que podem ocorrer nesses espaços nomeados e delimitados, os quais acabam revelando traços e contradições da sociedade brasileira.

Um aspecto ainda merece destaque no que diz respeito à caracterização de ruas e bairros na obra de Lispector. Nem todas os espaços fazem referências a dados da realidade propriamente dita. Neste estudo mesmo, já se viu, nos dois primeiros capítulos, referentes ao segundo e terceiro romances escritos pela autora, que a rua é importante espaço que mobiliza as personagens que saem de localidades não-urbanas em direção à grande cidade. Entretanto, em **O lustre** e **A**

**cidade sitiada**, a referência que se faz à rua é genérica. O mesmo se observa no primeiro romance escrito de Clarice, **Perto do coração selvagem**, o qual também não faz referências a espaços da realidade propriamente dita.

Orientando-se, ainda, pelas análises de Lucia Helena em seu **Nem musa, nem medusa**, identifica-se, na ficção de Clarice, "um sabor machadiano pelo detalhe, ironicamente bem posto, e, por vezes, com laivos naturalistas de captação de personagens e temas a gosto de um Nelson Rodrigues ou Dalton Trevisan"<sup>256</sup>, escritores aos quais Chiappini também associa Lispector. Tal atenção naturalista ao detalhe transparece na descrição de personagens e cenas, como o mobiliário da casa do industrial em "Ele me bebeu" e da de Ana, em "Amor"; ou nas minúcias da aparência de Carla e de Aurélia, personagens de "A bela e a fera" e de "Ele me bebeu", respectivamente. Aceitar, em Clarice, a presença de cenas extraídas de realidades não-advinhadas pode levar a enxergar, em sua ficção, questões específicas da sociedade brasileira.

Referiu-se antes ao cruzamento que, segundo Lucia Helena, se dá na ficção de Lispector entre dois paradigmas literários ou, ainda de acordo com a ensaísta, entre uma face diurna, contextualizadora, e uma noturna, que, "familiar aos *insights* românticos e simbolistas, retrabalha o mundo fantasmático e onírico"<sup>257</sup>. Pois esse cruzamento faz-se presente em "A mensagem", conto de **A legião estrangeira**.

O espaço agora é as proximidades do Cemitério S. João Batista, zona central da cidade do Rio de Janeiro. As personagens são um rapaz e uma moça compartilhando as incertezas relativas às palavras. Essas incertezas dão ao conto certo ar de mistério, nascido do fato de que as palavras vão secando ou gastando, passando então a nada significar. Através do drama da linguagem, para aproveitar a expressão que dá título a um dos estudos de Benedito Nunes sobre a obra de Clarice Lispector, os jovens vão iniciando-se nos rituais da vida adulta. A cumplicidade experimentada pelo rapaz e pela moça diante de

---

<sup>256</sup> HELENA, 1997, p. 30.

<sup>257</sup> Op. cit., p. 42.

questões subjetivas dissolve-se a partir do momento em que, de modo absolutamente casual, enxergam uma casa velha.

A casa vista pelos jovens é situada com precisão: ela fica em "[...] uma das ruas que desembocam diante do Cemitério S. João Batista, com poeira seca, pedras soltas e pretos parados à porta dos botequins"<sup>258</sup>. Chama atenção aqui a referência aos pretos parados no botequim. Trata-se de um dos detalhes realistas que revelam a atenção da autora a sua cidade e seu país. Por que pretos? Por que botequim? Assim como o cego e o mendigo são vistos por Ana e Carla no espaço público e múltiplo da rua, à porta de botequins, nas proximidades do cemitério São João Batista, ficam parados os pretos e não os brancos, que, por condicionantes históricas, normalmente ocupam cargos e postos de trabalho que impedem sua circulação pelas ruas da cidade e pelos botequins. Esse pequeno detalhe registrado pelo narrador contribui para que se identifique, na ficção de Clarice, certa atenção à realidade propriamente dita, com a qual se dá o cruzamento de uma outra, adivinhada, conforme já foi discutido páginas atrás, neste mesmo capítulo.

Voltando à casa que paralisa os jovens, ela "Era grande, larga e alta como as casas ensobradadas do Rio antigo. Uma grande casa enraizada." Segundo o narrador, "a casa era angústia e calma" e "pesava no peito dos dois"<sup>259</sup>. Diante da construção, eles sentem fascínio e horror. A causa desses sentimentos contraditórios pode ser encontrada no seguinte trecho:

Fixando aquela coisa erguida tão antes deles nascerem, aquela coisa secular e já esvaziada de sentido, aquela coisa vinda do passado. Mas e o futuro?! Oh Deus, dai-nos o nosso futuro! A casa sem olhos, com a potência de um cego. E se tinha olhos, eram redondos olhos vazios de estátua. Oh Deus, não nos deixeis ser filhos desse passado vazio, entregai-nos ao futuro. Eles queriam ser filhos. Mas não dessa endurecida carcaça fatal, eles não compreendiam o passado: oh livrai-nos do passado, deixai-nos cumprir o nosso duro dever.<sup>260</sup>

---

<sup>258</sup> LISPECTOR, 1982a, p. 37.

<sup>259</sup> Op. cit., p. 38.

<sup>260</sup> Op. cit., p. 39.

A passagem acima atraiu a atenção de Leyla Perrone-Moisés no ensaio intitulado "A fantástica verdade de Clarice"<sup>261</sup>. Nesse e em outros momentos do conto, a ensaísta identifica a intromissão do passado da casa no presente das personagens, o que ameaça o futuro dos jovens. Parece bastante pertinente a leitura, à qual se acrescenta que o passado temido pelo jovens é um passado definido, específico, enraizado como a casa. A edificação reporta a um tempo, o Rio antigo, e a uma forma com significado social – o sobrado. Esse tipo de construção é referido por Clarice em "Felicidade clandestina", conto em que a menina de poucas posses mora em um sobrado, ao contrário da colega rica que mora em uma casa. Em "A mensagem", o sobrado pode referir-se às construções que foram condenadas pelas sucessivas reformas urbanas que tiveram como objetivo principal adaptar a fisionomia do Rio de Janeiro aos ares de progresso e modernização vividos no início do século XX.<sup>262</sup>

A casa que traz angústia aos jovens, porque lhes lembra a passagem do tempo, representa também o passado longínquo da cidade, o qual é desconhecido ou até rejeitado pelos jovens, ávidos de presente e de futuro. Em meio a questões existenciais e formais, "A mensagem" evoca o passado histórico e provoca o cruzamento de uma temporalidade individual com uma outra, histórica. Nesse conto, a cidade representada na casa assobradada desempenha a função do "outro" que, pelo choque, leva à autoconsciência; a cidade é, em "A mensagem", o que foi o cego para Ana ou o mendigo para Carla.

Assim, o conto "A mensagem" opera com níveis distintos de representação, devidamente cruzados e entrelaçados, a reforçar os caminhos de leitura seguidos por Lucia Helena e Lígia Chiappini. Há, no conto, o tema da linguagem que se torna gasta e o da angústia que sentem os que procuram renová-la; percebe-se ainda o tema da passagem para a vida adulta e da construção da identidade de

---

<sup>261</sup> PERRONE-MOISÉS, Leyla. A fantástica verdade de Clarice. Revista USP. São Paulo, mar./maio,1990.

<sup>262</sup> A respeito das moradias no início do século XX, conferir o ensaio "Habitação e vizinhança: limites da privacidade no surgimento das metrópoles brasileira", de Paulo César Marins, em História da vida privada no Brasil, v. 3.

gênero dos jovens; e o texto trata também do que se pode ver na rua e do quanto uma imagem captada ao acaso, na cidade, pode penetrar na consciência dos sujeitos.

O espaço urbano tal como Clarice Lispector o representa não impede o indivíduo de pensar ou de ter emoções, como sugere Simmel ao analisar os efeitos da vida metropolitana sobre o psiquismo dos indivíduos. No período em que a autora produz sua obra, a rua e o cenário urbano no Rio de Janeiro são realidades consolidadas e inquestionáveis, ao contrário do contexto de produção e publicação do artigo de Simmel, que data de 1902, e as personagens de Clarice, por circunstâncias específicas da estrutura social brasileira, têm aí o espaço de reflexão que muitas vezes não encontram nos ambientes protetores e sufocantes de suas casas. É na rua que elas conseguem encontrar o "outro", o diferente, o que não é da mesma espécie e que podem deixar vir à tona suas faces mais secretas, em geral mais autênticas do que aquelas normalmente expostas. Nesse sentido, a escritora não corrobora com a impressão dominante na sociedade brasileira, de acordo com os estudos do antropólogo Roberto DaMatta, de que a rua é um espaço impessoal, perigoso e ameaçador, ao passo que a casa resume-se como lugar de proteção. Em vários momentos da obra de Lispector, a rua é o espaço em que o indivíduo encontra a liberdade que lhe foi subtraída por relações familiares degradadas e vazias.

Já foi afirmado neste estudo que, na leitura que a escritora faz da cidade, a multidão não é elemento de acentuado destaque, ao contrário do que se observa em outros leitores/escritores da cidade. O que se repete nos textos de Clarice são situações de encontros nascidos no emaranhado de ruas e gentes que fazem da urbe um vasto mundo. É oportuno lembrar as expectativas que a protagonista de **O lustre**, Virgínia, nutria em relação às possibilidades de encontros nas ruas das grandes cidades.

Da profusão de imagens que caracteriza a vida na metrópole, as personagens de Clarice captam cenas ou acontecimentos banais e casuais cuja repercussão atinge as camadas mais profundas do ser. Nem sempre tais imagens

são colhidas por um *flâneur*, aquele caminhante que circula com naturalidade entre a multidão. Esse modo distraído e sem rumo de estar à rua é mais freqüente nas obras iniciais da escritora, como se tentou apanhar no exame de **O lustre**, de 1946, e **A cidade sitiada**, de 1949. Nos contos até agora examinados neste capítulo, de livros posteriores aos romances da década de 1940, as personagens ocupam o espaço da rua por algum motivo, mesmo que seja uma espera. Essa pequena alteração no modo de estar à rua pode ser explicada pelo fato de que esse não é mais um espaço estranho, uma novidade que atrai as personagens que chegam ao grande centro urbano, como Virgínia e Lucrecia. Plenamente incorporada à rotina dos habitantes das metrópoles, a rua é local de trânsito obrigatório.

O grande *flâneur* da ficção de Lispector talvez seja a própria escritora. Isso pode ser inferido a partir de algumas das crônicas que escreve para o **Jornal do Brasil**. Em uma delas, a cronista conta que desce do táxi e muda o rumo por causa de uma imagem colhida por acaso:

Meu táxi aproximava-se do túnel que leva para o Leme ou para Copacabana, quando olhei e vi a Igreja de Santa Teresinha. Meu coração bateu mais forte: reconheci dentro da carne da alma, que sentia na dor, reconheci que seria na igreja que eu poderia encontrar refúgio.  
Despedi o táxi ...<sup>263</sup>

Em outra crônica, a descrição do modo de andar pelas ruas da cidade indica que a escritora é guiada por uma atenção flutuante, o que sugere que esse é o tipo de atenção necessária ao leitor de Clarice Lispector:

Eu ia andando pela Avenida Copacabana e olhava distraída edifícios, nesga de mar, pessoas, sem pensar em nada. Ainda não percebera que na verdade não estava distraída, estava era de uma atenção sem esforço, estava sendo uma coisa muito rara: livre. Via tudo, e à toa. Pouco a pouco é que fui percebendo que estava percebendo as coisas.<sup>264</sup>

---

<sup>263</sup> LISPECTOR, Clarice. A descoberta do mundo. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. p. 246.

<sup>264</sup> Op. cit., p. 484.

Com atitudes distraídas ou *blasés*, a escritora recolhe a vida que pulsa por ruas, bairros e cantos das cidades em que viveu, especialmente do Rio de Janeiro, por onde perambula entre a zona norte e a sul, por São Cristóvão, Olaria, Grajaú, Bonsucesso, Floresta da Tijuca, Leblon, Jardim Botânico, Praça Mauá, Cemitério São João Batista, Botafogo, Urca, Corcovado, Central do Brasil, ponte Rio-Niterói, Posto 6, Copacabana, enfim, ela circula por toda a metrópole, recolhendo sua alma, nem sempre encantadora, através de perfis, tipos, corpos, palavras, imagens e cenas que alimentam essa ficção. Esse modo de andar da autora transforma a cidade, especificamente a do Rio de Janeiro, em lugar e metáfora. Essa idéia está em **Todas as cidades, a cidade**, obra em que Renato Cordeiro Gomes trata da metrópole moderna, especialmente do Rio de Janeiro e alguns de seus leitores, como João do Rio e Marques Rebelo. No fragmento transcrito a seguir, o autor trata da construção da modernização carioca, imposta pelo poder público.

Impunha-se a demolição da cidade velha para construir o cenário moderno. A literatura que representa este processo é filha da cidade, que experimenta novos ritmos e ganha reputação de centro de mudanças intelectuais e culturais. Escrever/ler o Rio de Janeiro era, desta forma, conjugar experiência urbana e modernidade. Mais que lugar de encontros acidentais, espaços do efêmero, ou pontos de cruzamento, a cidade é ambiente de mudanças, de rupturas, pontos focais da comunidade intelectual. E, ainda mais, de conflitos e tensões de vários matizes. É tanto metáfora como lugar.<sup>265</sup>

Essa dupla função da cidade está presente no conto "A procura de uma dignidade", de **Onde estivestes de noite**, curioso livro publicado em 1974. A personagem principal é a Sra. Jorge B. Xavier, de quase setenta anos. O episódio narrado dá-se em dia de inverno, mas de calor inusitado. Na cena inicial, o leitor é informada de que a Sra. Xavier entrou, sem saber de que modo, no Maracanã, indo parar nos subterrâneos do estádio, vazio em função do horário e do sol. Ela circula à procura de conhecidos com quem assistirá a uma conferência, como se os subterrâneos do Maracanã fossem um labirinto:

Então a senhora seguiu por um corredor sombrio. Este a levou igualmente a outro mais sombrio. Pareceu-lhe que o teto dos subterrâneos eram baixos.

---

<sup>265</sup> GOMES, Renato Cordeiro. Todas as cidades, a cidade. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 105.

E aí este corredor a levou a outro que a levou por sua vez a outro. Dobrou o corredor deserto. E aí caiu em outra esquina. Que a levou a outro corredor que desembocou em outra esquina.<sup>266</sup>

Enquanto procura os conhecidos e a conferência, a mulher cruza com "um homem surgido do nada" e "um segundo homem que também surgira repentinamente ao dobramento do corredor", e essas repentinas aparições contribuem para a atmosfera insólita que cerca o conto e que se adensa com a seguinte visão: "o estádio nu desventrado, sem bola nem futebol. Sobretudo sem multidão. Havia uma multidão que existia pelo vazio de sua ausência absoluta."<sup>267</sup>

A imagem do Maracanã vazio em uma quente tarde de inverno condensa a seqüência de situações estranhas e absurdas que o conto traz, todas envolvendo a cidade e sua geografia e entrelaçando-se, ao final, à personagem. Trata-se, portanto, de representar a cidade e seu monumento como lugar e metáfora. O estádio – símbolo da pujança nacional, índice do sucesso do país e idealizado para abrigar multidões e ser o maior do mundo – surge nas páginas de *Lispector* como parte de um labirinto que, vazio, perde sua função original de espaço de lazer da multidão na metrópole.

O desenho da cidade feito por Clarice não se restringe ao Maracanã, embora a imagem do estádio vazio e labiríntico seja retomada em vários momentos da narrativa. As ruas do Rio também prendem a mulher em um outro labirinto. Dessa vez ela está dentro de um táxi que dá voltas em torno de uma mesma praça, sentindo renovar-se "a magia negra dos corredores do Maracanã" e a sensação aflitiva de não encontrar o caminho ou a porta de saída.

Em **Todas as cidades, a cidade**, Gomes afirma que o labirinto é signo recorrente na representação da metrópole desde o século XIX. Espécie de presídio complexo de ruas cruzadas, oferecendo perplexidade e assombro, complicações e dificuldades de percursos, a cidade moderna é uma espécie de

---

<sup>266</sup> LISPECTOR, Clarice. *Onde estivestes de noite*. 5. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980b. p. 7-8.

<sup>267</sup> LISPECTOR, 1980b, p. 9.

eco do labirinto mítico, envolvendo os sujeitos e tornando-os sua presa. Vale a pena acompanhar as palavras de Renato Cordeiro Gomes, que podem ser lidas como resultados das perspectivas de leitura do urbano inauguradas por Walter Benjamin:

A cidade moderna são os ecos desse labirinto – presídio complexo de ruas cruzadas e rios aparentemente sem embocadura – onde a iniciação itinerante e o fio de Ariadne se mostram tênues ou nulos. Invertendo-se uma das interpretações do mito, o labirinto aqui não é trilha para chegar-se ao centro; é, antes, marca da dispersão. Indica a vitória do material sobre o espiritual, do perecível sobre o eterno. Ou mais, o lugar do descartável e do novo sempre igual.

O homem citadino é presa dessa cidade, está enredado em suas malhas. Não consegue sair desse espaço denso, uma vez que a civilização urbana espalhou-se para além dos centros metropolitanos e continua a preencher grandes áreas que gravitam em torno desses centros. A partir da Revolução Industrial, o fenômeno urbano parece ter ultrapassado as fronteiras das "cidades" e ter-se difundido pelo espaço físico. O signo do progresso transforma a urbanização em movimento centrífugo, gerando a metrópole que se dispersa. Assim, o citadino - homem à deriva - está na cidade como em labirinto, não pode sair dela sem cair em outra, idêntica ainda que seja distinta...<sup>268</sup>

A sensação de dispersão apontada por Gomes está presente em todo o conto "A procura de uma dignidade". A personagem também sente-se prisioneira de ruas desconhecidas que não levam aonde ela quer. Essas são impressões que a mulher tem dentro de um táxi cujo motorista conhece apenas uma área da cidade – a norte – enquanto o destino da mulher é o oposto – Leblon, zona sul. Na cidade, as cidades. O labirinto, indica Gomes, marca a dispersão, que, no conto, se mostra pela divisão de bairros e zonas cujos limites, mais do que geográficos, são também sociais. Através da errância do taxista, flagra-se, pois, novamente a cidade como metáfora e lugar.

O artifício da confusão de bairros cariocas reaparece mais adiante, na narrativa, com outro taxista, que confunde Ipanema com Jardim Botânico. A desatenção chama atenção da Sra. Xavier: "Era o absurdo do desencontro total: pois o que havia em comum entre as palavras *Ipanema* e *Jardim Botânico*?"<sup>269</sup>

---

<sup>268</sup> GOMES, 1994, p. 64.

<sup>269</sup> LISPECTOR, 1980b, p. 15.

Em sua parte final, o conto "A procura de uma dignidade" mostra a protagonista em casa. E aí o labirinto das ruas transfere-se para a própria personagem e sua vida. Cidade e sujeito fundem-se, conforme se nota na seguinte frase, que anuncia a crise que rebenta na respeitável senhora: "E aquilo veio com seus longos corredores sem saída. 'Aquilo', agora sem nenhum pudor, era a fome dolorosa de suas entranhas, fome de ser possuída pelo inalcançável ídolo de televisão."<sup>270</sup> Pode-se retomar aqui a identificação entre Lucrecia Neves e São Geraldo, quando este era apenas o subúrbio, como outro modo de se encontrar, na ficção de Clarice Lispector, a relação intensa, subjetiva, entre as personagens e os espaços em que elas se encontram.

Voltando à senhora Xavier, ela lê seu desejo fora de época por Roberto Carlos como os labirintos em que circulou. Em outra passagem do texto, o vocabulário empregado denuncia o imbricamento entre sujeito e cidade: "E agora estava emaranhada naquele poço fundo e mortal, na revolução do corpo. Corpo cujo fundo não se via e que era a escuridão das trevas malignas de seus instintos vivos como lagartos e ratos."<sup>271</sup>

"Poço fundo", "emaranhada", "fundo que não se vê" são expressões que podem ser associadas à idéia do labirinto em que se transformou o corpo desejante de uma velha de setenta anos para quem a sensualidade, naquela etapa da vida, é "um corredor escuro".

A lascívia, fome baixa de comer a boca de Roberto Carlos, faz a Sra. Xavier sentir-se "presa ao desejo fora de estação assim como o dia de verão em pleno inverno. Presa ao emaranhado dos corredores do Maracanã. Presa ao segredo mortal das velhas."<sup>272</sup>

A última frase do conto, pronunciada "com uma mudez estraçalhante", ainda reflete a confluência da experiência subjetiva de um desejo errante e

---

<sup>270</sup> Op. cit., p. 16.

<sup>271</sup> LISPECTOR, 1980b, p. 18.

