

Paulo César García

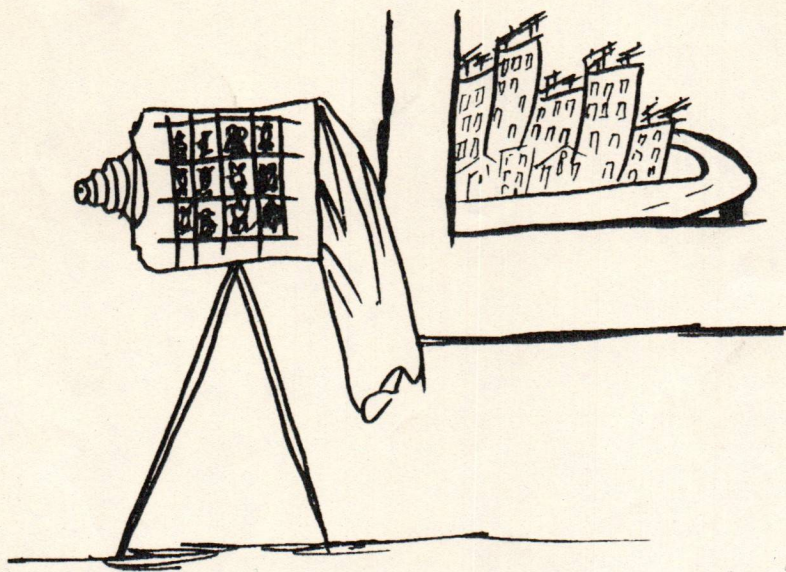
159

A CIDADE DO OLHAR

a expressão viva em

A CIDADE SITIADA

de Clarice Lispector



Recife
1999

Universidade Federal de Pernambuco
Centro de Artes e comunicação
Programa de Pós-Graduação em Letras e Lingüística

A CIDADE DO OLHAR

a expressão viva em

A CIDADE SITIADA

de Clarice Lispector

Dissertação apresentada pelo aluno
Paulo César García ao programa de
Pós-Graduação em Letras e
Lingüística da Universidade Federal
de Pernambuco, como requisito
parcial para obtenção do grau de
Mestre em Teoria da Literatura.

Recife
1999



CONSULTA

Universidade Federal de Pernambuco
Centro de Artes e comunicação
Programa de Pós-Graduação em Letras e Lingüística

A CIDADE DO OLHAR

a expressão viva em

A CIDADE SITIADA

de Clarice Lispector

Paulo César García

Prof. Dr. Sébastien Joachim
Orientador

Recife
1999

Comissão Examinadora

Presidente

Dedicatória

Visão de Clarice

*Clarice não foi um lugar-comum,
Carteira de identidade, retrato*

.....
*O mais puro retrato de Clarice
só se pode encontrá-lo atrás da nuvem
que o avião cortou, não se percebe mais*

.....
*Dentro dela
o que havia de salões, de escadarias,
de tetos fosforescentes e longas estepes
e zimbórios e pontes do Recife em bruma envoltas
formava um país, o país onde Clarice
vivia, só e ardente, construindo fábulas.*

.....
Carlos Drummond de Andrade

À cidade de Recife, sitiada por suas pontes iluminadas.

Cidade onde Clarice encontrou a expressão viva das coisas e o sentido da escrita.

Cidade onde encontrei a lição e o caminho para escrever.

À cidade de São Salvador da Bahia, lugar de todos os olhares. O meu porto seguro.

A Mundinha, minha mãe.

(A guerreira de sempre, sentido maior de minha vida.)

A Telma, minha irmã. Minha gratidão profunda.

Aos irmãos Selma e Roberto, aos sobrinhos Diego e Felipe.

Agradecimentos

Os meus sinceros agradecimentos ao departamento de Ciências Humanas (Campus IV) da Universidade do estado da Bahia e, em especial a CAPES, que viabilizaram o meu curso de mestrado por mais de dois anos em Recife-Pe. A Sara Farias e Maria das Graças Caviglioli, Lenade e Jaqueline Gil. Aos colegas Osvaldo César, Tânia Pantoja, Alcides Júnior, Fabiana Leão, Jaqueline Rivoredo, Elton Bruno, Gilvano Neves, Roberta Ramos, convivências de grande valia em Recife. Valdenides Cabral e Silvia Maciel, boas colegas, amigas e companheiras de estudo.

Ao grande amigo João Gonçalves. Ao companheiro e amigo José Maria Corrales e ao amigo Manoel da Luz Neto. A João Bosco, a quem agradeço muitíssimo a acolhida em Recife. Ao artista plástico João Filho pela criação das belas imagens caricatas de algumas passagens em *A cidade sitiada*.

Ao Prof. Sébastien Joachim, que orientou os meus estudos por todo período desta pesquisa, registro a dedicação séria, e verdadeira lição de aprendizagem; a ele, o meu fraterno e muitíssimo obrigado. À Prof^a. Silvia Anastácio, a que direcionou as versões preliminares para o rumo desta pesquisa, revelo a extrema admiração, o meu sincero obrigado e infinita gratidão. O meu agradecimento a todos os professores do Departamento de Pós-graduação em Letras, do mestrado em Teoria da Literatura e aos funcionários Eraldo e Diva.

A todos os amigos que, direta ou indiretamente, ofertaram o indispensável apoio durante a elaboração desta dissertação, declaro-me eternamente grato.

Sumário

Introdução.....	10
1 Sitiando Caminhos.....	14
1.1 Os fenômenos do espaço.....	24
1.2 A visão de fora.....	31
1.3 O olhar da percepção.....	37
1.3.1 A natureza icônica da imagem.....	48
2 Enviesando o olhar: A sobreposição da cidade	
2.1 A impressão e a expressão da cidade.....	56
2.2 As armas para o escudo da cidade.....	61
2.3 O Ser anônimo no hall da cidade grande.....	73
2.3.1 O caminhar da estrangeira.....	83
2.4 Os instantâneos fotográficos das sensações.....	94
3 Traçando Cenários Imaginários	
3.1 A poética plasmada pelo olhar.....	105
3.2 A morada do ser.....	117

3.2.1 O reino dos pequenos e dos grandes.....125

CONCLUSÃO.....139

BIBLIOGRAFIA.....144

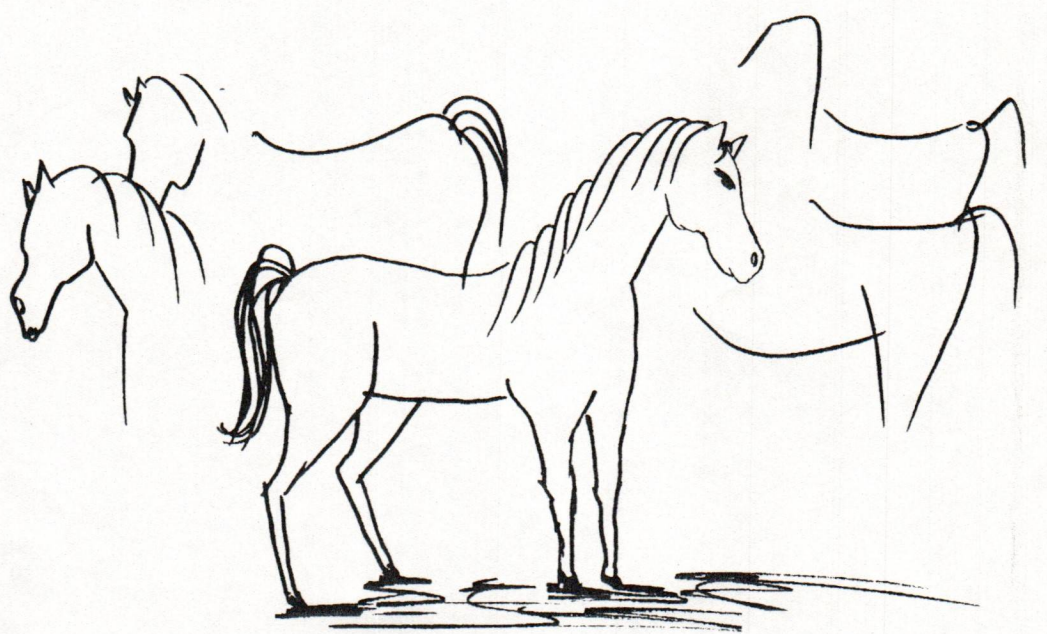
Resumo

A cidade é vista como uma rede semiótica especular, pressupondo uma teia de signos, que a enforma através do olhar. Pronta para determinar argumentos e valores instigantes ou quem sabe, matéria viva, expressiva. O ato de espiar é incessante na cidade-texto de Clarice Lispector, pois corresponde à expressão do ver, do sentir, do ouvir, do perceber, do imaginar. As coisas expressam qualidades traduzidas por sensações que emergem através do contato do sujeito com o espaço.

Desse modo, a aparência constitui uma provocação e o imaginário uma provocação. Ambos são resgatados no deparar do grande com o pequeno. O acaso e os instintos são proporcionados na textura da cidade com o intuito de promover a presença do ser que se destaca, pinta e borda pelas margens do texto.

O espaço do espiar se apresenta nos sentidos aparentes que se desdobram nos cantos da casa e da cidade. O signo assume uma forma em que sombra, luz, som, olhar se colocam na fronteira do imaginário e da percepção. Do dentro e do fora. De modo que, por todos os lados, o ser inscreve o olhar e se inscreve com o argumento de situar a cidade. O ato de *ver* constitui uma tentativa, e atingir a cidade passa pelo instante arguto do olhar, da palavra que ecoa no moldar do espaço. Assim, percepção e imaginação imbricam-se no gesto impetuoso de ritmar o real frente ao seu enigma e na feição descritiva/ subjetiva em relação ao mundo enunciado.

INTRODUÇÃO



Que mistérios têm Clarice?
Caetano Veloso/Capinam

Ainda falta o que dizer sobre Clarice Lispector. Esta introdução busca preencher o requisito de abordar uma escritura comprometida com a expressão do olhar. Ler Clarice é sempre um desafio. Um modo de revelar a natureza perceptiva do ser articulada com o espaço e guiado pelos significantes, que fiam sua tessitura. No realismo de Clarice cultivado ao acaso, nada é estável e pré-estabelecido. Vigora em seus textos um real instintivo, provocante e catalisador. Esse realismo está presente em *A cidade sitiada* como forma de articular sensações e estranhamentos nos quais personagem e narrador estão envolvidos.

Irrompe nesse espaço textual um real inquietante, anunciado por efeitos sinestésicos e constituído pela sombra, pelo silêncio e pela contração da palavra. A imagem da luz emana da personagem, e isso é um mero recurso para o ser perceber o mundo e dispor dos sentidos, que o conectam com a realidade e com a vida.

Através do embate entre signo e espaço, a expressão viva da “cidade sitiada” manifesta-se pela lente ocular. Ela está simbolizada por um leque de implicações de visão, de cores, de som, de cheiro. O sentido urbano em *A cidade sitiada* remete à questão do perceber e do imaginar.

A existência de Lucrecia Neves, protagonista da cidade-texto, merece tratamento diferenciado dos demais personagens. Sob a ótica de um realismo instaurado entre a aparência das coisas e o dado extremado — sobrenatural —, a figura alegórica é condenada a viver frente à sua enigmática e inquietante relação com o mundo. *A cidade sitiada* é um romance de provações. Sua história mostra a imagem de uma mulher arraigada num espaço, tentando sitiá-lo a todo custo, mas sendo por seu turno aparada pelo que lhe é dado a ver ou pelo que imagina ver. A predestinação da obra está sujeita ao fato/fado de que o encontro ocorre não como plenitude ou totalidade perene, mas como dom do instante, sem que haja para a personagem a lição absoluta do prazer ou da aprendizagem da vida.

Publicado em 1949, portanto há 50 anos, *A cidade sitiada* enuncia uma narrativa que urge pelos instantes do olhar na cidade e na sua condição indireta de empreender as coisas pelos diferentes modos de ver/conviver. Por conseguinte, o ato de ver e suas modalidades fazem parte do processo de investigação do ser. Falta talvez aqui a diversidade pulsante dos livros de contos da autora ou o auge da sensualidade do

prazer na personagem e na palavra, que caracterizam *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*.

A sensibilidade plástica da poética da cidade enaltece rumos de leitura. A imagem da cidade é sitiada por sensações e pelo ciclo do tempo singular que empurram a personagem para a zona sombria do viver. Também, observa-se nela uma percepção cada vez mais apurada dos instintos do real em desvendamento. Assim, é que a protagonista, lançada entre o dentro e o fora, busca a liberdade e ascensão social. Segundo Lúcio Cardoso (*In* Gotlib 1995:247):

...é na Cidade sitiada que Clarice tenta romper a clausura...E em torno de um único tema, a mulher sitiada. O que nela queima é nostalgia do que não é — o homem. A cidade de Clarice, como uma maçã que brilha melhor se for no escuro, arde sozinha: dentro dela não há ninguém.

Na primeira parte desta pesquisa, tecemos considerações sobre o imaginário, que sobredetermina as condições do habitar. Seguindo o percurso da protagonista, tentamos abordar o olhar na esteira da *Poética do espaço* de Bachelard. O eixo do universo clariceano se discerne através da escrita metafórico-metafísica, *dilacerada pelo dilema entre existir e escrever, entre razão e sensibilidade* (Sá 1979: 18). Assim, focalizamos os signos recorrentes no texto: bibelôs, cavalo, retrato... Dentre outros situados na obra da escritora, estes são sondados para desmitificar o sentido da casa bachelardiana. Universo e casa, miniaturas, enfim, espaço interior e exterior compõem a poética de Bachelard. Como no movimento de translação, entre o dentro e o fora, o ser institui uma polifonia de cores e formas.

Assim, revelamos o fluxo contínuo do texto clariceano na sua procura de criar/recuperar a zona do sensível, agenciada pelo *qualissigno*. Este arremessa sempre contra a discursividade racional da linguagem. O procedimento fenomenológico de Bachelard e o processamento sógnico de Peirce ajudam a configurar uma poética da urbe em Clarice. O exercício físico da personagem se dá pelo espionar e coloca-nos em situação de visualizar o sentido da criação até nos detalhes mais tênues. O olhar assim instrumentalizado muitas vezes questiona ou afirma o estranhamento do espaço. Afinal, a exploração da fenomenologia de Bachelard na cidade-texto revela a casa como espessura do ser sendo este um de nossos pressupostos basilares.

O enunciado urbano é vinculado ao modo como o olhar rastreia e dramatiza o real. Nos valemos da lógica de Charles Peirce para cartografar *A cidade sitiada*, texto

mediado por acasos, qualidades, instintos. A excursão pela teoria de Peirce sobre a percepção visual-sinestésico avalia o sentido da apreensão pelo gesto de espiar e define a complexa ausência da liberdade de expressão do sujeito: de um lado o dilema diante da inadequação das palavras e de outro, da urgência de se dizer e de dizer o mundo ao redor, esta será a segunda parte da pesquisa, em que a soberania do olhar recorta o sujeito anônimo na cidade grande, testemunhando a desintegração do eu no espaço. O aprofundamento desse aspecto é apresentado pela difícil relação da centaura com o ser, com a cidade e consigo mesmo.

O momento peirceano em nosso trabalho é o momento do reflexo entre o ser e as coisas; da percepção no estado embrionário, brotado do fulgor do olhar. A aplicação da teoria de Peirce, nesta pesquisa, também se justifica pela abundância de ícones, índices e metáforas proporcionadas pela obra de Clarice Lispector. Muitos problemas relacionados ao ato de ver da personagem tornam-se instigantes, e pode-se perceber as conexões dinâmicas entre o signo e o objeto; a mulher, o cavalo e a cidade; o Eu e as coisas.

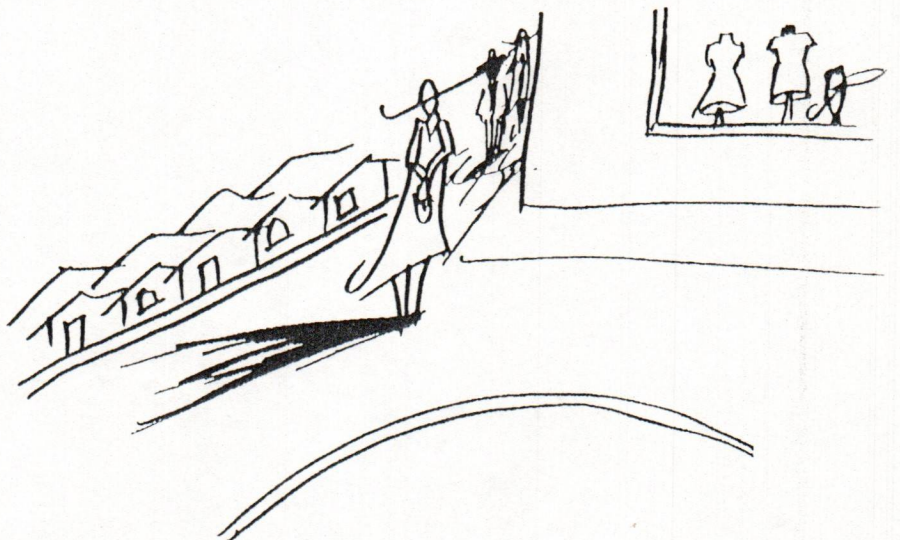
Na terceira parte, avançamos pelos instantes flagrados na obra de Clarice, que desvelam o sentido da morada, da relação entre o ser e o espaço, luzes e sons, claro e sombrio da cidade. Deste modo, a noção de intimidade do lar acusa o significado da ausência, que brilha na morada de Clarice. Este assunto levou-nos a focalizar a imagem do *habitat* preconizada por Bachelard e dos valores preeminentes do porão.

Nosso objetivo foi, portanto, inscrever o ser no espaço da urbe, numa propositada aposta vinculada ao olhar. É através desse sentido instaurado na produção literária de Clarice Lispector, que apuramos a imagem de uma mulher revelada na sombra e apanhada sob constante vigília. A expressão distendida do olhar é cúmplice do claro enigma penetrável, porque dele origina-se o texto; dele, cria-se o lugar sitiado pelo ser na sua despudorável existência.

1

SITILANDO

CAMINHOS



E o ser se faz olhar, visão.
Merleau-Ponty

Os elementos atômicos que instauram *A cidade sitiada* de Clarice Lispector recortam-se sob um olhar enviesado. A mulher, o subúrbio, a casa, o casamento, o ato de espiar, tudo isso se desdobra em coleções de imagens, que gravitam entre o pensar e o imaginar. Entre as coisas espiadas e percebidas. E o olhar que toca a cidade e as coisas é do tipo “indiciário”, pois presentifica e traz em seu viés o avesso da realidade. Mesmo no refúgio do espaço privado, o ser da cidade representa o universo do espaço público moderno, com as suas marcas peculiares. Segundo Luis Costa Lima (1983: 142): *Habitar significa deixar suas marcas. No interior, a ênfase é posta nelas...as marcas do habitante ficam impressas em seu interior.* Pode-se perceber que a rua é o lugar onde mantém-se o plano dos sonhos, ilusões, sentimentos e quimeras. A rua passa a ser o balcão onde são atendidos os mistérios do existir, as marcas deixadas pelo passante que corre na direção de suprimir suas faltas e o olhar é uma tentativa de viabilizar essa busca.

Trata-se de estudar a visualização do sujeito num ambiente onde as possíveis relações do *habitat* são captadas pelo olhar fenomenológico. Com efeito, o método fenomenológico de Bachelard evidencia dimensões imagísticas e poéticas do sujeito na ocasião de seu posicionamento num micro-espaço.

O ‘estar-ai’ da literatura e da arte explica porque as realidades ditas poéticas são sua causa e postulam um suplemento pelo qual se define essa poeticidade.

E esse postulado leva a um outro: há forças inerentes ao tecido textual ligadas à produção daquele suplemento, fora do qual não há poeticidade (Joachim 1996: 130).

Todo indivíduo compraz-se nas coisas que estão dentro da sua intimidade; naquilo que se retrai por trás das formas miniaturizadas. Para o ser humano, a miniatura é uma provocação a qual responde o afã de um desvelar pela imaginação. *A imaginação ultrapassa a realidade, ela vê o invisível, ela vai ao fundo das coisas* (Bachelard in Barbosa 1996: 31).

À primeira vista, o estudo da imaginação poética aparece na obra bachelardiana de maneira paradoxal. Suas obras de cunho epistemológico sempre abordaram com altivez a utilização de métodos “imaginativos” na linguagem científica. Tal paradoxo resolve-se simplesmente se percebermos que a crítica do filósofo visa

apenas a questão do método científico; nunca se estende à faculdade de imaginar propriamente dita. Sob a versão da imaginação criadora, a realidade fornece imagens reveladoras. A percepção apropria-se destas num sujeito tornado apto a ver o invisível. Tal é a inspiração fundamental de Bachelard, que nos interessa nesta análise.

Consideremos, assim, em *A psicanálise do fogo*, os trechos nos quais o elemento “fogo” é arquétipo relevante para definir a imaginação criadora. Diz Bachelard (1994: 14e181):

Mas, como, para nós, o passado é ignorância, como o devaneio é impotência, eis nosso objetivo: curar o espírito de suas felicidades, arrancá-lo do narcisismo que dá a evidência primeira, dar-lhe outras certezas que não a posse, outras forças que não o calor e o entusiasmo, resumindo, provas que não sejam de modo algum chamadas. Psicicamente, somos criados por nosso devaneio. Criados e limitados por nosso devaneio, pois é o devaneio que desenha os últimos confins do nosso espírito.

Neste trecho temos subsídio para uma distinção capital entre a imaginação formal e a material. O formal está circunscrito ao visual, ao imediato, aquilo que chega à percepção e aos sentidos sem qualquer intervenção do pensamento. A imaginação material, mais do que evidenciar o psicológico em seu processo como tal, supõe a operação do espírito, que não cede à sedução das intuições primeiras; que ultrapassa a facilidade do visual e dirige-se ao extremo da matéria enquanto inconsciente da forma. Percebemos então:

Que o devaneio materializante — este devaneio que sonha a matéria — está para além do devaneio das formas. Mais brevemente, compreendemos que a matéria é o inconsciente da forma.(...)Só a matéria pode receber a carga de impressões e sentimentos múltiplos (Bachelard in Ribeiro de Meira 1999: 124).

Imagina-se algo materialmente ao ultrapassar o óbvio e ativar o espírito, os sentidos; é, então, o momento de alçar vôo em direção a uma imaginação mais profunda e meditativa, que é o devaneio. Devaneia-se avidamente, originando imagens novas, e mais do que isto, imagens que trazem consigo a habilidade de se preservar enquanto novas. Para Bachelard, aquele que devaneia apropria-se do que há de mais ativo e profundo em seu espírito: a criação. Assim sendo, a imaginação material distingue-se da formal justamente na recusa do fácil e do evidente, privilegiando a criação de imagens que de modo algum se dão como evidência ao espírito; onde se precisa, antes, de um pensamento para criá-las, produzi-las e trabalhá-las.

Entretanto, a imagem se presentifica no que é dado a ver e nem sempre exige um mergulho na imaginação. O ato da percepção pode assumir, também, o papel de remediar essa causa de trazer à luz a alma das coisas. Em Bachelard, a imagem poética não tem antecedentes ou causalidades. Ela irrompe do ser — da natureza humana, *emergindo na consciência como produto direto do coração, da alma, do ser, do homem tomado na sua atualidade* (Bachelard 1993: 2). Para ele, a imagem visa momentos em que se entrega ao devaneio — verdadeiro exercício de liberdade, no qual o vôo da imaginação é feito sem escalas, pois procura-se vivenciar a realidade nos pequenos compartimentos e estruturas espaciais, ou objetos que lhes dê sustentação. Os cantos da casa, seus móveis e objetos são, assim, ilustrados como possibilidade de resgatar existências.

Esses instantes imagéticos da metafísica bachelardiana mostra-nos uma preocupação constante em revelar o eu e o mundo, ativando-lhes seus vetores e valores. Um dos princípios elementares é estabelecer a diferença entre a consciência imaginante que cria e vive a imagem poética. A imagem poética é instaurada sob o signo de um novo ser; visa determinar o valor humano pelos espaços, espaços idolatrados que responde contra forças adversas. Através deles, as imagens atraem e retraem o Ser, quando procura lugares inabitáveis, como os pequenos cantos. Encolher, muitas vezes, significa escolher o sentido da morada humana ou seguir o seu inverso. A imensidão, no caso, demarca o espaço do indivíduo e modela a sua relação a partir do posicionamento diante dos afetos, angústias, tensões frente aos espetáculos grandiosos do mundo.

Assim, *a consciência de maravilhamento diante desse mundo criado pelo poeta abre-se com toda ingenuidade* (Bachelard 1988: 1). Isso quer dizer que a imagem poética é elevada a *status* em sua atualidade. A importância, no momento, é participar da imagem em sua *imediaticidade* e só o *método fenomenológico nos leva a tentar a comunicação com a consciência criadora do poeta* (Bachelard 1988: 1). Esse resultado provém de uma série de investigações para concluir que a imagem poética é uma imagem que se instaura, presentifica-se e separa-se de todo o passado. Via escrita é a maneira de congraçar-se o lugar de desejo e de angústia no tempo e no espaço. Engendra conquistas e maneja fugas através da palavra. Como declara o poeta belga Jacques Sojcher (*In Joachim 1996: 131*), parafraseando Octavio Paz: *A imagem(...) não se explica nem se interpreta, ela é irreduzível(...): ela inaugura para quem reimagina com ela a perseguição daquilo que advém apenas sob o modo escorregadio da fuga.*

Nessa proporção, o imaginário é um enigma indispensável. Ele é dinâmico e rico, quando traz uma imagem nova, uma imagem poética. Nele se justifica a produção da imaginação ativa, criadora, pois o objetivo de toda fenomenologia é colocar no presente, o presente da imagem. Nessa dinamicidade constituída pelo viés criativo do imaginário, a manifestação do signo se põe à revelia, porque permite que se sonde a imaginação como uma faculdade sobre-natural. A imaginação não se forma apenas através de imagens da realidade, mas essas imagens podem ultrapassar a realidade, fonte mesma do ser e do pensamento que caracteriza o homem enquanto tal, já que o eleva além da condição humana. *Ser homem é ultrapassar sua própria condição* (Bachelard 1988: 18).

Bachelard afirma que a imagem vem antes da percepção, como uma abertura da percepção. Entretanto, o pensamento ocidental não via com bons olhos a imagem e a função da imaginação, *colocando-as como responsáveis por erros e falsidades*. Os racionalistas, porém, ficaram no segundo plano por não considerar e explicar as imagens racionalmente, com rigor e objetividade. *O homem moderno se descobre incapaz de viver somente na esfera racional e coloca uma interrogação sem fim sobre o porquê desta sedução da imagem, da qual ele não pode se desligar* (Bachelard in Barbosa 1996: 38). A imaginação, conforme Bachelard, impulsiona espontaneamente imagens independentes da memória e da percepção.

Por outro lado, é preciso enaltecer a percepção sem confundi-la com a imaginação. À luz da fenomenologia de Peirce, o perceber é um vivenciar pelo olhar que permite ver, contemplar, apreciar, querer apalpar as coisas no seu aparecer. Segundo Lucia Santaella (1995: 68e70):

A percepção funciona sempre como mediadora na apreensão do objeto dinâmico, objeto este a que só podemos ter acesso por intermédio de um feixe de perceptos, que se deslocam indefinidamente. O percepto é apenas esse elemento de insistência, algo externo que não podemos evitar pelo simples fato de que estamos equipados com sensores aptos a se sensibilizarem, ao serem atingidos pela miríade de impulsos que estão lá fora (out there), teimosos, e que não se submetem às modificações de nossa vontade e fantasia.

O simples fato de *ver* já traduz algo e o olhar à distância dá vazão ao mundo por via indireta, como ocorre no caso espiar a realidade. O olhar que reduz a vago panorama a totalidade e a sensação das coisas é um olhar distanciador e contemplativo. Esse olhar fatalmente desperta os sentidos, *interrompendo o fluxo da consciência*. Por sua parte, o fenômeno, que é aquilo que aparece, o dado a ser observado, constitui um

modo de produzir conhecimento. A hegemonia da visão na produção do conhecimento está claramente expressa desde Aristóteles, mas Bachelard (*In O olhar* 1990: 149) mostra que:

Ela fatalmente leva à consideração do mundo, enquanto espetáculo, enquanto teatro, enquanto panorama. O sujeito do conhecimento é conduzido à posição contemplativa do espectador, enquanto que o objeto do conhecimento tende a fundir-se em unidade homogênea e totalizadora. É um panorama em que o mundo aparece como totalidade e unidade, como massa objetiva oferecida à contemplação.

Trata-se, pois, do ver contemplativo, ligado a uma imaginação de tipo formal — traço peculiar da tradição científico-filosófica ocidental, que faz de todo conhecimento uma extensão da ótica. O próprio vocabulário da ciência e da filosofia sugere esta tendência: *idéia* significa forma visível, *forma*, *teoria*, *evidência*, *perspectiva*, *ponto de vista*, *visão-de-mundo*. *Essa imaginação plena e rigorosamente desenvolvida conduz à geometrização e ao formalismo* (Bachelard *in O olhar* 1990: 154).

O ver aristotélico traduz-se como ato de conhecimento. O prestígio da cultura grega levou muitos pensadores a um exercício do olhar instaurador ou restaurador. Mesmo em ambos os casos no olhar furioso da deusa ou no olhar nostálgico de Ulisses, distante de sua pátria, o discurso sobre o olhar costuma apontar modos de ver ligados essencialmente às formas de conhecer.

O verbo *THEOREIN* deriva do nome *THEOROS*, ser espectador. Com o advento do teatro e da filosofia, o ato do olhar deixa de ser apenas um mero exercício exterior e passa a concentrar-se em si próprio. Passa a administrar e educar a dimensão do ver. Um ver que passa observar cada vez melhor suas ações. É nessa educação do olhar que surge o saber e institui-se toda a filosofia e ciência do ocidente. Entre os grandes pensadores estão Homero, Platão e Aristóteles, que introduzem um incisivo questionamento sobre o ato do ver como empreendedor do conhecimento. O mito da caverna em *A República* de Platão, e os capítulos finais da *Ética a Nicômaco*, de Aristóteles são instâncias em que o ver define-se como *marca-passo* metafísico. O olhar *natural* é extirpado e impõe-se um centro mais voltado para contemplação das coisas divinas.

A existência não acontece tão somente na práxis mundana e utilitarista, mas também na práxis contemplativa — percurso singular para postular a verdade. O

ato de contemplar é sobretudo mirar, olhar-se {no espelho}* . Esse processo do *ver* condiciona a essência do ser, quando o olhar permite ajustar, adequar a natureza das coisas a partir da transferência da instância física para a metafísica, para o mundo do imaginário. Todo esse processo resulta do olhar provido de uma certa interioridade. E o cristianismo, sem dúvida, é a chave para se encontrar o sentido da alma. Diz Santo Agostinho (*In O olhar* 1990: 91): *Não caminhes para fora; entra dentro de ti mesmo; no interior do homem reside a verdade, e se achares que tua natureza é mutável, transcende a ti mesmo*. O fundamento metafísico e a interioridade de Santo Agostinho resgatam dimensões fortes sobre o espaço íntimo. A visão encaminha-se para uma fonte de toda virtude espiritual e pela santuosidade cristã. Assim, fala-nos em um dos seus sermões *Eckhart*, mestre do século XIV: *O meu olho e o olho de Deus é um olho e um rosto* (*In O olhar* 1990: 91).

Sob a égide do olhar grego e do processo dialético da transformação do *ver* físico para o *ver* metafísico incluímos a questão de que a verdade, resultante da adequação, instaura o processo de atrelamento da verdade a exigências subjetivas. *O ver grego se deixa conduzir fundamentalmente pelo que lhe é exterior, seja elemento sensível, ou seja, o mundo das coisas divinas* (Bornheim *in O olhar* 1990: 91).

Na idade média, o processo é invertido. Predomina o traslado para a interioridade, a interpretação do conhecimento associado à perspectiva grega. Com isso, a essência teórica fundamenta-se na filosofia cartesiana, quando há a transposição da coisa para a constituição do objeto. Em consequência, a consciência moderna assimilou não somente parte do objeto como forma de conhecer o real, como também a possibilidade da sua manipulação. Entre a atividade subjetiva e a realidade exterior vigora toda uma realidade onde o objeto passa a ser manipulável pelo homem. Portanto, ela é e está freqüentemente em pauta nos tempos modernos.

A problemática do olhar, questão abordada pela filosofia contemporânea, expõe a crítica da verdade como adequação, proposta por Hegel. Assim, a proposta do *olhar para o alto* platônico parece debilitada, sendo que, hoje, existe um leque de contraposições *através do qual o olhar busca desembaraçar-se de seus entraves metafísicos a fim de alcançar o seu estatuto mundano* (Bornheim *in O olhar* 1990: 91).

A reeducação dos sentidos, especialmente da visão encontra uma porta voz importante em Maurice Merleau-Ponty, que aborda o caráter excludente da relação

* O sinal de colchetes { } contém comentários do autor sobre o texto desta dissertação.

sujeito-objeto. Segundo ele, essa dicotomia não dispõe do referencial último e definitivo da experiência humana, até mesmo no que envolve a intersubjetividade. O que Merleau-Ponty viu perfeitamente bem é que:

A maneira sartriana de acolher a dicotomia sujeito-objeto, passivamente, como um referencial absoluto e indiscutível, torna-o existencialismo nuclearmente caudatário da Metafísica. E contra isso, tudo enraíza-se agora no corpus propre e suas extensões: o corpo dos outros e o corpo cultural... Tudo gira em torno de uma ontologia da encarnação (O olhar 1990: 92).

Trata-se de uma ontologia da encarnação naquilo que Merleau-Ponty nomeia de *ser selvagem* e, nesse sentido, o avesso da metafísica atrai a temática da reestruturação do olhar. De modo que, no pensamento cartesiano é prejudicial à visão encarnada que desconsidera a natureza platônica do "olhar para o alto", fundamento de todo humanismo tradicional. A visão desencadeia um processo cujo endereço está situado na *situação do homem enquanto debruçado sobre o mundo e a história... E o ser se faz olhar, visão (In O olhar 1990: 92).*

Nessa perspectiva da visão reestruturada do mundo, a fenomenologia de Bachelard manifesta e abarca um olhar voltado para o aspecto da imaginação e da materialidade. Um olhar que age nos espaços e vasculha as imagens do mundo cristalizadas nas palavras. Porém, a imagem retratada tem uma característica própria: constitui-se de uma imagem imaginada. Diz Bachelard (*In O olhar 1990: 153*):

A imaginação não é, como sugere a etimologia, a faculdade de formar imagens da realidade; ela é a faculdade de formar imagens que ultrapassam a realidade, que cantam a realidade.

Trata-se, assim, da imaginação criadora, sendo que a imagem percebida e a imagem criada são duas instâncias psíquicas muito diversas, e seria necessária uma palavra especial para designar a imagem imaginada. Tudo o que é dito nos manuais sobre a imaginação reprodutora deve ser creditado à percepção e à memória. A imaginação criadora tem funções completamente diferentes da imaginação reprodutora. A ela pertence essa função do irreal que, é psiquicamente tão útil quanto a função do real, freqüentemente evocada pelos psicólogos para caracterizar a adaptação de um espírito à realidade etiquetada por valores sociais. Essa função do irreal reencontra valores de solidão (Bachelard *in O olhar 1990: 153*).

Vemos a ruptura com a psicanálise quando a abordagem distingue a imaginação reprodutora da imaginação criadora: *sob a imagem a psicanálise procura a realidade; esquece a pesquisa inversa: sobre a realidade busca-se a positividade da*

imagem (In O olhar 1990: 154). São fontes que alimentam o imaginário do sujeito criador.

Por isso, a casa enquanto refúgio do indivíduo participa das suas formas de entrever a realidade do homem. É fonte imaginária do ser, entranhada nas redes do pensamento. Entre uma porta aberta ou fechada, lá está o *habitat* impregnado de sonhos, devaneios e fantasias. A imensidão do mundo é sitiada de lembranças cuja força do olhar pode registrar e trazer à superfície a memória. Resgatamos esse lugar do qual fala Bachelard, situado pela singularidade do *habitat* humano. Tocado de perto, por emoções datadas, o olhar se transmuta. No entanto, fazemos dele, também, fonte de *poiesis** para deitar o olhar sobre a realidade do mundo.

Além dos sonhos datados, somos acometidos por algo que nos aparece e o espaço, então, é visto como signo, fruto e produtor de linguagem. No espaço, o signo se encarrega de captar a imagem sempre operante. A fenomenologia de Charles Peirce analisa a forma das coisas em suas infinitas sensações. Procuramos, então, resgatá-las à proporção que o fenômeno aparece à mente, seja este fenômeno algo real ou não. Diz Peirce (In Santaella 1983: 33):

A fenomenologia ou doutrina das categorias tem por função desenredar a emaranhada meada daquilo que, em qualquer sentido, aparece, ou seja, fazer a análise de todas as experiências é a primeira tarefa a que a filosofia tem de se submeter. Ela é a mais difícil de suas tarefas, exigindo poderes de pensamento muito peculiares, a habilidade de agarrar nuvens, vastas e intangíveis, organizá-las em disposição ordenada, recolocá-las em processo.

Trata-se de discernir, nesses fenômenos, as diferenças que permitem sinalizar o ato de ver, como capacidade contemplativa, isto é, o ver supõe o olhar atento, um olhar reflexivo das coisas, que aparecem à nossa consciência. A apreensão dos fenômenos na consciência para Peirce é uma maneira de localizar partículas materiais da consciência em diferentes profundidades e em permanente mobilidade. Sua lógica requer um método científico para orientar o raciocínio, criando um instrumento que ajude e amplie o poder da razão. Mas, a noção de consciência é vasta, dinâmica e, em alguns momentos, aproxima-se dos estudos freudianos da psique:

Não perguntamos o que realmente existe, apenas o que aparece a cada um de nós em todos os momentos de nossa vida. Analiso a experiência, que é a

* A expressão *poiesis* é utilizada aqui, segundo a origem do termo. Deriva de *poiein*: Criar, no sentido de imaginar. Portanto, utilizamos este mesmo sentido, seguindo o estudo de Moisés, Massaud. *A criação literária São Paulo*: Cultrix, 1987.

resultante de nossa vida passada, e nela encontro três elementos. Denomino-os categorias (Peirce in Santaella 1983: 40).

Num nível geral, a primeira categoria corresponde ao acaso, originalidade livre e variação espontânea; a segunda corresponde à ação e reação dos fatos concretos existentes e reais; e a terceira apresenta mediação ou processo, crescimento contínuo e devir sempre possível pela aquisição de novos hábitos. Assim, a 3ª pressupõe a 2ª e a 1ª; a 2ª pressupõe a 1ª; e a 1ª é livre. São, todavia, categorias lógicas, que se aplicam ao campo psicológico porque elas nos revelam como as coisas vivas são vividas; como também, a partir disso, o mundo a olhos vistos se traduz como linguagem. Essas categorias peirceanas não podem ser reservadas à entidade exclusivamente mental; são modos de operação do pensamento-signo elaborados pela mente. A consciência é o lugar onde há troca de formas de pensamento, não uma espécie de alma ou espírito etéreo.

A percepção imagética, ressaltada na relação signo-objeto, estabelece um movimento de criação contínua, na qual as coisas, as já conhecidas ou não, interagem. Trata-se de uma proposição equivalente a de Bachelard (*In Barbosa 1996: 113*). Diz que: *é preciso sempre que o espírito se movimente, para refletir as diversas multiplicidades que qualificam o fenômeno estudado.*

No movimento do signo impulsionado pela captação da imagem, está a condição sitiante do ser humano no espaço. Nesse caso, prevalece a condição do *espiar* a cidade numa visão na qual predomina o transitório no estado-de-urbe. Entre *ver* e *espiar*, entre *a casa* e *a cidade*, o *cidadão* se movimenta e, com isso, nascem novos modos de perceber e filtrar a sua relação com o *habitat*. A alma do mundo é uma incógnita e, como tal, desvendá-la constitui uma tarefa de espião ou de um caminhante solitário, que deseja ver as coisas mais lúdicas da existência. O trajeto do sonhador de imagens passa por momentos de exaltação e de ultrapassagem em meio à uma exigente inscrição do corpo. Assim diz Bachelard (1988: 147) que: *O sujeito do devaneio pasma-se de receber imagens, fica pasmado, encantado, desperto. O cogito é conquistado por um objeto do mundo, um objeto que, por si só, representa o mundo.*

Ou como retrata Santaella (1983: 71):

Somos no mundo, estamos no mundo, mas nosso acesso sensível ao mundo é como que vedado por essa crosta signica, que embora nos forneça meios de compreender, transformar, programar o mundo, ao mesmo tempo usurpa de nós uma existência direta, imediata, palpável, corpo-a-corpo com o mundo.

Entra em cena, assim, a mediação do signo com o cosmo, enunciando o estado das entre-visões do ser. A literatura de Clarice Lispector, passando por esse viés signico, pode ser vista como forma de expressão de mistérios, segredos, enfim, do inexprimível. Em seu processo de abstração, de instauração de sentido, a imagem lispectoriana participa ao mesmo tempo do real e do imaginário; daí o seu poder de estranhamento. Está dessa maneira presente a interiorização da experiência sensível via *flashes* narrativos, além de ser a imagem na obra de Clarice um formidável instrumento epistemológico.

1.1 Os fenômenos do espaço

Muitas vezes o filósofo descreve fenomenologicamente a sua 'entrada no mundo', o seu 'ser no mundo' sob o signo de um objeto familiar (Bachelard 1993: 163).

Passar de fora para dentro, "estar no mundo", "ser no mundo" constituem vias de avanço e formas de comunicação, que se estendem pelos cantos desse mundo. Ao mesmo tempo, ocupar-se nos cantos e alastrar-se pelo reino imaginário é uma forma de sitiar espaços. Em sintonia com esses espaços, a geometria espacializa o pensamento. O aberto e o fechado se fazem pensamento. *O aberto e o fechado são metáforas que, ele{ o reino do imaginário } liga a tudo (Bachelard 1993: 216).*

Na verdade, vivemos na era em que a solidão constitui-se a marca da humanidade, pois o sujeito vive abrigado em sua morada e registra a essência do campo do imaginário. Segundo Gilbert Durand (1997: 430), *sem se dar conta, a nossa civilização abusou de um regime exclusivo do imaginário.* Esse patrimônio humano é hoje dotado de valores de conversão em que a vida se liga a instantes mórbidos, desejos eternos, esperanças e angústias. No centro das imagens, registramos territórios existenciais onde os sentidos proliferam através da imaginação criadora. Espaços em que, pelo calor tudo é profundo, e o calor pode ser signo de profundidade. Também, movimentos descendentes talvez constituam caminhos que, se transmutam em inquietações e assim, afirma Bachelard (1993: 123): *Parece que, ao conservar-se na imobilidade de sua concha, o ser prepara explosões temporais do ser, turbilhões do ser. A mais dinâmica evasões ocorrem a partir do ser comprimido.*

A relação entre o manifesto e o obtuso, o vasto e o restrito, o aqui e o ali, tudo isso indicia condutores espaciais. Nessa travessia sgnifica o ser encontra expressões que encarnam num determinado lugar, enuncia intuições e sensações. De fato, tudo o que sai do sujeito exige atenção, porque *tudo é circuito, tudo é rodeio, retorno, discurso, tudo é rosário de permanências* (Bachelard 1993: 217).

O modo de transpor o real até chegar ao imaginário está nas expressões voltadas para o centro do espaço — a casa é diferenciada para além dos seus muros. Em busca de abrigo, o sujeito revivendo neste espaço toda a força do olhar é acolhido por objetos oferecidos pelos quatro cantos da intimidade. Assim, a casa, a concha, o ninho são recorrentes em meio as agitações das grandes metrópoles; embora, na cidade exista, também, pontos de abrigo, ou cantos do mundo. Basta encontrarmos um solitário, devaneando e circulando pelas ruas como se andasse ao léu, sem rumo, que pode gravar num canto as suas marcas.

