

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PROGRAMA DE ESTUDOS PÓS-GRADUADOS EM LITERATURA E CRÍTICA
LITERÁRIA

Erika da Silva Santos

A duplicidade e a (re)construção do (sujeito) feminino na arte moderna: uma leitura
da obra *A cidade sitiada* de Clarice Lispector

SÃO PAULO

2024

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PROGRAMA DE ESTUDOS PÓS-GRADUADOS EM LITERATURA E CRÍTICA
LITERÁRIA

A duplicidade e a (re)construção do (sujeito) feminino na arte moderna: uma leitura
da obra *A cidade sitiada* de Clarice Lispector

LINHA DE PESQUISA: Crítica Literária – Tradição e novas perspectivas estético-
culturais

NÍVEL: Mestrado

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de MESTRE no Programa de Pós-graduação em Literatura e Crítica Literária da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

ALUNA: Erika da Silva Santos
ORIENTADOR: Fábio Roberto Lucas

SÃO PAULO

2024

BANCA EXAMINADORA:

À guerreira-mulher que, mesmo em meio a sua luta contra as adversidades, me mostrou que a educação era a arma necessária à conquista de uma nova vida.

Com amor e admiração, sua filha.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de
Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES). Número do processo nº
88887.713994/2022-00.

AGRADECIMENTOS

Agradeço imensamente a todos que me apoiaram direta e indiretamente. Há um pouco de cada um não apenas nessas páginas, mas também em meu coração.

Àqueles que amo e que escolheram estar ao meu lado nessa jornada chamada vida e que me ajudaram a atravessar esse período lindo, porém desafiador, que foi o mestrado.

Aos docentes do Programa, através dos quais pude ter acesso a diferentes olhares sobre a literatura e me apaixonar ainda mais por essa arte.

Ao meu orientador, Fábio Roberto Lucas, que confiou em meu potencial e me mostrou os caminhos possíveis a seguir, sempre me dando liberdade para que pudesse me expressar e me fazendo ver de outras maneiras Clarice, Lucrecia e a *Cidade*.

Por fim, à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pela concessão de minha bolsa, essencial para que eu pudesse vivenciar essa experiência única e enriquecedora.

RESUMO

SANTOS, Erika da Silva. **A duplicidade e a (re)construção do (sujeito) feminino na arte moderna: uma leitura da obra *A cidade sitiada* de Clarice Lispector.** (Dissertação de mestrado). Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, SP, Brasil, 2024, 100f.

O presente estudo adota por objeto de investigação o romance publicado pela escritora brasileira Clarice Lispector em 1948, *A cidade sitiada*. Em um primeiro momento, apresenta-se um panorama sobre a recepção crítica de Clarice, tanto em meio a seu surgimento em nossas letras, buscando demonstrar as renovações que instaurara, quanto durante a publicação da trama aqui analisada, cujo objetivo é visibilizar sua riqueza constitutiva, tendo em vista a marginalização que sofrera em relação ao conjunto da produção clariciana. Posteriormente, analisa-se não apenas a construção poética da autora, sobretudo no que se refere a seu trabalho de renovação da linguagem, como também a personagem protagonista de *A cidade*, Lucrecia, sua trajetória, suas relações com diferentes pares interativos e novas formas de apreensão (visual) do espaço romanesco, São Geraldo. Nesse sentido, busca-se compreender como o romance tensionou o horizonte de expectativa que sua época atribuía à produção literária moderna de autoria feminina e como sua personagem igualmente desafiava o que era esperado da mulher na literatura.

Palavras-chave: Clarice Lispector; *A cidade sitiada*; Literatura feminina; Personagem feminina; Lucrecia; dualidade; (re)construção.

ABSTRACT

The object of this study is the novel published by Brazilian writer Clarice Lispector in 1948, *The Besieged City*. Firstly, an overview of Clarice's critical reception is presented, both in the midst of her emergence in our letters, seeking to demonstrate the renovations she had established, and during the publication of the plot analyzed here, whose objective is to make its constitutive richness visible, in view of the marginalization it had suffered in relation to the whole of Clarice's production. Subsequently, not only is the author's poetic construction analyzed, especially in terms of her work to renew language, but also the protagonist character of *The City*, Lucrecia, her trajectory, her relationships with different interactive pairs and new forms of (visual) apprehension of the Romanesque space, São Geraldo. In this sense, we seek to understand how the novel strained the horizon of expectation that its time attributed to modern literary production by women and how its character also challenged what was expected of women in literature.

Keywords: Clarice Lispector; *The besieged city*; Women's literature; Female character; Lucrecia; duality; (re)construction.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1. A VISIBILIDADE DE CLARICE E A INVISIBILIDADE DE <i>A CIDADE</i> NO CENÁRIO LITERÁRIO BRASILEIRO.....	13
1.1 O esplendor de Clarice	13
1.2 As renovações claricianas e a crítica literária de sua época: entre a apreciação e o confronto	18
1.3 Uma mulher em sua sede de ver e ser vista	32
1.4 Uma obra sitiada: <i>A cidade</i> (1948) entre a rejeição e a comparação	39
2. DAR A VER UMA PERCEPÇÃO FEMININA SOBRE O MUNDO	45
2.1 Poética da feminilidade: as contribuições de Clarice para a presença da mulher e do feminino na literatura.	45
2.1.1 A poética da feminilidade manifesta no corpo-textual de <i>A cidade sitiada</i> .48	
2.2 Lucrécia: o mistério de uma figura exterior	51
2.2.1 A jovem Lucrécia e o gosto pela vida rasa	53
2.2.2 A mulher-objeto e o seu ritual de exteriorização.....	56
2.2.3 Modo mecânico de (sobre)viver ou respeito à própria natureza?	58
2.3 O feminino e o masculino: da oposição estético-social à coexistência harmônica	61
2.4 Lucrécia e a cidade: separadas pela modernização	89
CONSIDERAÇÕES FINAIS	94
REFERÊNCIAS.....	96

INTRODUÇÃO

Denominado “A duplicidade e a (re)construção do (sujeito) feminino na arte moderna: uma leitura da obra *A cidade sitiada* de Clarice Lispector”, o presente estudo adota por objeto de análise o terceiro romance publicado pela autora brasileira, no ano de 1948. Embora Clarice seja atualmente um dos maiores nomes da literatura, como se verá seu surgimento no ramo não se deu sem que críticas desfavoráveis fossem tecidas (algumas em decorrência de sua idade e de seu gênero), mesmo que seu talento também houvesse sido reconhecido graças às inovações que adotara, rompendo com a tradição vigente em nossas letras no período.

Por sua vez, o romance aqui elencado, novidade no conjunto da obra da artista, dos poucos pareceres que obtivera, boa parte o considerara um declínio em relação aos que o antecederam. Distante do Brasil, em Berna, a escritora vira sua *Cidade* cair no esquecimento e lhe render análises que desprestigiavam seu talento. Esse cenário parece ter se reverberado atualmente, haja vista ser um de seus romances menos conhecidos pelo grande público e/ou estudados no âmbito acadêmico. Em virtude disso, essa dissertação se propõe e se desafia a analisar e trazer luz a uma obra que, como procura-se explicitar, é profunda e inovadora.

Em *A cidade* temos a presença da protagonista Lucrecia Neves, uma figura complexa, dificilmente delimitável e que simbolicamente se subdivide entre dois ambientes (a natureza e a cidade), dois espaços (o público e o privado), duas esferas sociais (a metrópole e o subúrbio), dois tipos de pares interativos (homens e objetos) e dois seres-irmãos (S. Geraldo e os cavalos), como será detalhado ao longo dos capítulos, cuja estruturação também é duplamente constituída. Para tal, buscar-se-á demonstrar sua riqueza constitutiva, seu incessante movimento de (re)construção de si e sua alteridade manifestada em sua relação com o *Outro*, bem como sua correspondência a uma nova formação, a um novo simbolismo, da mulher nas artes.

Nesse sentido, acredita-se que a obra e sua protagonista refletem uma transfiguração sofrida no modo de composição poética na modernidade de maneira ampla, e também no que diz respeito especificamente ao feminino, das quais Clarice Lispector é uma das expoentes ao desenvolver personagens que são constituídas por dicotomias que refletem o sujeito moderno e que fogem aos estereótipos sobre o feminino anteriormente vigentes nas artes. Desse modo, considera-se que a artista constitui obras que proporcionam protagonismo à mulher e elaboram-na de maneira

não idealizada, simbolizando as mazelas femininas para além de perspectivas e expectativas de horizontes patriarcais e incorporando as realidades e angústias mais profundas do gênero, bem como suas singularidades.

Em suma, compreende-se que Clarice por meio de sua produção literária fomenta um movimento (re)constitutivo socio-artístico. Tendo isso em vista, através de seu romance de 1948, essa dissertação se propõe a analisar e investigar como o feminino, enquanto construção social, é performado, concebido e constituído artisticamente pela escritora, buscando compreender como ele é incorporado no plano narrativo enquanto transfiguração poética da mulher.

Nesse sentido, a presente pesquisa se ancora nas seguintes hipóteses: em primeiro lugar, com uma maior presença da mulher na arte, enquanto criadora e não meramente como criatura, em decorrência de suas lutas por participação efetiva e reconhecimento, houve uma transformação na maneira como o feminino é configurado.

Acredita-se que nesse cenário ele se manifesta através de personagens psicologicamente complexas e elaboradas, tais como Lucrecia, em contraponto às figuras que outrora eram desenvolvidas apenas com base nas características comportamentais e físicas femininas e que eram formuladas, sobretudo, por meio da autoria masculina. Para tal, compreende-se que as mulheres, que em momentos anteriores de produção artística eram mero objeto de adoração e contemplação, colocam a si e a seu gênero como foco, demonstrando coragem e força ao desconstruírem a imagem cristalizada que por muito tempo se disseminou sobre elas.

Ademais, nessa nova condição, o feminino não é apenas incorporado nas figuras narrativas, mas também no próprio fazer poético, um fazer que rompe com a escrita tradicional. Devido a características que serão posteriormente apresentadas, essas obras proporcionam um outro modo de interação do espectador com a arte, um contato com o feminino de maneira experiencial que exige não mais uma postura contemplativa, como na arte representativa, mas entrega e análise profunda de seus componentes simbólicos.

Em Clarice, especificamente, essa outra forma de apreciação artística decorre ainda de sua exploração sensorial. A visualidade, por exemplo, é muito forte, os ambientes descritos agem sobre as personagens e fazem parte de suas constituições, refletindo suas sensações e estados psicoemocionais, tal qual ocorre em *A cidade*,

em que Lucrecia Neves e S. Geraldo, seu subúrbio, estão intimamente conectados. Lucrecia é um ser que não racionaliza o mundo, por isso procura abarcá-lo, interpretá-lo e (re)construí-lo por meio da visão. Nesse sentido, há uma exploração visossinestésica no romance, por meio do detalhamento de minúcias a narração nos conduz a ver com olhos lucrecianos essa pequena cidade.

Em síntese, espera-se que esta dissertação demonstre, em primeiro lugar, a beleza de uma obra até então parcialmente invisibilizada. Mas também que viabilize uma melhor leitura de um modo feminino, simbolizado na narrativa ficcional através de Lucrecia, de observação e apreensão do espaço circundante e de estabelecimento de relações intersubjetivas e sociais em meio à cidade, bem como de produção da literatura, no que concerne especificamente à poética de Clarice Lispector.

1. A VISIBILIDADE DE CLARICE E A INVISIBILIDADE DE A CIDADE NO CENÁRIO LITERÁRIO BRASILEIRO

1.1 O esplendor de Clarice

Clarice Lispector figura como uma das mais renomadas escritoras da literatura brasileira. Logo em sua estreia, com o romance *Perto do coração selvagem* (1943), foi considerada pelo cultuado crítico literário Antonio Candido uma promessa. Candido previa que a autora poderia figurar como “um dos valores mais sólidos e, sobretudo, mais originais de nossa literatura” devido “a intensidade com que sabe escrever e a rara capacidade da vida interior (...)” (CANDIDO, 1943).

E assim Clarice o fez, conquistando lugar não apenas em nossas letras, mas na literatura ocidental como um todo. É o que aponta Earl E. Fitz, professor e pesquisador da Universidade Estadual da Pensilvânia, em texto publicado em 1989, mais de dez anos após o falecimento da escritora. Nele Fitz caracteriza a produção artística de Lispector como uma literatura “lírica, filosófica e feminista” e compara as obras da autora com a de outros renomados escritores, tais quais Hermann Hesse, Jean Paul Sartre e Virginia Woolf (FITZ, 1989).

Nesse sentido, se pode dizer que um dos elementos que conferem o tom lírico à obra clariciana é o intenso trabalho poético que a autora desenvolve com a linguagem, a qual é revestida por símbolos. Segundo Luciana S. Picchio, pesquisadora italiana, a autora renova ao atribuir e recriar significados à significantes já comuns, desenvolvendo o que a pesquisadora denomina, a partir de Baudelaire, “uma floresta de símbolos”, sendo esses: “primigênios, procedentes não do imaginário da experiência coletiva, mas reinventados, toda vez, primordialmente, em sua cansativa marcha através da selva das palavras até a clareira das coisas verdadeiras e esplendentes (...)”. (PICCHIO, 1989, p. 18).

Por sua vez, no que diz respeito ao teor filosófico imprimido por Clarice em suas obras, ele se manifestaria através de suas escolhas temáticas. A artista constrói tramas centralizadas em fatos, cenas e objetos prosaicos, dessa forma busca surpreender seus leitores por meio de uma descrição minuciosa do “acontecimento desconstruído”, “um quase nada que escapa e ganha corpo, [e que] é esculpido matreiramente pelos dedos da linguagem” (SANTIAGO, 1997). Esses elementos desencadeiam experiências e reflexões existencialistas e ontológicas em suas

personagens, que atravessam um processo de “clivagem do eu” (GOTLIB, 1988), de busca pela compreensão de sua interioridade e de sua exterioridade-lugar no mundo.

Como exemplificação se pode citar seu famoso romance *A paixão segundo GH* (1964) em que o leitor observa a desestabilização e desorganização da vida comum através do encontro entre GH, protagonista da trama, e uma barata, fato que também poderia ser considerado prosaico, mas que desencadeia nela uma “experiência limite” (ALKMIN, s/a), a experiência é marcada pelo contato físico da personagem com o líquido esbranquiçado que constitui o inseto após esmagá-lo. Compreende-se que o fenômeno simboliza metafisicamente o contato com o ser interior de si mesmo e o interior de um outro, corpo-espécie, num reencontro com o primitivo existencial, com a *matéria* que nos constitui como indivíduos, como seres que existem no mundo.

Por último, o caráter “feminista” da obra de Lispector, embora a autora não se considerasse uma expoente desse movimento emancipatório, se estabeleceria pela utilização predominante de personagens e protagonistas femininas de constituições múltiplas, mesmo que inseridas em um contexto social semelhante, sobretudo mulheres burguesas reclusas à vida doméstica, que denunciam no calmo vai e vem dos dias suas inquietações e angústias. As obras da autora são marcadas, além do mais, pela oposição entre a vida pública (praticamente inexistente e que serve de “escape” a essas figuras femininas) e a privada, de tal modo, “a mulher vai e volta; sai de casa e volta, novamente para casa. Só quando está em casa, cresce gradativamente, a força de necessidade da volta, que explode, com o retorno à casa” (GOTLIB, 1989).

Para tanto, como destaca Helena (1999, p. 12), a escritora não apenas discorre sobre a condição da mulher, como também às inscreve como sujeito da *estória* e da *história*. Entretanto, cabe salientar que a literatura clariciana não se configura como “neonaturalista”, em virtude disso não procura de modo representacional espelhar o mundo patriarcal e denunciá-lo, mas propiciar um “campo de meditação (e de mediação)” (HELENA, 1999, p. 12). Clarice dá a ver um modo de existência e configura um espaço de reflexão e alteridade que permite ao leitor, portanto, poeticamente enxergar o (próprio) mundo.

Como forma de exemplificação de tais fenômenos, pode-se citar o caso de Ana no conto “Amor”, da obra *Laços de família* (1960), esposa, mãe e dona de casa. A personagem, após realizar compras para a preparação de um jantar em sua residência, fora do âmbito privado e de seu “habitat natural”, defronta-se com um cego a mascar chicletes. O modo “desordenado” e despreocupado com que o homem masca fixa sua atenção e, assim, quando o bonde em que está e a partir do qual o observa dá um solavanco a personagem deixa cair a rede com ovos que trazia ao colo. Vendo o alimento derramar-se e deparando-se com a *desordem* desse mundo exterior em contraponto à *ordenação* de sua vida doméstica e familiar, Ana sente exacerbar em si uma grande inquietação que a faz questionar-se sobre sua identidade, os papéis que desempenha, a comodidade da própria casa, a relação com o próprio marido e os próprios filhos (GOTLIB, 1994).

Por fim, a grandiosidade da obra de Lispector também se deve a desestabilização da estrutura romanesca e a uma escrita que se constitui beirando aos limites, as categorizações. Suas narrativas são marcadas por temporalidades próprias, singulares, *instantes-já*; suas personagens e ambientes se mesclam numa fusão entre sujeito e objeto, tudo em prol de uma construção imagética também própria, singular (HELENA, 1999). Como também sublinhado por Helena (1998, p. 50) esses fatores, aliados a outros, que podem ser verificados na obra de Lispector e na prosa moderna de maneira abrangente, são marcas da chamada “crise da representação”. Destarte, consoante a estudiosa,

A radicalização dos limites da narrativa, a insatisfação com as imposições narrativas dos gêneros canonizados, a impossibilidade de crer numa ‘história’ como objeto da narração, o sentimento de inverossimilhança transmitido pela temporalidade linear e causativa e, mais do que tudo, a busca de representação para a subjetividade múltipla, oscilante e descentrada, resumem alguns dos aspectos dessa crise que vai afetar nos seus fundamentos básicos a ficção de nosso tempo. (HELENA, 1998, p. 50).

Exemplo mais latente da presença dessas características no conjunto da produção artística clariciana é *Água viva* (1973), narrativa constituída a partir de crônicas que haviam sido publicadas na imprensa e de textos não publicados do livro de contos *A legião estrangeira* (1964). Através dela, a artista configura um modo novo de construção poética, cujas temática e linguagem (a qual é (re) elaborada de maneira potente) e cujo gênero (com)fluem a muitos outros (FUKELMAN, s/a).

Na parte inicial da obra a narradora compara a entrada na escrita à entrada em uma caverna (gruta), elemento recorrente nas obras pictóricas¹ e escritas da autora, zona obscura de reconexão (ao) interior - a caverna clariciana, como todo lugar dotado de mistério e escuridão, é o local profundo do (re)nascimento, o “útero do mundo” (NODARI, 2018, p. 87):

Entro lentamente na escrita assim como já entrei na pintura. É um mundo emaranhado de cipós, sílabas, madressilvas, cores e palavras – limiar de entrada de ancestral caverna que é o útero do mundo e dele vou nascer. (...)

Dentro da caverna obscura tremeluzem pendurados os ratos com asas em forma de cruz dos morcegos. Vejo aranhas penugentas e negras. Ratos e ratazanas correm espantados pelo chão e pelas paredes. Entre as pedras o escorpião. Caranguejos, iguais a eles mesmos desde a pré-história, através de mortes e nascimentos, pareceriam bestas ameaçadoras se fossem do tamanho de um homem. Baratas velhas se arrastam na penumbra. E tudo isso sou eu. (...)

(LISPECTOR, 1998b, p. 14-15 *apud* NODARI, 2018, p. 87).

Dessa maneira, ao adentrar tal zona primitiva, em que não há humanos, mas apenas animais, metaforiza-se o desejo das personagens de Clarice em atingir uma “zona sem palavras” (NODARI, 2018, p. 88), uma forma de comunicação ancestral, anterior ao racionalismo lógico dos seres humanos, desejo que se estende também à prática de escrita da autora.

Para alcançar tal intento, na obra clariciana verifica-se que a relação que se constrói entre o par dicotômico sujeito e objeto por meio da linguagem se manifesta de maneira não usual, uma vez que ela não atua como mera mediação, mas transforma-se, por vezes, em algo a ser transposto e, quem sabe, transcendido pelo

¹ Durante os anos de 1975 e 1976, a artista produziu dezessete pinturas, no entanto, considerava que pintava mal, por isso não mostrava as obras a terceiros, hesitando também em considerá-las arte (LISPECTOR, in VIANNA, 2001, p. 181). Atualmente, as obras, peças de pequena dimensão (40x30) encontram-se no Acervo da Fundação Casa Rui Barbosa. Realizadas sobre suporte de madeira, não possuem um estilo definido, mesmo que seja possível verificar-se uma tendência de Clarice pelo abstracionismo. (VIANNA, 2001, p. 181). Através do impulso artístico, a artista configura modelos que se caracterizam pelo modo “desordenado” e “irrepresentável”, fugindo ao figurativismo e interseccionando cores e movimento. As produções pictóricas revelam não apenas a presença de elementos simbólicos comuns a seus escritos, como também o uso de técnicas de composição semelhantes. Dentre as produzidas estão *A Gruta* (1975), utilizada como capa da edição de *A Cidade Sitiada* lançada em 2018 pela editora Rocco em comemoração aos cem anos do nascimento da escritora, em que é possível se verificar a presença de um cavalo, o qual é recorrentemente mencionado no livro e serve como metáfora na trama. Pode-se conjecturar que o animal simbolizaria Lucrécia, protagonista do enredo, ao passo que a gruta corresponderia ao subúrbio de São Geraldo, onde se passa a narrativa, local isolado do mundo, sitiado. Ambos os elementos são prefigurados no quadro através de formas irregulares.

sujeito. A linguagem, dessa maneira, não é utilizada apenas como um modo de referência aos objetos(coisas), ela quer tornar a si própria o(a) objeto(coisa), mas falha dado a sua incapacidade de apreensão, fenômeno que a autora toma para si. Clarice não procura se fixar no não-dito, mas na incapacidade de dizer, no indizível:

A linguagem é o meu esforço humano. Por destino tenho que ir buscar e por destino volto com as mãos vazias. Mas – volto com o indizível. O indizível só me poderá ser dado através do fracasso de minha linguagem. Só quando falha a construção, é que obtenho o que ela não conseguiu. (LISPECTOR, 1997, p. 112-3 *apud* NODARI, 2018, p. 110).

Dessa forma, na arte poética a linguagem corresponderia aquilo que, de certo modo, impediria que nós enquanto sujeitos tocássemos a coisa (o objeto) em sua totalidade, o que nos separaria dela, o que vai ao encontro do fato de muitos autores, inclusive Clarice Lispector, relatarem dificuldade em expressar plenamente ideias e sensações (“coisas” que nascem do/no mundo) através da escrita. Portanto, a “dura escritura” clariciana (NODARI, 2018) especificamente, não quer atravessar a palavra(linguagem) a fim de alcançar as coisas, romper com o que as separa do sujeito, mas demonstrar uma continuidade entre ambas, a inapreensibilidade que as caracteriza, tendo em vista que afinal as palavras também são coisas. (NODARI, 2018, p. 106).

Ademais, visando a reelaboração linguística, Lispector escreve “distraidamente”, uma escrita que não se alicerça em significados habituais, mas que se deixa conduzir na direção de significados singulares, (o que não se trata de automatismo, como já lhe fora atribuído, haja vista a riqueza laboriosa de seu manejo com a palavra). A autora por meio de sua escritura busca a redescoberta do que fora excessivamente dito e visto, a retirada do véu que encobre a beleza do novo. À vista disso, Yudith Rosenbaum (2002, p. 91) destaca a contribuição da obra clariciana:

Seu legado para o nosso tempo estaria, talvez, na força do estranhamento como vislumbre do que escapa ao olhar anestesiado pelo excesso de familiaridade. E o inesperado surge quando a palavra, desnudada também de seus enredamentos falseadores, sussurra sua verdade em meio às pausas de tantos ruídos. (ROSENBAUM, 2002, p. 91).

Esse intenso trabalho se manifesta não apenas em relação à significação, mas também à matéria vocabular, como menciona Santiago (1997), a autora desenvolve nesse aspecto um “mergulho” explorando a capacidade da palavra “de se suceder a uma outra palavra, sem a necessidade de buscar um suporte alheio ao corpo das próprias palavras que se sucedem em espaçamento. Basta-lhe o suporte da sintaxe.” Dessa maneira, Clarice estabelece um jogo combinatório em seu corpo-textual por meio da desconstrução, ou ainda reconstrução, também em nível sintático e, por consequência, seria produtora de uma “linguagem do mal” (ROSENBAUM, 2002, p. 35), subversiva e transgressora em relação às estruturas vigentes na língua.

Em virtude dessas reflexões, se houver um “método” clariceano de leitura, seria aquele que não procura pelo que se manifesta de maneira explícita e usual, mas por aquilo que fica implícito, nas entrelinhas (NODARI, 2018, p. 92-93) e que é próprio de cada construção poética, pois “o que te falo nunca é o que eu te falo e sim outra coisa. Capta essa coisa que me escapa e no entanto vivo dela e estou à tona de brilhante escuridão” (LISPECTOR, 1998b, p. 13, 28 *apud* NODARI, 2018, p. 93).

Nesse íterim, a poética clariciana está mais para o despertar dos “sentidos sensíveis” do que para “os sentidos inteligíveis” (NANCY, 2013) mais para a sensação, gerada pela descoberta de novos significados e pela quebra do automatismo da leitura, do que para a decodificação e referência direta às coisas do mundo, o que requisita do leitor entrega, “estar à escuta” do texto poético, o que parece justificar sua complexidade, mas também sua beleza.

1.2 As renovações claricianas e a crítica literária de sua época: entre a apreciação e o confronto

O *raiar*² de Clarice Lispector não apenas propiciou luz à novas formas de produção artística, como também desafiou modos de apreensão e recepção literária. Por conseguinte, dado a sua face inovadora, as produções iniciais claricianas, sobretudo *Perto do coração selvagem*, fizeram surgir na crítica brasileira leituras ricas, porém díspares. Como se verá esse fenômeno, no entanto, não se deu de forma significativa no que concerne à *Cidade*, obra que não obteve aclamação, como ocorrera às suas antecessoras, sendo negativamente vista. Em primeira instância,

² Expressão utilizada pelo crítico Antonio Candido em 1943 em sua crítica sobre a obra de estreia de Clarice.

todavia, é necessário destacarmos a relevância da crítica para a construção das obras de Clarice e para obtenção de sua notoriedade pública, bem como as relações que autora com ela mantivera.

Em seus deslocamentos constantes para acompanhar o marido, em virtude de sua função de diplomata, e nova no cenário brasileiro, a escritora encontrava na crítica literária de sua época o *feedback* necessário para compreender o alcance e a (im)potência de suas obras (de acordo com os critérios avaliativos correntes no momento). Nesse sentido, Sousa (2000, p. 73) destaca que “Clarice situa-se entre aquele conjunto de autores que tomam a obra como um meio de pesquisa (...) e para os quais é fundamental o eco da receptividade dos seus trabalhos para a evolução, para o delineamento dos caminhos a segui-la)” (SOUSA, 2000, p. 73).

Em missivas enviadas durante o ano de 1946 em que se mudara para Berna, por exemplo, a escritora, demonstrando certa inquietação, questionava a irmã Tania Kauffmann acerca da existência de textos críticos publicados sobre suas produções: “Saiu alguma crítica depois que fui embora? Me informe, querida, preciso saber” (21 de abril); “Tania, tem saído alguma crítica?” (5 de maio); (LISPECTOR, 1946).

Em torno do questionamento pairava a curiosidade e a preocupação sobre a quase ausência crítica acerca de seu romance recém-lançado, *O lustre* (1946), após o grande destaque dado a sua obra de estreia *Perto do coração* (1943). Clarice afirma: “(...) não compreendo, porque acho que um crítico que elogiou um primeiro livro de um autor, tem quase por obrigação anotar pelo menos o segundo, destruindo-o ou aceitando. O terceiro é de que ele não precisa falar, se quiser” (LISPECTOR, 1946). Nesse sentido, os críticos pareciam afinados à autora, já que *A cidade* (1948), terceiro livro publicado, cairia praticamente em esquecimento.