<sup>272</sup> Op. cit., p. 19.

labiríntico com os acontecimentos vividos pela personagem por lugares da cidade:  
" tem! que! haver! uma! porta! de saííííííída!"<sup>273</sup>

O trágico para a Sra. Xavier e para os habitantes das metrópoles é que não há essa saída. Assim como o desejo pode ser temporariamente sufocado ou sublimado, mas jamais exterminado, "o homem citadino é presa dessa cidade, está enredado em suas malhas [...] não pode sair dela sem cair em outra, idêntica ainda que seja distinta"<sup>274</sup>.

Na impossibilidade de as personagens deixarem o espaço urbano, está a grande diferença entre os contos abordados até agora neste capítulo e os dois romances analisados anteriormente. Os livros de contos **Laços de família**, publicado em 1960; **A legião estrangeira**, de 1964; **A via crucis do corpo e Onde estivestes de noite**, ambos de 1974; **A bela e a fera ou a ferida grande demais**, lançado postumamente em 1979, representam etapas em que a modernização urbana brasileira está consolidada. Nessas obras, as personagens circulam pela cidade sem as expectativas que animavam Virgínia ou Lucrecia, protagonistas de **O lustre** e **A cidade sitiada**, respectivamente. Os contos trazem personagens que já estão habituadas ao modo de vida urbano, e não há como recuar, buscando o passado em meio ao decadente ambiente familiar — o que ocorre em **O lustre** —, nem procurar refúgio em uma localidade menor — caso de **A cidade sitiada**. A cidade, com suas ruas, caminhos labirínticos e suas contradições, é o espaço em que os sujeitos vão transitar, encontrar os semelhantes e os diferentes. É, enfim, um dos mais importantes espaços onde o sujeito contemporâneo pode construir e manifestar sua subjetividade.

Uma última imagem na cartografia que aqui se desenha a partir da obra de Clarice Lispector pode ser colhida em **A paixão segundo G.H.**, romance conhecido pela profunda introspecção com que representa o árduo processo de conquista e construção da identidade e expressão dessa experiência. Mais uma vez seguindo a trilha aberta por Lígia Chiappini, é possível reconhecer

---

<sup>273</sup> Op. cit., p. 20.

<sup>274</sup> GOMES, 1994, p. 64.

[...] a contribuição inestimável das leituras que ressaltam a luta de GH para alcançar o núcleo da coisa viva. Que enfatizam o processo de despersonalização da personagem e de desconstrução do eu para tentar integrar-se ao outro. Leituras que mostram como essa luta é também da narradora...<sup>275</sup>

Apesar de reconhecer a contribuição inestimável de leituras que privilegiam as questões existenciais e expressivas de **A paixão segundo G.H.**, de que maneira não tocar, como GH, o cerne da coisa, o concreto bruto, de que forma não articular a vivência reproduzida ("tento mais uma reprodução do que uma expressão"<sup>276</sup>) a referentes específicos oferecidos pelo próprio texto de Clarice? Por exemplo, ao tentar captar o "agora", a narradora identifica que "São onze horas da manhã no Brasil. É agora"<sup>277</sup>. É certo que essas são referências superficiais, conforme a própria narradora, e que a obra se constrói em um cruzamento de tempos e de espaços que já foi bastante examinado pela vasta fortuna crítica a respeito desse romance, a qual apontou, com insistência, a amplitude, a universalidade e atemporalidade da obra. Mas não se pode desprezar o fato de que a especificidade de tempo e de espaço, anunciada na passagem transcrita neste parágrafo, funciona como um dos esteios que dá sustentação à obra.

O espaço tem função bastante importante em **A paixão segundo G.H.**. A narradora, em um dia vazio de compromissos, pretende explorar seu apartamento, dos fundos – onde está o quarto da empregada, espaço central da narrativa – até o *living*. Ela examina atentamente também seu prédio e vai descobrindo as faces ocultas desses lugares, constatando os apartamentos no apartamento, os prédios no prédio.

Ao longo do livro, além de referências a lugares e espaços, verifica-se a presença de vocabulário associado a essa questão. O conflito experimentado por GH é definido em termos de "perder-se" e "achar-se"; uma frase antiga, perdida

---

<sup>275</sup> CHIAPPINI, 1996, p. 79.

<sup>276</sup> LISPECTOR, Clarice. A paixão segundo G.H. 13. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986. p. 16.

em sua memória, serve como prenúncio do que viveria: "Perdida no inferno abrasador de um canyon uma mulher luta desesperadamente pela vida"; entrar, sair, caminho; cega perdida num campo; andar ao longo de um vale fluvial; enfim, palavras e imagens que remetem à idéia de espaço, presente ainda em outra referência, a da viagem, empregada pela narradora no comentário que faz sobre o andamento de sua narrativa: "E se estou adiando começar é também porque não tenho guia. O relato de outros viajantes poucos fatos me oferecem a respeito da viagem: todas as informações são terrivelmente incompletas."<sup>278</sup>

A relevância da espacialização, no romance, pode ser verificada, ainda, em outro trecho, no qual a narradora reconhece sua cidade e a necessidade de cartografá-la.

Daquele quarto escavado na rocha de um edifício, da janela do meu minarete, eu vi a perder-se de vista a enorme extensão de telhados tranqüilamente escaldando ao sol. Os edifícios de apartamentos como aldeias acocoradas. Em tamanho superava a Espanha.

Além das gargantas rochosas, entre os cimentos dos edifícios, vi a favela sobre o morro e vi uma cabra lentamente subindo pelo morro. [...]

Sob as ondas trêmulas do mormaço, a monotonia. Através das outras janelas dos apartamentos e nos terraços de cimento, eu via um vaivém de sombras e pessoas, como dos primeiros mercadores assírios. Estes lutavam pela posse de Ásia Menor.

[...]

Por enquanto, hoje, eu vivia no silêncio daquilo que daí a três milênios, depois de eroso e de novo erguido, seria de novo escadas, guindastes, homens e construções.

[...]

Pois eu estava procurando o tesouro de minha cidade.

Uma cidade de ouro e pedra, o Rio de Janeiro, cujos habitantes ao sol eram seiscentos mil mendigos. O tesouro da cidade poderia estar numa das brechas do cascalho. Mas qual delas? Aquela cidade estava precisando de um trabalho de cartografia.

Subindo com o olhar para cada vez mais longe, por elevações sempre mais escarpadas, diante de mim jaziam gigantescos blocos de edifícios que formavam um desenho pesado, ainda não indicado num mapa.<sup>279</sup>

Essa passagem sugere que a narradora, envolvida em profundo processo de auto-conhecimento, de revelação de verdades por ela mesma ocultadas, olha

---

<sup>277</sup> LISPECTOR, 1986, p. 76.

<sup>278</sup> Op. cit, p. 16.

<sup>279</sup> LISPECTOR, 1986, p. 101-104.

para sua cidade e para o mundo que se estende através de sua janela. E essa cidade não é qualquer cidade. Ela tem nome e paisagem – morros, sol, edifícios, guindastes, construções, a massa que vai-e-vem; seus contornos sociais transparecem sob a forma de favelas e mendigos, embora o termo se aplique a todos os habitantes da cidade, indicando que não se mendiga apenas dinheiro.

Diante da imagem da sua cidade, o Rio de Janeiro, a mulher percebe que seus tesouros – os da cidade, os dela – podem estar em brechas do cascalho, assim como sua verdade está sob um armário velho e empoeirado. O trabalho de cartografia, o novo mapa da cidade, deve mostrar aquilo que só é localizado quando se olha bem pra baixo ou bem pra cima, deslocando o olhar das imagens habituais. Ora, a nova imagem da cidade constrói-se junto com o nascimento da nova GH. A mulher e a cidade desenham-se paralelamente, e aí está novamente a articulação entre o sujeito e a cidade, apontada por Renato Cordeiro na obra de Marques Rebelo. Na análise de Leniza, personagem do romance **A estrela sobe**, o ensaísta tece o seguinte comentário:

Ao invés de ler a cidade bipartida em espaços geográficos e sócio-culturais estanques, a fragmentação se dá na própria personagem. Leniza é a alegoria do Rio de Janeiro. O narrador espelha a cidade em uma mulher: a escrita sobre essa mulher é a escrita da cidade.<sup>280</sup>

Em relação ao romance de Clarice Lispector, não se pode dar ao tema da cidade o mesmo destaque que ele encontra na ficção de Rebelo, como sugere a leitura de Renato Cordeiro Gomes. Porém, desprezar a cidade que envolve GH e seu apartamento – esse espaço onde a personagem-narradora encontra a barata e suas raízes enquanto, pela janela, vê morros, favelas e multidão ao sol, formada de mendigos de bens materiais e de vida interior –, isto é, não tratar a cidade, e o Rio de Janeiro, como elemento importante na narrativa é não ler **A paixão segundo GH** em uma de suas vielas, em um de seus cantos escuros, deixar para trás uma fresta de leitura iluminadora.

Em **Todas as cidades, a cidade**, Renato Gomes menciona uma entrevista que Marques Rebelo concedeu a Clarice Lispector, publicada na íntegra em **De**

**corpo inteiro**, reunião de entrevistas com personalidades de áreas diversas. Clarice indaga a Rebelo sobre os bairros em que morou. Diante da resposta, a entrevistadora afirma: "Cada um desses bairros tem personalidade própria"<sup>281</sup>. Em comentário a essa frase, o escritor dirá: "O Rio é uma cidade com muitas cidades dentro". Essa idéia-imagem parece bastante pertinente ao exame da ficção de Lispector no que tange à representação da cidade no Brasil, especialmente a do Rio de Janeiro. Como foi sugerido durante as análises de alguns contos e do romance **A paixão segundo G.H.**, Clarice percebeu as cidades sob a cidade e imaginou alguns cruzamentos entre essas várias faces de uma mesma metrópole.

Na mesma coletânea de entrevistas feitas por Clarice Lispector, o tema da cidade e do Rio de Janeiro aparece no diálogo travado com Jorge Amado. Clarice pergunta-lhe: "Qual ou quais as cidades onde a atmosfera conduz um artista a criar mais e melhor?". Paris ou Salvador, é a resposta de Jorge Amado. A escritora faz, então, o seguinte comentário:

Aqui, em Salvador, eu realmente senti que poderia sentir mais e melhor. Mas o Rio de Janeiro, com seu ar poluído, não é nada mau, Jorge. Coloca-nos frente a frente com condições adversas e também dessa luta nasce o escritor. É verdade que muitos escritores que moram no Rio são saudosistas de seus estados e têm nostalgia da província.<sup>282</sup>

Clarice não demonstra saudade de épocas passadas e relativiza inclusive os efeitos da poluição, conseqüência desastrada da modernização e do progresso. A escritora aceita sua cidade e suas adversidades, revelando, portanto, uma das fontes de sua escrita paradoxal.

---

<sup>280</sup> GOMES, 1994, p. 143.

<sup>281</sup> LISPECTOR, Clarice. De corpo inteiro. São Paulo: Siciliano, 1992. p. 39.

## **2.4 RELAÇÕES: o rude e o cordial; o público e o privado**

Você enfim aprendeu a existir. E isso provoca o desencadeamento de muitas outras liberdades, o que é um risco para a tua sociedade.  
(Clarice Lispector)

**O capítulo anterior tentou acompanhar os movimentos que as personagens de Clarice Lispector fazem nas ruas da cidade do Rio de Janeiro e os cruzamentos que esse espaço pode oferecer. Repetindo o que lá já foi afirmado, a rua aparece em muitos contos e romances como cenário de encontros com o "outro" . De acordo com os textos examinados, esse "outro" configura-se em elemento fundamental na construção da subjetividade das personagens.**

Nesta parte do trabalho, pretende-se continuar lançando algumas luzes sobre a natureza das relações entre os sujeitos na ficção de Clarice Lispector. Aqui, entretanto, a atenção vai voltar-se não apenas para a cena aberta da rua, mas para o recolhimento das casas e dos ambientes mais privados que a escritora representou. O desenvolvimento das análises estará sendo pautado por dois pensadores do Brasil, já mencionados ao longo deste estudo: Sérgio Buarque de Holanda e Roberto DaMatta.

**Raízes do Brasil**, de Sérgio Buarque de Holanda, segundo a avaliação de Antonio Candido em prefácio que escreveu ao livro, é um dos textos fundamentais para que se entenda o Brasil e pode ser compreendido como busca da mentalidade brasileira nas origens ibéricas do país, resultando em uma tentativa de explicação das condutas observadas ainda à época da publicação do ensaio,

---

<sup>282</sup> LISPECTOR, 1992, p. 14-15.

ocorrida em 1936. Embora o próprio autor aponte, no final do livro, a superação dessas condutas como um requisito fundamental para a modernização política e social do país, a obra ainda hoje explicaria certos comportamentos e juízos encontrados na sociedade brasileira. Essa é a opinião que se depreende da seguinte consideração de João Cezar de Castro Rocha, em **Literatura e cordialidade**:

O homem cordial não desapareceu com a urbanização das décadas de 40 e 50 do nosso século. Ele apenas se acomodou à nova situação, naturalmente sofrendo transformações importantes, mas preservando traços nitidamente cordiais, apesar de sua adaptação<sup>283</sup>.

A tese central do estudo de Sérgio Buarque diz respeito ao caráter da cordialidade atribuída pelo senso comum ao povo brasileiro. O termo cordial pode evocar sentidos positivos como bondade, afetuosidade, amabilidade; pode, contudo, apontar também para traços personalistas, pois cordial é o que vem do coração, é o íntimo, o familiar e o privado – e é nesse sentido que ele é mais empregado, acredita o ensaísta. A conduta cordial, seguindo a acepção privilegiada pelo historiador, revela o desejo de estabelecer intimidade, de aproximar-se do outro. A origem dessa conduta está na estrutura familiar colonial, que sobreviveu à mudança de *status* político do Brasil. A família patriarcal, autoritária e centralizadora forneceu o modelo de organização para a sociedade e suas instituições; os laços afetivos firmados no ambiente familiar contaminaram igualmente outros grupos de relações:

Representando [...] o único setor onde o princípio de autoridade é indisputado, a família colonial fornecia a idéia mais normal do poder, da respeitabilidade, da obediência e da coesão entre os homens. O resultado era predominarem, em toda a vida social, sentimentos próprios à comunidade doméstica, naturalmente particularista e antipolítica, uma invasão do público pelo privado, do Estado pela família<sup>284</sup>.

---

<sup>283</sup> ROCHA, João Cezar de Castro. Literatura e cordialidade. Rio de Janeiro: UERJ, 1988. p. 27.

<sup>284</sup> HOLANDA, Sérgio Buarque. Raízes do Brasil. 7.ed. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1973. p. 50.

O desejo de estabelecer intimidade, típico da conduta cordial, é verificado em atitudes ainda em prática à época de Sérgio Buarque, como a tendência para empregar as palavras no grau diminutivo, o que denota familiaridade com pessoas e objetos. Outra atitude cordial está na omissão do nome de família no trato social. Para Sérgio Buarque, chamar um indivíduo somente pelo prenome parece “abolir psicologicamente as barreiras determinadas pelo fato de existirem famílias diferentes e independentes umas das outras”<sup>285</sup>, de modo que todos parecem integrar um mesmo grupo. A maneira afetiva, próxima e quase carnal com que os brasileiros manifestam sua religiosidade é outra evidência da conduta cordial, isto é, íntima, que marca nosso povo.

Pode-se voltar, neste momento, a observações feitas quando do estudo dos romances **O lustre**, de 1946, e **A cidade sitiada**, de 1949. No primeiro, observou-se o modo de a filha mais moça, Virgínia, tratar seu pai, "paizinho", expressão empregada mesmo diante de atitudes brutas. No caso do outro romance, a festividade em homenagem ao santo padroeiro de São Geraldo, subúrbio em que se passa parte da ação, é uma animada e calorosa reunião do povo na praça, em que não se notam traços de religiosidade propriamente.

Retomando o texto de **Raízes do Brasil**, observa-se que a cordialidade é regida por uma ética de fundo emotivo advinda da transposição do modelo de organização da família colonial para outras esferas da organização social. Além disso, ela também revela aquilo que o historiador considera como o traço mais específico do espírito brasileiro: o horror às distâncias<sup>286</sup>, o que impele à vida em sociedade. Nesse ponto, Sérgio Buarque faz importante constatação: apesar de a vida em sociedade proporcionar a proteção de grupos de semelhantes e libertar o homem cordial do medo que ele tem em viver consigo mesmo, ela reduz o sujeito a sua parcela social, a qual se torna mais importante do que a existência individual.

---

<sup>285</sup> HOLANDA, 1973, p. 109.

<sup>286</sup> Ao comentar o desejo dos brasileiros de estarem em intimidade com as sagradas escrituras e o próprio Deus, o autor afirma: “O que representa semelhante atitude é uma transposição

Entendida, pois, como tendência a romper distâncias, fazendo do outro alguém com quem se firmam laços afetivos, a cordialidade representa sério obstáculo à distinção entre Estado e Família e à modernização do país. O espírito de iniciativa pessoal e a concorrência entre os cidadãos, virtudes antifamiliares para Sérgio Buarque, são fundamentais no sistema capitalista e absolutamente contrárias às atitudes do homem cordial, o que conseqüentemente dificulta o ingresso do país no cenário mundial marcado pelo referido sistema.

A análise desenvolvida em **Raízes do Brasil** apresenta uma versão crítica da cordialidade, traço reconhecido como peculiar à gente brasileira, e identifica as origens desse comportamento e suas repercussões na vida social. O exame mais detalhado dessa interpretação do Brasil pode redimensionar a compreensão de alguns textos literários de Clarice Lispector, os quais, para a maioria dos críticos literários, passam longe de qualquer tipo de questão especificamente brasileira.

Antes de passar ao exame de alguns textos de Clarice com base no estudo de Sérgio Buarque de Holanda, é preciso notar que a aparente proximidade entre a publicação de **Raízes do Brasil**, 1936, e o surgimento do primeiro romance da autora, **Perto do coração selvagem**, em 1943, não significa que suas condições de produção tenham sido exatamente as mesmas no que diz respeito à História brasileira e mundial. O ensaio de Sérgio Buarque vem a público antes da decretação do Estado Novo, fato que se dá em 1937 e que relativiza as expectativas em torno da modernização do país, já que esse período será de forte autoritarismo e repressão, condutas que contradizem o espírito moderno. O mesmo desencanto será proporcionado pelo panorama da Segunda Guerra Mundial, deflagrada no ano de 1939. O que se quer salientar com isso é que a escritora Clarice Lispector talvez possa refletir, já em seu primeiro romance, uma postura ainda mais crítica em relação ao futuro do país e da própria História humana do que se poderia inferir da leitura de **Raízes do Brasil**.

---

característica para o domínio do religioso desse horror às distâncias que parece constituir, ao menos até agora, o traço mais específico do espírito do brasileiro” (Cf. HOLANDA, 1973, p. 110).

Ao examinar o romance **Perto do coração selvagem** à luz das constatações de Sérgio Buarque de Holanda a respeito das formas de relacionamento social no Brasil, pode-se referir que a protagonista, Joana, após a morte do pai, passa a morar com uma tia, senhora distinta e religiosa. Um primeiro detalhe a ser destacado está no fato de que essa personagem, a tia, é tratada apenas pelo laço de parentesco, ela não tem um nome ou apelido. A acolhida que ela faz à sobrinha órfã de pai e mãe poderia ser percebida como manifestação de solidariedade e generosidade. A cena da chegada da menina, no entanto, está repleta de detalhes que revelam ironia diante da tia cordial, seguindo a acepção de Sérgio Buarque de Holanda:

A porta para o interior da casa abriu-se finalmente e sua tia com um robe de flores grandes precipitou-se sobre ela. Antes que pudesse fazer qualquer movimento de defesa, Joana foi sepultada entre aquelas duas massas de carne macia e quente que tremiam com os soluços. De lá de dentro, da escuridão, como se ouvisse através de um travesseiro, escutou as lágrimas:

— Pobre órfãzinha!

Sentiu o rosto violentamente afastado do peito da tia por suas mãos gordas e por ela foi observada durante um segundo. A tia passava de um movimento para outro sem transição, em quedas rápidas e bruscas. Nova onda de choro rebentou no seu corpo e Joana recebeu beijos angustiados pelos olhos, pela boca, pelo pescoço.<sup>287</sup>

Conforme se vê, Joana é recebida pela tia com efusivas manifestações de carinho: beijos, abraços, lágrimas. Tamanha proximidade, entretanto, é percebida pelo narrador com desconforto, revelado através do emprego de termos como "violentamente" e "sepultada".

No exame da cordialidade desenvolvido por Sérgio Buarque de Holanda, a polidez é definida como uma atitude de defesa do indivíduo diante da sociedade e funciona como meio de preservação da sensibilidade e das emoções, constituindo-se no reverso da cordialidade. Ora, Joana, diante dos arroubos da tia, não teve tempo de ser polida, de defender-se e de proteger sua individualidade e sua integridade. O contato físico com a tia enoja a menina; sua reação, por isso, é de repulsa, o que fica nítido na descrição do narrador: “A

língua e a boca da tia eram moles e mornas como as de um cachorro. Joana fechou os olhos um instante, engoliu o enjôo e o bolo escuro que lhe subiam do estômago com arrepios por todo o corpo”<sup>288</sup>.