O sujeito poético, enunciador e criador de imagens, reconhece a morada como o drama do habitar, porque aí pode revelar as provações do ser no âmbito interno. A casa tem sido desde o período das tendas, a região do refúgio. *Refúgio da mãe, de proteção e seio materno, por isso símbolo feminino* (Bachelard 1993: 59). No âmbito espacial, é nessa remota época que surgem os celeiros, a aldeia e, em seguida, a casa. Assim, a casa e a aldeia são obras idealizadas pela mulher com a intenção de abrigo e de garantir a sobrevivência da espécie. Surgindo a aldeia, antecessora legítima da cidade, a ela, *a cidade deverá sempre a sua energia vital e amorosa, pois foi a proteção da aldeia sobre a cidade que tornou possível um maior desenvolvimento do homem* (Mumford in Leitão 1998: 51).

Essa natureza de proteção fisicamente explicitada na casa e na aldeia chega às cidades através das muralhas. Ainda Mumford (In Leitão 1998: 53) registra o fato de que as palavras “mãe” e “lar”, usadas como sinônimos e identificáveis nas casas e sepulturas, aparecem escritas em todas as fases da agricultura neolítica. A associação entre *mãe-lar/casa-útero*, forma física/aldeia; o papel da mãe rege o olhar e sugere a necessidade de guardar, zelar, cuidar. Essa carga ótica expressa os interesses do sujeito, beirando a vigilância, ou o estar de olho, ficar de olho, não perder de olho e trazer de olho. Como diz Bosi (In O olhar 1990: 78), *o olhar conhece sentindo (desejando ou temendo) e sente conhecendo. O olhar condensa e projeta os estados e movimentos da alma. Às vezes, a expressão do olhar é tão poderosa e concentrada, que vale por um ato.*

De fato, o é um ato de acolhimento. Antes de ser órgão de conhecimento, o olhar é uma expressão de força, de vontade, de aceitação e de colheitas. Está relacionado à contribuição dos fenômenos associativos, que ativam a ação do *habitar* e do *encolher*. Encolher pertence à fenomenologia do verbo habitar. *De fato, em nossas próprias casas não encontramos recantos e cantos onde gostaríamos de nos encolher? Só mora com intensidade aquele que já soube encolher-se* (Bachelard 1993: 197). Assim, Bachelard, com a sua dinamicidade habitual, revela que qualquer valorização do movimento de descida dentro do espaço estava ligado à intimidade digestiva, ao gesto da deglutição. Se ascensão é um apelo à exterioridade, que sugere um além do carnal, o eixo da descida poderia ser um eixo íntimo, frágil e macio. O regresso imaginário é sempre um ingresso.

Neste sentido, segurança, bem-estar, proteção serão sempre motivos de refúgio buscados. São sentidos essenciais dos quais não mais se desprenderá o ser humano, que empreende uma busca sem fim, um incansável percurso para resgatar as essencialidades da existência. Por isso, a relação entre habitar e encolher busca seus sentidos diante do espaço da casa: 'mãe-lar' e cidade-'mãe-terra' — seu destino último. Segundo Gilbert Durand (1997: 243), *a casa inteira é mais que um lugar para se viver, é um vivente. A casa redobra, sobredetermina a personalidade daquele que a habita.*

Destino primeiro, a casa é o espaço fulcral do mundo. Nos seus cantos, constitui-se o sentido da existência. Entre as suas paredes, encontramos em muitos do seus objetos presentes, detalhes que, enredados na sua miniaturização, revelam valores da condição humana. Trata-se de um olhar novo frente a um objeto novo. O grande sai do pequeno, não pela lei lógica de uma dialética dos contrários, mas graças à libertação de todas as obrigações das dimensões; libertação que é característica da atividade do imaginar. Neste sentido, os detalhes situados ou sitiados no pequeno ampliam o significado do universo. A miniatura é um exercício de acolhimento no vértice do encolhimento, ou seja, permitindo-nos vivenciar nas imagens interpostas do objeto a superposição destas dentro do ambiente.

Paradoxalmente, vemos do alto coisas muitas vezes visíveis, mas que tornam-se invisíveis quando olhadas de um plano inferior. Ver do alto sugere um processo de dominação e de sobreexposição e o trafegar pelo olhos devaneantes nas transações entre o pequeno e o grande multiplicam-se, pois como revela Bachelard (1993: 176), *somos subitamente tocados pela sensação de que correlativamente, os*

objetos familiares convertem-se nas miniaturas de um mundo. O macrocosmo e o microcosmo são correlativos.

De fato, do alto contemplamos as coisas ao longe onde nada se dissipa onde tudo se abre ao olhar. Tudo se torna pequeno e somos acometidos pela imagem expressiva, que se liga a um certo êxtase. Como se o ver do alto, correspondesse a uma sensação de ser e estar grandioso. Logo, a elevação transfigura o observador num verdadeiro *voyeur*. Colocamo-nos assim, à distância do mundo e o seu possuidor mais frenético como que lança um olhar de criador todo poderoso sobre a cidade panorama. Essa postura poderia remeter ao mito de Ícaro que desejava apalpar o mundo e sonhar com o infinito; voar e subir o mais longe possível; ver o mundo pulsar diante de si. Mas as ambições de Ícaro foram desfeitas pelo calor do sol, apesar do seu mito continuar vivo dentre os ideais do ser humano. No entanto, o sonhador que vive nas alturas, sente-se muito só. Nesse espaço, o sujeito se desprende do mundo agitado e corre para o alto num plano em que as vistas reduzem os dramas do viver. Trata-se, pois, de uma forma de comunicação às ocultas. Um espaço livre de exaltações, tensões e angústias, um canto da meditação, onde a palavra é silenciada, prestes a que se possa alcançar um contato vivo com o cosmo. Ou escalar uma cruzada de reflexões rumo ao desconhecido. Assim, a visão do alto pode ser um bálsamo, uma fonte para exorcizar os fantasmas e, nessa transposição, tomamos parte de coisas miniaturáveis como certo prazer, como o de ligar no outro, e que altera a existência singular de cada um. Longe dos perigos, o homem vive esse instante de superações, de acalentos e de gozos. Do alto, encurtam-se os dramas e assumimos a postura de espectadores dos ruídos mundanos, prontos para despertar num átimo de tempo transcendente, no qual vigora o ser pensante, que sente e sonha. Portanto, *as aldeias perdidas no horizonte tornam-se, então, pátrias do olhar... O longínquo agrupa numa miniatura um país que gostaríamos de viver* (Bachelard 1993: 178).

Mais do que um espaço vivido, a miniatura é um espaço visto e por onde se projeta o refúgio do sujeito, os seus cantos. Trata-se de um modo de homogeneizar em partículas o mundo heterogêneo, a ponto de questionar os valores do ser em relação ao aqui e ali, do tempo e do espaço. Ilustramos esse aspecto com um grão de arroz que, pinçado ou pintado por um artista, revela toda a grandeza de um lugar: uma grande avenida com todos as características de uma grande metrópole, como grandes espigões bem dispostos, multidão e carros em trânsito. Nessa representatividade visual estaria toda uma grandeza de alma, e acima de tudo, o dominar do grande pelo pequeno, o

abraçar da imensidão num espaço pontual, um convite a sonhar, a deter-se no pequeno, a satisfazer o ego num mundo moldado e articulado pelo sonho. Gilbert Durand se encanta diante desse processo de *gulliverização*, pelo qual assistiu-se aos valores solares simbolizados pelo gigantismo e ligados ao encaixe. O recurso do encaixe está relacionado à fantasia e à ritmização cíclica de engolimento propriamente ditos; realiza a inversão requerida e permite penetrar e entender o reverso das coisas. Bachelard (1993: 158) cita o exemplo de um herói que entra na caleça da fada. Nessa caleça do tamanho de um feijão, o jovem entra com seis litros de feijões nas costas. O número é visivelmente contraditório, tal como a própria dimensão do espaço. Seis mil feijões cabem dentro de um. Ele se *encaixa* no lugar. Uma vez no interior da miniatura, descobrirá do interior uma beleza *interior*. Portanto, há ali uma inversão de perspectiva, inversão que mexe com o poder imaginário ou de sonho do leitor.

Diz Durand (1997: 212e221):

Que nos motivos chineses de t'ao 'ieb e em certa pintura Kwakiutl não só o desdobramento simétrico é importante, como também certos detalhes, contaminados pelo conjunto, se transformam "illogicamente" e redobram o conjunto, gulliverizando-o. Assim uma pata torna-se um bico, um motivo de olho é utilizado para marcar uma articulação, ou vice-versa.

Esta *gulliverização* parte sempre de uma fantasia de engolimento, que se liga à interioridade protetora, como aparece em Salvador Dali. O isomorfismo da fruta, da concha, do ovo, do pequeno polegar manifesta-se na imaginação da criança, conforme Durand. Constata, ainda, que as miniaturizações, detectadas também por Jung na *Cena das Mães* do *Fausto*, de Goethe, são fantasias, que nos mostram todos os tesouros da intimidade das coisas, que são exploradas em numerosas lendas, entre as quais a de *Pequeno Polegar* e a de *Alice no País das Maravilhas*.

A priori, essa criação constitui-se numa renovação com o mundo, uma porta aberta para habitá-lo. Pois recolher-se no pequeno aconchego é por si mesmo um movimento gerador de sensações prazerosas, mesmo em meio à solidão. Assim, revela Bachelard (1993: 168):

As fórmulas 'ser-no-mundo', 'o ser-do-mundo' são excessivamente majestosas para mim; não consigo vivê-las. Fico mais à vontade nos mundos da miniatura. São para mim mundos dominados. Vivendo-os, sinto partir de meu ser sonhador ondas mundificadoras.

Corroidas pelas ondas do tempo, a exemplo do tique-taque do relógio, as ondas mundificadoras soam com tamanha intensidade. Nessa imediatez, já não

possuímos o ouvido aguçado para escutar o tempo que se ecoa. Assim, o sonhador confina na miniatura as dimensões do viver. Escondido em qualquer canto do mundo, o objeto miniaturado permite conter os anseios da alma do homem. Por isso, longe de ser moldada a cal e pedra, os cantos do *habitat* humano — a casa — centralizam os valores do existir. No decurso da vida, o *habitat* constitui o lugar da fruição. Ali, são arraigadas as frustrações, a (in)segurança, o sofrimento, os sentimentos, medos, a solidão, enfim, o homem procura se *hominizar* no abrigo do lar.

O contato do homem com o espaço interno visa resgatar a essência da vida. Nos mínimos lugares busca-se compensar perdas ocorridas nas competições do mundo. Dessa forma, a casa é um símbolo arquetipo. Universaliza-se o espaço da casa como modo de especular e questionar as interrogações do engajamento do ser e do existir no mundo; ou como sugere Heidegger (1967: 25), o importante é: *Consumar a manifestação do Ser, transformando-o em linguagem e pensamento e, na linguagem e no pensamento, restituir-lhe a individualidade*. A morada congrega, pois, coisas entranhadas que sinalizam, codificam; e povoam linguagens diversas.

Nesse sentido, a individualidade se constitui sob o signo da morada, pois habitar é ser plenamente no espaço existencial. Aprender a morar é aprender a ser; de outro modo, é expressar a própria existência do sujeito humano, ou conforme Bachelard (1993: 62): *a casa vivida não é uma caixa inerte, a casa toma as energias físicas e morais de um corpo humano*.

Entranhado na casa e nas coisas que a sitiam, o indivíduo ali vive a resgatar o sentido da vida, buscando colher a sua essência, ou segundo Heidegger (1967: 34), *que o homem seja humano e não inumano, isto é, estranho à sua essência*. Nesse viés, existe o comprometimento do ser com o bem-estar. Na morada de almas, a sua estrutura causa impacto e, em seu espaço interior, as tonalidades das coisas refletem os que a habitam.

Nessa órbita, o espaço funciona como pré-anúncio de uma pré-descoberta do mundo. O eu e o outro vivem num embate de descobertas. Então, o indivíduo age dentro dos cantos e trava uma luta existencial com os cenários evocados. Imóvel em seu ambiente interno, mas móvel ao devanear, quando os signos contaminam uma realidade vivenciada pelo sonho e se incumbe de deslocar, de transportar o sujeito para uma realidade subjetiva.

Assim, o olhar fenomenológico abarca inteiramente o contato com o outro, abrindo caminhos que tendem *a envolver, apalpar, esposar as coisas visíveis* (O olhar

1990: 82). Nesse processo, consagra-se a *intercorporalidade* no ato eminente e amoroso do fazer artístico. O eu e o outro — o vidente e o visível — passam a se exceder ou, em *ambos se eclipsa, ao longo do processo de união-criação, a dualidade de eu e outro* (O olhar 1990: 82).

A identidade entre o olhante e o olhável se articula ao sabor da coexistência, ou das simultaneidades, parentescos, implicações mútuas, entrelaçamentos, correspondências. Eis porque o cotidiano, presente ou passado, surge na esfera filosófica e proporciona matéria à reflexão: o dia-a-dia com suas lembranças, seus devaneios e seu sonhar acordado. Por isso, o território humano oferece condições para se ver bem de perto, e na visitação de porões e alicerces, resgata-se o espaço enquanto lugar sitiado por lembranças pessoais. Sítio de experiências datadas e coloridas por sentimentos e emoções.

A casa, então, é cenário da vida do corpo, morada de afetos, fonte de *poiesis*, expressão da natureza humana. Por trás dessas reflexões, adicionamos a idéia de Merleau-Ponty, que sinaliza o olhar fruidor como meio de comunicação. Dessa correspondência e afinidade como corpo fruidor, as imagens fluem e postulam-se num contexto de *reversibilidade, de palavra que vê, não por acaso, nomeada no fecho de O visível e o invisível — como a 'verdade última'* (O olhar 1990: 52).

Essa comunicação do olhar fruidor tende a se expandir não somente na arte, mas por todo o gesto da humanidade. É o que assegura, assim, as caminhadas de um devaneante, como ocorre no *flâneur* de Baudelaire. Assim, o ver pode ser visto por fora, num olhar atento às andanças do ser, cujo imaginário se presentifica dinamicamente no mundo via imagens, que se entrelaçam e se imbricam, impulsionadas por forças secretas, abrindo fronteiras.

1.2 A visão de fora

A imagem não quer deixar-se medir. Por mais que se falem de espaço, ela muda de grandeza. O menor valor amplia-a, eleva-a, multiplica-a. E o sonhador converte-se no ser da sua imagem

(Bachelard 1993: 179).

Certamente, *a casa é o nosso lugar no mundo ou o nosso canto no mundo* (Bachelard 1993:54). Nosso primeiro universo, depois do aconchego do útero, a casa habitada passa a ser muito além do que um simples lugar. O compasso do indivíduo com o lar conduz a um processo de identidade com o seu corpo. O olhar que sonda de dentro para fora assinala existências singulares, pois o espaço de fora assume foro visual, ou seja, ele passa a ser vigiado sob a lente ocular, registrando a vida do outro. E, como atesta Bachelard (1993: 179), *o sonhador converte-se no ser da sua imagem*, e essa imagem constitui um fenômeno da era moderna, que domina o vigilante. Diz Henry-David Thoreau (*In Bachelard 1993: 76*): *Só peço olhos que vejam o que vocês possuem.*

Trata-se do olhar em função das coisas fitadas num processo labiríntico do devaneio. O espaço visto, muitas vezes, nos leva a sonhar ou proporciona uma ponte para outras margens. O êxtase da imagem vem em segundos, tendo-se sempre em mente a imaginação circundante, e o olhar se exercita no habitar, morada de devaneios. Segundo Bachelard (1993: 179) *por mais que se fale de espaço, ele sempre muda de grandeza. O menor valor amplia-o, eleva-o, multiplica-o.*

Por isso, na rua, que de passagem habitamos, existe o espetáculo do passante que, paradoxalmente à casa, abriga caminhos, lugar de evocação e de contemplação, pois constitui-se como centro de sonhadores. Assim, Benjamin (*In Sontag 1986: 94*) se referira à cidade de Marselha: *estas pedras foram o alimento da minha imaginação.* Esta, sob a ótica benjaminiana, era para a imaginação mais recalcitrante das cidades. De modo que, a cidade como alegoria, poderia descortinar os efeitos chocantes do surrealismo para aquele que nela devaneia.

A palavra *devanear* vem do latim *devanus*, e segundo Cândido de Figueiredo, quer dizer meditar; pensar vagamente em; Imaginar, dizer coisas sem nexos. Absorver-se em vagas meditações. Já Aurélio Buarque de Hollanda define *devanear* como proveniente do latim *vanus*, vão+ear, que significa pensar coisas vãs; Imaginar, fantasiar, sonhar, meditar vagamente; Cuidar. Em ambos autores, os significados dos termos praticamente se sobrepõem. Enquanto que na Poética de Bachelard, *devaneio* — marcado pela desinência feminina em francês — é a essência da alma. O devaneio em seu estado mais simples, mais puro, pertence a *anima*. O devaneio isento de drama, história, acontecimento, nos dá o verdadeiro repouso, o repouso do feminino. Doçura, lentidão, paz. Nesse sentido, devanear sinaliza imagens, que caminham para lembranças ou para o germe da memória; que anima o percurso da vida adulta e ajuda o ser a habitar o mundo. *Afinal, imaginar um cosmos é o destino mais natural do devaneio. O devaneio ajuda-nos a habitar o mundo, a habitar a felicidade do mundo* (Bachelard 1988: 23).

Para o sonhador, a casa é o espaço humano e, por excelência, lugar de abrigo, mas também, de locação. Ao mesmo tempo, indicia objetos imaginados no tempo e no espaço. Estamos lidando, então, com a essência da morada, buscando pelo devaneio colocarmo-nos entre a porta de saída e a de entrada. Pois, tanto na rua como no lar, aflora na consciência do ser uma imagem incessante. O homem moderno vê-se a cada momento voltado para dentro de si mesmo e sozinho na terra. Por isso, também, o devaneio do solitário se concretiza para além dos seus lares internos. Ele extravasa para o asfalto, para as calçadas, as avenidas e se depara com pequenas coisas, que se materializam num gesto ou num desejo, que vai desaguar numa pintura ou numa poesia e, dessa forma, o olhar encontra na arte o seu maior aliado.

Na verdade, locamos o imaginário no espaço e corremos com os olhos a disposição e atribuição das coisas criadas e sitiadas. Os grandes sonhadores professam a intimidade do mundo, mas acrescentamos, aprendem, também, meditando na esfera da cidade. Sonhadores, como poetas ou pintores, artistas ou compositores registram na cidade sentimentos, desejos, angústias, medos que atravessam os tempos modernos. Encontram no mundo o espaço para pintar as relações humanas e, no percurso da vida, o homem sonha debruçado à janela, desejando apalpar o mundo ou tentando se re-aproximar da realidade. *Assim, como pela janela do poeta, a casa empreende com o mundo um intercâmbio de imensidade...a casa se abre para o mundo* (Bachelard 1988: 82).

Nesse trânsito entre o dentro e o fora, reforça-se a situação do homem moderno destinado a contemplar a grandeza apesar de nem sempre vivê-la intensamente. Todo devaneio coloca o ser diante de uma determinada posição, remete aos seus sentimentos, suas lutas, suas dúvidas. Ativo e passivo ao mesmo tempo, ele observa seu próprio esvaziamento e, em seguida, seu tranqüilo renascer. Por conseguinte, é atirado para dentro de si mesmo porque a solidão do asfalto e do concreto da cidade *desvairada* empurram-no para outros caminhos.

Sem dúvida, a imensidão é um motivo que o assombra e, de igual maneira, sente-se atingido, e se ressentido pelo vazio do processo de automatização do mundo; pela invasão robotizada do universo e pela infinita tecnologia do período finissecular. A imensidão assusta e desafia; é algo que o sujeito não domina porque não consegue preencher, ou que ele encara como algo preenchido por conteúdos, que não entende, que não conhece, que não manipula, e por conseguinte, que ele receia. É um espaço de exclusão: o indivíduo está realmente por fora. Como diz o poeta Pierre Albert-Birot (*In Bachelard 1993: 217*) *À porta, quem irá bater? Em uma porta aberta se entra. Uma porta fechada um outro mundo bate do outro lado da minha porta.*

Nesse sentido, a imensidão constitui-se numa porta de saída e é tão enigmática quanto o restrito, o íntimo, o interior, o fechado. É tão habitada por fantasmas quanto o espaço restrito. São lugares que implicam numa cartografia imaginária, em que se sobrepõe tempos e espaços; num labirinto em que se procura não um ponto de chegada, mas uma infinidade de percursos ou interconexões. É a era, sobretudo, de sobrepujar imagens computadorizadas, pois nelas se processa o imaginário. E o *chat* da internet é uma porta de saída para se absorver vagas fantasias, num desejo de caminhar por vias onde o devaneio é permitido e as alusões são das mais variadas, como ocorre no caso da amizade virtual ou da troca de intimidades virtuais em salas próprias. Segundo Félix Guattari (1992: 169):

O ser humano contemporâneo é fundamentalmente desterritorializado...corpo, aldeia, culto, corporação não estão mais dispostos em um ponto preciso da terra, mas se incrustam, no essencial, em universos incorporais. A subjetividade entrou no reino de um nomadismo generalizado.

O internauta devaneante sabe controlar o fluxo da sua libidinosa tarefa de excitar o outro por palavras, que correspondem a uma maneira de estar num lugar, que beira a ilusão. E o estado tão excitante dessa capacidade imaginativa é incontrolável e pulsante. Como uma tela, que pulsa à mente, o Ser vivencia essas imagens virtuais,

irreais, que condicionam paixões. Num universo sem fronteiras, um estar lá pelos instantes do devaneio e num tempo que não tem limite, e sim apenas sensações. Tudo circula. O *é preciso navegar* do sujeito, na contemporaneidade, niilifica a sua própria condição humana quando o estado em *anima* se dilui em gestos falsários, que remetem ao total esvaziamento da alma humana. Todavia, o herói moderno, assim, se transforma num ser reificante, tornando-se um objeto a mercê do outro, das imagens que o retém e o condicionam. Essa articulação no espaço do imaginário, porém, coloca sobre a *gradus ad labyrinthum*, uma legião de seres irmanados por valores simbólicos, um frente ao outro; que se interpõem em duas imagens sintonizadas, que se refletem como em *la casa de los espejos* e *el laberinto de ecos*. Um ecoa no outro, articulados por uma construção bifurcada em que o grande rumor vem da subjetividade. Tornam, então, seres dependentes de imagens fragmentárias e fantasiosas. E os seres humanos, realmente, passam, muitas vezes, a ser vistos por fora e não por dentro.

No seio de espaços padronizados, tudo se tornou intercambiável, equivalente. O que podem esperar é reconstituir uma relação particular com o cosmo e com a vida, é se 'recompor' em uma singularidade individual e coletiva, porque o sujeito, tradicionalmente, foi concebido como essência última da individuação, como pura apreensão pré-reflexiva, vazia, do mundo, como foco da sensibilidade, da expressividade, unificador dos estados de consciência (Guattari 1992: 170).

É o caso, portanto, da re-singularização do ritmo, que o caminhante de outras margens oferece à mente. O imaginar e o sonhar desse caminhante parte para que se possa vivenciar momentos prescritos pela memória, reconquistados no nível da existência, ou como nos afirma Wittgenstein (*In* Guattari 1992: 157): *cada coisa se encontra, por assim dizer, em espaço de coisas possíveis*. Andar, então, é dinamizar a veia imaginante na qual estabelecemos contato com a nostalgia, retornamos ao lugar dos sonhos e das quimeras. Segundo Hillman (1993: 52), *caminhando, estamos no mundo, encontramos-nos num lugar específico e, ao caminhar nesse espaço, tornamo-lo um lugar, uma morada ou um território, uma habitação com um nome*. O sujeito devaneador caminha, pois, pelas ruelas da cidade e sente sensações de estar num lugar de profundidade. São locais obscuros da cidade em que o mistério penetra de alguma forma. Lugares onde conclamam lembranças, e que nos oferecem os valores do existir. E esse percurso sombrio se traduz num trajeto familiar. Segundo Bachelard (1993: 44), a fenomenologia do devaneio pode deslanchar o complexo da memória e da imaginação. O devaneio poético, criador de símbolos, dá à nossa intimidade uma

atividade polissimbólica em que as lembranças se depuram. O próprio sujeito procura agenciar, modelar as suas posições no espaço, transitando por longos percursos na instância afetiva, perceptiva, volitiva e mnêmica.

Atingimos, aqui, a noção do “vasto”, que se inscreve numa linha vertical. O modo como o indivíduo se põe a devanear numa ruela é similar ao que acontece quando Bachelard aborda a intimidade, o porão. A escada que desce para esse compartimento da casa emite imagens que incitam para escrever o onírico. E o ser tem a mesma sensação se cruzasse uma rua estreita e escura, mas ao invés da descida, ele caminha por esta rua, que satura o seu imaginário, quando recorre à superfície do espaço. O princípio da existência é, então, inserido num meio cósmico, como em um labirinto; onde o estreito escuro da rua reúne num só lugar lembranças e recordações. A ruela, neste caso, passa a ser o quarto das cidades ou o porão por onde trafegam os momentos sublimes do ser. O espaço do refúgio do cidadão ramifica-se para evasões longínquas e atrai para o seu centro a solidão. O devaneio do cidadão é um devaneio cósmico que, por sua vez, se mescla com o fenômeno da solidão; conforme Bachelard (1988: 14), *um fenômeno que tem raiz na alma do sonhador*. E a cidade produz o destino da humanidade, sua forma de ver, perceber, pensar e conhecer a natureza do *habitat* de cada um.

Eis-me, portanto, sozinho na terra. Enunciada no século XVIII, esta frase de Jean-Jacques Rousseau traduz e antecipa as sensações do homem na modernidade. O *caminhante-promeneur* nasce com a tarefa de vagar, vagabundear, não como um ser solitário, que se entrega aos prazeres da multidão atrás dos desafios ou dos enigmas do desconhecido. Ele quer a proximidade com o objeto, quer encontrar na divagação as reflexões, as meditações. Enfim, quer viver com prazer os seus instantes solitários. Assim, Rousseau emprega a palavra *rêverie* para atingir o princípio, que permeia a era romântica: o *eu* que vive em busca de unidade. Sem dúvida, uma ressonância moderna, romântica. Os devaneios do caminhante solitário *rousseauiano* seduz o caminhante contemporâneo, pois vai testando todo este a um trajeto de possibilidades, na esperança de encontrar em cada canto a sua identidade. Logo, Rousseau transforma o homem que contempla a natureza. E o homem moderno contempla, aproxima-se da natureza, ajusta e reajusta a natureza, segundo os olhos do poeta. Mas, a identidade se perde, pois falta ao sujeito con-vivência com a existência. Por isso, o Ser é constantemente espiado, velado aos olhos do outro.

A sensação de ver desperta os sentidos e ocorre como que uma identificação entre a alma do sujeito e a alma da cidade. *Tudo o que brilha vê*, diz Rimbaud, e o signo

da lâmpada cintila, iluminando os caminhos da noite, velando o caminhante solitário. Diz Hillman (1993: 40), que *a cidade abarca todos os aspectos da alma humana*. Então, somos levados a lugares, que remetem a situações agradáveis, e as quais *animam* o espírito. Bachelard revela que *a lâmpada* no reino da imaginação jamais se acende do lado de fora. É luz enclausurada, que só se pode filtrar pelo lado de fora.

De fato a luz da casa distante vê, vela, vigia, espera. Vista de fora, do alto, há a casa distante — a casa que olha para fora, pelo buraco da fechadura. O homem ou o poeta embevecido por tal imagem sente a presença de um outro olhar vigilante. O ser que passa e devaneia pelas ruas, sentindo o contato de alguém que vela constitui, enfim, uma existência obstinada, enquanto o eu desse ser persegue sonhos fúteis. *Por sua luz, a casa é humana. Ela vê como um homem. É um olho aberto para a noite* (Bachelard 1993: 51). Lá, estão as existências sorrateiras de um mundo onde a palavra básica é *sitiar* a morada, seja da casa ou da cidade, pelo viés do olhar. Pois, é através desse olhar que se diluem os sentidos e se instauram as inquietantes existências.

No âmbito desse olhar, a visão aberta para a noite é um mani-festo. E é no seio da própria noite que o indivíduo procura luz e, nesse trânsito, descobre o caminho do seu íntimo. Olhar, através do buraco da fechadura, permite ao indivíduo vasculhar o seu íntimo. Remete-o a territórios escondidos e profundo da alma humana. Esse ser vai catando as coisas com precaução. Imerso numa espécie de assimilação da realidade, essa forma de olhar leva tempo.

Assim, o fenômeno do tempo recupera lembranças, recordação e sonhos. Acontece no patamar da eternidade, na possibilidade permanente de transcrever essas fantasias. Segundo Hans Meyerhoff (1976: 49):

A recordação pode explodir na consciência em qualquer tempo ou lugar, o que lhe dá a qualidade de estar além do tempo e do lugar - apesar de que 'após' ter acontecido podemos fixar a data dentro da seqüência do tempo físico e dizer 'quando' aconteceu. O que é lembrado - conteúdo da recordação - pertence a mesma dimensão. A coisa lembrada parece independente da data em que aconteceu; adquire a qualidade de uma 'essência eterna'.

Por isso, certos fenômenos prendem-se à experiência e se sobrepõem ao organismo humano que, instalado no substrato da memória, imprimem um *status* temporal ao pensamento que acontece num pensamento *agora*. Similar, portanto, ao olhar noturno que penetra, que adquire conotações libidinosas, pelo simples prazer de se deter às camadas delgadas da intimidade humana. E o prazer do agora se concentra nas coisas dentro de um espaço de tempo distendido, transfigurado, que revela a *chama* do

olhar no desejo de pôr em evidência as intuições e os sentidos de cada um. E nesse lapso instantâneo e descontínuo, ocorre que a palavra, a frase, ilustra a concepção do ato da poética do imaginário. Bachelard, assim, deduz que *a poesia é uma metafísica instantânea e conhece que somente uma psicologia aprofundada do instante pode fornecer esquemas necessários à compreensão do drama poético essencial. Sabe, também, que o instante é já a solidão* (Bachelard 1993: 158). Mas, a solidão faz parte da criação artística, que na sua instantaneidade, é sentimento de contemplação e de felicidade.

Vimos, assim, que Bachelard faculta na imagem a raiz profunda para que se possa entender a existência humana. Uma forma de ver, que confecciona o imaginário em transe. E uma das características aqui preconizadas é de que o interior de uma casa constitui a própria essência humana, a sua verdade, a sua natureza e o seu destino último. De fato, a relação entre interior e exterior não pode ficar restrita a algo que se mova lá dentro, a uma verdade que só se pode encontrar no interior. Pois, a alma, também, está condicionada a lugares pelos quais o indivíduo passa a ser espiado, contemporizando a sua existência. A imagem abordada pelo fenomenólogo encadeia-se no estrato da consciência e, como tal, é, antes de mais nada, transcendente. E como diz Bachelard (1993: 227), *depois, sobre quê, para quem se abrem as portas?* Afirmamos: elas se abrem para o mundo dos homens frente às imagens mais simples, pelas quais o mundo exterior oferece espaços virtuais bem coloridos ao nosso ser.

1.3 O olhar da percepção

Tanto a imagem concreta, tangível, como a imagem mental, que é fruto da fantasia, são tipos de signo. Logo, é algo que substitui ou está no lugar do objeto a que se refere.

Charles S. Peirce

Enquanto Bachelard vê o imaginário como fonte de criação que a realidade transcende, Peirce encara a imagem como um elo cuja fonte está na cadeia sógnica — uma imagem deflagrada por outra, e outra, e outra, que desvela um pouco da realidade. E o olhar atravessa uma cadeia perceptiva. O olhar bachelardiano se encaminha no jogo

do devaneio. E entre devaneio e percepção, o signo se instaura como empreendedor do conhecimento. Tem ele o papel de intermediar as sensações do cosmo e, por isso, a convivência com o outro se cristaliza nas imagens sitiadas no espaço; na sua essencialidade, o pensamento é recortado no viés do signo. De fato, não se tem um dado objeto de um lado, e um signo de outro; mas segundo Peirce (*In Santaella 1992: 76*), *qualquer outra coisa que qualquer coisa possa ser, ela também é signo*. Reflexão que tem a ver com a essência ontológica do signo, pois, todas as coisas, conforme Lucia Santaella, têm a sua própria assinatura. Assim, o signo se prescreve no espaço e sua função se viabiliza através de uma existência singular, adquirindo um lugar no mundo real ou fictício, e reagindo frente a outros signos existentes no universo.

A percepção em torno da ação sígnica envolve a nossa assinatura, quer dizer decorre da recepção do signo: em sua primeiridade em que predomina a qualidade; quanto à secundidade se processa como reação ao objeto percebido; sobressaindo, portanto, a existência concreta desse objeto, e a categoria de terceiridade, a mediação ao que predomina no signo e a sua marca de lei, a sua dimensão mais propriamente sígnica.

De modo que, o espaço da cidade se sacraliza numa visão triádica do signo. Fica, pois, impossível ver a cidade sem percebê-la. É quando ela passa a ser apreendida num processo contínuo como num complexo de linguagem. A cidade arquitetada num contexto sócio-cultural, como fonte inesgotável de signos, pois, tudo é signo, tudo é linguagem. E dentro de uma cadeia sígnica, o objeto perceptivo se dissemina, fazendo parte do repertório do *espíar*. Por isso, a fenomenologia de Peirce enaltece o modo como o signo age ou como ele é interpelado num movimento *ad infinitum*, pois ser interpelado é produzir um outro signo, que produzirá, por sua vez, um outro signo e, assim, sucessivamente num movimento semelhante ao que ocorre com as coisas vivas.

Conclui-se que as qualidades, os sentimentos, as sensações, os pensamentos evocados e representados são processados por intermédio de signos. Se *pensamento é diálogo* (Santaella 1995: 19) sobre ele a atividade sígnica se estrutura numa rede em que os fios são tecidos da inteligência, da aprendizagem, das descobertas, da vida, enfim. Então, lançar um olhar sobre a realidade já nos convoca participar e empreender o conhecimento do mundo.

Lembremos a propósito de Walter Benjamin que nos apresenta uma maneira de ver a cidade através de um olhar tátil, uma verdadeira apreensão do sinestésico tecido urbano: sonoro, visual, gestual, olfativo e cinético. Por isso, a imagem que temos do homem nos grandes centros urbanos é uma forma indiciosa de revelar novos modos de

perceber a realidade, por meio de sensações como a ubiqüidade (estar fora de casa, e portanto, sentir-se em todos os lugares) e o voyeurismo (ver o mundo, estar e permanecer no centro do mundo). O protagonista urbano olha tudo e todos ao seu redor, incluindo espigões e até a multidão. Sente-se no anonimato diante da massa humana. Encaramos a imagem moderna do sujeito cosmopolita, do *dandy* e do *flâneur*, que continuam vivas na contemporaneidade e marcam novos vínculos perceptivos com o mundo.

Portanto, o ato de perceber passa por um processo enunciativo, que se acha associado ao ato de olhar. Olhar alguém ou alguma coisa requer focos de vista. Como se a forma do objeto se alterasse, se dinamizasse, deflagrando no sujeito um sentimento, um pensamento ou uma concepção de mundo. O sujeito ou o artista configura, então, a sua uma forma de ver o mundo numa série de expressões latentes ou manifestas. Na poética de Bachelard, a imagem se oferece dinamizada pela imensidão do cosmo, que se dissemina e vibra nos cantos íntimos, que se traduz em movimentos frementes do imaginário, que se desdobram numa paisagem em que o ser sai da clandestinidade para *animar* e traçar o rumo da existência.

Segundo Bosi (*In O olhar* 1990: 75), *o olho, janela da alma, é o principal órgão pelo qual o entendimento pode obter a mais completa e magnífica visão dos trabalhos infinitos da natureza. Visão e entendimento, aqui, estão interligados; pois o olho é a mediação, que conduz a alma ao mundo, e traz o mundo à alma. Ou não é só o olho que vê; o entendimento, valendo-se do olho, obtém a mais completa e magnífica visão. A verdade da arte é uma verdade de corpo e alma* (O olhar 1990: 75).

Corpo e alma passam a ser projetados como numa tela ou numa folha de papel tecida pelo poeta. Olhar e ser olhado, sentir-se ativo e passivo são forças magnéticas que instauram o poder e o conhecer. Vivemos, portanto, num espaço aberto e fluído dado à visibilidade, e por isso, ele é fundamental para que se pense através de imagens. Pensamos e imaginamos mediante imagens. A imagem, etimologicamente, remete à noção de “idéia” e, por sua vez, origina-se do grego e significa ver. *Eidolon*, imagem visível, é um termo básico para o estudo da percepção, de modo que perceber algo num determinado espaço é um ato de enunciação.

A palavra *percepção* se origina de *percipio* e vem de *capio* — tem sentido de *agarrar, prender, tomar com as mãos*. *Perceber* significa, essencialmente, conectar algo que aparece aos olhos ou à mente. Remete à visão. Segundo Peirce (*In Anastácio* 1998: 32), *só percebemos aquilo que estamos preparados para interpretar, via nossos*

esquemas interpretativos. Logo perceber é vivenciar a realidade de forma singular, sendo toda percepção de natureza interpretativa. Ou seja, cada indivíduo efetua a percepção do mundo à sua maneira, recortada por sua ótica individual, motivada pelas forças afetivas e interesses de cada um. Pelo olhar, pode-se chegar, segundo Merleau-Ponty (In O olhar 1990: 40) ao conhecimento, ao intelecto, aos olhos do espírito, e desse modo, atingir um certo saber sobre os fenômenos do mundo.

A simples presença do objeto atrai o olhar como um sinal que alarma e desperta a curiosidade, conclamando a enunciação de um juízo perceptivo. As outras ordens sensoriais, também, são despertadas, ativando-se o processo de percepção: assim, a pulsão sensitiva vem à tona e se inicia a nomeação das coisas, as relações e correlações existentes entre elas vai se explicitando. Segundo Peirce (In Maurer 1997: 27), *se alguém vê, não pode evitar o percepto; e se alguém olha, não pode evitar o juízo perceptivo.*

O juízo da percepção visual tem se fortalecido nas relações interpessoais que se calam diante da onipotência das imagens. Ver se sobrepõe a viver principalmente ao se traçar o conhecimento de um objeto no espaço. Por isso, a cidade apresenta uma amostra do que pode ser visto pelas pessoas. Perceber é homólogo a ver; logo, busco conhecer objetos concretos e ideais, incluindo o próprio Ego. Em recente estudo sobre a percepção, a pesquisadora Silvia Anastácio (1998: 31e32) revela que *perceber significa conhecer objetos, relações, situações por meio dos sentidos, o que implica como condição Sine Qua non uma proximidade em termos de espaço e tempo, em relação ao objeto percebido.*

À proporção que os objetos se distanciam dos órgãos sensitivos, eles passam a ser evocados, imaginados ou ainda pensados, e a percepção se dilui. Isto ocorre porque a realidade do mundo é tão vasta, que não a percebemos em sua totalidade. Desvelá-la totalmente é uma tarefa sobre a qual não logramos êxito, dada a imensidão da empreitada. Por outro lado, as coisas também a nós se oferecem à distância, como retrata Merleau-Ponty (In O olhar 1990: 40): *ver é ter à distância.* Por isso, à distância, os objetos parecem menores. No embate entre a representação à distância e o diminutivo do objeto está a maneira de mirá-lo. O fato do olhar nos convidar a um desejo de *tomar às mãos, apalpar, leia;* é justamente o que determina a expressão do espiar. Quando não conseguimos tocar um objeto ou nos aproximarmos das coisas, elas significam algo para nós à distância. Só quando nos aproximamos do objeto, quando há o gesto do toque é que entramos num nível mais íntimo de percepção. Pois a percepção, como reconhece

Peirce, passa pelas vias dos esquemas interpretativos, entre a consciência e o que é percebido.

A palavra *espiar* vem do gótico *spaiþon*, que significa observar secretamente; procurar descobrir com o fim de fazer danos às ações de; espionar, espreitar, vigiar. São essas flexões que se oferecem ao que especula — que não apenas vê — mas é capaz de voltar-se para investigar, examinar, especular, vigiar. Tomadas na *primeiridade* de Peirce, nesse sentido, *espiar* é um verbo, que revela uma intenção; portanto, não traduz o frescor e a fugacidade das coisas. *Ver*, observar, sim. Mas *espiar*, não. Espiar se enquadra no embate intencional do sujeito com o objeto, que está sendo desvelado; trata-se de uma luta travada para o sujeito explorar e conhecer o objeto. Espiar, no momento do aqui e agora, é propositadamente uma forma de contemplar a realidade. Espiar, sem dúvida, traduz uma intenção, porque concretiza-se em nós pelo plano de fora; ao mesmo tempo, acontece a partir de nós para fora. Assim sendo, o olhar é, simultaneamente, sair de si e captar o mundo para dentro de si. Quem olha, olha de algum lugar. O termo *Skópos* remete àquele que observa do alto e de longe; na qualidade de vigilante, protetor, informante e mensageiro. Essa empreitada se associa com o atributo do signo, que é de representar algo.

O signo exerce, portanto, o poder magistral de representar algo. Sua primeira tarefa é estar em lugar de. Diz Peirce (1977: 46):

Um signo, ou representamen, é aquilo que, sob certo aspecto ou modo, representa algo para alguém. Dirige-se a alguém, isto é, cria na mente dessa pessoa um signo equivalente, ou talvez um signo mais desenvolvido. Ao signo assim criado, chamamos de interpretante do primeiro signo...Representar: estar em lugar de, isto é, estar numa relação com um outro que para certos propósitos, é considerado por uma mente como se fosse esse outro.

Para desenvolver a sua função mediadora, o signo revela, ilumina sob certos aspectos o objeto, apreende-lhe as qualidades para fazer dele uma idéia fundamental. Se aplicarmos este conceito à nossa análise do espaço, veremos que, na cidade, as pessoas transitam pelas calçadas e suas fisionomias são praticamente invisíveis umas às outras, pelo excesso de velocidade que as move. Só conseguimos prestar atenção a seus comportamentos; senão, através das cores, gestos, olhares, modos de andar, de vestir, enfim, somente as conhecemos por intermédio da mediação sígnica. Sejam elas de natureza verbal, como possíveis diálogos, ou através de gestos e olhares. Essa força da qualidade da mediação do signo, diz em respeito ao objeto e ao interpretante.

O *objeto* é alguma coisa que é representado pelo signo. Não se restringe apenas às coisas existentes no mundo, podendo ser uma rede de coisas, tais como: uma ocorrência, um evento, enfim, *o objeto até pode ser uma coisa, mas na maior parte das vezes não é. O signo pode denotar qualquer objeto: sonhado, alucinado, existente, esperado* (Santaella 1993:41). O conceito de *interpretante* remete a um processo relacional pelo qual os signos são apropriados, empregados, criados e superados. Não se confunde com interpretação, pois é algo produzido na mente em função do signo. O *interpretante não é outra coisa senão uma representação* (Peirce in Maurer 1996: 17); ele, também, está no lugar do objeto, vindo a ser, também, um signo. Daí, que a ação *sígnica* é o modo pelo qual os signos são processados em decorrência de outros signos e, por conseguinte, a sua representatividade ocorre num contínuo dinamismo.

Para ilustrarmos esses esquemas poderíamos analisar um *flash* ocorrido num espaço qualquer da cidade. Duas pessoas olham um retrato estampado de uma grande marca de refrigerante num *outdoor*. Sendo que, uma olha pela janela de um carro em locomoção, e a outra é mera transeunte; observa a pé, andando pela avenida. Esta situação nos fornece alguma noção sobre a perspectiva da imagem no espaço, bem como o olhar perceptivo. Ambos percebem o mesmo retrato estampado de viés, porém, o que está em locomoção tem um ângulo diferente. Embora veja-o em sua inteireza, o foco depende da sua posição ou da sua maneira rápida de observar. O transeunte, por outro lado, tem um contato mais direto; não só pelo modo de ver — estar a pé — como a posição do *outdoor* implica na forma como o objeto é captado. O signo ganha representatividade na imagem do objeto, que é o *outdoor*: o retrato estampado. Quanto ao interpretante, trata-se dos efeitos causados pela visão ou das reações do espectador frente ao *outdoor*.