Tal silenciamento ainda em relação à obra de 46 se revelou também um impedimento à mais publicações da escritora nessa fase inicial. Como revela em 2 de julho do mesmo ano, apesar de seu aparente sucesso, em virtude da venda de 1.642 exemplares dos 3000 produzidos, a editora *Agir*, pela qual fora publicada, mostrou-se reticente em lançar a reedição de seu primeiro livro (LISPECTOR, 1946). De forma similar, a mesma editora posteriormente não se interessará em renovar o contrato com a autora para publicação de *A cidade* (SANTOS, 1999, p. 95).

No mais, Clarice questionou não apenas a ausência de pareceres críticos sobre sua produção literária, como também de pessoas próximas, visto que para ela

“(…) saber de opiniões vale[ria] às vezes como ler críticas” (LISPECTOR, 1946). Nesse sentido, buscava também através de seus familiares e amigos comentários sobre o que escrevia, como à irmã Tânia, a quem pedirá “Diga sua opinião, querida.”, e ao escritor Fernando Sabino, com quem trocou diversas correspondências ao longo dos anos, relatando suas vivências, reflexões e angústias literárias.

Fernando partilhou com a escritora a incompreensão em torno da ausência de críticas sobre *O lustre* (LISPECTOR, 1946), bem como a revolta perante as postulações de Álvaro Lins (que serão ainda explicitadas), informando à autora de que o crítico estaria finalmente lendo sua segunda obra, após uma apreciação severa da primeira, e chamando-o em outro momento de “cretino” pelos textos que escrevera (SABINO, 1946, in Id.; LISPECTOR, 2011, p. 16; 29).

Ao longo do tempo Clarice Lispector demonstrou perspectivas e relações diferentes com as críticas lançadas sobre seus livros. Nos anos 40, no começo de sua jornada literária a escritora anseia por lê-las e solicita que pessoas próximas lhe enviem aquelas que encontrarem. Dessa maneira, em uma de suas cartas questiona a irmã ainda se haveria Antonio Candido escrito sobre o romance de 46 e em outra lhe informa ter recebido recortes com citação de Lucia Miguel Pereira e Alcântara Silveira (LISPECTOR, 1946). Por meio de correspondência enviada ao amigo Fernando Sabino também se sabe que a autora teve acesso a diversos recortes de jornais, artigos e notas publicadas por críticos de sua época, como Reinaldo Mourão, Lazineira Luiz Carlos de Caldas Brito, Sérgio Milliet (LISPECTOR, 1946 in SABINO; LISPECTOR, 2011 p. 22) entre outros dentre os quais muito provavelmente pode ler.

Já na década de 60, como afirma ao *Jornal de Letras*, enxerga os textos críticos e aqueles que os postulam como aliados para a compreensão de suas obras, não apenas pelos leitores, como também por ela própria. Desse modo, afirma: “Eu não sei me explicar (...). E depois não me lembro bem o [sic] livro para comentá-lo. Uma vez publicada a obra, desliga-se de mim, já não é mais minha. Os críticos que a expliquem e eu agradecerei. (LISPECTOR, 1960 *apud* MENDES, 2000, p. 72).

No entanto, no fim de sua vida e carreira (Clarice faleceria em 1977) a autora modifica sua postura ao manifestar o desejo de distanciar-se das leituras críticas feitas sobre suas produções, para tanto, as críticas deixam de ser seu objeto de desejo, para se tornarem sua fonte de incômodo, não apenas profissionalmente, como também pessoalmente, visto que a artista não conseguia desvencilhar-se de forma plena do

que lera, como revelado à escritora Marina Colasanti em entrevista concedida ao Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro em 1976:

MARINA COLASANTI: Uma vez você estava conversando com a gente e disse que quando lê uma crítica de um livro seu, você passa três dias sem escrever, sem fazer nada, completamente nauseada.

CLARICE LISPECTOR: Não é nauseada não. Eu fico quando eu estou trabalhando. Quando eu não estou trabalhando, eu leio a crítica, muito bem e tudo. Quando eu estou trabalhando, uma crítica sobre mim interfere na minha vida íntima, então eu paro de escrever para esquecer a crítica. (COLASANTI; LISPECTOR, 1976 in LISPECTOR, 2015).

Em suma, Clarice Lispector encontrava na crítica o parâmetro necessário para compreender seu alcance literário, sucesso ou insucesso, e a recepção de suas produções. Para mais, os postulados críticos publicados tiveram interferência sobre elas, não apenas no que diz respeito à (não) (re)publicação, como também à criatividade e escrita da própria autora. No entanto, os laços com a crítica mantiveram-se, sem que a escritora buscasse rebatê-los publicamente, mesmo em circunstâncias em que sua obra fora (mal) vista e conceituada com base em critérios que ultrapassavam o literário, para debruçar-se sobre ela própria.

Nesse sentido, engana-se quem acredita que a recepção da obra clariciana se deu de maneira plena, uma vez que a intensa renovação estética adotada por uma **jovem mulher**³ também foi alvo de pareceres negativos de grandes nomes de nossa crítica literária. Em seu artigo *Romance lírico*, publicado em 11 de fevereiro de 1944, Álvaro Lins, por exemplo, editor-chefe do jornal *Correio da Manhã*, além de considerar o romance de estreia de Clarice, *Perto do coração selvagem* (1943), como “inacabado” e “incompleto” (LINS, 1944), aponta que haveria no romance a “(...) presença muito visível e ostensiva da personalidade da autora (...)”. Nesse sentido, em 1963, em nova versão do texto, agora denominado *A experiência incompleta: Clarice Lispector*⁴, também advertirá:

O leitor menos experiente confundirá com a obra criada aquilo que é apenas o esplendor de uma micante personalidade. Personalidade

³ Clarice possuía 23 anos quando da publicação do romance. Como se verá, as críticas estabelecidas extrapolam a análise do texto, para pautar-se não apenas no gênero da escritora, como também em sua idade.

⁴ LINS, Álvaro. *A experiência incompleta: Clarice Lispector*. In: **Os mortos de sobrecasaca. Ensaios e estudos** (1940-1960), Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1963.

estranha, solitária e inadaptada, com uma visão particular e inconfundível (LINS, 1963, p. 189 *apud* CARVALHO, 2023, p. 96).

De modo similar, Lauro Escorel (1944) destacará a presença de certo teor biográfico na obra, o que em sua concepção, no entanto, seria positivo, dado que ela haveria escapado de ser “cerebral”, “fria” e “artificial” graças à certa “pureza de sensibilidade de infância” que a autora teria preservado em sua natureza, conferindo humanidade a sua produção. Para o crítico, Clarice Lispector possuiria uma “consciência dotada de uma grande força de auto-conhecimento e humanizada”, além de um “admirável sentimento poético do mundo”, sendo o romance fruto das reações da autora diante à vida.

Embora as colocações sejam sobretudo elogiosas, possuem foco demasiado na autora e tornam-se controversas quando aplicadas à análise de seu texto, uma vez que a obra de Clarice não se propõe a ser autobiográfica. Além do que, como ressaltado por Carvalho (2023, p. 03) em relação à análise de Escorel, é possível se verificar que o autor vê Joana, a protagonista romanesca, como reflexo da escritora, o que traz à sua crítica um caráter especulativo tendo em vista a ausência de dados biográficos que validem a aproximação entre ambas e que, ademais, esse viés analítico não agrega valor à produção ficcional clariciana ou auxilia em sua compreensão.

Entretanto, Álvaro Lins é quem acresce a esse dito *espelhamento* da autora no romance uma perspectiva ainda mais problemática, visto que em sua concepção *Perto do coração* seria marcado por um teor narcisístico, um fenômeno *essencialmente* feminino que se contraporía a um modo impessoal e objetivo de composição, mais adequado aos homens. O crítico ainda apresenta a tese de que, em virtude de tais características, as mulheres não seriam bem-sucedidas enquanto escritoras dentro do movimento realista e naturalista, fórmulas literárias de prestígio no período, uma vez que elas “(...) estão inclinadas de modo especial para essas formas literárias que permitem projeções mais diretas e **sensíveis** de suas personalidades” (LINS, 1944, grifo meu).

Dessa maneira, a “sensibilidade” seria em sua visão, assim como na de inúmeros outros de seu tempo, uma característica da *natureza* da mulher e, por consequência de sua literatura. Nesse escopo, como salienta Duarte (1997, p. 20), em meados do século XX, havia uma quase unanimidade em apontar romances

sentimentais e de confissão psicológica como gêneros mais adequados a elas. De modo similar, Santiago (1997) destaca que em nossa história literária as obras que não eram passíveis de uma análise interpretativa sob a ótica do “acontecimento” eram descartadas e automaticamente consideradas como sentimentais ou condenáveis, ao caracterizá-las de tal maneira considerava-se que o objetivo de seus textos ficcionais era revelar “certa emoção privada” ao público.

Sob essa ótica torna-se possível compreender por que em seu postulado crítico Lins atribui certo teor biográfico ao romance de estreia de Clarice, uma vez que em sua concepção as mulheres seriam *naturalmente* mais adeptas a produção de “livros pessoais de confissões, das obras capazes de as situar como centro do mundo” (LINS, 1963, p. 186), uma “literatura menor” incapaz de ser elevada ao rol dos grandes escritos, cujas temáticas seriam de caráter universal.

O crítico demonstra, além do mais, não compreender que a aparente ausência de mulheres no realismo e naturalismo se deu não graças a uma inaptidão ou uma inclinação “natural” delas à outras formas de produção literária, mas a instauração de um sistema literário forjado sob bases patriarcais que lhes relegou a anos de silenciamento. Assim entende-se, por exemplo, a causa de, dentre grandes nomes de nossa literatura no período (José Américo de Almeida, José Lins do Rego, Graciliano Ramos, Jorge Amado etc.), haver apenas uma mulher de destaque na prosa, Rachel de Queiroz.

Para mais, Álvaro Lins, procura em sua análise definir Clarice Lispector como expoente do que denominou “romance lírico”, texto dotado de “realismo mágico”, uma “espécie de aventura, de exploração através de terrenos até então inexplorados das paixões humanas” (LINS, 1944). Há, portanto, também uma tentativa de enquadramento da autora em gêneros pré-estabelecidos, a incompreensão de que a beleza e renovação da obra clariciana está justamente em desafiar as estruturas. Como destaca Rosenbaum (2002, p. 21) “vê-se que as reivindicações do crítico referem-se a procedimentos ainda realistas, incongruentes com a experiência de uma escrita que se pretende justamente fragmentária e descontínua.”

Lins ainda afirma que a incompletude da obra seria reflexo de certa incapacidade e imaturidade da jovem escritora, atestadas por seu embaraço no desenvolvimento da segunda parte da obra e por sua “luta com as palavras”, um

verbalismo que representaria “uma solução às vezes fácil demais para quem está operando dentro de uma forma de arte complexa e difícil” (LINS,1944).

À vista disso, em conclusão aponta que a escritora ainda não dominaria a realização de um “romance completo”, apesar de apresentar “um precoce amadurecimento de espírito, um poder de inteligência acima de sua idade, mas não toda a experiência que vem do tempo ou da intuição necessária ao romancista” (LINS, 1944), em virtude disso, ela “apelaria” diversas vezes para os “recursos da poesia”, em sua falta de destreza com os “recursos da ficção”.

O crítico literário Lauro Escorel (1944), entretanto, defende uma perspectiva oposta, para ele a poesia do romance inicial da artista simbolizaria muito mais do que um mero “jogo lírico”, e sim uma expressão de sensibilidade, ou seja, estaria para além do mero “verbalismo” apontado por Lins, haja vista o cuidado da autora em seu manejo com a palavra:

Clarice Lispector tem um grande senso de propriedade verbal, um verdadeiro respeito pelas palavras, sobretudo por aquelas que definem grandes momentos da vida humana, só solicitadas pela romancista quando a atmosfera da ação realmente o exige. (SCOREL, 1944).

Por conseguinte, cabe salientar que se acredita que Clarice em seu livro inicial realmente demonstra uma “luta com as palavras”, que perdurará ao longo de sua jornada poética, mas que não decorria de certo amadorismo ou ausência de aptidão para lidar com verbal. Como anteriormente expresso, a autora, assim como inúmeros outros, vê na palavra uma barreira que medeia e difere a expressão, entretanto, inteligentemente não cede ao desafio de querer transpô-la, mas joga com ela, ora por meio dos vazios (silêncios), ora recriando os sentidos vocabulares, demorando-se sempre na busca pela apreensão da *coisa*. É o que aponta similarmente Sérgio Milliet ao afirmar que a artista teria “o dom de dar as palavras, uma vida própria”, criando-as e emprestando-lhes um “conteúdo novo, inesperado” (MILLIET, 1981, p. 28 *apud* CARVALHO, 2023, p. 96).

Também cabe destacar ser interessante a menção de Lins a certo maneirismo que seria empregado pela escritora, um jeito fácil de tentar produzir literatura, já que, curiosamente, a produção da artista é considerada por muitos nos dias atuais ela própria “complexa e difícil”.

Assim, evidencia-se um julgamento que extrapola os limites da análise da obra e se resvala sobre a própria autora, como destaca Gotlib (2019) “(...) ele não estava criticando só Joana, que é a personagem de *Perto do coração selvagem*, estava de olho também na escritora”. Do mesmo modo, Olga de Sá acreditava que “O crítico, no dilema de perceber uma originalidade, como foi o caso, mas não conseguir situá-la, refugia-se, então, no alibi da idade da autora, de sua falta de experiência humana (SÁ, 1979, p. 30, *apud* CARVALHO, 2023, p. 97).

Além disso, sua exigência por um “romance completo”, torna-se passadista. Se desejava ele uma história convencional, um enredo linear preenchido por uma série de grandes eventos que conduzissem seu protagonista a seu fim heroico, realmente deve ter se aborrecido ao se deparar com a trama clariciana. Porque Clarice preza pelo mínimo, tornando-o máximo, visibilizando os detalhes da vida que não são apercebidos em meio a certa grandeza do dia.

A incompreensão do crítico literário foi sentida por Lispector, como a própria autora manifesta em carta enviada a irmã Tânia Kaufmann em 1946. Mesmo discordando, resigna-se à forma violenta, à “surra” que lhe é desferida, crendo ser merecedora dos aspectos depreciativos apresentados sobre sua obra com base em seu gênero, como ela mesma parece ter identificado ao estabelecer uma metáfora de violência à mulher em seu texto:

“A crítica de Álvaro Lins (...) me abateu bastante, tudo o que ele diz é verdade, causada ou não por uma inimizade que ele tem por mim (...). Ao lado disso que ele diz e é verdade, **ele não me compreendeu.** (...) Em todo o caso, já passei por cima da crítica de A. Lins, embora a leve a sério. De um modo geral, é preciso fazer como o homem que dava todo dia uma surra na mulher porque algum motivo teria de haver. Mesmo que A. Lins não saiba porque “dá a surra”, eu aceito porque um motivo e vários devem existir e eu mereço” (LISPECTOR, 1946, grifo meu).

Embora não admita, a “surra” de que fora vítima parece ter lhe deixado marcas. Cinco dias após a publicação do texto do crítico, em 16 de fevereiro, a escritora brasileira escreveu uma primeira carta a irmã, em que expôs sua frustração frente às postulações de Lins. Clarice se refere especialmente ao trecho em que, de acordo com a teoria de que seria adepta do chamado “romance lírico”, Álvaro (assim como vários outros o fariam) aponta que ela teria se inspirado em Marcel Proust, James Joyce e Virgínia Woolf para a produção de sua obra, acrescentando ao tipo romanesco

em que a enquadra seu “temperamento feminino” (?). No escrito íntimo, que não fora enviado, a escritora com ânimos a florados diz:

“As críticas não me fazem bem. A do Álvaro Lins (...) me abateu e isso foi bom de certo modo. Escrevi para ele dizendo que não conhecia Joyce nem Virginia Woolf nem Proust quando fiz o livro, porque o diabo do homem só faltou me chamar ‘representante comercial’ deles”. (LISPECTOR, 1944 *apud* ALMEIDA, 2017).

Posteriormente, em 23 de fevereiro, em tom mais ameno, ela mencionará a comparação novamente em outra carta, agora enviada: “Eu não escrevi ao Álvaro Lins dizendo aquilo sobre o romance não ser o “meu romance” porque não interpretei a crítica dele assim” (LISPECTOR, 1944). Cabe acrescentar que Clarice afirmava não ter se espelhado nos autores citados uma vez não ter os lido, embora tenha admitido que o título de seu primeiro romance foi retirado de Joyce a fim tornar-se a princípio uma epígrafe (LISPECTOR, 1976 in Id. 2015).

Apesar da apreciação sobretudo negativa, Lins não pode esconder sua inquietação diante da obra e embora não fale claramente por todo o texto, também sua riqueza. Dessa maneira, o crítico literário define *Perto do coração* como um “romance original em nossas letras”, uma “surpresa perturbadora”, em que se verifica “a audácia na concepção, nas imagens, nas metáforas, nas comparações, no jogo de palavras” (LINS, 1944). Apesar de sua aparente “incompletude” e mesmo que ao cabo Lins não admita, a obra parece cumprir sua função, instigando e intrigando-o profundamente, afinal como uma “literatura feminina”, de traços biográficos, requisitaria mais de uma leitura, como ele mesmo revela?

Se verifica, portanto, que o autor realizou uma leitura sexista da obra, baseando sua análise nos papéis que a sociedade patriarcal acredita que devem ser desempenhados por cada gênero. O crítico recai no senso comum ao tentar enquadrá-la em uma dita “literatura feminina”, que ao contrário do que preconiza Cixous em sua *écriture féminine* (1990), que será aprofundada em tópicos posteriores, corresponderia a um modo típico (estereotipado) e inerente à mulher de escrever. Nesse sentido, compreende-se que apesar do início de inúmeras conquistas e da ocupação de espaços hegemônicos, ainda prevaleciam (e prevalecem) as expectativas e pré-conceitos que visa(vam) diminuir e apagar a potência de produções artísticas de mulheres.

Cabe ressaltar que a obra de Lispector se cristalizou em um contexto em que embora não houvesse um impedimento formal, as mulheres viam suas obras permanecerem marginalizadas devido a inúmeros fatores, tais como má recepção crítica ou sua ausência de maneira ampla que acarretava em não (re)publicação, fenômeno que ocorreu com a autora. Desse modo, a pedido da editora José Olympio, Álvaro Lins e Otto Maria Carpeaux tiveram previamente acesso ao manuscrito de *Perto do coração* e desaconselharam que fosse publicado (como se viu Lins fora motivado não apenas por critérios literários). Para que a publicação ocorresse a jovem escritora teve de recorrer a uma de menor prestígio, *A Noite*, entretanto, isso se deu mediante a um acordo, Clarice Lispector não pagaria para publicá-lo, mas também não receberia nenhuma parte dos lucros (mesmo as mil cópias produzidas tenham se esgotado no ano seguinte), apenas cem exemplares para que pudesse distribuir (ALMEIDA, 2017; LISPECTOR, 1976 in Id. 2015). O caso ocorrido com a autora ilustra os desafios enfrentados por mulheres autoras e como a crítica influenciou diretamente sua produção literária. Graças a outras questões sociais, como sua classe e proximidade com indivíduos já instaurados no ramo literário, Clarice pôde subverter estas adversidades e consagrar-se, o que não ocorreu infelizmente a todas elas.

Duarte (1987, p. 19) destaca também outro fenômeno envolvido nesta equação, a hegemonia masculina na crítica literária brasileira, tendo em vista que até boa parte do século passado ela se constituía quase que exclusivamente por homens, como o próprio Álvaro Lins, além de Sílvio Romero, Araripe Júnior, José Veríssimo, Sérgio Milliet, Mário de Andrade e Tristão de Athayde, e dentro desse contexto a única exceção do gênero feminino fora Lúcia Miguel-Pereira. A maior problemática, entretanto, era o fato de ser comum que críticos do gênero masculino, em sua maioria, ao produzirem pareceres sobre obras produzidas por mulheres, atribuíssem a elas um estatuto inferior, além de se demonstrarem constrangidos devido ao “ineditismo da situação”.

Essa surpresa ao deparar-se com um texto de autoria feminina também ocorreu em relação à obra de inauguração da autora, a revista *Sombra* em nota publicada afirma que *Perto do coração* “**Trata-se de um trabalho que foge ao comum em se tratando de uma autora.** Desta vez estamos em presença de uma escritora, e não de uma sócia do Club das Vitórias Régias ou Cabana Juvenal Galeno” (SOMBRA, 1944, grifo meu). A fala do autor do texto, não identificado e movido por seus pré-

juízos, apresenta duas perspectivas problemáticas, primeiro que as mulheres frequentadoras das instituições mencionadas não poderiam ser boas escritoras e a segunda que mulheres em geral também normalmente não o eram. O caso simboliza o triste e depreciativo horizonte de expectativas das quais as obras de autoria feminina eram alvo.

De maneira similar recebeu o crítico Sérgio Milliet a obra clariciana. Ao aperceber-se que a escrita do romance fora realizada por alguém do gênero feminino e ao deparar-se com o nome de Clarice, o considerou “estranho” e “desagradável” e concluiu tratar-se claramente de um pseudônimo. Milliet ainda pensou que a escritora seria “(...) mais uma dessas mocinhas que principiam ‘cheias de qualidade’, que a gente pode até elogiar de viva voz, mas que morreriam de ataque diante de uma crítica séria” (MILLIET, 1981, p. 27 *apud* CARVALHO, 2023, p. 87). Como se percebe, Milliet partilha de uma visão pejorativa sobre as jovens escritoras, como se cultivassem a literatura como mero capricho e meio para *massagearem* o próprio ego, não sendo capazes de encarar um olhar criterioso sobre suas produções.

Contudo, finalmente com a leitura da obra o crítico tece vários elogios a seu respeito, enaltecendo sua “sobriedade” e “riqueza psicológica” e a “originalidade de pensamento e estilo” da autora, confessando ter lido *Perto do coração* sem parar, tomado por um contínuo interesse (MILLIET, 1981, p. 31 *apud* CARVALHO, 2023, p. 88 – 89). Todavia, assim como Lins, buscou enquadrar a trama clariciana, definindo-a como um exemplar de “romance introspectivo” (MILLIET, 1981, p. 31 *apud* CARVALHO, 2023, p. 89), mesma definição apontada por Lauro Escorel em sua crítica transmitida em 1944, demonstrando novamente certa dificuldade da crítica em lidar com o novo.

Sob essa perspectiva, cabe ressaltar ainda que o surgimento de Lispector na literatura se deu em meio a um contexto de valorização do romance regionalista, uma forma literária marcada por seu teor realista e de denúncia social, trabalhando temas como a miséria, a fome nordestina e as relações de poder e dominação entre os homens. Dessa maneira, embora esse fazer literário já apresentasse certa renovação linguística, por buscar incorporar no texto a voz do povo marginalizado do sertão (em contraponto ao registro “culto” hegemônico), possuía por elemento norteador o desenvolvimento do tema e não o experimentalismo estético do qual Clarice é uma das expoentes (ROSENBAUM, 2002 p. 19), o que aliado a seu gênero se constitui

como um dos fatores responsáveis pelo “choque” com que fora recebida em nossa literatura.

Nesse íterim, como destaca Yudith Rosenbaum (2002, p. 19), a obra da autora simboliza a desestabilização das referências romanescas instituídas, não apenas no que concerne à (ausência de) forma do texto e às rupturas linguísticas, mas também ao tratamento dado ao cenário da trama e às suas personagens, tendo em vista que Lispector foge ao descritivismo e aos tipos humanos e ao viés determinista e fatalista imperante na prosa regionalista.

Dessa forma, em sua fuga dos moldes literários oitocentistas o romance de Clarice corresponderia a um “rio que inaugura o seu próprio curso” (SANTIAGO, 1997), sendo (superficialmente) observado sem que novos critérios fossem estabelecidos, resultando em interpretações que resvalavam em senso comum, conforme também salientado por Silviano Santiago (1987):

Faltou a Clarice tradição para escrever ficção como queria escrevê-la e, como consequência, muitas vezes o seu texto é interpretado mais pela paixão do que pela revisão dos princípios norteadores da boa e cosmopolita tradição crítica brasileira. (SANTIAGO, 1997).

Em síntese, percebe-se que a obra inicial de Lispector não fora julgada apenas com base em critérios literários, inerentes à construção da própria obra, mas também a partir do (olhar pejorativo sobre o) gênero (aliado à idade) de sua autora. Para tanto, *Perto do coração* se constitui como uma obra duplamente transgressora, ao subverter às expectativas críticas sobre a mulher e às fórmulas literárias pré-estabelecidas.

A publicação de *O lustre*, por sua vez, também gerará frutos críticos, embora sem a efervescência de outrora, e já aparentemente liberto de leituras sexistas. Álvaro Lins, obviamente, não deixaria de apresentar seu parecer sobre o escrito. Afirma o crítico que este aliado à *Perto do coração*, se constituiriam como “romances mutilados e incompletos”, em virtude de certa “(...) sensação de que alguma coisa essencial deixou de ser captada ou dominada pela autora no processo da arte de ficção” (LINS, 1946).

Reiterando o mesmo discurso manifestado em relação ao escrito de 44, Lins volta a criticar (e elogiar falsamente) o estilo da autora, destacando novamente certa excessividade verbal que o caracterizaria, para ele um recurso superficial que não seria suficiente para e capaz de simbolizar a psicologia de suas personagens:

Sendo a parte mais brilhante e vistosa desta jovem escritora, o seu estilo também representa por outro lado um elemento de fraqueza, traição e impossibilidade. Ele produz em geral resultados positivos quando está exprimindo as sensações espontâneas, mas se revela insuficiente ou impotente quando chamado a transmitir as operações de análise psicológica em profundidade. É que há no estilo da sra. Clarice Lispector uma excessiva exuberância verbal, com uma inflação de adjetivos na frente nas costas dos substantivos, com gosto da palavra pela palavra a gerar um verdadeiro verbalismo. (LINS, 1946).

A autora, por seu turno, se abalaria outra vez com os apontamentos feitos pelo crítico sobre ela, haja vista que Álvaro Lins não se atém apenas a análise de sua obra. Novamente em carta escrita ao amigo Fernando Sabino, revela que ao chegar a seu apartamento, após uma viagem, a leitura do texto de Lins lhe fora o estopim para que se derramasse em lágrimas e para que duvidasse de sua própria capacidade artística, não abandonando a carreira literária apenas por seu senso moral:

Encontrei cartas de casa e vários recortes de jornal (...). E nota de Álvaro Lins dizendo que meus dois romances são mutilados e incompletos, que Virgínia parece com Joana, que os personagens não têm realidade, que muita gente toma a nebulosidade de Claricinha como sendo a própria realidade essencial do romance, que eu brilho sempre, brilho até demais, excessiva exuberância ... Com o cansaço de Paris, no meio dos caixotes, femininamente e gripada chorei de desânimo e cansaço. Só quem diz a verdade é quem não gosta da gente ou é indiferente. Tudo que ele diz é verdade. Não se pode fazer arte só porque se tem temperamento infeliz e doidinho. Um desânimo profundo. Pensei que só não deixava de escrever porque trabalhar é a minha verdadeira moralidade. (LISPECTOR, 1946 in SABINO, Id. 2011, p. 22).

Para tanto, críticas como essa podem não apenas desestabilizar escritores iniciantes, como também fazê-los desistir da carreira literária. Obviamente é dever de quem a faz apontar não apenas os aspectos positivos da obra, mas também os que necessitam de melhorias, entretanto, ao se fazer isso deve-se ter um olhar empático e, sobretudo, livre de pré-julgamentos, um olhar que esteja atento e receptivo também ao novo, visto que só assim a literatura continuará a dar frutos.

No mais, será Sabino um dos responsáveis por emitir críticas elogiosas ao novo romance clariciano. Segundo ele, esta obra representaria um “visível progresso” em relação a sua antecessora. Ambas, além do mais, seriam constituídas por uma busca da autora pela “palavra originária”: na tentativa de transformar a linguagem em

sentimento, Clarice nos ensinaria que é preciso sentir a palavra. Ao contrário do que preconiza Lins, Fernando Sabino vê na escritora um intenso labor poético, para além do dito “verbalismo”:

A autora por certo lutou por integralizar em linguagem o sentimento original. A sua desenvoltura em lidar com os elementos propriamente artísticos é feita sem dúvidas de procura ansiada, de trabalho penoso, de esforço e sacrifícios. O que evidentemente mais aumenta o seu valor. (SABINO, 1946).

