



VER PARA SER: O ESPAÇO URBANO NO ROMANCE *A CIDADE SITIADA*, DE CLARICE LISPECTOR

SEE TO BE: THE URBAN SPACE IN THE NOVEL *A CIDADE
SITIADA*, BY CLARICE LISPECTOR

Nathaline Bachi Marchett¹
Universidade de Caxias do Sul
Márcio Miranda Alves²
Universidade de Caxias do Sul

Resumo: Este artigo visa a investigar a representação do espaço urbano no romance *A cidade sitiada*, de Clarice Lispector. Para atingir esse objetivo, analisa-se as noções de espaço e cidade, segundo Pesavento (2002; 2007) e Certeau (1994), e de espaço enquanto categoria de análise literária, de acordo com Borges Filho (2007) e Brandão (2007), bem como verifica-se a forma como a urbe está representada na narrativa, tanto no plano social quanto no psicológico da protagonista Lucrecia Neves. Conclui-se que a personagem, ao transitar na pequena São Geraldo e na cidade grande, utiliza o seu olhar para se identificar com os elementos do espaço, constituindo-se enquanto sujeito, ao mesmo tempo em que dá significado ao mundo.

Palavras-chave: Cidade; Espaço; Clarice Lispector; *A cidade sitiada*.

Abstract: *This article aims to investigate the representation of urban space in A cidade sitiada, by Clarice Lispector. To achieve this goal, some notions are analyzed: space and city, based on Pesavento (2002; 2007) and Certeau (1994), and space as a category of literary analysis, according to Borges Filho (2007) and Brandão (2007). Besides that, it is observed the way in which the city is represented in the*

¹ Endereço eletrônico: nbmarchett@ucs.br

² Endereço eletrônico: mmalves2@ucs.br

narrative, both on the social and psychological behavior of the protagonist Lucrecia Neves. It is concluded that the character, when walking around the small town of São Geraldo and the big city, looks around and identifies herself with the elements of space and, therefore, constitutes herself as a person. At the same time, she gives meaning to the world.

Keywords: City; Space; Clarice Lispector; A cidade sitiada.

INTRODUÇÃO

A cidade sitiada, romance de Clarice Lispector publicado em 1949, talvez seja uma de suas obras menos comentadas, mas não menos importante. Isso porque a história de Lucrecia Neves, uma moça nascida no subúrbio de São Geraldo e que deseja viver as experiências proporcionadas pelo espaço urbano, de certa forma reflete um dos temas mais sensíveis para o sujeito moderno, qual seja, a sua adaptação a um meio ambiente em rápida transformação.

A própria autora afirma que a escrita de *A cidade sitiada* funcionou como uma espécie de terapia para a superação de um período solitário de sua vida, quando ela parece sentir-se sitiada pela cidade de Berna, na Suíça³. Por isso, a análise dessa obra a partir da representação do espaço urbano e rural/periférico, bem como das relações desses espaços com a protagonista da narrativa, pode ajudar a compreender esse fenômeno da experiência humana em um período de intensa urbanização, em um contexto no qual o sujeito não é apenas um mero observador, mas também agente da urbe. Além disso, os movimentos de uma personagem feminina vão na contramão das representações do mapa urbano na literatura brasileira contemporânea, que geralmente são masculinas. Segundo Dalcastagnè (2003, p. 35), “seria outro o desenho da cidade caso

³ “O que me salvou da monotonia de Berna [...] foi ter escrito um de meus livros menos gostado, *A cidade sitiada*, no entanto, relendo-o, pessoas passam a gostar dele; minha gratidão a este livro é enorme: o esforço de escrevê-lo me ocupava, salvava-me daquele silêncio aterrador das ruas de Berna [...]. Berna é uma cidade livre, por que então eu me sentia tão presa, tão segregada?” (LISPECTOR, 1984, p. 411-412).

acompanhássemos efetivamente seus passos, dificultados pelo peso das sacolas de supermercado, pelos carrinhos de bebê, pelos sapatos desconfortáveis”.

Assim, partindo do pressuposto que na narrativa ficcional os espaços são imaginários, ainda que socialmente construídos, pretende-se analisar como Lucrecia interage e percebe(-se) (n)esse trânsito entre o periférico e o urbano, levando em consideração tanto o espaço social quanto o psicológico.

1 CIDADES “REAIS” E CIDADES “IMAGINÁRIAS”

Pensar a noção de *cidade* implica pensar além de critérios demográficos e políticos, especialmente em tempos de intensa urbanização; afinal, o homem não parece ser um mero espectador da urbe, mas, sim, um agente (re)construtor do espaço onde vive. Nesse sentido, faz-se relevante refletir acerca da forma como o homem vê, vive e representa o espaço urbano.

Para Certeau (1994, p. 201), o espaço é um “lugar praticado”, no sentido de que ele assume sentidos diferentes de acordo com o uso que se faz dele. Ou seja, da mesma maneira que a leitura pode ser vista como um espaço que se constitui por meio de um sistema de signos, os quais são interpretados pelos leitores, o espaço físico também segue essa lógica. A rua, inicialmente compreendida como um recurso urbanístico necessário ao fluxo de pessoas, transforma-se em um espaço a partir do uso que os pedestres fazem dela. Portanto, “os jogos dos passos moldam espaços. Tecem lugares.” (CERTEAU, 1994, p. 201), na medida em que o movimento dos sujeitos cria um sistema coerente que permite que a cidade exista.