Não falta à cena cordial nem mesmo o diminutivo, que, utilizado pela tia, configura-se em mais uma das formas de esta mostrar-se íntima da sobrinha recém chegada. A menina, entretanto, não suporta esse tipo de intimidade e foge para a rua. A fuga deixa desapontada a tia, que não aceita as atitudes de Joana, passando, em seguida, a desprezá-la e não a reconhecendo como igual. A partir do momento em que a protagonista é tratada como alguém de fora, diferente dos demais integrantes do grupo familiar, ela é afastada. O afastamento, na narrativa, fica caracterizado como o internato para onde é levada Joana. É interessante acompanhar esse processo de afastamento da menina e a substituição da atitude receptiva da tia por outra oposta.

O fato determinante para a saída de Joana da casa da tia ocorre quando ela rouba um livro em uma livraria, episódio mencionado antes no capítulo 2.1. A tia fica escandalizada ao perceber que a garota assume sem temor o seu ato. Ao chegar em casa, a mulher relata o episódio ao marido da seguinte forma:

– Como um pequeno demônio... Eu, com minha idade e minha experiência, depois de ter criado uma filha já casada, fico fria ao lado de Joana... Eu nunca tive esse trabalho com nossa Armanda, que Deus a conserve para o seu marido. Não posso cuidar mais da menina, Alberto, juro... Eu posso tudo, me disse ela depois de roubar... Imagine... fiquei branca. Conteí a padre Felício, pedi conselho... Ele tremeu comigo... Ah, impossível continuar! Mesmo aqui em casa, ela é sempre calada, como se não precisasse de ninguém... E quando olha é bem nos olhos, pisando a gente.

Sim, disse o tio devagar, o regime severo de um internato poderia amansá-la.[...] Tenho pena de Joana, coitada. Você sabe, nós nunca teríamos internado Armanda, mesmo que ela roubasse a livraria inteira.

– É diferente! É diferente! – explodiu a tia vitoriosa. Armanda, até roubando, é gente! E essa menina... Não se tem de quem ter pena nesse caso, Alberto! Eu é que sou a vítima... Mesmo quando Joana não está em casa, fico agitada. Parece loucura, mas é como se ela estivesse me vigiando... sabendo o que eu penso. Às vezes estou rindo e paro no meio, gelada. Daqui a pouco, na minha própria casa, no meu lar, onde

---

<sup>287</sup> LISPECTOR, Clarice. Perto do coração selvagem. Rio de Janeiro: Rocco, 1998a. p. 36-37.

<sup>288</sup> Op. cit., p. 37.

criei minha filha, terei que pedir desculpas não-sei-de-quê a essa guria...  
É uma víbora. É uma víbora fria, Alberto, nela não há amor nem gratidão.  
Inútil gostar dela, inútil fazer-lhe bem. Eu sinto que essa menina é capaz  
de matar uma pessoa...<sup>289</sup>

Novamente verifica-se certa confluência entre a percepção que o historiador Sérgio Buarque de Holanda tem do funcionamento das relações sociais e afetivas no Brasil e a revelada pelo texto literário de Clarice Lispector. A tia não aceita o fato de a menina parecer prescindir do "outro" e não tolera a autonomia, independência e impessoalidade que se podem notar na garota. Joana não está presa a ninguém por laços afetivos indissolúveis como parecem ser aqueles valorizados pela tia, para quem o pertencimento ao grupo familiar significa estar a salvo de qualquer punição. Se Armanda, a filha, cometesse um gesto semelhante, ou pior, do que o de Joana, seria preservada pelos pais, já que "Armanda, até roubando, é gente", defende a mãe. Joana não tem pai nem mãe que a defendam e desconhece o funcionamento dessa dinâmica corporativista de defesa e preservação apenas daqueles que são semelhantes e que, portanto, fazem parte de um único grupo e defendem os mesmos interesses.

A solitária Joana, que não padece daquele horror de viver consigo mesmo, observado por Sérgio Buarque no homem cordial, parece fria ao olhos da tia que a recepcionou com o abraço de suas carnes macias e quentes. Joana é também incapaz de amor e gratidão, traço imperdoável, segundo a ética da cordialidade – ética da tia – e que a torna indigna de receber amor. De acordo com a mentalidade cordial, fica estabelecida uma relação de troca em que é amado apenas aquele que ama, e o bem que se faz é sempre retribuição ao que já se recebeu. O sentimento de gratidão, cuja falta em Joana a tia observa, representa, no texto, o reconhecimento de que algo foi dado e de que é preciso retribuir de algum modo o que se ganhou. Cria-se, portanto, um vínculo, uma obrigação entre os envolvidos.

---

<sup>289</sup> LISPECTOR, 1998a, p. 50-51.

Levando em consideração as atitudes da tia de Joana, que estariam inseridas dentro daquilo que foi definido como cordialidade em **Raízes do Brasil**, é possível afirmar que a escritora Clarice Lispector tratou da questão com uma perspectiva crítica semelhante à adotada por Sérgio Buarque de Holanda. A recepção calorosa que a tia fez à sobrinha não significa um afeto verdadeiro e desinteressado. À medida que as atitudes de Joana destoam daquelas aceitas na casa da tia, esta afasta a garota do lar, que não pode ser ameaçado por elementos externos. A tia preserva seu núcleo familiar de tudo aquilo que pode alterar sua ordem e seu funcionamento, daquilo que pode introduzir novos comportamentos e pôr em questão valores e crenças vigentes há muito tempo. Não é esse o comportamento da família autoritária e patriarcal que impôs seu modelo de funcionamento privado à sociedade brasileira como um todo e conseqüentemente ao Estado?

Em seu romance de estréia, a escritora Clarice Lispector já se coloca na posição de leitora do Brasil, de seus modos de ser e de pensar, pois, ao representar artisticamente atitudes verificadas com freqüência nas relações sociais e familiares do país, ela permite que o leitor examine por dentro esse funcionamento social e mostra seu contraponto, sintetizado nas posturas de Joana, a protagonista do romance. A abordagem dessa questão é construída de modo muito sutil e exige que o leitor esteja atento a semelhante possibilidade de leitura.

Na fortuna crítica sobre esse livro publicado em 1943, o ponto mais destacado pelos estudiosos foi a renovação da linguagem e da temática. A obra não seguiu os modelos predominantes na literatura brasileira do período. Examinaram-se suas possíveis influências estrangeiras – a epígrafe, de onde foi retirado o título, é de James Joyce – e enfatizou-se a originalidade do texto no cenário da produção nacional.

Não se tem notícia de crítico que tenha procurado ler **Perto do coração selvagem** à luz de questões especificamente brasileiras. Esse viés, entretanto, parece ser um dos possíveis de serem adotados na interpretação do primeiro

romance publicado por Clarice Lispector, conforme se tentou deixar evidente nas páginas anteriores deste capítulo. É plausível entender a atitude da tia como cordial, enquanto que a de Joana é selvagem. Explorando o título do romance, pode-se pensar que é no rumo de um coração selvagem que se dirigem as ações, os pensamentos e as condutas da protagonista. Joana, que não expressa atitudes cordiais nas relações que mantém com as demais personagens, carrega consigo os traços necessários à construção de uma subjetividade imprescindível à modernização do Estado e da sociedade da qual trata o historiador Sérgio Buarque de Holanda no final de seu estudo. Seguindo essa linha de reflexão, pode-se supor que aquele leitor que experimenta certo estranhamento frente às atitudes frias e distantes de Joana para com as demais personagens provavelmente tem alguma dificuldade em lidar com a impessoalidade necessária à modernização.

Contos como "Amor" ou "A bela e a fera", referidos no capítulo anterior, podem ser retomados neste momento. Neles constata-se situação aparentemente oposta às que estão sendo agora comentadas, prova da escrita paradoxal de Lispector, sempre a revelar o direito do avesso. Nas narrativas em torno de Ana e Carla, ocorre, no espaço da rua, o cruzamento com um "outro" de classe, e esse encontro é fundamental às personagens. É mesmo mais importante do que a efusão calorosa e sufocante com que a tia recebe Joana, quando a menina ainda era tratada como membro da família, o que faz supor que é longe do ambiente cordial que as personagens de Clarice Lispector conquistam a liberdade necessária a sua construção como sujeitos aptos a ingressarem na vida contemporânea.

Um outro conto, este de **A legião estrangeira**, livro publicado no ano de 1964, também fornece interessantes elementos para que se verifique como a cordialidade pode ser lida nas páginas de Clarice Lispector. Em "Viagem a Petrópolis", ocorre a narração da história de uma velha, Mocinha, que mora de favor em casa de estranhos. À primeira vista, o gesto da família denota a hospitalidade tão característica do povo brasileiro. Porém, o desenvolvimento do

enredo mostrará que a acolhida, como ocorreu em **Perto do coração selvagem**, não passa de gesto superficial. Quando repentinamente os integrantes da família percebem a presença da velha, decidem desfazer-se dela:

Sua vida corria assim sem atropelos, quando a família da casa de Botafogo um dia surpreendeu-se de tê-la em casa há tanto tempo, e achou que assim também era demais. De algum modo tinham razão. Todos lá eram muito ocupados, de vez em quando surgiam casamentos, festas, noivados, visitas. [...] Talvez por falta de tempo, ninguém falou no assunto. Mas logo que alguém cogitou de mandá-la morar em Petrópolis, na casa da cunhada alemã, houve uma adesão mais animada do que uma velha poderia provocar.<sup>290</sup>

A decisão de mandar a velha embora não se deve a nenhuma causa específica. O narrador assinala de maneira irônica o desconforto que ela provocava nos membros da família, muito ocupados com eventos sociais como festas, noivados, visitas, ocasiões em que o "ser cordial" pode manifestar amplamente a proximidade com seus pares. Além disso, uma das moças da casa incomodava-se com o sorriso permanente da velha, sorriso sem motivo. Também julgavam inadequados os passeios da velha pelas ruas da cidade: "Achavam graça que uma velha, vivendo de caridade, andasse a passear"<sup>291</sup>. Alheia em seu mundo, a velha não parecia retribuir satisfatoriamente o gesto caridoso daqueles que a acolheram e, em lugar de mostrar-se útil ou serviçal, gastava o tempo a sorrir ou a passear. De acordo com o modo como o narrador comenta o desconforto dos hospedeiros, pode-se pensar que eles reclamam o reconhecimento de seu gesto bondoso, cordial, assim como a tia reclamava a gratidão de Joana.

Mocinha é o modo como a velha Margarida apresenta-se. É interessante refletir sobre o significado do apelido da personagem. Trata-se de um diminutivo que reforça a aparência frágil da "... velha sequinha, doce e obstinada", cujo "...

---

<sup>290</sup> LISPECTOR, Clarice. A legião estrangeira. 3. ed. São Paulo: Ática, 1982a. p. 63.

<sup>291</sup> Op. cit., p.63.

corpo era pequeno, escuro”. Inspira simpatia, mas também configura-se como uma antítese: uma velha que se chama Mocinha. Ou uma inadequação, já que se trata de uma velha que recebe um nome que não condiz com sua condição, que sorri e passeia mesmo morando de favor.

Para livrar-se da velha, a família leva-a para a casa de Arnaldo, o irmão que mora em Petrópolis, casado com uma alemã. Na noite anterior à viagem, a velha dorme mal, e cenas de seu passado, quando o marido, o filho e a filha eram vivos, invadem sua memória. Durante a viagem, mais lembranças surgem. Os outros passageiros do carro, todos moços, fazem comentários pouco cordiais sobre a velha. Referem-se a ela como um estorvo e praticamente a despejam na casa do parente com quem não têm uma boa relação.

Olha, Mocinha, você entra por aquele beco e não há como errar: na casa de tijolo vermelho, você pergunta por Arnaldo, meu irmão, ouviu? Arnaldo. Diz que lá em casa você não podia mais ficar, diz que na casa de Arnaldo tem lugar e que você até pode vigiar um pouco o garoto, viu...<sup>292</sup>

Mocinha dirige-se, então, à casa, onde a acolhida é desconfiada e pouco gentil. A cunhada alemã não acredita na história. Enquanto espera a chegada de Arnaldo, a personagem vê o menino da casa e a mãe comendo. Sente vontade de tomar café, mas não lhe oferecem nem um copo de água. Quando finalmente o dono da casa chega, despacha a velha com palavras ásperas, semelhantes ao tratamento que ela recebia na casa dos parentes do Rio.

– Não poder ser não, aqui não tem lugar não.

[...]

– E agora estou muito ocupado! Eu lhe dou dinheiro e você toma o trem para o Rio, ouviu? volta para a casa de minha mãe, chega lá e diz: casa de Arnaldo não é asilo, viu? Aqui não tem lugar. Diz assim: casa de Arnaldo não é asilo não, viu!<sup>293</sup>

---

<sup>292</sup> LISPECTOR, 1982a, p. 66.

<sup>293</sup> LISPECTOR, 1982a, p. 68.

É curioso constatar a presença de certos espaços públicos na obra de Lispector. Asilo é local pouco conceituado que abriga indivíduos sem nenhuma proteção. Arnaldo sente-se ofendido ao imaginar que seus irmãos tenham tratado desse modo seu lar. E é mesmo com a intenção de ofender ou de manifestar desprezo que os irmãos deixam à porta de Arnaldo uma velha solitária e insignificante. Outro local que se diferencia do aconchego familiar é o internato<sup>294</sup>, instituição para onde é mandada a protagonista de **Perto do coração selvagem**, Joana, pois a menina demonstra atitudes pouco condizentes com a atmosfera familiar. A referência a esses espaços públicos e ao modo como eles são tratados é bastante sutil, mas, quando o leitor a percebe, não se torna difícil colocar a escritora Clarice Lispector na condição de intérprete atenta e bastante crítica do Brasil e de sua sociedade.

Retornando ao fragmento antes transcrito, ao ouvir as palavras de Arnaldo, Mocinha agradece e sai. Sedenta desde que chegara à casa, sem que lhe tivessem oferecido um copo de água, a velha encontra um chafariz, bebe água e, saciada, senta-se junto a uma árvore e morre.

A hospitalidade sugerida pela acolhida inicial a Mocinha é reiteradamente negada pelo enredo. A velha jamais recebeu atenção da família que a alojou e, quando a julgaram um incômodo, ela foi levada a um membro desgarrado daquele núcleo familiar. A falta de solidariedade atinge Mocinha e repercute naquele que não mais pertence ao grupo. Será que as divergências entre Arnaldo e os outros parentes foram causadas pela presença da cunhada alemã, um elemento estrangeiro? Talvez. O que se pode afirmar com segurança é que também Arnaldo não é capaz de um gesto verdadeiramente generoso. E ele, como os do Rio, parece usar Mocinha como meio de vingar-se dos outros, os quais – um insulto – pensavam que sua casa era um asilo.

---

<sup>294</sup> A distinção entre o regime de internato e o aconchego do lar é bastante evidente no romance O Ateneu, de Raul Pompéia. Escrita entre 1886 e 1887, a obra marca essa diferença desde a sua primeira frase: "Vais encontrar o mundo, disse-me meu pai, à porta do Ateneu. Coragem para a luta."

Mocinha é só, não tem família. Saiu do Maranhão para a cidade do Rio de Janeiro com uma desconhecida, instalou-se em casa de desconhecidos. Faltava a Mocinha o amparo que preserva o homem cordial, aquilo que lhe garante acolhida e proteção. O conto de Clarice Lispector, que possibilita, obviamente, outras leituras, parece contestar a versão da tão difundida hospitalidade dos brasileiros<sup>295</sup>. Há hospitalidade, sim, mas superficial. Uma hospitalidade que, em algum momento, cobra gratidão, reconhecimento, que não suporta a autonomia, o riso, a gratuidade de Mocinha ou de Joana.

É também em um texto também de **A legião estrangeira** que se encontra outra face da leitura peculiar que Clarice Lispector faz da generosidade e da cordialidade, esses traços que são muitas vezes associados à brasilidade. Em “A repartição dos pães”, é nítida a estranheza inicial diante daquele que dá sem olhar a quem, daquele que oferece o que tem – muito ou pouco, bom ou ruim – a quem quer que seja.

Paráfrase ao episódio do **Novo Testamento** em que Jesus lava os pés de seus apóstolos, o enredo do conto gira em torno de uma anfitriã que recebe em sua casa um grupo para o almoço de sábado. A reação inicial dos convidados é de má-vontade: não queriam estar naquele lugar, entre aquelas pessoas. Essa reação modifica-se quando, ao passar à sala para o almoço, todos ficam surpresos com uma mesa farta. A pergunta que se faz o narrador – “Então aquela mulher dava o melhor não importava a quem?”<sup>296</sup> – revela a surpresa diante da verdadeira generosidade. Espanta igualmente os convivas a gratuidade com que uvas, tomates, abacaxis, chuchus ofereciam-se :

As mais roxas das uvas pretas e que mal podiam esperar pelo instante de serem esmagadas. E não lhes importava esmagadas por quem. Os tomates eram redondos para ninguém: para o ar, para o

---

<sup>295</sup>É preciso destacar que o conto representa um tipo específico de grupo social, o qual se poderia incluir nos setores médios da população brasileira.

<sup>296</sup> LISPECTOR, 1982a, p. 28.

redondo ar. Sábado era de quem viesse. E a laranja adoçaria a língua de quem primeiro chegasse.<sup>297</sup>

Aquilo que está sendo chamado de gratuidade parece o oposto do sentimento de cordialidade focalizado no estudo de Sérgio Buarque de Holanda. O conto de Clarice aponta para a conotação positiva que a cordialidade – em sentido diverso ao empregado em **Raízes do Brasil** – pode ter, e o estranhamento das personagens diante daquilo que se oferece incondicionalmente, sem exigir gratidão, reconhecimento ou laços de sangue explica-se como a dificuldade em reconhecer e aceitar o gesto e a atitude solidária, positivamente cordial. O desfecho do conto parece ilustrar essa opinião:

A carne trinchada foi distribuída. A cordialidade era rude e rural. Ninguém falou mal de ninguém porque ninguém falou bem de ninguém. Era reunião de colheita, e fez-se trégua. Comíamos. Como uma horda de seres vivos, cobríamos gradualmente a terra. Ocupados como quem lavra a existência, e planta, e colhe, e mata, e vive, e morre, e come. Comi com a honestidade de quem não engana o que come: comi aquela comida e não o seu nome. Nunca Deus foi tão tomado pelo que Ele é. A comida dizia rude, feliz, austera: come, come e reparte. Aquilo tudo me pertencia, aquela era a mesa de meu pai. Comi sem ternura, comi sem a paixão da piedade. E sem me oferecer à esperança. Comi sem saudade nenhuma. E eu bem valia aquela comida. Porque nem sempre posso ser a guarda de meu irmão, e não posso mais ser a minha guarda, ah não me quero mais. E não quero formar a vida porque a existência já existe. Existe como um chão onde nós todos avançamos. Sem uma palavra de amor.<sup>298</sup>

Nessa longa citação, o narrador qualifica a cordialidade que desmobiliza os avaros convidados: ela é rude. Como entender isso? O caráter rude aqui pode ser associado a outros elementos do mesmo trecho, como não falar mal nem bem do outro, comer a coisa e não seu nome, comer sem sentimentos. Em todas essas ações, constata-se ausência de convenções, tudo simplesmente existindo. Entre homens e coisas, entre homens e homens não há intermediações de palavras ou de afetos; as relações que se estabelecem são naturais, diretas, desinteressadas. Por isso a cordialidade rude. Nada ou ninguém negam-se a

---

<sup>297</sup> Op. cit., p. 28.

<sup>298</sup> LISPECTOR, 1982a, p. 29.

cumprir sua parte no mecanismo. A quem cabe comer, esse come; a quem cabe ser comido, esse oferece-se. Não há pactos ou obrigações, não há dívidas.

Que cordialidade é mais rude: a desses homens que, como bárbaros, devoram a comida que existe para isso ou a da tia de Joana, que a joga em um internato porque ela ousa não depender de ninguém? Ou ainda a das moças e moços de “Viagem a Petrópolis”, que abandonam a velha Mocinha em casa de um irmão com quem não mantêm boas relações? Ao tentar responder a essas perguntas, encontra-se a perspectiva positiva que a cordialidade assume em alguns momentos da ficção de Clarice Lispector — a cordialidade rude — e que é oposta à que Sérgio Buarque identifica no funcionamento da sociedade brasileira.