Se para o crítico-escritor a marca do romance seria a busca pelo sentimento, para Almeida Salles (1946) seria a busca pela sensação. Para ele há em *O lustre* um desenvolvimento visual, manifestado pelo uso de adjetivos, que traria maior plasticidade ao texto, uma característica qualitativa do romance, ao contrário do que postulava Lins ao apontar que haveria um excesso dessa classe gramatical. No mais, Salles destaca de forma positiva não apenas a carga visual, como também sonora do escrito, manifesto através do trabalho feito pela autora com a sintaxe (fenômenos também muito presentes em *A cidade*):

Os adjetivos são seus elementos de coloração e de desenho da realidade. Nunca na nossa literatura usou-se o adjetivo com esse poder obcedante de perfuração das aparências e de apreensão dos movimentos mais esquivos dos seres. É plástico o seu adjetivo, como um traço, uma cor. É ótico, excita a visão, configura volumes, rasga perspectivas, acentua qualidades tão nítidas como se fossem qualidades pictóricas. A realidade se compõe por esses efeitos visuais e também auditivos, através de expedientes sintáxicos e por força da imantação dos vocábulos, numa afinidade quase total com a expressão. Esse poder auditivo se exerce não só em relação à qualidade dos ruídos e sons, como também em relação aos silêncios e sempre com uma vinculação psicológica ou sensorial. (SALLES, 1946).

Em seu texto ainda revela ter desejado intensamente que a obra inicial de Clarice, *Perto do coração*, engendrasses novas discussões na crítica literária brasileira, uma vez que ela nos colocaria frente ao “problema” de nosso romance moderno possibilitando sua melhor compreensão. De modo similar, aponta que Joana e Virginia, devido a “seus contornos imprecisos e frementes”, pela primeira vez geraram inquietação e foram alvo de uma “prova de confissão” e de um “crivo analítico impiedoso” por parte de nossa crítica, o que lhes deu vida. Para tal, Clarice teria

fomentado novos olhares, novas posturas críticas, sobre as formas de produção literária em nosso país.

É o que destaca semelhantemente Oswald de Andrade em sua análise d’*O Lustre* publicada no jornal *Correio da Manhã* em 26 de fevereiro 1946. De maneira irônica, Oswald afirma que “O que interessa na crítica é a maldade”, entretanto, no que diz respeito a esta obra seria possível que os críticos fracassassem em sua função, visto que diante dela só haveria uma postura possível, o “entusiasmo”.

De maneira divergente ao que propõem seus companheiros, que tanto apelaram à jovialidade de Clarice (elemento que seria originário de certa falta de habilidade da autora para a construção romanesca, atestada por sua *exuberância* verbo-visual), Oswald crê estar “em frente de uma criação de mulher antiga, vulgar e estranha”. Ainda nesse sentido, acresce que a ruptura e estranheza de Clarice Lispector (bem como de sua obra) estariam num confronto – mais do que numa consonância – com a racionalidade moderna: “No mundo da engenharia não há mais lustres. Há luz indireta, gás neon, barras fixas de sol. O lustre persiste como certas almas persistem” (ANDRADE, 1946).

Embora não tenha sido alvo de tantas (e acaloradas) discussões como *Perto do coração*, *O lustre* foi debatido por grandes nomes de nossa crítica literária, que além de apontarem características essenciais à compreensão da poética clariciana como um todo, emitiram, sobretudo, pareceres positivos sobre o romance, o que não se repetirá em relação ao livro que será lançado posteriormente por Clarice Lispector, *A cidade sitiada* (1948), selecionada para análise nesta dissertação e sobre a qual se discorrerá a seguir.

1.3 Uma mulher em sua sede de ver e ser vista

A cidade sitiada é o terceiro romance publicado por Clarice Lispector, após *Perto do coração selvagem* (1944) e *O lustre* (1946). Sua composição se deu quando a autora estava em Berna, Suíça, durante os anos de 1946 e 1949, o local serviu não apenas como inspiração para que criasse São Geraldo, núcleo da trama, mas também, segundo o artigo *Lembrança de uma Fonte, de uma Cidade*⁵, como uma espécie de passatempo e reconforto para os dias frios e monótonos em que passara

⁵ LISPECTOR, Clarice. *Lembrança de uma fonte, de uma Cidade*. Jornal do Brasil, 1970.

em solo suíço. Nas palavras de Clarice: “(...) minha gratidão a esse livro é enorme: o esforço de escrevê-lo me ocupava, salvava-me daquele silêncio aterrador das ruas de Berna (...)” (LISPECTOR, 1970 in PONTIERI, 2001, p. 13-14).

A obra sofreu relutâncias para sua publicação, Benjamin Moser (in: LISPECTOR, 2019, p. 195) conta que, quando foi finalmente aceita por um editor, críticos que haviam expressado empolgação ao ler os livros anteriores de Lispector ficaram “desconcertados” (como se verá em tópico a seguir). Além do que, talvez devido ao fato de a autora não estar no Brasil no período em que foi publicado, o romance não obteve expressiva repercussão tal qual seus antecessores, fato que infelizmente parece ter se estendido aos dias atuais, haja vista que:

Num país vergado sob o peso de escritos de Clarice Lispector, o livro que tem Lucrecia como protagonista é um órfão. Ensaios e artigos sobre ele são raros no Brasil, e aparentemente pouco lidos. As vendas indicam que é o menos popular dos romances de Clarice. (MOSER, in: LISPECTOR, 2019, p. 194).

Além de ter causado certo estranhamento na crítica da época, a obra também recebeu avaliações negativas da própria autora. Conforme correspondências pessoais e entrevistas, Clarice o considerava um livro “denso” e “fechado”, de difícil leitura, chegando até mesmo a chamá-lo de “horrrível”. Ela também o tinha como uma obra enigmática, em suas palavras, “eu estava perseguindo alguma coisa e não tinha quem dissesse o que era” (MOSER, in: LISPECTOR, 2019, p. 194-200).

No entanto, curiosamente, foi um dos escritos aos quais mais se dedicou a (re)escrever. A autora em entrevista ao *Diário carioca*, em 1950, revelou ter levado cerca de três anos para conseguir escrevê-lo, ao passo que a obra *O lustre*, por exemplo, teria sido escrita em vinte meses. Clarice também afirmou ter produzido mais de vinte cópias de *A cidade*. (LISPECTOR, 1950, in: SOUSA, 2000, p. 83).

Benjamin Moser ao comparar edições raras do romance identificou centenas de alterações feitas pela autora, no que concerne à gramática, inserção de vocábulos, eliminação e reestruturação de frases, reorganização de parágrafos e pontuação. O biógrafo ainda ressalta que a autora trabalhou por 18 anos na obra, tendo em vista que a iniciou em 1946, sendo sua segunda edição publicada apenas em 1964. Esse processo de reescrita, mesmo que de uma obra já tornada pública, demonstra que Lispector não escrevia em “transe”, em um fluxo contínuo, como chegou-se a supor,

mas que “(...) por baixo da superfície furiosa se esconde uma calculada e laboriosa arquitetura” (MOSER, in: LISPECTOR, 2019, p. 197-201).

No escrito clariceano, Lucrecia Neves, personagem central e “mulher sitiada” da narrativa divide-se simbolicamente entre dois ambientes, o subúrbio de São Geraldo “a vila-refúgio de origem, com a qual mantém remotos laços afetivos, e sonhos de uma metrópole romantizada”. (FUKELMAN, s/a). Embora em certo ponto da narrativa a personagem parta de seu local de origem, permanece intimamente e, de certo modo, corporalmente ligada a ele, dado que ao longo da narrativa o “constrói” com o olhar. É através dos olhos da protagonista, da forma como ela o vê, que conhecemos o ambiente, como aponta Lispector em *A Descoberta do Mundo* “(...) a visão (...) altera a realidade, construindo-a. Uma casa não é construída apenas com pedras, cimento etc. O modo de olhar de um homem também a constrói” (LISPECTOR, 416 *apud* PONTIERI, 2001, p. 18).

Dessa maneira, consoante Regina Pontieri (2001), o romance se constitui pela ênfase visual, por uma “poética do olhar”, que se estabelece devido a intensa descrição do ambiente realizada pela narradora em terceira pessoa, que procura simbolizar o modo como Lucrecia compreende o mundo. Isso faz com que haja no escrito a presença de uma série de “palavras ligadas à visão” que descrevem “nuances do ver” (divisar, encarar, enxergar, espiar, fitar, observar, olhar, parecer, perceber, pressentir, prever, rever, sentir, vigiar) - e que, curiosamente, para Moser (2018, p. 202) compõem um dos desafios encontrados em sua tradução.

A personagem romanesca é um ser de visualidade e não de puro racionalismo, haja vista que, conforme seu princípio existencial, as coisas só se tornam concretas quando vistas e que “às vezes Lucrecia olha ou vê antes de dizer ou pensar” (MOSER, in: LISPECTOR, 2019, p. 202). No entanto, cabe ressaltar que o enfoque de *A cidade sitiada* não recai naquele que diz, mas no que é dito, ou em outras palavras não em quem olha, mas em quem é olhado, como veremos ao analisar os rituais de exteriorização da protagonista.

Segundo a análise de Pontieri (2001), o livro se sustenta na relação dicotômica sujeito-objeto, personagem e ambiente, por meio de uma “dimensão integrativa” e não opositiva. Pode-se dizer que um se constrói pelo/ no outro - ao passo que o local se modifica gera modificações também em Lucrecia. De tal modo, esta cidade sitiada não

serve apenas como pano de fundo narrativo, mas é por si só um organismo que atua também como protagonista.

De maneira ampla, a polaridade sujeito-objeto é trabalhada por Lispector também em outras obras, tais quais *A paixão segundo GH* (1964), por meio de dualidades como “eu/mundo” e “espírito/corpo” que se inscrevem sensorialmente pelo par “olhos/boca” (PONTIERI, 2001, p. 21). Os olhos (visão), as “janelas da alma”, estariam ligados as chamadas “atividades do espírito”, ao passo que a boca (paladar) a atividades menos espirituais, mais corporais. De tal forma: “Clarice configura sua poética do olhar como atividade reversível entre visão e paladar, como ato de *comer com os olhos e olhar com a boca*” (PONTIERI, 2001, p. 21).

Outrossim, interessante apontar que essa escrita sensorialista seria a marca do que Hélène Cixous (1990), estudiosa da obra clariciana, aponta como “escrita feminina”, uma escrita produzida com o corpo e que, segundo Cixous, não se trata de algo exclusivo à escrita de mulheres, mas sim a uma escrita fluida, que rompe com a sintaxe tradicional. Adriana Cavarero (2005, p. 141-142), ao discorrer sobre o modo de escrita de Cixous (que se assemelha ao princípio de escrita clariceano) e a “escrita feminina”, o define como uma forma de resistência àquilo que chama de “desvocalização do logos”, o divórcio operado na tradição filosófica ocidental, desde a antiguidade greco-latina até a modernidade, entre o discurso semântico-lógico e a voz, o corpo do qual ele emana, divórcio marcado como uma questão de gênero, uma vez que, nessa oposição ancestral, a vocalização, a phoné, teria sido associada à mulher. Essa resistência se mostra ligada a uma “escrita primitiva” que se deixa guiar pelos impulsos, pela sonoridade e pelo ritmo e que poderia ser relacionado ao instinto maternal, dado a sua profunda “feminilidade”⁶.

Nesse escopo, como apontado por Marília Librandi-Rocha (2014), Clarice Lispector seria ainda uma das produtoras das chamadas “escritas de ouvido” ao construir obras que se valeriam de uma língua pré-consciente e privilegiariam os significantes e não os significados, em outros termos, seus romances seriam

⁶ “L’écriture feminine, in other words, is not a new style, a modern literary genre; rather, it is a practice that— by submitting to the phonic seduction that the androcentric tradition itself links to the feminine — subverts and overturns the metaphysical strategy that has produced the devocalization of logos. The “feminine” thus indicates song, rhythm, and, above all, an imaginary that is linked to the maternal body. The feminine evokes warmth and fluidity— or, rather, a whole metaphorical constellation referring to the mother’s body, which has by now become a standard lexicon among feminists” (CAVARERO, 2005, p. 142).

formulados a partir de “ecos do inconsciente” e não de uma mera “elaboração lógica e semântica” (p. 138-139). Esse “modo” clariciano de dar vida à palavra literária ocorreria por meio da improvisação e da busca por um quase-toque entre impressão e expressão, busca que, em *A cidade sitiada*, também se manifesta no campo da visualidade, das impressões visuais e do jogo ver-ser-visto. A improvisação estaria para além da racionalização da escrita, um “pensar ponderado, medido e controlado”, seria uma reação imediata aos estímulos sensoriais e uma tentativa de aproximar a impressão (sensória, física e corporal) da expressão (simbólica e artística) (p. 139-141), assim como ocorre à natureza dos cavalos s. geraldenses, tão admirados por Lucrecia (“Nela e um cavalo a impressão era a expressão”) (LISPECTOR, 1948 *apud* LIBRANDI-ROCHA, 2014, p. 139).

Além desses elementos, Pontieri (2001, p. 28) aponta a presença do *Outro*, “inferior” e “excluído” culturalmente, na obra de Lispector, o qual assume a forma de mulher, animal, pobre, louco, primitivo, intuitivo. No romance de 48 especificamente, através da visão, sentido ressaltado, se procuraria salvar o objeto, o *Outro*, do lugar de exclusão onde a cultura o teria sistematicamente colocado (p. 25). Ainda para a estudiosa, “(...) *A cidade sitiada* trata justamente da constituição de um espaço como campo de exercício de visibilidade de seres que se exteriorizam para verem, serem vistos e se verem. De algum modo para serem *outros*” (PONTIERI, 2001, p. 30).

A noção do *Outro* tem sido trabalhada pela crítica feminista segundo o olhar beauvoriano (1949) que aponta que, socioculturalmente, no mundo patriarcal, se estabelece uma relação opositiva (e não integrativa como propõe Pontieri em sua perspectiva de análise) entre o feminino e o masculino, dado que as mulheres são subjugadas, privadas de viver plenamente. Acredita-se que a mulher moderna, inserida num novo paradigma social, vê surgir ainda uma nova relação entre seu corpo e o mundo. Expandindo-se o que diz Clarice Lispector em *Um Sopro de Vida*, “vivo numa dualidade dilacerante. Eu tenho uma aparente liberdade mas estou presa dentro de mim. Eu queria uma liberdade olímpica. Mas essa liberdade só é concedida aos seres imateriais. Enquanto eu tiver corpo ele me submeterá às suas exigências. (LISPECTOR, 1978, p. 55 *apud* PONTIERI, 2001, p. 22), a mulher nunca se desvincula de seu lugar social de origem, é sempre condicionada a ele e está sempre marcada por seu corpo, por seu gênero.

No entanto, o que busca um Feminismo legível desde a obra clariciana é “a busca sistemática do apagamento de fronteiras entre os polos, apagamento que não os anula mas os faz coexistir” (PONTIERI, 2001, p. 29), desse modo, a coexistência harmônica e igualitária entre homens e mulheres, entre o masculino e o feminino. Em *A cidade* percebe-se que Lucrecia não é oprimida pelas figuras masculinas (Perseu, Mateus e Lucas) presentes na trama – e, nesse sentido, cabe ressaltar, fala-se das relações cotidianas e pessoais que as personagens estabelecem entre si e não de maneira ampla, social, haja vista que no sistema patriarcal mesmo que indiretamente os indivíduos masculinos e femininos ocupam posições desiguais. A protagonista estabelece com eles uma relação de troca. Na juventude quer apenas caminhar pelos recantos de São Geraldo, ver a cidade que constrói, e para isso procura Perseu. Adentrando a vida adulta deseja casar-se e recorre a quem a corteja, Mateus. E, mais para o fim da trama, já madura e reclusa em uma pequena cidade marítima, vai em busca de Lucas para lhe fazer companhia nos dias monótonos. Como se verá, a única figura masculina que tenta de certa forma oprimi-la é tenente Felipe, com quem recusa um envolvimento amoroso após este reclamar por um beijo. Desse modo, a personagem por toda a narrativa só mantém relações com aqueles com quem, apesar das diferenças de personalidade, pode exercer seus desejos e assumir parcerias.

Para mais, Lucrecia é uma personagem complexa, mas que em primeiro momento é tomada como frívola. A jovem mulher se exterioriza, quer ser vista e apreciada, quer tornar-se coisa. Mas sua auto-objetificação não é proveniente de uma dita ingenuidade ou de uma conformação ao lugar e ideal social sobre as figuras femininas da época em que o escrito fora produzido (década de 40) e em que a trama se passa (década de 20), e sim de sua natureza. Afirma Moser:

Lucrecia é fútil e pretensiosa, satisfeita de permanecer na superfície. Lucrecia – está em seu nome – é lucro, é só mais um dos bibelôs de porcelana na sala de estar de sua mãe (...). Suas ambições são materiais, e ela é a mulher mais insolentemente superficial que Clarice retratou. (MOSER, p. 202).

Benjamin Moser (in LISPECTOR, 2019, p. 202), aponta ainda que a objetificação da personagem ocorre em conformidade com o que postula a feminista

francesa Simone de Beauvoir em sua obra *O segundo sexo*⁷, lançada no mesmo ano em que *A cidade sitiada*, 1949. Consoante Moser, a autora compreende que no sistema patriarcal as relações humanas entre homens e mulheres se estabelecem de maneira conflituosa, sendo eles os detentores do olhar(sujeitos) e elas os objetos a serem olhados:

O olhar masculino é o padrão, ao qual as mulheres têm de se adaptar. Os pronomes masculinos são universais: 'o homem' abarca a mulher, mas a 'mulher' não abarca o homem. O homem é o primeiro sexo. A mulher é o segundo. (MOSER, 2018, p. 202).

Nesse ínterim, a mulher não apenas se torna um objeto, como também assim se compreende. Colocada nesta posição normatizada e naturalizada socialmente, ela aceita a sua vocação como objeto sexual, tendo prazer em se adornar para se adequar a visão masculina (tal como a personagem de *A Cidade* transparece em passagens do enredo). Para Moser, Clarice Lispector, de maneira irônica, coloca em voga em *A cidade sitiada* justamente essa objetificação feminina, “em particular o modo frívolo e cafona como Lucrecia a saboreia” (MOSER, in LISPECTOR, 2019, p. 202).

Dessa maneira, a jovem se adorna e torna-se *graciosa* para conquistar o que deseja. Escolhe o destino que muitas vezes é imposto à maioria das mulheres, ou seja, busca conscientemente o casamento, como meio de mudança de lócus e de classe social. Mulher, jovem, suburbana, criada apenas pela mãe viúva, Lucrecia vê seu habitat começar a “progredir”, se transmutar em metrópole, ao passo que permanece em uma vida simples e monótona. Nesse ínterim a moça dá início a seu processo de “descavalização” (MOSER, in LISPECTOR, 2019, p. 193), assim como os cavalos de São Geraldo, que outrora viviam livres pelos pastos, ela é um “bicho selvagem” que se adapta ao meio urbano para sobreviver - Lucrecia é normatizada, domesticada e é grata por isso (MOSER, in LISPECTOR, 2019, p. 194). Irônica e

⁷ Em suas obras “O segundo sexo: fatos e mitos” (1970) e “O segundo sexo: a experiência vivida” (1970). Ao proferir a célebre frase “Ninguém nasce mulher: torna-se mulher” (BEAUVOIR, p. 9) Beauvoir aponta que os conceitos de feminino e de mulher não são dados naturais, mas sim construídos historicamente segundo os princípios culturais da sociedade no qual se desenvolvem. De tal modo, a autora além de apresentar em suas obras a vida das mulheres modernas e os dilemas socioculturais que as constituem, denuncia as formas de repressão e dominação, os discursos e meios utilizados para oprimi-las e restringi-las de sua liberdade como indivíduo. De forma ampla, Beauvoir investiga os mecanismos sociais utilizados para estabelecer a mulher como um outro passível de ser subalternizado em um sistema que se ancora nas diferenças sexuais para garantir a manutenção das desigualdades.

paradoxalmente, ela burla o sistema, a sociedade capitalista e patriarcal, se conformando a ele.

Não por acaso, Yudith Rosenbaum incluirá a protagonista de *A Cidade Sitiada* em uma lista constituída por Joana (*Perto do Coração Selvagem*), Virgínia (*O Lustre*) e Macabéa (*A Hora da Estrela*), mulheres que “se mantinham por um mínimo equilíbrio à tona da escuridão”, vivendo “exílios constantes, movimentações conflituosas entre o eu e o mundo”, trajetórias de inadaptação e estranhamento que a própria escritora não deixou de viver na sua condição de contínua migração pelos territórios do Brasil e da Europa (Rosenbaum, 2020, s/p).

1.4 Uma obra sitiada: *A cidade* (1948) entre a rejeição e a comparação

Publicado em 1948, *A cidade sitiada* narra a história de Lucrecia Neves, moradora do pequeno subúrbio de S. Geraldo, espaço que ao longo da trama será submetido a um gradual processo de modernização. A protagonista, em sua *sede de ver e ser vista*, despende seus dias a passear pelo local em companhia de pares masculinos, a adornar-se para que seja apreciada por eles e pelos demais habitantes citadinos e a observar o seu entorno. Em meio a este pacato cotidiano, busca um enlace matrimonial, através do qual possa alçar novas vivências e visualidades.

Apesar de tantas características singulares e possibilidades analíticas (algumas exploradas neste estudo), e de Clarice Lispector estar semi-instaurada no rol dos “grandes” escritores brasileiros, a autora verá seu terceiro romance ser considerado um declínio em relação aos dois primeiros publicados e ser caracterizado como uma obra de leitura árdua, graças a sua “linguagem hermética” e “estrutura desconectada”.

Sérgio Buarque de Hollanda, em *Tema e técnica* (1950), ao analisar *A cidade sitiada* (1948) sob a ótica estabelecida sobre *Perto coração* (1943), afirma que o terceiro romance da autora se ressentiria “(...) de uma dosagem menos habilidosa, mais maciça, daqueles elementos que justamente fizeram a surpreendente novidade entre nós de sua obra inicial”. Isso ocorreria devido a problemas de técnica, que dificilmente ocorreriam à prosa, mas dos quais esta obra clariciana, bem como *Memórias sentimentais de João Miramar* (1924) de Oswald de Andrade seriam exemplos.

No mesmo sentido, Sérgio Milliet (1949) atesta que *A cidade* retrataria a perda da autora em meio a sua “teia de imagens preciosíssimas”, fenômeno que já poderia ser observado no romance anterior, *O lustre*. Para ele, sua “forma” de composição, baseada na riqueza de imagem, tão latente em *Perto do coração*, teria se transformado em uma “fórmula” malsucedida. Dessa maneira, indica que haveria no romance de 48, “uma verbiagem pouco consistente”, um “prazer da frase, da exibição de um requinte que é um fim em si”, que prejudicaria a “prospecção psicológica” tão necessária ao tipo de romance que Clarice teria tentado produzir e que levaria o leitor a desprender-se “da intimidade das personagens para gozar ou se irritar com os ‘achados’ da romancista”. Milliet chega a sugerir que a escritora deveria trabalhar com outras formas de produção literária, mais especificamente o poema em prosa.

Como pode ser observado, os críticos baseiam suas análises nas obras já publicadas pela autora, requisitando que Clarice exerça as mesmas habilidades, sem levar em consideração sua busca por uma outra forma de composição poética e aparentemente sem conceber que Joana, Virginia e Lucrecia, seres responsáveis pela apreensão do espaço e cujas psicologias constroem as narrativas de 43, 46 e 48, de forma respectiva, são divergentes uma das outras. Também é notório que buscam uma adequação da obra aos moldes romanescos, sem considerar a subversão pretendida por Lispector não apenas do ramo da linguagem.

Já o crítico Temístocles Linhares (1949), expressa a seu ver a necessidade de um grande esforço para a realização da leitura da obra, que se manifestaria penosamente, sem que o leitor fosse “recompensado” por isso ao fim. Linhares também aponta a ausência de uma unidade e de um “sentido” maior aos eventos mentais e emocionais expressos, bem como de uma influência do espaço em que a narrativa se transcorre sobre eles, o que justificaria sua existência e relevância à trama. Por tais razões, estilisticamente, acredita que a “riqueza de imagem”, característica clariciana, recairia no já mencionado verbalismo, um “gosto mórbido da frase pela frase”. Portanto, conclui:

Tudo que o romance oferece - a sua força lírica, o desenvolvimento da consciência individual de Lucrecia Neves, as referências intercaladas a outros seres incidentes sem maior importância, etc. - não vai além de qualquer valor verbal. Tudo tem valor aos olhos da romancista, mas é sensível a falta de discriminação. E o resultado é ficar a obra

circungirando em torno de uma vida e um drama sem conseguir emprestar-lhes mais que uma **simulação de romance**. (LINHARES, 1949, grifos meus).

Acredita-se, contudo, que os aspectos linguísticos e estruturais do texto realizam a correspondência e o simbolismo da natureza da protagonista, de sua forma de aperceber o mundo circundante. Lucrecia ensaia viver, visto que tem de se conformar aos padrões sociais que lhe são destinados, nesse sentido trata-se mesmo a obra de uma simulação, um fingir encaixar-se aos moldes pré-estabelecidos. Nesse estudo, compreende-se que a dita “simulação de romance” pode relacionar-se ainda ao já mencionado rompimento com a tradição literária mais cultuada e produzida no período, mesmo que não ocorra de forma radical em *A cidade*, como a autora o fará em *Água viva*, por exemplo.

João Gaspar Simões (1950), por sua vez, não tece uma crítica estritamente negativa ao novo romance da autora. Ele primeiramente postula uma alteração de estilo de Clarice, dessa maneira, *A cidade* (1948) se caracterizaria como uma obra existencialista de fundo conceitual, e não mais introspectiva e adepta ao monólogo interior como em *Perto do coração* (1943), assim a escritora estaria agora mais próxima à produção artístico-intelectual de Jean-Paul Sartre e de Simone de Beauvoir e não mais de James Joyce e Virgínia Woolf.

No entanto, assim como Linhares (1949), acredita que por tais características inovadoras, o livro não deve ter obtido muitos leitores no Brasil, devido a sua difícil apreensão, uma vez que sua leitura tornar-se-ia, por vezes, “angustiante”, um “esforço hercúleo”, dado a “realidade hermética, de fundo conceptual e mítico” que abarca. Para tal, defende que para a compreensão do romance é necessário concebê-lo enquanto “representação de uma experiência humana e de um conceito mental”, sendo necessário a isso “a persistência e a sutileza suficientes para acompanhar a sua leitura com a chave que a sua intuição ou a sua acuidade filosófica sejam capazes de lhe proporcionar.”

Como se demonstrará em capítulo posterior, realmente *A cidade sitiada* requisita uma outra postura interpretativa do leitor, todavia esse fenômeno não decorre de uma mera complexidade teórica e/ou retórica do romance, mas de uma outra forma de percepção sobre a literatura e, sobretudo, sobre o mundo. A seu apreciador é necessário entrega, permitir-se ver o espaço circundante com os olhos lucrecianos, através de um exercício de alteridade e de desautomatização.

Carlos David (1952), por seu turno, estabelece um olhar comparativo entre *A cidade e O lustre*, afirmando, assim como seus colegas, que os romances são "Densos, quase impenetráveis ao primeiro contato, [mas] pouco a pouco vamos nos acostumando as suas sombras e mergulhamos no mundo de terrível lucidez, de apetites secretos, de desolação (...)". Entretanto, para o crítico a obra de 1948 representa um declínio em comparação a sua antecessora e, nesse sentido, tece a ela críticas contundentes.