Assim, o objeto que se oferece à nossa mente nunca é retido totalmente, nunca está desnudado e prestes a constituir um dado por inteiro. Ele se presentifica num feixe de perceptos. Segundo Lúcia Santaella (1995: 68), *a percepção funciona sempre como mediadora na apreensão do objeto dinâmico, objeto este a que só podemos ter acesso por intermédio de feixes de perceptos, que se deslocam indefinidamente.*

Como sugere Carlos Drummond de Andrade (1995: 186): *Penetra surdamente no reino das palavras...Chega mais perto e contempla as palavras cada uma tem mil faces secretas sob a face neutra.* Logo, urge espiar palavras, pois antes de serem escritas são coisas visíveis, e como todo ser visível, tem mil faces secretas sob a sua face neutra. Ocorre, pois, que o espiar passa por essa travessia de mil faces secretas,

mediada e prescrita pelo espectador. Então, esse passeio pelo olhar nos leva ao patamar da intuição. Ato que remonta ao *percepto*: olhar com atenção por e para todas as partes, em todas as direções. Tendo as palavras *espetáculo* e *fenomenal* como caracteres de excepcionalidade no cotidiano, a visão, segundo Marilene Chauí (*In O olhar* 1990: 33-39) *origina-se lá nas coisas, delas depende, nascendo do "teatro do mundo", as janelas da alma são, também, espelhos do mundo. Clarear a vista é ensinar a ver os signos da escrita e da leitura. Ver é pensar pela mediação da linguagem. Olho e palavra não são rivais.*

Assim, a especulação pelo olhar adquire uma performance sobre-natural, pois está além de simplesmente olhar, ver por ver. Já que o olhar na sua imediaticidade não depura, não exige qualquer intencionalidade. Bosi (*In O olhar* 1990: 66) revela que *ver por ver não é ver depois de olhar*. Existe a diferença entre o olhar receptivo e o olhar ativo. A diferença entre um e outro se evidencia através da história da epistemologia antiga: *há uma vertente materialista, ou mais, rigorosamente, sensualista do ver como buscar, captar* (*In O olhar* 1990: 66). A vertente do olhar enquanto busca e captação da realidade é a que mais se enaltece perante a imagem. Porém, ambas as formas de olhar têm em si o efeito de átomos luminosos ao contato com as luz, as cores, formas; e é relevante ter em mente que para conhecer algo basta abrir bem os olhos em um espaço iluminado e acolher os levíssimos, os agilíssimos ícones do mundo. Segundo Bosi (*In O olhar* 1990: 67), *conhecer é ser invadido e habitado pelas imagens errantes de um cosmo luminoso.*

Aprender uma mensagem perante os nossos olhos, ver uma figura, uma pessoa, uma paisagem, enfim, tudo aquilo que se põe externo a nós significa perceber. No entanto, faz-se necessária a mediação de um julgamento perceptivo, pois, *se alguém vê, não pode evitar o percepto* (Santaella 1995: 69); ou seja, o *percepto* aparece como algo que se oferece à nossa consciência, como algo que está fora de controle e simplesmente nos é dado a ver. Quando se professa algo em torno do objeto percebido, guiado por um sentido, é imediatamente, mudado para o *percipuum*, isto é, o *percepto* dada à sua aparição *impulsiona os sentidos – remete a uma força sensorial do objeto percebido* (Santaella 1995: 70).

O *percipuum* flui e se perde dentro de nós sem autocontrole, no instante em que passa a evocar os sentidos do fruidor. Consideremos, a propósito, um poeta ou um artista. Ele visualiza uma imagem e, em sua mente, guarda impressões que futuramente possam ser utilizadas posteriormente. Os detalhes da figura que atingiram os sentidos do

criador registram no caso do embate com o *outdoor* já mencionado, relevantes para se converterem mais tarde num projeto de criação artística. A percepção do criador, à mercê dos detalhes do *outdoor*, pode frutificar numa obra de arte, representando assim o contexto em que essa obra se encontre inserida e trazendo à obra um instante de verdade. O olhar, nesse caso, transpõe a instância cândida do objeto mirado para o estado de pulsão em que as sensações e as fantasias, os sonhos são ativados.

De fato, constitui uma das questões que, envolve a percepção, e a maneira de olhar, sempre em busca de descobertas, suplanta a idéia de algo que se encontra fora dos padrões naturais do ver. A textura, a corporeidade das coisas, dos objetos tudo isso ganha relevância. Porque o ser humano, ou mais precisamente, o corpo humano dispõe de meios diversos para apreender a diversidade do real. De fato, não há delimitações do que pode ou não pode ser considerado olhável, ou percebido pelo tato, pela sonoridade. Enfim, assimilado através de canais diferentes, que se somam, se fundem na rede simbólica do corpo ou, conforme Merleau-Ponty (*In O olhar* 1990: 218), reconhece: *os sentidos se traduzem uns aos outros sem precisar de intérprete.*

Constatamos, então, o quanto o ato de espiar é inquietante, desde que a visão do mundo não mais se centraliza em uma só coisa e sim na própria complacência do movimento do corpo no espaço. O gesto do espião é um ser instável porque se movimenta para atingir o alvo. Estamos, pois, diante de uma realidade gritante e que, segundo Pascal, *o silêncio eterno desses espaços infinitos me assusta.* É nesse espaço móvel que o homem já não governa mais as suas ações de olhar.

Dessa forma, ao espiar, o sujeito quer confiscar o outro, dominá-lo. E se intromete na cidade como um espião para mirar ou possibilitar que se apalpe todas as coisas que aparecem à sua frente. Além disso, soma-se à esta empreitada o mal estar provocado pela ansiedade ou pelas perturbações do processo espiatório, no qual se joga com o poder da sedução a cada gesto do visível. Como expoente do mundo, o olhar que incide sobre o espaço habitável liga-se a dados ou pessoas, que imprimem modos de povoar; liga-se a seres, que sitiam a cidade de forma desconcertante; ou ainda, associa-se a fatores invisíveis, cujo mistério ronda por toda parte, de modo similar a um discurso profético, movido pelo esforço enigmático de cifrar e decifrar. Segundo José Miguel Wisnik (*In O olhar* 1990: 283), *a visão é uma evidência do invisível, do indizível e do indivisível.*

A experiência visionária é ditada por muitas culturas e dentro do seio social trava-se o embate com a sociedade. O espião é arremessado no espaço, mas não

agregado a ele, como o homem na multidão. A curiosidade é seu tema e seu lema. O olhar liga-se às correspondências naturais (contatos com a natureza) e deixa-se seduzir pelo fascínio do distante, pelo turbilhão de imagens que o leva a decifrar o mistério da cena urbana. Comunica-se, apenas, com o longe temporal e agarra-se às coisas à distância. O que é essencial para a percepção das correspondências, segundo Rouanet (1987: 85), *é que elas passam diante do observador com a rapidez do relâmpago e, se não forem captadas nessa exata fração de segundo, perdem-se para sempre.*

Enquanto que, na teoria peirceana, a reação constitui a palavra-chave do *percipuum* pela forma de automatismo. Segundo Lúcia Santaella (1995: 71):

Como reação a um impulso externo que brutalmente arromba os sentidos, interrompendo o fluxo da consciência, o percipuum caracteriza-se pela reação ao inesperado ou excessivo e como defensivo, resiste ao choque com força equivalente ao golpe. São os estados de surpresa perceptiva, no hic et nunc do conflito.

Paradoxalmente ao espiar, o sujeito sente necessidade de ganhar tempo nas malhas e no fluxos do espaço. Diferente de quem espreita a multidão, o olhar do sujeito cidadão progressivamente é barrado em todos os níveis e em todas as distâncias. São caras apressadas, fugidias e mascaradas, engendrando um espaço onde se criam cenas exóticas e anulam o ponto da exatidão e do visível. O espião não é o homem da multidão, que busca o segredo do desconhecido, *pois tudo é previamente datado, exposto, nesse espaço de pulverização social e de promiscuidade; do eu desestabilizado e da comunicação problemática* (Lipovetsky in Gomes 1994: 157). O olhar do espião é o do paisagista, que vê as alturas e as distâncias, que permeia o nível do profético. *Quem vê de perto, não vê — já dissera Oswald de Andrade. Quando se torna absolutamente próximo, não há mais espetáculo; não há mais cena — e, portanto, promessa de significação* (Gomes 1994: 158).

As funções proféticas são, assim, similares, às do poeta. Essa semelhança ou grau de experiência resulta em algum respaldo, que apaga a visão habitual e é contaminado por signos que compõem uma série de enigmas; então, o homem é rodeado, possuído, incorporado por forças invisíveis, por uma espécie de circularidade enigmática do olhar. Porque entre o fora e o dentro da cidade, existe a imagem do objeto arquétipo, do côncavo e do convexo — a um só tempo introversão (no limiar da sombra) e da extroversão (aparência sem sombra) entre o negro e o branco, entre a noite e o dia. Segundo Benjamin (1995: 83-93), esta circularidade enigmática tem algo de

revelação no cotidiano, e do cotidiano impenetrável. A idéia de Benjamin é que a transformação revolucionária da realidade dependeria de uma profunda interpenetração do espaço físico e imagístico; ou seja, do desencadeamento das tensões acumuladas entre a organização material da sociedade e a ordem do imaginário coletivo, de cuja reverberação poderiam saltar descargas revolucionárias.

Pelo viés da iluminação profana de Benjamin, acusa-se a realidade de toda a forma de irrealismo. A fenda na visão calca-se na possibilidade ou no desejo de que se mostre aquilo que se esconde no visível; de que se veja a pura presença. Segundo Winick (*In O olhar* 1990: 286):

Assim como contém a sua vertiginosa e inacessível gênese, o instante projeta também a sua escatologia, o seu apocalipse. Mas nem gênese nem apocalipse repousam em lugar nenhum. Passado e futuro, que se dividem ilimitadamente no instante, finalizam o desencontro entre o olhar e a coisa. Toda a visão é recortada pelo labirinto de uma primeira visão, que nunca se deu como plenitude, mas já como afastamento.

Desse lapso de uma primeira instância, acontece a percepção. O ego não indicia a sua condição num lugar fixo. Tal o poeta, o ser espreita a realidade; está sempre em busca dos signos, que melhor dêem vazão, ou melhor, visão às coisas. *A visão, no mundo moderno, arte ou profecia, é aquilo que escapa, que não se fixa na linguagem dos homens, que recusa a fórmula ou a repetição, ou que não se apresenta, não se deixa ver* (*In O olhar* 1990: 297)

Assim, o ato de espionar detém-se frente à aparição fugaz ou significa deparar-se constantemente com uma névoa, um intervalo de bruma, que impossibilite desvendar a realidade. Ato que é uma reflexão em torno da condição humana na modernidade, porque a capacidade de ver o mundo completamente é uma incógnita. Como o homem da multidão, símbolo do misterioso, do enervante, do oculto, da eterna curiosidade sobre a vida humana. Marilene Chauí (*In O olhar* 1990: 273) aborda a misteriosa presença das coisas num texto sobre Merleau-Ponty:

O sensível, ser dos confins, é 'o que vela às portas de nossa vida'. A presença das coisas é um mistério não por ignorarmos como são possíveis, mas porque reivindicam a existência como indivíduos. Mais: são campos ou configurações, famílias ou estilos de ser. Menos: são puras diferenciações e não encarnações do princípio de identidade.

Assim, quando as coisas começam a nos olhar ou nelas depositamos o nosso olhar, estamos experimentando sensações ou procurando decifrar o mistério do

desconhecido. E, nessa órbita, o poeta consagra suas imagens primeiras, as imagens geradoras, que irá aproveitar no seu ato do criar. Assim, a imagem perceptiva é, segundo Cecília Salles (*In Anastácio 1998: 34*):

Um movimento caracterizado pela unicidade da impressão. O processo de apreensão dessas imagens é ativado pela arte da visão(...)A descoberta poética tem a ver com o modo do artista olhar o mundo, que extrapola a experiência visual(...)A sensibilidade poética aprisiona essas imagens mentais, que são uma resposta aos estímulos mais diversos e que aproximam mundos distintos: mundos vivenciados pelos meios mais diversos.

Nesse processo, o sujeito observador tem sobre a imagem reações que desautomatizam a sua inferência perceptiva. A imagem de um objeto requer determinada atenção que, por sua vez, pode ser desfalcada pela ótica do observador. Nessa fronteira entre o percepto e o percipuum, o juízo perceptivo se instaura.

De fato, a contemplação de um objeto pode levar-nos a inferências que nem coincidem com o que se espera, ou com o que a imagem nos apresenta de imediato. Esse julgamento pode ser hipotético, mas insiste-se na sua singularidade. Pode-se descobrir no percepto os princípios condutores que condicionam o que percebemos e dentro desse jogo lúdico, o sensor perceptivo resulta num processo de estranhamento dentro dos esquemas dos juízos perceptivos. Trata-se de uma forma de entrar em conexão com o novo, com o inusitado, o inédito e fora dos padrões convencionais. É um olhar de espião, que permite à mente um salto qualitativo à distância e um avanço em direção ao desconhecido. Sob a lente ocular, os objetos e os elementos à vista trazem à baila a forma de inquirir aliada à inesgotável forma de saber.

Logo, ao conectar com o mundo, *ao apreender o mundo, o poeta instaura relações singulares com a realidade e lhes imprime as próprias características do seu olhar, do seu próprio projeto poético* (Salles in Anastácio 1998: 34). O olhar instaura imagens geradoras que levam no seu bojo um leque de possíveis descobertas. É quando se tem a consciência de que algo mudou, isto é, dá-se conta de que se pode enxergar além do visível ou do aparente, que normalmente o olhar condiciona. Então, as coisas começam a adquirir sentido, ao se perscrutar a verdade das coisas. Assim, na semiose, o objeto dinâmico equivale à realidade e o interpretante final à verdade. Segundo Lucia Santaella (1992: 191e192), a ação dos signos, ou semiose, que é um processo lógico de geração de interpretantes, o real está na posição do objeto dinâmico e a verdade na posição do interpretante final. Isto é, o real está na passado e a verdade no futuro. O presente é o lugar do intérprete, e se fosse possível atingir a verdade, ela coincidiria com

o real, seria a revelação manifesta do real; ponto de encontro do passado com o futuro. E o caráter particular dos juízos perceptivos, que sempre parecem estar "na corda bamba", procura instigar o novo que, em razão de um dado passado, sempre irrompe em novas inclinações, novas hipóteses. A única segurança é que algo pode ser, algo deve ser:

É meramente preparatória... Como regra geral, a hipótese é um tipo fraco de argumento. Com frequência, ela inclina tão levemente nosso juízo para a conclusão que não podemos dizer que acreditamos ser esta última verdadeira. Apenas conjecturamos que possa assim ser (Peirce 1977: 151).

A percepção, assim, em face do mundo, sempre está à guarda de novos significados, que podem ser processados segundo a ocasião.

1.3.1 A natureza icônica da imagem

O objeto do ícone, portanto, é sempre uma simples possibilidade do efeito de uma impressão excitar o nosso sentido (Santaella 1983: 64).

O fenômeno, assim convertido em signo, se estrutura para perscrutar a realidade. Para Peirce (*In Anastácio 1998: 36*), a construção sígnica é, pois, uma atividade cognitiva, e conhecer é um modo de transcender a aparência do fenômeno. É extrapolar aquilo que os olhos são capazes de perceber, para enxergar com os olhos do espírito.

O fenômeno da imagem, dentro da perspectiva espacial insere-se no modo de empreender algo que se processa no bojo do percepto. Assim, quando caminhamos, podemos perceber pelo "rabo do olho" se alguém nos segue, pois, a partir de um olhar imóvel do sujeito, os objetos são representados numa perspectiva lógica, o que sustenta a afirmação de que há no mundo exterior uma extensão da esfera do *Eu*. E de modo similar ao olhar do pintor, ao retratar uma cena diante de sua janela, o olhar instigante do poeta se detém no espaço. Sua visão é monocular e imóvel, de modo a compor os instantes pelos quais Bachelard já assegurava o valor do ser: a imobilidade. E, através do qual, os refúgios se encaminhavam para alternativas como gavetas, cofres, portas da casa... Pronto para ser tocado, o espaço abre-se ao sujeito, que, nele dispõe os seus

pertences. E a imagem do mundo como que constitui um quadro, onde os fenômenos podem ser abstraídos pela natureza sígnica, que exerce um papel mediador e, co-participante para que se possa enxergar e conhecer o mundo.

Nesse sentido, a linguagem visual propõe-se a ser decifrada pelo sujeito-criador, dentro de uma perspectiva essencialmente expressiva. Dentro dessa perspectiva, estão prescritos sinais, códigos, indícios, vestígios, que estabelecem uma fronteira entre o perceber e o criar do artista, cabendo à natureza do ícone instaurar os instantes sublimes, provenientes do contato entre o eu e o ato visual. O olhar registra e acusa a descoberta do mundo sempre por gradação de imagens, o que possibilita efeitos de impressão e excita os nossos sentidos. De forma que, o rumor de representar o transitório e expressar a própria subjetividade seria um atalho para estilizar o mundo através da escrita e dos pincéis. Dentro do processo sígnico, o estrato simbólico se fundamenta por convenções e leis, que lhe são peculiares. Nesse sentido, o fenômeno pode ser abstraído pelo signo icônico, e enquanto potência de enunciação, a imagem tem como parâmetro o signo dos novos tempos: o olhar.

O ícone se qualifica pela sua propriedade monádica, pela originalidade das sensações, que possa deflagrar no sujeito, ou pelo seu frescor, espontaneidade, sensibilidade. Abre lacunas para o imaginário e, a partir deste, transpõe a realidade representada pelo devaneio poético e indiciada pela imaginação, sempre dinâmica. Referimo-nos ao signo icônico singular, genuíno e agente primário vital, colorido e vistoso. Pois ele detona a tudo aquilo que é genuíno no agente, que tem a ver com a pulsão da existência singular de cada um; e, apenas, toma partido das sensações em função de associar ou desencadear no fruidor imagens íntimas, escondidas nas palavras. *É fruto de um potencial da mente para produzir configurações, que não são copiadas de algo prévio, mas brotam sob o governo incontrolável das associações* (Santaella 1995: 149). Assim, quando se mira um objeto, e daí surge o devaneio do observador, o conhecimento que se tem da imagem nunca se oferece em totalidade, pois existem brechas, atalhos, desvios fatalmente dados a criar novas imagens pelo acaso ou pela incerteza. É um processo contínuo, que o acaso não dispersa; pelo contrário, pelo exercício crítico da mente, coloca-se ativo, e à disposição para reverter ordens. De modo que num espaço imaginável, o devaneador amplia os seus conceitos a partir do momento em que as imagens surgem como variantes; elas se dispersam e se dinamizam no tempo e no espaço.

Por isso, o ícone é ativado numa instância primeira, em que a descoberta imediata, pura e simples do olhar, absorve o objeto num sentimento de contemplação, de plena emoção, de sentir as expressões nas cores e nas luzes. Num feixe de relações de semelhança ou associações entre o signo e o objeto, faz-se presente no espaço o objeto na qualidade de representar. Segundo Lúcia Santaella (1992: 157):

São todas essas características que o edifício filosófico peirceano apresenta para funcionar como guia de toda e qualquer investigação, realizando seu sonho. Um sonho dialógico aliás. Seus conceitos metafísicos, lógicos, éticos, estéticos e fenomenológico estão tão perfeitamente interconectados e são tão amplos e gerais que podem servir como bússolas para qualquer teoria de qualquer espécie.

Dessa forma, os sonhos cruzam a cidade e se fazem signos para se pensar as ações humanas. Segundo Peirce, a imagem pode ser vista como um signo icônico capaz de levar o fruidor a uma contemplação, que vai além do próprio signo. Nesse sentido, a indexicalidade signica é um ponto de referência. Sob a perspectiva da imagem, o indício de linhas ilusórias desperta e aponta meios para lançar a visão e para decifrar e não enganar o foco ocular. Faz-se entranhá-lo na estranha percepção do objeto. Segundo Peirce (*In Santaella 1995: 159*), *o índice é um signo que se refere ao objeto que denota em razão de se ver realmente afetado por aquele objeto*. Trata-se, assim, de um ver que aponta, indica seu objeto cuja referencialidade é indiciada. A marca da representatividade está presente. O objeto é notado e sinaliza algo da realidade no espaço. É, portanto, a categoria que remete um sinal na correspondência com a imagem e seja qual for a posição das coisas, o foco de representação varia e assinala dados associativos. Sendo assim, a metáfora ocupa um grau de importância frente à escritura de Clarice Lispector. Peirce reconhece essa figura como um signo icônico. A metáfora é o signo que instaura *a aparição de um sentido ou mais precisamente, de uma síntese de sentido...sendo um catalisador poético, que consegue trazer uma nova significação aos elementos textuais* (Neiel *in* Anastácio 1998: 42).

É um tipo de associação, segundo Peirce, que ocorre por similaridade, por paralelismo, capaz de evocar imagens mentais construídas por substituição. A analogia é a base da metáfora. Há dentro do eixo paradigmático uma associação em ausência e, possivelmente, uma interseção de diversos sentidos, que ajudarão a compor a imagem emergente. A metáfora, assim, é *capaz de ampliar os significados das palavras textuais, dando-lhes um cunho mais original, e trazendo até mesmo o elemento surpresa para a sua compreensão* (Anastácio 1998: 43).

Podemos, então, observar que o ícone evocado na instância metafórica é capaz de elevar a percepção do sujeito, no momento em que o signo sugere toda uma rede de associações ativada pela contemplação. Evocar a imagem processada pelo signo icônico é uma tarefa que busca no macro e no microcosmo um elemento singular, investe na visualidade, que se deseja conhecer.

A atividade do construtor e do fruidor de imagens flagra um instante em que a metáfora possa indiciar ou conectar na mente do indivíduo todo um jogo de significados. Esse jogo, que se cristaliza na fronteira entre o signo e o seu objeto, pode vir representado por imagens poéticas, capazes de:

Descortinar devaneios da consciência, fantasias, {talvez, também, sonhos e quimeras}, que manifestam o palco existencial de cada um, vinculadas à experiência de vida de cada criador em particular. A imagem mental do devaneio mostra o mundo da alma que a imagem poética é capaz de testemunhar (Anastácio 1998: 46).

Portanto, são imagens que conseguem ostentar um padrão elementar e concreto para a escritura, palpáveis a sensações e a visões do sujeito. Segundo Neiva Jr.(1986: 44), durante séculos, costumava-se privilegiar uma estranha maneira de ver gravuras e pinturas projetadas de modo frontal. As *anamorfozes*, (posição desregular da forma da imagem), *insinuavam que se deveria ver além das soluções, que se limitavam às condições aparentes do olhar.*

A presença da *anamorfose* resulta numa realidade falsa, enganosa. Mas, sob o perfil de uma figura qualquer, a cavidade regular das imagens flui; essa perspectiva, assim, *tem uma força ativa e projeta em torno de si mundos que se fazem e se desfazem como por encanto* (Baltrusaitis in Neiva Jr. 1986: 46). Para ilustrar essa perspectiva, caberia mencionar os raios luminosos e as sombras, que se oferecem ao olhar. Podem ser exemplos significativos no momento em que sua aparência se desdobra alucinada e incontrolável, criando por extensão, corpos similares. Essas visões são fugidias e revelam um ritmo particular, que se prestaria a ser diagramada de modo que *as relações entre as partes do objeto, encontrassem relações análogas em suas próprias partes {nas partes do diagrama}*(Santaella 1983: 65). Passa, então, esse diagrama a constituir uma presença, *capaz de exibir através de sua aparência, ou seja, de suas malhas visíveis, as qualidades de toda uma teia semiótica* (Anastácio 1998: 42). De modo que ao tentarmos diagramar sombras e esses raios luminosos, essas suas imagens se

perfazem numa conjunção de linhas em que o olhar se processa no infinito dos seus reflexos, como numa rede de associações.

Assim, podemos recortar o espaço utilizando diversos códigos, que viabilizam mensagens, através de inúmeras linguagens possíveis. Esse processo de conhecimento do espaço pode acolher, então, imprevistos ou situações inesperadas, ajustes, reajustes, retornos ou direcionamentos os mais diversos. Por excelência, a imagem, em suas infinitas dimensões, corporifica ícones fugazes que perpassam o espaço que habitamos e os materializa em formas que possam ser vistas, apalpada, cheiradas ou saboreadas. Essa assimilação das potencialidades significantes do objeto implica, pois, na experiência sensível, que se instaura na emissão ou na recepção das mensagens transportadas.

Eis o papel da operação sígnica, cuja forma é gerada *por um meio dinâmico de propriedades, que incorporam, num continuum, os inúmeros traços constituintes da visão, tato e locomoção (cores, texturas, superfícies), como estes se integram na conjunção de nossos sentidos* (Santaella 1980: 133). Assim, o sujeito, interprete desses fenômenos, posiciona-se em qualquer ponto do espaço, agindo como criador ou co-produtor das ações, pensamentos, imaginação, sonhos e devaneios do artista, que expressa o seu recorte de mundo na sua obra de arte. Enfim, nesse âmbito, instaura-se uma dialética de posições reversíveis e relativas nas quais estão implícitas idéias de movimento; produção e recepção de mensagens; gravitação do sujeito num campo perceptivo: interior x exterior, vertical x horizontal, aberto x fechado, cheio x vazio. Com isso, os signos recortam campos de possibilidades interpretativas diversas em cujo repertório surge uma reserva de imagens em que o ritmo do olhar engendra qualidades, sentimentos e concepções de mundo.

O signo icônico, no viés da imagem, da metáfora ou do diagrama, traz para o espaço do texto configurações que, para o leitor-espião, tendem a ser decifrados de modo a expressar toda uma trama textual. E a importância do signo icônico para a criação artística é, pois, de ajudar a articular os significados dos significantes que compõem o texto. Logo, o ícone atinge o sensorio e uma percepção de primeiridade acontece, quando o fruidor percebe o fenômeno num estado de suspensão da consciência; quando surge espontâneo e cheio de frescor, não passando de mera qualidade ou possibilidade.

Na cidade-texto clariceana, as coisas da urbe são representadas de forma indireta, via sensações e intuições do artista. A imagem da cidade de Clarice é

“animada” e toma corpo através dos efeitos visuais que consagram a escritura; esses vínculos do testemunho do escritor com a realidade provocam, instigam e se presentificam na escrita e no olhar. Um olhar que enaltece o ser, o tempo, a coisa, enfim, a existência que perpassa o espaço poético, o qual parece funcionar como testamento da alma do mundo.

Portanto, é proposta desta dissertação ler a cidade, vê-la como um acervo de imagens, que leva o leitor a fruir, a perceber o patamar de manifestações da urbe indiciadas na cidade-texto clariceana. Nesta primeira parte, abordamos o olhar como resgate da imagem que congrega a si elementos da imaginação criadora. Esta capacidade criadora se materializa num *elan* dinâmico, que por sua vez, se cristaliza na palavra. De modo que o gesto de visualidade traduz-se na expressão do olhar, que habita e demarca o seu espaço na cidade; espiando e rasteando objetos, coisas enunciadas pela imaginação criadora.

A imagem anunciada e instaurada na cidade-texto acolhe um feixe de possíveis sentidos. Ela instaura um momento da realidade, disseminado pelas andanças do ser devaneante. Em qualquer abrigo ou em qualquer canto do mundo, a inserção da alma do sujeito se faz através da construção de imagens, pois a comunicação imagética do espaço singulariza a experiência de cada um e projeta a chama da própria existência do indivíduo. Como afirma Bachelard (*In* Barbosa 1996: 51): *é preciso seguir as imagens que nascem em nós mesmos, que vivem em nossos sonhos...em seu nascimento, em seu dinamismo, a imagem é, em nós, o sujeito do verbo imaginar*. Por outro lado, esse mundo é captado pela mediação sógnica, pois o signo desvela os fenômenos e os feitos humanos. Na perspectiva da imagem, os objetos expressam certas semelhanças, representam formas e permitem associações, para que o fruidor dessas imagens possam delas inferir uma multiplicidade de sentidos inferindo sentidos.

Portanto, o ser só assume plenamente sua existência quando de alguma forma consegue representá-la e desvela um pouco de seu sentido quando a interpreta. Como afirma Peirce (*In* Santaella 1983: 53):

Nenhuma linha firme de demarcação pode ser desenhada entre diferentes estados integrais da mente, isto é, entre estados tais como sentimento, vontade e conhecimento. É claro que estamos ativamente conhecendo em todos os nossos minutos de vigília e realmente sentindo também. Se não estamos sempre querendo, estamos pelo menos, a todo momento, com a consciência reagindo em relação ao mundo externo.

Enfim, a imagem legitima o real, seja através dos mecanismos da percepção ou da imaginação. No imaginário, essa possibilidade da realidade ser traduzida pelo artista é vitalizada pela sua capacidade de criar, e assim, vivenciar o mundo. Pela percepção visual, o sentido da existência converge para o olho do mundo. Conforme atesta Merleau-Ponty (*In Neiva Jr. 1986: 59*): *o olho é aquilo que foi comovido por um certo impacto do mundo e que o restitui ao visível pelos traços da mão*. Certamente, através da arte, a cidade é reconstruída de forma artesanal, sendo sitiada e criada pelo impacto do olhar. De forma que ela está todo o tempo sob a mira desse olhar recriador.

2

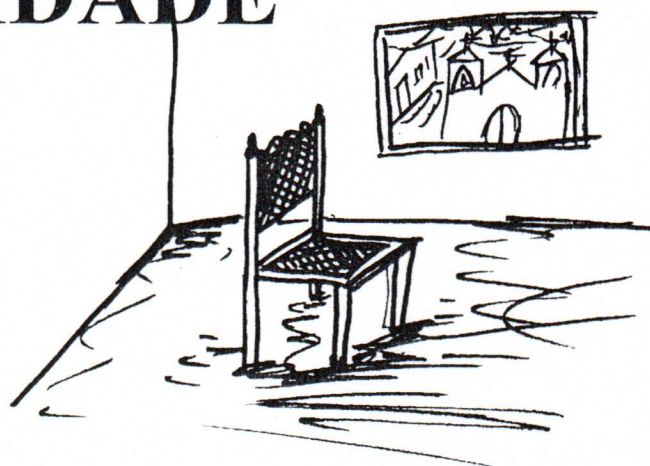
ENVIESANDO

O OLHAR:

A

SOBRE & POSIÇÃO

DA CIDADE



2.1 A impressão e a expressão da cidade

E a cidade ia tomando a forma que o seu olhar revelava. Nesse momento propício em que as pessoas viviam, cada vez que se visse — novas extensões emergiriam, e mais um sentido se criara (CS: 19)¹.

A cidade sitiada de Clarice Lispector é instigante por se mostrar na clarividência e, ao mesmo tempo, na sombra. Fazendo emergir sentidos para ser perscrutados através do elíptico, do claro-escuro e do sugestivo, porque *certas coisas davam o mesmo sinal — a falta de vento — um cego tocando — o luar na pedra...*(CS:10). Neste ir e vir, saídas e voltas, da casa para a rua, da rua para casa, Lucrecia Neves, a habitante da cidade, tenta sitiar o espaço com rédea firme. Neste espaço de circularidade e sitiada no plano que beira do natural ao sobrenatural das coisas, portanto enveredado no figurativo e no simbólico, a sua significação convive com os dados objetivos da realidade sensível, porque no plano natural, as características peculiares das formas das coisas e dos seres, eixos comuns de aproximação na obra de Clarice Lispector, visam revelar e manifestar algo.

Assim, segundo Nádía Gotlib (1990: 58):

Este cerco de São Geraldo, ocupado pelos homens que cercam Lucrecia e por Lucrecia que os cerca, transpõe-se para a constituição arquitetônica e urbanística, em estreita relação topográfica com as elevações e cercanias de terreno.

De modo que, no confronto com as coisas e seres que assediam Lucrecia na cidade, a percepção sempre está por mediar o contato do sujeito com o outro; ou mais precisamente, o signo é uma versão figurada neste espaço urbano, instaurando uma promessa de representação. Cada uma das coisas vistas pela heroína, pelo seu olhar de viés, apresenta ou encobre novas vertentes, que instigam ser descritas e desveladas.

¹ A partir desta citação serão utilizadas siglas para identificação da obra de Clarice Lispector em estudo, bem como as demais obras, seguidas do n° da página da referida citação. Todas as epígrafes citadas da obra *A cidade sitiada* seguirão, também, o mesmo padrão. A exemplo: CS- *A cidade sitiada*:19; PCS- *Perto do coração selvagem*; L- *O lustre*; ME- *A maçã no escuro*; PSG.H.- *A paixão segundo G.H.*; LP- *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*; HE- *A hora da estrela*; OEN- *Onde estivestes de noite*; LE- *A legião estrangeira*; LF- *Laços de família*; AV- *Água viva*; USP- *Um sopro de vida*

Pois, *quando S. Geraldo se manifestava, manifestava-se igual a si mesmo, sem se revelar* (CS:49).

Neste sentido, o olhar que observa o outro e a si próprio, como retratamos no primeiro capítulo da pesquisa, é um olhar de espião, que permite à mente um salto qualitativo à distância, num avanço em direção ao desconhecido. Sob a lente ocular, os objetos e os elementos revelam um modo de questionar a realidade aliados à inesgotável ânsia de saber. Segundo Cecília Salles (*In Anastácio 1998: 34*), ao conectar com o mundo, *ao apreender o mundo, o poeta instaura relações singulares com a realidade e lhe imprime as próprias características do seu olhar, do seu próprio projeto poético*.

É assim que o projeto de uma poética da urbe em Clarice se concretiza. Vale-se das coisas e dos seres, sempre presentes, ora para revelar, ora manifestar, e conectar com os extremos da realidade. Neste texto, a escritora busca situar a protagonista entre as coisas, entre si mesma e os outros, perseguidos com insistência pelo gesto do olhar. E ao optar por focar o interior da condição humana que seus personagens retratam, Clarice mergulha-os numa rede de angústia, solidão e individualidade, na qual são ilhados; porém, sem desprezar o estrato social a que estes personagens pertencem.

A própria Lucrecia Neves, uma bairsta convicta do subúrbio, já estabelece a consciência do espaço, ao levantar questões nacionalistas, focalizando os traços socioculturais de uma determinada região. A quermesse, o casamento por conveniência, as barracas em torno da praça, os bazares, parques de diversão, as festa religiosa... Tudo isso nos revela uma cidadela, que cultua a relação social:

Sobre as cabeças as lanternas se embaciavam tremulando a visão; os bazares se entortavam a gotejar. Quando Felipe e Lucrecia alcançaram a roda-gigante o sino sacudiu-se acima da noite enchendo de emoção a festa religiosa — o movimento da multidão tornou-se mais ansioso e mais livre (CS:9).

Segundo Assis Brasil (1969: 60), em *A cidade sitiada*, Clarice Lispector trabalha seus personagens em função do meio social, o que logo de início, afasta uma suposta alienação de sua literatura. Constrói uma cidade, povoa-a e dá-lhe uma dimensão humana. É a província, parada, morna, que se vai civilizando com as suas quermesses, e pulsa na vida da população. Quanto aos seus personagens, parece tratar-se de arquétipos do complexo social, mas talvez, não caiba rotular a escritora dentro de nenhuma corrente literária, pois *a encaramos em relação a uma linguagem universal da arte* (Assis Brasil 1969: 61). O que de fato importa é destacar o provincianismo da

cidade sitiada com a sua dimensão universal, em que os personagens e seus conflitos ocupam o palco da atenção do leitor.

Em um outro estudo relevante sobre a poética da cidade, Vilma Tavares (1997: 51) pesquisa o eros na poética da cidade em *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*. Segundo ela, a tessitura urbana em Clarice pode ser tratada não como um discurso panfletário:

Seu texto não se propõe anunciar uma verdade, está à beira, lançando pistas para leituras, muitas vezes enganosas, como a labirintica leitura da cidade e da vida. Uma cidade que está presente, algumas vezes, na ausência de explicação de suas marcas concretas; outras vezes, em marcas tão presentes e gritantes que se tornam imperceptíveis aos leitores descuidados, que buscaram excepcionalidades, num discurso que prima por enfocar o encanto banal do cotidiano.

Lóri, personagem de *Livro dos prazeres*, queria o prazer do extraordinário que era tão simples de encontrar nas coisas comuns (LP:132). Nesta obra, há o espaço do desejo para onde convergem olhares que se cruzam, encontram-se, perdem-se, buscam-se na cidade e toda essa questão do olhar é tematizada com insistência pela modernidade. Passantes vagando pelas ruas, perseguindo olhares perdidos, que se buscam em vão. Ulisses, no entanto, aprendeu e tenta passar para Lóri lições de “apesar de”:

Lóri uma das coisas que aprendi é que se deve viver apesar de. Apesar de, se deve amar.(...)Inclusive muitas vezes é o próprio apesar de que nos empurra para frente. Foi apesar de que parei na rua e fiquei olhando para você enquanto você esperava um táxi. E desde logo desejando você, esse teu corpo que nem sequer é bonito, mas é o corpo que eu quero (LP:33).

E na cidade os acontecimentos se vão desenrolando numa perspectiva distanciada do leitor por um olhar de quem espreita os segredos da urbe do alto de uma janela:

Vista do alto de uma janela a cidade era um perigo. Carros, de condutores invisíveis, deslizavam n'água e de súbito mudava, de direção, não sabia por quê.(...). Nunca as coisas haviam pertencido tanto às coisas. Fora para sempre deflagrada uma mola, e a cidade era um crime (CS:117).

Quanto a Benedito Nunes (1989: 38), este acentua particularmente a dimensão alegórica da obra: *é uma alegoria das mudanças no tempo dos indivíduos e das coisas que os rodeiam. Lucrécia Neves personifica essa abstração romanesca.*

Segundo o crítico, os personagens desse romance aparecem como fantoches numa atmosfera de sonho. São todos figuras-serva da cidade.

Entretanto, Olga de Sá (1979: 192) considera Lucrecia um emblema da cidade, do espírito suburbano (como dissera o narrador); da incapacidade de ver, da impossibilidade de ter uma voz, uma escritura. Sustenta a epígrafe do livro, através da citação de Píndaro: *No céu, aprender é ver*

Na Terra, é lembrar-se.

Analisamos, assim, as sensações — o universo das sensações e das imagens visuais — que também acontecem no ato de lembrar. Endossamos, ainda, a teoria de Olga de Sá (1979: 192), ao afirmar que: *A cidade sitiada é a terra de todos os homens, isto é, da condição humana, ou é só a cidade daqueles que degradaram o ver: reduziram-no ao espiar.*

A cidade-texto serve como uma base sólida para sustentar as relações humanas no selvagem coração da vida. E entre o ver e o espiar, o aspecto lúdico das imagens da cidade contamina a imagem do próprio ser, que é uma convergência da essência do eu e do outro; da mulher e do cavalo representados na cidade de Clarice. O viés do olhar é, pois, flagrado durante alguns instantes, captado pelas margens, ou pelo avesso e pela contramão das coisas, pois como afirma Clarice Lispector: *Não quero ter a terrível limitação de quem vive apenas do que é possível de fazer sentido. Eu não: quero é uma verdade inventada. O que te direi, te direi os instantes* (AV:26).

Nesta obra, existem traços dissimulados na superfície signífica da imagem, situada entre o ser e o dizer; isto é, o critério de busca da verdade é critério de auscultar e ver o mundo, a realidade. Então, as visões da percepção indiciadas pelas imagens seguem aspectos relevantes do ambiente, da família, do grupo social e da cultura. No intuito de rastrear a fonte primeira ou originária das aparições, Lucrecia Neves desloca o seu olhar de viés sobre o foco das coisas. Segundo Lúcia Santaella (1995: 68), *a percepção funciona sempre como mediadora na apreensão do objeto dinâmico, objeto este a que só podemos ter acesso por intermédio de feixes de perceptos que se deslocam indefinidamente.*

Neste sentido, espiar as coisas na cidade é fator preponderante, que passa a ser considerado pela sua representatividade do espaço. Aristóteles havia já consagrado a visão como privilegiada em relação aos demais sentidos, pois nos dá a conhecer os objetos e nos revela os diversos aspectos diferenciais das coisas. Sendo assim, Lucrecia empreende a sua percepção visual como grau de percepção do mundo e como recurso de

criação. É assim que a moça *espiava tudo com tal clareza: via soldados e crianças. Sua forma de se aproximar reduzia-se a olhar bem, gostava tanto de passear* (CS:21).

Quanto à problemática da criação de Clarice Lispector, sua obra está situada no campo das insinuações, refletindo propositadamente ecos diversos. De modo que, enviesam-se no texto paixões ocultas, desejos, mistérios, sentimentos e sonhos, que se disseminam no seio social das narrativas; porém, como vistas através de um microscópio individual, as coisas se manifestam e parecem questionar a condição humana. Assim, reconhecemos uma vertente implícita do aspecto social desta literatura, especialmente em *A cidade sitiada*, cujas figuras primam por uma espécie de cruzeiro do prazer, trafegando pelos centros e pela periferia a fim de processar a identidade do espaço urbano em que se vislumbra a vida noturna da cidade — como *um rato gordo que se dourava sob o poste* (CS:12). Como que clandestino nos espaços ocultos, o ser humano vive a espreitar uma nova realidade, como a Sr.^a Xavier, que grita em desespero pelas portas de saída do estádio do Maracanã; este pano de fundo, parece acobertar a busca da dignidade e da liberdade das coisas e dos seres que aprisiona o indivíduo no espaço: *...tem! que! haver! uma! porta! de saííííida!*(OEN:20)

Vilma Tavares (1997: 51) ressalta, ainda, *a função social da linguagem tão bem desempenhada pela autora, no sentido de registrar e questionar o momento histórico em que viveu*. Basta lembrar que *A cidade sitiada* foi escrita após a segunda guerra mundial, e que na narrativa aparecem ecos desse cenário:

Seria esta a demência da solidão? rei dos animais. Nauseada, queria voltar as costas e ir embora, tanto preferia a confusão promissora das palavras a essa mudez sem beleza, a esta verdade de hospital e guerra (CS:138).*

Portanto, a busca de um espaço é preconizada sob a forma de se tentar ir ao encontro da felicidade; de evitar a solidão, as angústias, as que se embatem nos becos, que cintilam ao lusco-fusco das vias urbanas. Pois, como afirma Clarice: *eu estava procurando o tesouro de minha cidade. Eu procurava uma amplidão* (PSG.H.:109e111). Eis o cenário de guerra, de embate com a palavra que pulsa na viacrucis dos seres de Clarice. Cenários em que se acumulam sensações: cores, sons, cheiros, visões. Uma cidade imbuída de mistérios, cercada por imagens de sopros, que tateiam pelo olhar o sumo da existência.

* Grifo Nosso.

2.2 As armas para o escudo da cidade

A moça e um cavalo representavam as duas raças de construtores que iniciaram a tradição da futura metrópole, ambos poderiam servir de armas para um seu escudo (CS: 18).

Os cavalos adquirem importância ao aparecerem como pioneiros, prontos para abrir novas fronteiras e em conquistar novos continentes. No romance estudado, não poderíamos, pois, desconsiderar a importância desse ícone, que remete à idéia de criação em *A cidade sitiada*; e em última instância, está associado à figura de Lucrecia Neves, a heroína da cidade-texto, que se mantém firme no seu papel de vigia, e de condutora e desbravadora de terras a percorrer.