De acordo com Pesavento (2002), o nascimento da cidade é representado por meio do livro bíblico denominado Gênesis, que, entre várias histórias, narra a edificação da Torre de Babel, mito do nascimento das mais diversas linguagens como castigo divino pelo fato de os homens ambicionarem chegar

aos céus. Para a autora, a história dessa cidade-mito expressa “tanto o domínio do homem sobre a natureza – que se traduz em cultura – quanto o conflito, a ambição e o desejo de um vir-a-ser sem fim da espécie humana” (PESAVENTO 2002, p. 7)⁴.

Segundo Pesavento (2007), a cidade é *materialidade, sociabilidade e sensibilidade*. Sobre a materialidade, a autora destaca que a cidade é ação humana sobre a natureza, é obra visível, e, pela materialidade, “encontramos sua representação icônica preferencial, seja pela verticalidade das edificações, seja pelo perfil ou silhueta do espaço construído, seja ainda pela malha de artérias e vias a entrecruzar-se em uma planta ou mapa” (2007, p. 13). Por certo, a noção de *cidade* evoca imagens de construções muito distintas das imagens evocadas pela noção de campo⁵, e, se se considerar as artérias a entrecruzarem-se, pode-se compreender a cidade como um órgão vivo, pulsante, em movimento, o que leva à sociabilidade e à sensibilidade constituintes desse espaço.

Pesavento (2007, p. 14) afirma também que cidade e homem são indissociáveis, sendo a primeira sociabilidade, uma vez que abarca “atores, relações sociais, personagens, grupos, classes, práticas de interação e de oposição, ritos e festas, comportamentos e hábitos”. Assim, para a autora, a cidade é espaço do homem, e este também faz parte das representações da urbe, na medida em que pensar no espaço urbano pressupõe pensar em seus habitantes.

⁴ Considerando as abordagens históricas relativas ao espaço urbano, Pesavento (2007) destaca quatro: (a) as “histórias de cidades” – pesquisas mais antigas, porém ainda realizadas, que privilegiam a análise quantitativa e a descrição evolutiva das cidades; (b) os estudos realizados no Brasil nas décadas de 60, 70 e 80 que observavam a cidade levando em conta os processos econômico-sociais ocorridos nesse espaço; (c) as investigações interdisciplinares que reuniram diferentes pesquisadores em torno da discussão do espaço urbano; e (d) a “história cultural”, surgida ao longo dos anos 90 – perspectiva que passa a encarar a cidade como um fenômeno a ser refletido, levando em consideração as representações e as práticas sociais realizadas na urbe.

⁵ Sobre esse aspecto, ver: WILLIAMS, Raymond. *O campo e a cidade na história e na literatura*. Tradução Paulo Henriques Brito. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

A cidade ainda seria sensibilidade e fenômeno cultural, uma vez que valores são atribuídos para o que é denominado urbano e que a materialidade da cidade é constantemente representada e (re)significada em diferentes imagens e discursos. Isso posto, Pesavento (2007) afirma que a cidade revelar-se-ia pelos sentimentos daqueles que a ocupam e que habitar tal espaço implicaria formas de representá-lo:

Às cidades reais, concretas, visuais, tácteis, consumidas e usadas no dia-a-dia, corresponderam outras tantas cidades imaginárias, a mostrar que o urbano é bem a obra máxima do homem, obra esta que ele não cessa de reconstruir, pelo pensamento e pela ação, criando outras tantas cidades, no pensamento e na ação, ao longo dos séculos (PESAVENTO, 2007, p. 11).

Nesse sentido, destaca-se que as cidades são reais (porque apreendidas pelos sentidos) e imaginárias (porque a elas pode-se atribuir significados e valores). De acordo com Pesavento (2007), é a partir das cidades visíveis que se tem as cidades sensíveis e imaginárias. Um exemplo disso pode ser encontrado na obra *As cidades invisíveis*, de Italo Calvino (1990), na qual Marco Polo descreve ao imperador Kublai Khan as cidades visitadas em suas missões diplomáticas. Embora sejam cidades imaginadas, elas deixam de ser um conceito geográfico para refletir a experiência humana.

Tendo em vista o objetivo de analisar a representação e a função do espaço urbano na obra *A cidade sitiada*, de Clarice Lispector, o presente estudo ancora-se na crença de que a literatura é “uma leitura específica do urbano, capaz de conferir sentidos e resgatar sensibilidades aos cenários citadinos, às suas ruas e formas arquitetônicas, aos seus personagens e às sociabilidades que nesse espaço têm lugar” (PESAVENTO, 2002, p. 10). Apesar de São Geraldo consistir em uma cidade fictícia, acredita-se que, ao se atingir tal objetivo, pode-se melhor compreender o viver urbano e o que este implica.

Segundo Borges Filho (2007, p. 22), o espaço é “um conceito amplo que abarcaria tudo o que está inscrito em uma obra literária como tamanho, forma, objetos e suas relações. Esse espaço seria composto de cenário, natureza e ambiente”, e ao seu estudo na literatura denominar-se-ia *topoanálise*⁶.

Por cenário, entende-se “os espaços criados pelo homem” (BORGES FILHO, 2007, p. 47), isto é, aqueles espaços construídos e modificados pela ação humana, sejam eles casas, escolas, ou, até mesmo, cidades. A natureza, entretanto, consiste no oposto do cenário: é o espaço independente da ação humana, não construído pelo homem, como, por exemplo, lagos, praias e campos. O ambiente, por seu turno, define-se “como a soma de cenário ou natureza mais a impregnação de um clima psicológico” (BORGES FILHO, 2007, p. 50). Por ambiente, pode-se compreender, por exemplo, ações soturnas de personagens em espaços também soturnos, sendo estes criados pelo homem ou não. Dessa união entre ação e espaço, em que há reforço mútuo, tem-se o ambiente.