Em primeiro lugar, afirma haver no romance a existência de "peças soltas", que, em relação a obra de 1946, tornariam sua "tessitura" desarmoniosa, constituindo "episódios de uma trama pobre e monótona". Também ressalta o que acredita ser um "virtuosismo imagístico excessivo e gratuito e picturalmente ultra-impossível, onde dificilmente se manterá o leitor." E, por fim, em consonância ao que fora dito por Álvaro Lins em sua crítica sobre os livros anteriores, constata a existência de "mutilação dos personagens". David, dessa maneira, afirma quase não reconhecer nesta obra a autoria de Clarice e ter a sensação de uma ausência de "fôlego" à romancista.

Conforme já explicitado, o romance, bem como sua protagonista, não se constitui de forma usual, a riqueza desta obra não está na apresentação de uma trajetória de vida ficcional, mas em uma forma única de apreensão do presente. A sucessão de cenas e imagens (algumas analisadas nesta dissertação) se dá devido ao intenso deslocamento do olhar da personagem, que busca interagir com a cidade que lhe cerca. O "excesso" imagístico se dá, portanto, devido a não-racionalização da protagonista sobre seu meio, visto que Lucrecia antes de pensar, vê, (sobre)vi(vendo), acima observando e absorvendo as coisas, por meio de suas superfícies (cf. ROSENBAUM, 2022, p. 37).

Entretanto, não é sua profunda natureza que é vista por Afrânio Coutinho (2001, p. 542), crítico literário que a define meramente com uma mulher traidora, cruel e caprichosa que além de "maltratar" os namorados na juventude, vive um caso extraconjugal injustificado, haja vista certa inexistência de amor pelo amante. Ademais, Coutinho destaca que o livro se caracterizaria por sua "falta de novidade temática", ao teoricamente trabalhar questões como "a urgência do ódio, a escravização do amor, a busca de uma indefinida liberdade, que se confunde com a fuga, a crueldade e o devaneio, que nem se realiza nem o pretenderia.", que se aliariam a aspectos como "abstracionismo intelectualizante" e "explicações em

clichês”. Em resumo, conclui o crítico que Clarice Lispector repetiria as temáticas e entidades ficcionais em suas obras:

Com efeito, nos romances da autora, os personagens, embora diversos, parecem-se a um mesmo ator que sempre representasse o mesmo papel. (...) De modo que, a respeito destas obras, se pode traçar um roteiro prévio, resumindo-se a tarefa do analista a verificar a ocorrência deste ou daquele tema, dessa ou daquela combinação. Em *A cidade sitiada*, além das semelhanças mais evidentes com *O lustre*, reincide a visualização cega, em que se misturam o sentimentalismo romântico e o maneirismo existencializado. (COUTINHO, 2001, p. 543).

Crê-se, contudo, que é o crítico que parece aportar-se em “lugares-comuns” ao estabelecer uma visão redutora e idealizada sobre a figura feminina romanesca e também sobre a obra, ao classificá-la de modo abstrato e compará-la com sua antecessora sem observar seus traços distintivos.

Um dos poucos pareceres positivos sobre esta produção literária foi emitido em nota pelo jornal *Letras e Artes* em 1950, todavia sem que fosse tecida uma análise mais contundente e aprofundada sobre ela. Consta no veículo uma breve passagem com menção à Clarice e seu surgimento literário, um “acontecimento sensacional”, vislumbrando-se o sucesso que se repetiria em *A cidade* que “(...) é realmente a melhor de suas obras, pela sua força dramática, seu singular lirismo e o firme e desenvolvimento da história” (LETRAS E ARTES, 1950).

De modo similar, anos mais tarde Assis Brasil (BRASIL, 1966 *apud* CORDEIRO, 2024, p. 260) elogiaria a “concepção narrativa” e “técnica” da trama, considerando-a como a melhor formalmente construída pela escritora brasileira, como resultado de seu rápido e categórico amadurecimento artístico.

Em síntese, como se viu, as obras iniciais de Clarice, embora tenham gerado discordâncias, foram discutidas entre grandes nomes de nossa crítica literária. *A cidade*, entretanto, não obteve tantos olhares expressivos e foi considerada um decaimento no talento da escritora, fruto da exigência por uma continuidade formal e estilística entre os romances. Assim, os críticos recaem em um modo tradicionalista de ver o novo, o que fora tão aclamado em sua obra de estreia em relação a literatura brasileira como um todo, o trabalho visual e linguístico, é nesta trama compreendido como puro exibicionismo em relação ao conjunto da poética clariciana.

Todavia, em busca do estabelecimento de um novo olhar crítico-interpretativo sobre esta criação literária, nos debruçaremos a seguir sobre ela a fim de refletir e destacar sua rica construção ficcional e contribuição para uma outra forma de apreendermos as figuras femininas na literatura. Isso se dará por meio da análise dos aspectos estilísticos do texto e constitutivos de sua personagem central, Lucrecia, suas características e relações com diferentes pares interativos e com o espaço que lhe circunda.

2. DAR A VER UMA PERCEPÇÃO FEMININA SOBRE O MUNDO

2.1 Poética da feminilidade: as contribuições de Clarice para a presença da mulher e do feminino na literatura.

Como dito na abertura desta dissertação, Clarice, alicerçada no projeto literário modernista, promotor de diversas novas formas de construção da arte verbal, foi uma das responsáveis por inaugurar um outro modo de composição poética na literatura brasileira. Entretanto, no que concerne especificamente à autoria feminina e a presença de figuras femininas nas narrativas, a autora alterou paradigmas de bases não apenas literárias, mas também sociológicas. Isso se deu graças à visibilidade às mulheres que implementou e a *desromantização* sobre essas figuras, trazendo à tona suas angústias e questionamentos sobre si e sobre o mundo. Clarice demonstrou a inúmeras delas que era possível escrever e se inscrever em nossa historiografia, sem que para isso tivessem de permanecer “sitiadas” pelos ideais pré-estabelecidos pelo sistema patriarcal, canônico e “falocêntrico”⁸ (CIXOUS, 2022).

Dentre aquelas que foram inspiradas pela escritora brasileira está a crítica francesa e estudiosa da obra clariciana Hélène Cixous, que afirma: “Para uma mulher que escreve, Clarice Lispector é uma iniciadora, abriu um território que eu sequer imaginava adentrar um dia” (CIXOUS, 1993). Cixous conheceu os romances de Lispector apenas em 1976 e surpreendeu-se ao se defrontar com a obra de uma mulher que desenvolvia as características estilísticas do que denominou *escrita feminina* de maneira tão potente, uma vez que para ela até o momento desse encontro ainda não havia quase ninguém que inscrevesse poeticamente a feminilidade.

Como já havia apontado em momento anterior, na década de 50, essa ausência seria resultado da minoração de mulheres no ramo literário e da necessidade delas, muitas vezes, de se valerem de formas de escrita hegemônicas, ocultarem as figuras

⁸ “Na crítica feminista, o termo denota a dominação masculina, evidente no facto de o falo ser sempre aceite como o único ponto de referência, o único modo de validação da realidade cultural. A sociedade dominada pelo falocentrismo olha sempre a mulher com base na sua relação com o homem, deixando prevalecer os aspectos que lhe faltam por oposição à plenitude do homem. O discurso é falocêntrico porque se organiza internamente à volta de todos os sinais e marcas do masculino, quer no que respeita ao vocabulário quer em relação à sintaxe, à gramática e às próprias regras da lógica discursiva” (FALOGOCENTRISMO. In: **E-dicionário de termos literários** (Carlos Ceia), 2008. Disponível em: <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/falocentrismo>)

de seu gênero em suas tramas e/ou se aportarem em representações clássicas, como “sensível-intuitiva-sonhadora”, para que pudessem adentrar esse território (CIXOUS, 2022, p. 48).

Nessa esteira de pensamento, depreende-se nesta dissertação que Clarice por meio de sua renovação estilística, sua *escrita feminina*, também atuou tematicamente como precursora do que se pode denominar “poética da feminilidade”, incorporando, reconstruindo, desconstruindo e centralizando a figura da mulher por meio de suas constituições singulares. Desse modo, Clarice, enquanto mulher, sujeito instaurado em e engendrado a partir de um núcleo social, histórico e cultural e por isso conhecedora de seu gênero, fez surgir Lucrecia, Macabéa, GH, Lóri, Joana, Virgínia, Ana, Pequena Flor, entre diversas outras, entidades ficcionais que se conectam a múltiplas formas de ser mulher e de incorporar e performar o feminino.

Dessa maneira, uma vez que a escritora não detinha por objetivo *representar* mulheres, ou seja, não possuía a “ingenuidade de tentar apresentar suas personagens como representação mais ou menos verdadeira de uma realidade feminina predefinida e externa ao texto”, de remeter a caracteres do senso comum, tipificá-las, Lispector não contribui para a disseminação de estereótipos de gênero. Ao tomar o “sujeito inscrito no feminino” como construção (social e literária) ela atua, criticamente, complexificando esses seres que encarnam a feminilidade, instaurando “novas possibilidades para o imaginário cultural” e refletindo sobre sua inserção na história e sobre a opressão a que são submetidos no sistema patriarcal - sem que para isso haja uma adesão explícita e formal a uma literatura de cunho feminista (HELENA, 2006, p. 29-30), como previamente ressaltado.

Nesse sentido, mesmo em *A cidade* em que a autora revela ter se inspirado nas moças de Berna para criar sua protagonista, não se trata de retratá-las fidedignamente, mas de incorporá-las e transfigurá-las poeticamente, tendo em vista que a literatura clariciana não possui caráter documental, nem enseja “que se tente fazer da arte um reflexo do social colhido mecanicamente” (HELENA, 2006, p. 37). Dessa maneira:

Suas personagens femininas (...) não são o espelho de uma realidade patriarcal antecedente. Tornam-se, ao contrário, uma forma de problematizar o patriarcado e suas mitologias. São uma configuração do feminino e da intervenção do mítico e do histórico no imaginário cultural, por meio da literatura. Sua configuração do feminino (e sua

concepção de mimesis) ocupa um espaço espectral em que interagem as fantasias e os fantasmas captados pelo imaginário cultural dos homens sobre as mulheres, dos homens sobre si mesmos, das mulheres sobre os homens e delas sobre si mesmas. (HELENA, 2006, p. 113).

Outrossim, ao retrabalhar nosso imaginário e ao tratar temas que dizem respeito a questões internas dos indivíduos, a autora produz ainda uma “escrita de alteridade”. Mesmo privilegiando as figuras femininas em suas tramas, ela demonstra que, assim como as figuras masculinas (as quais protagonizaram por muito tempo a “grande” literatura), elas são dotadas de complexidade e não são facilmente delimitáveis ou classificáveis. Por meio de uma caracterização tão rica faz com que, independentemente de nosso gênero, nos conectemos de alguma forma a essas personagens, o que coloca em suspensão o conceito de sujeito que conhecemos, como observado por Helena (2006, p. 30-31):

O questionamento do sujeito e de sua inserção na história leva a Autora, fundamentalmente, a uma estratégia de descentramento do sujeito, de esvaziamento do conceito de sujeito pleno cartesiano e da razão logocêntrica que o sustenta. (...) mostra-nos que se trata de uma categoria declinável: não apenas, ou predominantemente, autocentrada, falocrática e patriarcal, a categoria do sujeito aí se apresenta em metamorfose. Lispector alegoriza essa capacidade proteiforme do sujeito e, com isso, chama a atenção do leitor para a alteridade, a movência, o deslocamento, como instâncias compatíveis com um conceito de razão e de sujeito, tornados assim instrumentos fundamentais para questionar o sujeito universal da filosofia e da teoria política, expondo-lhe os pressupostos patriarcais. (HELENA, 2006, p. 30-31).

Ademais, por meio de seus sujeitos femininos múltiplos a escritora não apenas promoveu e promove novos olhares sobre a mulher e sobre o feminino, como também inspirou e inspira inúmeros outros artistas contemporâneos a produzirem obras igualmente transgressoras, seja por adotarem como protagonistas sujeitos que foram historicamente silenciados, para além de suas idealizações, seja no modo em que compõem estilística e estruturalmente seu texto.

Ainda no que se refere às mulheres, demonstrou-lhes que podem se afirmar para além dos lugares a elas destinados, daquilo que se concebeu, de forma reducionista, como “escrita de mulher” e romper com o silenciamento a que foram subordinadas. Como requisitou Cixous a inúmeras delas (CIXOUS, 2022, p. 33) Clarice quebrou o silêncio. Gritou por escrito, imprimiu seu riso. Deixou, portanto, sua

marca em nossa história literária e ensejou que outras também fizessem o mesmo. Hélène Cixous (2022), em texto publicado em 1953, já ressaltava a importância de que as mulheres não cobrissem suas bocas para esconderem sua gargalhada, que não controlassem seus impulsos frutos da sede por libertação, artística e social.

Verônica Stigger, por sua vez, vê no grito este meio para romper com as amarras simbólicas impostas aos indivíduos, um gesto que se opõe à tentativa de domesticação de suas naturezas selvagens pela cultura. A autora aponta que na obra de Lispector ele é política e ancestralmente reivindicado por meio de uma escrita que desafia o tradicionalismo linguístico e promove a libertação do humano (da linguagem), contra o racionalismo tecnicista (STIGGER, 2016, p. 09; 13).

Tentando alçar o é da coisa, transpor as barreiras criadas pelas palavras, a autora lançaria mão da “histeria”, um meio de descontrole, que, em sentido amplo, simboliza o deixar fluir, a libertação feminina e do corpo feminino das privações e do controle. A histeria, quando atrelada à linguagem refere-se à libertação dos impulsos, promovendo-se uma escrita corpórea/corporal, descontrolada, e por isso, sensorialista e fluida:

Escritora-filósofa, Clarice Lispector foi quem, em textos fundamentais como *Água viva*, retomou com brilho o elogio do impulso histérico na forma de um pensamento simultâneo da forma artística e do corpo humano como lugares de êxtase, isto é, de saída de si – e de saída, portanto, também das ideias convencionais tanto de arte quanto de humanidade. (STIGGER, 2016, p. 09).

Nesse sentido, a obra clariciana pode ser classificada como duplamente “histórica”, uma vez que é surgida a partir do feminino e marcado por ele linguística e tematicamente. Uma escrita “uterina” que transborda o logos e a logicidade (expectativa) de gêneros e linguagem, fenômenos que, atrelados a sua dimensão sensória e corporalista, podem ser observados de forma potente em *A cidade sitiada*.

2.1.1 A poética da feminilidade manifesta no corpo-textual de *A cidade sitiada*

Em certo sentido o romance em estudo constitui uma exceção na poética clariciana, haja vista trazer centralidade ao ambiente da narrativa e construir uma personagem que não é aparentemente dotada de intensa consciência reflexiva e interioridade e que, além do mais, não experimenta um processo epifânico, uma

revelação que marca o percurso da narrativa, como ocorre em outras obras. No entanto, em *A cidade* o caráter visual permanece e a “escrita feminina” se manifesta. A linguagem é marcada por um princípio sensorialista, busca-se integrar em seus textos os múltiplos sentidos como forma de potencializar a relação existente entre a protagonista e São Geraldo, dentre os quais se sobressai a visão, através da qual Lucrecia compreende e significa o (seu) mundo.

Essa integração entre ambos ocasiona também a construção de uma outra temporalidade romanesca, elemento que marca a obra de Clarice como um todo. A história do “progresso” lucreciano se dá de maneira concomitante e interconectada ao citadino, constituindo-se uma “temporalidade espacializada” (PONTIERI, 2001), e apesar de possuir certa cronologia, no sentido de haver uma mudança de estados de coisas na narrativa, não há uma demarcação temporal explícita.

No mais, Lucrecia é tomada por letargias quando põe em prática o seu jogo de olhar, o que a faz desintegrar-se, por momentos, dos eventos externos e focalizar sua atenção apenas a determinados objetos. Destarte, nesse corpo-textual a linguagem atua na construção do espaço, marcado pelo estado de sítio, o que resulta numa temporalidade outra: mesmo que historicamente demarque-se o tempo de um processo de modernização, narrativamente se sobrepõe um presente contínuo.

Para mais, analisando-se trechos da obra é possível encontrar itens que constituem a *escrita feminina*. Primeiramente, o estabelecimento de uma linguagem que foge a uma escrita rigorosa, estritamente normativa, visto que há a repetição de vocábulos e frases que revelam uma fluidez linguística, o que se demonstra também através de parágrafos de extensão variável. Essa fluidez – improvisação que aproxima impressão e expressão, como diz Clarice a respeito de Lucrecia (cf. Librandi-Rocha, 2014, p. 139) – é fruto de uma nova relação, não apenas da escritora com sua escrita, mas da personagem com o olhar, de maneira desautomatizada, dado que Lucrecia vê com “novos olhos” os objetos e sua cidade.

No trecho a seguir, a repetição da expressão “esperar um pouco na praça de pedra” parece ressaltar, primeiramente, a solidez do lugar dada a matéria de que é constituído e a recorrência da ida a ele tornando-se um hábito, um movimento cíclico que se daria devido à ausência de novas vivências pela protagonista em razão do estado de sítio em que ela e sua cidade se encontram. No mais, o que se demonstra

é que a imagem e seu simbolismo sobressaem a uma preocupação estritamente formal da língua:

De embrulhos embaixo do braço foi enfim **esperar um pouco na praça de pedra**, todas as noites aquela moça ia **esperar um pouco na praça de pedra**, pôs-se de pé ao lado da estátua equestre para **esperar um pouco na praça de pedra**. Lá estava a colina em trevas. O domínio dos equinos. A moça olhava. **Estava esperando na praça de pedra**. (2019, p. 83, grifos meus).

Para além da visão, dentre os sentidos ressaltados, temos em primeira instância o sonoro (cf. LIBRANDI-ROCHA, 2014). A autora representa graficamente diferentes sons buscando gerar também no leitor essa relação outra com as coisas, com a escrita, e aproximá-lo da personagem, fazendo-o perceber como Lucrecia compreende o mundo. Em algumas passagens ele também se manifesta enquanto eco, não apenas de forma auditiva, como também memorialística. Nas primeiras páginas do romance, a jovem retorna a sua casa após ida à festa citadina, refugiando-se da agitação do mundo exterior, os resquícios sonoros, o “dlin, dlen, dlin, dlen”, dos sinos demonstram que agora está segura: “Os sinos tocavam (...) ouviu ela com atenção. Imaginou que as ruas deveriam ter se iluminado todas ao som dos sinos... A noite agora era de ouro. Lucrecia Neves escapava” (2019, p. 04). Em outro momento, ressurge como uma lembrança de um passado recente, do processo de transformação do subúrbio em metrópole, em que o som da natureza já é simbolicamente substituído pelo das máquinas:

Ela procurava tanto que errara e caíra numa época sem data? anterior mesmo aos primeiros cavalos. Mas era bonito — Lucrecia Neves batia palmas com sonolência, o campo era bonito! cheio de harmonia incomparável, **ável, ável**, repetiam graves as antigas colinas destruídas. A ressonância tinha sempre a mesma altura insuportável, atravessada por novas alturas e por novas alturas... — ela se esforçando no único modo possível de ouvi-las: rememorando-as. (Ib., grifos meus).

Outro sentido que ganha destaque é o tato. Por vezes, Lucrecia não se satisfaz em olhar os objetos e a cidade, precisa tocá-los para se conectar a eles, ou ainda, quando aterrorizada por não poder ver, devido a escuridão, tateia o que está ao seu redor em busca da firmeza do mundo para sentir-se segura. Em uma primeira cena, por exemplo, sozinha a noite em uma rua deserta, observa as sombras em meio a

praça que marcha, e como que imersa em uma miragem toca um poste para sentir que ambos existem (e resistem): “Toco mesmo neste poste, pensou mais confiante. O poste estava gelado. (2019, p. 02)”. Em outra, durante uma noite de tempestade na cidade, o toque é a maneira de perceber que seu mundo interior permanece intacto mesmo em meio a mudança de estados de coisas:

(...) trotando atenta, experimentando tocar nos objetos — até que acertasse naquele que seria a chave das coisas, tocando a porta com mão delicada e com uma serenidade que também está jamais romperia o próprio limite — tal o extraordinário equilíbrio em que tudo se mantinha. (Ib., p. 70).

Em outros momentos os sentidos se manifestam concomitantemente, o que acentua a natureza instintiva da personagem, em contraponto a uma racionalização daquilo que vivencia. Para Lucrécia, em relação ao “sobrenatural”, por exemplo, seria mais fácil vê-lo do que ouvi-lo, dado a sua natureza visual, mesmo que concebesse o toque como o responsável por tornar as coisas concretas (2019, p. 21).

Desse modo, verifica-se que a linguagem no romance tem por enfoque não a história a ser narrada e sua linearidade, mas a personagem e seus sentires, a existência desse corpo no presente. Essa *escrita feminina* caracteriza o que se denominou de “poética da feminilidade” clariciana, que vem à tona por meio de um eu poético feminino que se manifesta e se relaciona com um mundo não apenas através da palavra, mas através da visão, da audição e do tato. Nos tópicos a seguir, por sua vez, caracterizaremos esse eu poético que constitui *A cidade*, buscando interpretar a sua trajetória, sua natureza e seus mistérios.

2.2 Lucrécia: o mistério de uma figura exterior

O que dizer sobre a protagonista romanesca, quando quase nada se sabe sobre essa vida ficcional? No que diz respeito à sua origem familiar, conhecemos apenas sua mãe, sendo o pai pelo que se consta já falecido. A trajetória da moça também é constituída por “lapsos”, sabemos pouquíssimo sobre sua infância, e desconhecemos a origem de fatos essenciais para o desenvolvimento da história - como surgiu o namoro-amizade com Perseu, como conheceu Felipe, como foi sua cerimônia de casamento com Matheus, qual seu futuro (quem será o segundo marido). Outros de menor relevância, mas que nos deixam curiosos, também são

desconsiderados, como sua idade ou qual a duração dos acontecimentos descritos pelo narrador.

Nesse sentido, “Os fatos biográficos de Lucrecia revelados na decorrência do romance são poucos, embora possam ser considerados os mais importantes na vida de uma mulher: namoro, casamento, caso amoroso, viuvez, segundo casamento” (WILLIAMS, 2023, p. 263). Assim, como uma figura feminina que se exterioriza e que se conforma aos preceitos da sociedade patriarcal, não se complexifica ou se detalha sua trajetória.

Cabe lembrar, como já mencionado, que a personagem teria sido baseada em tipificações das moças de Berna, ou seja, como revela Clarice, não seria inspirada em um indivíduo específico dotado de singularidades, mas criada a partir de um conceito obtido por observações e/ou contatos superficiais com as mulheres dessa localidade. Portanto, na narrativa ela aparentemente se configuraria apenas como mais uma figura feminina s. geraldense, assim como suas inúmeras irmãs bernenses.

Essa (suposta) ausência de construção interior e detalhamento biográfico se deve também a uma estratégia não empregada por Lispector em seus outros romances, a centralidade ao ambiente em que se desenvolve o enredo, São Geraldo. Além do que, diferentemente das outras figuras desenvolvidas pela autora, para a criação de Lucrecia não se privilegiou a introspecção e o fluxo de consciência. (WILLIAMS, 2023, p. 62).

Para mais, em *A cidade* observamos que há a sobreposição do teor descritivo em relação ao narrativo, tendo em vista que os fatos por ela vivenciados não são o elemento central da trama, mas sim o modo como compreende visualmente (e não racional ou intelectualmente) o mundo, ou seja, não o que vive, mas o que vê. A personagem se caracteriza por não ser dotada de consciência crítica intersubjetiva ou social, por experienciar o seu mundo, sem refletir sobre a posição que nele ocupa.

Isso se atrela também a uma temporalidade única no romance – seu *modus operandi* não recai sobre uma cronologia ou psicologia (haja vista a ausência de subjetividade da personagem), e sim em um tempo espacializado, cuja atualidade se sobrepõe. Apesar de acompanharmos anos da vida da mulher, a trajetória de Lucrecia não caminha para um final, para uma resolução de conflitos. Ela é dotada de presentificação, não lhe aflige o futuro, o que lhe importa é o aqui-agora, o que ela corpo “vidente-visível” (PONTIERI, 2001) capta no instante.

Então, que captemos esse modo lucreciano de observar e se dar (a) o seu entorno, traçando um panorama sobre sua forma única de existência na obra e refletindo sobre os traços característicos que conferem mistério a essa figura de aparente vida exterior.

2.2.1 A jovem Lucrecia e o gosto pela vida rasa

Jovem mulher de cidade pequena, a personagem demonstra o que se poderia chamar de “gosto pela vida rasa” - nos amores, nas conversas, nos anseios, o que para alguns se deve a sua ambígua (falta de) inteligência. Como observado por Williams (2023, p. 267), há uma preferência pelo óbvio ao extraordinário, pela leitura de folhetos e revistas à poesia, por aqueles que lhes contam as coisas como são, sem que para isso tenha de as descobrir intelectualmente e por si própria. No entanto, ao mesmo tempo que se compraz com as pequenas coisas (também de modo literal), afinal elas constituem tudo o que possui, Lucrecia anseia pelo novo, novas vivências e visualidades.

A personagem explora todos os lugares que São Geraldo abriga, pois “gostava tanto de passear!” (p. 23). São comuns as visitas aos recantos da cidade, riachos, pastos, especialmente os morros, “onde ficaria de pé espiando” em busca de uma “espécie de verossimilhança” (p. 24). Aprecia os pontos altos em que é possível contemplar com olhar a cidade por inteiro, única forma em que pode desbravar o (seu) mundo, haja vista que nos demais momentos tem de contentar-se a visão de sua casa e do Convento.

Desde a meninice buscava estratégias para desvencilhar-se de seu “destino terrestre”, “mantinha por horas os olhos abertos na cama, escutando o ruído de uma ou outra carroça”, possivelmente imaginando as inúmeras rotas e paisagens atravessadas por elas. Ao passo que outros de sua idade, “crianças mais felizes”, viviam e exploravam livremente o espaço, “filhas de pescadores, [que] faziam-se ao mar” e “meninos [que] de manhã cedo já não estavam em casa — voltavam sujos, rasgados, com alguma coisa na mão” (p. 23), ela permanecia sitiada em sua pequena realidade s. geraldense.

Devido a seu limitado campo de visão, outro lugar que (re)explora constantemente é a casa em que mora com a mãe, Ana. Em sua tarefa tida como

trivial, cadeira, mesa, bibelôs, flor no jarro, porta da sala, menino de porcelana tocando flauta, a mulher de porcelana que sustentava nas costas o relógio parado - tudo torna-se alvo do espírito observador de Lucrecia, que inquieta dá vida aos objetos através de seu olhar. Ao mesmo tempo que desenvolve esse “trabalho vital” e constante de mirar atentamente cada item, a jovem, de certo modo, também os “utiliza” como cobaias para ensaiar diferentes visadas que almeja lançar sobre São Geraldo. Destarte, “(...) a sonhadora moça examinava com prazer sua fortaleza, não a espreitando mas olhando-a diretamente: preparava-se para estar diante das coisas com lealdade. Insistindo em se pousar como sobre o morro do pasto”. Assim, “Tudo isso era a miniatura da igreja, da praça e da torre do relógio, e neste mapa a moça calculava como um general” (p. 18).

Nesse ínterim, para escapar da vida rotineira, outra área alvo de sua visão é o centro da cidade, dentre eles a praça, em que se dá a primeira cena do romance, uma festa religiosa, provavelmente muito comum à São Geraldo, mas que se torna um grande evento na vida lucreciana pacata. Nele a moça capta as minúcias da noite repleta não apenas de estímulo visual, de fulgor (dos fogos de artifício, da igreja, do pátio e dos rostos que ora apareciam, ora desapareciam, sob a luz da fogueira), mas também sonoro (das badaladas dos sinos, dos gritos que rebentavam do carrossel, do vai-e-vem da multidão de fiéis). Contente exclama: “que noite!” e sorri com satisfação (p. 09-10).

Entretanto, mesmo em meio a festividade, em que fora acompanhada por Felipe, “forasteiro” que demonstrava desdém pelos costumes da pequena região, a narradora denuncia que a jovem não se sente pertencente ao espaço, assumindo um olhar externo àquilo que observa, não o integrando, pois não conseguia “cair plenamente no centro do regozijo” e procurava “com o rosto o lugar de onde jorrava o prazer” (p. 01).