Escritora que recusa os padrões literários vigentes, forjando a forma mais adequada ao pensamento que quer expressar, o modo paradoxal como Clarice Lispector lida com o tema da cordialidade é bastante peculiar quando confrontado às práticas sociais. Mais uma vez julga-se necessário lembrar que a escritora jamais se apresentou como uma intérprete do Brasil e da brasilidade. A leitura que aqui se desenvolve é que realça tal enfoque. As análises até agora arroladas evidenciam que a ficção de Lispector traz à cena, de forma crítica, aquele comportamento que Sérgio Buarque definiu como cordial e que privilegia o estabelecimento de relações superficialmente próximas e íntimas que encobrem atitudes de preservação e defesa do núcleo familiar ou de grupos restritos. A esse tipo de relação social e afetiva, a obra de Clarice contrapõe uma outra, aparentemente mais fria, rude ou distante, mas que carrega as possibilidades de relações e afetos sinceros, desinteressados, saudáveis.

Nos textos da autora, gestos cordiais — no sentido explorado por Sérgio Buarque — são normalmente desmascarados, fazendo com que o leitor perceba as motivações muitas vezes contraditórias que se escondem sob atitudes simpáticas. Em “A imitação da rosa”, do livro **Laços de família**, a convalescente Laura depara-se com o belo jarro de rosas compradas por ela mesma na feira, pela manhã. Enquanto admira a beleza das flores, lembra de dá-las a Carlota,

amiga de infância em casa de quem jantará à noite com o marido. O desejo de levar as belas flores à amiga suscita uma série de interrogações: por que dar aquilo que é tão belo ao outro? Por que não guardar para si rosas tão perfeitas?

Laura imagina a impressão que causaria em Carlota quando esta recebesse o presente: “ E Carlota se surpreenderia com a delicadeza de sentimentos de Laura...”<sup>299</sup>. As dúvidas da protagonista sobre dar ou não as rosas fazem pensar no verdadeiro sentido de muitos dos comportamentos adotados no convívio social. O gesto aparentemente delicado de enviar flores encobre, na verdade, uma dificuldade de guardar para si o que é bom ou belo (“Pois quando você descobre uma coisa boa, então você vai e dá?”<sup>300</sup> ).

Essa dificuldade parece também articular-se à tendência do homem cordial de evitar a solidão. O personalismo identificado nos gestos de aproximação que marcam a cordialidade representa um impedimento à construção do indivíduo autônomo e ao Estado moderno, conforme já foi mencionado. “Imitação da rosa” não é um conto que trata da cordialidade, mas, na angústia da personagem em saber se deve ou não dar à amiga rosas lindas e delicadas, percebe-se um questionamento sobre a veracidade das gentilezas freqüentes na vida social. Ao enviar as flores, Laura estaria mostrando-se afetuosa e simpática, ainda que seu ato representasse apenas sua incapacidade de fruir o bom e o belo.

Na mesma coletânea de contos, **Laços de família**, há “Feliz aniversário”, texto que expõe toda a hipocrisia das relações familiares e destrói o ninho do comportamento cordial. A narrativa acompanha a celebração dos oitenta e nove anos da matriarca, D. Anita. A casa de Copacabana, onde a velha mora com a filha Zilda, abre-se para receber os demais filhos, netos e noras da aniversariante.

Já nas linhas iniciais, percebe-se a desunião da família: à cabeceira da mesa, a aniversariante não demonstra alegria, parece oca, informa o narrador; o filho de Olaria manda a mulher à festa porque não quer ver os irmãos, indício de

---

<sup>299</sup> LISPECTOR, 1983, p. 49.

<sup>300</sup> Op. cit., p. 51.

que o momento da comemoração serve para desnudar incompatibilidades e disputas fraternas; as noras olham criticamente a mesa, o bolo, a velha. Tal desarticulação familiar fica explícita no momento do "Parabéns a você", pois alguns cantam em inglês enquanto outros, em português.

A velha tem consciência da triste cena a sua frente e pergunta-se:

[...] como tendo sido tão forte pudera dar à luz aqueles seres opacos, com braços moles e rostos ansiosos? [...] O tronco fora bom. Mas dera aqueles azedos e infelizes frutos, sem capacidade sequer para uma boa alegria. Como pudera ela dar à luz aqueles seres risonhos fracos, sem austeridade? [...] Pareciam ratos se acotovelando, a sua família. Incoercível, virou a cabeça e com força insuspeita cuspiu no chão.<sup>301</sup>

A dura reflexão da matriarca encerra uma crítica ao núcleo familiar que se torna mais contundente justamente porque parte da mãe, que não reconhece em seus descendentes as boas virtudes dos progenitores. É o criador refutando sua criação. Parece óbvio que semelhante ponto de vista sobre a família causaria estranhamento profundo a ponto de não se reconhecer ali o retrato da família brasileira, alegre, unida, feliz. O diálogo que se pode estabelecer entre o conto de Clarice Lispector e os valores do país que escolheu para viver ocorre pela negação das práticas comuns.

O modo como os convidados comem, em "Feliz aniversário", é totalmente diverso daquele observado em "A repartição dos pães". No banquete promovido pela anfitriã desconhecida, tudo se oferece gratuitamente, e os convivas deleitam-se com a comida. No aniversário de D. Anita, pelo contrário, o cheiro de gordura quente dos croquetes espalha-se pela sala; sanduíches são comidos sem fome; rapidamente a mesa fica imunda. A harmonia que não há entre os parentes falta também à cena do aniversário, representada como momento de desencontro total.

Para Sérgio Buarque de Holanda, a sociedade brasileira tende a tratar a família como refúgio dos sujeitos diante da impessoalidade da vida e das

---

<sup>301</sup> LISPECTOR, 1983, p. 68-69.

instituições públicas. A obra de Clarice contesta o modelo cordial de família, e suas personagens protagonistas – sedentas de liberdade – pouco contam com esse refúgio, o que as faz entrar em confronto com o mundo, sem facilitadores ou protetores. Relações entre pais e filhos são geralmente difíceis e distantes, os filhos como que recusando a herança recebida.

Parece evidente que a estrutura familiar representada pela ficção de Clarice Lispector não é exatamente a mesma que serve de objeto aos estudos de Sérgio Buarque. O historiador volta-se ao passado e examina um modelo decadente quando da produção de seu estudo **Raízes do Brasil**, de 1936. Clarice, escrevendo a partir de 1943, dirige seu olhar para frente, antecipando, na ficção, a configuração de novas estruturas familiares, articuladas aos modelos de desenvolvimento que serão implementados, no Brasil e no mundo capitalista ocidental, a partir da segunda metade do século XX. Na projeção que se encontra nas páginas de Lispector, percebem-se os embates entre as novas possibilidades de o sujeito situar-se na esfera familiar e antigos códigos de conduta e comportamento bastante respeitados pela tradicional família brasileira.

“Laços de família” é o título do conto que mostra a larga distância entre Severina e sua filha Catarina, casada com Antônio e mãe de um menino de quatro anos. No retorno de Severina a sua casa, após temporada junto à filha, o genro e o neto, uma freada brusca no táxi que a leva à estação de trem provoca um desastre irremediável: mãe e filha são lançadas uma contra a outra, criando “... uma intimidade de corpo há muito esquecida, vinda do tempo em que se tem pai e mãe. Apesar de que nunca se haviam realmente abraçado ou beijado.”<sup>302</sup>

Novamente depara-se com relações familiares superficiais. Pouco há em comum entre as duas mulheres, que não têm assunto, sendo necessária a repetição de algumas poucas frases entre elas para que alguma conversação seja mantida. Ao retornar para casa, depois de a mãe tomar seu trem, Catarina pega

---

<sup>302</sup> LISPECTOR, 1983, p. 109.

seu menino pela mão e sai com ele para passear. Da janela do apartamento, o marido vê a cena apreensivo:

Via preocupado que sua mulher guiava a criança e temia que neste momento em que ambos estavam fora de seu alcance ela transmitisse a seu filho ... mas o quê? "Catarina", pensou, "Catarina, esta criança ainda é inocente!" Em que momento é que a mãe, apertando uma criança, dava-lhe esta prisão de amor que se abateria para sempre sobre o futuro homem. Mais tarde seu filho já homem, sozinho, estaria de pé diante desta mesma janela, batendo dedos nesta vidraça; preso.<sup>303</sup>

Na passagem, os laços entre mãe e filho aprisionam e sufocam. O vínculo familiar alimenta-se de um amor egoísta e possessivo. Mais uma vez verifica-se certa crítica a um modelo familiar cordial, o qual, a partir das observações colhidas em **Raízes do Brasil**, pode ser definido ainda como autoritário e centralizador.

Essa crítica está presente também em **O lustre**, de 1946, onde, como já se procurou tratar antes, faz-se um retrato detalhado da desagregação da tradicional família brasileira. Usufruindo das possibilidades de desenvolvimento oferecida pelo gênero da obra, um romance, **O lustre** esmiúça as contradições que se fazem notar nos laços entre pai, mãe, filhos e a avó. O ponto mais evidente de semelhante contradição está em uma passagem que já foi comentada e que diz respeito ao modo de Virgínia, a protagonista, tratar o pai. Ao lembrar os tempos de infância da menina ou na reprodução dos diálogos e falas da personagem adulta, o narrador registra a palavra com que ela dirigia-se ao pai, "paizinho". A contradição e hipocrisia no emprego do termo é dada porque a palavra é proferida a um pai bruto, que não compartilha das demonstrações de afeto da filha.

No universo ficcional criado por Clarice, muitas são as personagens sem pai nem mãe, como Joana, G.H., Lóri, Macabéa. Aliás, é difícil localizar em sua obra um exemplo de família exemplar, feliz, unida. Uma possibilidade de felicidade familiar talvez seja acenada em **Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres**, talvez a mais feliz história de amor da literatura brasileira. Mas

felicidade aqui deve ser entendida em termos clariceanos. O encontro entre duas pessoas que se amam é plenamente concretizado após uma longa, intensa e sofrida construção subjetiva dos amantes. O casal só é formado depois que os indivíduos constroem as suas subjetividades. O desfecho do livro, que se encerra com dois-pontos, é indício de que o resultado dessa união, que aponta para a construção de uma família, não se prende a estruturas fechadas.

Talvez seja o momento de convocar outro intérprete do Brasil, o antropólogo Roberto DaMatta, para que se enriqueçam as análises que aqui estão sendo feitas. O estudo que interessa a este trabalho, já comentado em capítulo anterior, é "Sabe com quem está falando? Um ensaio sobre a distinção entre indivíduo e pessoa no Brasil", no qual o autor trata do caráter do povo brasileiro, observado através de pesquisa sobre o emprego da pergunta "sabe com quem está falando?". DaMatta observa, na sociedade brasileira, a preocupação com a hierarquia e a autoridade, o que implica separação radical e autoritária entre posições sociais diferenciadas. O emprego de semelhante expressão é visto, no referido estudo, como negação de atitudes normalmente atribuídas ao povo brasileiro, como o "jeitinho", a "cordialidade" e a "malandragem".

O ritual de separação sintetizado pela pergunta revela a existência de um nível de relações sociais centrado na pessoa e que exclui qualquer tendência coletiva ou universal. Quando se recorre ao "sabe com quem está falando?", passa-se de uma situação igualitária, de anonimato, a uma outra, hierarquizada, na qual um sujeito tem precedência sobre o outro. Verifica-se, então, o predomínio da pessoa sobre o indivíduo, termos que recebem, no ensaio de DaMatta, definições precisas e essencialmente distintas.

Indivíduo, de acordo com o antropólogo, refere-se à realidade concreta, natural, inevitável e particular; as noções de individualismo e igualitarismo lhe são correspondentes. Pessoa, ao contrário, é a vertente coletiva da individualidade; é

---

<sup>303</sup> LISPECTOR, 1983, p. 115.

“uma máscara colocada em cima do indivíduo ou entidade individualizada (linhagem, clã, família, metade, clube, associação etc.) que desse modo se transforma em ser social.”<sup>304</sup>

Não se pode deixar de lembrar do conto "A bela e a fera ou a ferida grande demais", examinado no capítulo anterior. Nele ocorre esse confronto entre um indivíduo – o mendigo – e uma pessoa – Carla de Sousa e Santos. A leitura fina de Clarice, entretanto, mostra a fragilidade dessas noções que ainda são freqüentes no funcionamento da sociedade brasileira.

Voltando ao ensaio de Roberto DaMatta, ele indica que liberdade, igualdade e intimismo são palavras que parecem sintetizar os traços definidores do indivíduo, enquanto que pessoa é categoria presa à noção de grupo, de totalidade social, de modo que individualidade e liberdade, por exemplo, são valores que não lhe cabem. São definidas igualmente algumas situações que comprovam o predomínio da categoria pessoa sobre a de indivíduo no funcionamento da sociedade brasileira. É preciso, por exemplo, estar atento à pessoa com a qual se fala, uma vez que a relação pessoal permite pular regras. Assim, por exemplo, conhecer o chefe de determinado setor público talvez seja útil para reivindicar um prazo maior para o cumprimento de alguma determinação legal, afinal, pessoas especiais merecem tratamento diferenciado e dispensam filas de espera.

Os indivíduos, por sua vez, devem seguir as leis, que são iguais e impessoais. Eles freqüentam as filas, a medicina e a educação públicas. DaMatta afirma que a individualização, no Brasil, expressa a realidade de alguém que foi incapaz de dar-se socialmente, de ligar-se à sociedade, de tornar-se pessoa, em suma. Individualismo, neste país, é sinônimo de egoísmo – sentimento condenável; e indivíduo significa gente sem princípios, desgarrada do mundo, próxima à natureza. Por isso o indivíduo, na sociedade brasileira, luta para "ser

---

<sup>304</sup>DaMATTa, Roberto. Carnavais, malandros e heróis. Para uma sociologia do dilema brasileiro. 6ªed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

alguém", para deixar de receber tratamento massificado, igualitário e inferior. Merece ser transcrita a constatação que o antropólogo faz a respeito do termo:

No Brasil, são inúmeras as expressões que denotam o desprezo pelo "indivíduo", usado como sinônimo de gente sem princípios, um elemento desgarrado do mundo humano e próximo da natureza, como os animais. Daí a expressão "indivíduo" poder ser utilizada na linguagem da crônica policial como um terrível sinônimo para o pleno anonimato.<sup>305</sup>

O fragmento acima transcrito, bem como os demais elementos do ensaio de Roberto DaMatta que se está examinando, faz pensar que a literatura de Lispector é dominada por indivíduos, personagens que não gozam de privilégios ou que estão dispostas a deixá-los de lado em busca da própria individualidade. Esse é o caso de G.H., mulher que pertence ao mundo das pessoas. Isso, entretanto, não a satisfaz. Ela quer ser mais do que o que se faz notar sob as iniciais de seu nome gravadas na valise de couro, segundo se pode perceber no seguinte trecho do romance: "E acabei sendo o meu nome. É suficiente ver no couro de minhas valises as iniciais G.H., e eis-me. Também dos outros eu não exigia mais do que a primeira cobertura das iniciais dos nomes."<sup>306</sup>

Depois do árduo processo de despojamento e encontro consigo mesma, a personagem supera esse estado e toca em um outro pólo: sua despersonalização.

Mas agora, através de meu mais difícil espanto - estou enfim caminhando em direção ao caminho inverso. Caminho em direção à destruição do que construí, caminho para a despersonalização.

[...]

A despersonalização como a destituição do individual inútil - a perda de tudo o que se possa perder e, ainda assim, ser. Pouco a pouco tirar de si, com um esforço tão atento que não sente a dor, tirar de si, como quem se livra da própria pele, as características. Tudo o que me caracteriza é apenas o modo como sou mais facilmente visível aos outros e como termino sendo superficialmente reconhecível por mim. Assim como houve o momento em que vi que a barata é a barata de todas as baratas, assim

---

<sup>305</sup> DaMATTA, 1997, p. 231.

<sup>306</sup> LISPECTOR, Clarice. A paixão segundo G.H. 13. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986. p. 21.

quero de mim mesma encontrar em mim a mulher de todas as mulheres.<sup>307</sup>

O desejo da personagem parece voltar-se para uma espécie de comunhão ou comunicação entre os seres que elimina quaisquer tipos de barreiras ou formas de separação social. Trata-se de atingir um nível de igualdade em que nenhum atributo ou qualificativo sobreponha-se à noção de sujeito. É isso que se entende em outra passagem do romance: "E eu também não tenho nome, e este é o meu nome. E porque me despersonalizo a ponto de não ter o meu nome, respondo cada vez que alguém disser: eu."<sup>308</sup>

Desde o início deste estudo, tem-se repetido seu objetivo: tratar a escritora Clarice Lispector como uma sutil leitora de algumas questões ligadas à sociedade brasileira e ao modo como ela viveu a urbanização no início do século XX. A crítica especializada muito insistiu — e ainda insiste — na universalidade de Clarice, e pouco se disse sobre a relação entre o conjunto de sua obra e a cultura ou a sociedade brasileiras. Seria talvez o caso de pensar que as principais personagens criadas por Clarice têm faces que contradizem algumas das opiniões mais constantes sobre o caráter da gente brasileira, caso dos aspectos personalistas e cordiais examinados pelo historiador Sérgio Buarque de Holanda e pelo antropólogo Roberto DaMatta. Na busca por autonomia, independência e conquista da identidade que não se limita a um nome com a qual sejam reconhecidas na vida pública, suas personagens enfrentam a solidão, o desamparo, a incompreensão, a melancolia, até mesmo a marginalidade, todas essas situações das quais o homem cordial, ou a pessoa, foge.

A trajetória quase sempre solitária das personagens de Clarice Lispector é uma das faces com que a modernidade e a cidade mostram-se. É evidente a recusa diante de estruturas familiares opressivas ou hipócritas como as que se encontram em **O Iustre** ou nos contos "Laços de família" ou "Feliz Aniversário".

---

<sup>307</sup> Op. cit., p. 170.

<sup>308</sup> Op. cit., p. 171.

Nos livros de contos **Laços de família** ou **A legião estrangeira**, textos como "Devaneio e embriaguez duma rapariga", "Preciosidade", "Mistério em São Cristóvão", "A solução", "Uma amizade sincera", "Os obedientes" e mesmo "A legião estrangeira" desenvolvem-se a partir de situações que deixam à mostra a debilidade das relações construídas através de laços cordiais. De outra parte, o ambiente da rua, emblema da grande cidade, torna possível viver em liberdade, anseio extremo dos sujeitos representados na ficção de Lispector.

Os encontros ou experiências vividos na rua podem ser ameaçadores como já se notou em contos como "A bela e a fera ou a ferida grande demais" ou em "Amor". Entretanto, essa ameaça é essencial ao crescimento dos sujeitos e à revelação de realidades encobertas pelo cotidiano protegido vivido junto à família. Outro exemplo claro disso pode ser buscado no conto "Preciosidade", de **Laços de família**. Aí uma adolescente protege-se das ameaças da rua, organizando ritualisticamente seus horários para que, ao ir para a escola, de manhã cedo, não cruze com desconhecidos. Certo dia, porém, seu esquema falha, e ela é tocada por quatro mãos rápidas e nervosas na cena aberta da rua. O que então decorre é a deflagração de seu amadurecimento. A experiência traumática leva a garota a deixar de ser preciosa e descobrir que "Uma pessoa é alguma coisa"<sup>309</sup>, descoberta feita, portanto, longe da proteção doméstica.

Percebe-se, assim, que noções relacionadas a comportamentos e valores da sociedade brasileira, como as presentes nos estudos de Sérgio Buarque de Holanda e Roberto DaMatta, podem ser localizadas na ficção de Clarice Lispector, que as ironiza e desmantela. E esse desmantelamento traz à luz outro detalhe que se pode pinçar nos textos da autora: o convívio ou confronto entre os espaços públicos e privados. Seguindo o raciocínio desenvolvido neste capítulo, pode-se supor que, na representação feita por Lispector, o público não é invadido pelo privado, sendo mantidas as diferenças entre essas esferas.

---

<sup>309</sup> LISPECTOR, 1983, p.105.

Em Clarice, o espaço público – a rua – oferece aos sujeitos certa liberdade que eles não encontram no espaço privado – a casa. Ruas, calçadas, parques e praças colocam as personagens em contato com o "outro", sempre estranho a seus mundos. Quando se constata que esses espaços referem-se à cidade do Rio de Janeiro, emblemática das profundas distâncias entre as classes sociais no país, assumem importantes proporções as mudanças acenadas pelo texto de Lispector, desde, é claro, que o leitor se habilite a ver sob as luzes difusas projetadas pela escritora.

No modo como a ficção de Lispector representa as relações sociais e familiares, público e privado são conceitos ou espaços marcados sempre pela necessária constituição da subjetividade. Na rua ou na casa, as personagens criadas por Clarice Lispector acabam por recusar lugares e modos de ser pré-determinados e, no encontro com o "outro", o que elas mais almejam é transformarem-se em sujeitos, desejo fundamental para a transformação e superação de estruturas opressoras e arcaicas que sufocavam os indivíduos e conseqüentemente o país quando da produção dos livros da escritora.