De acordo com Borges Filho (2007, p. 35-42), são muitas as funções do espaço na narrativa. Entre as principais, (a) caracterizar as personagens, situando-as no contexto socioeconômico e psicológico em que vivem – quando o espaço é a projeção da personagem, como se a explicitasse; (b) influenciar as personagens e também sofrer suas ações – quando o espaço determina a ação das personagens ou quando estas acabam por moldar o espaço onde se encontram; (c) propiciar a ação – quando o espaço favorece a realização de certos atos; (d) situar a personagem geograficamente – quando o espaço serve exclusivamente como plano de fundo das ações das personagens; e (e) representar os sentimentos vividos pelas personagens – quando há conformidade, harmonia entre espaço e sentimento, entre outros.

⁶ Borges Filho (2007) salienta que, ao nomear a teoria literária do espaço, baseou-se nos estudos de Bachelard, estendendo, porém, a noção de *topoanálise* a todas as abordagens do espaço, não apenas à psicológica.

Os apontamentos de Borges Filho quanto às funções do espaço vão ao encontro da categorização *Representações do espaço*, proposta por Luis Alberto Brandão como um dos quatro modos de abordagem do espaço na literatura, tendo como escopo os Estudos Literários ocidentais do século XX. Segundo Brandão (2007), nessa categoria

o “espaço social” é tomado como sinônimo de conjuntura histórica, econômica, cultural e ideológica, noções compreendidas segundo balizas mais ou menos deterministas; já o “espaço psicológico” abarca as “atmosfera”, ou seja, projeções, sobre o entorno, de sensações, expectativas, vontades, afetos de personagens e narradores, segundo linhagens variadas de abordagem da subjetividade, entre as quais são bastante comuns a psicanalítica e a existencialista (BRANDÃO, 2007, p. 208, grifos do autor).

Esse agrupamento, no entanto, não significa que as análises de representações do espaço sejam excludentes, ora social, ora psicológico. Como vamos observar adiante, as relações da personagem principal de *A cidade sitiada*, Lucrecia Neves, com os espaços pelos quais transita, incluem as duas esferas. Nesse sentido, o termo *topopatia*, que significa “a relação sentimental, experiencial, vivencial existente entre personagens e espaço” (BORGES FILHO, 2007, p. 157), pode servir para se observar o comportamento da protagonista do romance, que em alguns momentos se sente bem no espaço onde se encontra, mas em outros se sente desconfortável. Essas expressões, positivas ou negativas, não apenas indicam a forma como a personagem percebe os espaços, constituindo-se enquanto sujeito social, mas também constroem os espaços a partir de suas manifestações.

2 A CIDADE SITIADA, DE CLARICE LISPECTOR

O romance *A cidade sitiada*, publicado em 1949, narra a história de Lucrecia Neves, jovem nascida no subúrbio de São Geraldo, que cresce simultaneamente à evolução da cidade. A protagonista é uma moça simplória, definida pelo narrador como alguém que não tinha e sequer precisava de inteligência, a exemplo de quando Lucrecia passeia com Doutor Lucas, com quem manteve um breve envolvimento amoroso: “Doutor Lucas emprestara-lhe uma vez um livro mas ela mal assimilava, como por teimosia e excessiva paciência. Nunca precisara aliás da inteligência” (LISPECTOR, 1998, p. 24); ou de quando reflete acerca do suposto trabalho secreto do subúrbio no sistema de esgoto, como se São Geraldo resguardasse sua verdade, assim como ela o faz: “Também nela a verdade era muito protegida. O que não lhe despertava muita curiosidade. Assim como nunca precisara da inteligência, nunca precisara da verdade” (LISPECTOR, 1998, p. 80).

Fisicamente, Lucrecia é descrita como uma moça que não poderia jamais ser considerada bela; no entanto, sua aparência teria algo de singular:

Era basta a cabeleira onde pousava o chapéu fantástico; e tantos sinais negros espalhados na luz da pele davam-lhe um tom externo a ser tocado pelos dedos. Somente as sobrancelhas retas enobreciam o rosto, onde alguma coisa vulgar existia como sinal apenas sensível do futuro de sua alma estreita e profunda. Toda a sua natureza parecia não se ter revelado: era hábito seu inclinar-se falando às pessoas, de olhos entre-fechados – parecia então, como o propósito do subúrbio, animada por um acontecimento que não se desencadeava. A cara era inexpressiva a menos que um pensamento a fizesse hesitar (LISPECTOR, 1998, p. 35).

Percebe-se, assim, que o que tornaria Lucrecia única seria o mistério de sua aparência, a qual deixava visíveis, até certo ponto, traços de sua natureza e de seu futuro. Os olhos semicerrados, como uma analogia ao subúrbio, também imprimem à personagem certo ar de incógnita, apesar de seu rosto ser considerado inexpressivo pelo narrador, “a menos que um pensamento a fizesse hesitar” (LISPECTOR, 1998, p. 35), isto é, seria possível saber quando

Lucrécia estava hesitante, mas não ler outras tantas emoções em sua face, tais como alegria ou tristeza.

A protagonista vive com sua mãe e com ela mantém um relacionamento de pouca comunicação. Aliás, o silêncio parece ser uma das principais características de Lucrécia – algo que também se encontra na personagem Macabéa, de *A hora da estrela*. Um silêncio que, mais do que simples tristeza pelas condições sociais, indica desconforto por estar naquele espaço. Segundo Oliveira (2017, p. 141), o evidente silêncio da personagem representa aqueles que habitam o espaço urbano, pois: “As criaturas são solitárias e silenciosas desde o desenvolvimento das grandes cidades”.