Pela captação da imagem do “cavalo”, é como se emulasse a sua condição com tantos outros ícones do texto. Como afirma Bachelard (*In Barbosa 1996: 113*): *é preciso sempre que o espírito se movimente, para refletir as diversas multiplicidades que qualificam o fenômeno estudado*. E neste sentido, prevalece a condição do olhar, nascida do páreo de se poder perceber e filtrar a relação mulher X cavalo em seu *habitat*. Ambos são figuras-serva da cidade; são seres andantes e sitiados. Pois “sitiar” significa “assediar, cercar, perseguir com insistência”, sendo o sítio um *lugar ocupado por um objeto, cercado por tropas militares. Ou assediado. Isto é perseguido com insistência, importunando ou molestando* (Gotlib 1990: 58). De modo que o trajeto (da mulher X cavalo) passa por momentos empreendedores, à proporção que em ambos exercem a faculdade do olhar, pois *ver é desconstruir e possuir. Tomar posse e lugar* (Gotlib 1990: 58). Lucrecia esforça-se, pois, para tomar posse do espaço através da sua lente ocular. Só que, ao mesmo tempo, ocorre um processo de fragmentação, porque *ver é parti-la* {a personagem diante do ato de espiar as coisas da cidade} *em mil pedaços que não saberia juntar depois.*(CS:48)

Entre o olhar que se renova a cada percurso, o espírito da centaura é impregnado por todo o cenário do subúrbio de São Geraldo, componente obrigatório desse mundo sitiado. Nele, os personagens dessa trama vivem numa confluência entre o estado primitivo do local e a chegada do progresso. A heroína se aventura pela cidade à

procura dos mil pedaços partidos {de si mesma, ou da realidade, talvez}, que não soubera juntar. Partes, portanto, da sua identidade perdida arrastada por essa apreensão indireta com o mundo.

Seguindo tal perspectiva, a visão de Lucrecia oscila entre o que está dentro e o que está fora. Do lado de dentro, ela se encontra sitiada por todos os cantos. O grande desafio é explorar as outras margens, e o seu grande aliado nesta jornada está encarnado no ser selvagem: *— a moça procurou aproveitar a rápida entrega das ruas e entrar em intimidade com o que os cavalos relinchando pressentiam no subúrbio* (CS:42).

Em *Seco estudo de cavalos* (OEN:44a53), há reflexões e pensamentos reescritos de *A cidade sitiada* em que Clarice esboça o sentido desse animal, fazendo uma associação entre a palavra e a coisa, pois o ser revela o movimento do eu em busca de si mesmo: *o cavalo me indica o que sou*. São alternâncias do mesmo tema, que levam a reflexões desse eu, *despudorado, cúmplice do enigma*. O cavalo é um enigma impenetrável para Clarice Lispector: *Eles espavam. Aqueles animais que tinham um olho para ver de cada lado — nada precisava ser visto de frente por eles* (CS:23;OEN:50).

Tal como a palavra, o cavalo ecoa e surge na paisagem como o grande enigma da realidade, e também da escrita lispectoriana. Seu olhar de viés é similar ao da mulher, que também pressente *a nobreza inquietante de uma cabeça de cavalo* (CS:23). Esta é a postura do ser em busca de um lugar no cosmo. De modo que o primeiro passo do processo é ir ao encontro da palavra: Como viver ou sentir as coisas senão pela palavra, pelo signo? Segundo Maria Teresinha Martins (1988: 38), *indagar o mundo, decifrar a escritura é fundamental no processo romanesco clariceano, uma vez que é o caminho a conduzi-lo à sua essência, ao resgate de sua onticidade*. O grau de percepção das personagens romanescas de Clarice é, pois, altamente desenvolvido. Quando entram em contato com o mundo, tendem a correr obstinadamente um ao encontro do outro, da palavra e do ser, que os revelará a si próprios e à realidade circundante.

Sendo assim, a imagem do cavalo é um ícone de grande potência na obra de Clarice Lispector. A presença dessa imagem em *A cidade sitiada* indicia a semelhança entre mulher e cavalo, sendo que o animal aparece protótipo da condição desta personagem, seus anseios e inquietações. Lúcia Santaella (1995: 153) revela um fator importante diante dessa visão perceptiva da imagem icônica:

Uma vez que a percepção se dá no tempo e no espaço, a imediaticidade é justamente aquilo que continuamente escapa, fazendo escapar a identidade material e abrindo a brecha entre o perceber e o percebido. Perceber é, assim, movimento de reunião e separação. Reunião formal (primeiridade) e separação material (secundidade), para serem reintegradas numa mediação intelectual (terceiridade) que se dá no julgamento da percepção.

Na verdade, o cavalo é uma imagem que se coagula a cada instante nas personagens de Clarice, constituindo-se como um sopro de revelação. Há, portanto, um ingrediente de iconicidade em qualquer ato de percepção. O que é percebido não fica retido na fonte, mas passa por um momento de fulgor, um instante raro de visão do objeto, que ao escapar do momentâneo, seria apreendido dando logo margem a um julgamento sobre o percebido. O caráter do signo icônico pode representar algo e sua regência dá-se por semelhança:

Pode representar seu objeto principalmente por sua similaridade, não importa qual seja seu modo de ser. Se o que se quer é um substantivo, um representamen icônico pode ser denominado de hipo-icone (Peirce in Santaella 1995: 146).

No estudo de Amarilis Hill (1975: 60e61) em *A construção do nome*, o autor afirma a aderência do nome à pessoa ou em termos outros indica a motivação do signo, pois o nome vale como elemento básico de caracterização da pessoa. Então, a centaura aparece como nome próprio para Lucrecia Neves, para expressar sua atividade mental, trejeitos e performances, que assimilam do animal o nome, o seu corpo, a sua alma e altivez.

Nessa perspectiva, a obra de Clarice Lispector busca resgatar o valor icônico da palavra — símbolo por excelência; tecendo-a para o espaço do inusitado. Para Clarice ampliar o sentido da palavra equivale a aproximá-la da imagem da coisa em si, do real possível, e sendo que da ação do espionar, brotam imagens geradoras singulares. Quanto ao cavalo, situado na órbita da cidade, ele sugere uma gama de indícios múltiplos cuja essência é sinalizada pelo objeto, que domina todo o eixo simbólico associado às convenções sócio-culturais de determinado espaço. Segundo Maria Inês de Almeida (*In Clarice 1991: 44*), ao estudar a obra *Laços de família*, através do conto *Mistério em S. Cristovão*, afirma que:

O real na escritura clariceana se transfigura em mágicos símbolos que, por sua vez, pela percepção fugaz e instantânea — estrela cadente, momento em que a palavra cintila — se revertem em ícones pelo inusitado de sua configuração ou aparecimento misterioso num ritual chamado ficção.

E o que é a ficção de Clarice senão pura intuição? É assim que a cidade se particulariza através do existir. Assim, ocorre que:

O progresso e todos os fenômenos que o cercam parecem participar intimamente dessa lei de aceleração geral, cósmica e centrífuga que arrasta a civilização ao 'progresso máximo' a fim de que em seguida venha a queda. Uma queda ininterrupta ou uma queda rapidamente contida (OEN:69).

Lucrécia toma parte desse progresso, espiando as fronteiras que ali se delimitam. Afinal, *o que faria até casar? senão andar de uma lado para o outro (CS:69)*, repeti o mito da Bela Adormecida.

O sentido da visão e os movimentos de Lucrécia aproximam-se, eventualmente, dos cavalos: o movimento, a energia, a altivez, enfim, a condição visionária de ambos, tudo isso se particulariza no simbólico da urbe: *tudo o que ela via era alguma coisa. Nela e num cavalo a impressão era a expressão (CS:18e19)*. A expressão de Lucrécia Neves se harmoniza, pois, com o que Jung (1996: 195) afirma sobre o símbolo do cavalo, ao sinalizar que esta imagem cristaliza toda a potência da libido: *Sob esse aspecto o herói e o cavalo surgem como representação da idéia do homem com sua esfera dominada de instintos animais.*

De fato, esta semelhança com o animal está presente em todos os trejeitos de Lucrécia Neves, que aparece freqüentemente de forma antropomorfizada:

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!...Assim pois embalsamou-se de perfume, sacudindo-se toda (CS:31e33).

Segundo Jung (1996:269), *cavalos são clarividentes e clari-ouvintes, mostram o caminho ao desorientado e perdido, têm propriedades proféticas.*

De forma que a protagonista tem algo de inquisitivo, que a move para o indecifrável ou para o enigma de sua existência. E o olhar sobre o outro é produto inacabado, especialmente pelo fato de existirem, freqüentemente, relacionamentos difíceis entre os homens, que não se sentem à vontade uns com os outros. Também a imagem da mulher na maternidade parece centrada sobre um protesto contra padrões e valores tradicionais dominantes, sugerindo que a maneira de se autenticar a própria autonomia é inserir-se no meio social e resgatar a outra parcela ausente do próprio papel na sociedade. Essa busca de identidade das heroínas clariceanas é, então, um fator condicionante para revelar a oposição homem/mulher. Segundo Solange Ribeiro de

Vicente e a cidade eram temporários como a chuva...Amava e compreendia cada vez mais as pessoas e cada vez mais, no entanto, percebia que devia isolar-se delas...Resta-lhe ir embora, sofrer e ser sozinha (L:84e230).

Também, Lucrécia Neves, não diferente de sua colega Virgínia, deixa o subúrbio de São Geraldo, em troca de conforto e ascensão social na metrópole; o que, em última instância, acarreta a vida solitária que leva, pois:

Deixava-se guiar pelo marido em visitas a 'lugares', na esperança de em breve entender os táxis se cruzando entre gritos de jornalheiros e aquelas mulheres bem caiçadas pulando por cima da lama...não me dou com ninguém no hotel, pensava ativa no quarto de venezianas abaixadas porque tentava dormir... (CS:106e111).

O que resta desse *status quo* é uma vida vazia, oca, onde o real se reduz à força das aparências; onde o objeto se limita à condição de ser o que é, na sua materialidade, solidão e inteireza. Segundo Eneida Maria de Sousa (1995: 4), *a chama solitária da cidade-texto de Clarice ilumina a paisagem pela sombra e pelo silêncio que perpassam nas inúmeras ruas, praças, portas e janelas.*

Essencialmente, as mulheres de Clarice tem algo de incompletude. São imagens tristes, desprovidas da força normalmente atribuída à maternidade, e as heroínas clariceanas parecem avessas à maternidade. Têm nomes sugestivos de severa pureza, com associações históricas ou bíblicas de virtude ou virgindade. Assim, Lucrécia via:

Cada pequena coisa com suas luzes, esse estranho mundo onde em tudo se poderia inutilmente tocar.(...) que ele a deixasse dormir. – Estou cansada, avisava com astúcia de esposa. E se o luar recomeçava com o seu morto silêncio, o ambiente universal evitava a noite verdadeira; o modo íntimo se reduzia a impessoal (CS:16e112).

Para Clarice, a liberdade é uma conquista sempre perigosa. Consequentemente, ser é sofrer, é arriscar-se. Lucrécia vive a espreitar a realidade, ao ver as coisas de longe. Sem prazer de aproximação, união e aprendizagem com Mateus, único meio de renovar-se; segue, então, espiando e procurando as setas da cidade, talvez uma orientação para a sua vida:

Assim, quem espiasse se defenderia, como a coisa espiada. Ambos fora de alcance. Assim, Lucrécia espiaava curiosa pela seteira, quase acocorada junto à fechadura. Dentro de uma atenção máxima ela era inconsciente (CS:87).

Existir é arriscar-se ou como diz Sartre (*In Martins 1988: 39*), a cerca da liberdade:

O homem é livre para escolher, mas com isto, é se tornar responsável, é o preço, enfim, da liberdade, pois não há determinismo, o homem é livre, o homem é liberdade, (...) Estamos sós e sem desculpas. É o que traduzirei dizendo que o homem está condenado a ser livre. Condenado porque não se criou a si próprio; e no entanto, livre, porque uma vez lançado ao mundo, é responsável por tudo quanto fizer.

É o que acontece com as personagens clariceanas são condenadas; são lançadas ao mundo e, precisamente, em *A cidade sitiada*, a heroína está condenada a manter-se à distância das coisas da urbe. De modo que, para cometer o crime da existência, é preciso que haja proximidade, é preciso ser e estar livre consigo mesma. Lucrécia, assim, está longe de corresponder à imagem idealizada de uma mandona ou, especialmente, de tipos maternos aconchegantes. Dentro do eixo simbólico, a imagem da mãe é o avesso da realidade, essas figuras nada maternais em Clarice são idolatradas com: G.H. (PSG.H.), que voluntariamente aborta o filho do homem amado; ou Joana (PCS) que passa à amante de Otávio, o marido, a tarefa de ter um filho; ou Virgínia (L) que *não era dos que têm filhos. E se os fizesse nascer algum dia, ainda seria daquelas que não têm filhos* (L:130), pois a maternidade, conclui Virgínia, torna a mulher mais vulnerável à opressão: *Uma mulher fértil era tão vulnerável, sua fragilidade vinha de que ela era fecunda* (L:140). E Ana Neves, mãe de Lucrécia, só permite à filha enfrentar um casamento inexpressivo e sem amor. Diz Ana Neves:

– Se você casasse com ele, teria muitas coisas, chapéus, jóias, morar bem, sair deste buraco...ter uma casa bem guarnecida..., continuou Ana horrorizada com o caminho que afinal tomara, a mão subindo ao pescoço. Lucrécia Neves olhou-a com espanto, fingindo, como se fosse inocente demais para compreender — em breve rindo desagradável, enquanto seu desejo seria o de enfim virar as costas a S. Geraldo (CS: 94e95).

Então, Lucrécia casa com Mateus, homem de meia idade, e não busca na filha (projetada) uma substituta para própria Ana. Ao ficar viúva, Lucrécia, então, é instigada pela mãe a procurar um outro casamento, que seria uma repetição do modelo materno. Por outro lado, no caso de Joana (PCS), sua mãe mal a conhecera, sendo esta mãe rotulada pelo pai como *fina, enviesada, secamente boa, alguém que não se entregava nunca e morreu assim que pôde*.

A sede de liberdade em todas essas figuras femininas de Clarice tem como mira o ícone do cavalo. Trata-se de um tipo de mulher estruturada como uma espécie de centaura, uma imagem revisitada do mito masculino. Na mitologia grega, os centauros,

habitantes das montanhas da Tessália da Arcádia, são seres selvagens e sem lei, algumas vezes representados ao puxar o carro de Dionísio; ou, ainda, cavalgados por cupido, em alusão a seus hábitos eróticos. Assim, a associação da protagonista com o cavalo facilmente sugere uma versão feminina desse ser fantástico, enquanto que o contexto da obra confirma o seu sentido simbólico: o cavalo parece trilhar o caminho da liberdade, buscando refúgio das coerções sociais que barram o ser humano, em especial as personagens femininas clariceanas, de atingir a sua plena realização.

O instinto vivo e aguçado do animal confere uma força física muito grande a esta imagem:

Um animal jamais substitui uma coisa pela outra, jamais sublima como nós somos forçados a fazer. E move-se, essa coisa viva! Move-se independente, por força mesmo dessa coisa sem nome que é Vida (ADM:332).

Considerando o seu grau de iconicidade, o signo remete à *aparência de um sentido, ou mais precisamente, de uma síntese de sentido (...) sendo um catalizador poético* (Niel in Anastácio 1998: 42), que empresta um novo leque de significações a este componente textual.

Segundo Peirce, a metáfora é uma figura que implica numa associação por similaridade, por paralelismo, gerando imagens mentais criadas por substituição. Nessa linha, impera a interação de sentidos, que confluem num eixo paradigmático, cuja associação em estado de latência, impulsiona a composição da imagem emergente.

A metáfora consegue, pois, esgarçar os significados das palavras textuais, tornando o texto mais plástico, mais poroso e permeável, além de instaurar a ambigüidade. Assim, no texto, a cidade é recortada por imagens em que a figura da centaura, ou a imagem do cavalo sinaliza conexões dinâmicas, e pressupõe uma rede de sentidos.

No texto de Clarice, a especulação cênica revela o despojo de uma cidade planejada sob emblemas. Dentre eles, as imagens nos mostram a forma natural da personagem de agir dissimulada, e ser ela própria atriz e espectadora de seus atos. Trata-se de um movimento errante e permanente, quando se conduz a imitar ou mesmo observar figuras, objetos, pessoas, estátuas públicas, enfim, as coisas da cidade que se vão personificando. E nessa linha de simulação do real, Lucrecia, como revela Benedito Nunes (1989: 97), *copia o invisível modelo de São Geraldo, e constitui-se um emblema do espírito provinciano, uma projeção da cidade que provê o repertório de suas dissimulações.*

Eis, então, que as metáforas instauram essa visão microscópica, ao anunciarem as relações, as associações existentes entre as imagens, que sustentam o Ser e o espaço urbano. A trajetória existencial de Lucrecia se denuncia no espiar, ou mais precisamente, buscando no real a condição e a situação de “procurar ser”, ou “estar sendo” ela mesma ao perscrutar a própria identidade. Por isso, o embate constante, errante e recorrente da personagem com figuras, como o cavalo, a estátua, os objetos pequenos, duplicados e intercambiáveis, que rodeiam o espaço. São através deles, que nascem e renascem imagens que fazem emergir possíveis inúmeros sentidos, traduzidos, como *um ato de violência, que só vem à tona no ato de escrever* (AV:53).

Em *Perto do coração selvagem*, Joana é capaz de perceber o quanto o seu corpo está ligado ao cavalo, formando ambos um único ser. Trata-se de uma visão meio explícita da mulher como centauro, galopando rumo a uma inatingível liberdade:

O cavalo de onde eu caíra esperava-me junto ao rio. Montei-o e voei pelas encostas que a sombra já invadia e refrescava. Sentia o cavalo vivo perto de mim, uma continuação do meu corpo (PCS:83).

Por outro lado, Virgínia em *O lustre*, ao pensar no retorno à Granja, *lugar onde foi feliz*, sente como um cavalo suas pernas ganharam força nervosa, alegre e lúcida (L: 138). Vitória em *A maçã no escuro*, mais que Joana e Virgínia, é a amazona por excelência. O corpo do cavalo é essencialmente incorporado ao seu, que projeta constantemente a figura da centauro:

Nesse íterim a impaciência mal refreada dos cavalos aumentara a instabilidade de Martim e empurrava-o a uma decisão que ele no entanto desconhecia. O vento unia a figura — recortada de Vitória à dele, o ar puro deixara os cavalos mais negros e maiores...Mal Vitória montara a cavalo e nem ainda a poeira das patas se assentara de novo na terra (ME:109e144).

Vitória aparece quase sempre a cavalo, a ponto de parecer “estranha”, quando excepcionalmente, deixa de usar trajes de montaria. Segundo Solange Ribeiro (1989: 100):

Imita-se o falido modelo masculino — a tentativa de reter o objeto do amor por meio da opressão. Inverte simplesmente o lugar de opressor a oprimido. Assume títulos tradicionalmente atribuídos ao homem, dizendo-se ‘rainha dos animais’, rainha da natureza.

Na verdade, Vitória é polida numa visão avessa do estereótipo cultural do “super-homem”, que não aprendeu a lição, e que mais tarde caberá a Lóri compreender, de perceber que o ser humano seja ele homem ou mulher, só pode libertar-se se ambos estiverem lado a lado. Helene Cixous (*In Ribeiro 1989: 100*), insiste que:

Transformações da subjetividade devem preceder à transformação social; na verdade, ela rejeita o movimento feminista como demasiadamente semelhante ao dos homens, uma busca do poder que imita, em vez de transcender, a ordem falocêntrica.

Lucrécia, dissimulada, após a união com Mateus, repete o erro da colega Vitória no que concerne ao vínculo da opressão, reduzindo o marido a menos que:

Dono da casa: Era preciso manter a hilaridade para disfarçar a palavra, enquanto através do próprio riso ele já examinava a esposa, modesto e inquieto. Lucrécia, não satisfeita, arriscando tudo, repetia: o estúpido (CS:125).

Lucrécia busca, através do casamento, escapar do subúrbio, da vida provinciana monótona, que levava; como tantos outros habitantes ambiciosos de São Geraldo, esperava que o dia das núpcias a libertasse do subúrbio. No entanto, nem o matrimônio conseguiria libertá-la, retornando, finalmente, ao lugar de origem. De modo que a imagem da centaura, acaba ganhando tons cômicos, próprios do cânone clariceano, que evidencia o lado grotesco da personagem, ao qual adquire trejeitos e formas do corpo do cavalo. O humor e o grotesco associados à mulher e ao cavalo coexistem no tom dessas metáforas textuais, no percurso sensorial e visual, em que se pretende abarcar o sentido “animalesco”. Ou melhor, no modo de retratar o lado do instinto feroso configurado na mulher pela maneira de olhar. Uma forma, então, de indiciar o jogo da enunciação, entre *um canto e outro. E veria as coisas como um cavalo* (CS:22).

Nesse processo, consagra-se a “intercorporalidade” no ato eminente e amoroso do fazer artístico. O eu e o outro, o vidente e o visível passam a se exceder ou em ambos *se eclipsa, ao longo do processo de união-separação, a dualidade de eu e outro* (Bosi 1993:82). Por isso, como abordamos no primeiro capítulo desta pesquisa, a identidade que existe entre o olhante e o olhável se instaura ao sabor da coexistência, da simultaneidade, do parentesco, das implicações mútuas, entrelaçamentos, e correspondências existentes:

A moça moveu suavemente as patas...olhando para os lados instintiva. Inclinou a cabeça para trás como lhe haviam ensinado. A moça se inclinou para fora...além da cancela. Inexplicavelmente...trotando atenta. A moça guardava com a inteligência curta, os sentidos alertas. Mas chegou certo momento — a pancada súbita do casco (CS:48,52,61e63).

Símbolo octoniano, o cavalo branco aparece como uma reencarnação do elemento fogo, ou da terra e da água; da lua, ou do sol, religando com desenvoltura a

noite ao dia; a morte à vida; a paixão à ação. Em *A cidade sitiada*, assiste-se, pois, o contato com o ser diante do instinto e da pulsão que rondam a cidade:

E se no meio da ronda selvagem aparecia um potro branco — era um assombro no escuro. Todas estacavam. O cavalo prodigioso aparecia...entrecruzando-se sem se tocarem e entre eles se perdia o cavalo branco (CS:23).*

Assim como a voracidade do cavalo se acentua, o tempo corre incessantemente. E reside aí a sexualidade e a impetuosidade do desejo no cogito da possibilidade do amor. De modo que Joana (PCS:86), pensando na finalidade do amor, vê *cavalos brancos e nervosos*, que protagonizam o amor como saída para a liberdade. Então, Joana encena esse rito final:

Eu serei forte como a alma de um animal...e então nada impedirá meu caminho até a morte-sem medo, de qualquer luta ou descanso me levantarei forte e bela como um animal novo (PCS:216).

O contato com a vida misteriosa desse animal, *que tinha um olho de cada lado para ver de cada lado — nada precisava ser visto de frente por eles, e essa era a grande noite*(CS:23), revela a auto-imagem de Lucrecia Neves. Lançando para o alto o seu longo relincho de esplendor. Esta imagem representa a mulher, buscando ganhar a vida e expressão em meio à cidade, diante de objetos vários e do ser buscando a sua liberdade no amor ou o amor na liberdade:

O rosto da mulherzinha parecia arranhado pelas garras de um pássaro — seria esta a sua expressão de amor. Chegara a um momento em que não tinha a menor liberdade de agir. Contrariamente, nesse instante em que agiria sem escolha possível é que se tornara responsável. Pareceu-lhe mesmo, com imparcialidade e justiça, que só havia pecado quando se tornava impossível não pecar (CS:145).

São essas impressões, que tocam com os olhos indomáveis a relação entre o Ser e o mundo, que reverberam no olhar fruidor, o qual capta as imagens do mundo, pois, como afirma Merleau-Ponty (*In Bosi 1993: 52*):

Da correspondência e afinidades do corpo que vê e frui imagens...palavras que vê, não por acaso, nomeada no fecho de o visível e o invisível — como a 'verdade última'.

Mais precisamente, é esse contato com o outro uma questão de estímulo e resposta; ou seja, trata-se de situações que, automaticamente, provocam certas respostas

* Grifo Nosso.

emocionais no leitor. Nesse sentido, pensa T.S. Eliot*, frente a uma frase que imediatamente gera uma correlação entre o leitor e a expressão do artista:

Uma frase popular criada por T.S. Eliot. Ele pretendia, com isso, criar uma descrição de um grupo de eventos, ou uma situação, que automaticamente desperta certas respostas emocionais no leitor. Que é, não há necessidade de uma intromissão pessoal do poeta porque as coisas simples, ou meras coisas sendo descritas irão objetivamente expressar o sentido. É uma simples questão de estímulo e resposta; quando confrontado com um grupo ou conjunto de objetos ou ações, um leitor irá imediatamente responder somente de um modo possível; assim, Eliot considerava the objective correlative ser o principal modo da expressão artística.

Em Clarice, a questão da impressão e da percepção ligam-se ao olhar como um ato inaugural e, por excelência, ao ato da escrita como uma provocação, instigando o leitor. *Ver é formar o real — o que e...ste é o que se vê, ou seja, tudo é representação e linguagem* (Gotlib 1995: 264). E no momento em que se dirige ao Morro do Pasto, habitado por cavalos selvagens e pela aborígene D. Efigênia, a narradora, através da personagem indaga: *Que espécie de verossimilhança viera procurar no morro? ela espiava* (CS:22). Pode-se perceber, então, que no campo da representação já não existe verdade, mas verossimilhança. *Sem os erros nem as emendas com que se construíra no quarto, Lucrécia sai de casa, e a rua a surpreende, diferente do que anteriormente supusera. Isto porque o vasto pensamento era o corpo existindo. Seu corpo servia-lhe apenas de sinal para poder ser vista* (CS:24).

Afinal, no mundo banal e inconseqüente, em que vive Lucrécia, ao mesmo tempo, estrutura-se e desestrutura-se, desafiadas por olhares inquietos, perturbados, enigmáticos, vestindo a sua imagem semelhante à de um cavalo e constata que *o que se vê — era a sua única vida interior; e o que se via tornou-se a sua vaga história.*

Nota-se, assim, que Lucrécia Neves vive na eterna busca metafísica das personagens clariceanas, empenhadas numa *pesquisa do mundo não humano, para entrar em contato com o neutro vivo das coisas* (LP:136). Ou como identifica Heidegger(1978: 16) ao refletir sobre o mundo: *O mundo é a consciência que se reflete como uma luz para dar conta ao homem de sua existência e de sua posição em meio aos outros seres existentes.* Então, a moça no texto de Clarice tenta conferir sentido à própria existência através da sua posição em relação aos outros seres, *sentindo à flor da pele grossas veias de cavalo* (CS:147). Sua única realização como pessoa resume-se a

* Reaske, Christopher Russell. *How to analyse poetry.* Harvard, Monarch Press, 1966, p.37.

espiar, a cristalizar-se na encenação da cidade e das coisas sitiadas no perímetro terrestre, *inclinando-se o torso para frente e perscrutando-se com esperança* (CS:67).

Com isso, a imagem da centaura ilustra um perfil de êxtase frente às coisas. Suas investidas são errôneas, ao desejar a ascensão social, o que acarreta um esmagamento da própria individualidade. A aventura de saciar o desejo reveste-se, então, de pura e passiva ironia, denunciando ser mais um objeto manipulável nas rodas sociais. Entrega-se a um espaço, que é uma confluência de anseios, sonhos, errâncias, olhares perdidos, pois, na cidade, a realidade também se revela pelo avesso e pela contramão.

2.3 O Ser anônimo no *hall* da cidade grande

*Estava cerimoniosa e feliz no limiar da
grande cidade. Uma sirene de bombeiros
passava anunciando-a. Nas calçadas cheias
de gente ninguém olhava para ela...*

(CS:103e104).

Há um aspecto animal em nosso próprio movimento, atesta James Hillman (1993: 54). *Quando não mais caminhamos, o que acontece com a alma?* Seguindo esse pensamento, a personagem Lucrecia Neves refaz-se no exercício obstinado da vigília, sempre altiva como um cavalo e cumprindo a sua experiência visual, que nos parece ser tarefa de quem caminha. *A locomoção é uma experiência visual. Caminhar hoje é principalmente um caminhar com os olhos. Não queremos labirintos nem surpresas* (Hillman 1993: 51).

A narrativa da cidade-texto endossa o argumento da era moderna: visar a onipotência do olhar. Pelo olhar, pode-se chegar, como afirma Merleau-Ponty (*In Chauí* 1990: 40), *ao conhecimento, ao intelecto, aos olhos do espírito, e desse modo atingir um certo saber sobre os fenômenos do mundo*. O olhar implica perceber. Quem anda se gratifica com o ato de visão, que por sua vez, atinge o intelecto. O fato é que espiar instiga-nos a apalpar algo. Estar ao mesmo tempo, distante e próximo do objeto, é instigante, por essa órbita, não se pode evitar juízos perceptivos, que conclamam a nossa

curiosidade e despertam o querer saber. Segundo Peirce (*In Maurer 1997: 27*), *se alguém vê, não pode evitar o percepto; e se alguém olha, não pode evitar o juízo perceptivo*.

O caminhar de outrora, nos centros urbanos onde rostos se cruzavam, se aglomeravam e multidões vivenciam as calçadas, deu espaço ao olhar indireto: olhos de soslaio, que esboçam desconfiança. O prazer de se dirigir com os olhos faz parte, hoje, da recepção dos anseios do homem moderno. Através dele, logramos conhecer objetos, relações, situações por meio dos sentidos e do caminhar, como afirma Hillman (1993: 55): *assume-se o movimento da alma, porque como disse o grande filósofo Plotino, 'o movimento da alma não é direto'*.

Nesse sentido, o cenário de *A cidade sitiada* sobrevive a um olhar mais atento sobre as coisas da cidade, tornando-a realidade possível, viva e visível. De modo que, a percepção funciona sempre como: *Mediadora na apreensão do objeto dinâmico, objeto este a que só podemos ter acesso por intermédio de feixes de perceptos que se deslocam indefinidamente* (Santaella 1995: 68).

O caminhar, a que refere-se Hillman, harmoniza-se com a tarefa de espreitar o mundo, e esta pulsão requer conhecer uma apreensão inesgotável, atenta, viva. Assim, Lucrécia Neves caminhava pela cidade e deixava-se guiar pelo marido, pois ela procurava, procurava e não se achava em nenhuma rua; perdida muitas vezes em lugares, onde o lusco-fusco dominava o ambiente incerto, a única possibilidade de encontrar-se era com o auxílio de Mateus:

Mateus querido não conheço a cidade, e chegar atrasada, as hesitações...e não precisava forçar a união de um trecho a outro, bastava dormir que se acordava no dia seguinte, uma vez mais tarde, uma vez mais cedo. O principal era não sair do lugar por impaciência. Ter muita perseverança mesmo. E afinal chegava-se, como agora, a um certo ponto. Levada pelos táxis, pelo acordar outro dia bem mais cedo...(CS:113).

A sua percepção nas vias da cidade ganha fórum de um modo mais ou menos semelhante à da Sr.^a Xavier (OEN) que, perdida no estádio do Maracanã e pelas ruas do Rio de Janeiro, sente-se atordoada para buscar possíveis saídas. Assim sendo, o leitor também adentra pelos corredores labirínticos do Maracanã para perceber os sentidos que nascem da própria ausência de um significado determinado, *como de mim nasce inexplicavelmente vida alta e breve*. Então, em ambas as mulheres persiste a mesma razão de ser: não têm vontade própria, o que é consequência de sua falta de identidade; sentem-se pouco a vontade com a própria existência, naquele mundo opaco

do cotidiano e, ao mesmo tempo, é como se fossem sempre conduzidas a um mundo estranho. O que lhes resta daquela vida marcada é percorrer interminavelmente o seu próprio caminho.

De modo que a Sr.^a Xavier, uma senhora de setenta anos, que enfrenta com dignidade aparente as atribuições do dia-a-dia, é levada para uma reunião inexistente num estádio de futebol. Perde-se no emaranhado de caminhos sem fim. E perdida no seu mundo fragmenta-se, desequilibra-se ao questionar a própria existência. Percebe que *era ninguém*, anônima, incompleta como aquelas coisas que só ouvia pela metade, quanto à *outra ficava submersa, e no seu pequeno destino, intransferível, apontando-lhe a impossibilidade de permutar com alguém*. Assim, este rastro deixados por Lucrecia é relevante, afinal, ela andava:

Olhando os edificios sob a chuva, de novo impessoal e onisciente, cego na cidade cega; mas um bicho conhece a sua floresta; e mesmo que se perca — perder-se também é caminho (CS:161).

Este parece ser um índice, que se oferece para ancorar a via crucis das personagens femininas de Clarice: a liberdade é cerceada por caminhos avessos ao do existir, à possibilidade de se permutar com o outro. Nessa proporção, cresce a inquietação das personagens, que se estranham a si próprias como no momento em que Lucrecia chupa uma laranja e estremece, ao sentir o seu gosto azedo:

Tudo isso a levava ao ponto de estar comendo laranja azeda, fechando os olhos enquanto o homem perguntava: – Você não acha, menina? – Sim, sim, dizia contida, a acidez secando as pontas dos dedos, cegando os dentes: sim, sim! (CS: 113).

Logo percebe-se uma mudez errante, quem sabe afirmativa, que brota do personagem, como nota mais tarde, a senhora em *A procura de uma dignidade: a impossibilidade de permutar com o outro: ela era ela. Cada um era único (OEN:16)*. As divisas locais em *A cidade sitiada e A procura de uma dignidade (OEN)* introduzem uma ruptura com o *status quo* provocada, segundo Benedito Nunes (1989: 152):

Por um desequilíbrio, que parece resultar ora de forças estranhas ao indivíduo, ora do desejo de liberdade ilimitada que o possui, e tendo como consequência a transgressão de códigos...De qualquer maneira aquelas que buscam fingindo, ou que fogem buscando, são transgressoras da ordem de que voluntária ou involuntariamente se separam.

Lucrecia vive num círculo vicioso, num inacabado processo de buscas, que se perfaz em movimentos de saída e de retorno. Estes movimentos se integram, também, ao próprio movimento da narrativa, temporizando a ação do espiar, e trazendo à baila a

imagem do outro que especula, armazenada pela consciência reflexiva ou — valendo-se do trocadilho — exibindo a posição espetacular, a que se acha condicionado o desdobramento interior:

O sujeito que se assiste viver coloca-se no cenário exterior em que o colocaram os outros, e adota, como Lucrecia Neves, a mocinha de São Geraldo, que sente, pensa e age de acordo com o ser coletivo que a vigia e por quem se modela, a identidade em terceira pessoa que lhe conferiram. (Nunes 1989: 108).

Essa forma de captar o outro no cenário exterior pode remeter ao conto *O Homem na multidão*, de Edgar Allan Poe. No texto de Poe, determinadas cenas se impõem à percepção sob a forma de imagens as mais diversas como o semblante dos personagens, que caminham pela cidade sem destino. E o *voyeur* decompõe essas imagens em pormenores e tenta visualizar o impenetrável, o transitório, depositados nos pequenos gestos, nas fisionomias e paisagens. Portanto, no trânsito da multidão, o outro atrai a nossa atenção, e no conto de Poe, o observador analítico não perde de vista o anônimo andando pelo labirinto da cidade grande. Então, os juízos perceptivos vão sendo construídos a partir do olhar, mas é difícil desvendar “o incógnito do ser humano”, que não se deixa ler. E o narrador-detetive procura decifrar os mistérios da existência através das pedras deixadas dos índices, que o percurso guarda.

Porém, a legibilidade é embaralhada pela profusão de traços pertinentes à cadeia sógnica. O desafio dessa perseguição inquiridora vai gerando outro enigma, dentre tantos enigmas, e outro signo dentre outros, nascendo assim, múltiplos signos meio ilegíveis da cidade. Segundo o narrador: *a cidade é como um livro com seus personagens que não se deixam ler: es tasst sich nicht lesen*. Simultaneamente os estranhos se aproximam, mas guardando o seu alheamento próprio de solidão, marca desse ser que se recusa a estar só: *multidão, solidão: termos iguais e conversíveis* (Baudelaire in Gomes 1994: 75). *O homem da multidão reduplicado: ambos representam a própria cidade que não se deixa apreender, não permite ser lida, mas que impõe uma leitura do ilegível* (Gomes 1994: 75).

Assim, o semblante de Lucrecia Neves passando pela via urbana busca apreender o outro através de manobras táteis. Está revestida do papel de mulher casada, mas pouco influente ou pouco à vontade no papel sociocultural, que desempenha. Gestos dissimulados e expressões caricatas expressam a sua intenção de fincar pés na cidade. Entretanto aquele hiperespaço é estranho a Lucrecia Neves Correia, bem como

as pessoas. Olhares que não se cruzam e que se entregam *ao imprevisto que surge, ao desconhecido que passa* (Baudelaire in Gomes 1994: 75).

Sentada com o público, enquanto o ballet prosseguia no palco; a escuridão se abanava nos leques. Agregara-se a um povo e, fazendo parte dessa multidão sem nome, sentia-se a um tempo célebre e desconhecida (CS:108).

O excerto acima sugere que a personagem é uma excluída, vivendo numa sociedade em que se sente cada vez mais reservada. Como assinala Paul Patton (1995: 5): *A questão é a que maior parte de nossos contatos diários com os outros sejam contatos com pessoas que não conhecemos ou que conhecem muito pouco de nós*. De modo que esse olhar da personagem remete a um gesto de “mal-estar” que parece reinar como símbolo da ausência de compreensão entre as pessoas. Esse comportamento do sujeito parece ser hoje a vitrine das ruas, em que o desconhecido se aloja em cada esquina, célebre espião anônimo da cidade grande. Lucrecia experimenta, assim, o ato de caminhar, irradiando a sua alma na conjuntura do legível, e do ilegível; visível e do invisível. E sua experiência reflexiva transforma-se no reflexo oblíquo de alguém que ela não vê: *instância anônima, absorvente, que não é ninguém* (Nunes, 1989: 108). Neste sentido, a personagem espia como os outros a espiam; ela, que converte-se no espírito da cidade, assumindo uma existência coisificada. A propósito Heidegger (In Nunes 1989: 108) em *Ser e tempo*, trata da instância anônima e impessoal do ser-com-outros (Mitsein, être-pour-autrui) no modo de ser cotidiano:

No distanciamento inerente ao ser-com (Mitsein), o Dasein, enquanto se relaciona com os outros na forma do cotidiano, está sob o senhorio dos outros. Não é si mesmo, os outros lhe arrebatarem o ser...Pertence aos outros e consolida o seu poder...O 'quem' (das Wer) não é este ou aquele, nem a gente mesmo, nem alguns, nem a soma dos outros.

A divisão, então, da *consciência de si* remete à personagem clariceana na cidade desdobrando-se no instantâneo de ver as coisas *com inocência de que é feito, recebido com maior insistência*. Ou seja, a instância anônima que permeia o sujeito reveste-se pelo olhar do outro — do narrador. Numa das situações que engloba *O narrador pós-moderno*, Silviano Santiago discerne o olhar sobre um fato do olhar que se lança sobre uma pessoa qualquer. Em relação à postura do narrador, este coloca-se dentro ou fora das ações descritas. Assim, Silviano Santiago aborda uma primeira possibilidade: *O narrador pós-moderno é aquele que procura retirar-se da ação narrada, num gesto semelhante ao de um repórter ou de um espectador* (Santiago 1989: 46e47). Tal posição enquadra-se nos quadros narrativos em *A cidade sitiada*. Nela,

permite-se a criação de espaços onde a dramatização prossegue por toda a ação textual. A cidade passa a ser o palco de espectadores cuja ação os arreata, emociona e seduz.

Extirpada a voz, Lucrecia torna-se um objeto da cidade aos olhos da narradora. Para Silviano Santiago, a incomunicabilidade reveste-se pelo tecido de uma relação que se define pelo olhar do narrador. Fica patente que nas cenas transcritas do texto, a troca de olhares não implica na capacidade de Lucrecia poder expressar-se. O que o leitor consegue perceber — espectador ao longo da cidade-texto — é a experiência de um olhar atento, de observador, visto que dotado dessa experiência do espiar é que esse leitor compreenderá que o narrador é a representação viva da redenção da palavra no seio da imagem. Podemos nos referir, então, ao ícone da estátua pública, ou à estátua equestre ou a das mulheres à porta do edifício modernista, das quais Lucrecia se serve para recobrir o olhar das coisas sempre intocável e indireto. Toda essa encenação faz parte do processo do narrador. Assim, exposta ao contato com o outro, a heroína extravai-se à medida em que busca se encontrar e a existência autêntica (aquilo que procura) parece inalcançável, esgarçada continuamente por simulacros da própria realidade. Homólogo ao que ocorre com Martim (ME), quando *um dia depois que nascemos nós nos inventamos*, uma vez que *uma pessoa não é ela mesma, uma pessoa é outra* (ME:168 e 218). Martim cria, então, aquilo que ele é, e quanto a Lucrecia, esta *não parecia mulher mas imitava as mulheres com cuidado e inquietação*. Ambos imitam-se pelo ideal, inspirados daquilo que desejam ser.

Segundo Rosenthal (1975: 9), a narração em terceira pessoa reflete experiências irrealis, pois, compõe-se de aparências da realidade; enquanto que a imitação da realidade constitui o campo da narrativa fingida. Na verdade, a individualidade da protagonista é absorvida pelo narrador, produtor de suas ações, e sobre essa questão da ação e do papel do narrador, observa Orlando Antunes Batista (1981: 11):

Sem dívida, a rutura entre o narrador tradicional e o narrador contemporâneo fez-se pela desestruturação da totalidade cósmica do discurso e esta fragmentação da Realidade é que possibilitou, ao homem e ao próprio narrador, o voltar-se para si mesmo, explorando novas fronteiras de sua consciência.

Assim, Lucrecia aparece através da narradora, e tenta fazer a sua consciência com base no espiar. Mas a sua essência se perde quando é ultrajada pela sonoridade alheia. *Tudo gira em torno de uma ontologia da encarnação*, como retrata Bonheim (1993: 92), ou seja, o estatuto mundano está sob a encenação do olhar

encarnado no ser selvagem. Visão desencadeada num processo cujo endereço situa-se, segundo Merleau-Ponty (*In Bonheim 1990: 92*), *na situação do homem enquanto debruçado sobre o mundo e a história...E o ser se faz olhar, visão*.

São essas sensações que Clarice nos dá a ver nas cenas que descreve daquela cidade. Em meio a essas cenas, sobressai o “mal-estar” de Lucrecia que, não chega a ser propriamente um ato de epifania. De modo sarcástico e irônico, a autora coloca-a numa determinada situação, que no entanto, não lhe causa uma percepção atordoante diante do desconhecido: *Bem que tentava iniciar-se nas expressões dos rostos dos outros* (CS:109). Lucrecia, então, ao lado do marido, tenta com esforço olhar o *ballet*, sentindo-se simplesmente fascinada:

Quanto mais de longe era impossível distinguir senão com um binóculo. Sobre o decote o binóculo do marido cegava-lhe o rosto. Dizendo-se com um cuidado antes desconhecido: é preciso esquecer o dançarino. Porque a recém-casada estremecia tomada de amor pelo dançarino. Não me deixes, dizia abanando-se cerimoniosamente. Mateus Correia estendia-lhes 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: eia, a misturou à doçura do bombom, limpando os dentes com a unha. Sua falta de sensualidade era a sensualidade repugnante de coração, a boca cheia de sangue, amando o bailarino. Sobretudo a que estava ele se dando? lembrava-se ela — nele se revia numa noite de chuva, tentando indicar as coisas — como ele mesmo horrorizadamente tentava. Ele era o bailarino daquela cidade. Mas se ela pudesse ler no rosto de Perseu, de Ana, de Felipe, e mesmo de do dr. Lucas — no do dançarino não podia, era um rosto claro demais (CS:109).