Ainda em busca de novidades a protagonista tenta participar das reuniões sociais citadinas entrando para a chamada Associação de Juventude Feminina de S. Geraldo (A. J. F. S. G.), conglomerado constituído pelas moças da cidade que se reuniam sem causa aparente e sem compreender qual papel desempenhavam, embora movidas por certa agitação, fruto das transformações de seu subúrbio. Elas, entretanto, tinham medo desse novo mundo e eram “perturbadas pela importância insubstituível que tem cada coisa e cada ser numa cidade que nasce” (p. 18).

Desse modo, embora sentissem que juntas formavam uma espécie de resistência feminina que daria maior voz, essas jovens seguiam os padrões esperados de seu gênero, eram espiritualizadas, possuíam a mesma aparência aceitável (“pequenas, com quadris baixos e cabelos compridos, tipo feminino daquela zona”), exerciam tarefas concebidas como femininas (“No domingo cantado elas costumavam, ao meio-dia interrompendo-se sufocadas (...); deitavam-se cedo” (p.18). Terminavam por novamente se normatizar, visto que “agitando-se como as ruas já inquietas de S Geraldo. Tinha enfim formado o tipo de pessoa adequada a viver naquele tempo num subúrbio” (p. 19).

No entanto, a presença de Lucrecia ali não dura muito, haja vista que se instaura uma rivalidade feminina entre ela e Cristina, “moça baixa como uma mulher devia ser, um pouco gorda como deveria ser uma mulher” (p. 19) e líder da Associação, que nessa incompreensível disputa a vence, devido a sua falta de inteligência. A protagonista também percebeu que neste ambiente seus anseios não seriam alcançados (o desejo pela ocorrência de mais bailes), pois eles divergiam daquilo que visavam as demais, “o ideal”, algo que nem ao menos sabiam do se tratava e que Lucrecia questiona. Como se vê, embora desejasse algo que pudesse ser tido como “frívolo” sabia o que era, enquanto as companheiras permaneciam em alheamento.

A personagem anseia por esses eventos festivos em que poderia ser apreciada pela sociedade, angariar pretendentes, mas também porque “gostava muito se divertir”. Como não os tinha, contentava-se com os passeios pelo centro da pequena cidade, movimentando-se “entre as coisas do Mercado, de chapéu, de bolsa, algum fio corrido nas meias”, buscando algo que a fizesse emergir de sua vida pacata: “Saía e entrava em casa, ou ocupava-se durante horas com roupas, a transformar, a emendar; tinha alguns namorados e cansava-se muito; de chapéu e luvas velhas atravessava o Mercado de Peixe” (p. 22).

Dessa maneira, a protagonista não consegue, nem almeja, desenvolver laços mais profundos com moças cuja realidade é semelhante à sua (nem ao menos com os seus pretendentes ou com a própria mãe). Em seu modo raso de viver, Lucrecia é movida por sua sede por eventos sociais, passeios, vistas e visitas, não detendo grandes aspirações. Sitiada não apenas devido ao seu gênero, ao destino que esse lhe confere, mas também a sua cidade, a jovem-enclausurada não detém voz ou

não/consegue utilizá-la para libertar-se plenamente. Portanto, experimenta o olhar como fuga de sua (ir)realidade, ausente:

Lá estava a cidade.
Suas possibilidades aterrorizavam. Mas nunca esta as revelou!
Só uma ou outra vez um copo se partia.
Se ao menos a moça estivesse fora de seus muros. Que minucioso trabalho de paciência o de cercá-la. De gastar a vida tentando geometricamente assediá-la com cálculos e engenhos para um dia, mesmo decrépita, encontrar a brecha. Se ao menos estivesse fora de seus muros.
Mas não havia como sitiá-la. Lucrecia Neves estava dentro da cidade. (2019, p. 69, grifos meus).

2.2.2 A mulher-objeto e o seu ritual de exteriorização

Mesmo que não haja uma demarcação explícita, é durante o processo de “embelezamento” que Lucrecia desempenha seu *eu-mulher*, ou seja, a versão mecanizada/estereotipada que esperam que ela seja e adote socialmente, ao passo que nos momentos em que se distancia desse ritual há a presença de uma jovialidade, no sentido de um desprendimento maior das expectativas de gênero, em que deixa aflorar sua natureza, especialmente durante os passeios em que “constrói” a cidade com seu olhar.

Nesse ínterim, Lucrecia, “mulher-objeto”, desenvolve seu “ritual de exteriorização”. Adornando-se cuidadosamente, para que seja (finalmente) vista pela sociedade, ela se artificializa para tentar se adequar aos padrões estéticos de sua época, afinal “não seria bela jamais” (p. 32):

Dona Lucrecia costumava vestir-se com muito cuidado e atenção à moda do momento: usava chapéus (embora, ‘sem pássaros, sem flores, seus chapéus pareciam feitos de chapéus’, p. 36), luvas, colares, ‘fitas e pulseiras’ (p. 35), sempre enfeitando a roupa. (WILLIAMS, 2023, p. 263).

De maneira implícita, o ritual da moça, desenvolvido “ferozmente com calma”, é concebido na obra também como um método de preparação para seus encontros amorosos, sua “caçada” (p. 32) a Perseu e Felipe. É ainda um processo minucioso, um “trabalho” e um “disfarce”, cujo objetivo não está apenas na conquista, mas em tornar a si própria um “objeto de São Geraldo” (p. 34), dado que “sua função é refletir

o mundo de aparências que a cercam e do qual ela mal pode ser separada” (VILLARES, 2010, p. 483 in WILLIAMS, 2023, p. 263).

Como se espera, a moça escolhe cuidadosamente os itens que irão compor o perfil do dia. Em seu quarto revira gavetas desorganizando e desestabilizando o ambiente. É aqui que reverbera novamente a metáfora da caçada, uma vez que Lucrecia se põe a procurar incessantemente um item superficial, uma pulseira constituída por pérolas falsas.

Dessa forma, a personagem, escassa de sensualidade (p. 34), não objetiva se fetichizar, uma vez que em sua “arrumação” não busca acentuar o próprio corpo, objeto de desejo no sistema patriarcal, mas sim os acessórios que carrega em si, para que desse modo sua figura se oculte “sob emblemas e símbolos” e pareça “um retrato ideal de si mesma” (p. 34). Contudo, seu trabalho para que se faça vista não é admirado pela/na pacata São Geraldo:

(...) estava vestida de azul, cheia de fitas e pulseiras. O chapéu vermelho se enterrava até as sobancelhas por força do gosto intransponível da moda. A bolsa encarnada tinha miçangas... Mas ela encontrou uma rua tão rasa! Sem os erros nem as emendas que se construía no quarto (...). (2019, p. 37).

Cabe destacar ainda a relação da personagem com a própria imagem. Lucrecia não desenvolve uma postura narcisística, de adoração a seu reflexo no espelho, ao contrário procura não se deter profundamente nele - como uma Medusa receia petrificar-se. Espia-se, projeta diferentes olhares sobre si, vendo-se como o *outro* a veria. Ao mesmo tempo, não procura refletir sobre o processo a que se submete para alterar-se, (dado que quanto mais uma mulher pensa, mais infeliz é, e que, como já mencionado, a personagem não é um ser que racionaliza suas vivências). Não compreende como esse processo, muitas vezes, não se dá para que ela se sinta plena consigo mesma, mas devido a sua conformação social, tendo em vista que o processo é descrito como um “trabalho”. Busca com o olhar uma beleza frívola, ligeira e superficial como a sociedade vê seus seres insignificantes (a mulher e os objetos):

Inclinou-se de súbito para o espelho e procurou achar o modo de se ver mais bela, abriu a boca, olhou os dentes, fechou-a... Em breve, do olhar fixo, nascia afinal a maneira de não penetrar demais e de olhar em esforço delicado apenas a superfície — e de rapidamente não olhar mais. A moça olhou: as orelhas eram brancas entre os cabelos

emaranhados de onde nascia um rosto que os sinais salpicados faziam estremecer — **e sem se demorar, porque alcançaria demais ultrapassando: este era o modo de se ver mais bela!** (2019, p. 34, grifos meus).

Vale notar no trecho acima como essa projeção do olhar do outro sobre si, feita por Lucrecia, duplica-se no olhar da narração em terceira pessoa sobre tal processo: ao discurso indireto livre, que penetra os temores da protagonista (“[se olhasse por mais tempo], alcançaria demais”) corresponde um olhar indireto livre, que aproxima, ainda que obliquamente, o leitor desse jogo de miradas furtivas e golpes de vista.

Em virtude disso, conjectura-se que por não ter grandes ideais e uma vida pacata, Lucrecia utiliza esse “ritual” de beleza para sobreviver à monotonia. No mais, o processo que antecede seus passeios se dá em meio a um dos momentos excepcionais no romance em que há uma desordem da personagem e de seu ambiente, sua casa, durante a busca pela pulseira. Além do que, devido a sua natureza, essa é a única maneira que encontra para que possa “trabalhar” em si visualmente, dado que “nessa moça, que de si sabia pouco mais do que o próprio nome, o esforço de ver era o de se exteriorizar. (...) tudo o que Lucrecia Neves podia conhecer de si mesma estava fora dela: ela via” (2019, p. 66).

No mesmo sentido, se concebermos o ritual como um preparatório para a “caçada” amorosa, ele pode ser compreendido como um meio que utiliza para mudar seu status social e cumprir seus “sonhos de uma metrópole romantizada” (FUKELMAN, s/a) ao conquistar um de seus pretendentes, casar-se e explorar outros espaços para além de sua cidade sitiada.

2.2.3 Modo mecânico de (sobre)viver ou respeito à própria natureza?

O aparente superficialismo lucreciano, manifestado por meio de seu ritual, bem como pelas andanças que realiza sem propósitos claros e a intensa observação de objetos e paisagens, nos faz questionar até que ponto a personagem os coloca em prática por não possuir grandes aspirações e/ou tarefas na vida cotidiana ou porque os aprecia e condiz com seus propósitos singulares, sua forma de ser e estar no mundo, o respeito (culto) à própria natureza, o que a faria possuir um profundo autoconhecimento.

Consoante Claire Williams (2023, p. 26) há na personagem um desejo e certa *satisfação* pela própria incompreensão, fazendo-a resignar-se com a vida que possui e tornar-se o *mínimo*, já que não poderia possuir o máximo, dado que “Toda a sua natureza parecia não se ter revelado: era hábito seu inclinar-se falando às pessoas, de olhos entrefechados” e assim pareceria “como o próprio subúrbio, animada por um acontecimento que não se desencadeava” (p. 33). Lucrécia parece viver uma vida vazia, de aparências, como se temesse sua verdadeira identidade, além de compreender que não haveria para que se conhecer mais, se complexificar, uma vez que sabia que o seu destino era único, imutável:

Lucrécia não aprende, nem quer aprender: ‘escapa de saber’ (p. 85), acreditando que: ‘O principal era mesmo não compreender. Nem sequer a própria alegria’ (ibidem). Aceita os acontecimentos e adapta-se vive no momento. Não pensa além do que está na sua frente: ‘de si sabia pouco mais do que o próprio nome’ (p. 61). (WILLIAMS, 2023, p. 266).

De acordo com outra perspectiva, no entanto, haveria na verdade uma *insatisfação* da protagonista romanesca, um não pertencimento à cidade, o que estaria ligado às suas incessantes movimentações e busca por novas visualidades. Lucrécia seria, para tanto, “Incapaz de se encaixar em lugar algum” (NINA, 203, p. 83 in WILLIAMS, 2023, p. 276). Nesse sentido, compreende-se que, ser em movimento constante, Lucrécia busca se adaptar (e não necessariamente se integrar) a cada um dos espaços em que circula, sendo aquilo que o meio exige, moldando-se também a cada ser com o qual interage.

No mais, apesar dos recantos de S. Geraldo serem uma espécie de “microcosmo”, demonstrando a diversidade natural que há nesse habitat, a cidade estaria marcada por um fenômeno comum, o sitiamento. Devido a isso, conforme Notaroberto (2017) “As sensações que atravessam *A cidade sitiada* são letárgicas. Toda a vida da protagonista Lucrécia Neves gira em torno de um não-fazer, de ser levada pela vida ao sabor das circunstâncias” (NOTAROBERTO, 2017).

Nesse sentido, haja vista não apenas a sua ligação ao espaço da narrativa, mas também ao que essa circunstância restritiva impõe, Lucrécia estaria “remotamente inconformada com a mesmice de um ambiente sem futuro” e, por isso, “não vive, espia a vida. É seu modo sitiado de ser” (FUKELMAN, 2020 in WILLIAMS,

2023, p. 276). Nessa esteira de pensamento, compreende-se que “Tanto a mulher quanto a cidade são sonambúlicas e estéreis” (NOTAROBERTO, 2017).

O cerceamento sofrido por Lucrecia, expresso em seu desejo intenso por deixar a pequena cidade e habitar a grande metrópole, seria responsável também por ocasionar na personagem a sensação de ser uma “estrangeira em sua própria terra”, fenômeno que denunciaria não apenas um “exílio geográfico” da personagem, como também um exílio de si própria (NOTAROBERTO, 2017).

Esse sentir-se estrangeira, apesar da existência da espécie de uma natureza comum entre Lucrecia e S. Geraldo, geraria na moça um vazio interno que atrelado à falta de vida (movimentação) na cidade, as fariam ser marcadas pela “esterilidade” citada por Notaroberto (2017). O vazio pode ser ainda simbolicamente atrelado ao silêncio que, conforme Clarice Lispector em “Noite nas Montanhas”, seria constitutivo das noites bernenses (LISPECTOR, in NOTAROBERTO, 2017) e que, de certo modo, parece compor também o cenário ficcional criado pela autora.

E assim, Lucrecia inventaria a seu modo um jeito de resistir a ele: vendo, dado que sua natureza não lhe permite imaginar (outros mundos possíveis), logo ela tão diretamente ligada à vida terrena, à sua cidade: “Oh, nunca precisaria mais do que disso tudo, o extraordinário nunca a tentaria, nem as imaginações: na verdade gostava do que está ali” (2019, p. 94).

Nesse íterim, passamos a nos deter em como a interioridade da personagem influi em sua exterioridade, seu modo de agir. E aqui já nos deparamos com um impasse dado que, consoante Pontieri (2001) há no romance a carência de uma “dimensão interior” (p. 49) que caracteriza outras obras de Lispector, dessa maneira, para a autora, Lucrecia bem como outras personagens do romance, “(...) não são construídas enquanto subjetividades, isto é, como complexo psíquico de afetos justificando o agir” (p. 40).

No entanto, é inegável que o modo da personagem de estar no mundo, assim como o modo de agenciá-lo, está intimamente ligado à sua natureza. Não há um racionalismo, uma compreensão interna que a faça planejar cada ação que terá, visto que nessa “deusa consagrada pelas duas horas, o pensamento, quase nunca utilizado, primarizara-se até transformar-se num sentido apenas. Seu pensamento mais apurado era ver, passear, ouvir” (2019, p. 93). Desse modo, apesar de desejar mudar de cidade, por exemplo, não há explicitamente uma elaboração de estratégias

para que isso ocorra, o que se dá devido também ao presentismo em que Lucrecia está emergida, esse cerceamento que não há faz ter maiores perspectivas. Há, portanto, apenas um desejo e um lamentar-se pelo novo que não vêm: “No entanto eu tenho tido paciência(...); tivera paciência através de tantos passeios e de chapéus com abas” (2019, p. 70).

Os mencionados “passeios” e “chapéus com abas” são exemplos de outro fenômeno, já mencionado, que influencia a intensa movimentação e exteriorização da jovem: sua extrema visualidade. Conforme acrescenta Pontieri (2001, p. 66), “Em *A cidade sitiada* faltam psicologias profundas, pois o tema é a visão que se faz no plano das coisas”. Destarte, em Lucrecia “a consciência quase inteiramente perceptiva, só se manifesta enquanto tal para espelhar o mundo a que está aderida” (ib. p. 45), o que se opõe a uma consciência meramente racionalizadora. Pode se dizer que é devido a isso que a protagonista explora tão intensamente o seu exterior (não apenas a própria imagem, como a própria cidade) e, nesse sentido, a faculdade do ver se sobrepõe a do pensar. Considera-se, porém, que “Destituída de pensamento analítico e de imaginação Lucrecia vive plenamente e é feliz” (NOTAROBERTO, 2017).

Destarte, após as considerações apontadas, compreende-se que há no romance uma integração entre os mundos em que a personagem habita, o interno (sua psique) e externo (sua S. Geraldo), ambos possuindo uma mesma matéria constitutiva. Em virtude disso, entende-se que o cotidiano de Lucrecia é ricamente (re)explorado, não por mero descontentamento com seu entorno ou em busca de uma brecha pela qual escapar dos muros são-geraldenses, mas porque seu jogo de experimentações do olhar lhe compraz e porque está intimamente ligada à pequena cidade. Percebe-se ainda que Lucrecia é esse ser ambíguo, indefinido, indelimitável, desses seres “complicados”, mencionados por Antonio Candido em seu *A Personagem de Ficção* (1943), cujas significações e análises não se esgotam, proporcionando a existência de diferentes olhares crítico-interpretativos.

2.3 O feminino e o masculino: da oposição estético-social à coexistência harmônica

A seguir buscar-se-á explicitar como, ao longo da trama, a protagonista estabelece relações com diferentes figuras masculinas que incorrem em uma série de “devires” lucrecianos. Assim, ela assume personas diversas adaptando-se a esse

Outro, moldando-se às expectativas dessas figuras, sem permitir-se, contudo, subjugar-se. Dessa maneira, existe a tentativa, principalmente por parte de Lucrecia, do estabelecimento não de relações verticais, em que o homem se sobrepõe à mulher, mas sim horizontais em que ambos assumem posições equivalentes, o que não significa, no entanto, que a protagonista tenha condições de se desvincular de seu gênero, dos papéis e do destino a ele atribuídos, visto que, embora de maneira geral as figuras masculinas não tentem oprimi-la, a conjuntura social o faz.

Há no romance, assim como em toda a poética clariciana, o que Regina Pontieri (2001, p. 29) designa como “a busca sistemática do apagamento de fronteiras entre os polos”, apagamento cujo objetivo não estaria, desse modo, na anulação entre tais polos (figuras/gêneros), mas em sua *coexistência*. Destarte, não se estabelece, em sua maioria, uma relação conflitiva entre os pares, mas *harmônica*, há certa dimensão contratual, um jogo de sedução e companheirismo manifestado pelas andanças de Lucrecia com os homens de sua história (Felipe, Perseu, Mateus e Lucas). Há ainda por parte das personagens certa compreensão dos papéis que desempenham na sociedade s. geraldense, mas também na vida de seus parceiros, mesmo que essas relações não se demonstrem permanentes. Assim, no romance encontra-se a manifestação de uma *diferença* relacional e não opositiva entre os pares.

A noção da “diferença”, no mais, é essencial para compreendermos como se dá a construção ficcional de Lucrecia enquanto simbolismo do *ser* mulher na era e na arte moderna. O conceito desenvolvido principalmente pela corrente crítico-filosófica francesa é também debatido pela teórica, de mesma orientação, Luce Irigaray. Em *A questão do outro* (2002), a autora retoma as postulações de Simone de Beauvoir em *O Segundo Sexo* (1949). Consoante Irigaray, Beauvoir em sua obra tende, positivamente, a recusar a noção da mulher como um *outro*, naturalmente inferior e subalternizado ao homem: “Não querendo ser ‘segunda’ em relação ao sujeito masculino, pretende alcançar um status subjetivo igual ao do homem, o mesmo ou semelhante ao dele” (2002, p. 02).

Segundo ela, no entanto, Beauvoir, ao defender a necessidade de existência de uma relação igualitária entre esses indivíduos, acaba por desconsiderar a *diferença* entre ambos enquanto uma forma potente de refletirmos sobre as singularidades do sujeito feminino: “No plano filosófico, isto supõe um retorno ao sujeito único, historicamente masculino, e uma anulação da possibilidade de uma outra

subjetividade que não fosse a do homem.” Conclui a autora, que “a recusa de considerar a questão da mulher como outra representa filosoficamente, e mesmo politicamente, uma regressão importante” (Ib.).

Nessa perspectiva, para Irigaray as proposições de Simone de Beauvoir corresponderiam a “uma falha teórica e prática”, “pois implicam na negação de um(a) outro (a), cujo valor seria equivalente ao sujeito” (Ib.). Desse modo, defende a concepção filosófica da mulher enquanto um *Outro*, não subalterno e dependente do homem, mas como forma de combater certa tendência a “indiferenciação” e ao “assujeitamento ao sujeito único” (2002, p. 06), ou seja, do retorno e/ou manutenção do modelo pensado pela tradição filosófica, o ser humano enquanto indivíduo “imutável: uno, único, solitário, e historicamente masculino, o do homem ocidental adulto, racional, competente.”, ao passo que os “outros” representavam exemplos inferiores, hierarquizados em relação ao sujeito único” (2002, p. 01-02).

Dessa maneira, no que se refere à narrativa clariciana, a adaptação da personagem, que resulta na complexidade de seu caráter, bem como na complexidade de sua análise, atua como uma ferramenta poética de dimensões sociais contrária à universalização da mulher. Como já explicitado, a personagem não corresponde a um *tipo* específico, não é facilmente delimitável, caracterizada, pois que é ricamente construída, a fim de demonstrar não apenas como os indivíduos se modificam nas suas relações com o *outro* e se reinventam ao longo de sua história, como também como a(s) mulher(es) é(são) múltipla(s).

Tal fenômeno também confere um caráter performático/performativo ao modo de ser lucreciano. A personagem parece compreender os horizontes de expectativas sobre as mulheres, se valendo disso, de maneira perspicaz, para manter boas relações com os demais, ser (bem) vista pela cidade e conquistar o que almeja. Lucrécia coloca em voga cotidianamente uma “repetição estilizada de atos” (BUTLER, trad. DIAS, 2018, p. 03):

(...) o gênero não é de modo algum uma identidade estável nem lócus de agência do qual procederiam diferentes atos; ele é, pelo contrário, uma identidade constituída de forma tênue no tempo – uma identidade instituída por meio de uma repetição estilizada de atos. Além disso, o gênero, ao ser instituído pela estilização do corpo, deve ser entendido como a maneira cotidiana por meio da qual gestos corporais, movimentos e encenações de todos os tipos constituem a ilusão de um ‘eu’ generificado permanente. (BUTLER, trad. DIAS, 2018, p. 03).

Isso se dá através, por exemplo, do já mencionado “ritual de exteriorização”, bem como dos passeios pelos recantos da cidade em que está acompanhada por seus pretendentes. Ela se teatraliza, por meio de figurinos chamativos, alterações no tom de voz e na maneira de dizer, vai se (re)construindo de acordo com o “ator” com o qual interage:

Mestra do disfarce, ela representava vários papéis: adolescente voluntariosa, filha indiferente, noiva lisonjeira, esposa rebelde, femme fatale, para no fim das contas considerar todos esses estereótipos como fúteis. (PONTIERO, 2022, p. 122 *apud* WILLIAMS, 2023, p. 275).

Nesse interim, parece nossa protagonista compreender ainda que “o corpo é uma materialidade que assume significado, e que assume significado de maneira fundamentalmente dramática” (BUTLER, trad. DIAS, 2018, p. 04-05). Ela o utiliza, portanto, como seu material de trabalho, o (re)moldando e (re)emoldurando constantemente para que seja vista pelo mundo; para que não seja tida apenas como um corpo vivente qualquer. Lucrecia é, ao contrário, um “corpo vidente” (PONTIERI, 2001), espetacularizado, que se dá a ver e ao mesmo tempo nos devolve um olhar sinuoso, indefinido. Desse modo, analisaremos em sequência as *performances* desenvolvidas pela protagonista em suas interações com os homens de sua trama, em relação aos quais se admite: “Engano a todos, não quero nada(...). Mas de um modo geral gostava tanto de homens” (2019, p. 57).

O primeiro personagem masculino com o qual Lucrecia interage e pelo qual demonstra aspirações amorosas é Felipe, tenente que, dada a caracterização da narradora e a brevidade da participação (sem grandes influências na trama), poderia ser considerado um *homem-tipo*. No entanto, apesar desse dado, ele é essencial para que possamos refletir sobre a natureza de Lucrecia, pois, como se verá, atua como contraponto à personagem - é através dele, ser extremamente superficial, que compreendemos que, na verdade, nossa mocinha não é uma figura meramente frívola e/ou interesseira.

A aparição do tenente se dá em meio ao festejo religioso citadino que abre a trama e, peculiarmente, é por meio de uma frase sua, e não de nossa protagonista, que o romance tem início: “Onze horas, disse tenente Felipe” (2019, p. 09), fato que,

de certo modo, contradiz a relevância da personagem ao enredo e o que, além do mais, já conota a necessidade do homem em ter uma espécie de controle sobre as situações. Em um primeiro momento, podemos conjecturar que, sendo um “forasteiro” (p. 11), situar-se temporalmente o faz ser diferente daqueles que habitam S. Geraldo, pois esses em estado de sitiamento, são tomados pela inércia ou ainda por um deixar fluir natural que se contrapõe à mecanicidade, ao sentimento de urgência da ordenação temporal do mundo capitalista (que a cidade ainda viria a ser).

Nessa mesma cena, o militar deseja conduzir a mulher arrastando-a por entre a multidão, “Felipe a segurava pelo cotovelo protegendo-a e rindo...” (p. 10), mas Lucrecia em sua rebeldia e espírito livre corria por entre os transeuntes, irritando-o: “Felipe ria irritado: não corra, menina!” (p. 11). O certo ar de superioridade ao tratá-la por *menina*, ao querer lhe dar ordens, também se manifestará ao desprezar sua cidade, chamar os cidadãos e as coisas do lugar de “malditos!” (p. 11).

No mais, na passagem seguinte, Lucrecia demonstra consciência da arbitrariedade de certas convenções sociais, mas decide respeitá-las, como demonstra o trecho a seguir em que teme ser vista acompanhada pelo tenente pelas ruas da cidade: “Despediu-se de Felipe dizendo-lhe que não convinha serem vistos juntos. / Apenas começou a andar sozinha e já se arrependia porque era isso mesmo que S. Geraldo queria” (2019, p. 12).

Mesmo que os encontros entre ambos fossem espaçados, devido a sua vida atribulada, o militar tratava a jovem como se esta lhe pertencesse, mantendo seu senso de domínio disfarçado de proteção, e Lucrecia participava de seu jogo, lúcida e ludicamente, *deixando-o* adotar a posição dominante:

- **Minha** beleza de azul, vamos ver logo a água que eu tenho de dormir cedo, amanhã é dia de treino. E ainda por cima o demônio do cavalo está dando para trás.

Assim disse um homem. E Lucrecia sorriu com desagrado e **delicada lividez**, já possuída pela luz do subúrbio. **Deixou-se monotonamente guiar** de novo através da Cancela para o riacho que ele chamada de água - atrás da ferrovia. (2019, p. 50, grifos meus).

Como se pode ver pelas palavras destacadas, por meio da “delicada lividez”, Lucrecia se apropriava da tentativa de apropriação de Felipe. Essa postura também se faz ouvir no eco onde converge o discurso da narração e a escuta do pensamento da protagonista: “assim disse um homem”, fala que reduz as palavras do pretendente

aos clichês de seu gênero e cuja construção formulaica não deixa de reforçar o tom monótono da situação.

Para mais, Lucrecia abstraía as conversações de Felipe, detendo sua atenção apenas a aparência e trejeitos do tenente, o seu “torcer” de pescoço (hábito adquirido após entrar para a cavalaria) que lhe dava “grande beleza” e “liberdade extra-humana” (p. 50), o que a jovem admirava e procurava imitar já que lhe remetia à formação dos cavalos, seres que admira, e conferia imponência a sua figura.

Como a narradora nos revela, a protagonista teria se unido em matrimônio a Felipe, se este desejasse, se não fosse o seu espírito livre (p. 51). Mas a moça não o amava, pelo menos não por completo, apenas a “ira espumante em que ele podia cair”, certa virilidade que exalava. Ele era esta figura que se convencionou considerar genuinamente máscula e que trazia certa sensação de segurança (bem como de status) à jovem (em noite escura “Lucrecia andava com segurança sonhadora em companhia de um militar” (p. 54).