Apesar dessa falta de comunicação, Lucrécia e a mãe tiveram desejos e juventudes similares:

Abandonada a si mesma, aos poucos Ana Rocha Neves falava de sua juventude, com detalhes que a sufocariam se não os transmitisse com exatidão [...]. E pensando falar sobre si mesma, descrevia apenas o lugar onde vivera quando saíra da fazenda até encontrar o marido: – Aquilo sim, é que era cidade, menina, e não esse buraco: até cavalo tinha guizo, e igreja era igreja, casa era casa, rua era rua – não esse buraco com sobrados que a gente nem entende (LISPECTOR, 1998, p. 63).

Ana fala mais do que a filha, parecendo, por vezes, buscar certa aproximação com Lucrécia. Quando fala sobre o lugar onde viveu, Ana pensa estar falando sobre si mesma. Nesse sentido, ela e a filha muito se parecem, pois enxergam-se e confundem-se aos espaços que frequentam. Ademais, percebe-se no trecho anterior o descontentamento da mãe com São Geraldo, local repleto de sobrados, em que cavalos não têm guizo, igrejas não são igrejas, casas não são casas, e ruas não são ruas, como se nem o vulgar fosse possível de se compreender no subúrbio. Mãe e filha também se assemelham ao buscar alçar voos com o casamento, ao depositar nos cônjuges a esperança de morar na cidade grande. Desse modo, a protagonista “não era nenhuma ingênu

sacrificada. Lucrecia Neves desejava ser rica, possuir coisas e subir de ambiente” (LISPECTOR, 1998, p. 115).

No decorrer da narrativa, Lucrecia envolve-se com diferentes homens, mas acaba por casar-se com Mateus, realizando, assim, seu desejo de mudar-se para uma cidade em estágio mais avançado de urbanização. O relacionamento do casal também é baseado no silêncio, o que se pode comprovar pela ocorrência de uma única discussão, gerada pela ausência de planos de ambos os consortes. Sobre essa relação, Oliveira (2017) afirma que o silenciamento de Lucrecia representaria a opressão sofrida pela mulher na sociedade patriarcal. Ademais, a personagem encontrar-se-ia confinada ao lar, buscando alcançar, pela via do matrimônio, a liberdade que tanto desejava.

Após sucessivas migrações (da São Geraldo em processo de urbanização à cidade grande, com Mateus; da cidade grande à já urbanizada São Geraldo; de São Geraldo a uma ilha; da ilha a São Geraldo; e, por fim, rumo a uma fazenda no interior) e a morte de Mateus, pouco se sabe, mas muito se pode imaginar sobre o desfecho de Lucrecia, deixado em aberto no fim do romance: sabe-se que a protagonista se torna mãe – “Foi então que tirou o retrato que mais tarde tanto intrigaria seus filhos” (LISPECTOR, 1998, p. 142) – e que Lucrecia parte, novamente, na esperança de encontrar a completude por meio do matrimônio:

Foi poucos dias depois que recebeu a carta da mãe chamando-a para a fazenda. “Tem aqui um homem muito bom de coração, minha filha, que viu teu retrato e gostou e pergunta sempre por ti e por tua vida, minha filhinha. Digo-lhe que levas a vida de uma santa.” [...] É o segundo marido, espantava-se como se não tivesse direito a tanta sorte. [...] A viúva mal tinha tempo de arrumar a trouxa e escapar (LISPECTOR, 1998, p. 190-191).

Nota-se, então, que o retrato de Lucrecia lhe rende uma nova migração e um novo destino, prenunciado na postura e expressão fortes influenciadas pela tecnologia recém-chegada a São Geraldo.

3 SÃO GERALDO: UM SUBÚRBIO EM PROCESSO DE URBANIZAÇÃO

Para Marquardt (2000), o nome São Geraldo sugere, de antemão, as ideias de “geral”, “banalizado”. Até certo ponto da narrativa, São Geraldo é uma cidade com dinâmica interiorana: a festa religiosa à qual Lucrecia vai é o ápice da movimentação do subúrbio, por exemplo. A essa dinâmica, no entanto, entropõem-se, sorrateiramente, elementos próprios de centros urbanos:

O subúrbio de S. Geraldo, no ano de 192..., já se misturava ao cheiro de estrebaria algum progresso. Quanto mais fábricas se abriam nos arredores, mais o subúrbio se erguia em vida própria sem que os habitantes pudessem dizer que transformação os atingia. 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. Mesmo os crepúsculos eram agora enfumaçados e sanguinolentos (LISPECTOR, 1998, p. 15).

Cheiro de estrebaria e progresso, cavalos e automóveis, crepúsculos e galos encobertos pela fumaça das fábricas, praça central e morro do pasto: dualidades que fazem parte de São Geraldo e de Lucrecia. Segundo Ignácio (2008), tal divisão entre campo e cidade, que é parte do processo de urbanização, resulta em uma drástica redução do natural. Para o autor, essa “guerra” acaba por funcionalizar a natureza.

A protagonista do romance desloca-se constantemente entre os últimos polos supracitados: a praça central é sinônimo de cidade grande, enquanto o morro do pasto traz à personagem os ares do campo e é onde os cavalos passam a noite. Esses animais são relevantes para a compreensão da relação entre Lucrecia e São Geraldo, uma vez que ela chega a fundir-se com eles:

No meio do sono, ainda num lance de ferocidade, Lucrecia Neves ergueu-se e percorreu o quarto sobre as quatro patas, farejando a escuridão. Que

quarto! aquela moça parava doce sobre as patas. Que quarto! movia a cabeça de um lado para outro com paciência (LISPECTOR, 1998, p. 90).