A presença do bailarino, *persona* da cidade, ofusca algo de revelador, sendo que, paradoxalmente, esse rosto do dançarino aparece claro demais. Aqui, convém registrar uma revelação advertida que ocorre à personagem, posto que *compreendia melhor a dança do bailarino do que as outras demonstrações* (CS:109). Não há conflitos que venham instaurar uma tensão ou que venham qualificados pela náusea, a qual, segundo Benedito Nunes (Nunes 1989: 86), *precipita a mulher num estado de alheamento, verdadeiro êxtase diante das coisas, que a paralisa e esvazia, por instantes de sua vida pessoal*. Quanto ao esvaziamento de Lucrecia na cidade grande, este se reduz a um jogo de semelhanças, diferenças, e comparações múltiplas advindas de um estado de não-conhecimento. Então, a percepção visual não parece penetrante e os

enunciados modais sugerem uma visão indireta e distanciada dos acontecimentos narrados. Vale lembrar o estado de epifania tão bem cultuado nas obras de Clarice, avaliado no estudo de Affonso Romano de Sant'Ana(1979: 189):

O termo significa o relato de uma experiência que a princípio se mostra simples e rotineira, mas que acaba por mostrar toda a força de uma inusitada revelação. É a percepção de uma realidade atordoante quando mais simples, os gestos mais banais e as situações mais cotidianas comportam iluminação súbita na consciência dos figurantes, e a grandiosidade do êxtase pouco tem a ver com o elemento prosaico em que se inscreve o personagem.

Tal como ocorre com Lóri, protagonista de *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres* e habitante da cidade, acontece o renascimento da personagem diante da maçã, cuja visão que tem da fruta sobre a mesa, a eleva a um estado de êxtase, a em estado de graça:

Foi no dia seguinte que entrando em casa viu a maçã solta sobre a mesa. Só deu uma mordida e depositou na maçã. Porque alguma coisa desconhecida estava suavemente acontecendo. Era o começo — de um estado de graça (LP:154).

Em Lucrécia, porém, o olhar respalda-se num ato cumulativo, de impulsos ao mesmo tempo vivos e passivos, que se manifestam. Ao perceber, então, os canos d'água, ela se inquieta ao sentir algo jorrando de fora para dentro e de dentro para fora. Esta imagem sugere a posição especular pela qual a própria personagem se move, num reflexo oblíquo que ela própria não vê: instância anônima e absorvente, tal as coisas, tal as pessoas. Assim, a posição das coisas é o avesso do desdobramento interior de cada uma:

De cada parede com cano nascia algo irredutível — uma parede com cano. Os canos: que insistência. Quando era um cano pesado seria: parede com cano pesado (CS:87).

Esta imagem seria, portanto, o estereótipo de um olhar indireto, devorado pelas cenas que contagiam e confirmam a estreita relação entre o eu e o outro. O sujeito é preterido por um olhar indiscreto, sem a pretensão de buscar uma intimidade maior do contato com o outro.

No reino das aparências, contudo, no *hall* da grande metrópole, o desconhecido que passa desperta o lado sensório da heroína, que a todo instante deseja ser notada. A forma como age é como se possuísse *viseiras de percepção da realidade* impostas pelo ambiente onde se insere; incorpora, pois, todo o modo de perceber da cercania, que funciona como um dado a mais para enaltecer a ausência de inteligibilidade na comunicação, que se manifesta, sem as velhas muralhas que

prendiam a personagem e cercavam S. Geraldo. Conclui-se que o indivíduo não compreende o seu mundo e para tentar se comunicar, passa a imitar o outro. Segundo Carmo-Neto (1998: 83):

Quando se compreende que 'o mundo do sujeito' se confunde com o 'mundo da realidade', então, para ele, o 'mundo da realidade mesma' é o mundo que ele concebe. Para ele, o 'mundo da sua realidade' se confunde com o 'mundo da verdade'. Nesse sentido, o que é lógica passa a ser fático e vice-versa; ou seja, o mundo da logicidade se confunde com o mundo dos fenômenos. Isto significa então que, para o sujeito, o critério de verdade pode ser qualquer um, desde que mostre uma consistência entre: seu mundo, a realidade, a verdade e a sua certeza.

Esse mundo para Lucrecia se acaba quando não mais existe o mundo da representação, o mundo o qual ela concebe. Quando tudo se torna absolutamente próximo, apaga-se a visão, e não há mais nenhum espetáculo; não há mais cena e o teatro se encerra. Então, ocorre a perda da significação. Afinal, Lucrecia Neves vai até o morro do Pasto à procura de um instante de verossimilhança; quer representar, atuar, encenar o seu papel de vigia da cidade. Esse instante é similar ao espetáculo do passante em *O homem da multidão*, que encontra um espectador que o vê encenar o seu papel, ao caminhar pelo palco da cidade. Quem vê de perto não vê, afirmava Oswald de Andrade, homólogo ao que dissera Merleau-Ponty: *ver é ter à distância*. Por isso, o olhar panorâmico é peculiar em Lucrecia, porque sua realidade é medida sob a linha do horizonte na qual *ela via cada pequena coisa com suas luzes, esse estranho mundo onde tudo se poderia inutilmente tocar* (CS:136).

Mas esse olhar panorâmico está hoje em extinção, segundo Brissac Peixoto (1992: 73) A tendência é apropriar-se das coisas, aproximar-se de tudo, como os ratos: *...os ratos, verdadeiros ratos, sem tempo a perder, roíam o que podiam, aproveitando, sacudindo-se em riso* (CS:108). Lucrecia espia essa imagem, flagrante de percepção, que marca as relações do homem urbano com a metrópole: a fascinação pela velocidade, pela disputa, pela fragmentação da vida em átomos isolados. Esse contato com o outro induz, ou força uma aproximação com o objeto. Por sua vez, a comunhão entre a metrópole e Lucrecia não passa por essa via. Ela vive à mercê, como os outros seres alienados, como os ratos; completamente fora do lugar.

A ficção de Clarice nos proporciona experimentos de visão os mais diversos. Numa de suas crônicas, a narradora revela que andando pela avenida Nossa Senhora de Copacabana...até que, de repente, vê um rato morto. E presume que não está

preparada ainda para “isso” e diz: *Talvez eu não possa olhar o rato enquanto não olhar sem lividez esta minha alma que é apenas contida.* A imagem do rato serve-lhe, pois, de arcabouço frente à falta de nitidez que ela própria tem para ver as coisas de perto. Em Lucrécia, essa imagem inserida no contexto urbano expressa o desenraizamento da personagem em relação ao lugar. Ao contemplar a cidade, compara-a com São Geraldo, estabelecendo ela própria uma relação indireta com as coisas:

Era assim. Que rápida caçada. Saía para fazer compras, ia pela sombra olhando as placas dos dentistas, as fazendas expostas; até a loja era perto, além dela era “longe”: calculava na paisagem nova, comparando-a com a de S. Geraldo (CS:110).

Na realidade, o olhar da personagem sobre a cidade constitui-se sobre a possibilidade/impossibilidade de espiar as coisas. Entre o ver, o tocar, o que está fora e o que está dentro, toda a sinalização de sentido se mostra enviesada, e a protagonista tenta saturar a sua existência no decurso da excursão pela cidade grande. Trai São Geraldo, movida pelo ensejo de uma nova realização:

Com ponderação olhava de um lado e de outro, calculando e medindo esta nova cidade que comprara. Mas não era nenhuma ingênua sacrificada. Lucrécia Neves desejava ser rica, possuir coisas e subir de ambiente (CS:102).

Assim, as personagens de Clarice Lispector vivem em constante deflagração entre o ir e vir, entre as feridas e as cicatrizes, entre o remédio e o veneno; ou em meio à possibilidade de articular novas promessas, novos bálsamos que abriguem o corpo no espaço. E em Clarice, o corpo encontra vazão através da escrita:

Resta-nos mergulhar na superfície do significante (para nós enquadrada na percepção visível) e, à margem da escrita, percorrer suas lacunas, suas ausências, suas frestas. Como um tecido, um bilro, uma renda, o texto feminino então se exhibe, um desenho. Puxado o fio, o desenho se desfaz. Quem souber bordar, lerá?(Ana Saliba in Diniz 1990: 34) Ou como um tecido, o avesso contém e deixa o outro lado (Caetano Veloso in Diniz 1990: 1).

O espiar, no texto de Ana Maria Saliba e na frase de Caetano Veloso, preside a relação sujeito-objeto pelo avesso; uma ato que se desdobra na missão de especular os cortes e recortes, fissuras e fragmentos da realidade. O percurso de Lucrécia Neves fora de São Geraldo permite-nos focar a vida da personagem, que se desdobra pela ação de espreitar — sempre vigilante — o espaço em que se insere. O retorno a São Geraldo, este não mais primitivo como o deixara, é sitiado pelo maquinismo das coisas, que advém do progresso.

2.3.1 O caminhar da estrangeira

*Lucrecia — uma estrangeira apenas
protegida por uma raça de pessoas iguais,
espalhados nos seus postos (CS:81).*

Essencialmente, o espiar é canalizado numa perspectiva do estrangeiro cuja percepção e imaginação defrontam-se para instigar uma realidade que se instaura. Nessa condição, está a imagem do outro:

Aos poucos ela não saberia se olhava a imagem ou se a imagem a fitava porque assim sempre tinham sido as coisas e não se saberia se uma cidade tinha sido feita para as pessoas ou as pessoas para a cidade (CS:47).

Por essa via, Nelson Brissac Peixoto (1992: 72) em *É a cidade que habita os homens ou são eles que moram nelas?* — afirma:

Hoje nem a cidade — sem rastros e sem história — nos habita, nem os homens — que não sabem mais ver — habitam a cidade. A alma dos lugares parece ter-se perdido para sempre. Reduzidos a locais moldados pelo hábito, com seus habitantes conformados com traçados pré-estabelecidos.

Trata-se, pois, do paradoxo da obra de Benjamin: o encontro da cidade com os homens se dá quando estes percorrem terras desconhecidas ou quando se fazem estranhos em sua própria cidade. É o que a protagonista deseja encontrar na metrópole: sinal de vida. Trata de apropriar-se desse sinal, na tentativa de aproximar-se da metrópole, de possuir coisas e subir socialmente. Considerada como uma particularidade do mundo moderno, a imagem nos invade através de aparelhos de visão, que reproduz a magia da cidade: seu resplandecer e sua majestosa grandeza. Trata-se, realmente, de um tópico revisitado por Benjamin, ao dar profundidade ao olhar panorama; visto como vitrine e ideário máximo do século. Reativando esse ponto de vista, Lucrecia firma-se num panorama em que banaliza o imaginário através da lente de um olhar outro, estando pontilhada por dois territórios, ambos marcados pela pertinência de pertencer a eles ou de estranhá-los. De modo que para ela, alçar vôo e conquistar a terra prometida são esforços que vão se articulando e se redefinindo:

...bem queria prosseguir mas o vazio a rodeava e no vazio a fechadura prendia — e queria alçar-se acima da fechadura mas que esforço de grito de ave era alçar-se de novo...(CS:66).

Essa artilharia do olhar contamina a forma de situar o espaço da metrópole. Estrangeira numa cidade desconhecida, a personagem quer fincar os pés na cidade, ou melhor, fincar o olhar sobre a cidade, que significa traduzir aquele universo pela sua aparência:

Queria também não perder tempo e olhar logo a nova cidade — esta sim! Verdadeira metrópole — que seria o prêmio do forasteiro. Procurava um modo bem próprio de olhar e foi através do triângulo formado pelo braço que mantinha o chapéu na cabeça, que viu um homem correr para pegar o bonde... Nas calçadas cheias ninguém olhava para ela, cujo vestido cor-de-rosa teria todavia encanto em São Geraldo (CS:103).

O que havia ali era aparência, apenas, pois a identidade e o lugar são evacuados por imagens. Por estranho que pareça os que estão dentro não percebem tanto as coisas quanto os que vêm de fora. Por isso, Lucrecia é mais uma vítima, mais uma estranha no ninho, justamente pela falta de originalidade, de autenticidade que permeia o seu ser naquele espaço. E a possibilidade de ingresso na via urbana esbarra com a falta de identidade que ali reina, num espaço repleto de signos que constituem a cidade onde a dissimulação perpassa a ordem das coisas. Com isso, a personagem aprendeu a ser dissimulada, a encenar a própria vida:

Gostei muito, o teatro estava bom, me diverti tanto. A ordem superior. Estava muito bem dançando, aprendeu ela a dizer mexendo sobranceiras, e livrou-se para sempre de tantas realidades intransponíveis (CS:110).

Essa maneira de agir em tons dissimulados nos centros urbanos nada mudou em relação aos dias de hoje. Em plena virada do milênio, o ser humano torna-se cada vez mais estranho. O olhar do cidadão foge ao encontro do outro na multidão, e as suas palavras se perdem, pois, os signos que representam esses sujeitos enveredam por tons que não são nem tão originais. Circunstância que faz do sujeito um estrangeiro em sua própria terra e em terras alheias. Nelson Brissac Peixoto (*In O olhar* 1990: 363), assim analisa a posição do estrangeiro:

É a questão que atravessa, nos últimos anos, o pensamento e a arte contemporâneos: a perda de sentido das imagens que constituíram nossa identidade e lugar. Daí o recurso ao 'olhar do estrangeiro', tão recorrente nas narrativas e filmes americanos recentes: aquele que não é do lugar, que acabou de chegar, e é capaz de ver aquilo que os que lá estão não podem mais perceber. Ele resgata o significado que tinha aquela mitologia (...) O estrangeiro toma tudo como mitologia, como emblema. Reintroduz imaginação e linguagem onde

tudo era vazio e mutismo. Para ele, estes personagens e histórias são capazes de mobilizar. Ele é único que consegue ver através desta imagerie.

Na concepção de Peixoto, é patente a questão relacionada à produção de sentido na chamada cultura “pós-moderna”. E esta idéia pode remeter à ficção de Clarice Lispector, em que esse olhar:

Sacraliza o banal e banaliza o sagrado, pulsa na superfície o fundo falso, multiplica em personas a sua própria identidade dividida, ficcionalizada em sua escritura e na cena cultural brasileira (Diniz 1990: 30).

Existe, pois, uma margem escrita de Clarice para que se possa especular o outro, que se aproxima e se distancia; indo de um cômodo para outro, de um lugar para o outro, pedindo passagem. Todos parecem instaurados sob uma semiologia do olhar em deslocamento e como retrata Julio Diniz (1990: 46):

Os signos sustentam a visão da consciência individual permeada por uma complexa assinatura. Clarice assina uma escritura limítrofe, entre-texto a se disseminar por espaços do silêncio e da voz tagarela, da loucura e da consciência, do efêmero e do cotidiano.

Como Clarice mesmo declara: *Vivo à beira*, assim como Lucrecia, Joana, Virginia, Macabéa. Nesse campo de acuidade, o mapa da cidade tem sua rubrica lançada na assinatura da indexabilidade, em que:

No tempo e no espaço, seu objeto imediato terá a natureza de uma designação. Ele designa, aponta, indica um objeto dinâmico que tem a natureza de um concreto, que de fato, ...tem uma existência concreta (Santaella 1992: 194).

Nesse sentido, o objeto percebido gera formas que se vão diluindo a tudo o que o signo se aplica — como um feixe de perceptos, a cada instante algo aparece, e as referências do objeto diferenciam-se pela sua dinamicidade, por sua vez, inatingível. *Se o objeto tem a natureza de um possível, algo ainda não existente, ele terá sempre um caráter indefinível (Santaella 1992: 195).* Nesse ponto, o objeto tem o caráter de um primeiro, quando algo perceptível é indefinível — uma mera possibilidade. Na generalidade da terceiridade, coordena-se a mediação entre o signo e o objeto, assim sendo, *o objeto dinâmico, neste caso, sempre aparecerá sob espécie sîgnica numa regressão infinita (Santaella 1992: 195).* Assim, o objeto textual da escritura² clariceana tende a regredir ao infinito pelo seu caráter de lei, símbolo da força imagética; como

² Clarice afirma em *Água viva: Antes de mais nada, pinto pintura. E antes de mais nada, te escrevo dura escritura*. A noção de escritura no sentido da escrita do escritor, em substituição à literatura, foi-nos dada por Roland Barthes, ao afirmar que: *A Escritura é isto: a ciência dos gozos da linguagem, seu Kamasutra*. Barthes revela a riqueza de um elemento que caracteriza os significantes tratando as palavras como possibilidades de encenação e teatralização.

também, esta imagem se dinamiza como ocorrência, visto tratar-se de uma coisa existente para a qual pode apontar num determinado lugar no tempo e no espaço. A regressão ao infinito pode, então, ser enaltecida pela veia sígnica que dissemina-se no espaço textual.

Vale dizer que este disseminar ocorre por intermédio das imagens vinculadas pelo detalhe realista, pela forma ziguezagueante de se costurar a trama, pelas idas e voltas constantes; ou, ainda, *na criação de paradoxos, o que dá ao todo a configuração de algo poroso, não orgânico, quase volátil, mas também os unifica* (Lucia Helena 1991: 58). Há, então, uma proliferação de sentidos como numa profusão de vocábulos em conflito, conforme afirma Roberto Corrêa dos Santos (1991: 58), *das forças díspares que regem os afetos, ora livres, ora represados. Proliferar, na obra de Clarice, é tentar outra vez, é repetir, negar, afirmar, perguntar:*

Sonhar ser grega era a única maneira de não se escandalizar, e de explicar seu segredo em forma de segredo; conhecer-se de outro modo seria o medo. Grega numa cidade ainda não erguida, procurando designar cada coisa para que depois, através dos séculos, elas tivessem o sentido de seus nomes...Apontava com o dedo, a grega sem rosto. E seu destino como grega então era tão inconsciente quanto agora em S. Geraldo. O que restara de tão longe? O que restara da Grécia? a insistência: pois que ela ainda apontava (CS:78).

Esse modo de conceber a realidade parece vê-la como mediada por núcleos, estruturados, a seu turno, por microcélulas, que se vão atando às duas pontas da vida; e, simultaneamente, vão descendo a casos particulares, também, desatando-se, desfazendo-se, num fluxo e refluxo de estruturação e desestruturação. Eis o estado das personagens clariceanas, que vivem à beira — sempre especulando uma nova fonte de realidade.

Por isso, a imagem como representação é passível de uma análise — não só porque, como demonstra Charles Peirce em *Ecrits sur le signe* (Peirce in Machado, Pageaux 1972: 62): *A semiologia é o domínio da representação no sentido em que a entendemos, mas também porque esta representação é um vector possível de comunicação.* Importa salientar dentro deste conceito, o que Alvaro Manuel Machado e Pageaux (1972: 62) revelam: *a imagem é, até certo ponto, linguagem, linguagem sobre o outro.* Assim, o olhar enviesado se dissemina na cidade-texto como resgate da representação da mulher; ela, que busca não só uma identidade, mas a outra, a outra a ponta da vida.

A sedução criada por essa multiplicidade especular instaura uma espécie de rachadura dos sentidos, que se espalham no elo da linguagem — verdadeiro instrumento

com o qual pode restaurar ou mediar as imagens. Através dessas imagens convém inserir o outro na cavidade do entendimento, como uma *assinatura escritural* (Diniz 1990: 46). Seguindo o estudo de Julio Diniz, a literatura clariceana surge como prática de desvio, um teatro a tramar o discurso da representação.

Neste sentido, o olhar de estrangeiro pode ser definido em Clarice como estatuto da criação de uma identidade inversamente oposta à ordem social. Aparado reflexivamente no outro, o mesmo se indefine, transforma-se em fragmentos de imagens, movimentos, espaços, falas e emoções:

Por se saber dividido, exilado de si mesmo, o estrangeiro olha o exterior de sua fronteira como necessidade de traduzir o visto, o vivido. Traduzir — adaptar, codificar, identificar, enfim, buscar sentido. Na busca da unidade perdida, o seu olhar recolhe o que na fala se apresenta como aprendizagem do verbo. Falar, falar, criar uma espécie de sintaxe cotidiana, habitada por frases-feitas, lugar-comum, cicatriz-marca da ferida original. Suturam-se margens distintas: o eu do outro, o lugar de onde se veio e o lugar onde se está, a língua materna e a língua madrastra, a tagarelice e o silêncio (Diniz 1990: 30).

Pensando nesse olhar estrangeiro, as personagens de Clarice, como Lucrecia Neves, instiga o banal e banaliza o sagrado; tange na superfície o fundo falso, desdobra em personas a sua própria identidade dividida, ficcionalizada em sua escritura e na cena cultural brasileira. Cria elos comunais com as coisas e o modo pelo qual reside a sua existência no mundo é atirando-se num emaranhado de flashes, nos quais tenta visualizar aquilo que é mais visível na realidade:

Ela precisava das coisas para que estas existissem... precisava de inúmeras coisas: de uma saia quadriculada e de um pequeno chapéu da mesma fazenda; há tanto tempo precisa se sentir como os outros a veriam de saia e chapéu quadriculados...(CS:37).

A personagem clariceana media o próprio esforço para se exteriorizar. *O segredo das coisas estava em que manifestando-se, se manifestavam iguais a elas mesmas* (CS:61). Não queria Lucrecia igualar-se a uma comunidade, em que diferentes tipos de pessoas vivem em relativa proximidade uma das outras, compartilhando espaços, gestos, traços e perfis da cultura urbana: enfim, numa comunicação mediada à distância. Há, pois, uma dimensão na vida urbana que advém da concentração e da variedade de pessoas que, por sua vez, identificam-se umas com as outras, com base na aparência; em papéis sociais, ou em outras características singulares. Conforme Paul Patton (1995: 7):

A comunicação por meio da linguagem sugere diferença e distância tanto em sentido temporal quanto espacial: logo, sugere a possibilidade de equívoco, de comunicação distorcida ou fracassada. Mas também sugere a possibilidade de conciliação, criatividade e representação. Além disso, o desejo de comunicar-se dentre as diferenças de culturas, linguagens, raças e idades poderia implicar reconhecimento e respeito pelo outro. Há um prazer em 'being draw out of oneself' através da compreensão de que há outras formas de pensar e agir.

A heroína clariceana encena a própria vida no palco da cidade e finge estabelecer-se naquele meio, em que é observada; não tem voz e sua experiência recai sobre uma realidade flutuante. Está, pois, fadada a perseguir a palavra para atingir a consciência e, assim, essencializar-se. Não conseguindo cristalizar em tal circunstâncias, a única forma de esculpir o seu papel no seio da cidade é mostrar-se. Mostrar-se é a maneira de se conhecer.

Embora, um pouco perplexa, percebesse que sabia tanto de si quanto o caixeiro-contador diante da lata de lixo. E, também como ele, se orgulhasse de, de tal forma não se conhecer... 'Não se conhecer' era insubstituível por 'conhecer-se' (CS:71). Ela gostava muito de se mostrar – diz Perseu (CS:37).

A ação de caminhar concretiza-se e se alterna na visibilidade/invisibilidade das coisas. Abrindo rumos e direções, as imagens surgem nesse processo de espiar as coisas primeiras, de valor original, aquelas cujas razões não se conhece porque o apurar das coisas, segundo Lucrecia, é uma tentativa que converge para o apontar. Comparando a metrópole a São Geraldo, *com a palma cruelmente à mostra, a mão estendida pedia e ao mesmo tempo: Indicava (CS:67).*

As extravagâncias de cunho metropolitano, como maneirismos, caprichos e preciosismos, podem ser entendidas como um extravasamento de mobilidade; mas, ao mesmo tempo, elas achatam a liberdade individual. Extravagante por imitar o meio, e errante por não preencher os requisitos da ascensão dentro dele, Lucrecia procura as portas de saída da metrópole. A brevidade e a escassez dos contatos inter-humanos conferidos ao homem metropolitano comparadas à interação da pequena cidade, impulsionam o seu retorno à cidadela. Porque o espírito objetivo vence nas raias da urbe, em contraste ao espírito subjetivo. E equivale dizer que a percepção visionária da heroína, que mais se identifica com o espírito da cidadela, é remissiva ao ambiente cultural onde os elos não se perderam e, com isso, São Geraldo polariza-se pelas coisas que se manifestam, *igual a si mesmo, sem se revelar.*

Diz George Simmel (1987: 183) em *A metrópole e a vida mental* que:

A razão mais profunda, entretanto, pela qual a metrópole conduz ao impulso da existência pessoal mais individual — sem embargo de quão justificada e bem sucedida parece-me ser a seguinte: o desenvolvimento da cultura moderna é caracterizada pela preponderância do que se poderia chamar de 'o espírito objetivo' sobre o 'espírito subjetivo'.

Sentindo falta de, no subúrbio, caminhar sem embargos através da própria espiritualidade, Lucrecia sugere que São Geraldo é o seu verdadeiro espaço. Lá, deixa que as coisas se manifestem em si; era o único modo de alcançar e desejar atingir o estado de consciência, mesmo objetificado pela ação do espiar; de forma que no “seu verdadeiro estado de sítio”, a espiritualidade seria retomada. Por isso, o seu espírito não se coaduna com a metrópole, e conseqüentemente, a personagem não se recompõe como indivíduo; seus planos fracassam, ao viver às custas da cidade grande, aprisionada a futilidades. Ao sentir os ecos da nova existência lhe invadindo, como que se desarma, o seu ângulo de visão quer aproximar-se da vida urbana, que lhe impulsiona para cair ainda mais no mecanismo das coisas:

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. A melhor posição seria ainda a de ir embora, fingindo não as ter visto — foi o que Lucrecia fez, continuando as compras (CS:110).

Ela não se compraz com o mundo dominado pela razão, mas racional que lhe é imposta. Notamos que o espírito da modernidade alia-se aqui ao ritmo do ambiente, em que a natureza se encontra dominada por identidades obcecadas pela exatidão, pela precisão buscada pelos ponteiros difusos dos relógios. A vida metropolitana proporciona ao sujeito traços que colorem as atividades e as relações mútuas, racionais. Esta mesma exatidão e precisão, que redundam na forma de vida da cidade, também, propiciam uma estrutura da mais alta impessoalidade, e como que dela emana a liberdade individual do sujeito. Conforme Simmel (1987: 23e24):

O indivíduo se tornou um mero elo em uma enorme organização de coisas e poderes que arrancam de suas mãos todo progresso, espiritualidade e valores, para transformá-los de sua forma subjetiva na forma de uma vida puramente objetiva. A metrópole é o genuíno cenário dessa cultura que extravasa de toda vida pessoal.

Por isso, Lucrecia ironiza o peso do progresso sobre o homem; mal se encaixava à roda do “sistema perfeito” da metrópole e *com a cabeça para baixo e uma*

perna saltando fora, espiava bastante bem (CS:108). No emaranhado de existências que sitia a metrópole, ela sente o olhar vazio da sua gente, bem como o seu próprio. A sua morada não estaria naquele lugar em que as pessoas vivem em complacência no espaço, sem os elos comunais. A possibilidade, então, de se encontrar estaria na volta ao subúrbio. Além disso, o anonimato e a inexpressividade dramática da vida na cidade grande impulsionam a nostalgia do subúrbio, o retorno à terra natal: *Uma noite Lucrecia chorou um pouco, enquanto o lutador exausto sonhava ao lado. Então ela disse em cólera: vou embora daqui* (CS:114). A proximidade e o aconchego com o subúrbio constituem, então, o retrato de Lucrecia. Ambos têm o mesmo grau de ligação. A personagem bairrista identifica-se com a constituição física do local. Percebe, entretanto, o sentido da evolução, do progresso urbano em São Geraldo, em detrimento do pouco amadurecimento da urbe, sob outros aspectos; também a personagem, por analogia, vê-se *rude e 'malfeita'*.

O retorno da personagem ao subúrbio é a única forma de redimi-la de um equívoco existencial, na esperança de retomar os elos com o lugar, pois lá, ao menos, *rua era rua, igreja igreja* (CS:114). Desaprumada e inexprimível, Lucrecia vê o progresso chegar a São Geraldo: *Ah! Exclamou a mulher se dando em júbilo. Pareceu ouvir o casco de um cavalo em pancada curta* (CS:114). A percepção falseada e esgarçada num extremo esforço responde ao novo tempo, que vigora na cidade, e, *aproveitando sua ausência, S. Geraldo avançara em algum sentido, e ela já não reconhecia as coisas. Chamando-as, estas não mais respondiam — habituadas a serem chamadas por outros nomes* (CS:115). Outros olhares transformaram o subúrbio, e desse feito, inibe Lucrecia a passear sozinha, pois algo lhe escapa aos olhos:

A rua do mercado cheia, porém, de novas luzes e de novos carros... não sabia por quê S. Geraldo perdera os motivos e agora funcionava sozinho. Se acontecesse um assassinato, era S. Geraldo quem assassinara. Nunca as coisas haviam pertencido tanto às coisas. Fora para sempre deflagrada uma mola, e a cidade era um crime. Esta cidade é minha, olhou a mulher. Como pesava* (CS:116e117).

Esse processo de intimidade com a terra natal é tecido de forma a conectar as raízes constitutivas daquela cidade expressando a sua condição de alimento-substância, de elementos constitutivos do próprio ser, e da representatividade, que

* Grifo nosso.

engendra o fenômeno urbano. Também, podemos ler em João Cabral de Melo Neto (1997: 10) a fonte espiadora do poeta para revelar o contato com a existência humana:

O servilhano usa Servilha com intimidade...ruas que o servilhano fez para si mesmo, pequenas e íntimas para seu aconchego.

Vemos, então, proliferar a relação intensa e íntima entre a cidade e as pessoas, que não passam despercebidas, nem pelos transeuntes e nem pelo poeta. O laço materno, visto por Cabral como um elo entre a cidade e o povo, é identificado como um movimento que permite analisar a via urbana como sendo a via uterina do ser. O sentido dessa troca profunda, existente entre cidade e ser humano, segundo Lúcia Leitão (1998: 61):

Parece ser, em determinadas circunstâncias, tão vital quanto a que se dá no útero materno, ou seja, é como se o indivíduo sentisse, ou pré-sentisse que não seria ele mesmo, se outro fosse o seu espaço fundamental.

Cabral usa as palavras *intimidade*, *aconchego*, *corpo* para tocar a relação que se oferece aqui como num processo de gestação. A relação, no entanto, entre a heroína clariceana e o seu ventre citadino, vai se desmistificando, na medida em que os modos de ver vão se destorcendo, como um corte que acontece no cordão umbilical. A cidadela São Geraldo prospera, multiplica-se, enquanto os valores e as figuras da terra desdobram-se e ganham expressividade. A distância começa a ganhar ritmo pela falta de experiência, pelo desencontro e pela ausência de identidade diante do desenvolvimento urbano. Lucrécia volta com o intuito de dominar novamente o seu espaço, os seus códigos, a fim de aprender a lê-los; para aprender sobre si mesma e apreender as coisas. Com o avanço do subúrbio, revela-se uma certa agitação nos locais, deixando atordoada a personagem quando deflagra as luzes e sombras que miram sob as coisas da cidadela. Um misto de mistério mescla-se a um certo temor e fascínio, pois o que se via antes, agora, tornou-se, invisível; ou melhor, a imagem sombreada pela escuridão nos dá a sensação de que o sujeito se esconde e não se faz notar pelo que é, mas pelos reflexos inscritos por objetos ou utensílios banais do cotidiano. Essa procura desenfreada do indivíduo por um rumo projetado, então, a imagem do invisível do mundo e do próprio homem, e por isso a cada momento cruzamos com imagens inventariadas, capazes de fragmentar a visão unilateral. Assim, afirma Renato Cordeiro Gomes (1996: 21):

Os olhos dos habitantes, leitores da cidade, estão num processo de visão visual, compactando uma multiplicidade de gestos, movimentos e imagens, no ato de ver/ler a cidade. Na experiência urbana, cruzam-se extremos momentos de

conflitos e o banal que sustenta a cidade e lhe dá vida, construindo-se em fatores condicionantes da percepção desses leitores.

A imagem (in)visível do homem pode ajudar a expressar o sentido de orientação na cidade moderna. O fugaz, o instável e a imagem flutuante dominam os ares da fisionomia urbana. Não é só pelo aspecto da descrição física, que importa concentrar a relação do homem com o seu meio e sim pelo estatuto que rege a cidade concretizada na sua alegoria; descobrindo os seus instantâneos gestos, que focalizam-na como um organismo vivo, mutante, ágil e que, por sua vez, passam a encobrir as relações humanas sobre a qual ela se manifesta. Dada essa dimensão, ler a cidade é construir uma possível leitura para o ilegível, dado que *aprender seus sentidos múltiplos e em colapso é indicativo da tentativa humana de orientação na labirinto das megalópoles, da Babel moderna, ou pós-moderna, que os discursos dramatizam* (Cordeiro Gomes 1996: 21).

Perdida, Lucrecia Neves sente-se uma estrangeira em seu próprio subúrbio:

Deixava-se guiar pelo marido como se fosse ela a estrangeira em S. Geraldo e a civilização se erguia, pessoas passeavam nas noites de verão — e ela olhando pela varanda (CS:115e116).

Lóri, em *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*, não se entrega à multidão. Seus passos eram indecisos e fugidios, como lembra Baudelaire (*In Tavares Costa 1997: 72*): *Multidão, solidão: termos iguais e conversíveis para o poeta diligente e fecundo. Quem não sabe povoar a sua solidão também não sabe estar só em meio a uma multidão atarefada.*

Lóri não aprenderia a entreter-se na sua solidão, presa naquele minúsculo apartamento. Lucrecia, presa na varanda, também não se intrometera entreter sua solidão. E quanto mais São Geraldo progredia, maior era a sua dificuldade de falar com clareza, tão dissimulada se tornara, porque *vista do alto de uma janela a cidade era um perigo* (CS:117). A personagem cada vez mais se tornara um objeto da cidade, ou melhor, não sabe constituir a sua emancipação, pois, ao espiar, perde-se no emaranhado de existências daquela cidade. Postando-se assim, à janela a espiar e a segregar cada vez mais sua solidão.

Enquanto isso Lóri empreende o caminho da liberdade, procurando na cidade qualquer coisa que a iniciasse no exercício de sua aprendizagem: *Então ela viu uma rua que nunca mais iria esquecer. Fora, porém, germinada* (LP:154). Lucrecia, *equilibrando-se sobre a corda* (CS:123), destemida e sem se envolver com a ocupação

de São Geraldo, abaixa os olhos procurando esconder — *que era ela a culpada* (CS:123) pela presença de pessoas irritadas e tensas, que tomavam conta da cidade. Repleta de *ais estridentes*, o único modo de descrever São Geraldo era perdendo-se nas suas ruas. Perdida, andando por *caminhos cheios de poeira e sol, as pessoas se cruzavam* (CS:126). A grande dificuldade era descobrir o interesse imediato das coisas e, com esforço, a personagem ia procurar lá longe, *fazendo enormes e inúteis passeios de onde volta{va} exausta* (CS:126).

Sentindo-se cada vez mais absorta, exausta e perdida, Lucrecia fica fora à margem daquele “sistema perfeito” e, na possibilidade de um renascimento consigo mesma, busca uma forma de *ocultar as garras {de fazer que não vê}*. À procura pelo elemento natural da sua cidade de origem acaba sendo fonte de decepções como se ali não fosse mais possível atingir o seu potencial, se não conseguisse realizar-se. E não se libertando ao caminhar pelas ruas da metrópole e não conseguindo alçar vôos através do matrimônio, Lucrecia revela apenas a sua ira:

Nada havia de mais perigoso do que uma mulher fria. E Lucrecia era casta como um peixe(...). Ambos resolveram não sair {Lucrecia e Mateus}, cruzavam-se a cada momento pelas salas com irritação(...) Um deles precisava ser expulso, agora que Lucrecia recuperara o antigo poder(...). {Mateus} com a voz mais fraca num corpo sempre maior a impacientava, provocando-lhe aqueles coices secos na cauda do vestido de casa. Ela olhava-o com grandes olhos admirados ria rumorosamente de frieza (CS:120,123-124).

Essa ira é indício de algo que ela ainda não vê plenamente, como a sua percepção, que se dilui e não se aprofunda ao conectar com as imagens da realidade. Consciência esgarçada numa duração descontínua, mantém-se submissa, dispersa, enquanto cobre o seu percurso, nas andanças pela terra, porque *o tempo é uma das formas da existência da matéria, uma forma objetiva, como a própria matéria* (Askin in Martins 1988: 87). A imagem do espaço-temporal urbano configura o ser numa gloriosa sensação de estar/para as coisas, sendo esta sensação um verdadeiro instante de glória — um ato de visão, sem interferência do entendimento, pois, em São Geraldo, *havia uma glória que até então nunca se atingira. Indivisível pelos habitantes* (CS:117). Essa concepção de mundo de Clarice Lispector indicia o limite do dizível, similar ao inominável; remete à *glória divina primária*, júbilo de uma potência refreada de liberdade. E seguindo a trilha das suas personagens, Lóri chega ao ápice de um novo nascimento, tão procurado. Macabéa, estrela das ruas da cidade inconquistável, acaba

brilhando a sua existência de modo bizarro, pois o encontro consigo mesma acontece no momento climático final, rente ao asfalto, à margem da morte, a glória divina primária.

Lucrécia, anônima nas ruas da cidade, é mais uma agregada no mundo. Toda a sua iluminação engendra um salto à distância. Ela era tomada pela qualidade do que via, sendo espectadora e atriz das próprias encenações, transforma-se, enfim, num sentido apenas: espiar, passear, ouvir. Desse modo, tenta sair da superfície, ultrapassa os muros imaginários e devaneia pela cidade, a fim de conquistar a tão sonhada forma de realizar-se como indivíduo, pois *estava tão adormecida que se tornara enorme. Arrastando o corpo, procurando* (CS:76).

2.4 Os instantâneos fotográficos das sensações

E também olhar as coisas grandes que saíam do alto dos sobrados assim como se via diferente no espelho dos outros: entortadas numa expressão passiva, monstruosa (CS:74).

O espelho e a fotografia são dois ícones, que sinalizam o sentido da vida. São grandes as ressonâncias desses objetos na literatura de Clarice, que focalizam e refletem a imagem do outro. Segundo Olga de Sá (1979: 265), *a sua escritura orienta-se para o pólo da sensibilidade e se coagula em super ícones*. Lucrécia tenta reunir toda a sua aprendizagem através da expressão dos gestos, porque a força do que é dito condiciona o que é visto no processo de autoconhecimento; neste processo, mesclam-se as visões contempladas no espelho, na água, como também no retrato, mostrando a personagem que se coloca ao lado do cartão-postal do futuro viaduto.

O retrato e o espelho são, portanto, ícones que abarcam toda a situação do espaço sitiado, e são lançados como meio de perscrutar a matéria da realidade. A personagem sempre vai ao encontro da expressão máxima da realidade cujo sentido se registra pelo deboche, pela ironia, pelo enigma que a leva a zombar de si mesma. As linhas de planos, superfícies, perspectiva, luzes e sombras são expostas no instante em que o real se transfigura, instaurando na escritura o ritual sígnico. Neste ritual, o retrato

da cidade ou do sujeito abre-se a planos futuros, que se projetam na esperança de algo desejado. Eis o itinerário circunstancial de uma dessas imagens:

Tem aqui um homem muito bom do 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. Não entendo! interrompeu-se Lucrecia sobressaltada — que desejava ainda sua fotografia? (CS:168).

Sua fotografia constitui um emblema, que esbarra sobre si próprio. Nela encontra-se a margem do sensório, do corpo que vibra diante do objeto — e dele suplanta todo o perfil da existência. O ícone é, assim, um signo que assenta, imita o seu objeto, pois, há algum traço em comum com este objeto. Sem perder a literariedade, a literatura clariceana potencializa-se, e frente ao refinamento da língua, acaba por singularizar-se e personalizar-se ao questionar o impacto da palavra frente ao elemento sensível.

Sob esse compasso, o espaço da ficção da autora sujeita o ser e a linguagem a um patamar vigilante, numa pesquisa vital e contínua, pois conforme Olga de Sá (1979: 253): *Clarice Lispector elabora grandes coagulações metafóricas e se plasmam, primordialmente na zona do sensível.* A paixão de Clarice pela linguagem é irrevogável e o seu engajamento quanto à ordem do escrever faz-se presente no corpo. Rasuras e fissuras encarnam nas formas do pensamento. Na guerra, entre os olhos e as mãos, vence o que enaltece o motivo de força maior: a palavra se renovando, coagulando-se e plasmando-se. Diz a escritora: *Não sou intelectual, escrevo com o corpo.* E afirma Roberto Corrêa dos Santos (1991: 62):

O corpo tem uma fórmula de produção de sentido, uma sintaxe, uma semântica e uma pragmática próprias. As vontades e os horrores de um corpo podem ser simulados, mas sempre de algum modo deixam impressões naquilo que tocam.

O sobressalto de Lucrecia frente à fotografia torna possível reconhecermos esse corpo, que cogita as impressões, as marcas alojadas através de gestos e formas, numa fotografia, ou num espelho, onde o estar diante de algo é um ato de revelação. Assim, a cidade clariceana vive de prospecção, vontade de plasmar um futuro. A vontade de ser e de parecer, de criar expectativas em relação às coisas em coágulo, aos códigos projetados na cidade, no subúrbio, no país. Por isso, a câmara da narradora dispara e submete ver/ler os caprichos da espia Lucrecia que, tal como ela, espreita o mundo e, para ambas, tudo é focalizado de modo indireto.

A evidência dos rumos das personagens clariceanas sustenta-se por meio de idéias reveladas em grande parte por imagens, metáforas, oxímoros, que sacralizam o

aspecto pictórico das coisas. Em *Perto do coração selvagem*, o cavalo importa para Joana como um símbolo de vida, de liberdade; imagem vital, pura e desprovida de caracteres racionais. Um outro exemplo marcante é assinalado pela inscrição da palavra *lalande*. Ela é inventada pela personagem para ser sentida, não para sobrecarregá-la de sentidos. O *mistério* do dicionário era uma preocupação desde criança; e assim, *depois do i era inútil procurar o i...* Até o L...*Mas depois do l, elas se precipitavam sérias, compactas e nunca se poderia achar por exemplo uma letra fácil como a entre elas* (PCS:174).

Em *O lustre, o chapéu do afog...* o destino de Virgínia é iconizado, sendo ela identificada depois de morta pelo seu chapéu marrom. Em *A maçã no escuro*, a maçã vermelha, fruta de êxtase e de desejo constitui o ícone do conhecimento — o saber que Martim não consegue saborear. É no escuro, que busca meio de tentar agarrá-la, sem deixá-la cair. Em relação à barata e aos outros ícones, ratificamos a análise de Olga de Sá; falamos em lugar das palavras, que, pouco a pouco, silenciam. As fotografias de G.H., o sorriso de Mona Lisa, os hieróglifos, o rito da manducação, bem como o desenho a carvão na parede são geradores de ícones.

Em *O manifesto da cidade*, existe alguma coisa para ser decifrado, algum indício de algo nas entrelinhas. Trata-se, pois, de procuras periclitantes, porque se perdem no vazio; no entanto, a desistência, também, é uma perda. E nos muros da cidade, lá está tudo o que se pode abarcar, escrito para ser lido: o ilegível grafite nas paredes desta cidade, na superfície, riscada com uma clareza impenetrável, instigado pela sedução e evocado pela promessa de completude, de legibilidade:

...Como é cavo este coração no peito da cidade. Procuo, procuro. Casa, calçadas, degraus, monumento, poste, tua indústria. Da mais alta muralha — olho. Procuo. Da mais alta muralha não recebo nenhum sinal. Daqui não vejo, pois tua clareza é impenetrável. Daqui não vejo mas sinto que alguma coisa está escrita a carvão numa parede. Numa parede desta cidade (OEN:85).

Esta mesma promessa de espiar a superfície da cidade, com uma clareza impenetrável, está associada à imagem de Lucrecia, que pelos cantos da cidade mantém-se retesada: — *Sempre o mesmo. Carvão. Sempre carvão. Lucrecia Neves mantinha-se retesada* (CS:65). E em um dos seus devaneios, Lucrecia ouve pronunciar o seu nome, pela primeira vez, ressaltando-lhe o destino: *era um nome a ser chamado de longe, depois de mais perto, até entregarem-lhe ofegante a carta* (CS:64). O desejo de inventariar uma notícia esperada, a tão esperada promessa de liberdade é de novo

extirpada pelo *tal equilíbrio*. Assim, como há as marcas de uma realidade sensível e objetiva das ruas, das casas, dos postes, existe também o vazio e o espaço oco, que culminam numa sensação de impossibilidade. A procura vertiginosa da claridade repele e aflige a casta da escrita:

Mas o homem agora fitava com força os bibelôs, e sem sorrir desprezava a branca fresca da porcelana. – É carvão, repetiu alçando os ombros com ironia, é carvão... – Vá embora, ordenou com firmeza. A porta afinal se fechou. Lucrecia Neves pousou a pena sobre a escrivainha e ficou pensativa (CS:65).