Definida pela crítica literária como intimista ou introspectiva, a obra de Clarice Lispector proporciona, através do mergulho no indivíduo, contribuição ímpar às reflexões sobre questões relacionadas à cultura e à sociedade brasileiras. Talvez seja o caso de mencionar um dos primeiros textos críticos sobre a ficção de Lispector, escrito por Antonio Candido no ano de 1943, quando foi publicado **Perto do coração selvagem**. Na ocasião, ele assim manifestou-se sobre a Literatura Brasileira e o romance de Clarice:

[...] Enquanto não for pensada convenientemente, uma língua não estará apta a coisa alguma de definitivo, nem dará azo a nada de mais sólido do que a literatura periférica, ou seja, aquela que dá voltas em torno de um problema essencial sem conseguir pôr a mão sobre ele. Para que a literatura brasileira se torne uma grande literatura, é necessário que o pensamento afine a língua e a língua sugira o pensamento por ela afinado. Uma dupla corrente, da qual saem as obras-primas, e sem a qual dificilmente se chega a uma visão profunda e vasta da vida dentro da literatura.

[...]

Com efeito, este romance é uma tentativa impressionante de levar nossa língua canhestra para domínios pouco explorados, forçando-a a adaptar-se a um pensamento cheio de mistério, para o qual, se sente, a ficção não é um exercício ou uma aventura afetiva, mas um instrumento real do espírito, apto a nos fazer penetrar em alguns dos labirintos mais retorcidos da mente.<sup>310</sup>

A tentativa que Candido nota no primeiro romance de Clarice foi perseguida, pela escritora, ao longo de sua vida. Foi, como bem assinalou o crítico, uma tentativa de afinar língua e pensamento, sintonia essencial à constituição de um sólido sistema literário. A via dupla entre a elaboração da linguagem e a riqueza do pensamento que surge e dá origem à expressão contribui para a constituição e para a percepção da vida vasta que pulsa nas grandes obras, e pode-se afirmar que não falta, nos textos de Clarice, vasta vida pulsante.

Quanto ao difícil trabalho com a expressão, Clarice Lispector enfrentou-o com determinação e assumiu a tarefa de tornar mais maleável a língua portuguesa, pela qual declarou seu amor em uma de suas crônicas, datada de maio de 1968, cujos trechos estão transcritos a seguir:

Esta é uma confissão de amor: amo a língua portuguesa. Ela não é fácil. Não é maleável. E, como não foi profundamente trabalhada pelo pensamento, a sua tendência é a de não ter sutilezas e de reagir às vezes com um verdadeiro pontapé contra os que temerariamente ousam transformá-la numa linguagem de sentimento e de alerteza. E de amor. A língua portuguesa é um verdadeiro desafio para quem escreve. Sobretudo para quem escreve tirando das coisas e das pessoas a primeira capa de superficialismo.

Às vezes ela reage diante de um pensamento mais complicado. Às vezes se assusta com o imprevisível de uma frase. Eu gosto de manejá-la – como gostava de estar montada num cavalo e guiá-lo pelas rédeas, às vezes lentamente, às vezes a galope.<sup>311</sup>

---

<sup>310</sup> CANDIDO, Antonio. Uma tentativa de renovação. In: \_\_\_\_\_. Brigada ligeira: e outros escritos. São Paulo: UNESP, 1992. p. 97-98.

<sup>311</sup> LISPECTOR, Clarice. A descoberta do mundo. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. p. 134.

A língua portuguesa, nas páginas de Clarice, é repleta de sutilezas e maleabilidade, prova do domínio que a escritora atingiu ao tentar torná-la meio de expressão de realidades íntimas, subjetivas, densas, complexas e contraditórias. Como bem sentiu Candido, a escritora brasileira fez de sua ficção um instrumento do espírito, capaz de levar o leitor a penetrar nos labirintos retorcidos da mente.

No que toca a assuntos relativos à História, à Cultura e à Sociedade brasileiras, a escritora mobilizou as mesmas forças e habilidades necessárias à representação de temas relativos à subjetividade – e que lhe valeram a classificação de intimista ou introspectiva. Seu modo de representar certas questões nacionais segue alguns dos procedimentos indicados na crônica. É, portanto, por meio de uma linguagem de sentimento, de alerteza e desprovida de superficialismos que se pode captar as interpretações que a escritora fez de seu tempo e de seu país.

### 3 AMPLIANDO O FOCO

O que me proponho contar parece fácil e à mão de todos. Mas a sua elaboração é muito difícil. Pois tenho que tornar nítido o que está quase apagado e que mal vejo. Com mãos de dedos duros enlameados apalpar o invisível na própria lama.  
(Clarice Lispector)

Último texto publicado em vida por Clarice Lispector, no ano de 1977, meses antes de sua morte, **A hora da estrela** é uma narrativa que se desdobra na história da protagonista, Macabéa; na do narrador, Rodrigo S.M.; e na da construção da narrativa literária dessas histórias. Esse cruzamento de perspectivas dá ao livro o caráter de síntese da produção de Lispector, escritora que sempre se destacou pelo extremo cuidado com a renovação da linguagem literária. Nessa última obra, ao intenso trabalho de linguagem, somou-se a presença de temas da realidade social brasileira, o que fez com que a crítica imediatamente tratasse **A hora da estrela** como uma composição ímpar no conjunto da ficção da autora, já que a obra refere-se especificamente ao Brasil, enquanto muitos contos e romances, tais como **Perto do coração selvagem**, **O lustre** ou **A cidade sitiada**, examinados anteriormente, fazem referências apenas genéricas ao contexto que representam ou ao de sua produção e circulação, o que lhes confere uma universalidade cuja exclusividade é questionada somente se o leitor dedicar-se ao exame das frestas e sombras que marcam a ficção da autora.

A trajetória de Macabéa é marcada pela pobreza e má sorte. Nascida no sertão de Alagoas, seus pais morreram de febre, e ela foi criada por uma tia beata, com quem migrou para a Cidade Maravilhosa. Após a morte da tia, passou a morar, juntamente com outras quatro moças, em quarto de pensão na rua Acre,

próximo ao cais e à zona de prostituição. Às vezes, para matar a fome, ela mastigava papel; a moça nem conhecia o que é macarrão. Trabalhava como datilógrafa e divertia-se ouvindo a Rádio Relógio e indo a cinemas baratos. Em seu cotidiano monótono e sem atrativos, comprar um batom vermelho ou faltar ao serviço, garantia de ter o quarto só para si por um dia inteiro, eram fatos muito marcantes.

Outra personagem da história é Olímpico de Jesus, o rude namorado de Macabéa. Ele é exemplar da representação escancarada de uma certa face do Brasil que pôde ser imediatamente reconhecida e saudada pela crítica contemporânea à publicação de **A hora da estrela**. Olímpico saiu da Paraíba para tentar a vida na cidade grande do sul. Ao contrário da namorada, conhecia melhor as regras do jogo da sobrevivência. Por exemplo, ao ser indagado sobre seu nome, ocultava a origem: “— Olímpico de Jesus Moreira Chaves – mentiu ele porque tinha como sobrenome apenas o de Jesus, sobrenome dos que não têm pai.”<sup>312</sup> Trabalhava em uma metalúrgica, mas recusava-se a ser chamado de "metalúrgico", preferindo o termo "operário". Ainda no nordeste, juntou salários para trocar um dente perfeito por um de ouro, que “lhe dava posição na vida” e os vícios de um certo modo de ser brasileiro:

Os negócios públicos interessavam Olímpico. Ele adorava ouvir discursos. Que tinha seus pensamentos, isso lá tinha. Acocorava-se com o cigarro barato nas mãos e pensava. Como na Paraíba ele se acocorava no chão, o traseiro sentado no zero, a meditar. Ele dizia alto e sozinho:

-Sou muito inteligente, ainda vou ser deputado.

E não é que ele dava para fazer discurso? Tinha o tom cantado e o palavreado sebooso, próprio para quem abre a boca e fala pedindo e ordenando os direitos do homem. No futuro, que eu não digo nesta história, não é que ele terminou mesmo deputado? E obrigando os outros a chamarem-no de doutor.<sup>313</sup>

Além de Olímpico, integrava a vida de Macabéa sua colega de escritório, Glória, que, com aparência farta e exuberante, provocou o fim do namoro de Macabéa:

---

<sup>312</sup> LISPECTOR, Clarice. A hora da estrela. 17. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990, p. 60.

<sup>313</sup> Op. cit., p. 63.

Glória possuía no sangue um bom vinho português e também era amaneirada no bamboleio do caminhar por causa do sangue africano escondido. Apesar de branca, tinha em si a força da mulatice. Oxigenava em amarelo-ovo os cabelos crespos cujas raízes estavam sempre pretas. Mas mesmo oxigenada ela era loura, o que significava um degrau a mais para Olímpico. Além de ter uma grande vantagem que nordestino não podia desprezar. É que Glória lhe dissera, quando lhe fora apresentada por Macabéa: “sou carioca da gema!” Olímpico não entendeu o que significava “da gema” pois esta era uma gíria ainda do tempo de juventude do pai de Glória. O fato de ser carioca tornava-a pertencente ao ambicionado clã do sul do país. Vendo-a, ele logo adivinhou que, apesar de feia, Glória era bem alimentada. E isso fazia dela material de boa qualidade.<sup>314</sup>

Glória é produto da miscigenação racial que está na base da formação brasileira. Em uma síntese meio macunaímica, ela tem louros cabelos crespos, é branca com força de mulata. Além disso, seu maior atributo é ser carioca e pertencer ao clã do sul, região que acumula belezas e riquezas e onde, por força do desenvolvimento econômico, não se encontram moças franzinas e feias. Pode-se recordar aqui que é do sul que vinham os parentes reverenciados pelo pai de Virgínia, no romance **O lustre**.

Para Olímpico, que é seduzido por Glória, contava também o fato de ela ter pai e mãe – ele que inventara um nome para ocultar a ausência de pai. Atributos como possuir carnes fartas, ser carioca da gema, ter pai e mãe fazem de Glória a mulher ideal aos olhos do operário, pois ela integra o Brasil viçoso e robusto ao qual ele quer pertencer.

Personagem que igualmente permite analisar a representação que Clarice Lispector faz do Brasil em **A hora da estrela** é a cartomante a que Macabéa recorre para saber de seu futuro. "Madama" Carlota sobreviveu à miséria prostituindo-se. Juntou dinheiro e atingiu uma situação confortável, morando em

---

<sup>314</sup> LISPECTOR, 1990, p. 76.

apartamento térreo, com sofás e poltronas de matéria plástica – coisa de luxo comparada à miséria do quarto em que vivia Macabéa, por exemplo. Carlota é uma vencedora que, como Olímpico, conhece o funcionamento da sociedade em que vive. Em um dos conselhos que dá a Macabéa, demonstra como conquistou sua condição, que pode ser considerada privilegiada quando confrontada à da moça nordestina:

Eu sou fã de Jesus. Sou doidinha por Ele. Ele sempre me ajudou. Olha, quando eu era mais moça tinha bastante categoria para levar vida fácil de mulher. E era fácil mesmo, graças a Deus. Depois, quando eu já não valia muito no mercado, Jesus sem mais nem menos arranhou um jeito de eu fazer sociedade com uma coleguinha e abrimos uma casa de mulheres. Aí eu ganhei dinheiro e pude comprar este apartamentozinho térreo. [...]Seja também fã de Jesus porque o Salvador salva mesmo. Olhe, a polícia não deixa pôr cartas, acha que estou explorando os outros, mas, como eu lhe disse, nem a polícia consegue desbancar Jesus. Você notou que Ele até me conseguiu dinheiro para ter mobília de grã-fino?<sup>315</sup>

O fragmento antes transcrito traz à luz vários aspectos da sociedade e da cultura brasileiras, segundo alguns de seus intérpretes. A sobrevivência de Carlota dá-se a partir da exploração, inicialmente de seu próprio corpo e de sua dignidade; depois da exploração de outras moças. Relevante também é observar o modo informal e próximo com que a personagem refere-se a Jesus, atitude que Sérgio Buarque de Holanda identifica na caracterização do comportamento cordial. Esse Jesus de quem a cartomante é fã assegura-lhe proteção diante do ato ilícito que ela comete ao pôr cartas. A atuação da polícia, representação do poder público e Estatal, é suplantada pela fé cordial em Jesus.

Através das personagens de **A hora da estrela**, é possível identificar modos distintos de sobrevivência na sociedade brasileira. Olímpico, Glória e Carlota retratam parcelas da sociedade brasileira que tentam sobreviver adotando os padrões ditados pelas elites; essas personagens integram a massa, aquele corpo indistinto, que pouco preserva origens e tradições próprias. São ambiciosas – caso evidente de Olímpico – e não se prendem a escrúpulos para

---

<sup>315</sup> LISPECTOR, 1990, p. 91.

conquistarem um espaço, mesmo restrito, na sociedade em que vivem. Há um comentário do narrador a respeito de Olímpico que poderia ser atribuído igualmente a Glória e Carlota: "... não era inocente coisa alguma, apesar de ser uma vítima geral do mundo. Tinha, descobri agora, dentro de si a dura semente do mal, gostava de se vingar, este era o seu grande prazer e o que lhe dava força de vida."<sup>316</sup>

Atitudes pouco éticas e ilegais como roubar um relógio no banheiro da fábrica, ficar com o namorado da colega, ser cafetina ou colocar cartas refletem certa vocação para o mal, mas também surgem da luta pela sobrevivência. É possível inferir, inclusive, que, na sociedade brasileira, o ingresso de indivíduos marginalizados no exuberante mundo situado na zona sul carioca e o trânsito por esse mundo tornam-se possíveis apenas aos dotados de malícia e de certa semente do mal, que os deixam fortes e vingativos, como se fossem esses requisitos necessários à sobrevivência.

A idéia de que é necessário enfrentar com malícia e vigor a "cidade incontestável" ganha reforço ao examinar-se a sina de Macabéa. Sem pai nem mãe, representada como capim ou café frio, é facilmente substituível na engrenagem, vive numa cidade toda feita contra ela, reduz-se a si mesma, ninguém tem interesse por ela, sequer a olham. Sob vários aspectos, portanto, ela é a mais miserável das personagens de **A hora da estrela** e está absolutamente à margem da organização social. Macabéa não consegue integrar-se ao sistema nem como marginalizada, condição das outras personagens da obra. Seu encanto por vitrines da zona sul ou por anúncios publicitários não é suficiente para que ela transforme-se e consiga transpor as barreiras que a separam do mundo que a cerca. Talvez esteja aí uma das causas do desfecho fatal: não há sobrevivência possível aos que ficam de fora dos padrões de comportamento, de desejos, de linguagem, de pensamentos ditados pelos grupos dominantes social e economicamente.

---

<sup>316</sup> Op. cit., p. 64.

A cena em que Macabéa morre atropelada, ao sair da cartomante, foi brevemente comentada no capítulo 2.1, dedicado à análise de **O lustre**. Segundo romance de Clarice Lispector, ele data de 1946, e sua protagonista, Virgínia, também morre atropelada na rua de uma metrópole. Conforme mencionado antes, a morte das duas personagens pode ser compreendida como representação da impossibilidade de elas sobreviverem na grande cidade. No caso de Virgínia, essa impossibilidade nasce do confronto constante entre seu passado não-urbano e sua vida na metrópole. Oriunda de grupo herdeiro de traços próprios do modelo familiar tradicional brasileiro, Virgínia não consegue operar a síntese necessária à modernização implicada no processo de urbanização.

No caso de Macabéa, a impossibilidade de sobrevivência não está apenas na sua origem ou pobreza, condições que a tornam essencialmente distinta de Virgínia. Olímpico, "madama" Carlota e Glória são tipos marginalizados socialmente como ela. Ocorre que Macabéa tem certa pureza primitiva que lhe impede de adaptar-se à crueza da grande cidade. E essa pureza é que faz com que sua morte possa ser recebida com tristeza e acompanhada melancolicamente pela música de "um homem magro de paletó puído tocando violino na esquina."

317

Morrer, no caso de Macabéa, não sela apenas seu fracasso diante da conjuntura que se impõe. Sua morte pode significar também a preservação de sua pureza e de sua resistência. O equivocado destino acenado por "madama" Carlota, pouco antes da morte da personagem, inscrevia-a no mesmo "clã do sul" a que pertencia Glória, com dinheiro e promessas de amor, veludo, cetim e casaco de pele. As previsões encantam e alegam a moça, mas, para além do mundo mágico e artificial representado por Carlota, elas não são compatíveis com o modo de ser de Macabéa. Esse desajuste pode ser percebido na observação espontânea e tão ingênua quanto realista da moça diante da notícia, dada pela

---

<sup>317</sup> LISPECTOR, 1990, p. 101.

cartomante, de que ganhará até casaco de pele: "— Mas casaco de pele não se precisa no calor do Rio ..."318.

Por tudo isso, a morte de Macabéa pode ser lida como apenas mais um dos momentos paradoxais da escrita clariceana e da trajetória da personagem. Segundo Maria do Carmo Campos, no ensaio "Clarice Lispector e a vida danificada", "Signo do silêncio e da morte, Macabéa acaba funcionando como eixo de revitalização. O seu fim não é a morte, mas a redenção."319

Outro indício de sua trajetória ambígua e paradoxal pode ser localizado no fato de que o nome da protagonista inscreve-a na tradição do pensamento cristão ocidental, pois origina-se de "Macabeus", povo que cumpriu sina milenar e lutou para livrar-se do domínio de soberanos gregos, merecendo dois capítulos no "Antigo Testamento", parte da **Bíblia Sagrada** dedicada à história do povo hebreu. Nesse sentido, há uma arcaica universalidade na personagem. A conviver com essa universalidade ancestral, contudo, está sua condição de representante da trajetória de inúmeros brasileiros que migram das regiões norte e nordeste para as cidades mais desenvolvidas do país, localizadas sobretudo nas regiões sul e sudeste. A situação de nordestina pobre e migrante, vivendo "numa cidade toda feita contra ela"320, assegura a Macabéa uma condição de inegável brasilidade e irmana-a a outros nordestinos de fala rudimentar e pureza primitiva, como Fabiano e Sinhá Vitória, do romance **Vidas secas**, publicado por Graciliano Ramos em 1938 321. Pode-se afirmar, portanto, que a construção de Macabéa aponta para uma síntese entre universal e particular ou local. É interessante constatar que essa síntese que se verifica na personagem de **A hora da estrela** está na base da formação da Literatura Brasileira, conforme a entende Antonio Candido. Nesse sentido, Macabéa estaria situada entre as personagens representativas do

---

<sup>318</sup> Op. cit., p. 96.

<sup>319</sup> CAMPOS, Maria do Carmo. Clarice Lispector e a vida danificada. In: \_\_\_\_\_. A matéria prismada: o Brasil de longe e de perto & outros ensaios. São Paulo: EDUSP; Porto Alegre: Mercado Aberto, 1999.

<sup>320</sup> LISPECTOR, 1990, p. 29.

processo histórico, social e cultural brasileiro, ao lado de Iracema, Brás Cubas, Policarpo Quaresma, Macunaíma, Riobaldo, Severino para citar apenas alguns nomes extraídos de obras consagradas do sistema literário brasileiro.

Até aqui se fez breve apresentação das personagens de **A hora da estrela**, todas pobres ou remediadas, lutando para sobreviver. Por seu intermédio, é possível observar uma vigorosa denúncia contra a miséria e as contradições da sociedade brasileira. Essa denúncia pode ser lida em outro aspecto da obra: na relação do narrador, Rodrigo S.M., com a personagem principal, Macabéa. Ele relata que pegou "... no ar de relance o sentimento de perdição no rosto de uma moça nordestina"<sup>322</sup> e mantém uma relação ambígua com a personagem, alternando algumas passagens de impaciência e hostilidade com outras de compaixão, pena e solidariedade.

Pode-se pensar que Rodrigo S. M. é o sujeito que se coloca diante de um "outro de classe", retomando expressão de Lígia Chiappini bastante recorrente ao longo deste estudo. Em sua relação com esse "outro", o narrador adota muitas vezes a postura do "homem cordial", pouco receptivo ao diferente e que desconhece qualquer forma de convívio que não seja ditada por uma ética de fundo emotivo.

A possibilidade de partir da idéia de cordialidade, conforme foi desenvolvida por Sérgio Buarque de Holanda em **Raízes do Brasil**, para examinar o narrador de **A hora da estrela** pode ser estendida ao conjunto da narrativa. As idéias de Roberto DaMatta a respeito da forma diferenciada com que são tratadas pessoas e indivíduos na sociedade brasileira, já mencionadas em outros momentos deste estudo, também revelam-se úteis para certas abordagens que se pode fazer do livro publicado por Clarice no ano de sua morte. Na composição de Macabéa, por exemplo, são muito freqüentes termos que destacam sua impessoalidade ou sua condição de indivíduo. Podem-se referir, a

---

<sup>321</sup> Essa associação é desenvolvida por Flávio Kothe em "Graciliano e a antagonista silenciada", *Cadernos Porto & Vírgula*.