Para Marquardt (2000), os cavalos simbolizariam o retorno à natureza, ao que é primitivo, e sua fusão com a protagonista revelaria o alcance do não pensamento, o desejo de transcendência que preenchia Lucrecia, resultando em um estado de êxtase. Segundo a autora,

Por esse processo de retorno aos movimentos involuntários da vida em seu estado mais puro é criada uma nova consciência do mundo, um novo modo de compreender e de participar dele, é, de um modo paradoxal, uma forma de extrema lucidez. Seguindo esse mesmo processo, todo o romance trata de uma experiência de êxtase (MARQUARDT, 2000, p. 50).

Nesse sentido, os cavalos cumprem, no enredo, as funções de caracterizar a personagem, na medida em que lhe possibilitam exteriorizar-se, e de representar seus sentimentos sobre o mundo e seus desejos de retorno à pureza. Além disso, se Lucrecia abstém-se de pensar, essa lacuna acaba sendo preenchida pela visão. Para a protagonista, *ver* daria *existência* às coisas, e o que Lucrecia via correspondia ao seu interior:

Nela e num cavalo a impressão era a expressão. Na verdade função bem tosca – ela indicava o nome íntimo das coisas, ela, os cavalos e alguns outros; e mais tarde as coisas seriam olhadas por esse nome. A realidade precisava da mocinha para ter uma forma. “O que se vê” – era a sua única vida interior; e o que se via tornou-se sua vaga história (LISPECTOR, 1998, p. 22).

Nota-se, novamente, a comparação da personagem aos selvagens animais. Também se percebe que, a partir do olhar, Lucrecia sente que pode nomear as coisas e dar formas a elas. Dessa forma, a protagonista não apenas é modificada pelo espaço, mas também o modifica. O que ela vê a constitui, e o que via a constituía outrora.

Segundo Marquardt (2000), Lucrécia é quase como uma infante, pois é muito visual. Ainda, para a autora, haveria na narrativa uma supervalorização do olhar em relação aos demais sentidos do corpo humano, justificada pelo fato de que “o objeto fascina Lucrécia por não inferir nada que vá além de si mesmo” (MARQUARDT, 2000, p. 176). Utilizando-se da visão, a personagem sentiria e criaria o mundo e experimentaria a plenitude, sem precisar da participação ativa da mente. Isso posto, observa-se que os processos exteriores à protagonista são essenciais nas impressões que deixam nela.

De acordo com Borges Filho (2007), cada indivíduo percebe o mesmo espaço de modo diferente. Entretanto, os limites impostos pelos sentidos do corpo seriam os mesmos para todos os homens. Segundo o pensamento do autor, a visão é o sentido que merece maior destaque, já que “o ser humano é um animal visual. A visão é o primeiro sentido através do qual o ser humano entra em contato com o mundo” (BORGES FILHO, 2007, p. 72). Devido à relevância desse sentido, Borges Filho afirma que raramente se pode encontrar uma percepção espacial em que a visão não seja utilizada. Na construção da personagem Lucrécia, o *ver* demonstra-se imprescindível, pois é mais do que um meio de percepção espacial: é meio de (re)significação do mundo e de êxtase.

O ápice da relação entre a protagonista e o espaço talvez seja o momento em que ela passa a mimetizar objetos:

Olhou madeira, mesa, estatueta, as verdadeiras coisas, procurando trabalhar-se na imitação de uma realidade tão palpável! [...] Então estendeu uma das mãos. Hesitante. Depois mais insistente. Estendeu-a e repentinamente entortou-a mostrando a palma. No movimento o ombro se alçou aleijado... Mas era assim mesmo. Estendeu o pé esquerdo para fora. Deslizando-o pelo chão, as pontas dos dedos oblíquas ao tornozelo. Estava de algum modo tão retorcida que não voltaria à posição normal sem esfuziar-se em torno de si própria. Com a palma cruelmente à mostra, a mão estendida pedia e ao mesmo tempo: Indicava. Erguida por uma

veemência tão rápida que se equilibrava no imóvel – como a flor no jarro (LISPECTOR, 1998, p. 76).

Durante o processo de imitar uma flor, percebe-se que Lucrecia, gradativamente, torna-se segura e forte. Para ela, os objetos são “as verdadeiras coisas”, tão verdadeiras que precisam ser mimetizadas. Na acepção de Marquardt (2000), quando a personagem imita coisas, busca transformar-se nelas, e o olhar seria uma maneira de tomar os objetos e a cidade de São Geraldo para si.

Por vezes, Lucrecia busca mimetizar o próprio subúrbio, em uma vã procura por harmonia entre interior e exterior. Isso ocorre, por exemplo, quando a moça se veste e se adorna com fitas e pulseiras, mas encontra uma São Geraldo rasa. Nesse sentido, observa-se uma relação de contraste entre sentimento e espaço:

[...] estava vestida de azul, cheia de fitas e pulseiras. O chapéu vermelho se enterrava até as sobranceiras por força do gosto intransponível da moda. A bolsa encarnada tinha miçangas... Mas ela encontrara uma rua tão rasa! Sem os erros nem as emendas com que se construía no quarto... [...] De novo ela imitara mal S. Geraldo. Que a essa hora estava quase casto... A tarde aberta descobria ao máximo as miçangas e os colares. Ela trouxera armas inúteis (LISPECTOR, 1998, p. 39).