A protagonista procurava agradar-lhe, desempenhar o papel de moça bonita e delicada. Com seus “lábios secos” ria forçadamente de seu jogo de palavras, soltava gracejos, chamando-o por “Felipezinho” (p. 53), amaciando o ego do homem. Nessa mesma passagem, para mais, Lucrecia insiste em perguntar-lhe sobre as horas, o que podemos interpretar não apenas como um indício de certa preocupação por já ser noite e ela estar sozinha com o tenente, como também uma forma de denunciar certo fastio por estar em sua companhia. Além do mais, se associarmos a cena com a abertura da narrativa, podemos supor que a pergunta da jovem tenha sido omitida, deixando-se apenas a resposta do tenente, o que traria uma contextualização maior a fala proferida.

O jogo de sedução, entretanto, teria a sua partida final. O homem requisita-lhe um beijo e ela aproximando-o de si, deixando o *indefeso*, exclama “nunca!”, ferindo-lhe o ego. E ao ser contrariado, o tenente revela a verdadeira face: “Sem nenhuma educação é o que você é! (...). E a culpa é minha de andar com gente dessa laia, essas devem ser as maneiras deste seu subúrbio imundo!” (p. 56). Abismada, tendo sido duplamente ofendida, afinal ela e a cidade correspondem a um só espírito, a uma só natureza, Lucrecia procura defesa, mas em seu jeito de menina responde: “(...) Por que não beija a sua avó, ela não é de S. Geraldo!” (p. 56).

Ao se dar conta da perda de um *grande partido*, a jovem lamenta, visualizando o que Felipe ainda viria a ser, e deste modo, o futuro que poderia ter tido ao seu lado. “E perder o tenente... E ele ainda seria Capitão!... Oh, oh, Felipe!” (p. 57). E, dessa maneira, como conclui a narradora, Lucrecia foi tomada por uma dupla sensação: “Ela o desejara porque ele era um forasteiro, ela o odiava porque ele era um forasteiro” (p. 56).

Por fim, com base na descrição feita pela narradora e pela presença passageira de Felipe na trama, compreende-se que, dentre as personas que Lucrecia incorpora, esta seria a jovem superficial, contudo, a promessa de, e o desejo por, alçar novas visualidades em um novo lugar e em uma nova vida não as fazem subjugar-se, sacrificar sua sede por liberdade, nem aceitar o menosprezo de sua S. Geraldo, terra com a qual mantém intensos laços afetivos e de natureza.

Concomitantemente aos encontros com Felipe, Lucrecia tinha por companhia outra figura masculina, Perseu, aquele que acreditamos ser o único conhecedor da verdadeira natureza de nossa protagonista romanesca. Como se demonstrará, isso ocorre em decorrência de alguns fatores, dentre eles a existência de afinidades entre ambos no modo de compreender o mundo s. geraldense, bem como o fato de pertencerem a essa mesma terra. Além do mais, ele é o único homem na trama que Lucrecia não procura agradar se artificializando, como ocorrera em relação ao tenente, por exemplo.

No mais, das figuras masculinas apresentadas, o rapaz é o mais profundamente elaborado, por meio da narradora, seus sentires e pensamentos têm vazão no romance, tendo a personagem até mesmo um capítulo exclusivo. Em *O Cidadão*, ele nos é apresentado, e como sugere o título, Perseu assim como Lucrecia pertence a S. Geraldo, correspondendo a “um dos modos de ser” do lugar e sendo um de seus “alicerçadores” (p. 29), o que pode justificar sua relevância na trama, tendo em vista que a cidade é um dos elementos/temas centrais do livro (nesse sentido, nos parece, além do mais, que desejava Clarice esboçar não apenas um lugar, mas também os *tipos* feminino e masculino passíveis de lhe habitar).

No capítulo, Perseu é definido como “heroico e vazio”, “cego e glorioso” (p. 28), sendo a cegueira uma característica recorrentemente ressaltada no rapaz. “Paciente” (p. 29) é apresentado como uma das figuras mais letárgicas de S. Geraldo – pertencendo ao lugar e sem pretensões de deixá-lo, parece ser o indivíduo mais

integrado a ele e por isso mais aclimatado a seu estado de sítio. Sem grandes ambições e afazeres ele é mais uma vítima do presentismo citadino, ou seria ele, bem como os demais moradores, o responsável por caracterizar S. Geraldo dessa forma, já que “[era] a inconsciência do rapaz [que] dominava largamente a cidade” (p. 29)? Estariam mesmo esses indivíduos confinados ou se confinariam a ela, num comodismo ou tentativa de preservação do estado atual das coisas? Resta a reflexão.

Se Lucrecia tem por passatempo e trabalho o olhar, Perseu adota o decorar. Ambos, desse modo, simbolizam faculdades opostas, ela a visão(imagem), ele a fala(palavra). No entanto, o que os une é a não racionalização do visto e do dito, ambos colocando em prática um *ver puro* e *dizer puro*. Para Perseu, “Decorar era bonito. Enquanto se decorava não se refletia, o vasto pensamento era o corpo existindo (...)” (p. 29), pois que “Estava na sua natureza poder possuir uma ideia e não saber pensá-la (...)” (p. 30).

Assim, experimentando diferentes sintaxes e cargas semânticas, Perseu produz um jogo combinatório com vocábulos em torno da vida marinha (pelágica) e de seus seres (os quais incluem plânctons, cetáceos, tartarugas, aves, além de peixes e medusas): “Os animais pelágicos reproduzem com profusão”, “Os animais e vegetais marinhos com profusão”, “Flutuantes”, “Os animais”, “Se reproduzem com extraordinária profusão”, “Se alimentam de microvegetais fundamentais, de inusórios etc.”, “Os seres marinhos”, “Se reproduzem”, “Se reproduzem com uma extraordinária profusão”, “Os seres marinhos pelágicos”, “Vida flutuante ou pelágica” (p. 28-30).

Se estabelece, dessa forma, um ciclo repetitivo, sem uma ordenação. Esse ciclo pode, contudo, ser interpretado não apenas como uma mera busca pela memorização e pela frase perfeita (“Os seres pelágicos se reproduzem com extraordinária profusão (...)”) (p. 31), parece Perseu procurar através da repetição esvaziar as palavras de seu sentido tradicional, em uma forma poética de deleite e engajamento, como também o propõe a *escrita feminina* em que se (re)descobre a palavra, assim como a criança na infância.

Regina Pontieri (2001, p. 157) aponta ainda para outra via interpretativa, segundo a autora a prática do personagem corresponde a uma consequência do lócus em que ele está inserido e seria produzido inconscientemente, uma atuação sonambúlica, fruto de uma “atmosfera de inconsciente e sono”. (PONTIERI, 2001, p. 157).

Nessa passagem, como se vê, há destaque a símbolos relacionados à água, outro elemento recorrente no romance através das referências às chuvas, que nesse espaço em transformação, S. Geraldo, tem sua abundância e limpidez reduzidas e confinadas aos espaços subterrâneos, canos e esgotos (PONTIERI, 2001, p. 157). Sua importância, desse modo, é reiterada mesmo que de forma inconsciente por Perseu.

A alusão a esse elemento também é frequente no mito grego que narra a jornada da personagem a ele homônima. Diz o mito que em seu nascimento, Perseu teria sido atirado ao mar por seu avô Acrísio, após este ser advertido por um oráculo de que o neto o mataria; nas águas, contudo, teria Poseidon, deus dos mares, o protegido. A criança e sua mãe, Dânae, haveriam sido confinadas em uma arca que à deriva chegou à ilha de Serifo, em que foram resgatados por um pescador, tendo o menino, crescido no local. Em meio ao mar também teria Perseu conhecido e resgatado sua amada Andrômeda, logo após retornar para casa tendo decapitado Medusa. Também foi ele o fundador de Micenas, local recorrente em diversas tramas da mitologia grega e assim chamado “porque, estando com muita sede naquela ocasião, surgiu um cogumelo (mycos) que lhe proporcionou um manancial de água” (GRAVES, 2018). Ao longo do romance clariciano, alguns elementos da mitologia grega são citados, o que demonstra o intenso conhecimento de Clarice Lispector sobre narrativas primordiais e seu jogo de simbolismos.

Para mais, o personagem no capítulo coloca a repetição em prática não apenas através do dizer, mas também do agir. Após comprar tangerinas, se põe a lançar pela janela os caroços da fruta, fazendo com que em pouco tempo houvesse “(...) inúmeros caroços espalhados numa disposição que tinha um sentido flagrante – apenas que incompreensível” (p. 30). Em sua “lentidão de inteligência”, como os homens s. geraldenses, ele é “absorvido” pela “perfeição” da atividade: “Absorvido porém remoto. Pois seu tempo parecia impossível de ser preenchido por uma ação: ele jogava no vazio”. Fazendo dos caroços pedras que constroem a cidade, esse “pedreiro cego” (p. 30), parece buscar um modo de existência e resistência público. Em uma espécie de transe, Perseu permanece em sua atividade, sendo despertado apenas pelo badalar do relógio da cidade, e assim seu tempo de inércia interno se choca ao tempo cronológico do mundo.

O relógio também é responsável por lhe advertir sobre o encontro com Lucrecia, como uma quebra da “atualidade” (p. 38) da cena que o antevê. Ao avistá-la chama-lhe a atenção o rosto da moça, que se sobressai em meio as suas pulseiras e miçangas que, de acordo com a narradora, as faziam parecer uma *vítima*. (p. 39) Uma vítima de Perseu ou da cidade? Como se verá, o rapaz conhecia a natureza da amiga, sabia que seu “ritual de exteriorização” era desenvolvido para que se sentisse finalmente vista por S. Geraldo, já que para ele o que importava não eram os objetos que carregava em si.

Os encontros entre os jovens ocorriam em circunstâncias simples, por locais já conhecidos, o que não fazia com que não se instaurasse certo nervosismo entre ambos, pois em sua presença ele se escurecia “todo na sombra, moroso, perdendo o mínimo de particularidade” e ela “respirava modesta, calma”, tornando-se em conjunto “inatingíveis” (p. 29). Como em uma dança davam início ao passeio, conhecendo profunda e habitualmente não apenas seus passos, seu *palco*, S. Geraldo, como também seus *partners*. E mesmo que o cenário não fosse idílico, já estavam a ele aclimatados:

Baratas velhas emergiam dos esgotos. Dos solos os celeiros sufocavam as ruas com o cheiro de cascas podres. Mas as serras nas oficinas zumbiam em abelha e ouro por todo o subúrbio, a essa hora de extrema claridade quase vazio.

De uma balaustrada superior o rapaz e a moça de guarda-sol aberto na outra balaustrada — o subúrbio subindo e descendo em escadas de penitenciária.

A rua do Mercado ainda cheirava ao peixe vendido pela manhã, nos fios d’água correndo para o esgoto boiavam escamas e algum cravo mole. Com a experiência da infância os dois se desviavam facilmente dos balaies, passavam com atenção pelo cheiro da carvoaria Coroa de Ferro, e passeavam por ruas mais estreitas. Os salames pendurados à porta da loja cheiravam a fundo de casa. Eles cheiraram. Afinal chegando à Cancela. (2019, p. 39-40).

Mas esse cenário de (des)construção citadina, logo será revestido de beleza quando chegam ao cume dos morros s. geraldenses, quando alteram a distância e o ponto focal deixando de ver de perto, para ver de longe e de cima. O encontro passa a ser marcado pela tranquilidade, leveza e simplicidade, sem disfarces e sem grandes acontecimentos. Dada a natureza de ambos, pela dificuldade em estabelecer diálogos entre si através das palavras, pois “a conversa se fechava”, Lucrecia e Perseu se comunicarão principalmente pelo olhar: “Lucrecia Neves não sorria, olhando. (...) o

rapaz olhava profundo. (...) eles olhavam de baixo para cima, imóveis, incompreensíveis, constantes...” (p. 41).

E assim olhariam ainda a ferrovia, o bebedouro seco dos cavalos, o besouro (p. 42), até quase darem amor um ao outro. Mas percebem que não havia motivos favoráveis para isso, apenas contrários. Perseu não endeusava da figura de Lucrecia, queixava-se internamente da companheira, de que “ela escolhia muito”, de sua “falta de cansaço”, de seu ar de estrangeira, de seu “amor por militares”, de seu gosto por “se mostrar”, de seus sonhos com estátuas, de sua “audácia” e “falta de vergonha” (p. 42-44) ... pequenas implicações de quem já ama, mas teme revelar. E ela reclamaria de sua “intimidade com coisas sujas” e seu gosto por chapéus, o que considerava ridículo a homens.

No entanto, se ele guardava todas suas queixas para si, não faria o mesmo Lucrecia. Com Felipe a moça procurava ser agradável, mas com Perseu “ela sempre faria um movimento qualquer que deixava ambos grandes demais, ele com vergonha de ser um homem e com uma vontade de rir...”, exclamaria “... que é... nunca me viu!” (p. 45) e diria com grosseria “Tão grande e com medo de cachorro” (p. 47), não buscando simular com o companheiro um ideal de feminilidade.

Embora pudesse ser autêntica e se sentisse feliz ao seu lado (mesmo com dificuldade de exprimi-lo, pois faltava-lhe o “nome das coisas”) (p. 45), e enxergando nele um de seus principais confidentes (ao desejar lhe contar sobre como estava construindo a realidade através de sua visão) (p. 93), ela não o escolheria. Quando percebe os sentimentos de Perseu, Lucrecia o despista, adota a máscara superficial, colocando em prática seu jogo de falsa amabilidade. Ora desviando de seu olhar e utilizando frases feitas como “— Que dia cheio de vento, hem” (p. 49), ora sendo direta e renegando as demonstrações de afeto do rapaz.

— Gosto mesmo de você! disse o rapaz com obstinação, a testa abaixada para a marrada.

Ela se voltou com dureza e extrema alegria:

— Sabes que não gosto dessas coisas! disse coquete, ofendendo-se. (...)
Oh, amá-la era um esforço permanente (...).

Havia uma solidão para sempre no modo como ele estava de pé. Então ela falou:

— Vamos embora, falou ela com doçura também porque já começava a enganá-lo. (2019, p. 48, grifos meus).

Assim, liberada, mesmo que momentaneamente, desse amor, ela voltará a seu passeio livre, agora com Felipe que, como se viu anteriormente, a insultará, fazendo com ela o compare a Perseu, “aquele que nunca afrontaria” e lamente que ele se vista como um lavrador, dado que “já estava precisando, nas suas ruas de ferro, da força armada” (p. 57).

Já com planos de casar-se com outro homem, Lucrecia recebe a visita de Perseu em sua casa. Parecendo adivinhar as intenções e planos secretos da moça, instaura-se um clima de tensões, antes evitadas, entre ambos em torno de bibelôs, objetos sobre os quais Lucrecia tinha apreço e lançava seus múltiplos olhares. Ele lhe questiona acerca de quem seria o possuidor dos objetos, e ela afirma que pertenceriam a sala (p. 106). Em sequência, Perseu rebate à companheira dizendo de forma categórica saber de quem seriam. A ênfase empregada em “eu sei”, bem como o uso de itálico na partícula “eu”, parece denunciar que, na verdade, o rapaz conhecia o outro segredo da moça, sem que esta precisasse lhe revelar através de palavras:

— Pois *eu sei*, eu sei!

— Você está mas é ridículo! Embora realmente humilhado com a ofensa, o rapaz não se afastou de sua posição à parede, os braços separados em cruz — apenas encolheu-se um pouco e entortou a cabeça, ferido. “*Eu sei*”, repetiu desta vez em cólera” (2019, p. 107).

Dissipada momentaneamente a discussão, Lucrecia passa a “espiar a própria mão como se esta não lhe pertencesse” (p. 108), movimentando-a como se desejasse enfeitiçá-lo para que voltasse a ser o antigo Perseu, “paciente”. Mas ele já se irritara e demonstrava um outro lado, eles que eram tão iguais tornam-se diferentes entre si, “ele de testa enrugada, ela já assustada, ele masculino, ela feminina, uma leve, outro pesado, ela ruim e ele bom” (p. 109).

Dessa forma, terá fim a amizade e o utópico romance do (não)casal. Como advertira Lucrecia: “- Nós não vamos nos casar, mas somos como noivos” (p. 110), não permaneceram juntos, e em capítulo posterior já estaria ela a tratar dos papéis do casamento com Mateus Correia. Porém seria lembrada, mesmo após anos, por Perseu, que permanecerá sozinho após *deixar* que outro a transforme “como um homem pode dar uma surra numa mulher” (p. 108).

Se no mito grego Perseu tem sua glória ao decapitar Medusa, no romance clariceano teremos sua inversão, a górgona sai vencedora da batalha. Na narrativa primordial o herói, não podendo olhá-la diretamente sem ser petrificado, utiliza como auxílio um escudo polido de bronze para refletir a imagem da figura feminina e assim degolá-la (BRANDÃO, 1986, p. 238-239). Em *A Cidade*, no entanto, parodicamente, temos um Perseu decaído - sem heroísmo, sem visão, sem a cabeça(coração) da deusa:

A operação paródica de inversão transgressiva do mito tem o cuidado de anular no novo Perseu aquilo que garantiu a vitória ao primeiro: o poder da visão reflexiva, habilidade de ver através do bronze polido do escudo. (...) Atributo recorrente de Perseu Maria, a cegueira rediz a subversão da narrativa mítica. Pois aí tanto o herói como a górgona são sujeito de um olhar mortífero. O dele, auxiliado pelo uso dos instrumentos adequados; o dela, inscrito na natureza de seu corpo. No fim, a astúcia leva a melhor e erige o herói. Em *A cidade sitiada*, ao contrário, a medusa vence, fazendo de Perseu um monolito inscrito no plano da natureza. (PONTIERI, 2001).

Por conseguinte, dos pretendentes que a cercam, Lucrecia *escolhe* Mateus para casar-se, homem mais velho, proveniente da metrópole. Entretanto, a união não se dá por motivações sentimentais, mas por propósitos utilitários, ele, *obviamente*, como todo homem já maduro necessitando de uma mulher mais jovem para cuidar de si e de sua (futura) casa e ela desejando “ser rica, possuir coisas e subir de ambiente” (2019, p. 113), unem enfim o útil ao agradável. No mais, se a relação revela na trama a conformação social dos personagens com base nas expectativas sobre seu gênero, revela também, no entanto, um aspecto positivo em relação a construção da protagonista – a subversão do arquétipo de boa moça ou da sonhadora romântica que deseja casar-se exclusivamente por amor.

Lucrecia “não era nenhuma ingênua sacrificada” (p. 113), mas isso a faria ser “uma heroína sem nenhum caráter?” (WILLIAMS, 2023, p. 265). Consoante Williams (2023, p. 265-266) ela “não é uma personagem simpática, generosa, altruísta. Ao contrário: é egoísta e interesseira (...) e tem a melhor opinião sobre si própria: ‘No fundo mesmo, ela se julgava uma deusa (p. 86)”. Um leitor conservador acostumado às típicas donzelas e aos seus típicos finais felizes se frustrará com o romance clariceano – nele não encontrará por parte da protagonista lamentação pela própria vida, espera por um ente mágico que lhe conceda os desejos ou um casamento com

alguém que lhe fosse semelhante, como Perseu. Onde esperava sentimentalismo, encontrará esperteza, onde esperava resignação, encontrará sede de mudança.

Lucrécia, do latim *Lucretia*, “a que lucra” (embora também possa significar “pura e casta”) (SÁ, 1979, p. 217 *apud* WILLIAMS, 2023, p. 67), é, desse modo, aquela que lucra através de sua pureza (a virgindade) considerada preciosidade para a sociedade patriarcal da época e forma de garantia da ascensão da mulher através do matrimônio. Nesse sentido, a união é a forma encontrada pela protagonista para libertar-se de seu estado de sítio, da vida simples e interiorana em São Geraldo, é o meio para alçar voos maiores, de conquistar a metrópole, o espaço urbano, uma vez que, além do mais, “(...) não tinha o que fazer até arranjar casamento” (p. 98).

Para tal, deve-se colocar em suspensão também a crença do casamento, principalmente com alguém de posses e status social, enquanto *escolha* por parte da personagem. Sendo mulher em uma sociedade patriarcal e conservadora do início do século XX, Lucrécia não conseguiria desprender-se do *destino* a que estava encerrada. Conforme podemos perceber também por meio da obra, esse ideal não é construído isoladamente por nenhum indivíduo, mas é fruto da conjuntura social em que se insere. Era algo desejado, por exemplo, por todas as moças da cidade de Lucrécia “Como as ambiciosas moças de S. Geraldo, esperando que o dia de núpcias as libertasse do subúrbio (...)” (p. 113) e uma mentalidade transmitida de geração para geração, cultivada por sua mãe. O fenômeno foi analisado por Simone de Beauvoir (1967), que ressalta:

Educadas por mulheres, no seio de um mundo feminino, seu destino normal é o casamento que ainda as subordina praticamente ao homem; o prestígio viril está longe de se ter apagado: assenta ainda em sólidas bases econômicas e sociais. É pois necessário estudar com cuidado o destino tradicional da mulher. Como a mulher faz o aprendizado de sua condição, como a sente, em que universo se acha encerrada, que evasões lhe são permitidas (...). (BEAUVOIR, 1967).

No romance, a mãe da personagem, Ana, incentiva a união da filha com Mateus. Com a promessa de uma vida segura e confortável, a matriarca de mesmo nome que a protagonista do conto clariceano “Amor” (1960) parece desejar que, assim como no texto pertencente a coletânea *Laços de Família*, a filha alce seu “destino de

mulher”⁹. Tentando persuadi-la (e talvez manipulá-la), afirma que não viverá para sempre e que através do casamento Lucrecia teria muitas coisas (“chapéus, joias, morar bem, sair deste buraco... ter uma casa bem guarnecida...”) (p. 104).

A filha então a olha “com espanto, fingido, como se fosse inocente demais para compreender” (p. 104). Lucrecia perspicazmente não apenas sabia portar-se e agir de acordo com o par com o qual interagia, demonstrando conhecer as sutilezas dos ideais e expectativas sobre o seu *ser mulher*, como também compreendia as implicações e, para ela, *benefícios* que seu gênero poderia lhe resultar, demonstrando, dessa maneira, não estar alienada a sociedade que habita. Portanto, a protagonista não é vazia de inteligência, ao contrário do que se diz, tampouco ingênua. O que também é explicitado no trecho a seguir, em que começava a captar as intencionalidades de Mateus e revelar certo interesse e repugnância por sua aproximação:

O que a espantava, passando pelo açougue fechado, é que ninguém falava em casar-se com ela. Só Mateus que a respeitava com um desejo paterno e cerimonioso, visitando a mãe para conseguir a filha. **O que já começava a atrai-la, isso tinha um ar familiar e repugnante, cheirava enfim ao que se chamava de verdadeira vida.** Mateus que a espreitava fumando charuto. Com ele, ela teria um futuro luxuoso e violento... A moça bem que ansiava por casar. (2019, p. 57, grifos meus).

E, desse modo, ela “venderá” S. Geraldo e se aliará ao “forasteiro” no capítulo 8: “A traição” (a Perseu? A S. Geraldo? Ambos?). Ao acompanhar o advogado de Mateus para tratar dos tramites do casamento ela se sentirá estranhamente segura, compreendendo certa estabilidade que a união lhe resultaria: “(...) é o destino, dizia **contente de ser subjugada.** Feliz embora desassossegada porque estranhava a **ausência de perigo**” (p. 114, grifos meus)”. Além de finalmente poder sair dos muros s. geraldenses, pois (...) todo homem parecia prometer uma cidade maior a uma mulher” (Ib.).

Com a união eis que surge uma nova persona, Lucrecia Correia. A alteração do nome parece relacionar-se não apenas a um hábito comum, uma marca de status, mas também a essa *Outra* que nasce, não apenas nominalmente. Williams (2023, p. 268) reflete sobre a simbologia dos sobrenomes adotados pela personagem, o antigo

⁹ “No fundo, Ana sempre tivera necessidade de sentir a raiz firme das coisas. E isso um lar perplexamente lhe dera. Por caminhos tortos, viera a cair num destino de mulher, com a surpresa de nele caber como se o tivesse inventado” (LISPECTOR, 1960).

podendo remeter ao clima suíço, à “frieza e falta de emoção de Lucrecia” e o novo a “cinto”, “trela”, “presilha”, buscando remeter ao efeito de “sítio” que o casamento resulta.

Assim, a antiga “roceira” (p. 114) dará lugar a uma dama da metrópole. “Despenteada em ‘robe de chambre’”, “com o brilhante no dedo médio” (p. 117), Lucrecia se instalará com um marido em um hotel em decadência. Contudo não se sentirá pertencente de maneira plena a esse novo espaço, oriunda da pacata S. Geraldo notará que na grande cidade todos movimentam-se constantemente, inclusive Mateus Correia, intermediário, que a fará visitar diferentes “lugares” “paciente, esperando que aquela mulher se tornasse igual a ele” (p. 118):

Lucrecia passou a considerar-se o membro mais inexperiente da cidade, e deixava-se guiar pelo marido em visitas a “lugares”, na esperança de em breve entender os táxis se cruzando entre gritos de jornaleiros e aquelas mulheres bem calçadas pulando por cima da lama. (2019, p. 118).

Verá o Museu, Jardim Zoológico, Aquário Nacional, este que a deixará “com uma ponta de cólera” ao notar os peixes *encarcerados*. A mulher comparará a água (elemento novamente destacado) dos animais com S. Geraldo e “num indício da crueldade futura” dará a primeira cotovelada em Mateus que insistia em sair (p. 119). Será que Lucrecia em sua sede por liberdade não teria apenas trocado um aquário por outro? Nesse trecho, ao menos, já se demonstra que a protagonista não se deixará ser submetida plenamente aos desejos/vontades do marido.

No início, no entanto, procurará agradar-lhe. Se antes do casamento Lucrecia despedia horas cuidando meticulosamente da própria imagem em seu *ritual de exteriorização*, o que já considerava um “trabalho”, passará agora a zelar mecanicamente pelo marido – sem compreender os motivos de sua incessante preparação e desejando (dirão os mais sentimentalistas que friamente para uma recém-casada) que tenha ela fim:

Um adestramento contínuo. Ele era masculino e servil. Servil sem humilhação como um gladiador que se alugasse. **E ela, sendo mulher, o servia.** Enxugava-lhe o suor, alisava-lhe os músculos. Aviltava-a viver às custas das idas e vindas e dos treinos de Mateus, estendendo camisas que a poeira da cidade logo sujava, ou alimentando-o com carnes e vinhos. Mas não podia senão fascinar-se por aquela minuciosa ordem, que **há muito parecia ter ultrapassado**

os motivos, não podia senão gastar os meses a prepará-lo para o combate.

Esperando que um dia enfim alguém esmagasse o seu colosso — e, com horror, ela ficasse livre. (2019, p. 119-120, grifos meus).

Como se tudo estivesse *certo*, mas nada fosse suficiente, a interiorana deixará, desse modo, de possuir um cotidiano voltado à própria imagem, para voltar-se a imagem do marido. Tendo desejado uma vida emocionante, liberta e inteiramente dela, acabara, contudo, se transformando na sombra de um *Outro*. Entretanto, a extrema exteriorização de Mateus lhe fascinará, pois afinal parece representar aquilo que Lucrecia tanto desejava:

E depois de tê-lo ajudado na preparação, ela ficava sentada à mesa, olhando-o mover-se. Tudo era Mateus Correia agora. Banhos de Mateus. Escovas de Mateus. Tesouras de unhas de Mateus. Nunca se vira vida mais secretamente exterior que a dele: ela se abismava assistindo a ele. Não se precisaria sequer conhecê-lo melhor. (2019, p. 120).

Considerava que a mudança de *locus* resultaria em uma mudança de si, no apaziguamento de sua insatisfação, de suas angústias. Acreditava ser S. Geraldo a responsável por seu vazio interior. Fora realmente apanhada por alguma roda do sistema perfeita, o sistema patriarcal, sem que compreendesse integralmente sua existência e seus artifícios: “Lucrecia mesma fora apanhada por alguma roda do sistema perfeito. Se pensara que se aliando a um forasteiro, sacudir-se-ia para sempre de S. Geraldo e cairia na fantasia? enganara-se” (p. 120).