<sup>322</sup> LISPECTOR, 1990, p. 26.

esse respeito, duas passagens do texto de Clarice Lispector: "Quanto à moça, ela vive num limbo impessoal, sem alcançar o pior nem o melhor"<sup>323</sup>; "ela era quase impessoal"<sup>324</sup>. Além dessas frases, fatos como os relacionados à preocupação de Olímpico em ter um sobrenome ou o valor que ele dá a Glória por ela ter pai e mãe podem levar à constatação de que, enquanto Macabéa vive todas as agruras de ser apenas um indivíduo no Brasil, Olímpico, Glória e Carlota lutam para tornarem-se pessoas, dignas, portanto, de privilégios.

Retomando a análise da relação entre Rodrigo S. M. e a matéria que ele narra, a história de Macabéa, pode-se tratá-lo como um narrador cordial que, além de demonstrar impaciência para com a personagem, busca construir o discurso adequado para reproduzir uma narrativa como a que tem em mãos, assim definida por ele: "Escrevo neste instante com algum prévio pudor por vos estar invadindo com narrativa tão exterior e explícita."<sup>325</sup> Essas sensações de pudor e de invasão, nascidas da exterioridade de Macabéa, e os fatos que envolvem sua breve existência podem ser lidos como desdobramentos da tendência a romper distâncias, marca do 'homem cordial', segundo Sérgio Buarque.

Em outro momento, o narrador afirma que busca construir um relato frio: "Bem, é verdade que também eu não tenho piedade do meu personagem principal, a nordestina: é um relato que desejo frio."<sup>326</sup> Mais adiante, ele comenta o tipo de vocabulário que deve ser empregado:

Será que eu enriqueceria este relato se usasse alguns difíceis termos técnicos? Mas aí que está: esta história não tem nenhuma técnica, nem de estilo, ela é ao deus-dará. Eu que também não mancharia por nada deste mundo com palavras brilhantes e falsas uma vida parca como a da datilógrafa. Durante o dia eu faço, como todos, gestos despercebidos por mim mesmo. Pois um dos gestos mais despercebidos é esta história de que não tenho culpa e que sai como sair.<sup>327</sup>

---

<sup>323</sup> LISPECTOR, 1990, p. 38.

<sup>324</sup> Op. cit., p. 80.

<sup>325</sup> Op. cit., p. 26.

<sup>326</sup> LISPECTOR, 1990, p. 27.

<sup>327</sup> Op. cit., p. 52.

Rodrigo S.M. busca um estilo "ao deus-dará" para tratar de uma moça sem pai nem mãe e cuja vida parca não comporta palavras brilhantes. Tem-se aí, com ironia, algumas orientações sobre o tipo de discurso ideal para tratar de uma pessoa cuja existência não é digna de ser notada ou narrada.

Essa pobreza de discurso a que se refere Rodrigo tem uma outra versão no conto "A bela e a fera ou a ferida grande demais", examinado no capítulo 2.3 deste trabalho. A retomada desse conto aqui relaciona-se ao modo de o narrador referir-se ao mendigo que expõe sua ferida em uma das avenidas do Rio de Janeiro. Conforme se buscou demonstrar durante as análises do conto, ocorre uma relativização de papéis sociais que leva a personagem Carla a perceber no mendigo um semelhante. No plano da narração, entretanto, o mendigo não recebe do narrador o mesmo tratamento que ele dá à personagem Carla. A introdução do pensamento do mendigo é marcada com muita nitidez pelo narrador, conforme demonstram os fragmentos a seguir transcritos:

Pensamento do mendigo: "essa dona de cara pintada com estrelinhas douradas na testa, ou não me dá ou me dá muito pouco". Ocorreu-lhe então, um pouco cansado: "ou dará quase nada."<sup>328</sup>

Pensamento do mendigo: "Essa mulher é doida ou roubou o dinheiro porque milionária ela não pode ser", milionária era para ele apenas uma palavra e mesmo se nessa mulher ele quisesse encarnar uma milionária não poderia porque: onde já se viu milionária ficar parada de pé na rua, gente? Então pensou: ela é daquelas vagabundas que cobram caro de cada freguês e com certeza está cumprindo alguma promessa?<sup>329</sup>

" Vai ver que ela é comunista! " pensou meio a meio o mendigo. "E como comunista teria direito às suas jóias, seus apartamentos, sua riqueza e até os seus perfumes."<sup>330</sup>

---

<sup>328</sup> LISPECTOR, Clarice. A bela e a fera ou a ferida grande demais. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1979. p. 136.

<sup>329</sup> LISPECTOR, 1979, p. 143.

<sup>330</sup> Op. cit., p. 144.

Na reprodução do pensamento de Carla, não ocorre a insistente demarcação que, nos fragmentos, é feita através do uso de aspas e da expressão "pensamento do mendigo". O narrador assume o ponto de vista de Carla, rica e poderosa, com a qual se confunde em passagens em que a técnica do monólogo interior é utilizada. Tamanha identificação entre o narrador e a personagem não é verificada em relação ao mendigo.

Pois, em "A bela e a fera ou a ferida grande demais", a radical separação entre classes e grupos diferentes, um dos mais graves problemas da sociedade brasileira desde os primórdios de sua formação até os dias atuais, é representada na relação do narrador com as personagens de modo direto, ao passo que, em **A hora da estrela**, essa representação é bem mais sofisticada e complexa.

O artigo "Contas a prestar: O intelectual e a massa em **A hora da estrela**, de Clarice Lispector", escrito por Regina Dalcastagnè, já foi anunciado na primeira parte deste estudo como uma das leituras renovadoras da obra de Lispector. Ele trata da maneira como o narrador, que expõe no texto a sua condição de intelectual, lida com Macabéa, expressão do "outro" e da massa. Regina coloca Rodrigo S.M. sob suspeita e explica por que faz isso: "Primeiro, porque é um intelectual falando sobre uma mulher do povo (e reafirmando seu preconceito); depois, porque usa a miséria de sua protagonista (que se torna ainda mais lastimável sob a sua escrita) para não parecer, ele mesmo, tão miserável."<sup>331</sup> Depois de oferecer muitos argumentos para sustentar a tese de que Rodrigo, o intelectual, faz de tudo para não se confundir com a massa, Macabéa, a autora conclui o texto da seguinte maneira:

Quando Rodrigo vê a nordestina se olhando no espelho e percebe ali seu próprio rosto, "cansado e barbudo" (AHE, 37)<sup>332</sup>, ele faz com que nos enxerguemos também. E passamos a ser nós os narradores desse livro – a ofender Macabéa para nos sentirmos um pouquinho mais fortes, mais aptos, a dizer que a amamos para parecermos generosos ou superiores. E isso conforma, e assusta, e nos

---

<sup>331</sup> DALCASTAGNÈ, Regina. Contas a prestar: o intelectual e a massa em *A hora da estrela*, de Clarice Lispector. *Revista de crítica literária latinoamericana*. Lima, Hanover, n.51, 2000. p. 86.

<sup>332</sup> Referência à página de *A hora da estrela* onde se encontra a citação; a autora utiliza a edição de 1990 da editora Francisco Alves.

põe em alerta, afinal "quem já não se perguntou: sou um monstro ou isto é ser uma pessoa?" (AHE, 29).

A indagação, tão mais verdadeira quanto mais desconforto nos traz, dá conta da angústia de quem não tem certeza de seu papel no mundo. Alguém como Rodrigo, que, depois de tudo, faz de Macabéa "um vago sentimento nos paralelepípedos sujos" (AHE, 102), mesmo sabendo que não pode abandoná-la assim. **A hora da estrela** é um romance sem consolo, atravessado pelo som de um violino e acompanhado "do princípio ao fim por uma levíssima e constante dor de dentes, coisa de dentina exposta" (AHE, 39). É um livro que expõe feridas e vergonhas, que fala de misérias e fracassos sem disfarçar incompetências (sociais, políticas, afetivas, artísticas) e sem fazer com que tudo se equivalha. Não amesquinha a dor, nem a vida.<sup>333</sup>

O texto de Regina Dalcastagné ilumina com muita competência e seriedade pontos importantes do último livro de Clarice, mas, na leitura que aqui se faz, a posição ambígua do narrador de **A hora da estrela** também admite a compreensão de que Rodrigo S.M reconhece que Macabéa, figuração de seu "outro de classe", é importante elemento na construção de sua própria subjetividade e, então, assim como Carla Sousa e Santos sentou-se na calçada da Avenida Copacabana junto com o mendigo, Rodrigo aceita e torce pela nordestina pobre e feia.

Momentos dessa aceitação e identificação podem ser percebidos em trechos como o que se transcreve ao lado: "todos nós somos um e quem não tem pobreza de dinheiro tem pobreza de espírito ou saudade por lhe faltar coisa mais preciosa que ouro - existe a quem falte o delicado essencial."<sup>334</sup> Em outra passagem, a percepção da precariedade da moça leva o narrador a perceber sua própria inutilidade: "Mas a pessoa de quem falarei mal tem corpo para vender, ninguém a quer, ela é virgem e inócua, não faz falta a ninguém. Aliás – descubro eu agora – também eu não faço a menor falta, e até o que escrevo um outro escreveria."<sup>335</sup>

No desenrolar da narração, além das manifestações de desprezo diante de Macabéa aqui já mencionadas, Rodrigo S.M. declara seu amor e sente vontade

---

<sup>333</sup> Op. cit., p. 96.

<sup>334</sup> LISPECTOR, 1990, p. 26.

<sup>335</sup> LISPECTOR, 1990, p. 28.

de cuidar da moça abandonada por todos, como deixa evidente o seguinte fragmento:

Sim, estou apaixonado por Macabéa, a minha querida Maca, apaixonado pela sua feiúra e anonimato total pois ela não é para ninguém. Apaixonado por seus pulmões frágeis, a magricela. Quisera eu tanto que ela abrisse a boca e dissesse:

— Eu sou sozinha no mundo e não acredito em ninguém, todos mentem, às vezes até na hora do amor, eu não acho que um ser fale com o outro, a verdade só me vem quando estou sozinha.

Maca, porém, jamais disse frases, em primeiro lugar por ser de parca palavra. E acontece que não tinha consciência de si e não reclamava nada, até pensava que era feliz. Não se tratava de uma idiota mas tinha a felicidade pura dos idiotas. E também não prestava atenção em si mesma: ela não sabia. (Vejo que tentei dar a Maca uma situação minha: eu preciso de algumas horas de solidão por dia senão "me muero".)<sup>336</sup>

Rodrigo fala por Macabéa, e essa atitude talvez possa ser questionada como certo paternalismo do intelectual em relação à massa ou ao povo. Entretanto, há que se admitir que, não tendo ninguém por si, como supor que a moça possa enfrentar a adversidade representada por toda uma cidade? Ao falar por Macabéa, Rodrigo impõe sua voz e seus valores — no fragmento anterior, isso fica claro no enunciado "Vejo que tentei dar a Maca uma situação minha" —, mas como ser diferente? A impessoalidade e a neutralidade diante da desvalida Macabéa não geraria um procedimento narrativo como aquele que se destacou no conto "A bela e a fera", em que o narrador não consegue, não pode ou não quer assumir a perspectiva do mendigo com a mesma adesão manifestada em relação à Carla Sousa e Santos, membro do grupo dos que "tudo podiam"?

A reflexão sobre a maneira de Rodrigo S.M. lidar com Macabéa provoca a retomada de uma expressão de Eduardo Portella retirada de trecho comentado no capítulo "Projeções". Ao discutir sobre a novidade ou não de **A hora da estrela** em relação às obras anteriores de Clarice Lispector, Portella define o texto de 1977 como "a alegoria da esperança possível". Ampliando essa definição, pode-se

---

<sup>336</sup> Op. cit., p. 86-87.

afirmar que, nessa obra, ocorre a aproximação possível entre o narrador e a personagem, ambos representantes de grupos que, no Brasil, historicamente sempre estiveram situados em posições muito distintas socialmente<sup>337</sup>.

Essa proximidade possível entre Rodrigo e Macabéa é o que talvez torne sua morte menos melancólica do que a de Virgínia. Além de a morte de Macabéa poder representar, em **A hora da estrela**, uma espécie de resistência à cidade que se volta contra ela, acredita-se, ao contrário do que revela o artigo de Regina Dalcastagnè antes comentado, que a voz de Rodrigo S.M. não deixa a nordestina jogada ao chão entre desconhecidos. Ele tenta até evitar o pior, mas, como isso torna-se impossível, a identificação consuma-se na lembrança de que todos morrem, como é observado no seguinte trecho, localizado nos dois últimos parágrafos da narrativa:

E agora — agora só me resta acender um cigarro e ir para casa. Meu Deus, só agora me lembrei que a gente morre. Mas — mas eu também?!

Não esquecer que por enquanto é tempo de morangos.

Sim.<sup>338</sup>

Essa última palavra do texto, "sim", remete à primeira frase do livro: "Tudo no mundo começou com um sim."<sup>339</sup> Que positividade pode conter a triste história de Macabéa? Uma paradoxal positividade em que o tempo repete-se, a morte pode significar vitória e em que o criador cria-se junto com a narrativa. Nesse caso, o que poderia ser desprezo do narrador diante da tragédia da personagem — acender um cigarro, ir para casa e lembrar de morangos —, pode também corresponder a sua miséria, pois ele também não está livre das brutalidades e da crueza que marcam a sina de Macabéa. Para Rodrigo S. M., pior do que lembrar da sua própria precariedade talvez seja a sensação de impotência que o rumo da

---

<sup>337</sup> Segundo Sérgio Buarque de Holanda, no terceiro capítulo de Raízes do Brasil, o trabalho intelectual significou, para os antigos senhores de escravos e seus herdeiros, uma opção ao trabalho braçal e equiparou-se, por vezes, a "autênticos brasões de nobreza". (Cf. HOLANDA, 1973, p. 51)

<sup>338</sup> LISPECTOR, 1990, p. 106.

narrativa lhe traz. A história "exterior e explícita", captada de relance na rua de uma metrópole brasileira, segue seu próprio rumo, o que sugere certos limites do papel do artista e do intelectual.

O que até aqui se tem procurado demonstrar revela o quanto a brasilidade de **A hora da estrela** está no conteúdo – que se percebe nos temas e na construção das personagens– e também na forma do texto, sobretudo ao problematizar a relação entre o narrador e a personagem, sutil representação do funcionamento da sociedade brasileira. Na interpretação que Clarice Lispector faz do país, há uma esperança possível para a difícil convivência entre os grupos sociais representados por Macabéa e Rodrigo S.M., verificada na aproximação que se dá durante a narração. É evidente o modo ambíguo de o narrador portar-se diante da personagem, seu "outro de classe", mas parece claro também que ele supera em certa medida sua hostilidade, passando a aceitar a pobre criatura e constatando que ambos são semelhantes.

Eduardo Portella afirma que não se poderia falar de uma nova Clarice, a partir do texto de 1977, porque a escritora havia já transposto o figurativo e folclórico em outras obras, revelando-se sempre capaz de pedir um Brasil "desde dentro". Observa-se, em **A hora da estrela**, uma representação escancarada, óbvia e evidente do Brasil e outra representação "desde dentro", possível de ser localizada na reiterada presença do paradoxo, da contradição e da ambigüidade.

Tantas vezes se mencionou, neste trabalho, a escrita paradoxal de Clarice Lispector ou a lógica de inclusão que podem ser detectadas em sua ficção. Pois, na tentativa de ver a maneira como questões relativas ao Brasil foram representadas nessa obra, assumem importância central esses aspectos de natureza formal. Isso porque eles podem ter funcionado como véus a encobrirem o olhar da crítica especializada, que, ao não perceber a brasilidade nos textos da autora, cobrou-lhe engajamento e participação social; além disso, a escrita paradoxal e inclusiva de Clarice pode estar entre os instrumentos adequados à

---

<sup>339</sup> Op. cit., p. 25.

leitura deste país, uma vez que foi adotado tanto por estudiosos das mais diferentes áreas.<sup>340</sup>

No capítulo de abertura da obra **Formação da literatura brasileira**, publicada originalmente no ano de 1959, Antonio Candido situa o objetivo do livro a partir de tendências opostas que marcam a literatura nacional, como indica esta citação: "Este livro procura estudar a formação da literatura brasileira como síntese de tendências universalistas e particularistas."<sup>341</sup> Em muitos outros textos, Candido retomará sua tese acerca do movimento dialético verificado nos momentos de surgimento da produção literária no Brasil.

A forte presença dessas tendências, modelando a ficção e a lírica nacionais, pode ser pressentida em artigo de Machado de Assis, "Instinto de nacionalidade", e no prefácio escrito por José de Alencar ao romance **Sonhos d'ouro**, cujos trechos foram citados e comentados no capítulo 2.1 deste estudo. Os textos dos dois grandes romancistas do século XIX permitem resgatar certa cobrança que críticos da época faziam a escritores pouco inclinados a temas e formas localistas.

No século XX, o movimento pendular entre universal e particular pode ser verificado entre os modernistas, que, antropofagicamente, inspiram-se nas vanguardas históricas para reinterpretar o país. Já no decênio de trinta, essa dialética ganha novos contornos e, em lugar de universal e particular, passa-se a mencionar com mais frequência os termos urbano e rural. Na verdade, o universal

---

<sup>340</sup>Além de Gilberto Freyre e Sérgio Buarque de Holanda, que identificaram marcas de contradição e paradoxo na construção da sociedade brasileira, importantes estudiosos da Literatura Brasileira igualmente partiram da idéia de dialética – a qual supõe movimentos de natureza contrária – em seus trabalhos. Pode ser citado o caso de Alfredo Bosi, que estudou a dialética no processo de colonização do país; e de Roberto Schwarz, que, no célebre texto "As idéias fora do lugar", verificou os efeitos contraditórios da adoção de idéias européias em um contexto adverso. Paulo Eduardo Arantes é outro exemplo de pensador que mostra a frequência com que o "sentimento da dialética" comparece no sistema intelectual brasileiro. No caso de sua investigação, são as obras de Schwarz e Antonio Candido que são examinadas sob esse enfoque.

<sup>341</sup>CANDIDO, Antonio. Formação da literatura brasileira: momentos decisivos. 3ªed. São Paulo: Martins Fontes, 1969. v. 1. p. 23.

e o urbano confundem-se desde o século XIX, e as defesas que Alencar e Machado fazem de sua ficção urbana impõe-se diante de posições, vigentes naquele período, de que a representação da cidade não satisfazia o anseio de construção da nacionalidade, conceito que, naquele momento, implicava forte destaque ao específico e particular. O que acontece nos anos trinta do século XX é que, consolidada uma primeira etapa do processo de modernização do Brasil, alguns escritores assumem a tarefa de revelar as faces ainda não modernizadas do país. Não se pode deixar de mencionar que esse confronto entre o Brasil do litoral e o do interior, que mobiliza os ficcionistas da geração de 1930, já havia impulsionado a criação de **Os Sertões**, publicado por Euclides da Cunha em 1902.

Apesar das peculiaridades de cada época, aquela idéia que Candido aplica à formação da literatura brasileira parece acompanhar o andamento do sistema literário e do próprio país. Nesse movimento dialético ou paradoxal, Clarice Lispector foi escritora associada a tendências universalistas e urbanas, o que implica tratá-la como pouco ou nada brasileira.

É prudente esclarecer que o esforço que aqui se fez de trazer à luz certa brasilidade de Clarice Lispector não está preso a juízos de valor, como se, ao buscar sua brasilidade, se estivesse reclamando posição de maior destaque ou importância para Clarice. Esse esforço, na verdade, tem por base o exercício da atividade crítica que, partindo dos instrumentos de seu tempo e do cruzamento de leituras diversas, procura atar pontos não atados em gerações críticas anteriores.

Ao definir Clarice como escritora que tende ao universal e ao urbano, fica chancelada a aproximação entre a autora e Machado de Assis, artista que, a seu tempo, não esteve incluído entre aqueles dedicados à representação do país, atitude crítica totalmente superada ao longo do século XX. O encontro entre Machado e Clarice poder ser sugerido inicialmente pelo retrato que ambos fazem da cidade do Rio de Janeiro. Mas não param aí as possibilidades de articulações. Há um interessante texto que se lança à tarefa de olhar retrospectivamente a

literatura brasileira; seu título é sugestivo: "De Machado a Clarice: a força da literatura".

O ensaio de João Almino aponta, como uma primeira questão da literatura brasileira, a afirmação da identidade nacional; a segunda questão, que não é de menor importância para o autor, está em como dar forma a esta literatura. Ele então aponta aquelas que, no seu julgamento, são as tendências mais consistentes da literatura brasileira: a realista e a barroca.