Até então, São Geraldo é um subúrbio em processo de urbanização, e esse macroespaço comporta cenários (espaços construídos pelo ser humano) e naturezas (espaços independentes da ação humana) (BORGES FILHO, 2007). O trânsito da protagonista entre tais microespaços é constante, e pode-se observar que, ao mesmo tempo em que a personagem sonha e busca a cidade, agarra-se à natureza, o que fica evidente se se considerar sua relação com os equinos. Para Marquardt (2000), essa divisão referir-se-ia tanto ao espaço quanto à protagonista e consistiria em duas tendências contrárias, porém não excludentes.

Quando se casa com Mateus, Lucrecia parte, enfim, para a cidade grande. Sua estadia lá, porém, não dura muito. A certa altura do enredo, a personagem retorna, juntamente com o esposo, a São Geraldo, e seu subúrbio não parece mais o mesmo:

Saltando do táxi, ela olhou S. Geraldo – ruidoso? as pessoas rindo afrontosas. A dissonância de uma roda. E inesperadamente a chuva caindo sobre a cidade agora já desconhecida, umedecendo-a em cinzas e tristezas... [...]. Aproveitando sua ausência, S. Geraldo avançara em algum sentido, e ela já não reconhecia as coisas. Chamando-as, estas não mais respondiam – habitadas a serem chamadas por outros nomes. Outros olhares, que não o dela, haviam transformado o subúrbio (LISPECTOR, 1998, p. 128-129).

Ao descer do táxi, a moça estranha os ruídos – característicos de grandes centros –, e as pessoas que vê parecem felizes, o que é encarado como uma afronta, já que a urbanizada e desarmoniosa São Geraldo não deixa Lucrecia satisfeita. No excerto anterior, observa-se, claramente, o ambiente que caracteriza o espaço: a chuva, indício de desgostos e de melancolia, tem efeito direto sobre a cidade (umedece-a “em cinzas e tristezas”) e encontra-se em plena harmonia com o estado de espírito da protagonista.

Buscando relacionar o processo de reconstrução de São Geraldo com o que se vive cotidianamente, pode-se recorrer a Pesavento (2002, p. 16), que postula que o “espaço sonhado, desejado, batalhado e/ou imposto é [...] reformulado, vivido e descaracterizado pelos habitantes da urbe, que, a seu turno, o requalificam e lhe conferem novos sentidos”. Assim, para Lucrecia, as coisas não respondem mais aos seus chamados, pois foram nomeadas por outras pessoas. A transformação do subúrbio parece completa, mas, para o desagrado da moça, não ocorrera por intermédio de seu olhar.

Essa sensação de desconforto, de mal-estar naquele espaço, talvez seja o motivo que leva a protagonista a mais um deslocamento: como o sítio de São Geraldo está feito, Lucrecia precisa encontrar outro lugar para recomeçar. Desse

modo, ela parece compreender como ocorrem os ciclos de urbanização e onde ela se encontra nesses processos:

Até que, cada vez mais roída pelo tempo, ela se erguesse um dia para continuar seu trabalho incompleto em outra cidade. Quando todas as cidades fossem erguidas com seus nomes, elas se destruiriam de novo porque assim sempre fora. Sobre os escombros reapareceriam cavalos anunciando o renascimento da antiga realidade, o dorso sem cavaleiros. Porque assim sempre fora (LISPECTOR, 1998, p. 88-89).

Mais uma vez, pode-se refletir acerca do lugar da natureza no espaço urbano da protagonista. Nessa descrição do ciclo de urbanização, percebe-se que, para que se ergam cidades, é preciso que os elementos naturais desapareçam. No entanto, quando as cidades são destruídas, a natureza volta a tomar conta dos espaços, e isso seria anunciado pelos cavalos sem cavaleiros em seus dorsos (selvagens como eram antes da domesticação e da utilitarização às quais foram submetidos). Lucrécia é agente desse processo, e não mera espectadora.

Consonante Marquardt (2000, p. 80), “O papel de Lucrécia aparece como uma função cíclica que se renova sempre que há uma nova cidade por erguer”, e sua partida corresponderia a “um afastamento do subúrbio e de si mesma, a fim de melhor apreender estas duas realidades contíguas, apreensão essa que é o próprio trabalho de sitiamento da cidade” (MARQUARDT, 2000, p. 118).

Destarte, é possível observar constantes tentativas de identificação de Lucrécia com os espaços que percorre e com os elementos que os compõem (sejam eles construídos ou não). A cidade é, para ela, desejo e medo, sonho e incompreensão. Por meio da ação de *ver*, a protagonista clariceana busca *ser e viver*; assim, o espaço urbano de São Geraldo cumpre diferentes funções na obra ficcional de Clarice, indo além do intuito de simplesmente situar a narrativa em relação ao ambiente da representação. São Geraldo pode ser considerada uma

personagem de *A cidade sitiada*, e seu processo de urbanização mostra-se primordial para o crescimento de Lucrecia (MARQUARDT, 2000). Para Oliveira (2017), os percursos feitos pela personagem estariam relacionados à busca e à descoberta de sua identidade, de forma que o movimento representaria o crescimento humano.

4 SOLIDÃO E ANONIMATO NA CIDADE GRANDE

A mudança de Lucrecia com o esposo para a cidade grande é encarada como uma traição a São Geraldo (vide o nome do capítulo em que esse percurso é narrado). Logo de início, observa-se a negociação do subúrbio feita pela protagonista: “Um mês depois de ter vendido S. Geraldo, foi com o amigo de Mateus tratar dos papéis de casamento” (LISPECTOR, 1998, p. 115).