Em *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*, a maçã, também, enaltece o sabor vivido/sentido por Lóri. É o instante que deflagra um contato corpo a corpo com Ulisses, que silencia a voz didática, culminando com o silêncio das palavras. Em *Água viva*, a pintura, a música, as grutas, o próprio nome da obra é um ícone. É um desabafo, um grito tal qual o de Joana que vive o pavor de perder a vida, ao pensá-la e escrevê-la: *O que sou nesse instante? Sou uma máquina de escrever fazendo ecoar as teclas secas na úmida e escura madrugada. Há muito já não sou gente (AV:104)*. O grito é, também, o da estrela, ícone de Macabéa. Em *A hora da estrela*, a estrela brilha no escuro da palavra e silencia no asfalto, único lugar apropriado para se admirar o sublime, que cintilará na morte.

Em *A cidade sitiada*, a simples qualidade que anima a imagem icônica gera ininterruptamente novas aparições ou sensações diferenciadas, sendo o pensamento convertido num misto de movimentos rítmicos e de formas, como a estátua equestre e a fotografia. O signo icônico remete a algo que se deixa revelar, representando alguma coisa para alguém. Falamos, então, do caráter metafórico que engendra a configuração icônica da imagem, quanto à sua força de representatividade. *Ele pode representar seu objeto principalmente, através de sua similaridade, não importa qual seja seu modo de ser (Peirce: 1977: 64)*; dentro da definição de Peirce, as metáforas representam o caráter representativo de um signo e sinalizam um paralelismo com algo diverso.

A fotografia, livre de ser uma mera imagem, e sim o advir representativo, reflete uma ausência, uma falta e o esvaziamento do sujeito. G.H. questiona incessantemente sobre a função abissal dos retratos: *a fotografia é o retrato de um côncavo, de uma falta, de uma ausência?*(PSGH:30). G.H., assim como Lucrecia contempla a imagem do outro, ampliando-lhe a margem perceptiva. G.H. indaga a sua própria *performance* incapturável, vazia, o avesso da imagem *tranquilizadora do ser ou o negativo revelando a 'presença do ectoplasma'* (Sousa 1995: 3). Lucrecia via-se, pois,

como num quadro, pois nele suplantaria o seu modelo e se impunha na condição de cópia, um resíduo que apagaria qualquer relação causal com a origem. A personagem continuava transitando, transitando e transitando, como Alice em *O país dos espelhos*, de Lewis Carrol, que estava sempre a atravessar, atravessar e atravessar os espaços.

Segundo Peirce (1977: 47), a imagem estabelece uma conexão interativa entre sujeito e objeto, e o caráter indicial da fotografia deixa rastros ou põe-se no lugar do retratado a que se refere. A imagem projeta, então, o retratado, buscando enquadrar a realidade, pois as coisas estão diante do ser e cabe a ele descortiná-las. Eis, então, o porquê Lucrecia Neves forçar o seu olhar sobre as coisas para tentar apreendê-las; quer ver-se, conhecer-se, porém, a forma na qual engendra essa busca enquadra-se em gestos banais registrados por flashes de movimentos:

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 fixo, nascia afinal a maneira de não penetrar demais e de olhar em esforço delicado apenas a superfície — e de rapidamente não olhar mais (CS:31).

Frente a esse trânsito do olhar da personagem, Olga de Sá (1979: 266) aborda o sentido do espelho que subjaz à escritura de Clarice:

O que se sublinha é, no espelho, a sucessão de espaços desdobrados que ele cria, exatamente quando se consegue o efeito especial de que ele não reproduza nenhuma imagem. O espelho é, assim, profundidade vazia, transparência pura, sucessão de espaços que se multiplicam em direção ao vazio, ao neutro, ao inexpressivo; ao silêncio da escritura. É a isso que aspira a escritura clariceana. Exista, portanto a grande metáfora do espelho. O aspecto banal que todos lhe reconhecem é o de objeto mimético, isto é, o de reproduzir imagens e figuras.

Clarice, no entanto, interessa-se pelo espelho, que realmente nada reproduz; o que evidencia apenas é a multiplicação em planos e planos, criando uma sucessão de faces geladas, que nada transmitem das imagens do mundo. No entanto, revela uma imagem, uma figura, enfim, resplendores do objeto mimético. É o que afirma Olga de Sá, ao dizer que torna-se ele mesmo uma objeto substitutivo da escritura do indizível, objeto metonímico do ato de escrever.

Assim, o espelho direciona e reflete o objeto representado, no qual Lucrecia, talvez, quisesse exprimi-lo:

Imitando com o pensamento o vento que bate nas portas — mas faltava-lhe o nome das coisas, mas eis, aqui, ali, eis a coisa, a igreja, as pombas voando

sobre a biblioteca, os salames à porta da loja, o vidro ardente de uma janela sinalizando com insistência para o morro (CS:41).

Espelho e retrato representam uma ponta do universo. Eles se atam num instante mágico, ou melhor, em "olhos mágicos", que perduram traços associativos, capazes de restaurar imagens ou de criá-las num eixo produtor de sentidos. Segundo Eneida de Sousa (1995: 3), o retrato, que é uma operação metafórica projetada sobre o contorno dos perfis nebulosos das personagens, parece ser um procedimento exaustivo na obra de Clarice Lispector. A própria Clarice resume o seu perfil fugidio e inexpressivo, ao falar da função abissal do retrato, da sua ambigüidade e ironia:

Talvez tenha sido esse tom de pré-clímax o que eu via na sorridente fotografia mal-assombrada de um rosto cuja palavra é um silêncio inexpressivo, todos os retratos são um retrato de Mona Lisa (Lispector 1988: 19).

Esse retrato irônico se reduplica em Lucrecia. De gestos inexpressivos e despido de um silêncio, cuja voz é urdida pelo outro, a narradora a conduz pelo maquinismo das coisas. A foto desenha, pois — uma forma instantânea, que logo se desmonta — o mapa de um destino, que se forma a partir dela: *Ficara mesmo mais livre depois que se fotografara. Ou quando jovem, aprontava-se para namorar, construindo-se em imagem: disfarçando-se com uma futilidade que não procurava salientar o corpo mas os enfeites — sua figura se ocultaria sob emblema e símbolos, e na sua graça intensa a moça pareceria um retrato ideal de si mesma (CS:127).* Cada laudo há uma nova encenação de si.

Essa encenação é uma das proposições, que tematiza a condição humana porque se estende ao mundo exterior e ao desdobramento incondicional do homem, da sua trajetória, da sua identidade e relação com o outro. Na procura de sua dignidade, o indivíduo se recobre dos reflexos das imagens, dominados pelas sensações causadas pelo seu contato com o objeto. Por isso, a Sr.^a Xavier, personagem do livro de contos *Onde estivestes de noite*, prende-se à imagem do outro, tornando-se, também, um objeto; quando a zona da existência recai sobre a solidão do ser de modo a fazê-lo a encenar a sua forma pura: *Por fora — viu no espelho — ela era uma coisa seca como um figo seco. Mas por dentro não era esturricada. Pelo contrário. Parecia por dentro uma gengiva úmida, mole assim como gengiva desdentada (OEN:17).*

O espelho significa um instante de provação e de confirmação para as personagens clariceanas. Suas encenações despojam-se dos entraves dialéticos entre o visível e o invisível; entre o plano objetivo da realidade sensível e o plano imaginário do

universo simbólico; entre o desejo e sua impossibilidade de realização; entre presença e ausência de sentidos; entre o ser e o con-viver. São vias dialogizantes, que permitem livre acesso às fronteiras e limites, em que as visões não são estanques ou totalizantes. Clarice, assim, deslumbra-se com a aparição das coisas, e ao mesmo tempo, consagra os gestos desfigurados na sombra, que reflete a alma. Em *Mais real no espelho*, deslumbra-se com a aparição de:

Uma luz dentro. Como descrever uma luz assim? Uma súbita ausência. Uma guerra invisível entre perigos. O não-tempo sagrado do rosto desfigurado, o rosto é a sombra de sua alma. A nascente de seus olhos é obscura. Olhar de veludo úmido. Olhos de vaca ordenada. Pérolas mornas. Borboletas no casulo. Bebe seu ser real na concha das mãos. Esquece de ser quem é. Quem sou eu? Quem sou eu? Ela só lembra do dia de amanhã (Lispector in Miranda: 1996: 31).

Essa imagem refletida, como nos retrata Benedito Nunes (1989: 146), *não é senão esse autodilaceramento que se revela, tematizado, nas reflexões de Clarice Lispector sobre o ato de escrever*. Para ela, escrever é prolongar o tempo. Dada essa reflexão, declarada em *Submissão ao processo de escrever*, que aparece reescrita em *A descoberta do mundo* (ADM:446), a expressão “processo de escrever” é substituída por “processo de viver” — o que ratifica a reversibilidade dos dois verbos. O ato de escrever é tecido com/pelo ato de viver. Ato que é similar à tessitura, sendo o texto um tecido que se encaminha para o leitor, um jogo que atualiza um processo de revelação. Como endossamos a sua reversão que viver/escrever é, também, homólogo a ver, acreditamos que assim é feita a tessitura da cidade-texto clariceana porque *a moça tentava repetir com os olhos o que via, tal seria ainda o único modo de se apoderar* (CS:42). Ver e sentir vão de encontro o vislumbrar, pois *no vislumbre é às vezes que está a essência das coisas e no mesmo visível a olho nu* — o gesto de espiar se altera, ao tecer as intuições, que se tornam mais claras ao esforço de transpô-las em palavras. Diz Clarice nas palavras da narradora em *Um sopro de vida: O que me importa são os instantâneos fotográficos das sensações* — *pensadas, e não a pose imóvel dos que esperam que eu diga: Olhe o passarinho! Pois não sou fotógrafo de rua*.

Nas viagens que faz cumpre o registro descritivo das coisas que vê. Como uma máquina imaginária que vai captando com argúcia as sensações e os estranhamentos da natureza. Adotando esta postura, Clarice vai a uma exposição de pinturas holandesas, que exhibe quadros desde a época de Van Gogh, e diz:

De repente vi um pequeno quadro, Vers le soir, de um pintor chamado Karsen. Esse quadro finalmente me dominou. É uma casa ao cair da noite. Não posso descrever. Tem umas escadas, umas heras, o branco é azulado e tudo um pouco escuro, tem umas estacas — é um fim de caminho com mato. Gosto de muitas coisas, mas de repente uma coisa é o que a gente está vendo, vendo, e acima dela não existe mais nada, pelo menos por um instante, não sei se estou me explicando bem.

Afirma, ainda, Nádía Gotlib (1995: 230):

Como uma máquina fotográfica, a máquina da escrita trabalha, a mão mesmo, sob a forma de manuscrito. A revelação da representação supre o que talvez na outra faltasse: estende-se para além da gravação do visual, inserindo aí a do instante comentado, que a escrita lhe permite. Fotógrafa do lago, pintora de paisagens, cronista de momentos, tais instantâneos vão se somando, num grande painel perceptivo de imagens.

A cidade sitiada vive essa confluência de perspectivas através de projeções e de imagens, que mostram o olhar vasculhando novos territórios. Por isso, o retrato da cidade instaura um elemento promissor: um foco de luz no retrato de Lucrécia e no retrato da voz da poética de Clarice, pois em ambos existe o mergulho no ambiente da representação. O silêncio, então, domina a cidade e perfaz a expressão da escritura. Tal como ocorre com Lucrécia, que:

Escrevendo apoiava-se cada vez mais nas ligações, em diversos 'porém' e 'ai', dando-se tempo. Porque bastava ser obrigada a exprimir-se, e a obstinada emudecia, e quase deveria criar um sentimento a dizer. Levantou a cabeça mordendo a ponta do lápis: o sol desaparecia vermelho e quente, cada objeto se mantinha dentro de um fio de ouro (CS:163).

Clarice confirma a sua dificuldade de se expressar, ao escrever este livro: *O mais difícil de escrever. Porque existe uma exegese que eu não sou capaz de fazer. É um livro...eu estava perseguindo uma coisa e não tinha quem me dissesse o que é que estava perseguindo (Lispector in Gotlib: 263).*

Nele a imagem da modelo veste-se e reveste-se de um cunho alegórico, impressionista e expressionista. Nessa fração de momento que recai sobre o mistério da coisa em si, a imagem perdura-se atrás do discurso do paradoxo. Neste paradoxo, os significantes e os significados, duas séries distintas, formariam as duas faces do sentido errante. E esta onda paradoxal é revestida por uma forma de decifrar ou interpretar o outro: *Eu era a imagem do que não era, essa imagem do não ser me cumulava toda (PSGH:31).*



Dessa aderência da imagem cumulada e pictórica à escritura está a figura de Lucrécia, como também a da Sr.^a Xavier. Ambas tomam corpo através de uma mera abstração. O espelho, ícone do espaço, preconiza qualidades que lhes são inerentes, como a duplicação dos seus gestos, sentimentos, fantasias, desejos, sonhos. Esse signo icônico ajuda a desvelar a percepção do ser sobre o outro. Caminha do microcosmo para o macrocosmo. De modo que, Lucrécia Neves estrela na cidade como modelo, como um ser sitiado, pois a *imagem enquanto clichê, se reduplica, ao fugir do controle de seu proprietário e possuir vida própria* (Sousa 1995: 3e4).

Lucrécia percebe, gradativamente, como a sua fotografia se destaca do modelo, ao metamorfosear-se no ideal buscado pela mulher:

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 das coisas, já a ordem superior da solidão - a sua própria história, que despercebida por Lucrécia Neves, o fotógrafo captara para a posteridade (CS:127).

Segundo Eneida de Sousa (1995: 4), a mulher parte ao encontro da sua imagem fabricada, uma produção do olhar do outro, que apaga qualquer vínculo entre as duas representações do eu. Esse retrato será o mister de aproximação entre Lucrécia e o seu futuro companheiro, além de insistir sobre o foco da liberdade da cópia frente ao modelo, pois a cópia pode ocupar um lugar mais real do que a titular da fotografia. Esta servira-lhe apenas de sinal para poder ser vista, pois seguindo a trilha de sua colega Joana, Lucrécia passa do estágio de mocinha namoradeira, esposa, amante e sonhadora e parte para um nova travessia; em que espera poder contar a sua história para alguém. Como afirma Nádia Gotlib (1995: 265e266), ao assumir uma visão pessimista do poder da representação, falha-se pelos artificios a *mais*, ou pelo leve e fácil vazio a *menos*, e ganha-se um difícil momento de reflexão: *Era inquirir se na vida vivida alguma coisa se tinha cumprido*. Para concluir, então, que dela tinha ficado a sensação do agora ou o nada.

Nesta cidade-texto, existe uma representação dupla. O vasto pensamento reduz-se ao corpo existindo na potência imponderável da representação. Uma representação, que condensa mulher e imagem, além de pôr em ação a realidade inventiva na qual *descortina-se o lado negativo da identidade e o pólo positivo da revelação de si* (Sousa 1995: 4). *A coisa é pelo avesso e contramão*. O jeito é, então, seguir o gesto das espiãs, Lucrécia, a narradora e Clarice, que espreitam pelo buraco da

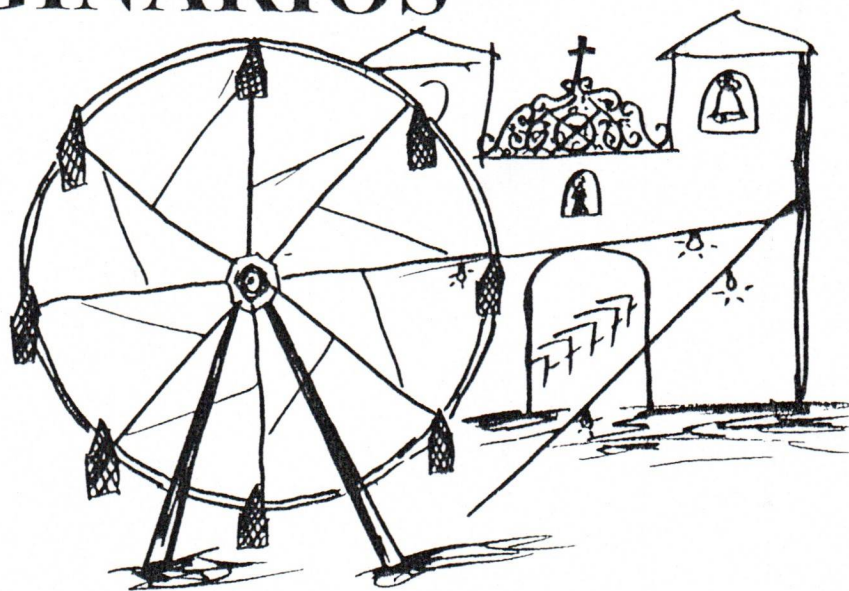
fechadura a realidade brusca das personagens sitiadas na cidade. A percepção visível e triunfante, que avassala Lucrecia Neves frente à sua imagem fabricada, é parte assinalada pela sua própria errância. O retrato suplanta o ser, e Lucrecia percebendo um sentido que a transcende, parte em busca de uma nova realidade, de uma nova perspectiva abstraída de uma película, que tão somente *o descortínio silencioso* pôde captar.

3

TRAÇANDO

CENÁRIOS

IMAGINÁRIOS



3.1 A poética plasmada pelo olhar

Ao pôr-do-sol galos invisíveis ainda cocoricavam. E misturando-se ainda à poeira metálica das fábricas o cheiro das vacas nutria o entardecer. Mas de noite, com as ruas subitamente desertas, já se respirava o silêncio com desassossego, como numa cidade; e nos andares piscando de luz todos pareciam estar sentados. As noites cheiravam a estrume e eram frescas. Às vezes chovia (CS:13).

A cidade — o vasto, o silêncio, os bichos, os sons, os bibelôs, a casa — marca essencialmente a poética de Clarice Lispector. A cidade como ideal, a casa como abrigo, como acolhimento, enfim, a cidade e a casa bem como as coisas insurgem, como símbolos da condição humana. A casa sitiada, também, reina entre a luz e a sombra, entre cores e sons — matérias que incidem sobre as imagens, embora muitas vezes, de maneira aparente, dissimulada. São fontes de um constante pensar, que abraçam o *corpus* do texto. Lacunas, hiências e silêncios penetram na muda existência da centaura Neves.

A poética da cidade clariceana é o lugar onde silêncio e voz se encontram; espaço que convoca e se faz convocar. E Clarice chega a afirmar que *A cidade sitiada* foi o romance mais difícil de escrever; *o esforço de escrevê-lo me ocupava, salvava-me daquele silêncio aterrador das ruas de Berna...*(ADM:270). O silêncio de Berna é lembrança constante em suas escrituras, pois a autora rememora imagens em torno de uma vida regada à distância das coisas; e ao mesmo tempo, próximas, mas sem se poder tocá-las. Esse recorte do mundo traduz uma visão da realidade: a de São Geraldo e seus pertences. Nesse jogo, a tessitura fia a visão espetacular da vida.

Clarice revela que, ao criar o livro, estava perseguindo algo. Lucrecia aspira a uma espécie de integridade espiritual, despojada das coisas ou, especialmente, centrada no espírito do cavalo. Afirma Clarice: *Pensei tanto ter sugerido que a história verdadeira de Lucrecia Neves era independente de sua história particular* (ADM:273).

Reconhece que o eixo principal que rege a vida dessa criatura adere a uma realidade que existe, e tenta através da visão das coisas, alcançar tal realidade.

É com essa afirmativa de Clarice Lispector sobre a criação da cidade que julgamos enaltecer o lado poético de suas imagens. São imagens voltadas para o ambiente urbano, para a mulher, buscando-se uma nova forma de olhar o mundo; tal como Lucrecia, que procura debruçar-se sobre ele. É uma perseguição: *Pretendi deixar dito também de como a visão — de como o modo de ver, o ponto de vista — altera a realidade, construindo-a* (ADM:273).

O subúrbio, descrito no romance, manifesta-se através de sensações, sentimentos, impressões. Enfim, tudo pode ser signo, como afirma Peirce, e a descrição da cidade clariceana pode incorrer na acumulação de conhecimentos e registros sensoriais. Lucrecia Neves, então, transita pelas ruas e sente cheiros que exalam, ou cores, sons que se aliam ao ato de espiar, tudo isso conjugado pela presença forte dos sentidos da personagem. Segundo Benedito Nunes (1989: 115), *o mundo de Clarice Lispector é escatológico, sexuado, ritmado por pulsações*. Podemos nos certificar disso pela presença de odores de *cal e porcaria* (PCS:34); *de maresia, de cemitério e de coisas guardadas* (L:26e71); *de vacas e de sangue* (ME:73e109); *do cheiro de entrebarias de peixe* (CS:13e106).

Enfim, os objetos são muitas vezes impenetráveis, criando gestos, atitudes e múltiplos sentimentos humanos através da confluência de sons, formas, cheiros, de modo que a imagem vital da protagonista é alimentada pela sensação das coisas sem interferência, porque *na rua o cortejo — era o trombone. Os sons animavam o cheiro de peixe, passavam focos luminosos por entre os ramos das árvores...A claridade cheirava as folhas cortadas...* (CS:81). A intuição de Lucrecia é surpreendente. Pela visão, fixa numa série mutável de registros, modos de sentir e ouvir, rasteando sempre algo estranho ao meio:

O peixe era o único pensamento do peixe. O que dizer então da chaminé...Ah, sim, Lucrecia Neves via tudo. O segredo das coisas estava em que, manifestando-se, se manifestavam iguais a elas mesmas...De que era feita a flor senão da própria flor. Assim era (CS:61).

O seu lugar comum é, senão, estar diante de, como uma câmara lenta, flagrando a flexão singular das coisas aparentes. E partindo desse recurso, o texto sempre volta ao ponto de partida: de que são feitas as coisas, senão delas mesmas? Segundo Roberto Corrêa dos Santos (1991: 61), *os textos de Clarice participam dessa*

*natureza discursiva cuja unidade apresenta a forma da advinha. Cada livro constitui uma grande extensão da pergunta o que é o que é? E em Clarice, o que é é o que é.**

Assim, Lucrecia Neves pertence a uma casa sobressaltada por ruídos e, mesmo não conhecendo suas origens, sela momentos de glória através de sentidos atinados por um vazio sinistro, enquanto espera a guarda do que se pode espiar. Por isso, os instantes do ouvir perpassam a zona da cidade, dos becos, e seus murmúrios preenchem de focos sonoros os ares inusitados:

De súbito deu-lhe um instinto, virou-se para o outro lado da cama com ferocidade — sonhou uma coisa instantânea, dura, a colina se recortou com a nitidez torta de um desenho malfeito! ah, ah, exalava-se o subúrbio pleno e arrepiado...— ela se apressava, tropeçava nas grades dos esgotos..., escondendo-se nas sombras das lojas...— respirava agitadíssima, as torres arquejavam sob a lembrança de guerras e conquistas (CS:76).

O dado instantâneo liga-se ao que se ouve e se vê. Assim, se perfaz o sentido do que se ouve e vê, fora de qualquer propósito, pois ela fita com brutalidade as coisas, e busca entender de que são feitas; *falsamente domesticáveis...coisas emprestadas à outra e a outra emprestada à outra* (CS:91). Neste sentido, Clarice revela:

Tudo o que não sei é a minha parte maior e melhor: é a minha largueza. É com ela que eu compreenderia tudo. Tudo o que não sei é que constitui a minha verdade (ADM:415).

Em busca dos *porquês* e obtendo a resposta de que *Por que? É porquê*, a poética clariceana vai se firmando no que é — ser apenas, e esta é a verdade única. Sem grandes “questionamentos” vai designando e nomeando as coisas. E essa cantilena persegue as figuras centrais da literatura de Clarice, remetendo a um profundo ser/estar no mundo. É esse o esplendor de tentar segurar a realidade, como acontece com Lucrecia Neves, que se ocupa da curiosidade dos objetos: *na coisa que está ali*.

A primeiridade dos pertences da cidade é dotada de propriedades e elementos sensitivos. A atividade perceptiva nada mais é do que índices, inerentes aos elementos sensoriais. E neste sentido, o ato da percepção num primeiro momento oferece pistas para se compreender, mais tarde, os significados das coisas. Os meros atos de visão ocorrem aqui e agora, sem se insistir ou perscrutar motivos ou razões. A natureza do *o que é* em Clarice aparece como um choque, que denuncia o mero ato do que se vê: a coisa em si. Em *Os desastres de Sofia*, a protagonista-narradora detém-se

* Grifo Nosso.

nos olhos do prof.º temido, *olhos que tinham muitos cílios* e a deixa extasiada de temor — como se estivesse frente a uma realidade estranha:

O que eu vi, vi tão de perto que não sei o que vi, como se meu olho curioso se tivesse colado ao buraco da fechadura e em choque deparasse de outro lado com outro olho colado me olhando. Eu vi dentro de um olho. O que era incompreensível com um olho. Um olho aberto com sua gelatina móvel. Com suas lágrimas orgânicas (LE:20).

Como tal, esta realidade é fecunda. Pelas margens da visão, a cena é vista em perspectiva: um objeto eclipsando o outro, e tudo é visto euclidianamente; isto é, aparecendo um objeto atrás do outro, de maneira a interligar os elos da apresentação do existente. De modo a gerar uma sensação visual na forma como o sentido é perscrutado e o mundo visual passa a ser descrito. Semelhante ao que ocorre com Lucrécia, que:

Fitou o confuso buraco da fechadura que sob a fixidez foi se aperfeiçoando em fechadura menor, menor, até que alcançou o próprio tamanho delicado...e no vazio a fechadura a prendia — queria alçar-se acima da fechadura...fechou-se com calma e latejante no escuro; a última vela apagada (CS:66).

Ao alçar-se acima da fechadura, assenhora-se na personagem a percepção visual penetrante, porém suas revelações em êxtase são poupadas. Ela não sente tamanha tensão conflitiva ao se deparar com as manifestações do mundo, como acontece no Jardim Botânico, onde Ana:

Adormecia dentro de si. De longe via a aléia onde a tarde era clara e redonda. Mas a penumbra dos ramos cobria o atalho. Ao seu redor havia ruídos serenos, cheiro de árvores...Inquieta olhou em torno. Os ramos se balançavam, as sombras vacilavam no chão. Um pardal ciscava na terra. E de repente, com mal-estar, pareceu-lhe ter caído numa emboscada. Fazia-se no Jardim um trabalho secreto do qual ela começava a se aperceber (LF:23e24.)

Ana, então, entra em contato com um mundo onde as coisas se entregavam com repulsa e — *era fascinante, a mulher tinha nojo, e era fascinante (LF:24)*. Ela vê bichos, flores, entrega-se ao mundo, em que sente o perfume, a sensação das coisas e entra num nível contemplativo silencioso.

Lucrécia celebra o mundo por via indireta, ascendendo-se tão somente na abertura de uma realidade flagrada. Apenas, espia o mundo em estado de graça no momento em que o ambiente é aludido de forma a ativar a percepção. E a personagem rende-se ao olhar, mas nem tudo, porém, é entendido, quando ela abdica das verdades e se vê absorvida pela mudez inexorável das coisas. Poderíamos, a propósito citar Peirce (*In Ferrara 1988: 21*), que afirma: *O percepto...é absolutamente mudo*. Sendo assim, a

percepção de Lucrecia na cidade nutre-se de imagens sonoro-visuais, que desafiam a sua sensibilidade através das aparências dos objetos. Eles são o que são, e dão o tom da natureza de tudo o que habita São Geraldo. O dado existente chama a atenção da personagem e se impõe por intermédio de ruídos, enfim, de sinais vários emitidos pelos seres até mesmo no silêncio. Tudo é signo, tudo emite sinais através de múltiplos traços: de tamanho, cor, formas, que ora se aglutinam, ora se dispersam.

Nessa *mesalliance*, o sensor de Lucrecia perscruta o campo visual e, a sua percepção dos objetos, tomada como um processo de elaboração mental, não condiz com os princípios da sua cognição, segundo a própria personagem:

As coisas estavam pousadas ao seu redor, muito calmas. Xícaras de café fumegavam, a mãe sentada, mesa e toalha, tudo de novo inconquistável...O ar sufocado e puro de lugares sempre fechados, o cheiro das coisas. Quando uma coisa não pensava, a forma que possuía era o seu pensamento (CS:59e61).

O fluxo do olhar engendra o desejo pelas sensações emparelhadas aos sentidos da personagem, seja do cheiro, ou sons, configurando-se aí uma rede de traços sinestésicos frente às imagens vistas e que cercam a personagem pelo ato flagrante, ténue, passageiro de espiar. O fulgor determinado por tais imagens reflete as qualidades do aqui e agora, desveladas de forma imediata e pela impressão indivisível das coisas; ou seja, percebidas através de sua presença crua e maciça. Na cidade-texto, o cheiro e visão se misturam pela ação do ver, do sentir e do ouvir que se articulam na confluência daquilo que é percebido. A estreita inteligência de Lucrecia Neves traduz-se, pois, em pensamentos inarticulados, vazios e sem palavra, que lhe permitem sentir e enxergar o que não pode entender:

– Ele apanhou uma pedra e limpou-a da poeira mostrando uma intimidade com coisas sujas que Lucrecia Neves olhou atenta sem entender...Da janela via-se o muro amarelo — amarelo, dizia o simples encontro com a cor...Lucrecia possuía a estreita existência do que via. Passeando o olhar pelo vasto subúrbio ensolarado. Lá estavam as coisas recortadas, e sem sombras, feitas para uma pessoa se aprumar ao olhá-las. Nada acontecia porém. Uma criatura estava diante do que via, tomada pela qualidade do que via...O pensamento, quase nunca utilizado, primarizara-se até transformar-se num sentido apenas. Seu pensamento mais apurado era ver, se acompanhava sem pedir explicações. Quando uma coisa não pensava, a forma que possuía era o seu pensamento (CS:38,39,61,83e84).

{Com Virgínia, em *O lustre*, ocorre o mesmo jogo de subcompreensão das coisas}:

Sem saber porque entendia; e a sensação íntima era de contato, de existência olhando e sendo olhada (L:64).

O outro Eu de Fernando Pessoa (1980: 247e248), Alberto Caeiro reconhece que:

Toda a coisa que vemos , devemos vê-la sempre pela primeira vez porque realmente é a primeira vez que a vemos. E então cada flor amarela é uma nova flor amarela, ainda que seja o que se chama a mesma de ontem. A gente não é já o mesmo nem a flor a mesma. O próprio amarelo não pode ser já o mesmo. É pena a gente não ter exatamente os olhos para saber isso, porque então éramos todos felizes.

O contato com a cor, cheiro, bem como com a sonorização, resgata o tempo-espacial subjetivo e livre para mediar o trânsito do ser. A imagem restitui algo ao ser quando o signo univocamente o conduz a devanear na mais pura e sagrada consagração do instante. Por isso, Caeiro aponta para o significado primeiro das coisas, diante da excitação dos sentidos. Sobre isso, a centaura ratifica o modo como recorta o seu comportamento e a visão no ambiente. A seu modo, Lucrecia segue o itinerário da fluência natural e singular do objeto existente, de modo que a sonoridade deste ativa o diálogo entre o imaginar e o ouvir:

Aproveitando sua ausência, S. Geraldo avançara em algum sentido, e ela já não reconhecia as coisas. Chamando-as, estas não mais respondiam — habituadas a serem chamadas por outros nomes. Outros olhares, que não os dela, haviam transformado o subúrbio (CS:115).

Como aborda Bachelard (Bachelard 1993: 185): *A voz, ser frágil e efêmero, pode testemunhar as mais fortes realidades. Ela assume as certezas de uma realidade que une o homem e o mundo.* Assim, a presença dominante dos movimentos sonoros concorre para enriquecer o patamar do estado imaginário. Todos os sentidos são tomados pela tenra concorrência do estado devaneante. Os sons criam formas de se ver, imaginar, sentir algo próximo, ou distante, na penumbra, engajado no ambiente:

...E o silêncio espalhava-se em vigília pelo sobrado...a luz não conseguia penetrar, havia inquieta escuridão: a casa fremia toda. O que sucedeu nesta tarde ultrapassou Lucrecia Neves numa vibração de som que se confundisse com o ar e não fosse ouvida (CS:83).

A ilusão e o dado real se fundem. *O que é é o que é* para Clarice, independente das fronteiras do mundo, ou das zonas até então inexploráveis da linguagem, do silêncio, dos sentidos, que sublimam o ser. Esse movimento de luz, cores e sons reduz-se a pistas, que levam ao que pode ser/estar subentendido. Nesse grau de

conhecimento, mais precisamente, a existência primária das coisas é consagrada na instância da aparência, fora do alcance de outra realidade. De modo que Lucrecia é posta em confluência com as coisas da cidade, porque *sua dificuldade de ver era como se pintasse* (CS:87).

Sobre essa questão do *parecer* prevalece a posição espetacular cênica, exteriorizada da protagonista, como também, dos objetos, que determinam os motivos da sua conduta. Para o Ser, talvez, signifique mais ser visualizado que conhecido, ao inverso do que ocorre com Joana, que *só veria o que já possuía dentro de si* (PCS:20). Entretanto, Lucrecia vive sob inspeção. É inspecionada pelos seus gestos, movimentos, impressões, cuja atenção se concentra num patamar próximo das coisas; mas sem chegar a um estágio de aprofundamento delas. Olha-as à distância, sem checar a identidade completa do conhecimento efetivo do seu modo de ser.

Neste sentido, Benedito Nunes (1989: 48e49) apresenta dois traços enunciativos, que podem ser aplicáveis ao comportamento de Lucrecia Neves:

Os enunciados assertóricos correspondem a uma visão direta e própria da experiência da personagem e a outra compõe-se de enunciados modais — dubitativos e hipotéticos — sobre essa mesma experiência.

Pela natureza modal, os enunciados dubitativos estão vinculados ao grau de incerteza; e os hipotéticos, ao de probabilidade às ocorrências. Os primeiros traduzem, através de analogias, comparações, paralelos, um estado de não conhecimento, que se atém a um jogo de semelhanças e diferenças substitutivas da realidade: jogo que consagra as aparências na forma de *como se*. De acordo com Benedito Nunes, os segundos, os hipotéticos, que não atingiram o estado de conhecimento, indicam uma verdade provável ou possível na forma de *parecer, provavelmente*. Ambos os enunciados modais correspondem a uma visão indireta e distanciada dos acontecimentos narrados, inversamente aos assertóricos. Parece-me que o signo exerce uma função vicária em relação ao objeto. Por detrás da visão indireta, há algo que acusa e brilha na obra de Clarice. A devoção à verdade não se busca pelo que vê, como cada um a vê pessoalmente a seu modo. É todo um trabalho de percepção em torno de um dado da realidade, que vem a ser perscrutado. Dessa forma, o mistério e a busca do sentido das coisas se oferecem entre os dois enunciados, os modais e os assertóricos. De fato, as personagens clariceanas estão sempre em busca de pistas, de algo que aparece ser, mas o provável não é nem sempre o que parece ser. As fronteiras entre o signo e o objeto são móveis, elásticas, tal se observa no caso do cavalo, que sobressai na cidade sitiada.

Em se tratando das meras possibilidades, que envolvem toda a narrativa da cidade, o que está ali é o que vale para Lucrecia. A sua estreita existência pode remeter o leitor a observar Martim, em *A maçã no escuro*, enfocado com recortes similares:

Embora o homem não percebesse nenhum som, os passarinhos voavam mais agitados como se ouvissem o que ele não ouvia...Martim mal e mal constatou a própria sensação, tendo o cuidado de não constatar demais e deixar de perceber (ME:49).*

Em ambas as figuras, Lucrecia e Martim, prevalece a mera possibilidade, o registro de aparências evasivas, que se insinuam no instante da percepção. O jogo consiste em brincar com o provável; com os enunciados em estado de silêncio, que ponderam na sonorização dos seres, dos objetos. Na sua textura, tons, cores e visões, tudo isso é registrado na superfície dessa narrativa, revelando a simples recusa do significado corrente.

A imagem do outro vai sendo construída nesse íterim. E o ponto de partida de Lucrecia está em *olhar as coisas de frente* (CS:85). O intolerável equilíbrio do real concorre para o estado de vigília do fruidor, que constata os enunciados, no viés da sensação muda das coisas. Segundo Bella Josef (1991: 7); em Clarice Lispector: *A inuição de 'algo' que escapa ao empírico causará na escritora um estranhamento diante do cotidiano. Possui-o e transcende-o*. Pois, a forma distorcida, que vai dando rumo à narrativa em *A cidade sitiada* é dominada pelo espiar:

Como as coisas pareciam grandes vistas pelo orifício. Adquiriram volume, sombra e claridade: elas apareciam. Pelo buraco da fechadura a alcova tinha uma riqueza imóvel, pasmada — que desapareceria se se abrisse a porta (CS:87).

O processo de singularização da estética formalista é despertado pela percepção sensorial do sujeito poético que, na apreensão da imagem-objeto, descobre um sentido novo; descreve-a de forma singular, como algo percebido à primeira vista. Esse conhecimento novo transpõe o real. Ele é desrealizado para realizar-se, buscando recuperar a imagem desgastada, desordenada no tempo e no espaço, pelo “caos”. A luta travada por Lucrecia com o meio social reflete a distorção, como também, a divisa existente entre ela e o espaço.

Sendo assim, o espiar diante do buraco da fechadura é, sob o plano da perspectiva, uma operação intencional; uma vez que a protagonista chama para si todo um mundo visto de fora. O olhar sai de si e capta o mundo para dentro da própria

personagem. Nesse instante de apreensão mediadora com o mundo, a guardiã Lucrecia vive no embate do que é visível e do que lhe aparece como algo neutro. Seus passeios pela cidade reduzem-na a átomos luminosos, ficando claro no texto que para conhecer basta abrir bem os olhos em uma cidade sitiada de coisas, objetos, bichos. No entanto, esse não é o caso da heroína da cidade. Ela se debate contra a luminosidade da própria existência e das luzes do ambiente externo, em que emuladas, sempre remetem a outros raios, os quais ela não sabe explicar:

De início não pôde abrir bem os olhos por causa do sol mas em breve lá estava o prédio tranqüilo da Liga Comercial...Os sons animavam o cheiro de peixe, passeavam focos luminosos por entre os ramos das árvores...Mas no meio da sua incompreensão a marcha militar era de uma realidade espantosa. Fios de telegrama passando pela varanda aberta e todo o seu agudo prosseguimento tinha uma iminência — o dia! (CS:81e82).

A imagem exaustiva e minuciosa da luz e da sombra, segundo Nádida Gotlib (Gotlib 1995: 247):

A imagem arqueológica da 'escavação', que leva, por um atalho escuro, a um 'outro lado' revelado na sua luz, não é típica só do percurso literário de Clarice, mas daquele que suas personagens encarnam, cada uma, a seu modo, numa progressiva auto-revelação.

Lúcio Cardoso (In Gotlib 1995: 247), no entanto, afirma que *o cotidiano de Clarice é cheio de formas prosaicas e humanas...formas todas elas conscientes ou não, estão envoltas num cetim incandescente.*

A alternância simbólica claro/escuro parece insinuar o grau de (in)consciência da personagem da cidade. O aspecto da claridade mostra nuances da consciência, momentaneamente conservada tal qual ela é para logo em seguida ser guiada paulatinamente pela voz do outro. O mesmo se constata em *O lustre*, onde a consciência de Virgínia divaga, flutua indecisa entre as fronteiras da luz e da sombra. A sua individualidade vaga pelo espaço diante dos avanços e recuos existenciais. Ela e Lucrecia não atingem a voz suprema. Seria relevante mencionar que Lucia Helena (1997: 20) em *Nem musa nem medusa* retrata o “guachismo” na ficção de Clarice, isto é, o seu enfoque de natureza deslocada, oblíqua, obscura. Ainda quando fala do banal, enlaça as linhas do paradoxo: o atual e o ancestral, o doméstico e o selvagem, o fragmentado e o obsessivo; a luz e a sombra; o verso e o anverso das coisas transmutadas em palavras. Tudo isso revisita o campo minado e o canto escuro do

* Grifo Nosso.

sentido. *Uma ficção porosa e poderosa, que se manifesta como um verdadeiro cruzamento de perspectivas, sentimentos, linguagens e imagens (em) que ela (também) inscreve* (1997: 20)

Pelas minúcias retratadas, o território é, também, sitiado pela escuridão. Por essa razão, o aparato ao sombrio corresponde a gestos de vacuidade total dos sentidos. A consciência reina sem perspectiva e o efeito de *Passárgada* da luz compromete a vivência daquele *habitat*, pois a outra face da existência se insere sob o brilho da escuridão. A centaura cai no *non-sense*, que irremediavelmente a envolve. O convívio com o mundo é feito de uma precariedade de buscas; encontros e verdades, que jamais irão além do provisório. Enfim, da ambígua trajetória entre o claro e o escuro:

Uma casa leve, construída sobre terra arenosa; depois de alguns dias percebeu que também acordava de pele branca e cílios negros, toda em claro e escuro, tanto já começava a imitar a nova paisagem. Quanto mais vinha a noite mais longe tudo parecia, quem tinha partido partira para sempre. O tique-taque do despertador suspendia cada coisa à própria superfície. Dava uma solidão precisa a cada objeto (CS:129).

Em Martim (ME), a escuridão o tranqüiliza e , simultaneamente, o apavora.

De modo que:

Seus olhos brilharam muito: até que a impassibilidade da escuridão que acabara de aterrorizá-lo de novo o acalmou pela mesma qualidade de impassível permanência, ela deixou de tremer, tão de súbito como começara (ME:209).

Martim é tocado em fuga pela visibilidade e pelo medo de se perder cada vez mais. E essas nuances do jogo de luz e sombra parecem prometer-lhe a sonhada salvação. Quando criança, Virginia sofreu os efeitos de ter olhado pelo orifício de uma caixa, onde seu irmão criava aranhas. Depois disso, a sua forma de olhar nunca mais foi a mesma. Com o olhar *vesgo e lento*, ela desfoca o sentido das coisas, como acontece com a história do vagalume: *Assim, quando a gente vê um vagalume, a gente não pensa que ele apagou, mas que desapareceu* (L:43).

O lustre e A cidade sitiada desenvolvem, como ato de procura do sentido de viver, a ação indeterminada e fragmentada de espaços aleatórios: *Abriam-se as portas e em vez de aconchegante riqueza que o tapete anunciava encontravam-se o vazio, o silêncio e a sombra* (L:13). O resultado dessa anunciação é o descentramento de nossa percepção cotidiana porque a proliferação dos sentidos uns pelos outros, na captação do

real, borra a nitidez do quadro descritivo, restando-nos apenas a *impressão das coisas*. Segundo Clarice (In Borelli 1981: 17):

Quando eu procuro demais um sentido — é aí que não o encontro. O sentido é tão pouco meu como aquilo que existisse no além. O sentido me vem através da respiração, e não em palavras. É um sopro.

O sopro de Lucrecia em direção à sombra é um refúgio, um elemento revelador da sua inconsciência. Reificada no tempo e em estado de latência, ela estranha a claridade e extravia-se pelo olhar, pelas atitudes que revelam o seu desajustamento enquanto ser. O tempo que a anima a viver está num processo anímico, em ebulição:

— Onze horas disse Felipe. Mal acabara de falar o relógio da Igreja bateu a primeira badalada, dourada, solene. O povo pareceu ouvir um momento o espaço...O subúrbio de S. Geraldo, no ano de 192..., já misturava ao cheiro de entrebaria algum progresso (CS:9e13).

Porém, este mesmo tempo, dissimulado, revigora uma existência massificada, objetificada e sem perspectiva de ascensão. O produto da crise de um tempo refreado e de anseios niilificados é um produto vazio, da essência do ser enquanto Ser; o que lhe adentra o vazio gera o cruzamento de imagens: devaneios, sonhos, ilusões, solidão. Sem história e sem memória, as únicas luzes que conduzem Lucrecia são indicadas pelas setas da cidade, à beira das sombras; numa visão perceptível do agora e *do instante já*.