Quanto ao realismo, João Almino destaca a busca da objetividade ou de neutralidade a que ele se propõe e o caráter marcadamente urbano que ele assumiu no Brasil. É enquanto trata do realismo que o autor introduz em seu texto o nome de Machado de Assis, o qual, nas obras publicadas a partir de **Memórias póstumas de Brás Cubas** (1881), " ... assume o papel central numa tradição brasileira de literatura urbana, geralmente realista e pouco orientada para o pitoresco ..." <sup>342</sup>. O realismo de Machado é ambíguo e não existe fora da perspectiva subjetiva; admite o improvável e o impossível. A objetividade que caracteriza o realismo é, na versão machadiana, moderna, e o escritor "... chama a atenção do leitor, com quem dialoga com freqüência, para a realidade do que se lê, para a realidade do próprio livro, de sua estrutura ou ausência de estrutura, de suas histórias e meandros narrativos." <sup>343</sup>

A vertente barroca abrange a "... mistura de rural e urbano, de enraizado e cosmopolita, de arcaico e moderno" <sup>344</sup> que se constata na cultura brasileira – aqui está, pois, outra versão para a síntese dialética apontada por Antonio Candido. É nessa vertente que está situada a ficção de Clarice Lispector, que se aproximaria do estilo barroco através da repetição, o que realça o traço fugidio da linguagem a cada tentativa de ser esclarecida. É importante destacar que João Almino não é o único a definir desse modo o estilo da autora. Ao tratar de **O lustre**, em 1946,

---

<sup>342</sup> ALMINO, João. De Machado a Clarice: a força da literatura. In: MOTA, Carlos Guilherme (org.). Viagem incompleta: a experiência brasileira (1500 - 2000): a grande transição. São Paulo: SENAC, 2000. p. 52.

<sup>343</sup> Op. cit., p. 53.

<sup>344</sup> Op. cit., p. 57.

Gilda de Mello e Souza emprega o termo, que volta em artigo de Solange Ribeiro de Oliveira publicado no ano de 1984 e que se intitula "Aspectos barrocos no romance de Clarice Lispector".

Após a identificação das vertentes dominantes na Literatura Brasileira, Almino passa a elaborar a sua síntese, momento do ensaio em que coloca lado a lado os nomes de Clarice e Machado, como indica o seguinte fragmento:

Juntamente com a de Machado de Assis, a obra de Clarice Lispector – sem o pitoresco, sem a cor local, com sua simplicidade na estruturação da frase e na escolha vocabular – talvez seja a mais universal da literatura brasileira. Seus temas são certamente mais vastos do que o Brasil, pois têm a vastidão da alma humana. Não se lê Clarice Lispector como brasileira, como certamente não se lê Borges como argentino, Proust, como francês, Kafka como tcheco, Katherine Mansfield como neozelandesa, Virginia Woolf como inglesa. Ela já foi, aliás, comparada aos três últimos desses autores, embora nenhum deles tenha recebido influência direta. Com obras como a dela, a literatura brasileira, como as grandes literaturas, não se fecha sobre si mesma, mas dá uma rica contribuição para a humanidade.

[...]

A liberdade de criação será tanto maior se o artista, o escritor ou o pensador, como Machado de Assis e Clarice Lispector, não tiverem de criar uma arte, uma literatura ou um pensamento supostamente nacionais.

Uma tal perspectiva não significa abdicar do nacional em detrimento do universal, do local em detrimento do global, pois, se o universalismo pode ser visto como uma invenção eurocêntrica, a universalidade não tem centro. Embora desigual e assimetricamente, valores, idéias, expressões culturais e costumes – nacionais e locais – migram, farão isso mais freqüentemente com a maior facilidade das comunicações e sempre terão o potencial de universalizar-se. As obras de Machado e Clarice, sem deixar de ser brasileiras, são um claro exemplo dessa possibilidade de universalização.<sup>345</sup>

As possibilidades de universalização, no mundo globalizado, não apagam as características peculiares de obras cuja produção não está determinada por pensamentos ou ideologias nacionais. No caso das obras de Clarice e Machado, elas tematizam o sujeito moderno, urbano e fragmentado, e essa é uma experiência que ultrapassa os vastos limites do território brasileiro. Entretanto, as modulações específicas da sociedade e da cultura brasileiras atingem a ficção

desses autores, daí resultando obras que aliam universal e local. Pode-se evocar, neste momento, artigo de Roger Bastide dedicado a mostrar a presença da natureza em Machado de Assis. Seu título é "Machado de Assis, paisagista" e aproveita lições da pintura para examinar como a paisagem foi assimilada pela ficção machadiana. A presença do Brasil tropical, em Machado, é notada pela ausência, isto é, ela não se destaca por meio de descrições detalhadas. Em Machado, a natureza mistura-se às personagens, impregna suas carnes e sensibilidade, enfim, integra-se à construção das personagens, de modo que obriga a olhá-las desde dentro. Isso é o que se pode depreender do fragmento que a seguir será transcrito:

... é para a paisagem interior que o nosso escriptor apella para unir o homem e a natureza. O que nos obriga, para descobri-lo, a nos voltarmos "para dentro", na sua expressão. À força de vivermos num certo meio, vão-se-nos impregnando delle os poros da pelle, a carne, a propria personalidade, de que passa a constituir parte integrante; por isso, tornada interior, a paisagem transparece-nos nos gestos, cobre-nos o rosto, canta-nos na voz ou brilha-nos nos olhos. Machado tinha disso experiencia profunda; tornara-se o Rio; podia dizer, como um de seus heróes, que "as ruas faziam parte de minha pessoa".<sup>346</sup>

O movimento de leitura que se deve fazer para captar a natureza em Machado é o mesmo necessário para buscar a representação de questões próprias da História, da cultura e da sociedade brasileiras em Clarice Lispector. Aliás, a expressão "voltarmos para dentro", empregada no texto de Bastide, é semelhante à que foi utilizada por Eduardo Portella, que viu, na capacidade de "pedir um Brasil desde dentro", o modo de a escritora ser brasileira.

A dificuldade em localizar o verde-amarelo na ficção de Clarice Lispector, ainda que ele aí se apresente em tons peculiares, explica-se pelo estilo da escritora. Barroco – aproveitando a sugestão de Almino – ou paradoxal, o certo é que esse não foi o estilo mais adotado pela ficção brasileira para representar o país e suas questões. Tendendo ao regional ou pitoresco, quando se tratava da

---

<sup>345</sup> ALMINO, 2000, p. 77-79.

<sup>346</sup> BASTIDE, Roger. Machado de Assis, paisagista. In: Revista do Brasil. Rio de Janeiro, nº 29, 1940. p. 11.

representação da natureza, ou assumindo caráter de denúncia social, a prosa literária, no Brasil, deixou para o terreno da lírica as mais significativas e freqüentes manifestações da subjetividade. Essa situação altera-se ao longo do século XX, quando o romance e o conto passam a assimilar alterações e experimentalismos formais. Pois a obra de Clarice Lispector situa-se nesse contexto em que as fronteiras entre prosa e poesia alargam-se consideravelmente.

Um outro fator que embaça a visão de quem tenta ver Clarice Lispector como uma possível intérprete do país está na classificação de intimista que sua obra recebeu desde as primeiras publicações. Carlos Nelson Coutinho, em **Cultura e sociedade no Brasil**, opõe a cultura nacional-popular à intimista, considerando esta como tendência à evasão da realidade concreta. Ao optar pela via do intimismo, os intelectuais estariam em terreno aparentemente autônomo no que diz respeito às instâncias de poder. Coutinho parte de uma expressão de Thomas Mann, "intimismo à sombra do poder", para desenvolver suas análises, que podem explicar algumas cobranças em relação à posição de Clarice Lispector frente à situação política do país.

A obra de Clarice Lispector foi produzida em períodos da História brasileira em que artistas e intelectuais foram confrontados com atitudes autoritárias e repressoras por parte do Estado. Os ecos da ditadura de Getúlio Vargas, em vigência desde 1937 até 1945, ainda se faziam sentir quando os primeiros livros da escritora começaram a ser lançados. A partir de 1964, é o golpe militar, seguido pelos pesados anos de chumbo, que gera certa desconfiança em relação aos que se mantinham à sombra e não faziam da obra de arte campo aberto de denúncia social e de manifestação ideológica.

A respeito das críticas que Clarice Lispector sofreu durante o período de ditadura militar, é curioso referir os episódios que envolveram a inclusão de seu nome no "Cemitério dos Mortos-Vivos", série de charges criadas pelo cartunista Henfil e publicadas no tablóide **O Pasquim**, atacando aqueles que apoiavam abertamente o regime militar ou omitiam-se diante da situação do país. Do mundo das letras, ganharam lápides personalidades como o dramaturgo Nelson

Rodrigues; o sociólogo Gilberto Freyre; a escritora Rachel de Queiroz; o poeta e teórico da comunicação Décio Pignatari; e o também poeta Homero Homem. Segundo Denis de Moraes, estudioso da vida de Henfil, quando o nome de Clarice Lispector apareceu em uma dessas tiras<sup>347</sup>, houve reação no meio intelectual brasileiro, e a própria escritora escreveu ao jornalista para discordar da sua inclusão no "cemitério".

Tempos depois, no mês de julho do ano de 1973, em uma entrevista dada a **O Jornal**, Henfil comenta o assunto:

Eu a [Clarice Lispector] coloquei no Cemitério dos Mortos-Vivos porque ela se coloca dentro de uma redoma de Pequeno Príncipe, para ficar num mundo de flores e de passarinhos, enquanto Cristo está sendo pregado na cruz. Num momento como o de hoje, só tenho uma palavra a dizer de uma pessoa que continua falando de flores: é alienada. Não quero com isso tomar uma atitude fascista de dizer que ela não pode escrever o que quiser, exercer a arte pela arte. Mas apenas me reservo o direito de criticar uma pessoa que, com o recurso que tem, a sensibilidade enorme que tem, se coloca dentro de uma redoma. [...] Ela escreve bem à beça, um potencial excelente para entender as angústias do mundo. O maior respeito todo mundo tem por Clarice Lispector. No entanto, ela não toma conhecimento das causas e dos motivos desses problemas existenciais, não só dela como do mundo inteiro. Foi por isso que botei a Clarice lá. Ela não gostou, e eu não vou tomar uma atitude fascista de matá-la.<sup>348</sup>

Não é objetivo deste estudo ingressar na discussão sobre arte engajada, mas as palavras de Henfil antes transcritas ilustram que, em seu tempo, Clarice – como outros artistas – foi criticada por ter feito, com invulgar qualidade, aquilo a que se propunha: literatura. O cartunista não foi capaz de ver, sob o estilo intimista e introspectivo da autora, sua radical defesa do humano e sua crítica tão sutil quanto certa de alguns problemas estruturais do país.

---

<sup>347</sup> De acordo com o material consultado por via eletrônica, não é possível indicar, com precisão, o número de O pasquim em que a charge foi publicada. Sabe-se que, na edição de número 138, referente à semana de 22 a 28 de fevereiro de 1972, há uma outra tira que faz alusão a uma carta que Clarice Lispector teria enviado a Henfil. Dessa forma, calcula-se que o desenho original deva ter sido veiculado na edição de número 137 ou 136.

<sup>348</sup> MORAES, Denis de. Humor de combate: Henfil e os 30 anos de O Pasquim. Ciberlegenda, n. 2., 1999. Disponível em: <<http://www.uff.br/mestcii/denis3.htm>>.

O estilo de Clarice, intimista e paradoxal (ou barroco, seguindo a sugestão de Almino), revela-se apropriado para representar os impasses referentes à vida na metrópole, em um país como o Brasil, cercado de contradições surgidas de sua condição colonial e perpetuadas nas etapas seguintes do desenvolvimento da nação, sobrevivendo, inclusive, neste início de século XXI. Se a cidade é o grande palco da vida moderna, a escritora adota-o como local de construção da subjetividade de suas personagens, movidas pela ânsia de liberdade e pela busca de identidade, esta última uma questão que sempre retorna nos debates nacionais. A urbanização e a modernização, no Brasil, enfrentaram obstáculos por parte de estruturas de bases rurais e tradicionais. A escrita de Clarice captou essas tensões através da criação de sujeitos que, pouco afeitos a condutas personalistas ou cordiais, causaram estranhamento em leitores e críticos literários. A trajetória de trânsitos, deslocamentos e errâncias de certas personagens pode bem ser articulada ao sentimento de "não estar de todo" ou à sensação de ter "as idéias fora do lugar" que, se não é exclusividade desta terra, é reiteradamente observado no caso brasileiro.

Sob luzes difusas – o estilo intimista, introspectivo e paradoxal – Clarice Lispector representou questões brasileiras – o verde-amarelo. Se a presença dessas questões não mereceu destaque por parte da crítica literária, isso deve-se, certamente, ao fato de que Clarice não é mais brasileira do que universal; ou porque, acima de tudo, ela é uma artista da palavra, e seu compromisso é com a linguagem e a expressão.

Mas é possível, também, que os leitores – mesmo os especializados – pouco habituados estejam com formas narrativas híbridas como a de Clarice, em que a prosa é poética e em que a introspecção pode ser a via adequada para a representação de questões muito mais abrangentes do que as referentes aos indivíduos. "De fato, a vertente realista é talvez a que mais consistentemente tenha atravessado a história literária brasileira"<sup>349</sup>, diz João Almino. Acostumado a perceber de maneira direta e objetiva a realidade, o sistema literário brasileiro

---

<sup>349</sup> ALMINO, 2000, p. 49.

assimilou, com dificuldade, formas mais difusas de representar sua sociedade e as questões que lhe são pertinentes. O caso de Machado de Assis é o melhor exemplo dessa dificuldade que se pode apresentar. Por isso, a reflexão sobre a presença de questões brasileiras na obra de Clarice Lispector e sobre o modo de representá-las provoca uma indagação, que, neste momento em que se amplia o foco e em que este exercício de leitura da ficção encerra-se, pode ser anunciada: qual é a situação da prosa intimista e introspectiva, para além do nome de Clarice, no sistema literário brasileiro?

É, então, o momento de fecharem-se totalmente os focos de luz que foram projetados sobre alguns aspectos da ficção de Clarice Lispector. É difícil abarcar, em uma única mirada, a visão conjunta desses pontos que aqui tentei iluminar, pois eles desdobram-se e multiplicam-se, o que engrandece a obra e dificulta o trabalho crítico. A grande certeza, no desfecho deste trabalho, é que a iluminadora ficção de Clarice muito tem ainda a dizer aos que se dedicarem a ler sob suas luzes difusas e dispersas.

*Na verdade, sinto-me engajada. Tudo o que escrevo está ligado, pelo menos dentro de mim, à realidade em que vivemos.*

*(Clarice Lispector)*

## REFERÊNCIAS

Da autora:

- LISPECTOR, Clarice. A legião estrangeira. Rio de Janeiro: Ed. do Autor, 1964.
- \_\_\_\_\_. O lustre. 4. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.
- \_\_\_\_\_. Um sopro de vida. São Paulo: Círculo do Livro, 1978.
- \_\_\_\_\_. A bela e a fera. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1979.
- \_\_\_\_\_. Água viva. 10. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980a.
- \_\_\_\_\_. Onde estivestes de noite. 5. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980b.
- \_\_\_\_\_. Para não esquecer. São Paulo: Círculo do Livro, 1980c.
- \_\_\_\_\_. A legião estrangeira. 3. ed. São Paulo: Ática, 1982a.
- \_\_\_\_\_. A maçã no escuro. 7. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982b.
- \_\_\_\_\_. Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres. 16. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982c.
- \_\_\_\_\_. Laços de família. 17. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.
- \_\_\_\_\_. A descoberta do mundo. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982a.
- \_\_\_\_\_. A paixão segundo G.H.. 13. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- \_\_\_\_\_. A paixão segundo G.H.. Edição crítica. Paris: Association Archives de la littérature latino-américaine, des Caraïbes et africaine du XXe. siècle; Brasília: CNPQ, 1988. v.3 (Coleção Arquivos)
- \_\_\_\_\_. A hora da estrela. 17. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990.
- \_\_\_\_\_. A via crucis do corpo. 4. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1991.

\_\_\_\_\_. De corpo inteiro. 2. ed. São Paulo: Siciliano, 1992.

\_\_\_\_\_. Perto do coração selvagem. Rio de Janeiro: Rocco, 1998a.

\_\_\_\_\_. A cidade sitiada. Rio de Janeiro: Rocco, 1998b.

\_\_\_\_\_. Correspondências. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

Sobre a autora:

ALBÓNICO, Consuelo Miranda. Clarice Lispector: dicionário íntimo. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 1993.

ALMINO, João. De Machado a Clarice: a força da literatura. In: MOTA, Carlos Guilherme (org.). Viagem incompleta: a experiência brasileira (1500 - 2000): a grande transição. São Paulo: SENAC, 2000.

BRACK, Cristina Gehring. Experiência-limite e estrutura narrativa: um estudo da relação entre ambos em Perto do coração selvagem, de Clarice Lispector. 1991. Dissertação ( Mestrado em Literatura Brasileira), Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.

BOSI, Alfredo. Clarice Lispector. In:\_\_\_\_\_.História concisa da literatura brasileira. 2. ed. São Paulo: Cultrix, 1980.

\_\_\_\_\_. A paixão de Clarice Lispector. In: CARDOSO, Sérgio et al. Os sentidos da paixão. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

CAMPOS, Maria do Carmo. Clarice Lispector e a vida danificada. In: \_\_\_\_\_. A matéria prismada: o Brasil de longe e de perto & outros ensaios. São Paulo: EDUSP; Porto Alegre: Mercado Aberto, 1999.

CAMPOS, Maria do Carmo; PETERSON, Michel (Orgs.).Clarice Lispector: Le souffle du sens. Études françaises. Montréal: n. 25, 1989.

\_\_\_\_\_. La parole météque. Montreal, n. 11, 1989.

CANDIDO, Antônio. No raiar de Clarice Lispector. In:\_\_\_\_\_. Vários escritos. São Paulo: Duas Cidades, 1970.

\_\_\_\_\_. Uma tentativa de renovação. In: \_\_\_\_\_. Brigada ligeira e outros escritos. São Paulo: UNESP, 1992.

CHIAPPINI, Lígia. Pelas ruas da cidade uma mulher precisa andar: leitura de Clarice Lispector. In: Literatura e sociedade. Revista do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada, Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, n. 1, 1996.

\_\_\_\_\_. Mulheres e galinhas sem mendigos: leitura de "A imitação da rosa", de Clarice Lispector. In: Brasil/Brazil. Revista de Literatura Brasileira. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1996. n. 16.

CIXOUS, Hélène. Vivre l'orange. Paris: Des Femmes, 1979.

DALCASTAGNÈ, Regina. Contas a prestar: o intelectual e a massa em *A hora da estrela*, de Clarice Lispector. Revista de crítica literária latinoamericana. Lima-Hannover, 2000. n. 51.

FERREIRA, Tereza Cristina Montero. Eu sou uma pergunta: Uma biografia de Clarice Lispector. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

GOTLIB, Nádia Batella. Um fio de voz: histórias de Clarice. In: LISPECTOR, Clarice. A paixão segundo GH. Edição crítica. Paris: Association Archives de la littérature latino-américaine, des Caraïbes et africaine du XXe. siècle; Brasília: CNPQ, 1988. v.13. (Coleção Arquivos).

\_\_\_\_\_(Org.). Lembrando Clarice. Minas Gerais: suplemento literário. Belo Horizonte, 19 dez. 1987.

\_\_\_\_\_. Clarice: uma vida que se conta. 2. ed. São Paulo: Ática, 1995.

\_\_\_\_\_. O desejo não mora em casa (Alguns espaços na obra de Clarice Lispector). Revista Tempo Brasileiro, n.101, Rio de Janeiro, 51/64, abr.-jun., 1990.

GUIDIN, Márcia Lígia. Roteiro de leitura: A hora da estrela, de Clarice Lispector. 2ªed. São Paulo: Ática, 1998.

HELENA, Lúcia. Nem musa, nem medusa: itinerários da escrita em Clarice Lispector. Niterói: EDUFF, 1997.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. Caminhos do romance. Tema e técnica. In: \_\_\_\_\_. O espírito e a letra: estudos de crítica literária. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. v. 2.

IANNACE, Ricardo. A insuportável contenção: Clarice Lispector e Katherine Mansfield. Magma Revista. São Paulo: Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 1996. n. 3.

KADOTA, Neiva Pitta. A tessitura dissimulada: o social em Clarice Lispector. São Paulo: Estação da Liberdade, 1997.

LIMITES. Anais do 3º Congresso Abralic. São Paulo: EDUSP;Niterói: Abralic, 1995.

LERNER, Julio. A última entrevista de Clarice Lispector. Shalom. São Paulo, n. 27, jun. 1992.

LIMA, Luiz Costa. O conto na modernidade brasileira. In: PROENÇA FILHO, Domício (Org.). 1ª Bienal Nestlé de literatura brasileira: o livro do seminário. São Paulo: LR, 1983.

\_\_\_\_\_. O estranho começo de Clarice Lispector. In: Ficções. Rio de Janeiro: Sette Letras, n. 1,1998.

LINS, Álvaro. A experiência incompleta: Clarice Lispector. In: Os mortos de sobrecasaca: ensaios e estudos (1940-1960). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.

LOPES, Maria Angélica Guimarães. A estética do malfeito: Clarice Lispector e Fundo de Gaveta. In: DUARTE, Constância Lima (Org.). Anais do 5º seminário nacional mulher e literatura. Natal: Ed. da UFRN, 1995.