Destarte, se exemplifica a grande contribuição de Lispector para a construção e presença da mulher nas narrativas: a denúncia da insatisfação com suas próprias vidas, uma vez que, tendo o *destino perfeito*, estabilidade familiar e financeira, os sentimentos de mulheres como Lucrecia eram por vezes invalidados. Era comumente dito que a sensação de incompletude e infelicidade seriam fruto, por exemplo, de fastio, ausência do que fazer e pensar. Sem poderem se aprofundar no mundo (interna e externamente) e inseridas em uma sociedade de consumo, eram meramente instigadas às compras, como forma de *alívio imediato*. Sistema e método denunciados

por Betty Friedan em *Mística feminina* (1971)¹⁰ em relação às mulheres americanas do séc. XX.

Dessa forma, Lucrecia se utilizará no romance desse artifício para *abafar*, momentaneamente, seu vazio e incompreensão do novo mundo que a cerca. Do mesmo modo, o marido a encherá de inúmeros presentes, crendo ser os objetos suficientes e necessários para trazer a felicidade a esposa, o que a aborrecerá: “Mateus Correia estendia-lhe bombons — comprava-lhe tudo, e Lucrecia já começava a irritar-se com este homem que a tomara porque tinha prazer em ter uma mulher jovem e caprichosa (...)” (p. 122).

Isso demonstra a ausência de um conhecimento mais profundo entre os cônjuges, que se aliará a perda e esquecimento da própria identidade de Lucrecia. Há, aparentemente, uma dupla satisfação com o relacionamento superficial, a mulher se satisfazendo com a gentileza de Mateus e com a realização de seus desejos: “Não se precisaria sequer conhecê-lo melhor” (p. 120), “nem sabia resumir Mateus” (p. 124).

E para tal efeito, a narradora não nos revelará a interioridade da figura masculina, como outrora realizava com Perseu. Tudo o que sabemos sobre ele se restringe a seus hábitos e sua aparência ou a descrições vagas de personalidade. Dessa maneira, descobriremos que “comia pouco de manhã” (p. 120) e que beijava a esposa, “a boca através do café cheirando a pasta de dentes e a enjoo matinal. Usava anéis nos dedos como um escravo.”; que “ele era muito espirituoso também” (p. 120), além de “gordo e bonito. E perigoso? como um acrobata” (p. 125). E que tinha uma rotina agitada graças a sua profissão, pela qual a esposa não se interessava (p. 119).

¹⁰ “O PROBLEMA PERMANECEU Mergulhado, Intacto, durante vários anos, na mente da mulher americana. Era uma insatisfação, uma estranha agitação, um anseio de que ela começou a padecer em meados do século XX, nos Estados Unidos. Cada dona de casa lutava sozinha com ele, enquanto arrumava camas, fazia as compras, escolhia tecido para forrar o sofá, comia com os filhos sanduíches de creme de amendoim, levava os garotos para as reuniões de lobinhos e fadinhas e deitava-se ao lado do marido, à noite, temendo fazer a si mesma a silenciosa pergunta: «E' só isto?» (...) Todos afirmavam que seu papel era procurar realizar-se como esposa e mãe. A voz da tradição e da sofisticação freudiana diziam que não podia desejar melhor destino do que viver a sua feminilidade. Especialistas ensinavam-lhe (...) a comprar uma máquina de lavar pratos, fazer pão, preparar receitas requintadas e construir uma piscina com as próprias mãos; a vestir-se, parecer e agir de modo mais feminino e a tornar seu casamento uma aventura emocionante; a impedir o marido de morrer jovem e aos filhos de se transformarem em delinquentes. Aprendiam a lamentar as infelizes neuróticas que desejavam ser poetisas, médicas ou presidentes. Ficavam sabendo que a mulher verdadeiramente feminina não deseja seguir carreira, obter educação mais aprofundada, lutar por direitos políticos e pela independência e oportunidades que as antigas feministas pleiteavam. (...) Bastava-lhes orientar a vida desde a infância no sentido da busca de um marido e da formação da família” (FRIEDAN, 1971, p. 17-18).

E assim viverão satisfeitos com o desconhecido, alheios um ao outro, pois “Aqueles criaturas não sentiam a menor necessidade de se explicarem”, focalizados na vida prática, ignorando a vida interior de seus parceiros. E Lucrecia interpretará de maneira exímia o papel de *esposa perfeita* para Mateus e para a sociedade, apaziguando o início de qualquer conflito, “o ajudando a ser um tipo” (p. 126) e *massageando* o ego do marido, para garantir a manutenção das aparências.

Também se fingirá cega a “Mateus! que de costas para ela examinava de cima a baixo outra mulher que nem nua estava” (p. 124). Escondendo suas opiniões, para dizer apenas o que convinha “Como ela o lisonjeava! uma bajuladora, era o que ela era. Também porque queria mais presentes” (p. 124). Ganhando peso para agradar o marido “que queria que ela engordasse ainda mais, ainda mais, ainda mais. (p. 123-124), e corresponder aos padrões da época. Procurando em seus bolsos indícios de traição (p. 126) para demonstrar, *naturalmente*, preocupação fingida com o bem-estar do relacionamento. Possuindo seus *nervos* para despistá-lo (p. 127) etc.

Lucrecia Neves Correia (p. 120) viverá perdida e vazia na própria dualidade, entre duas personalidades, duas cidades, duas vidas “tendo que fingir felicidade apesar de ser tão feliz” (p. 123). Sentindo-se contente ao ter alcançado aquilo que *pensara* sempre desejar, mas vivendo *maquinalmente*. Buscando ignorar os próprios conflitos, resignando-se a própria incompreensão passará a ser uma máquina reprodutora de lugares-comuns, ela que “Parecia enfim não ter tempo para nada, como as pessoas” (p. 117) se esquecerá de seu gosto pelo *ver*, e se tornará verborrágica: “(...) a capacidade tautológica desnudadora da Lucrecia solteira dará lugar às falas estereotipadas da mulher, vivendo o casamento de aparato” (PONTIERI, 2001, p. 140).

Desse modo, por exemplo, passará a dizer “gostei muito, o teatro estava bom, me diverti tanto.” (p. 123); “— Estou cansada, avisava com astúcia de esposa” (p. 125), para que o marido a deixasse a dormir. Procurando enganar a si própria e aos outros, escrevendo para a mãe “Alcansei o Ideal de minha vida” (p. 125), “Tenho tudo o que sonho” (p. 126).

Mas a vida opulenta metropolitana rebentará. “(...) os dias passavam, meses e meses passavam, perdiam-se horas” e “Uma noite Lucrecia chorou um pouco”. E enfim em cólera anuncia: “vou embora daqui” (p. 127). A mulher tentara se encaixar naquela vida e naquele lugar, e embora sentisse que tinha tudo, permanecia vazia e

insatisfeita. Decide então retornar a sua cidade, com esperança de que lá não se sentisse mais estrangeira em sua própria história, “Na esperança de que ao menos em S. Geraldo ‘rua fosse rua, igreja igreja, e até cavalos tivessem guizo’ (p. 127)”, o marido a acompanhando de bom grado.

Entretanto tudo se alterara. S. Geraldo e ela já não eram as mesmas. Tampouco sua rotina e o lar da infância, agora também habitado pelo marido. Ela sentindo-se estrangeira na própria cidade, Mateus, forasteiro por natureza, desbravando a semi-metrópole, enquanto Lucrecia permanece encerrada em casa:

(...) Mateus Correia chegava para o almoço, ela respirava a pele ensolarada do marido, procurando adivinhar o que acontecia? ao redor havia os começos alegres de primavera, as modas se transformando, as unhas crescendo e se cortando; a civilização se erguia, pessoas passeavam nas noites de verão — **e ela olhando pela varanda.** (2019, p. 130, grifos meus).

Em certa noite chuvosa o marido demoraria a retornar do trabalho, e Lucrecia sozinha perceberia de maneira intensa as transformações de seu entorno: a cidade se desenvolvera em sua ausência, seu olhar já não era mais necessário para construí-la. E Mateus não voltava – também ele não precisaria mais dela? Ao vê-lo finalmente, ela rebenta em lágrimas, “a mulher era feliz” (p.132), ainda teria alguma função.

Mas a *estabilidade* do casal seria brevemente abalada. Em um primeiro momento, tocariam em tópico sensível: maridos que traem esposas. Ele ancorado em discurso machista e sexista: “Não é crime um homem ter algum interesse pelas mulheres mas é crime a esposa se interessar por outro homem” (p. 134), ela assentindo, desejando desviar do assunto para manter intacta a ilusão da vida que criara. Ele afirmando “— Nunca desonrei o lar criado por mim!” (p. 134), ela conhecendo parte da natureza do marido, os olhares desejosos que pousava sobre outras figuras femininas. Lucrecia mantendo-se “fria”, Mateus a temendo por isso (p. 135).

O conflito se desencadearia a seguir, única vez que o casal se confrontaria abertamente, na quebra da ilusão do relacionamento harmônico. O marido questiona a esposa sobre os possíveis planos que teria para si, e ela se demonstra confusa e incrédula - vivendo inteiramente para ele, parece ter se esquecido que também é um indivíduo. Lucrecia também se demonstra desconfiada afinal o que o marido planejaria sem ela? (p. 135-136).

Aos poucos Mateus deixaria de trabalhar devido a saúde debilitada, “com a voz mais fraca num corpo sempre maior” e os dois desconhecidos teriam de conviver, gerando mais tensões entre o casal. A protagonista, como quando solteira, tem de reassumir o comando da vida, não apenas dela, mas também do marido, achando-se “a criatura mais inteligente do mundo”, enquanto ele permanecia “espiando da janela as vitrinas iluminadas nos dias de chuva, contando os carros. Vivia à cata de coisas quebradas para endireitar e dormia depois do almoço (...)” (p.139).

O cotidiano na cidade a enervará, ela que fora acostumada a tranquilidade s. geraldense. Na trama, há a inversão dos papéis destinados a mulher e ao homem na sociedade patriarcal e capitalista – Lucrécia passa a habitar a vida pública e o marido a privada. No entanto, cabe ressaltar, que as funções que desempenham são diferentes entre si, ele simbolizava a força de trabalho produtora de capital, membro permanente e necessário, ela enquanto mulher permanece vista apenas como consumidora, habitando essa esfera de maneira passageira. E se ele passara a permanecer na residência não desenvolverá, contudo, as atividades domésticas.

Os dias transcorrerão e uma fotografia da mulher, casada e madura, será produzida. O retrato simboliza a imagem há tempos por ela adorada, eternizando-a. E, dessa maneira, sem resoluções, se eternizará também o confronto entre a máscara social adotada por Lucrécia Neves Correia, a superfície socialmente aceita e preenchida, e seu interior, vazio, com sentimentos recalçados e ausência de propósitos.

Mas cada vez mais a fotografia ia se destacando do modelo, e a mulher a procurava como a um ideal. O rosto na parede, tão inchado e digno, tinha no sonho sufocante um destino, enquanto ela mesma... Talvez tivesse caído no maquinismo das coisas, e o retrato fosse a superfície inatingível, já a ordem superior da solidão — a sua própria história que, despercebida por Lucrécia Neves, o fotógrafo captara para a posteridade. (2019, p. 142).

O casamento, no entanto, não simbolizará o fim da jornada lucreciana, de suas aventuras amorosas, nem de suas transformações. Em uma das viagens a negócios do marido, a protagonista será por ele instalada em uma ilha, que simbolizará, portanto, o terceiro habitat da personagem. Sua integração ao espaço será imediata, diferentemente do que ocorreu em relação a metrópole, por exemplo. Este lugar ainda não transformado pela modernidade, será considerado por ela “sua terra propícia”, uma vez que nele conseguirá pôr novamente em prática o seu jogo construtivo do

olhar: “Onde houvesse uma cidade se formando, lá ela se encontraria a construí-la (...)” (p.146). Encontrará então Dr. Lucas¹¹, velho conhecido, “que representava, aos olhos de Mateus, a segurança da saúde de Lucrecia, na verdade emagrecida” (2019, p. 143).

No local será conduzida a seu novo e temporário lar por cavalos, que já demonstram certa ligação deste espaço à velha S. Geraldo antes de sua modernização - como se verá, este retorno às antigas raízes também se dará no que concerne à natureza da personagem. Os animais “a carregavam em tropeços e súbitos avanços através do atalho mas em breve corriam empinando cabeças - e em breve a mulher queriam que voassem” (p.144).

Na sequência da cena, Lucrecia “Alquebrada por algum desejo arrancou mesmo o chapéu e deixou os cabelos desfeitos ao vento” (p. 144), ato que simboliza a liberdade que a protagonista passa a sentir e a primeira ruptura com a vida cerceada gerada por seu casamento. Conforme nos alerta Pontieri (2001, p. 189) desde o início do romance, em meio a festa religiosa, o acessório “vinha constantemente constringendo a cabeça caricata de Lucrecia”. Desse modo, sem o objeto, que era utilizado para destacar a própria imagem, a personagem deixará de seguir os preceitos de sua sociedade não apenas esteticamente, mas também em suas ações, que irão adquirir também, de forma simbólica, um teor sexual:

A importância atribuída a ele pela moça namorada se atesta no fato de que seus disfarces ‘não procuravam salientar o corpo mas os enfeites’ (p. 32). O chapéu emblematizaria, assim, um corpo de algum modo sitiado enquanto vivência sexual. E que na ilha dos cabelos desfeitos vai se entregar ao jogo - não mais de cavalinhos de brinquedo girando em festa pública - mas de fogosos cavalos ‘avançando entre elas’. (PONTIERI, 2001, p. 189).

Na ilha residirá em uma “casa de madeira, em preto e branco por causa da umidade que lhe escurecia as linhas”, e assim Lucrecia “depois de alguns dias percebeu que também acordava de pele branca e cílios negros, toda em claro e escuro, tanto já começara a imitar a nova paisagem” (p.144). Fenômeno que demonstra que a personagem, em sua natureza mutável, não apenas se adapta aos indivíduos com os quais se relaciona, como também aos lugares que habita.

¹¹ Ao longo do capítulo da obra, “O milho no campo”, a designação formal “doutor” será deixada de lado, dada a maior proximidade que o personagem e Lucrecia adquirem.

Lucrécia demitirá a empregada contratada para cuidar da casa e acompanhá-la, permanecendo, desse modo, sozinha. Agora na própria companhia, em um lugar pacato e silencioso, recuperará a natureza sensorialista da juventude, estando cotidianamente atenta, por meio da visão e da audição, às minúcias de seu entorno, o que resulta também no retorno a uma descrição pormenorizada feita pela narradora (centrada não na cronologia do mundo urbanístico do homem, mas nos fenômenos da natureza).

Vale notar a convergência entre esses momentos de maior liberdade de Lucrécia e os trechos em que a prosa de Clarice nos leva a experimentar a poeticidade visual dos objetos, precisamente o gesto tão discutido (e muitas vezes recusado ou não compreendido) pela crítica de sua época, uma vez que intensifica a fragmentação narrativa e a distancia de um desenvolvimento mais linear e estruturado do enredo ou de um mergulho mais demorado sobre as motivações psicológicas da personagem:

E afinal — sozinha com o antigo cuidado de viver — percebia cada estalo da madeira, vigiava as rosas crescendo no jardim, dava pequenas corridas e gritos bruscos de reconhecimento. Durante a noite as rosas colhidas alumiavam vagamente o quarto e deixavam a mulher insone; as águas batendo na praia distante queriam transportá-la mas o coaxar dos sapos a vigiava de perto. De manhã acordava tão pálida como se tivesse cavalgado a noite toda: corria descalça e abria a porta para o quintal de areia. Novas rosas haviam desabrochado. (2019, p. 144).

Distante de seu cotidiano de mulher casada na cidade, Lucrécia se sentirá liberta, de maneira passageira, também dos *preceitos morais* de sua época vivendo clandestinamente uma outra relação amorosa, com Dr. Lucas, cuja esposa está internada em um sanatório. Devido a isso, os encontros noturnos entre ambos, realizados após o fim do expediente do médico, serão regados por uma atmosfera de desejo, proibição e culpa.

Ela em sua “Fadiga e remorso e horror”, “Não queria entrar em caminho de amor, [pois] seria uma realidade sangrenta demais (...)” (p.149). Talvez assustada e incompreendendo a si própria por desejar um homem que não fosse o marido e, sobretudo, por perceber o início de um sentimento amoroso, do qual ao longo do romance parece ter tentado se desvencilhar. Mas Lucrécia não poderia perder a *oportunidade* de pertencer a um homem, logo ela que sempre se sentira apenas pertencente às coisas (p.155), seria, portanto, “uma mulher para aquele homem”

(p.155), o esperaria constantemente na porta de seu consultório para que dessem início a seus *passeios clandestinos*. O doutor, em um primeiro momento, se contendo às investidas lucrecianas:

Ele pertencendo à sua esposa enquanto, sem desanimar, Lucrecia Neves lhe rodava em torno; e quanto mais o homem compreendia, mais inescrutável se tornava. Às vezes a mulher sabia que ele tinha ímpetos de expulsá-la, tão aborrecido estava. Mas continuava doce a atiçá-lo, numa resignação que às vezes lhe dava a impressão de que há anos caminhava na poeira sem que uma brisa aliviasse o ar. (2019, p. 150).

Em decorrência disso, a relação não será logo carnalmente concretizada, fazendo com que antes do toque, (“(...) não se tocarem, desequilibrava o passo de ambos, não se tocarem quase os levava a certo ponto extremo” (p. 148)) se rendam ao olhar. Olhares que em companhia do médico tornavam-se fugidios, furtivos e indiretos: ela “(...) olhava inquieta o céu escuro.”, “(...) procurava adivinhar espiando-o”, “(...) respirava observando” (p. 147); ele a olhando em meio a escuridão: “Desta vez o doutor olhou-a através do escuro” (p. 148); “Através da escuridão vagamente iluminada pela proximidade do mar ele a olhando agora curioso, quase divertido” (p. 149).

No entanto, com o decorrer dos encontros, e com a intimidade o olhar de Lucrecia adquire fixidez e a moça passa a utilizá-lo também como forma de cercá-lo como faria aos objetos de sua casa, em seu “assédio amoroso às coisas” (PONTIERI, 2001, p. 196), tendo em vista que o modo mais íntimo de Lucrecia de se relacionar com o outro, seria vendo-o: “Foi nessa noite que olhando para Lucas — talvez porque de novo precisasse dele — imaginou que o homem começava enfim a ceder” (2019, p. 154).

Aos poucos o olhar se mesclará ao toque, que no início se manifesta sutilmente: “— Doutor Lucas, Doutor Lucas, o senhor trabalha demais! dizia aproveitando para tocar na sua roupa” (p. 147), “Estendeu a mão pensando encontrar a dela e sem querer tocou-lhe o braço — ela empalideceu (...)” (p. 149); ou de maneira indireta: “(...) ela movia as patas, paciente. Ele desconhecido mas já inquieto, a olhar em torno, pondo a mão no tronco do castanheiro. Através da árvore Lucrecia o tocava. O mundo indireto” (p.152). Nesse ínterim, a tatilidade da protagonista (guardada para Lucas) adquirirá ainda certa dimensão sagrada “(...) entrou em casa e acendeu a luz. (...)”

Nada se podia tocar — as extremidades ligeiras e direitas ao vento. Por que não chego junto e toco? não podia, e bocejou friorenta” (p.149).

Não haveria já aqui nessa obra de 1946 algo da coisa e sua dimensão intocável, um dilema que se desenvolveria mais agudamente em obras posteriores de Clarice e encontraria sua mais precisa evocação num trecho conhecido de *A paixão segundo GH?*: “A coisa para mim terá que se reduzir a ser apenas aquilo que rodeia o intocável da coisa” (Lispector, 1997, p. 89). Ora, se a coisa é sua própria inapreensibilidade é porque – como notou Alexandre Nodari (2019) – a escrita de Clarice não lamenta o fato de que a linguagem nos impede de conhecer os objetos do mundo em seu “é”; muito pelo contrário, ela faz da própria linguagem, uma coisa ela mesma insondável. Assim, ao inapreensível da coisa enquanto palavra ela responde com o inapreensível da própria palavra enquanto coisa, criando assim um campo de reverberações, ecos, sondagens, no qual o eu e o mundo se experimentam sensorialmente em sua mútua inapreensibilidade, tocam-se em sua intocabilidade comum¹².

No mais, não apenas o sensorialismo se inscreverá na relação, em sua dimensão superficial, mas também um teor reflexivo não visto anteriormente no romance, um aprofundamento na interioridade das personagens. Desse modo, de maneira curiosa, teremos acesso também à perspectiva de Lucas, sobre os fatos vivenciados ao lado de Lucrecia e sobre a sua existência como um todo. A focalização na perspectiva das figuras masculinas também fora vista em relação a Perseu, que conhecemos de maneira mais pormenorizada, mas sem a abordagem de uma consciência reflexiva, a qual o doutor apresenta. Nesse sentido, de acordo com Pontieri (2001, p. 192), o capítulo

(...) ‘O Milho no Campo’, (...) mostra não só Lucrecia dotada de um grau de subjetividade inexistente antes (e que não voltará a ter depois) como também, caso único na obra, um relativamente extenso adentramento na consciência de Lucas. Perguntando-se sobre a natureza da relação entre ele e Lucrecia, questionando seus temores e dificuldades (pp. 145 e ss.), Lucas não mais faz atuar somente a percepção, mas também uma reflexão mais complexa. (PONTIERI, 2001, p. 192).

¹² Um poema de *Ofício Cantante*, de Herberto Helder, talvez (in)capte o teor qualitativo do que se tenta colocar aqui: “e de repente entende-se / que um corpo é só um corpo: prova do improvável, ou / impossibilidade, ou / esplendor, ou / que alta tensão! e diz-se: / toca-me, e toca-se, e os dedos / despedaçam-se, e aquilo em que se toca alumia-se / até ao intacto, o intocável” (2009, p. 539).

Em certo ponto, ele dirá à companheira ser “impossível” (p. 155) a existência de algo mais entre ambos e ela reventará em lágrimas, o que até o momento na trama não havia acontecido, haja vista a presença de um modo mais *racionalizador* de Lucrecia nas relações que estabeleceu ao longo do romance. A reação da protagonista ocasiona uma interpretação dúbia, podendo simbolizar tanto uma real comoção de si própria ou uma tentativa de comover o Dr.

O choro de Lucrecia desencadeará em Lucas uma série de reflexões sobre a própria vida e a própria natureza, questionando-se ainda sobre seus sentimentos e a relação com sua esposa e com a protagonista romanesca. Lucrecia simbolizaria a quebra da estabilidade da vida do médico, de sua solitude, no entanto, ele “Esperara a vida inteira pelo momento em que estaria finalmente perdido” (p.159). A protagonista, em seu modo resoluto de ser, não desistirá facilmente da relação, esperando-o novamente em frente a seu consultório, ambos começando a ceder:

— Felizmente tudo é impossível (...) Porque acho que farei mal a quem eu amar, acrescentou suave e sem orgulho, e essas palavras presunçosas, tão distantes de seu modo confuso de falar, haviam atravessado longo caminho até chegar a este momento.

— Que me importa o mal que você me fizesse, disse ele irritado. (...) Atordoada, quase recuando, perguntava-se como era possível que ele a amasse sem conhecê-la, esquecendo que ela própria só conhecia do homem o amor que ela lhe dava (2019, p. 160).

O trecho demonstra certa complexidade interior e compreensão de Lucrecia sobre si mesma, ela que até então tanto se superficializara, adquire de maneira passageira “Uma inteligência tardia” (p. 161). Também adquirirá, aos olhos de Lucas, um novo aspecto, “doce e cruel”, por meio de uma “face da volúpia e da paciência”, “doida” em sua “perdição infantil” (p. 162).

— Continuemos amigos, disse o homem que também não sabia falar e que precisava por isso ser perdoado.

— Amigos? murmurou a mulher em suave espanto, mas nunca fomos amigos — respirou com prazer — somos inimigos, meu amor, para sempre (2019, p. 162).

No dia seguinte Lucas também se modificará ao adotar uma nova postura, desta vez será ele que esperará a mulher, lamentando por não terem se conhecido antes (profundamente, haja vista ambos já terem se cruzado na velha S. Geraldo). E

“embora tanto um como o outro, por motivos diferentes, tivesse severamente cortado a liberdade” (p. 161), finalmente se renderão ao sentimento e ao toque, em um encontro amoroso e sexual:

Foi entre a boca e o nariz — não nesse espaço mas numa possibilidade de movimento egoísta e sem culpa que ali se pressentia, nesse trecho que não tinha sequer um nome — que descobriu por onde o amava e por onde Lucas poderia ser ferido. Imaginou quanto sangue jorraria daquele ponto se através deste o homem fosse atingido. E viu, num sobressalto de dor e de arrebatamento, que uma criatura só era assassínvel na sua beleza. Ela mesma ferida pelo cinzel.

O amor impossível atravessando-a em alegria, ela que era de um homem como fora das coisas — ferida no tronco de sua espécie, de pé, jubilante, inteiriça... Sentindo à flor da pele grossas veias de cavalo. E Lucas, voltando-se para olhá-la: vendo-a de pé, isolada, na sua graça equestre. Eles se tocaram enfim. (2019, p. 165).

A protagonista deixará o romance proibido ao retornar à cidade, em que, em pouco tempo, se verá sozinha devido ao falecimento de Mateus. O retorno a S. Geraldo também corresponde a um retorno a persona superficial de Lucrecia, que passará a ser vista pela sociedade apenas como viúva. Desse modo, ela “recupera a máscara de estereotipia” e a obra “retorna ao tom distanciado e irônico do início e ao fascínio pela superfície das coisas” (PONTIERI, 2001, p. 193). Escreverá então para a mãe, que agora reside com a irmã em uma fazenda afastada, utilizando-se de frases feitas para anunciar a viuvez, “só outra mulher pode compreender o desespero de uma viúva” (p. 184), “só outra mulher pode compreender” (p. 185).

O novo *status* também resultará na busca por uma nova aparência, Lucrecia tentará disfarçar os efeitos dos anos sobre seu rosto adotando outra expressão facial, abrindo muito os olhos para que parecesse mais moça. Também colocará dentes de ouro, novamente na procura por dar destaque aos objetos que carrega em si até tornar-se ela própria um objeto a ser visto, em uma tentativa de não cair no esquecimento da sociedade, pois acreditava que “se pudessem olhá-la como a um objeto, achariam-na bonita” (p. 185 - 186).

Neste ponto de sua vida, Lucrecia, “olímpica e vazia” (p. 189) tentará refletir sobre a (existência de) sua história, imersa na monotonia do transcorrer de seus dias. No entanto, não conseguirá delimitá-la e defini-la, racionalizá-la de alguma forma, haja

vista que “Nunca tinha pensado mesmo; pensar seria apenas inventar” (p. 189), permitindo, desse modo, apenas que os outros a definam:

Contar sua “história” era ainda mais difícil do que vivê-la. Mesmo porque “viver agora” era somente um carro andando no calor, alguma coisa avançando dia a dia como o que fica maduro, hoje era o navio em alto-mar.

Ela mesma sentindo-se como os outros a chamavam pelo nome, e viam-na viúva, e como os peixeiros vendiam-lhe em convivência peixe mais barato. (2019, p. 188).

Para sua “sorte” (p. 191), contudo, a mãe responderá sua carta anunciando a existência de um outro homem que deseja desposá-la. Ela então venderá o sobrado em que viveu ao lado de Ana e de Mateus, deixando para trás seus bibelôs e comovendo-se por isso. Lucrecia novamente se casará em busca de novas vivências e do surgimento de uma outra persona. Sem conhecer o novo marido - ele a desejando apenas por sua superfície (imagem), tendo se interessado pela mulher através de uma mera fotografia sua - entrará novamente em um casamento de aparências e aparato social. Regina Pontieri (2001, p. 194) ressalta ainda o simbolismo dessa nova união para a narrativa lucreciana:

O fato do novo pretendente, atrás de quem Lucrecia corre, ser o quinto homem de sua vida (depois de Perse, Felipe, Mateus e Lucas) leva a lembrar que em ‘A Quinta História’¹³, o número cinco alegoriza a infinitude do **eterno recomeço**. (2001, p. 194, grifo meu).