Ao realizar seu desejo de experienciar a metrópole, Lucrecia depara-se, inicialmente, com o anonimato; afinal de contas, em meio a um grande contingente populacional, ela acaba por não ser notada como era antes, no subúrbio. Todavia, isso não impede que sinta felicidade:

O advogado porém já não a olhava, de novo ocupado com a pasta de papéis. Então Lucrecia Neves recolheu o sorriso. Tossiu um pouco em sinal indecifrável de sutileza. Estava cerimoniosa e feliz no limiar da grande cidade. Uma sirene de bombeiros passava anunciando-a (LISPECTOR, 1998, p. 117).

O quarto de hotel em que se hospeda com Mateus não tem uma estrutura moderna e é definido pelo narrador do romance como um ambiente “favorável a um amadurecimento e a uma decomposição” (LISPECTOR, 1998, p. 118), colocando em contraste o que se espera do espaço desenvolvido da metrópole. Devido a isso, a estadia nesse local faz com que Lucrecia volte a pensar em São Geraldo:

No “hall” ornado de palmeiras os frisos das paredes já deixavam ver o fundo podre da madeira, e as moscas na sala de jantar recuavam a grande cidade à época em que havia moscas. Embora, em poucos dias, parecesse à recém-casada não ver há anos uma vaca ou um cavalo (LISPECTOR, 1998, p. 118).

Conforme Ignácio (2008), esse hotel muito diz sobre o estado de espírito e sobre o futuro dos desejos da personagem. Assim, pode-se entender que esse espaço, enquanto ruína, tem por função indicar os rumos da narrativa, além de caracterizar a psicologia da protagonista, auxiliando o leitor a compreender seu ânimo e a perceber um lado da urbe que não corresponde às expectativas relativas à modernidade dos grandes centros.

Ao explorar a cidade, Lucrecia comparece a bailes, frequenta o teatro, vai ao museu, ao jardim zoológico, ao Aquário Nacional, procurando experienciar as possibilidades de lazer que são típicas das metrópoles. Seu êxtase, no entanto, dura pouco, pois ela não compreende a agitada dinâmica da urbe:

Pois se em S. Geraldo os motores eram invisíveis, aqui haviam emergido, e não se sabia o que era motor e o que já era coisa. 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. Por que esta cidade, ao contrário de S. Geraldo, parecia manifestar-se a todo momento e as pessoas se manifestavam a todo momento (LISPECTOR, 1998, p. 119).

O anonimato, então, transforma-se em inexperiência: a personagem não compreende os elementos urbanos que a circundam, não consegue entender toda a agitação típica das grandes cidades, perdendo-se entremeio aos excessos. Nesse sentido, a sensação de Lucrecia vai ao encontro do que aponta Pesavento (2007, p. 17), quando afirma que “os homens modernos precisam exercer uma espécie de despojamento do olhar, identificando, simplificando e reduzindo a

multiplicidade de traços que uma cidade oferece para dizer quem é”. Por não conseguir dizer quem é, Lucrecia agarra-se ao marido, passando a exclusivamente enxergá-lo e a confundi-lo com a cidade e com os objetos que ele usa: “Tudo era Mateus Correia agora. Banhos de Mateus. Escovas de Mateus. Tesouras de unhas de Mateus” (LISPECTOR, 1998, p. 121).

Isso posto, pode-se compreender que a protagonista passa a sentir-se solitária no grande centro, principalmente porque este evolui a tal rapidez que se torna difícil acompanhá-lo. Por meio da representação literária dessa cidade, é possível refletir acerca do viver urbano “real”, da sua inerente efemeridade e da exclusão daqueles que se encontram em desarmonia em relação à engrenagem da urbe:

Mais adiante remodelavam o calçamento de uma rua, e os aparelhos aperfeiçoados se esquentavam ao sol. Em poucos dias o calçamento não seria tão atual. E instrumentos ainda mais aperfeiçoados viriam a trabalhá-lo. Vários transeuntes olhavam as máquinas. Lucrecia Neves Correia também. As máquinas. Se uma pessoa não as compreendia, estava inteiramente fora, quase isenta deste mundo. Mas se as compreendia? Se as compreendia estava inteiramente dentro, perdida (LISPECTOR, 1998, p. 124).

Em princípio, essa engrenagem é, aos olhos de Lucrecia, um sistema perfeito, e o narrador é quem ironiza tal perfeição: “Ela própria fora apanhada por uma das rodas do sistema perfeito. Talvez mal apanhada, com a cabeça para baixo e uma perna saltando fora” (LISPECTOR, 1998, p. 121). É como se não houvesse meios para se escapar da cidade – não adiantaria sequer compreendê-la; estar-se-ia fadado a ser apanhado pelas rodas do sistema.

De acordo com Ignácio (2008, p. 111), é possível perceber “que a própria situação de inserção de Lucrecia e Mateus nas malhas da grande cidade foi, de certo modo, periférica”, uma vez que ambos se encontravam distantes do centro da vida urbana. Para o autor, o percurso que a moça cumpre na cidade envolve

momentos de incompreensão, êxtase, tentativas de interação e, por fim, afastamento e repulsa.