Clarice declarou certa vez: *O que sinto é no sem-tempo e no sem-espaço. O tempo no futuro já passou* (In Borelli 1981: 17). Quando recortamos a palavra-chave *instante* para compreender o tempo, entenda-se que o instante pode durar um longo tempo e a vida passa a ser a *sucessão imponderável de todos os instantes incompreensíveis do sono e da vigília*. O ciclo de Lucrecia irrompe da casa para a cidade, levada pelo intempestivo momento de tomar posse das coisas.

Ainda sobre o tempo, Husserl (In Nunes:1989: 59) tratou-o sob o ponto de vista da fenomenologia, abordando a questão dos atos intencionais da consciência:

Quando ouvimos uma melodia, nossa atenção retém os momentos sonoros consecutivos. O primeiro compasso não cai imediatamente no passado; permanece retido atencionalmente e gera a expectativa do seguinte. Como fenômeno, é o ponto emergente de um agora, deslocado por outros agora, todos porém interligados na vivência do presente. Assim como o momento retido ainda não é passado, aquele na direção do qual a expectativa se lança ainda não é o futuro.

Neste sentido, Lucrecia Neves é vedada a estar em tempos outros. Sua voz controlada busca lugares, que espelhem os seus instantes fugazes com o mundo. Os acordes sonoros interligados num único tempo a detém. Por isso, vive mais para um mundo exterior do que para ela mesma; para um tempo que a representa no espaço. Embora de alcance diferente nesta obra, mas singular em *Perto do coração selvagem* e em *A paixão segundo G. H.*, a concepção da relação entre *durée* e *liberdade* de Bergson (In Nunes 1989: 58) segue a trilha da busca proustiana do tempo:

A duração completamente pura é a forma que a sucessão dos nossos estados de consciência toma quando o nosso EU se deixa viver, quando ele se abstém de estabelecer uma separação entre o estado presente e os estados anteriores (...). Nossa existência se desenvolve (...) muito mais no espaço do que no tempo: vivemos mais para o mundo exterior do que para nós (...) 'somos agidos' mais do que agimos. Agir livremente é reempossar-se de si, é recolocar-se na duração pura.

A única posse como ser é sítar os caminhos da cidade, seu refúgio onde passa a ser o palco do espetáculo da vida. 'Somos agidos' mais do que agimos é a palavra de ordem da heroína. Com isso, a paisagem torna-se estranha à noite, quando seus fantasmas se escondem, ou expulsos, transitam ao léu:

Na claridade um pedreiro sacudia-se todo na sua broca, solapando calmamente o subúrbio por uma de suas pedras. Pessoas olhavam as vitrines... Que sucedera com a cidade da noite anterior?! Como um morcego, a cidade era cega de dia (CS:82).

Sob o turno da noite, as coisas se inclinam numa ordem avessa ao dia. Conhece-se uma outra ordem. E Clarice Lispector vive nessa ordem do silêncio da noite de Berna, ao criar *A cidade sitiada*; tecendo atalhos para percorrer as distâncias, que separam o homem moderno. É nessa órbita que: *À mulher parecia mesmo viver na linha do horizonte. Era de lá que via cada pequena coisa com suas luzes, esse estranho mundo onde tudo se poderia inutilmente tocar. O tempo era para caçada (CS:136).*

Esta é a condição do ato de inutilmente tocar as coisas como sob uma anestesia paralisante, em que está diretamente em conexão com o mundo. As luzes que se oferecem para ser vistas ao dia causam certo estranhamento, até mesmo choques, ao conectar um ser diretamente com outro. Como em *Cloé*, em *As cidades invisíveis*, de Italo Calvino (1990: 51), na cidade grande *as pessoas que passam pelas ruas não se reconhecem...ninguém se cumprimenta, os olhares se cruzam por um segundo e depois se desviam, procuram outros olhares, não se fixam.* Mesmo assim, há uma expectativa

de flagrar o momento invisível — o estado de descoberta, como o espiar pelo buraco da fechadura.

No oculto da noite, apesar de uma possível perda da aura dos objetos, o olhar do poeta insiste em ver o invisível, como Lucrecia, que respira o odor da claridade e pressente a vibração deflagrada da noite. Multiplicam-se, então, atos perceptivos, que exalam frente aos *encontros, seduçõs, abraços, orgias, sem que se toque uma palayra, sem que se toque um dedo, quase sem levantar os olhos* (Calvino 1990: 51e52). Por isso, Lucrecia de São Geraldo aponta as coisas e sobrevive de olhares, também, incomunicáveis; soltos e inquietos, que tremulam no subúrbio. E vale lembrar que, como um morcego, a cidade é cega, e de certo modo, seus habitantes também se tornaram. São choques permanentes, constatados na grande cidade, como acontece quando Lucrecia espia:

Com sua paciência existência de falcão. Tudo estava incomparável. A cidade era uma manifestação. E no limiar da noite, eis que o mundo era a orbe. No limiar da noite, um instante de mudez era o silêncio, aparecer era uma aparição, a cidade uma fortaleza, vítimas eram hósticas. E o mundo era a orbe (CS:48).

3.2 A morada do ser

O que não se sabe pensar, se vê! A justeza máxima de imaginação neste mundo era pelo menos ver: quem pensara jamais a claridade? Talvez Lucrecia não estivesse alcançando o que estava ao seu redor, e tivesse apenas atingido um passo antes da evidência da sala — mas este é o lugar onde estão as coisas. O canto da sala escuro (CS:91).

O fato de estar num lugar, e habitá-lo é opção existencial. Assim, criamos o lar consagrado, e a criação literária sacraliza o espaço da arte — exercendo a plena faculdade da representação. Porque o real é ratificado com a ação ficcional, e é no imaginário que as diferenças são abolidas quando referente daquilo e vice-versa. *Ficcionalmente, o homem pode espelhar toda a sua cambiância na multiplicidade de*

formas em que aparecer (Martins 1997: 163). O leitor no mundo da ficção reinará nele de acordo com os seus códigos, seus signos, suas imagens, e passa a ver o “outro” conforme o seu imaginário. Logo, é o símbolo que consagra individualidade à pessoa e ao espaço por ele habitado; e só no imaginário deflagrado pela arte é possível fazer do irreal realidade.

Por isso, em *A cidade sitiada* consagra-se o olhar, que brinca com o poder da simbolização. Este poder abre-se para figuras e objetos, que tornam realidade o mundo que aparece como um verdadeiro produto da imaginação. Neste sobrado de São Geraldo, existe, pois, a inversão de um mundo não tomado — o sonho é realidade. Nele, está depositada toda a estratégia de Lucrecia Neves, que planeja sitiar a cidade. Num contínuo gesto de aparências, a narrativa lispectoriana vai desdobrando-se em seres passionais e enigmáticos; definindo-os numa imagem que mostra seres humanos vazios, desestruturados, fragmentados diante da possibilidade de sitiar outros espaços, mantendo-os como seres desejantes.

Assim, mesmo sabendo que Lucrecia não conta com as armas da inteligência, o seu modo de olhar enviesa uma realidade vivente. Sob as luzes e as sombras em que vive, dá o tom a uma realidade, que surge de seus devaneios. E o espaço nos propicia a resgatar o *devir* humano na instância das entranhas do olhar e a poética da cidade de Clarice vive dessa busca: captar ou imaginar a maneira mais adequada de fisgar o cosmo, de conectar com ele. E a casa é erigida neste espaço, idealizada, pois, como reduto de signos; cenário representado por paredes, pedras e madeira. Mas, também, exhibe uma outra ordem iluminada, irracional, afetiva; a casa é refúgio contra os olhares contidos e submissos do mundo urbano:

Uma casa não é construída apenas com pedras, cimento, etc. O modo de olhar de um homem também a constrói: O modo do olhar dá o aspecto à realidade..., cada olhar fazia emergir novas extensões, novas realidades — isso é tão claro para mim (ADM:273).

Por detrás dessa construção de cal, pedra e madeira está prescrita a natureza subjetiva do olhar. O sobrado e a cidade de São Geraldo são construídos dentro de uma perspectiva visual, porque está além da simples dureza do concreto. A concretude faz-se pelo esforço de reter a realidade, fincada pelo gesto ocular. Eis o mistério de esposar o que se mostra, de esforçar-se para apalpar as coisas. Neste sentido, espiar significa o modo de recortar o objeto da casa, da cidade, dos habitantes, e rastrear o próprio ser diante das instâncias e dos perfis sitiados. Coloca-se, com isso,

constantemente, a questão do lugar do olhar, que define a posição do observador no universo e a sua relação com as coisas vistas.

A arquitetura da casa sublima a sua condição rústica opaca e concreta. E assim, Lucrécia tenta penetrar pela forma invisível do material de que é feita a casa e a cidade, buscando o modo mais fremente de recortá-las:

É o dia em que S. Geraldo eram ruas duras...sem poder esperar começou a contar-se o que sucedera...tinha olhos duros, lábios de pedra...a dureza das coisas era o modo mais recortado de ver da moça...O cheiro das pedras invisíveis...reverberação instantânea de pedra (CS:35,42,44,48,51,62e78).

Ativando um mecanismo de compensação, substitui-se o estado letárgico da morada por um espaço pleno da energia criadora, que testemunha a afirmação do existir. A personagem guarda, espera, vigia. E o templo de Lucrécia Neves é símbolo que sedia a cristalização cíclica. Elixir de vida, redenção e regeneração. Sob o viés do olhar, a alma da centaura apresenta e conserva o odor humano, prosseguindo na esteira do equilíbrio e do desequilíbrio, entre o ser e as coisas. Habita um espaço sitiado de pedras, onde ela esconde entre as brechas um tesouro: a fertilidade e a pulsação do olhar. É preciso reparar bem para encontrá-lo. De certa forma, está ao alcance dos olhos, mas o ser é impenetrável como uma pedra. Assim, Lucrécia põe a mão no tronco da árvore para atingir Dr. Lucas, e pulsa como desejo de possuí-lo: *Então Lucrécia pôs a mão no tronco de castanheiro...Através da árvore Lucrécia o tocava. O mundo indireto (CS:135).* Humilde, tocando o que podia e resgatando aí uma pequena partícula de sua individualidade, ela vai se entregando ou se integrando ao último esforço: tentava atingir a solidão com um homem.

Convém evocar, aqui, em *Nem musa, Nem Medusa* itinerários da escrita em Clarice Lispector de Lucia Helena (1997: 21) que enfoca a ficção de Clarice como manifesta de um verdadeiro cruzamento de perspectivas, sentimentos, linguagens e imagens(em), que ela (também) (se) inscreve. Como acontece com os personagens de João Cabral de Mello Neto, os motivos que prendem suas figuras à realidade são torneados pela dureza do existir. Benedito Nunes (1989: 93e102) alude à vida complexa das personagens clariceanas, presas ao próprio fracasso, ao nada, à linguagem; que levam uma vida acorrentada pela sombra, verso e reverso de uma existência acomodada nos espaços domésticos e selvagens onde transitam. São criaturas “malfeitas” e “clandestinas”, como Lucrécia:

Vida individual? o perigo é que cada pessoa trabalhava com séculos. Bem sabia que, tentando através da sala de visitas olhar as coisas que existem, não tivera

coragem de ser guiada pelos objetos: caíra, sim, porém tivera medo e agarrara-se onde pudera. Se tivesse caído até o fim, saberia que fim de queda era estar se^h o céu estrelado? e era ver que o mundo é redondo, e que o vazio é o pleno, e que milho no campo crescendo é espírito (CS:140e145).

O olhar cruza-se na instantânea espera para designar, nomear o que vê. A inflexibilidade da mulher diante da dureza para conquistar e atingir o espaço está fora e, em volta dela. Dentro, ela perde-se na inexplicável forma de contato com o outro, no vazio pleno, que domina a alma. Pois *tudo o que seria possível tomara a forma final de montanhas ao longe, e uma delicadeza de curvas, Lucrecia passou a examiná-la com tanta doçura que se perdia de si*. Logo, tecida no contagioso mistério de libertar-se, no avanço e no recuo do tempo, a casa é sitiada por *cenar de fulgor*. Significa, segundo Maria Gabriela Llansol (*In Helena* 1997: 39) uma cena concentrada numa imagem, ou uma idéia, um diálogo. A cidade-texto, assim, avança e, ao mesmo tempo recua, na forma de (des)estruturar o ser da personagem. A dimensão, aqui, é dotada de luzes e cores, que corroem a travessia de Lucrecia Neves.

O que é de natureza corrosiva encontra-se na dureza do viver. Material bruto de criação. É, nesse sentido que Drummond (1987: 175) talha e esculpe sua mensagem sobre a pedra: *N'água e na pedra amor deixa gravados seus hieróglifos e mensagens, suas verdades mais secretas e mais nuas*. E a mensagem da cidade está sobre a pedra, tesouro impresso, marca e sinal de existência. Encrostada na imagem *sui-generis*, onde se efetivam as matizes de sensação de Lucrecia. Eis a poética talhada por Clarice:

A luz não parecia decair mas alçar-se, com irrespirável esforço, à luz. A esse esforço S. Geraldo tornara-se extraordinariamente exterior, as pedras leves. E virando-se — lá estava S. Geraldo: anunciado, inexplicável, pousado com a dureza de um pé. Cada objeto hiperfísico. Os sinais. A moça moveu suavemente as patas (CS:48).

Revela um crítico anônimo que os problemas próprios de Lucrecia Neves parecem apenas a terra necessária para a construção coletiva da cidade: *Uma das mais intensas aspirações do espírito é a de dominar pelo espírito a realidade exterior (ADM:273)*. Então, o espírito da centaura devaneia em meio à realidade seduzida pelo imaginário, que, aos poucos, toma vida. A casa e os seus cantos fazem-na sentir uma presença viva, onde consolida a onipotência das coisas sobre o ser. Um lugar de visão e de escuta, pois, nos entrefechos da saída, ela persegue uma realidade distante, multiplicando-se para ocupar e colher o espaço existencial.

No exílio do sobrado o mundo é visto às avessas, aquele mundo onde se encena objetos que, por sua vez, vagueiam pela sala, pelos compartimentos da casa. O olhar se dissemina na cidade-texto; delineia um mundo, que aproxima o homem (a escritora) de uma ausência: o silêncio. Um silêncio mais recôndito, em estado de pertença. Em *A descoberta do mundo*, o título *Pertencer* é usado intransitivamente para refletir um estado inalcançável, incompleto. Fruto mesmo do processo de deslocamento, descontinuidade e estranheza ao meio: *Nasci de graça(...)Se meu desejo mais antigo é o de pertencer, por que então nunca fiz parte de clubes ou de associações? Por que não é isso o que eu chamo de pertencer* (ADM:110).

A propriedade da voz poética culmina nas arestas da narrativa, atadas por palavras que delas cria mundos inexploráveis. Assim, a moça do subúrbio, mesmo presa pela inércia, vive num vão livre, e em hiências que desatam a condição de ser no espaço: o livre trânsito de visão das coisas. Assim, a matéria do grande e do pequeno preexiste no estado mais profundo do ser. Nessa confluência, o indizível é instaurado e somente o signo tem a mera habilidade de desvelar ou, em estado de vacância, acusar algo. Pertencer ao processo ou submeter-se a ele, quando se cria uma poética voltada para a luta da supressão ou opressão, *leitmotif* que circula em toda a escritura de *A cidade sitiada*. Segundo Antônio Cândido(1970: 127), em seu primeiro ensaio *No raiar de Clarice Lispector*, a sua ficção é um real instrumento de espírito, indicando a qualidade espiritual de sua prosa.

Instala-se, com isso, a relação entre a estranha inquietude do criar e o que é, concebido. Em *Lógica do sentido*, Deleuze (1974: 3) questiona a *identidade pessoal, que é institucional, limitada, fixa, pela experiência de uma identidade infinita, em que os tempos e lugares se misturam; quando há coincidência de opostos, mediante a afirmação de dois sentidos ao mesmo tempo*. O dentro e o fora para Clarice se conectam. Estar fora também é uma forma de vasculhar o de dentro. Ou seja; *O espaço exterior aparece como o correlato objetivo de uma experiência de profundidade*(Gotlib 1990: 62). O espaço interior ou o espaço da profundidade é aquele em que quanto mais se mergulha nele, mais se arranca a superficialidade da coisa em si; ou quanto mais se detém na fachada da superfície, mais emerge o seu avesso. Enfim, persiste mais o núcleo da própria coisa. *Eu quero a coisa em si*, afirma Clarice frente à esta aventura do avesso e do direito.

Nesta sentença, a região em que se acha a casa afina-se com a expressão do ser. Permite-nos recortá-lo na sua superfície:

Sei o que você está tentando: você está tentando ver a superfície mas tem voz rouca, pensou ela tão profundo e desconhecido que parecia ter ido a um descampado para pensar, de lá voltando rapidamente para prosseguir (CS:88).

Lucrécia vive entre a região em que se localiza a sua casa e o espaço de si mesma, numa superfície que separa esses dois campos: a casa e o ser. Segundo Bachelard (1993: 225):

Na superfície do ser, nessa região em que o ser quer se manifestar e quer se ocultar, os movimentos de fechamento e abertura são tão numerosos, tão freqüentemente invertidos, tão carregados de hesitação, que poderíamos concluir com esta fórmula: O homem é o ser entreaberto.

Associamos este excerto com a idéia de Lucrécia Neves querer afastar a possibilidade de aprofundar e resgatar lembranças passadas. O espaço do porão ilustra a transcendência do ser de forma sarcástica e arrefecida, ao espiar de que é feita a cidade, enquanto o material da memória encontra-se numa cavidade mais bruta do que o próprio comportamento:

Estava bruta de pé, uma besta de carga ao sol — espécie mais profunda de meditação. Refletir um pouco, e tornava-se impermeável. O olho sonolento como aberto de ver as coisas. A cautela consistia em não ter idéia do que fazia; chamava-o seu olhar de 'estou guardando a vassoura'; e esta precaução bastava. 'Guardando a vassoura' olhava o vão do porãozinho enquanto, a um bonde, o sobrado se sacudia todo em bibelôs, paredes, vidros claros e escuridão (CS:88).

A imagem do porão parece particularizar a natureza desse espaço preconizado por Bachelard. A acepção imagética do porão remete a mistérios, alucinações, fantasmas, no entanto, o porãozinho do sobrado serve para guardar objetos banais, ou para ocultar dados não consumáveis pela memória:

De repente, como se eriçasse as pernas, espantando-se: porque eram coisas intransformáveis! estritas! inconsumíveis pela atenção! 'A coisa que está ali' era a derradeira impossibilidade (CS:89).

No entanto, Bachelard nos convida a imaginar uma casa como um ser vertical, numa realidade assegurada pela polaridade entre o sótão e o porão. O porão, para ele, é o lugar onde se situa *o ser obscuro* da casa — presentifica a irracionalidade das profundezas. O espaço demanda do ser uma relação imediata, num nível funcional ou utilitarista, e será percebido como um lugar *frio, escuro, prático* ou mesmo seguro. Ao mesmo tempo, o signo desse espaço representa para o indivíduo um indício que

remete ao imaginário, a sensações diversas — nem sempre claras, de um mundo sobrenatural ou fantástico — *um mundus immundus*.

Então, o percurso de descer ao porão não transporta Lucrecia para esse *mundus*, do qual os poetas imaginam ou criam seus seres e objetos. A natureza e o destino do ser da poética da casa encontram-se no plano da encenação e sensação do espionar. A ordem dos valores do sobrado de São Geraldo, dotada do decurso imagético e das lembranças não reveladas, é evocada pelo cintilar das luzes e sons; são estímulos preliminares, que buscam reter o sujeito e as fendas, que remetem ao consciente. Sem dúvida, o porão é uma imagem que joga com os devaneios mais recônditos, que se articulam com a força de determinado espaço. Porém, a personagem de Clarice reitera a passagem pelo porãozinho de modo oblíquo. O sobrado mantém o interior de Lucrecia de forma arrefecida, guardando ali dados obscuros da memória. Tal qual Clarice que continua recôndita, à sombra e insistindo em levar a vida na cidade, em meio aos objetos sitiados. A personagem irrompe tão somente no acolhimento do sobrado onde participa com seus pertences da natureza intransponível e banal das coisas:

Abrindo agora o porão embutido, procurando um lugar para guardar a vassoura, olhando. Acontecia alguma coisa naquele canto: acontecia um tubo de borracha ligado a uma torneira quebrada, um casaco velho pendurado no fundo, e fio elétrico enrodilhando um ferro. Os materiais da cidade! (CS:88).

A fantasia e os sonhos são intocáveis, desabitados. A moça de São Geraldo é abrigada, mas poupada de se fortalecer, de meditar sobre a sua ausência, bem como sobre as matérias banais que se mostram. A centaura, assim, é um ser entreaberto. De um lado, o seu retrato, como já analisamos, guarda um enigma: sua história é mais real que a do modelo. De outro, oculta-se nas sombras e não se revela. Está presa a um subúrbio, entre muros e olhares. Manifesta-se ao olhar, pelo olhar. O imaginário vem tocar o ambiente, quando se dinamiza e permite que pelo olhar se possa *habitar* o universo. Por isso, ao olhar a orla do bibelô, em que se acha a igreja representada, a personagem repousa nesses pequenos objetos o centro de sua morada.

O difícil, porém, é que a aparência constitui a realidade para a mocinha, e deparando-se com a luz, ela segue arredia o seu caminho. A luz é como uma vela ou uma lâmpada, que vela e vigia. Como afirma Rimbaud: *Tudo o que brilha vê*. E, acrescenta Bachelard (1993: 51):

A lâmpada é o signo de uma grande espera. Pela luz da casa distante, a casa vê, vela, vigia, espera. A casa distante e sua luz é para mim, diante de mim, a casa que olha para fora — agora é a vez dela! — pelo buraco da fechadura.

Assim, Lucrécia vela, vigia, trabalhando como *formiga numa roda pequena girando rápida*. O sobrado é visto como o reino de onde é filtrado pelo buraco da fechadura, e pelas frestas da janela, os pertences do mundo; *como do olhar aprisionado, entre suas quatro paredes de pedra* (Barucoa in Bachelard 1993: 51). E, o sobrado dos Neves é um olho, também, aberto diante das passagens do dia e da noite, atento aos ruídos e aos movimentos dos passantes. *A casa torna-se humana. Ela vê como homem...ela brilha como um inseto reluzente na relva, o ser com sua luz solitária* (Bachelard 1993: 51).

Nesses entrefechos de visão, a casa ilustra o estado de solidão, impregnado na imagem de fulgor da sua guardiã. É a forma simplificada e luzente concebida para condensar a centaura na sua intimidade de refúgio. As forças que sitiam a casa representam todo um mundo irradiado. Assim sendo, banaliza com a sua irradiação lunar e solar as imagens depositadas num pequeno instante de visão que, na verdade, como quer Bachelard, não adormece jamais. Esses pequenos flagrantes emitem zonas de imaginação e, na sua inquietação, só o olhar é capaz de colheitas.

Ao espiar os objetos da casa, tenta-se reverter a relação do projeto imaginário da cidade. Os bibelôs espalhados pela sala parecem compor a cidade sonhada. Pelos pequenos enfeites, confisca-se através do imaginário, a aparência de uma realidade sombria. Nela Lucrécia enxerga de soslaio. Com a cidade representada pela arte, inscreve-se uma realidade emulada pelo homem, em que ele busca realizar-se e coloca em êxtase o seu desejo de ser. Como afirma Bachelard (Bachelard 1988: 169):

Um mundo se forma no nosso devaneio, um mundo que é nosso mundo. Esse mundo sonhado ensina-nos possibilidades de engrandecimento de nosso ser nesse universo que é o nosso.

Lucrécia Neves, então, é seduzida por objetos pelos quais ela se imobiliza e estranha uma realidade assistida. Segundo Bachelard (In Barbosa 1996: 54):

Nós somos seres profundos. Nós nos escondemos sob as superfícies, sob as aparências, sob as máscaras, mas não nos escondemos dos outros somente, nos escondemos de nós mesmos. E a profundidade é, em nós, no estilo de Jean Wahl, uma transcendência.

É no imaginário que o ser, sobretudo, toma conhecimento e consciência de si e do mundo, ao transformar-se e ao transformá-lo em criação de si mesmo. Sobre o imaginário, Teresinha Martins (Martins 1997: 189) retrata:

Ao ficcionalizar-se, o sujeito se recompõe e reconstitui seu mundo originário; sua arte o resgata, realiza o seu desejo de ser, ao compactuar com a existência de seus fantasmas, de suas projeções, isto é, com as personagens.

Lucrécia tenta identificar-se com a imagem que mais lhe convém. O aspecto cosmogônico do sobrado de São Geraldo é, então, partícipe de uma imagem poética, pois compactua com a presença do outro, que ronda o seu espaço. Ela vê o *outro* de acordo com o seu olhar e cria sobre aquele espaço o seu imaginário. Sendo assim, a miniatura, ao nosso ver, decorre, exclusivamente, das imagens de visão.

3.2.1 O reino dos pequenos e dos grandes

Oh, as infinitas posições da sala, como se alguém se deitasse no chão e olhasse no teto a lâmpada oscilar...podia-se ter uma vertigem à orla de um bibelô (CS:91).

Há uma inter-relação na forma do criar, do imaginar o outro. Nessa recepção, a casa ganha contornos imagéticos, desvia-se do concreto e emerge do *tropo* cambiante de que algo pode ser. O imaginário pontuado pela cadeia sígnica multiplica a ordem do espisar, e o veio imagético, enquanto processo lúdico do signo, traspassa a estrutura do devaneio. Em última instância, interage com a realidade vivente. A casa, para além de suas paredes de concreto, é palimpsesto que traça e põe o ser a imaginar a imagem de um lugar.

Neste sentido, a casa da cidade-texto de Clarice Lispector representa um elo relevante de uma cadeia de instintos, como se estivesse dotada de um faro preeminente para perceber o real. A priori, resgatamos o pensamento de Peirce (1977: 52e53) sobre o *insight*:

Ele tem a natureza do Instinto, sendo semelhante aos instintos dos animais no ultrapassar o poder da razão e no sentido de guiar-nos como se estivéssemos de posse de fatos inteiramente fora do alcance dos sentidos.

Esse manifesto que legitima a faixa sígnica entretece o que é dado a conhecer. A consciência da centaura Neves é, então, remediada por fluxos do olhar, numa relação limitada com o meio, pois precisa tocar nos objetos da sala para atingir a cidade: *humilde, tocando no que podia*. Em todo o caso, seus limites são preciosos para

reverenciar a relação existente entre ela e o seu interior diante da dinamicidade do ato de ver as coisas.

Seguindo o ideal de situar a cidade, a moça, por vezes, convida-nos a divisar um *objeto novo* no qual concentra acentuados traços da maquete da cidade. Põe-se a imaginar, buscando apreender as coisas ao seu redor. Assim, perante a maquete, de caráter representativo e alegórico, Lucrecia pinta a cidade e percorre numa escala redutível o objeto dirigido pelo olhar:

Tudo isso era a miniatura a miniatura da igreja, da praça, e da torre do relógio, e neste mapa a moça calculava como um general. Que diria então se pudesse passar, de ver os objetos, a dizê-los...Era o que ela, com paciência de muda, parecia desejar (CS:62).

Sob o ponto de vista metafísico, este pouco lhe proporciona um atrelamento de verdades ou exigências de cunho mental. O que sua imaginação constrói é de natureza mundificadora. O espiar resgata dimensões fortes do espaço íntimo, sua única virtude espiritual e chave para encontrar o sentido da alma.

Pelos cantos da intimidade do sobrado de São Geraldo, a habitante zela pelo seu acolhimento na expressão do encolhimento. A ação do *habitat* associa-se ao ato do olhar como eixo de ingresso e de refúgio. Bachelard (1993: 197) relaciona essa contribuição do fenômeno: *De fato, em nossas próprias casas não encontramos recantos e cantos onde gostaríamos de nos encolher? Só mora com intensidade aquele que já soube encolher-se.* A miniatura é, assim, o processo ou exercício de acolhimento no encolhimento, porque faz-nos vivenciar nas imagens interpostas do objeto a sua superposição do ambiente. Gilbert Durand (1997: 243) aborda esse significado ao atribuir à casa um enredo de existência: *A casa inteira é mais que um lugar para se viver, é um vivente. A casa redobra, sobredetermina a personalidade daquele que a habita.*

De fato, Lucrecia Neves, por instantes, encolhe-se no sobrado, como também, amplia a sua visão e a sua estrutura física, como recursos para vir a se mundificar, para se aliar às coisas da cidade. Em estado de êxtase, dissipa-se e desequilibra-se, dispõe-se a expressar-se, por olhos devaneantes, nas transações entre o pequeno e o grande. Conforme as palavras de Bachelard (1993: 176):

Somos subitamente tocados pela sensação de que correlativamente, os objetos familiares convertem-se nas miniaturas de um mundo. O macrocosmo e o microcosmo são correlativos.

Se pelo menos, Lucrecia não desse o “pulo do gato”, não aterrissasse em outros muros da cidade! De fato, antes de casar, fazia parte, sim, dos muros de cal, pedra e madeira. Quanto aos seus próprios objetos familiares espalhados, pela sala, estes dão conta de representar o transitório e de expressar os cantos em que o ser busca se hominizar no abrigo do lar:

– Mas este é o lugar onde estão as coisas. O canto da sala escuro. A parede inclina para trás. O teto formado de tábuas leves, sujas. A estante. A porta. O chão. O ângulo. O relógio. Flor, jarro, teto, chão, veneziana. E arremessado de longe, um objeto confuso que à frente da cara se formou nítido e engrandecido: a cadeira perfeita...ela mesmo encolheu preguiçosa, viajando sacolejada na sala. E, afinal, sob o rumor das rodas, entorpecer-se até cochilar. O espírito liberto juntara-se ao vento pela janela aberta? E cada vez mais nítida, ela era um objeto da sala: os pés apoiavam-se no assoalho (CS:92e101).

Segundo o narrador, o ser se confunde com o próprio lugar. As luzes penetram, esgarçam-se no limiar do ser e do espaço. Não se sabe quem é quem, porque a nuance é tomada pelo que se expõe e pelo que se oculta; cintila o estado de mudez frente aos objetos e o sujeito passa a ser cenário desse ambiente estranho onde existe lampejos de visão. Em *A descoberta do mundo*, há um trecho que expõe essa perspectiva de imagens:

Vi também entrar uma senhora magra desquitada de olhos azuis exorbitantes, claramente sofrendo de tireóide. Quando entrou com seus olhos azuis, por um momento tive um erro de visão: a sala era essa mulher, essa mulher era a sala. Ambas se confundiam com águas da mesma cascata — conseguiria fechá-los para dormir. E a sala? onde guardaria toda a sua claridade para dormir? Se pudéssemos por um instante desligar a sala — que sucederia? Que grande escuridão, feita de trevas mortas, se seguiria (ADM:235).

A sala guarda, assim, o resíduo exuberante da existência: a grandiosidade das coisas confunde-se com aquela claridade e rebenta em todos os cantos. A existência do grande intromete-se no pequeno, e essa luz invade as divisas locais, e a existência humana. Algo desperta e se anuncia, como o foco de visão de Lucrecia Neves, que se insinua num cogito. Como num processo de osmose, o ato imaginário processa a realidade visível. Distancia-se e transforma-se na faculdade de formar imagens sobrepostas ao real empírico. Assim, a sala da moça de São Geraldo parece uma praça de guerra. Esse espaço nos alimenta com imagens com as quais a centaura se digladiava. São imagens de efeitos visionários mediante apreensível aparato com a realidade, que ela fita com “brutalidade”. Vislumbra as coisas feitas das próprias coisas, “falsamente

domesticáveis”; espia e não espia, e quem sabe, imagina ver as coisas. *As coisas eram difíceis, se se explicassem, somente o olhar não as alterava*, assinala a narradora. Assim, é como se o conhecimento flutuasse por toda a sala, oscilando entre a claridade e a sombra. Nesse ínterim, a personagem enfrenta mais um desafio: tocar nas coisas e sentir de que são feitas, num confronto que beira a vigília e a sonolência. Avança e recua, equilibra-se e desequilibra-se. Essa onda de vai e vem, de caça e de guerra, no cenário culmina no instante em que a personagem tem de permutar coma realidade sem prejuízo, e *ser vista pelos objetos* (CS:91). Encaminha-se, então, tantas vezes ao morro do Pasto à espera de sua vez: *ser vista, espiada, apreciada, avançando com majestade a própria estupidez até o ponto mais alto de colina, a cabeça domina o subúrbio*.

Enquanto que, em casa, Lucrecia sente a presença do chão firme, mas se perde no vácuo, tornando-se ela mesma um objeto do espaço. *Em mil alvéolos, o espaço retém o tempo comprimido. É essa a função do espaço* (Bachelard 1988: 169). De modo que, o espaço do sobrado reina em seus interiores e no interior do ser como a visão de um lugar que se amplia, à proporção que o *Eu* está no outro e este, também, alastra-se no *Eu*. Nesta ficção, a fusão anímico-corporal delega ao ser a faculdade de apreender e constituir um outro nível espacial. Todos os objetos sitiados na casa são criação do criador e da criatura. O mundo da personagem e o mundo de Clarice. A arte, neste caso, insere-se no espaço. Estabelece-se, pois, um pacto fomentado pela criação poética. No reino da imaginação e da criação, não se esgota a realização humana. E, desse pacto, que sobressai o papel da narrativa clariceana. Debruça-se no mundo impalpável onde *o sonho se desenrolava como se a terra não fosse redonda, mas plana e infinita, e assim houvesse tempo*. Com tais instintos, farejados no universo da casa de Lucrecia, impõe-se a imediaticidade das coisas. A consciência imaginante e maravilhada com os objetos leva-nos à revelação da palavra do escritor, que busca haurir da casa o mundo do ser, desvelando perante os signos dos objetos o terreno humano onde estes objetos se alojam. A casa de Lucrecia mostra-se ávida por espiar o mundo, possui-lo à distância:

Pela janela do poeta, a casa empreende com o mundo um intercâmbio de imensidade. Também casa dos homens, como gosta de dizer o metafísico, se abre para o mundo (Bachelard 1993: 80).

Para que o fato de “existir” não tombe no total *nonsense*, o homem busca, por intermédio do ato da criação, um sentido para o mundo e para o seu meio social. Ele capta o sem-sentido do real, ilumina-o com o *devaneio poético* e apreende, desse modo, o seu mundo. O *devaneio poético* como quer Bachelard torna o mundo da cor dos

sonhos. Cabe ao artista conduzir o leitor por estes universos maravilhosos, sempre por explorar. Ele se recria ao criar um outro mundo para ele habitável.

A casa, prenhe de sentidos, revigora-se na altivez de Lucrecia Neves, ao devanear pelos cantos; ou imóvel, na pura lentidão do olhar. Vive à sombra, tentando: *Ver a superfície. Podia-se ter uma vertigem à orla do bibelô. E era sempre as mesmas coisas: torres, ...calendários, ruas, cadeiras — porém camuflados, irreconhecíveis. Feitas para inimigos* (CS:88e90). Atingir o âmago das coisas é tão somente deixar fluir o que não nos cabe conhecer. É o lugar mais recôndito de nós mesmos, onde as coisas podem ser espiadas num processo devaneante.

Em *A cidade sitiada*, o reino do sobrado concentra-se na experiência de vivenciar a guerra dos muito pequenos. Semelhante ao que ocorre nas histórias de Gulliver. Em um dado momento, o sujeito aparece como um gigante, em outro torna-se o menor dos maiores. E através dessas experiências, nos é dado a conhecer credices, sonhos, fantasias de povos diferentes, sua cultura e sua gente. Essa forma de brincar com o imaginário é presa fácil nas narrativas de Clarice. Em *A menor mulher do mundo* (LF:77), sente-se a necessidade de explicar a ordem do mundo através das pequeninas coisas, mais precisamente, através do mistério do ser miniaturizável. Nesse espaço, a cultura e a vida de um povo vão se desvelando, à medida em que se expõe as amarguras, enfim, tristezas, a solidão que o ser humano enfrenta ao deparar-se com a imagem da menor mulher do mundo. Em muitas passagens do texto, o olhar diante desse ser pequenino traz aflição, êxtase, sentimentos voláteis e, no despudorado imaginário, ela passa a ser um brinquedo daquela gente. A evolução humana não passa de:

Um mal-estar: E considerou a cruel necessidade de amar. Considerou a malignidade de nosso desejo de ser feliz. Considerou a ferocidade com que queremos brincar. E o número de vezes em que mataremos por amor. Então olhou para o filho esperto como se olhasse para um perigo estranho. E teve horror da própria alma que, mais que seu coro, havia engendrado aquele ser apto à vida e à felicidade... Não ser devorado é o sentimento mais perfeito. Não ser devorado é o objetivo secreto de toda uma vida (LF:77).

Diante dessas imagens, endossamos o argumento de Bachelard (1993: 165):

O poeta como tantos outros, sonha atrás da vidraça. Mas no próprio vidro descobre uma pequena irregularidade que vai propagar a irregularidade no universo. Já não olhamos de soslaio. Esse núcleo nuclearizante é um mundo. A miniatura estende-se até as dimensões de um universo. O grande, mais uma vez, está contido no pequeno.

Ou seja, exterminar os valores malgrados nas pequenas coisas é um meio de propagar o sentimento do mundo e lutar para não ser devorado pela sua imensidão. O objetivo secreto da existência, para Clarice, significa apreender a linguagem pela brevidade do existir como a *Pequena Flor*, assim nomeada pelo explorador-pesquisador em *A menor mulher do mundo* que sente a necessidade imediata de ordem, ao dar nome ao que existe. O arranjo do mundo se dá pela revelação das pequenas coisas.

Afirma Bachelard (1993: 180e182):

Tudo é indicio antes de ser fenômeno nesse cosmo dos limites. Quanto mais frágil é o indicio, mais sentido ele tem já que aponta para uma origem. Compreendidos como origem, parece que todos esses indícios começam e recomeçam ininterruptamente o canto.

Nesses indícios de começar e recomeçar, de apontar para uma origem, a ficção de Clarice predestina os personagens a rumarem ao encontro do centro. *Era uma roda pequena girando rápida enquanto a maior girava lenta — a roda lenta da claridade, e dentro desta uma moça trabalhando como formiga* (CS:83). Esse movimento acusa, então, o ideal transposto pelo espiar, sempre remanescente. Tal movimento giratório no círculo concêntrico do cosmo delata a imagem, e esse símbolo da roda busca uma ampliação dos sentidos. Lúcia Santaella (1996: 45) revela:

Entre o nomear e o ser, entre a palavra e a coisa, entre o signo e o seu resíduo, eis os interstícios que se dão, de um lado, através de um estreitamento levado ao limite em que palavra e coisa alquimicamente se fundem.

Neste sentido, o signo, conforme Peirce, é sinônimo de vida; vive em tempo de colheita. E na falta ou na presença de algo, os instintos se comprazem na forma da sua alquimia, ou seja, cultua-se o preciosismo do texto porque é nele que se encontra a raiz, o marco zero da existência. Nesse interstício, a cidade-texto é um círculo vicioso. E a roda empurrada pela sua representante vive entre o limite do nomear e o lado estreito de um espaço que a significa.

O signo da roda assegura, assim, a vertente simbólica que sinaliza os motivos ou prenúncios da muda existência da moça de São Geraldo. Dentre eles, está a tristeza da própria personagem e a solidão. Ciclos que não se findam. *A vida é triste*, grita abafada, e confirma ela que *não podia suportar a muda existência*. O ciclo de buscas vai, então, acontecendo. O ciclo fecha-se e abre-se, culminando no desembocar de objetos (des)encontrados. E o habitat da personagem deixa-se entrever em meio a este círculo, que se movimenta por ondas de expectativas, especialmente impulsionada pela solidão da moça, que vai tecendo uma realidade, sempre desconstruída.

A imagem da roda atravessa de ponta a ponta o espaço do texto. É uma alegoria, um emblema que traduz o movimento mágico da realidade, o controle do tempo. E, neste espaço, a personagem é marcada pela predicação de um olhar sempre a renascer:

E no limiar claro da noite eis que o mundo era a orbe. No limiar da noite, um instante de mudez era o silêncio, aparecer era uma aparição, a cidade uma fortaleza, vítimas eram hóstias. E o mundo era a orbe (CS:48).

Dentro dos preceitos desse símbolo, a orbe inscreve-se na rota de emanação-retorno, exprimindo a evolução do universo e do ser. Significa a sucessão do dia e da noite, similar ao girar da roda. Assim também, semelhante ao círculo, a roda é igualmente um símbolo celeste, que remete à noção de centro. Ao movimento regressivo da essência e do sopro, ao retorno da periferia, da circunferência e do centro. Com isso, a rota da existência altera e conjuga o princípio da vida, sempre num ritmo renovante. O sopro e a palavra constituem na narrativa de Clarice Lispector o ciclo que se renova e sustenta a emissão do outro. A noção das mutações incessantes representa, portanto, a sucessão dos estados múltiplos do ser. Por isso, Lucrecia Neves é conhecida no microcosmo onde o universo é tecido de sopros; ela girando rápida como uma formiga dentro de um microcosmo:

Mal saísse do quarto sua forma iria se avolumando e aparando-se, e quando chegasse à rua já estaria a galopar com patas sensíveis...Ela se reduziria a um único pé e a única mão. A imobilidade final depois de um pulo. Parecia tão mal feita (CS:22e67).

O tempo vigilante corrói a imagem móvel da imóvel eternidade. Esse é o ciclo da vida e da arte, todas as figuras são circulares, porque a arte procura ser imune na luta contra a falência dos seus sentidos. E a vida decorre dos ciclos e dos reinícios; como também das renovações, do vir a ser da criação contínua, sobretudo, da contingência e do perecível. O mundo de Lucrecia se avoluma como uma roda porque esta simboliza a esfera do deslocamento, que lhe é correlato.

Enfim, o espaço é sitiado por um ser invertido, num ciclo esférico onde se expande e projeta-se num horizonte. Nessa órbita, o mundo da casa é o mundo da confiança em oposição ao mundo da rua; esta por sua vez, engajada por relacionamentos anônimos — seio de desconfiança e de insegurança, cumulado pela falta de reciprocidade e integração. Já o espaço de dentro, do sobrado, da sala, do quarto, da cozinha e o de fora da casa, tudo parece cada vez mais distante; e o olhar se expande, também, ampliando-se, e tomando uma feição similar às que ocorre nas narrativas

românticas. Estas buscas testam a resistência do herói ou heroína, como da própria estrutura da narrativa, que se submete aos arranjos de um possível desejo latente, que aumenta gradativamente, até atingir resultando um momento de clímax.

Neste sentido, *Lucrecia é mal apanhada com a cabeça para baixo e uma perna saltando fora* (CS:108). Similar ao que acontece com Alice, de Carroll, que cresce tanto quando entra na casa dos espelhos, que acaba não cabendo dentro da casa. Com tal desconforto, *o jeito que teve foi colocar um braço fora da janela e um pé por dentro da chaminé* (Carroll in Gotlib 1990: 52). Esta, quem sabe, é a reação que temos ao nos deparar com as ações e gestos da centaura Neves diante de seu descompasso no mundo. Nádia Gotlib (1990:52) revela:

Este, aliás, poderia ser o perfil estrutural descentrado da ficção de Clarice, que ao flagrar personagens, na maioria mulheres, em estado de mal, ou de mal-estar, faz brotar no leitor uma reação esquisita, também proveniente da sensação de um certo desconcerto do mundo, em desequilíbrio: Como se nós, leitores, também, a exemplo de Lucrecia estivéssemos com a cabeça para baixo e uma perna saltando fora.