Em suma, os envolvimento amorosos da personagem se interligam a uma incessante movimentação, que parece simbolizar uma busca contínua de Lucrecia por pertencimento a um lugar, a si mesma, a própria história e identidade. A protagonista é uma mulher que procura incansável e cegamente por algo maior, um porvir, para além do aqui e agora, nunca resignando-se e preenchendo-se por completo:

Que centro buscaria Lucrecia? Seria o ‘silêncio do fogo’, na festa do padroeiro? Sim, mas não, Nem bem se aproxima das chamas, dá-lhe as costas e foge. O sobrado da rua do Mercado, até onde ela se precipita, acuada pelo olhar da narradora? Sim, mas também não: pois a casadoura não quer outra coisa senão se ver livre da província. Seria, afinal, a metrópole? Sim e não. Um pouco mais habituada com

¹³ “A quinta história” corresponde a um dos contos da coletânea *A legião estrangeira* publicado em 1964 por Clarice Lispector.

Mateus e o casamento, pelo qual ansiava, ela prepara a volta ao subúrbio. De onde de novo parte para a aventura na ilha. De onde volta, mas só para, finalmente viúva, escapar-se do livro. No enalço de outra cidade, de outro marido, de outra Lucrecia: agora reduplicada em fotografia – sua objetivação em carvão, a salvação para a posteridade. (PONTIERI, 2001 p. 193).

2.4 Lucrecia e a cidade: separadas pela modernização

Como previamente dito, a protagonista de *A cidade* está em constante movimento, transitando entre diferentes micro-espacos de S. Geraldo, alternando suas andanças entre as áreas ainda naturais, os recantos citadinos, tais quais o morro do pasto, e culturalizadas, como o centro semiurbano, ainda em processo de modernização. Não obstante, como se viu, Lucrecia também habita diferentes macro-espacos ao longo da narrativa (subúrbio, metrópole, Ilha e fazenda), em que é tomada por visualidades múltiplas e objetos diversos com os quais interage a partir de sua visão. No entanto, retornando sempre à sua terra natal num movimento cíclico que só é encerrado com o desfecho da narrativa, cujo desfecho não é delimitado, afinal, como a própria autora escreve, o romance “Não evolui nada, não atinge nada”¹⁴ (LISPECTOR, 1947). Nesse sentido, do mesmo modo em que parece possuir uma forte conexão com a pacata cidade, é tomada por certo inconformismo que a faz desejar romper os muros s. geraldenses, libertando-se de seu estado de sítio.

Da mesma maneira em que ocorre uma progressiva mudança na vida de Lucrecia com o decorrer do tempo, denunciada pela alteração nos estados de coisas que compõem a narrativa e não por meio de uma explícita cronologia, sua S. Geraldo também se torna alvo de uma lenta, porém viva transformação. Conforme Ignácio (2010, p. 129) “(...) tem-se, nesse subúrbio, um processo de crescimento por meio do qual, gradativamente, as casas vão imiscuindo-se no espaco verde do campo. Não se trata de “correspondência” entre espaco urbano e campo, e sim de “invasão” (...).” Tendo isso em vista, ao final da narrativa e do processo de modernização a cidade invadirá o campo por meio da construção do viaduto Almeida Bastos (2019, p. 191) e seus moradores (desertores) passarão a habitar outros lugares.

No mais, embora o apogeu da modernização se dê apenas no capítulo final, simbolicamente através da construção do viaduto, ao longo do enredo gradativamente

¹⁴ A frase foi escrita por Clarice em 1947 em carta destinada à sua irmã, Tania Kaufmann, na qual relata as dificuldades para a construção do romance.

vão figurando elementos que constituem seu processo. No início do romance, a narradora encarrega-se de situar e imergir o leitor neste ambiente primordial, em que, apesar da presença de ares provincianos, já é possível se identificar o surgimento gradual de elementos característicos da urbe.

Para tanto, como se vê no evento de abertura de *A cidade*, S. Geraldo é marcada pela conservação de valores tradicionais religiosos, simbolizada no enredo por sua igreja (bem como por um convento, frequentado por Lucrecia e brevemente citado na página 21) que atua como polo central ao reunir seus cidadãos para o festejo ao santo e para as missas dominicais, avisados pelo badalar do sino. Embora exerça um papel significativo neste momento, cabe ressaltar que, ao final da narrativa, a instituição não será se quer citada.

No festejo religioso são descritos elementos que tipicamente simbolizam as comemorações em áreas interioranas, tais como a presença de fogos de artifício, carrossel, bazares, roda-gigante, fogueira (p. 09). Lucrecia comparece a ele calçando botinas (p. 12), utilizadas principalmente em áreas rurais, de terra e, em certo trecho diz-se que ela e Felipe sacudiram a poeira de suas roupas (p. 11). No entanto, já há na cidade o início de sua pavimentação demonstrado pela praça de pedra. Na praça curiosamente encontra-se uma estátua em que um cavaleiro sobre seu cavalo empunha uma espada (p. 12). Próxima a ela, no entanto, há a presença de outros objetos de pedra, três mulheres que sustentam “a portada de um edifício modernista” (p. 15), já “o único lugar de sombra” (p. 15). Por meio de tais elementos arquitetônicos já vemos figurar de maneira simbólica neste espaço uma oposição, entre o medieval e o clássico-moderno justapostos.

No mais, embora seja delicado estabelecer uma associação entre aspectos biográficos da autora e literários do romance, não se pode deixar de observar que alguns elementos citados pela narradora ao descrever a cidade romanesca nos permitem vislumbrar a paisagem de Berna, como, por exemplo, a água (recorrente no romance) que lhe cerca e sua ponte, mas sobretudo no que diz respeito a seu centro histórico, em que a escritora Clarice Lispector estava ao compor o livro. Para tanto, é possível identificarmos nas imagens a seguir, fotografias do local suíço, a presença de itens que constituem também S. Geraldo na trama, tais como a “praça de pedra”, as “lojas fechadas com cortina de ferro” (p. 12), as “varandas de ferro forjado” (p. 14), as “fachadas rasas dos sobrados” (p. 14), bem como a igreja e seu relógio.

Figuras 20, 21, 22 e 23 – Berna, Suíça



Fontes: reproduções da internet.

Para mais, como se sabe o processo de modernização se manifesta em, e se constituem a partir de, diversas áreas de uma sociedade. No romance sua abordagem simbólica se dará também na economia, através da menção a “fábricas” (p.14), “Carvoaria Coroa de Ferro” (p. 15), “armazém” (p. 15), “casa de quinquilharias: loja de coisas” (p.15), e do principal polo comercial citadino, a rua do Mercado. Mas também dos meios automotivos utilizados para o transporte de carga: a ferrovia, “os caminhões que pediam passagem para a nova usina” (p.14) e os cavalos em suas carroças, os quais passam a se conflitar com os modernos automóveis, estes elevados a categoria de sujeito:

Os movimentos já se haviam congestionado e não se poderia atravessar uma rua sem desviar-se de uma carroça que os cavalos vagarosos puxavam, enquanto **um automóvel impaciente** buzina atrás lançando fumaça. (LISPECTOR, 2019, p. 14, grifo meu).

O processo também é sensorialmente captado pelos s. geraldenses. Pelo olfato sentem o “cheiro de estrebaria” (p. 13) em decorrência dos cavalos, e “o cheiro das vacas [que] nutria o entardecer” (p. 14), bem como o odor do estrume e “a poeira metálica das fábricas” (lb.). Através da audição são tomados pelo *zunzunzum* dos transportes, das “mulheres despenteadas” que desciam dos sobrados com panelas

para a compra de peixes, que eram anunciados aos gritos por “vendedores em manga de camisa”, e ao pôr do sol, também se ouvem o cocoricar dos “galos invisíveis”. A profusão sonora ocasionará certa dependência nos moradores, que a noite, “com as ruas subitamente desertas”, respirarão “o silêncio com desassossego, como numa cidade” (Ib.).

Todavia, embora esses elementos sejam perceptíveis por meio dos sentidos, o processo de modernização parece não ser inteligível aos moradores s. geraldenses, tendo em vista que “(...) o subúrbio se erguia em vida própria sem que os habitantes pudessem dizer que transformação os atingia” (p. 14). Como ressalta Villares (2010, p. 475) embora no romance tal processo se apresente de maneira “concreta” e “visível”, ele também se manifesta “como uma força que funciona de forma sub-reptícia” modificando de maneira conflituosa “a relação entre indivíduos, grupos sociais e ambiente físico” (VILLARES, 2010, p. 475, trad. minha.).

Há, como se viu, uma congregação dos modos de vida rural e citadino, que ora se harmonizam, ora se conflituam. O processo a que estão submetidos, contudo, gerará não apenas novos hábitos entre os moradores, mas também novos comportamentos, os s. geraldenses serão tomados por um clima de rivalidade e hostilidade “Os homens diziam muito uns aos outros: que é! nunca me viu!” (p. 17). Já maquinalmente acostumados com as incessantes movimentações e o intenso trabalho, serão tomados, além do mais, por uma sensação de estranhamento aos domingos, em seu tempo livre quando a cidade se acalma:

Domingo de manhã o ar cheirava a aço e os cães ladravam para os que saíam da missa. E de tarde, nas primeiras angústias de domingo em cidade, as pessoas limpas na rua espiavam para cima: num sobrado alguém ensaiava o saxofone. Eles escutavam. Como numa cidade, **já não sabiam para onde ir.** (LISPECTOR, 2019, p. 17, grifos meus)

E assim, adaptando-se gradativamente e sem possuírem uma consciência reflexiva sobre o estado de coisas em que estão imergindo e produzindo, os s. geraldenses se verão, no capítulo final, parte de uma metrópole. Desse modo, inúmeras mudanças ocorrerão: o antigo cheiro de estábulo dará lugar “a arma de fogo deflagrada — aço e pólvora” (p. 185); surgirá uma série de escritórios e com eles diversos equipamentos tecnológicos, máquinas de escrever, instalações de arquivos de ferro, canetas automáticas, mimeógrafos (Ib.); aparecerá o serviço de Limpeza

Municipal, cujos homens “varriam superficialmente as calçadas, escondendo os restos nos esgotos” (p. 185); a rua do Mercado passará a ser designada avenida Silva Torres (p. 186); será criado “o novo monumento à União dos Correios e Telégrafos” (p. 187); será possível observar os aeroplanos sobre a cidade (p. 189); e a própria S. Geraldo deixará de assim ser denominada, conforme anunciam os jornais (p. 190).

Dada a intensa transfiguração citadina, Lucrecia que tanto admirara e sonhara com a metrópole, perderá sua conexão com sua terra natal. Com o fim dos trabalhos, nossa protagonista deixa de possuir um propósito utilitário, seu olhar já não é necessário para que S. Geraldo se erga, assim como ocorre aos cavalos, que já haviam emigrado do morro do pasto, “entregando a metrópole a glória de seu mecanismo” (p. 191). Para tanto, ela que “Quando saía espantava-se com o salto de progresso de S. Geraldo, [e que] espavoria-se no tráfego feito galinha fugida de quintal (p. 185) parte novamente para o campo. Esse movimento migratório, para mais, não ocorre apenas em função da oportunidade de um novo casamento e de habitar um espaço em que seja um “sujeito atuante” (IGNÁCIO, 2010, p.123), mas também um sujeito visível, dado que neste novo e pacato lugar ela não seria apenas “mais um na massa anônima de um cenário urbano desenvolvido, modernizado.”, seria “notada, observada, admirada” (IGNÁCIO, 2010 p.135; Id., p. 123).

Portanto, como se vê, embora não haja no romance uma explícita crítica ao fenômeno da modernização, procura-se demonstrar ao leitor os seus efeitos não apenas sobre os modos de vida dos habitantes e as estruturas sociais de um local, mas também sobre as relações intersubjetivas, os afetos, as memórias e as conexões que gradativamente se perdem. Ao retornar a S. Geraldo, Lucrecia percebe que não apenas ela se transfigurara, a terra em que nascera e crescera e que ajudara a construir através de seu olhar também já não é mais a mesma.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Vislumbrou-se demonstrar por meio desta dissertação um mundo repleto de visualidades parcialmente esquecido em nossas letras. Conforme apresentado, o livro *A cidade sitiada* (1948) da escritora Clarice Lispector, apesar de inúmeras inovações em relação ao conjunto de sua obra e à literatura de maneira ampla, não foi bem aceito pela crítica literária e aparentemente pelo grande público.

A cidade instaura um instigante modo de percepção e construção do espaço romanesco. S. Geraldo, em seu pacato modo de ser, não é apenas um objeto passível do olhar lucreciano, mas sim uma entidade ficcional que atua sobre aqueles que lhe habitam. Lucrecia e sua terra se fundem e se confundem, unem-se na tentativa de resistir, ambos sitiados pelas forças hegemônicas e opressoras modernas, o patriarcado e o capitalismo, respectivamente.

É uma obra que ensaia múltiplas formas de ver, mas também de visibilizar os *Outros* - paisagens, objetos, seres - perdidos em meio a um modo de vida urbano que cresce. Através de olhares superficiais a protagonista os compreende em suas formas, num gesto que se quer sem acréscimos, enviesamentos, preconceções. Por isso, a trama desperta em seu leitor um trabalho de alteridade e desautomatização, e uma relação também *outra* com a literatura, como atestam as oscilações da crítica de seu tempo na tentativa de ler e ajuizar um romance que nem possui rigidamente uma estrutura de enredo totalizante, nem mergulha na psicologia de seus personagens, mas se fragmenta indeciso entre os acontecimentos externos, os pensamentos da protagonista e as experiências visuais que ela ora vê, ora se dá a ver, ora faz ver.

O romance é mais um exemplo do intenso e singular trabalho de Clarice, uma mulher desestruturadora de fórmulas poéticas prontas. Em sua explosão de limites (de gênero, da sintaxe, dos significados) e imersa, de um modo bastante produtivo, no dilema da incapacidade da linguagem em apreender a coisa, a autora surgiu esplendorosamente em cenário nacional e internacional, desafiando críticos e leitores a desvendarem (ou não) os meandros de sua escrita.

Clarice produz uma escrita corpórea, sensorialista, de múltiplos símbolos, que dá a ver, sobretudo, uma percepção feminina sobre o mundo. Contra idealismos, em sua obra são apresentados os questionamentos internos das mulheres sobre suas vidas, figuras que apesar de inseridas em uma conjuntura social semelhante,

possuem suas singularidades, suas angústias e seus modos próprios de existir e resistir.

Dentre elas surge Lucrecia, para quem ver é viver. A visão é adotada como um meio de atuar sobre o mundo, de se sentir um sujeito necessário a ele. *Profundamente superficial*, exterior, visível, mas nem por isso uma “mulher-tipo”. Ela não é apenas uma, mas várias, transmutando-se conforme as (suas) necessidades e relações que surgem.

Possui objetivos e propósitos claros, não tentando escondê-los, assim como não oculta a sua imagem, tornando a si própria um objeto de espetacularização. Transgressora e insurgente, em sua natureza indelimitável, em seu movimento incessante, nas "trocas" de pares, nos jogos de exibição de si e nas múltiplas miragens. Não é meramente romântica, sonhadora ou ingênua e tem a perspicácia daqueles que necessitam conquistar o seu espaço.

Sob aporte da fortuna crítica clariceana mais recente, enriquecida pelos diálogos com o pensamento feminista e a escrita feminina, esperamos ter conseguido renovar as atenções sobre esse romance e reacender suas possibilidades de leitura. A história de S. Geraldo é a história de Lucrecia Neves, o mistério de uma vida exterior em seu modo único de ver o mundo, assim como sua criadora de ver a arte, ambas femininamente subversivas. Que sejamos Clarice e Lucrecia reatualizando as estruturas que nos cercam, sem permitir que nos sitiem.

REFERÊNCIAS

- ALKMIN, Martha. A paixão segundo GH. **Site Clarice Lispector**: Instituto Moreira Salles (IMS). Disponível em: <https://site.claricelispector.ims.com.br/livro/a-paixao-segundo-g-h/>
- ALMEIDA, Elizama. Uma crítica selvagem para Perto do coração. Site do Instituto Moreira Salles (IMS). Disponível em: <https://site.claricelispector.ims.com.br/2017/03/03/uma-critica-selvagem-para-perto-do-coracao/>
- ANDRADE, Oswald. O lustre. **Correio da manhã**, Rio de Janeiro, 26 de fevereiro de 1946. Disponível em: http://memoria.bn.gov.br/DocReader/089842_05/30166
- BEAUVOIR, Simone. **O segundo sexo I**: fatos e mitos. 4ª ed. Trad. Sérgio Milliet. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1970.
- _____. **O segundo sexo II**: a experiência vivida. 2ª ed. Trad. Sérgio Milliet. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1967.
- BRANDÃO, Junito de Souza. **Mitologia grega**, v. 1. Petrópolis: Editora Vozes, 1986.
- BUTLER, Judith. Os atos performativos e a constituição do gênero: um ensaio sobre fenomenologia e teoria feminista. Trad. Jamille Pinheiro Dias. **Caderno de Leitura n. 78**. Edições Chão da Feira, junho de 2018.
- CANDIDO, Antônio. **A personagem de ficção**. 2ª ed. São Paulo: Editora Perspectiva. _____. No raiar de Clarice Lispector, 1943.
- CARVALHO, Diego Andrade de. Um panorama sobre a recepção inicial de Perto do Coração Selvagem. **Opiniões**, São Paulo, n. 23, pp. 82-102, 2023. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2023.214140>. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/214140>.
- CAVARERO, Adriana. **For more than one voice**: toward a philosophy of vocal expression. Stanford: Stanford University Press, 2005.
- CIXOUS, Hélène. Hélène Cixous: A arte de Clarice Lispector. **Folha de S. Paulo**. Entrevista concedida à Betty Millan, 1993. Disponível em: <https://www.bettymilan.com.br/helene-cixous-a-arte-de-clarice-lispector/>
- _____. **O riso da medusa**. Trad. Guerellus; Bastos. 1. ed. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2022.
- _____. **Reading with Clarice Lispector**. Trad. Verena Andermatt Conley. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1990.

CORDEIRO, Ingrid Luana Lopes. **Revista de letras norte@mentos**. Estudo do espaço em A cidade sitiada, de Clarice Lispector. Estudos Literários, Sinop, v.17, n.47, p.256-270, jan./jun. 2024. Disponível em: <https://periodicos.unemat.br/index.php/norteamentos/article/view/12174/8428>

COUTINHO, Afrânio. Clarice Lispector in: **A literatura no Brasil**. 6. ed. São Paulo: Global, 2001, p. 542-543.

DAVID, Carlos. Romancista da solidão. **Letras e artes**: suplemento do jornal A manhã, Rio de Janeiro, 20 de abr. De 1952. Disponível em: <http://memoria.bn.gov.br/docreader/114774/3108>

DUARTE, Constância Lima. **Literatura feminina e crítica literária**. Comunicação apresentada na ANPOLL - II Encontro Nacional, 26 a 29/maio/87. Rio de Janeiro.

SCOREL, Lauro. Perto do coração selvagem. **Jornal A manhã**, Rio de Janeiro, 1944. Disponível em: <https://memoria.bn.gov.br/docreader/DocReader.aspx?bib=116408&pagfis=22167>

FITZ, Earl E. O lugar de Clarice Lispector na história da literatura ocidental: uma avaliação comparativa. **Remate de males**, Campinas, v. 9, p. 31 – 37, 1989.

FRIEDAN, Betty. *Mística feminina*. Trad. Áurea B. Weissenberg. Petrópolis: Editora Vozes, 1968.

FUKELMAN, Clarisse. Água viva. **Site Clarice Lispector**: Instituto Moreira Salles (IMS). Disponível em: <https://site.claricelispector.ims.com.br/livro/agua-viva/>

GOTLIB, Nádia Battella. Por que ler Clarice? **Revista de Letras**, Fortaleza, v.13, n.1/2, p. 175-82, jan./dez. 1988.

_____. Os difíceis laços de família. **Cad. Pesq.** São Paulo, n. 91, p. 93-99, nov. 1994.

_____. Quando o objeto, cultural, é a mulher. Conferência, **Organon** 16/1989.

_____. Recepção crítica: de Álvaro Lins a Benedito Nunes. **FronteiraZ**. Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária, [S. l.], n. 23, 2019. DOI: 10.23925/1983-4373.2019i23vm2. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/fronteiraz/article/view/46117>.

Graves, Robert. **Os mitos gregos** [recurso eletrônico]: volumes 1 e 2. Trad. Fernando Klabin. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018.

HELDER, Herberto. *Ofício Cantante*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009.

HELENA, Lúcia. A vocação para o abismo. **Literatura e sociedade**, v. 4, p. 60-67, 1999.

_____. **Nem musa nem medusa:** itinerários da escrita em Clarice Lispector. 2ªed.. Niterói: EdUFF, 2006.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. Tema e técnica. **Diário carioca**, Rio de Janeiro, 28 de maio de 1950. Disponível em: http://memoria.bn.gov.br/DocReader/093092_04/1729

IGNÁCIO, Ewerton de Freitas. O campo, a cidade e uma felicidade inalcançada: uma leitura de A cidade sitiada de Clarice Lispector. **REVELLI** – Revista de Educação, Linguagem e Literatura da UEG, Inhumas, v. 2, n. 2, out. de 2010, p.122-137.

IRIGARAY, Luce. A questão do outro. Trad. Tania Navarro Swain. **Labrys, estudos feministas**, n. 1-2, julho/ dezembro 2002.

LETRAS E ARTES. **O sonho de Clarice Lispector**. Rio de Janeiro, 9 de abr. de 1950. Disponível em: <http://memoria.bn.gov.br/DocReader/114774/2125>

LIBRANDI-ROCHA, Marília. Escritas de ouvido na literatura brasileira. **Literatura e Sociedade**, v. 19, n. 19, 2014. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i19p131-148>

LINHARES, Temístocles. A magia da frase. **Letras e artes**, Rio de Janeiro, 23 de out. de 1949. Disponível em: <http://memoria.bn.gov.br/DocReader/114774/1859>

LINS, Álvaro. Romance Lírico. Crítica literária. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 11 de fev. de 1944. In: ALMEIDA, Elizama. Uma crítica selvagem para Perto do Coração - Clarice Lispector, 03 de mar de 2017. Disponível em: <https://site.claricelispector.ims.com.br/2017/03/03/uma-critica-selvagem-para-perto-do-coracao/>

_____. Romances. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 7 de maio de 1946. Disponível em: http://memoria.bn.gov.br/DocReader/089842_05/31288

LISPECTOR, Clarice. **A cidade sitiada**. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2019.

_____. **Água viva**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1973.

_____. **Amor**. In: Laços de Família. Rio de Janeiro: Editora Francisco Alves, 1960.

_____. **A paixão segundo G.H.** Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1964.

_____. **A paixão segundo G.H:** edição crítica. 2. ed. 1. reimp. Madrid: ALLCA XX. 1997.

_____. [Correspondência]. Destinatário: Tania Kaufmann. Belém, 23 de março de 1944. Disponível em: <https://site.claricelispector.ims.com.br/acervo/cartas/067385-2/>

_____. [Correspondência]. Destinatário: Tania Kaufmann. Berna, 21 de abril de 1946. Disponível em: <https://site.claricelispector.ims.com.br/acervo/cartas/067390-2/>

_____. [Correspondência]. Destinatário: Tania Kaufmann. Berna, 5 de maio de 1946. Disponível em: <https://site.claricelispector.ims.com.br/acervo/cartas/067391-2/>

_____. [Correspondência]. Destinatário: Tania Kaufmann. Berna, 2 de julho de 1946. Disponível em: <https://site.claricelispector.ims.com.br/acervo/cartas/067395-2/>

_____. [Correspondência]. Destinatário: Tania Kaufmann. Berna, 22 outubro 1947. Disponível em: <https://site.claricelispector.ims.com.br/acervo/cartas/067417-2/> .

_____. [Correspondência]. Destinatário: Tania Kaufmann. Berna, 23 de junho de 1946. Disponível em: <https://site.claricelispector.ims.com.br/wp-content/uploads/2020/05/uma-critica-selvagem-para-perto-do-coracao-1-scaled-1.jpg>

MILLIET, Sérgio. A cidade sitiada. Letras e Artes: Suplemento de A Manhã, Rio de Janeiro, 11 de set. de 1949. Disponível em: <http://memoria.bn.gov.br/DocReader/114774/1787>

MOSER, Benjamin. Posfácio: Obyezloshadenie. In: LISPECTOR, Clarice. **A cidade sitiada**. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2019.

NANCY, Jean-Luc. À escuta. Parte I (trad. Carlos Eduardo S. Capela e Vinicius N. Honesko. Outra travessia n.15, UFSC, 2013, p.159-172)

NODARI, Alexandre. O indizível manifesto: sobre a inapreensibilidade da coisa "Dura Escritura" de Clarice Lispector. **Revista Letras**, Curitiba, UFPR, n. 98, pp. 83-113, jul./dez. 2018.

NOTAROBERTO, Marco Antonio. Clarice e Lucrecia em Berna. Ensaio. **Site Clarice Lispector**: Instituto Moreira Salles (IMS). Disponível em: <https://site.claricelispector.ims.com.br/tag/a-cidade-sitiada/>, 2017.

PICCHIO, Luciana Stegagno. Epifania de Clarice. **Remate de males**, Campinas, v. 9, p. 17-20, 1989.

PONTIERI, Regina. **Clarice Lispector: uma poética do olhar**. 2ªed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

ROSENBAUM, Yudith. **Clarice Lispector**. Publifolha - Divisão de Publicações da Empresa Folha da Manhã, 2002.

ROSENBAUM, Yudith. "Clarice e o perigo de viver". **Hispanismes: Révue de la Société de Hispanistes Français**, v. 15, n. 20. Disponível pelo código DOI : <https://doi.org/10.4000/hispanismes.536>SABINO, Fernando; LISPECTOR, Clarice.

Cartas perto do coração: dois jovens escritores unidos ante o mistério da criação. 8. ed. Rio de Janeiro, São Paulo: editora Record, 2011.

SABINO, Fernando. O sentimento e a linguagem. **Diário de notícias**, Rio de Janeiro, 21 de abril de 1946. Disponível em: http://memoria.bn.gov.br/DocReader/093718_02/27584

SALLES, Almeida. O lustre. **Letras e Artes**: Suplemento de A Manhã, Rio de Janeiro, 31 de mar. de 1946. Disponível em: <http://memoria.bn.gov.br/DocReader/114774/25>

SANTIAGO, Silviano. A aula inaugural de Clarice Lispector. **Folha de S. Paulo**, 1997. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1997/12/07/mais!/19.html>

SANTOS, Neli Edite dos. **A Crítica Jornalística sobre Clarice Lispector** (1943-1997). Dissertação (mestrado em Teoria literária) - Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP: [s.n.], 1999.

SILVA, Joana Mello de Carvalho e. Deslocamentos na cidade sitiada. **Proa** - rev. de antrop. e arte, Campinas, 9 (2), p. 47 – 63, jul. – dez., 2019.

SIMÕES, João Gaspar. Clarice Lispector “Existencialista” ou “Suprrealista”. **Letras e Artes**: suplemento do jornal A manhã (RJ), Cascais, Portugal, 1 de out. De 1950. Disponível em: <http://memoria.bn.gov.br/docreader/114774/2356>

STIGGER, Verônica. **O útero do mundo**. Catálogo. São Paulo: Museu de Arte Moderna, 2016.

SOMBRA. [Sem título]. Rio de Janeiro, fev. de 1944. Disponível em: <http://memoria.bn.gov.br/DocReader/151157/2481>

SOUSA, Carlos Mendes de. **Clarice Lispector: figuras da escrita**. Universidade do Minho / Centro de estudos humanísticos. Coleção Poliedro 3, 2000.

VILLARES, Lucia. Modernization and the Phantasmagoria of Commodities in Clarice Lispector’s A cidade sitiada. **The Bulletin of Hispanic Studies**, v. 87, n. 4, 2010, p.473-487.

WILLIAMS, Claire. **E Lucrecia crescia...** In: LADEIRA, A; ROSENBAUM, Y; PEREIRA, E. F. 1ª ed. São Paulo: Hucitec, 2023, p. 261-278.