Quando transita pela cidade de Mateus, a protagonista do romance tem raros contatos com elementos naturais; assim, esse macroespaço mostra-se composto por muitos cenários e pouca natureza. Recorrentemente, percebem-se ambientes em que cenário e clima psicológico estão em consonância, a exemplo da ida de Lucrecia ao teatro:

Porque a recém-casada estremecia tomada de amor pelo dançarino. Não me deixes, dizia abandonando-se cerimoniosamente. 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 – o dançarino, em movimento elástico e vagaroso, encheu-a de surpresa, rasgou-lhe uma veia de sangue na boca: ela misturou à doçura do bombom, limpando os dentes com a unha (LISPECTOR, 1998, p. 123).

Envolvendo-se plenamente com o que vê, a moça consegue perceber com que intenção Mateus casara com ela, e os movimentos do dançarino têm efeito direto em seu corpo (“estremecia”, “abanando-se cerimoniosamente”, “rasgou-lhe uma veia de sangue na boca”) e em seu psicológico (“tomada de amor”, “começava a irritar-se”, “encheu-a de surpresa”).

Além disso, neste espaço urbanizado pode-se notar os momentos em que a protagonista se sente bem, especialmente quando chega à grande cidade, e mal, quando se sente anônima e inexperiente. Esse macroespaço parece ter por funções principais caracterizar Lucrecia (possibilitando, por meio da representação de seus sentimentos, a externalização de seu *eu*) e influenciá-la.

Em suma, Lucrecia manifesta emoções positivas e negativas tanto no campo quanto na cidade, o que não significa um problema no plano social ou psicológico, uma vez que percepções contraditórias do espaço são comuns em um mesmo indivíduo. A partir disso, pode-se perceber uma personagem

constantemente insatisfeita, ou pode-se contrariar o narrador quando este afirma que ela é tola: Lucrecia é uma mulher complexa em construção e, assim como os espaços que busca e pelos quais se desloca, manifesta-se sempre diferente, o que lhe confere (e confere aos espaços) verossimilhança.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Tendo como objetivo investigar a representação do espaço urbano no romance *A cidade sitiada*, de Clarice Lispector, observando as relações estabelecidas com a protagonista da obra, Lucrecia Neves, pode-se, essencialmente, constatar que a cidade cumpre propósitos que vão muito além de apenas situar a narrativa espacialmente.

Considerando que o espaço urbano é um órgão vivo, sendo o homem uma peça essencial na sua (re)construção e na sua (re)significação, percebe-se que a relação entre Lucrecia e a cidade é marcada por sensações positivas e negativas, o que confere à personagem complexidade e verossimilhança. Em busca de seus ideais, a protagonista desloca-se geograficamente, em sucessivos trânsitos entre o campo e a urbe, o que contribui para a constituição desse espaço e para a sua própria constituição enquanto sujeito.

Percebe-se também que os elementos exteriores à personagem são essenciais nas impressões que deixam nela; afinal de contas, ela utiliza-se do olhar para se identificar com o espaço e com os elementos que o constituem. Quando Lucrecia vê e interpreta o ambiente ao seu redor, ela dá existência e significado ao mundo.

Por fim, a protagonista modifica e é modificada pelo espaço onde transita, o qual cumpre diferentes funções na obra *A cidade sitiada*, sendo fundamental para a caracterização da personagem, para a representação de

percepções, sensações e sentimentos e para uma influência que é mútua: Lucrecia constrói a cidade, e esta constitui Lucrecia.

REFERÊNCIAS

- BORGES FILHO, Oziris. *Espaço e literatura: introdução à toponálise*. Franca: Ribeirão Gráfica e Editora, 2007.
- BRANDÃO, Luis Alberto. Espaços literários e suas expansões. *Aletria*, v. 15, p. 207-220, jan./jun., 2007.
- CALVINO, Italo. *As cidades invisíveis*. Tradução por Diogo Mainardi. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*. Tradução por Ephraim Alves e Lúcia Orth. Petrópolis: Vozes, 1994.
- DALCASTAGNÈ, Regina. Sombras da cidade: o espaço na narrativa brasileira contemporânea. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n. 21, p. 33-53, jan./jun. 2003.
- IGNÁCIO, Ewerton de Freitas. *Nostalgia, fuga, prisão: campo e cidade em três romances brasileiros do século XX*. 2008. 206 f. Tese. (Doutorado) Instituto de Biociências, Letras e Exatas, Universidade Estadual Paulista, São José do Rio Preto.
- LISPECTOR, Clarice. *A cidade sitiada*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- LISPECTOR, Clarice. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- MARQUARDT, Cristina Rosito. *O sítio à realidade dos afetos em A cidade sitiada de Clarice Lispector*. 2000. 243 f. Dissertação. (Mestrado) Curso de Pós-Graduação em Letras, Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.
- OLIVEIRA, Kátia Isidoro de. *Silêncios e espetáculos: leitura comparada de A Cidade Sitiada (1949), de Clarice Lispector e Noites no Circo (1984), de Angela Carter*. 2017. 198 f. Tese. (Doutorado) Faculdade de Ciências e Letras de Assis, Universidade Estadual Paulista, Assis.
- PESAVENTO, Sandra Jatahy. Cidades visíveis, cidades sensíveis, cidades imaginárias. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 27, n. 53, p. 11-23, jun. 2007.
- PESAVENTO, Sandra Jatahy. *O imaginário da cidade: visões literárias do urbano: Paris, Rio de Janeiro, Porto Alegre*. 2. ed. Porto Alegre: Universidade/UFRGS, 2002.
- WILLIAMS, Raymond. *O campo e a cidade na história e na literatura*. Tradução por Paulo Henriques Brito. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

Nota do editor:

Artigo submetido para avaliação em: 17 de fevereiro de 2022 .

Aprovado em sistema duplo cego em: 07 de julho de 2022.