Folha de São Paulo, São Paulo, 07 out. 2001, Caderno mais!.

MILLIET, Sérgio. Diário crítico. São Paulo: Brasiliense, 1945.

MOISÉS, Massaud. Clarice Lispector contista. In: \_\_\_\_\_. Temas brasileiros. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1964.

MORAES, Denis de. Humor de combate: Henfil e os 30 anos de O Pasquim. Ciberlegenda, n. 2., 1999. Disponível em: <<http://www.uff.br/mestcii/denis3.htm>>.

NOLASCO, Edgar Cezar. Clarice Lispector: nas entrelinhas da escritura. São Paulo: Annablume, 2001.

NUNES, Benedito. Clarice Lispector ou o naufrágio da introspecção. Remate de males. Campinas: UNICAMP, n. 9, 1989.

\_\_\_\_\_. O drama da linguagem: uma leitura de Clarice Lispector. São Paulo: Ática, 1989.

OLIVEIRA, Maria Elisa. O tempo vertical e a dimensão do poético na obra de Clarice Lispector: uma leitura bachelardiana. Trans/formação: Revista de Filosofia. São Paulo: Editora da UNESP, v. 16, 1993.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. Aspectos barrocos do romance de Clarice Lispector. O eixo e a roda. Revista de Literatura Brasileira da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, Minas Gerais, n. 2, 1984.

\_\_\_\_\_. A barata e a crisálida: o romance de Clarice Lispector. Rio de Janeiro: José Olympio, 1985.

PAGANINI, Joseana. A hora da estrela. In: Estudos de literatura brasileira contemporânea. Brasília, n. 10, 2000.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. A fantástica verdade de Clarice. Revista USP. São Paulo, mar./maio, 1990.

PETERSON, Michel. Clarice Lispector: uma leitura do sujeito. ORGANON. Porto Alegre: UFRGS, n. 17, 1991.

PIRES, Miriam da Silva. Queixa de Mulher: Leitura de "A Quinta História", de Clarice Lispector. In: DUARTE, Constância Lima (Org.). Anais do 5º seminário nacional mulher e literatura. Natal: Ed. da UFRN, 1995.

PONTIERI, Regina. Clarice Lispector: uma poética do olhar. São Paulo: Ateliê Editorial, 1999.

PORTELLA, Eduardo. O grito do silêncio. In: LISPECTOR, Clarice. A hora da estrela. 9. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

REMATE DE MALES. Campinas: UNICAMP, n.9, 1989.

REVISTA TEMPO BRASILEIRO. Clarice Lispector. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, n.104, jan./mar., 1991.

REZENDE, Neide Luzia de. A problematização da alteridade no conto "A menor mulher do mundo", de Clarice Lispector. Magma. Revista do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, n. 3, 1996.

ROSENBAUM, Yudith. Metamorfoses do mal: uma leitura de Clarice Lispector. São Paulo: EDUSP/FAPESP, 1999.

SÁ, Olga de. A escritura de Clarice Lispector. 2. ed. São Paulo: Vozes, 1993.

\_\_\_\_\_. A travessia do oposto. São Paulo: Annablume, 1993.

SABINO, Fernando. Cartas perto do coração: Fernando Sabino – Clarice Lispector. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.

SANT'ANNA, Affonso Romano. Laços de família e Legião estrangeira. In: \_\_\_\_\_. Análise estrutural de romances brasileiros. 7. ed. Petrópolis: Vozes, 1989.

SANTIAGO, Silviano. A política em Clarice Lispector. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 29 nov, 1997. Caderno Idéias.

SCHWARZ, Roberto. Perto do coração selvagem. In: \_\_\_\_\_. A sereia e o desconfiado. São Paulo: Civilização Brasileira, 1965.

SILVA, Susana Souto. Diálogos possíveis: primeiros críticos de Clarice Lispector. 1999. Dissertação ( Mestrado em Literatura Brasileira) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.

SOUZA, Carlos Mendes de. Clarice Lispector: figuras da escrita. Braga: Universidade do Minho, 2000.

SOUZA, Gilda de Mello e. O lustre. In: Remate de males. Revista do Departamento de Teoria Literária da Universidade de Campinas, Campinas, n. 9, 1989.

CLARICE Lispector (1925-1977). Travessia, Florianópolis: Editora da Universidade Federal de Santa Catarina, n. 14, 1987.

VARIN, Clarice. Rencontres brésiliennes. Montréal: Trois, 1987.

VASCONCELLOS, Eliane (Org.). Inventário do arquivo Clarice Lispector. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Cultura Rui Barbosa; Centro de Memória e Difusão Cultural; Arquivo-Museu de Literatura Brasileira, 1993.

VELOSO, Caetano. Clarice segundo suas paixões. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 24 nov. 1992.

VIEIRA, Telma Maria. Clarice Lispector: uma leitura instigante. São Paulo: AnnaBlume, 1998.

ZAGURY, Eliane. Clarice Lispector e o conto psicológico brasileiro. In : \_\_\_\_\_. A palavra e os ecos. Petrópolis: Vozes, 1971.

ZILBERMAN, Regina (Org.) Clarice Lispector: a narração do indizível. Porto Alegre: Artes e Ofícios, EDIPUC, Instituto Judaico Marc Chagal, 1998.

WALDMAN, Berta. Clarice Lispector: a paixão segundo C.L. 2. ed. São Paulo: Escuta, 1992.

WISNIK, José Miguel. Iluminações profanas (poetas, profetas, drogados). In: NOVAES, Adauto. (Org.). O olhar. São Paulo: Companhia das Letras/ FUNARTE, 1989.

Geral:

ABREU, Maurício de. A evolução urbana do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: IPLANRIO, Jorge Zahar, 1987.

ADORNO, Theodor. Lírica e sociedade. In: BENJAMIN, Walter et al. Textos escolhidos. 2. ed. São Paulo: Abril Cultura, 1983. (Os Pensadores).

\_\_\_\_\_. Minima moralia: reflexões a partir da vida danificada. São Paulo: Ática, 1992.

ALENCAR, José de. Sonhos d'ouro. 7. ed. São Paulo: Melhoramentos.[s.d.]

ARANTES, Paulo Eduardo. Sentimento de dialética na experiência intelectual brasileira: dialética e dualidade segundo Antonio Candido e Roberto Schwarz. São Paulo: Paz e Terra, 1992.

AUERBACH, Erich. A meia marrom. In: \_\_\_\_\_. Mimesis. São Paulo: Perspectiva, 1971.

AVELINO FILHO, George. As raízes de "Raízes do Brasil". Novos Estudos, CEBRAP, n. 18, setembro de 1987.

\_\_\_\_\_. Cordialidade e civilidade em "Raízes do Brasil". Revista Brasileira de Ciências Sociais, n.12, v. 5, fev., 1990.

BACKES, Carmem. O que é ser brasileiro? São Paulo: Escuta, 2000.

BASTIDE, Roger. Machado de Assis, paisagista. In: Revista do Brasil. Rio de Janeiro, nº 29, 1940. p. 11.

BENJAMIN, Walter. Magia e técnica, arte e política. 4. ed. São Paulo: Brasiliense, 1985.

\_\_\_\_\_. Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo. São Paulo: Brasiliense, 1989.

\_\_\_\_\_. Rua de mão única. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BERND, Zilá. Literatura e identidade nacional. Porto Alegre: Ed. da Universidade, 1992.

BOSI, Alfredo ( Org.). Cultura Brasileira: temas e situações. São Paulo: Ática, 1987.

\_\_\_\_\_. Dialética da colonização. 2. ed. São Paulo: Cia. das Letras: 1993.

\_\_\_\_\_. Homenagem a Sérgio Buarque de Holanda. In: Céu, inferno: ensaios de crítica literária e ideológica. São Paulo: Ática, 1988.

BRADBURY, Malcolm; McFARLANE, James. Modernismo: guia geral. São Paulo: Cia. das Letras, 1989.

BRANDÃO, Ignácio de Loyola. Dentes ao sol. Rio de Janeiro: Ed. Brasília/Rio, 1976.

BRAYNER, Sonia. Labirinto do espaço romanesco. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

CALLIGARIS, Contardo. Hello Brasil! notas de um psicanalista europeu viajando ao Brasil. 5.ed. São Paulo: Escuta, 1997.

CALVINO, Ítalo. Seis propostas para o próximo milênio. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

\_\_\_\_\_. As cidades invisíveis. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CAMPOS, Maria do Carmo Alves. A matéria prismada: o Brasil de longe e de perto & outros ensaios. São Paulo: EDUSP; Porto Alegre: Mercado Aberto, 1999.

\_\_\_\_\_. A cidade e o paradoxo lírico na poesia de Drummond. 1989. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo.

CANDIDO, Antonio (Org.) Sérgio Buarque de Holanda e o Brasil. São Paulo: Perseu Abramo, 1998.

\_\_\_\_\_. Formação da literatura brasileira (momentos decisivos). 3.ed. São Paulo: Martins Editora, 1969. v. 1 e 2.

\_\_\_\_\_. Literatura e sociedade. 7. ed. São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1985.

\_\_\_\_\_. A educação pela noite e outros ensaios. 2. ed. São Paulo: Ática, 1989.

\_\_\_\_\_. Vários escritos. 3. ed. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1995.

\_\_\_\_\_. Brigada ligeira e outros escritos. São Paulo: UNESP, 1992.

CARVALHO, José Murilo. O motivo edênico no imaginário social brasileiro. Revista Brasileira de Ciências Sociais. v. 13, nº38, outubro 1998.

\_\_\_\_\_. Os bestializados: o Rio de Janeiro e a República que não foi. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

CHAUÍ, Marilena. Brasil: mito fundador e identidade nacional. São Paulo: Perseu Abramo, 2000.

CHALHOUB, Sidney; PEREIRA, Leonardo Affonso de M. (Org.). A história contada: capítulos de história social da literatura no Brasil. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

COHN, Dorrit. La transparence intérieure: modes de représentation de la vie psychique dans le roman. Paris: Seuil, 1981.

COSTA, Jurandir Freire. Razões públicas, emoções privadas. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

COUTINHO, Carlos Nelson. Cultura brasileira: um intimismo deslocado, à sombra do poder? Cadernos de debate. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1976.

\_\_\_\_\_. Cultura e sociedade no Brasil: ensaio sobre idéias e formas. 2. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2000.

\_\_\_\_\_. Literatura e humanismo: ensaios de crítica marxista. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1967.

\_\_\_\_\_. Notas sobre a questão cultural no Brasil. Escrita ensaio. v.1, nº 1, 1977.

\_\_\_\_\_. Realismo e anti-realismo na literatura brasileira. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1972.

COUTINHO, Afrânio. A tradição afortunada. Rio de Janeiro: José Olympio; São Paulo: Ed. USP, 1968.

COUTO, José Geraldo & CORDEIRO, Leny. Quatro autores em busca do Brasil: entrevistas a José Geraldo Couto. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

CRUZ, Cláudio. Literatura e cidade moderna: Porto Alegre 1935. Porto Alegre: EDIPUCRS, IEL, 1994.

FREUD, Sigmund. Luto e melancolia. In: FREUD, Sigmund. Obras psicológicas completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, 1974. v.XIV.

DALCASTAGNÈ, Regina. Rumos da narrativa contemporânea. Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea. Brasília: Departamento de Teoria Literária e Literaturas da Universidade de Brasília, n. 11, 2001.

DaMATTA, Roberto. Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro. 6. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

\_\_\_\_\_. A casa & a rua: espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil. 5. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

\_\_\_\_\_. O que faz o Brasil, Brasil? 11. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1984.

FAORO, Raymundo. Existe um pensamento político brasileiro?. São Paulo: Ática, 1994.

FIGUEIRA, Sérvulo Augusto. Situação atual da técnica psicanalítica no Brasil: um ponto de vista pessoal. In: OUTEIRAL, José ; THOMAZ, Theobaldo (Orgs.). Psicanálise brasileira: brasileiros pensando a psicanálise. Porto Alegre: Artes Médicas, 1995.

\_\_\_\_\_. O país que Schwarz pôs no divã. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 17 fev.1991.

FREYRE, Gilberto. Casa-grande & senzala. 22. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1983.

\_\_\_\_\_. Sobrados e mucambos: a continuação de casa-grande & senzala. 9. ed. Rio de Janeiro: Record, 1990.

GERMANO, Idilva Maria Pires. Alegorias do Brasil: imagens de brasilidade em Triste fim de Policarpo Quaresma e Viva o povo brasileiro. São Paulo: Annablume, 2000.

GOMES, Laura Graziela; BARBOSA, Lívia; DRUMMOND, José Augusto (Orgs.). O Brasil não é para principiantes. Carnavais, Malandros e Heróis 20 anos depois. Rio de Janeiro: Ed. Fundação Getúlio Vargas, 2000.

GOMES, Renato Cordeiro. Todas as cidades, a cidade. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

HELENA, Lucia. Modernismo brasileiro e vanguarda. 3. ed. São Paulo: Ática, 2000.

\_\_\_\_\_. Movimentos da vanguarda européia. São Paulo: Scipione, 1993.

HERSCHMANN, Micael & PEREIRA, Carlos Alberto. O imaginário moderno no Brasil. In: \_\_\_\_\_. A invenção do Brasil moderno: medicina, educação e engenharia nos anos 20-30. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. Raízes do Brasil. 7. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1973.

\_\_\_\_\_. O espírito e a letra: estudos de crítica literária. São Paulo: Cia. das Letras, 1996.

\_\_\_\_\_. Visão do paraíso. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1994.

HUMPHREY, Robert. O fluxo da consciência: um estudo sobre James Joyce, Virginia Woolf, Dorothy Richardson, William Faulkner e outros. São Paulo: McGraw Hill do Brasil, 1976.

KOTHE, Flávio. Graciliano e a antagonista silenciada. In: FISCHER, Luís Augusto (Org.) Graciliano Ramos. Porto Alegre: Secretaria Municipal da Cultura, 1993.

LIMA, Luís Costa. Dispersa demanda. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.

\_\_\_\_\_. A aguarrás do tempo: estudos sobre a narrativa. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

LIMA, Rogério & FERNANDES, Ronaldo Costa (Org.). O imaginário da cidade. Brasília: UnB, Imprensa Oficial do Estado, 2000.

MACEDO, Joaquim Manuel de. A moreninha. Porto Alegre: L&PM, 1999.

MACHADO DE ASSIS. Instinto de nacionalidade & outros ensaios. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1999.

MARTINS, Maria Helena (Org.) Rumos da crítica. São Paulo: Editora SENAC, 2000.

MOTA, Carlos Guilherme. Ideologia da cultura brasileira (1933- 1974): pontos de partida para uma revisão histórica. 9. ed. São Paulo: Ática, 1998.

\_\_\_\_\_. (Org.). Viagem incompleta: a experiência brasileira (1500-2000). A grande transação. São Paulo: SENAC, 2000.

MORAES, Eduardo Jardim. A brasilidade modernista: sua dimensão filosófica. Rio de Janeiro: Graal, 1978.

MORAES, José Geraldo. Cidade e cultura urbana na Primeira República. São Paulo: Atual, 1994.

NASCIMENTO, Mara Regina e TORRESINI, Elizabeth. Modernidade e urbanização no Brasil. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1998.

NESTROVSKI, Arthur & SELIGMANN-SILVA, Márcio. Catástrofe e representação. São Paulo: Escuta, 2000.

NOVAES, Fernando (Org.). História da vida privada no Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. 4 v.

OLIVEN, Ruben George. A parte e o todo: a diversidade cultural no Brasil-Nação. Petrópolis: Vozes, 1992.

\_\_\_\_\_. O nacional e o estrangeiro na construção da identidade brasileira. In: BERND, Zilá (Org.) Olhares cruzados. Porto Alegre: Editora da Universidade, 2000.

OLIVIERI, Antonio Carlos; VILLA, Marco Antonio (Orgs.). Cronistas do descobrimento. 2. ed. São Paulo: Ática, 1999.

ORTIZ, Renato. Cultura brasileira & identidade nacional. 3.ed. São Paulo: Brasiliense, [s.d.]

\_\_\_\_\_. A moderna tradição brasileira. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1991.

PESAVENTO, Sandra Jatthy. Leituras cruzadas: diálogos da história com a literatura. Porto Alegre: Ed. da Universidade, 2000.

\_\_\_\_\_. O imaginário da cidade. Porto Alegre: Ed. Universidade, 1999.

\_\_\_\_\_; LEENHARDT, Jacques. Discurso histórico e narrativa literária. Campinas: Editora da UNICAMP, 1998.

PÉCAULT, Daniel. Os intelectuais e a política no Brasil. São Paulo: Ática, 1990.

PINHEIRO, Flávio; PIRES, Paulo Roberto. Próximos 500: as perguntas que o Brasil vai ter que responder. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

PIVA, Luiz Guilherme. Ladrihadores e semeadores: a modernização brasileira no pensamento político de Oliveira Vianna, Sérgio Buarque de Holanda, Azevedo Amaral e Nestor Duarte (1920-1940). São Paulo: Ed. 34, 2000.

PORTELLA, Eduardo. A estória cont(r)a a História. In: COUTINHO, Eduardo (Org.). Guimarães Rosa. 2.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.

PRADO, Paulo. Retrato do Brasil. 8. ed. São Paulo:Cia. das Letras, 1998.

PRIORE, Mary del (Org.). Revisão do paraíso. Os brasileiros e o Estado em 500 anos de História. Rio de Janeiro: Campus, 2000.

RIBEIRO, Darcy. O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

ROCHA, João Cezar de Castro. Literatura e cordialidade: o público e o privado na cultura brasileira. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 1998.

SALLENAVE, Danièle. Sobre o monólogo interior: leitura de uma teoria. In: ROSSUM-GUYON, Françoise von et al. Categorias da narrativa. Lisboa: Vegas. [s.d]

SANDLER, P. C. O ponto de vista do nacional e a psicanálise (considerações a respeito do tema 'A dimensão teórico-clínica da psicanálise no Brasil: imitação ou criação" '). Revista Brasileira de psicanálise, v. 25, 1991.

SCHAPOCHNIK, Nelson. Cartões-postais, álbuns de família e ícones da intimidade. In: SEVCENKO, Nicolau (org.). História da vida privada no Brasil: República: da Belle Époque à era do rádio. São Paulo: Cia. das Letras, 1998. v.3.

SCHWARCZ, Lilia; SOUZA, Laura de Mello e & NOVAIS, Fernando A. Considerações finais. Brasil: o tempo e o modo. In: SCHWARCZ, Lilia. (Org.) História da vida privada no Brasil. Contrastes da intimidade contemporânea. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. v. 4. p. 731.

SCHWARZ, Roberto. As idéias fora do lugar. In: \_\_\_\_\_. Ao vencedor as batatas. 5.ed. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000.

\_\_\_\_\_. (Org.). Os pobres na literatura brasileira. São Paulo: Brasiliense, 1983.

SEVCENKO, Nicolau (Org.). História da vida privada no Brasil. República: da Belle Époque à era do rádio. São Paulo: Cia. das Letras, 1998. v.3.

\_\_\_\_\_. Orfeu extático na metrópole: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

SOUZA, Candice Vidal. A pátria geográfica: sertão e litoral no pensamento social brasileiro. Goiânia: Ed. UFG, 1997.

SOUZA, Célia; PESAVENTO, Sandra Jatahy. Imagens urbanas: os diversos olhares na formação do imaginário urbano. Porto Alegre: Ed. Universidade, 1997.

SOUSA, Edson Luiz André de (Org.). Psicanálise e colonização: leituras do sintoma social no Brasil. Porto Alegre: Artes & Ofícios, 1999.

SOUZA, Octavio. Fantasia de Brasil: as identificações na busca da identidade nacional. São Paulo: Escuta, 1994.

SÜSSEKIND, Flora. Tal Brasil, qual romance?: uma ideologia estética e sua história: o naturalismo. Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.

\_\_\_\_\_. O Brasil não é longe daqui: o narrador, a viagem. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

STEINER, George. Linguagem e silêncio. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

TEIXEIRA, Jerônimo. Drummond cordial: uma análise da lírica drummondiana a partir de 'Raízes do Brasil'. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura). Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1999.

VELOSO, Mariza & MADEIRA, Angélica. Leituras brasileiras: itinerários no pensamento social e na literatura. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

VELLOSO, Monica. Que cara tem o Brasil? :as maneiras de pensar e sentir o nosso país. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000.

\_\_\_\_\_. Modernismo no Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1996.

VENTURA, Roberto. Estilo tropical: história cultural e polêmicas literárias no Brasil. 1870-1914. São Paulo: Companhia. das Letras, 1991.

ZILBERMAN, Regina. A terra em que nasceste: imagens do Brasil na literatura. Porto Alegre: Ed. da Universidade, 1994.

WEBER, João Ernesto. A nação e o paraíso: a construção da nacionalidade na historiografia literária brasileira. Florianópolis: Editora UFSC, 1997.