Esse desconcerto com o mundo frente ao espaço da casa constitui o modo de especular o engajamento do ser e do existir. Segundo Bachelard (1993: 179), a imagem não quer deixar-se medir, *por mais que se falem de espaço**, ela muda de grandeza. O menor valor amplia-a, eleva-a, multiplica-a. Como uma concha, o sobrado de São Geraldo posiciona-se pela ação exuberante do olhar e tende a encontrar sob o que se oculta nas sombras e nas luzes a imagem refletida dos bibelôs e dos objetos da casa. *A imaginação vai encontrar mais realidade no que se esconde do que naquilo que se mostra* (Bachelard 1993: 54). Pelo ato do espiar sob o buraco da fechadura, a forma das coisas se fixa, impregnada, também, pela profundidade e estreiteza da alma da centaura; imóvel no espaço sitiado e preparando o momento da saída.

A relação de Lucrecia com o meio é de total desarticulação com as pessoas da cidade. Não consegue se infiltrar na sociedade, com a qual tem pouca intimidade. Segundo Lúcia Helena (1978: 195):

A demarcação do espaço, como quase todas as obras da autora, é fixada pela oposição dentro fora, correspondendo cada uma dessas dimensões a um movimento duplo, geográfico e existencial. O dentro significa tanto a casa em que se acha reclusa a protagonista, quanto a introspecção, ou seja: o conflito vivido pela personagem feminina em sua angústia. O fora pode ser visto como o

* Grifo nosso.

mundo físico que a envolve, ou o esforço para sair de si mesma, e conquistar a liberdade humana que a retire de sua alienação costumeira.

A cidade ideal para Angel Rama (1985: 29e110) *corresponde à representação simbólica assegurada pelo universo dos signos, que conta com a cidade das letras para ordená-lo.* Esse lugar desvirtua o olhar da realidade circundante, mais precisamente, pensa Rama, enturva a visão da realidade. Por isso, a cidadã espiã de São Geraldo desmitifica o ideal de ser vítima de um mundo racional, mascarando, assim, uma suposta originalidade do ser. Ela é símbolo da cidade e persiste na sua enunciação retiniana. O mecanismo de vigília alerta, ainda, quanto ao perigo do existir, pois as desigualdades diante dos outros personagens imprime uma certa impotência frente à realidade. O ideal para ela é poder enxergar de soslaio numa cidade em que se vive à sombra das minorias, que se instalam no ambiente e não resistem à cotidianidade.

É nesse contato do corpo no espaço que Lefebvre (*In* Martins 1996: 30) afirma:

A monotonia e a multiplicação continuam sendo a ditadura do olho. As técnicas ocupam neste espaço dominador e dominado o lugar que lhes corresponde... Tudo se reduz a uma visualização intensa, isto é, a um rechaço da experiência e do vivido.

Assim, o cenário de fundo, como já abordamos no segundo capítulo desta pesquisa — a rua e a cidade, lugares sitiados por Lucrecia — torna-se relevante para revocar o cenário íntimo do sobrado, porque ele reitera o ponto de partida. Sempre ela volta ao lugar de origem, o sobrado, que resiste à monotonia e passa a ser o lugar de vínculo natural e umbilical. Tudo indica, como nos revela José de Sousa Martins (1996: 31), *que a casa que aparece nos sonhos é uma casa idealizada, muito diferente da casa cotidiana, sobretudo porque é uma casa despojada.*

O sobrado de São Geraldo é despojado pelo imaginário de uma mulher que vê repentinamente as coisas brotarem insistentemente. Reflexos de algo que se priva, que desafia conviver lado a lado com as coisas escondidas, ameaçadas por olhares vindouros. Assim, o lugar de refúgio aparece como zona do imprevisível, salutar para aquilo que domina o espiar entre o aparecer seguro e o transfigurado, transcendente, marcado por surpresas: *A sala estava íntima, fantástica, o interior sufocado de sonho... Por todo o aposento coisas inocentes se haviam espalhado em guarda* (CS:65). E dentro de cada objeto recortado recupera-se a sua existência pacífica. É, neste sentido, que a idealização do mundo miniaturizável, e de coisas recortadas pelo “vagar” exige

contemplação, pois; *é preciso uma atenção recorrente para integrar o detalhe* (Bachelard 1993: 167).

Face ao detalhe contagiado no espaço textual, a casa de Clarice é marcada por seres foragidos do mundo. Nela, habitam saberes, como nos armários que nos deixam entrever objetos, que nos podem conduzir a verdades, que se insinuem. No entanto, a casa, como cobertura para expressar alguma coisa, é muda, traz em si a comunicação sem linguagem. É nesse sentido, que nos convida a uma ampliação simbólica, nascida de códigos, signos, ícones de uma realidade não vivida, como *A mensagem em A legião estrangeira*. Dentre as leituras que se pode traduzir desta legião de ícones, a casa, neste conto, converge para uma expressão similar a do sobrado de São Geraldo. Neles, depositam-se olhares germinados pela desenfreada falta de saber. O espiar é a tônica de seres perdidos, pois nesses espaços não se encontra a leveza e o índice do conhecimento. Entre esses personagens cessa a consciência da verdade. De percepção ofuscada, devaneiam a fim de buscarem aquilo que se esconde. Entre as luzes, pescam-se as pequenas coisas como as que se encontra nas entrelinhas:

Verdes e nauseados, eles não saberiam exprimir. A casa simbolizava alguma coisa que eles jamais poderiam alcançar, mesmo com toda uma vida de expressão (LE:39).

Acima de tudo, essas figuras desejavam ser autênticas e procuravam exprimir-se pelo viés de cada objeto visto na casa. Em Lucrécia, como a Sr.^a Xavier, vive à cata de coisas que não consegue decifrar bem, pois a mensagem desses personagens se reduz a um encontro espantoso com a angústia:

Apenas um momento de fraqueza, e de novo se destruía o que ela erguera através de tantos olhares...E Lucrécia Neves viu com surpresa um quarto inconquistável, silencioso — com grande surpresa de não achar a pulseira. De novo trabalhando furiosa, jogando sapatos de um lado e lenços de outro, à procura. Enquanto ia abrindo e fechando gavetas, das gavetas abertas e fechadas e entrefechadas e abertas, já renasciam planos e retângulos, arestas se reerguiam, superfícies mais expostas envelhecendo, alturas se aprumavam: em recuos assombrados seus olhares haviam recriado a realidade do quarto. Procurava a pulseira espiando de cócoras embaixo da cama, lastimando-se ferida numa delicadeza de animal: 'onde está, meu Deus', dizia coçando-se (CS:33).

Assim, os valores da intimidade de Lucrécia se perdem, também, como ela. Até nas pequenas coisas sitiadas na casa nos parece enviar, ou até mesmo aludir algo presente ao seu redor. Tal a pulseira mencionada, alude, talvez, à sua pré-memória, que

anuncia uma imagem regada ao esconderijo, que se desfaz ao deparar com o objeto procurado. Eco, então, a inversão do exterior e da intimidade. A personagem espia de cócoras, embaixo da cama, entre as gavetas abertas e fechadas, até mesmo entrefechadas, e retira do fundo a falsa jóia. De fato, essas imagens, na concepção de Bachelard, ocultam-se na região mais profunda do ser. A gaveta traz, no limiar da lembrança, estações passadas, histórias que irradiam o ápice de uma imagem viva.

Quem enterrara um tesouro enterra-se com ele. O segredo é um túmulo; e não é à toa que o homem discreto se gaba de ser um túmulo de segredos. Toda intimidade se esconde. Joe Bousquet escreve: Ninguém me vê mudar. Mas quem me vê? Eu sou o meu esconderijo (Bachelard 1993: 100).

O signo imagético da gaveta possibilita, nos entrefechos da abertura, associações mescladas aos atos da busca. É justamente nessa inversão da desordem do quarto, que associamos a desordem do existir; do ser desencontrado no mundo. O espaço do quarto, através do signo icônico, designa esse eixo; pois de algum modo, o guarda-roupa e suas gavetas oferecem a marca do ser. O “tesouro” guardado protege esse sentido do texto, símbolo que ilustra o ser da personagem, desordenada no espaço e no tempo. Ambos representam a desordem, introduzem-se no meio estranho sem eira nem beira, na tentativa de encontrar o objeto desejado, após procuras desenfreadas.

Bachelard recorre a essa imagem do objeto para introduzir o lugar da intimidade do ser: *O espaço interior do armário é um espaço de intimidade, um espaço que não se abre para qualquer um (Bachelard 1993: 91).* Pouco à vontade com o espaço, a intimidade de Lucrecia é vasculhada; está nos entrefechos, nas aberturas das portas e gavetas, fechadas e abertas — em frestas para ser espiada, e é assim, que *guardar uma coisa qualquer, de qualquer maneira, em um móvel qualquer, indica uma enorme fraqueza da função do habitar (Bachelard 1993: 91).*

O reino de São Geraldo é marcado pela falta de uma ordem, não apenas geométrica, mas também pela ordem do viver. Na ordem textual, o homem insere-se na existência, em toda a sua extensão temporal e espacial:

Os entraves impostos ao herói por um determinado sistema, tradição ou ideologia, constituem formas de o ser da personagem desvelar-se ou nilizar-se na tessitura da trama literária (Fernandes 1986: 133).

Temos que observar, no entanto, o grau de liberdade da personagem, que caracteriza a individualidade de ser e agir. Em decorrência disto, José Fernandes (1986: 133) revela:

Estando o ser exteriormente livre para agir, pode ocorrer-lhe estar interiormente constrangido de o fazer, premido pelo medo, timidez, fadiga, má disposição ou indisposições outras de ordem ideológica e psico-social.

Logo, a liberdade de Lucrécia repousa sob a condição do olhar, como em êxtase, estando a existência da realidade assentada numa condição ditada sobre a pretensão das coisas. A personagem não se conhece totalmente e não conhece o sentido de viver em liberdade. A descoberta do mundo real é assenhorada pela gradação do espiar, de contatos parcos com o real, onde os segredos, e os seus pertences reinam nos entrefechos de serem revelados. Este instante de manifestação do quarto e da casa desdobra-se no estremeamento do aparecer, já que o vínculo com o espaço atém-se às entrevisões das coisas clandestinas.

O esforço de ver a realidade passa pelo quarto da casa da SR^a Xavier (OEN:15). A procura pelas letras de câmbio perdidas coloca-a de quatro no chão, como se fosse uma cadela:

Quem sabe, a SR^a Xavier estivesse cansada de ser um ente humano. Estava sendo um cadela de quatro. Sem nobreza nenhuma. Perdida a altivez última. De quatro, um pouco pensativa talvez. Mas embaixo da cama só havia poeira.

O emaranhado de busca pela saída é constante nas personagens clariceanas: *Onde está, meu Deus (CS:33) ...Tem! que! haver! uma! porta! de saíííííida!* (OEN:20) Esses seres anônimos são voltados para a revolução das suas identidades. E assim, a centaura Neves esgazeia o olho, desnorteada, e avança pela ira de ficar a mercê, no topo, para ser vista. Percebe que o caminho mais ininteligível de perscrutar a casa é sondar as existências não-humanas. E no espaço desdobrado por Lucrécia há algo de taciturno e tacanho, ou de expressões contagiadas pela frente do espiar. Como diz Bachelard (1993: 218):

A vista diz muitas coisas de uma só vez. O ser não se vê. Talvez se escute. O ser não se desenha. Não está cercado pelo nada. Nunca estamos certos de encontrá-lo ou de reencontrá-lo sólido ao aproximarmo-nos de um centro de ser; freqüentemente, é no âmago do ser que o ser é errante. Por vezes, é estando fora de si que o ser experimenta consistências. Por vezes, também, ele está, poderíamos dizer, encerrado no exterior.

A consistência da moça no mundo físico configura-se no recolhimento ao processo de imitação. Encerra-se no mundo exterior pelas passagens errantes, pois ela se multiplica à sua maneira, pois, tem nos objetos a forma de armazenar, diversificar, colorir a sua existência com matizes que circulam o espaço:

Enquanto se vestia o rumor íntimo com que se vestia foi aos poucos se transformando numa estupidez terrivelmente maliciosa: olhava as rosas no papel da parede fazendo-se boba por dentro, de algum modo imitando a existência do guarda-roupa onde remexia para procurar a pulseira. Tocava numa coisa ou noutra como se a realidade fosse o inatingível. E era — com um pequeno golpe na poeira do sapato — Lucrecia Neves viu que era, embora risse tola, o cavalo relinchando na rua embaixo — com um pequeno golpe na poeira do sapato ela via as várias formas do quarto, as rosas, a cadeira! mas passava por cima de certa teimosia que o fato de ter imitado o guarda-roupa lhe trouxera — e continuou a procurar a pulseira (CS:33e34)

A condição do imitar reflete o fato da personagem não fazer uso da liberdade inatingível. Seu descompasso com o mundo chega a ser cômico e não consegue acertar o passo com ele:

Já tentei me pôr a par do mundo, e ficou apenas engraçado: uma de minhas pernas sempre curta demais (ADM:165).

{Ou como Lucrecia}:

Estremeceu enorme alçando-se nas pontas dos pés. Esfregando mais lenta os sapatos, a sonhadora moça examinava com prazer sua fortaleza, não a espreitando olhando-a diretamente... — assim olhava ela. A imobilidade final depois de um pulo. Parecia tão mal feita. Ela se reduziria a um único pé e a única mão (CS:45e66).

Assim, o sobrado de São Geraldo acumula desejos na tentação da sua habitante libertar-se, abrir caminhos e achar o compasso no mundo. O centro do regozijo encontra-se na casa. Lá as fachadas são reparadas pelo olhar onde estão sitiados móveis, canos, portas, gavetas, desvãos, frestas, num mundo pequeno de alta rotatividade, em que os devaneios colorem a imensidão. Lucrecia Neves segue, então, a sua jornada, traçando com régua e compasso uma outra moradia. Rende-se à busca de nova travessia — *de um novo espírito renascendo* — nas raiais de encontrar a liberdade com um outro ser.

Tal como acontece com Clarice, mudando de país, de cidade. Até ser envolvida pelo silêncio da brisa do Leme, que lhe traz uma nova existência. Tratamos, então, a autora como personagem da sua criação. A janela, por exemplo, sempre foi para a autora o brio, a abertura para o vasto mundo. Para a personagem Lucrecia, a janela é a companhia de si mesma quando olha pelos atalhos e a única coisa que vê é que o mundo chega a seus olhos; espia o mundo de fora e não vê a si mesma. A visão, para Marilena Chauí (1993: 33) constitui a janela do mundo: *A visão se origina lá nas coisas, delas*

depende, nascendo 'do teatro do mundo', as janelas da alma são também espelhos do mundo. Por isso, o teatro do mundo, representado pela casa, para Clarice, reúne texto e vida, que são duas tessituras compondo o instante do viver, das paixões e das sensações. O olhar continua a ser a reflexão máxima, impulsionada — *pelo visível e o invisível — como a verdade última* (Merleau-Ponty in Bosi 1993: 52):

Debruça-se um instante à janela, oferece o rosto à noite, com ânsia e delícia, os olhos entrecerrados. O mundo noturno é feito de sensações. Oh, como é estranho, estranho o mundo. A ponta do cigarro está caindo, refletida nas vidraças do edifício branco, onde mora Clarice, a última casa de Clarice (Miranda 1996: 87).

A expressão viva da cidade assinala a alma de cada lugar pela onipresença do olhar. Criador e criatura físgam o interlocutor com *fixidez reverberada de cego*. A cada fração de tempo, existe uma reversão de expectativa diante das coisas representadas no espaço, que se vai delineando no desejo de criar e nomear tudo: Pois *o esforço de viver equivale a uma mística do imitar o ser humano* (Gotlib 1995: 324).

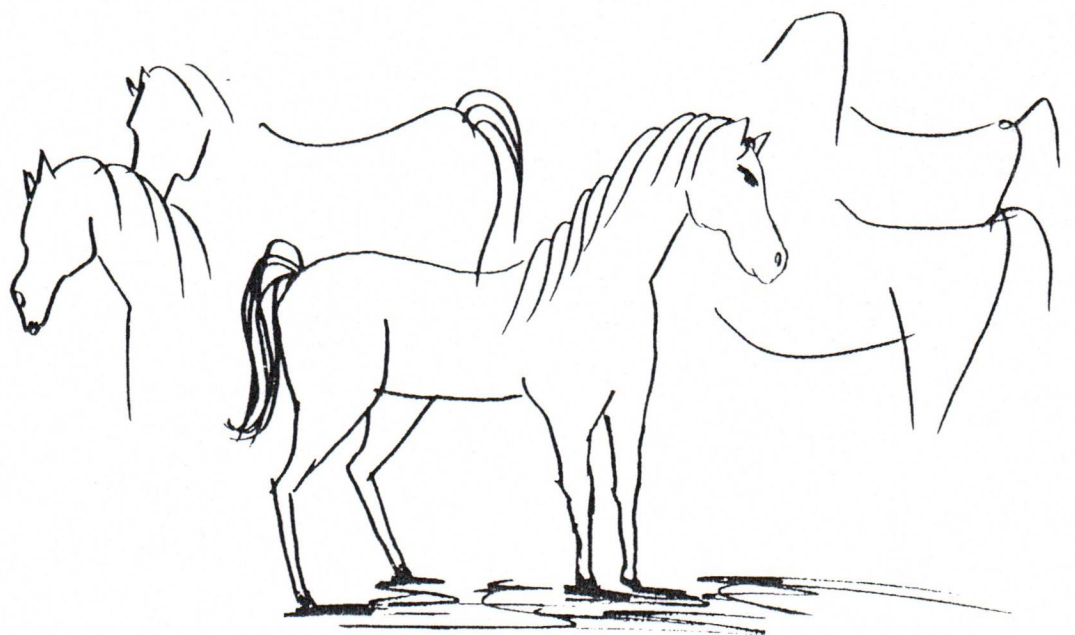
Tudo o que possuía de mais precioso estava fora dela: a água no balde? derramaram-na toda no terraço seco da loja. Da terra embebida erguia-se o cheiro sufocante de poeira — a viúva Correia tossiu de mentira, só também para se manifestar (CS:168).

A casa, a rua, os tesouros da cidade são desertados por Lucrecia Correia, e tudo isso e o único direito não conquistado, Dr. Lucas, constituem heranças para o espírito da centaura. A única saída para livrar-se do novo sítio de São Geraldo, para livrar-se de ter mais solidão e menos liberdade é escapar; é sitiá-las outras cidades, outros maridos, outras existências, que somente a aptidão do olhar pode lhe devolver. Segundo Lúcio Cardoso (*In* Gotlib 1995: 247):

Em Clarice não há os velhos problemas do homem. Por isso é que ela arde. E em torno de um único tema, a mulher sitiada. Seus livros são muros que circundam perpetuamente uma cidade indefesa — de fora, assistimos ao resplendor de sua cólera. Mas nesse mundo, o romancista não penetra: a cidade de Clarice, como essa maçã que brilha melhor se for no escuro, arde sozinha: dentro dela não há ninguém.

De modo que, a mulher sitiada persiste com os olhos para conquistar o lugar onde se possa perceber a atividade e a flexão da alma. Como a cidade, somos seres sitiados pelo olhar e pela glória de percorrer espaços infinitos, na sua expressão solar e ampla.

CONCLUSÃO



A poética da cidade de Clarice Lispector é criada pelo olhar, fonte inesgotável de captação da realidade existente. A análise dos aspectos e da trajetória do olhar marcam a forma indizível da protagonista. Alguns críticos definem *A cidade sitiada* na linha do surrealismo por apontar imagens de um mundo ilógico, sem fé e nenhuma harmonia, um espaço, enfim, ocupado pelo enigma.

Em Clarice, a estrutura do romance torna-se essencialmente subjetiva, ao enformar seres num ritmo de introspecção. Mas, nesta pesquisa, vimos que a relação com a realidade é sedutora, desviando ou flagrando os instantes extraordinários do real. Essa dispersão com o mundo é, então, movida por uma expressão de caráter instintivo, de contato sinestésico e de revelações ritmadas pelo sensorio. Segundo Assis Brasil (1969: 28): *Ambiente e personagem passam a não ter uma feição puramente descritiva, mas subjetiva, interiorizada e, por isso, mais autêntica em relação a um mundo criado.*

A obra em estudo ostenta discorrer essa autenticidade em relação a uma cidade instaurada pelo olhar. A evolução em termos narrativos mostra o contato do ser sob um ângulo de visão e de percepção revertido. Toda a atenção se concentra no ato do ver como resgate de uma individualidade perdida, de reações equilibradas e desequilibradas frente às cenas corriqueiras; e, também, focaliza o mistério da mulher procurando obstinadamente ser vista. A narrativa manifesta um ser clandestino, que atua pelos palcos da cidade. Em cada ato, uma nova encenação de si, procurando atinar com os sentidos e com a essência das coisas.

Como se pôde observar, a personagem ressurgue para ser vista. Não para descrever os pertences do espaço, mas sim para cumprir o ato de espiar. Essa intenção permeia a estrutura fechada e densa do livro de modo que, dissemina o sentido da visão através da representação daquela realidade, figurada por gestos intensos na cidade, sendo a forma de revelar *inteiramente* a aparência das coisas, que é a sua espinha dorsal. Assim, a representação se projeta para dar vida ao ser e aos pertences da cidade, encenados sob a luz e sombra. Procedo, assim, o processo de imitação, reflexo de perdas e de contatos falseados. Então, a escritura remete à falta de referências das coisas, que resulta do olhar indireto e consolidado na relativa transição entre a essência esvaziada e a pouca intimidade com o outro.

Especialmente, o real do texto sacraliza os instintos. Ele recupera o pólo sensível da vida e é justamente o signo que brilha e acusa as ausências pontuadas na narrativa clariceana. Os sentidos segundos são enunciados no território do dentro e do fora, onde o espiar emerge da vibração do contato com o outro. E este encontro com o

outro desdobra-se por meio de múltiplas imagens — ora existindo correspondências ora existindo identidades entre elas — que representa, cada uma, a projeção de um eu no interior mais recôndito e no exterior mais aparente. Dessa forma, admitir a ambigüidade de tais sentidos — do que aparece e do que está escondido — é defender às avessas como esses sentidos são processados ao longo do tempo. Pois a não evidência do suporte interior, enfraquece-se, permitindo aflorar mais a identidade aparente. Na cidade-texto, as camadas arqueológicas humanas são geradas no ritual de recuperação das máscaras perdidas, como acontece com o retrato do ser, sempre colocado em destaque. O que perdura nesse espaço é a força preponderante e inatingível das coisas em estado de pose. O ícone representa o traço em comum e singular; é quem fundamenta o processo de imitar. Segundo Olga de Sá (1979: 254): *A escritura de Clarice aspira a ser uma fotografia, uma pintura, vibração de som, que se ouve com as mãos*. E a imagem do cavalo indomável, que encarna a imagem da vida, pode ser a própria palavra, assim como o é para João Cabral De Melo Neto: *Onde a palavra (potro ou touros contidos) resta a severa forma do vazio*.

O perigo do viver/ver é homólogo à forma vazia que persigna pelo tom caricato da linguagem: *Lucrécia não sabe ver, seu modo de olhar é entortar a cabeça. A moça e o cavalo* (CS:190). Nessa via, a incomunicabilidade é ressaltada como reflexo de uma crise interior. O que ela procura no topo dessa narrativa (subentende-se — o morro do Pasto) é manobra que subjaz à luz escondida na linguagem.

A maneira exaustiva do espionar é tentativa de apreender e apreender o que se põe à vista. O olhar e a palavra são moradas na cidade-texto; são também apanhados como os bichos de cabeça para baixo, uma perna saltando fora, conforme configurados no espaço; ou melhor, estão embutidos no propósito de se adequar ao meio.

A glória desse texto se respalda no apreciar das coisas pela sensação. Os signos escolhidos aguçam os sentidos e solicitam a percepção para que se possa dar significação ao mundo. O absurdo, para Clarice, é a existência. O devaneio aliado ao real articula o mundo criado numa coexistência vital que simboliza a cidade. Uma vez escrita, a cidade refaz o homem. Para Bachelard (1993: 56), *os centros do devaneio bem determinados são meios de comunicação entre homens de pensamento*. E a fenomenologia de Bachelard está em afinidade com a ficção lispectoriana; questiona os estados de consciência que se entrelaçam, interpenetram, e condicionam uma reinterpretação das experimentações do ser no mundo.

Sem dúvida, a protagonista se redobra na urbe, como modo de captar uma nova realidade. Ela torna-se sujeito ao se fazer no tempo. Os instantes procedem dos signos, que qualificam a personagem no contato com cheiros, sons, luzes. O espaço da cidade emite ressonâncias singulares através dos mais diversos tipos de signos. Neste sentido, a metafísica de Clarice é pensada como *hieróglifo*, ou seja, a formação do signo está aí ligada ao entrever do real, um real que se flexiona sempre nas relações entre as coisas e para além delas.

A escritura é sensorial como os objetos, que compõem o espaço. Ao definir uma cidade sediada pelo imaginário, definimos também a identidade do ser se deslocando neste espaço em busca de uma inexorável espiritualidade. A leitura de Bachelard contribuiu para desmitificar as ilusões, que envolvem os devaneios da protagonista. Os signos produzidos requerem uma essencial contribuição do plano perceptivo-visual. Daí o recuo da memória perante o visto imediato.

No entanto, no livro, a dificuldade de ver existe. Ela é similar à dificuldade do lembrar, do recordar... As andanças da protagonista entre a casa e a cidade levam-na ao mundo do desconhecido. São espaços onde a expressão do sujeito se reduz à perda da essência e se desagrega no meio ao qual ela se insere. Temos focalizado a transparência pura de Lucrecia Neves, iconizada de maneira a identificar-se com a imagem do outro. Sua semelhança com o corpo, gestos e performances do cavalo é singular. Existe, nas suas imaginações, uma relação com a existência viva, pura, sagrada.

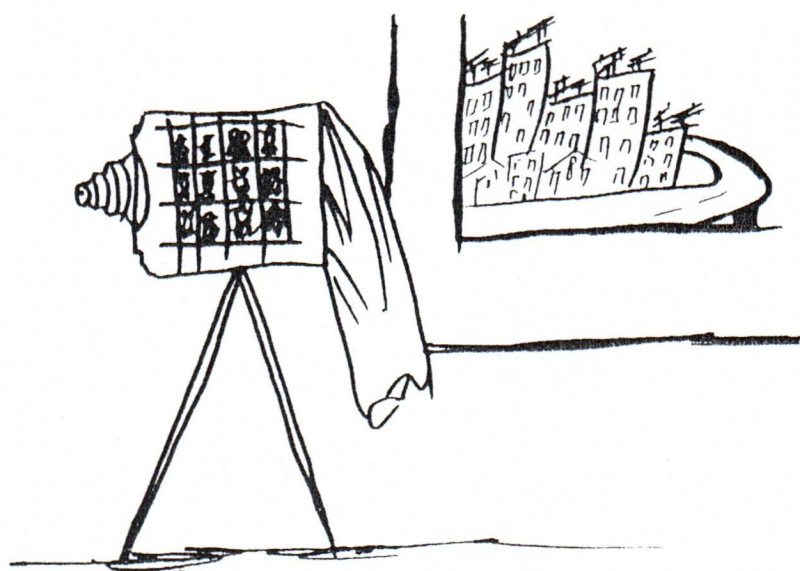
Às vezes, na ausência de um registro, de uma identidade real ou da substância da própria coisa, o olhar se neutraliza, revela-se inexpressivo. Vimos, nessas condições, que o conhecimento arrefecido da protagonista é consequência da sua passividade mental. Sobre isso, Peirce (1977: 167e168) afirma que um signo não apenas fornece algum conhecimento a respeito de algo, mas também torna possível a continuidade do processo cognitivo. A relação entre sujeito e objeto não se media de maneira branda e direta. A visualização, por sua vez, permite que se possa captar conhecimentos, experiências e vivências de um indivíduo ou de uma coletividade. O que percebemos, porém, é essa presença-ausência das coisas captadas pelo espíer. O repertório imagístico atrai e se retrai. Daí, talvez se insinue a neutralidade da aparência das coisas. O que aparece não desperta tamanho interesse para o conhecimento e para a aprendizagem. Apenas a aparência emite lampejos de visão. Cabe ao analista (ou à personagem) instrumentalizar-se para captá-los.

A derradeira questão é da protagonista esvaziar-se, exaurir-se, na sua aspiração de dominar o outro, ou a cidade. A relação vivida foi articulada segundo à forma clássica de comunicação entre emissor e receptor. A narrativa gera estímulos para determinar a forma do espiar que, assim, progride gradualmente. As imagens vão se repetindo, criando ao sabor do olhar, a indomável representação da vida. Signos após signos, seguimos o rastro de um objeto a significar.

Indubitavelmente, todas as cidades são “sitiáveis” desta maneira. A palavra ecoa, escapa quando o ser não toma posse da sua expressão. A qualidade primitiva da expressão da cidade “sitiada” nos transporta pelo espiar, que emana da luz e da sombra. Deixamos patente esse grau de penetrante visibilidade. Ele redimensiona a percepção e ativa o imaginário do sujeito criador, que vê, recria, e assim, consolida a obra literária. A cidade *Medusa* se petrifica ao raiar de uma nova sombra, no instante de um novo olhar.

Como afirma Bachelard, *a imagem, para quem sabe captá-la, faz sonhar*. O dinamismo da imagem do espiar, leitmotif de nossa pesquisa, se explica quando a interioridade do sujeito faz-se, ao mesmo tempo, visível e invisível, como a cidade. A poeticidade de Clarice, preñe de desejos e enigmas, redescobre essa imagem nova; relê novas associações, novas conquistas, diferentes das comuns, mais convergentes, e essencialmente ressentidas. Passeando pela cidade sitiada, flagramos o ser móvel no emaranhado da existência.

BIBLIOGRAFIA



Da autora

- Lispector, Clarice. *A cidade sitiada*. Apresentação Eneida Maria de Sousa. 8ªed. Rio de Janeiro : Francisco Alves, 1995.
- _____. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro : Rocco, 1999.
- _____. *A hora da estrela*. 19ªed. Rio de Janeiro : Francisco Alves, 1992.
- _____. *A legião estrangeira*. São Paulo : Siciliano, 1992.
- _____. *Água viva*. 11ªed. Rio de Janeiro : Francisco Alves, 1990.
- _____. *A maçã no escuro*. 8ªed. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1992.
- _____. *A paixão segundo G.H.* 15ªed. Rio de Janeiro : Francisco Alves, 1991.
- _____. *Laços de família*. 8ªed. Rio de Janeiro : José Olympio, 1977.
- _____. *O lustre*. 8ªed. Rio de Janeiro : Francisco Alves, 1992.
- _____. *Onde estivestes de noite*. 6ªed. Rio de Janeiro : Francisco Alves, 1992.
- _____. *Perto do coração selvagem*. 14ªed. Rio de Janeiro : Francisco Alves, 1990.
- _____. *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*. 18ª ed. Rio de Janeiro : Francisco Alves, 1991.
- _____. *Um sopro de vida. (Pulsações)* 9ªed. Rio de Janeiro : Francisco Alves, 1991.

Sobre a autora

- Borelli, Olga. *Clarice Lispector: Esboço para um possível retrato*. Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 1981.
- Brasil, Assis. *Situações dramáticas*. In: *Clarice Lispector*. Rio de Janeiro : Organização Simões Ed., 1969.
- Candido, Antônio. *No raiar de Clarice Lispector*. In: *Vários escritos*. São Paulo : Livraria Duas Cidades, 1977.
- Clarice Lispector: a narração do indizível*. / Regina Zilberman et al.- Porto Alegre : Artes e Ofícios, EDIPUC, Instituto Judaico Marc Chagal, 1998.

- Clarice Lispector*. Org. Vera Queiroz. Rio de Janeiro : Revista Tempo Brasileiro/104, V. 1- nº1, Jan.- Mar., 1991.
- Diniz, Júlio. *O olhar (do) Estrangeiro Uma possível leitura de Clarice Lispector*. In: Revista Tempo brasileiro. Rio de Janeiro, 101 : 29/50, Abr., Jun., 1990.
- Enigmática Clarice. A Tarde*. Salvador-Ba : Jornal A Tarde Cultural, 1992.
- Gotlib, Nádia Battella. *O desejo não mora em casa (Alguns espaços na obra de Clarice Lispector)* In: Revista Tempo brasileiro. Rio de Janeiro, 101 : 51/64, Abr.,- Jun., 1990.
- _____. *Clarice Uma vida que se conta*. São Paulo : Ática, 1995
- Helena, Lucia. *Nem musa, nem medusa Itinerários da escrita em Clarice Lispector*. Niterói : EDUFF, 1997.
- _____. *Clarice Lispector: A função desalienante da sua criação literária* In: Encontros com a Civilização brasileira. Org. Moacir Felix...[et.al.] Rio de Janeiro : Civilização brasileira, 1978.
- _____. *De gênese e de gente: a luminosidade do escuro*. Apresentação em *A maçã no escuro*. Rio de Janeiro : Francisco Alves, 1992.
- Hill, Amariles. *O sistema original de Clarice Lispector*. Rio de Janeiro : PUC-Rio- Littera, nº13, Jan.- Jun.- Semestral, ano V, 1975
- Josef, Bella. *Clarice Lispector: Um sopro de plenitude*. In: Apresentação em Um sopro de vida, de Clarice Lispector. Rio de Janeiro : Francisco Alves, 1991.
- Martins, Maria Teresinha. *O ser do narrador nos romances de Clarice Lispector*. Goiânia : Gráfica de Goiás – Cerne, 1988.
- Miranda, Ana. *Clarice Lispector o tesouro de minha cidade*. Rio de Janeiro : Relume Dumará: Prefeitura, 1996 (Perfis do Rio: 3).
- Nunes, Benedito. *O drama da linguagem Uma leitura de Clarice Lispector*. São Paulo : Ática, 1989.
- _____. *O mundo imaginário de Clarice Lispector*. In: O dorso do Tigre. São Paulo : Perspectiva, 1969.
- Oliveira, Solange Ribeiro de. *Rumo à Eva do futuro: A mulher no romance De Clarice Lispector*. In: Remate de Male. nº9 Org. por Vilma Arêas e Berta Waldeman. Campinas : UNICAMP, 1989.

Perrone-Moisés, Leyla. *A fantástica verdade de Clarice*. São Paulo : Revista USP, Mar., Abr. e Maio, 1990.

Pires, Antônio Donizeti. *Aspectos visuais da escritura clariceana*. São Paulo : IV Congresso ABRALIC – ANAIS, 31-Julho, 1,2,3-Agos., 1994

Pontiere, Regina Lúcia. *Cenários de guerra em São Geraldo: A cidade sitiada, de Clarice Lispector*. Rio de Janeiro : 5ª Congresso da ABRALIC- Anais, 1987, V.2.

Sá, Olga de. *A escritura de Clarice Lispector*. Petrópolis : Vozes, 1979.

Sant'Anna, Affonso Romano de. *Análise estrutural de romances brasileiros*. Petrópolis : Vozes, 1984.

Geral

Bachelard, Gaston. *A água e os sonhos*. Trad. Antônio de Pádua Danesi. São Paulo : Martins Fontes, 1990.

_____. *O ar e os sonhos*. Trad. Antônio de Pádua Danesi. São Paulo : Martins Fontes, 1990.

_____. *A psicanálise do fogo*. Trad. Antônio de Pádua Danesi. São Paulo : Martins Fonte, 1994.

_____. *A poética do devaneio*. Trad. Antônio de Pádua Danesi. São Paulo : Martins Fontes, 1988.

_____. *A poética do espaço*. Trad. Antônio de Pádua Danesi; Revisão da trad. Rosemary Costhek Abílio. São Paulo : Martins Fontes, 1993 (Coleção Trópicos).

Barbosa, Elyana. *O arauto da pós-modernidade*. Salvador : EDUFBA, 1996.

Barthes, Roland. *Aula*. Trad. e Posfácio de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo : Cultrix, 1978.

_____. *Semiologia e Urbanismo*. Trad. Lúcio Grinoves. São Paulo : Fauusp, Estudos Ambientais – A, 1971.

Batista, Orlando Antunes. *Anatomia do narrador na ficção portuguesa do Século XX*. São Paulo : USP (Tese de Doutorado em Literatura Portuguesa) 1981.

Benjamin, Walter. *Rua de mão única*. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho,

- José Carlos Martins Barbosa. São Paulo : Brasiliense, 1995
(Obras escolhidas; V.2).
- Berman, Marshall. *Tudo que é sólido se desmancha no ar: a aventura da modernidade*. Trad. Carlos Felipe Moisés, Ana Maria Iovialti, Marcelo Macca. São Paulo : Companhia da Letras, 1986.
- Calvino, Italo. *As cidades invisíveis*. Trad. Diogo Mainardi. São Paulo : Companhia das Letras, 1990.
- _____. *Seis propostas para o próximo milênio*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo : Companhia das Letras, 1990.
- Carmo-Neto, Dionísio. *Métodos de concepção da realidade*. Salvador : Editora Unyahna, 1998.
- Chevalier, Jean. *Dicionários de símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, Formas, figuras, cores, números)* Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, com elaboração de André Barbault... [et al.]; coordenação Carlos Sussekind; trad. Vera da Costa e Silva... [et al.] – 7ªed. Rio de Janeiro : José Olympio, 1993.
- Costa Lima, Luiz. *Teoria da literatura em suas fontes*. Rio de Janeiro : Francisco Alves Ed., 1983.
- Deleuze, Gilles. *Lógica do sentido*. São Paulo : Perspectiva, 1974.
- Drummond de Andrade, Carlos. *Entre o ser e as coisas*. In: Antologia Poética. Rio de Janeiro, Ed. Record, 1995
- Durand, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário*. Trad. Hélder Godinho. São Paulo : Martins Fontes, 1997.
- Elias, Eduardo de Oliveira. *Escritura Urbana invasão da forma, evasão de sentido*. São Paulo : Perspectiva, 1984.
- Fernandes, José. *O existencialismo na ficção brasileira*. Goiânia : Ed. da Universidade de Goiás, 1986.
- Ferrara, Lucrécia D'Aléssio. *As máscaras da cidade*. São Paulo : Revista USP, Mar., Abr., e Maio, 1990.
- _____. *Ver a cidade* in: Cidade, Imagem, Leitura. São Paulo : Nobel, 1988.
- _____. *A ciência do olhar atento*. In: Olhar periférico: informação, linguagem, percepção ambiental. São Paulo : EDUSP, 1993.
- Gomes, Renato Cordeiro. *Escrever a cidade: o labirinto de ecos* in: Literatura e

Memória Cultural, 2º Congresso ABRALIC: Anais, B.H., Associação Brasileira de Literatura Comparada.

_____. *Todas as cidades, a cidade: literatura e experiência urbana*. Pref. Eneida Maria de Sousa. Rio de Janeiro : Rocco, 1994.

Guattari, Félix. *Restauração da cidade subjetiva*. In: *Caosmose um novo paradigma estético*. Trad. Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. Rio de Janeiro : Ed. 34, 1992.

Guerra Anastácio, Silvia M.^a. *O jogo das imagens no universo da criação de Elizabeth Bishop*. São Paulo : PUC-SP (Tese de Doutorado), 1998.

Heidegger, Martin. *Sobre o humanismo*. Introd., trad. e notas de Emmanuel Carneiro Leão. Rio de Janeiro : Tempo brasileiro, 1967.

_____. *Arte y poesia*. Trad. Samuel Ramos. México : Fondo de Cultura econômica, 1978.

Hillman, James. *Cidade e alma*. Trad. Gustavo Barcellos e Lúcia Rosenberg. São Paulo : Studio Nobel, 1993.

Joachim, Sébastien. *A poética do imaginário: uma introdução a Jean Burgos*. In: *Signótica*. Recife-Pe : 8:125-143. Jan/Dez., 1996.

Jung, C.G. *Símbolos da transformação. Análise dos prelúdios de uma Esquizofrenia*. Petrópolis, Vozes, 1986.

Machado, Álvaro Manuel. *Pageaux, Daniel-Henri. A dimensão estrangeira. Da imagem ao imaginário*. in: *Da literatura comparada à Teoria da literatura*. Lisboa : Edições 70, s/d.

Martins, José de Souza. *Temor e terror, a casa e a rua – antinomias do sonho*. In: *(Des)Figurações. A vida cotidiana no imaginário onírico da metrópole*. São Paulo : Hucitec, 1996.

_____. *Luz e sombra em Lúcio Cardoso*. Goiânia : UCG: CEGRAF, 1997.

Meira, Caio Mário Ribeiro de. *Uma poética do deserto: A materialidade do silêncio em James Jabès*. In: *A poética das cidades*. Org. Maria Lobo e Márcia Gonçalves S. Faria. Rio de Janeiro : Relume Dumará, 1999.

Meurer, Sérgio José. *Joan Miró. As metamorfoses da surpresa*. São Paulo : PUC-SP (Dissertação de Mestrado), 1996.

Meyerhoff, Hans. *O tempo na literatura*. Trad. de Myriam Campello, rev. Técnica de Afrânio Coutinho. São Paulo : McGraw-Hill do Brasil, 1976.

- Neiva JR., Eduardo. *A imagem*. São Paulo : Ática, 1986.
- O olhar*. Org. Adualto Novaes. São Paulo : Companhia das Letras, 1990.
- Patton, Paul. *Cidades imaginárias. Imagens da pós-modernidade*. In: Watson, São. E Gibson, K. *Postmorden cities e spaces*. Oxford : Verso, 1995.
- Peixoto, Nelson Brissac. *É a cidade que habita os homens ou são eles que Moram nelas?* São Paulo : Revista USP, nº15, Set., Out., Nov., 1987.
- _____. *Ver o invisível: a ética das imagens*. In: Novaes, Adualto. Org. *Ética*. São Paulo : Companhia das Letras, 1992.
- Peirce, Charles. *Semiótica*. São Paulo : Perspectiva, 1977.
- _____. *Semiótica e Filosofia*. Introd., Seleção e trad. de Octany Silveira da Mota e Leonidas Hegenberg. São Paulo : Cultrix, 1974.
- Pessoa, Fernando. *O eu profundo e os outros eus*. Rio de Janeiro : Ed. Record, 1980.
- Poe, Edgar Allan. *O homem da multidão*. In: contos, trad. José Paulo Paes. São Paulo : Cultrix, 1986.
- Queiroz, Maria José de. *Tempo e duração O desafio da distância*. In: Refrações no tempo. Tempo histórico. Tempo literário. Rio de Janeiro : Topbooks, 1996.
- Rama, Angel. *A cidade das letras*. Trad. Emir Sader. São Paulo : Brasiliense, 1985.
- Rolnik, Raquel. *O que é a cidade*. São Paulo : Brasiliense, 1988.
- Rosenthal, Erwin Theodor. *O universo fragmentado*. Trad. de Marion Fleischer. São Paulo : Ed. USP, 1975.
- Rouanet, Sergio Paulo. *As razões do iluminismo*. São Paulo : Companhia das Letras, 1987.
- Santaella, Lúcia. *A Assinatura das coisas Peirce e a Literatura*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.
- _____. *A teoria geral dos signos Semiose e autogeração*. São Paulo : Ática, 1995.
- _____. *O que é semiótica*. São Paulo : Brasiliense, 1983.
- _____. *Teoria semiótica: versões e controvérsias*. In: Produção linguagem e ideologia. São Paulo : Cortez Ed., 1980.
- Santiago, Silviano. *Nas malhas da letra: ensaios*. São Paulo : Companhia das Letras, 1989.

Santos, Lúcia Leitão. *Os movimentos desejantes da cidade. Uma investigação Sobre processos inconscientes na arquitetura da cidade*. Recife : Fundação de Cultura Cidade do Recife, 1998.

Simmel, Georg. *A metrópole e a vida mental*. In: Velho Gilberto(org.). O fenômeno urbano. Rio de Janeiro : Guanabara, 1987.

Sontag, Susan. *Sob o signo de saturno*. Trad. de Ana Maria Capovilla e Albino Poli Jr. São Paulo : L e PM editores, 1986.

Tavares, Vilma Costa. *Eros na poética da cidade: aprendendo o amor e outras artes*. Rio de Janeiro : PUC-Rio: Deptº de Letras (Dissertação de Mestrado) 1997.

Varga, A. Kibédi. *Teoria da literatura*. Trad. de Tereza Coelho, Apresentação e rev. de Eduardo Prado Coelho. Lisboa : Presença, 1981.