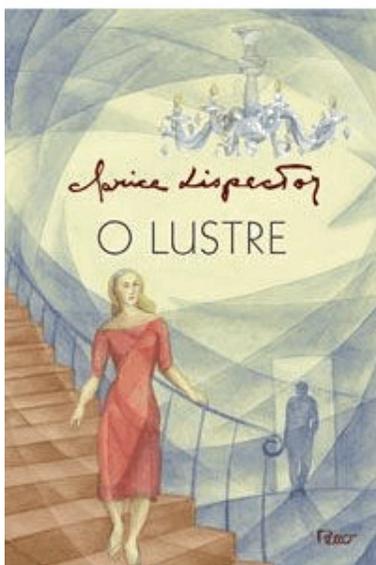


ENTRE O CAMPO E A CIDADE: *O LUSTRE* DE CLARICE LISPECTOR

Ewerton de Freitas Ignácio



Tem-se, em *O lustre* (1946), segundo romance de Clarice Lispector, a história de Virgínia, moça cujo comportamento oscila entre um *modus vivendi* rural e um *modus vivendi* urbano. O eixo narrativo – embora isso não seja demarcado explicitamente – gira em torno de quatro grandes momentos: dois que englobam fatos ocorridos no campo – em Granja Quieta –, e dois que conformam eventos sucedidos na grande cidade litorânea – seria o Rio de Janeiro? – para onde a protagonista se muda [1].



Embora Virgínia almeje, por meio de seus deslocamentos espaciais entre o campo e a cidade, atingir um estado de realização pessoal, esse estado parece-lhe inatingível, pois nem o campo se constitui como o que comumente se acredita compor as nuances de um espaço natural em que se encontra paz e sossego (WILLIAMS, 1989), nem a cidade se plasma como um lugar em que o indivíduo alcança êxito pessoal.

Observe-se, ainda, que Virgínia, além de não se realizar de modo pleno nem no campo nem cidade – ou justamente por isso –, não consegue se integrar a

esses dois espaços: sente-se, embora de um modo vago e inexplicável, insatisfeita tanto no contexto rural quanto no urbano, não existindo, portanto, no contexto narrativo do romance, um lugar que se configure como *locus amoenus* para a protagonista. Talvez por isso ela não faça parte, por completo, nem de um espaço nem do outro, já que, se por um lado não se sente plenamente integrada ao campo, nem mesmo ao seio familiar de uma estirpe de extração e molde rurais, por outro lado sente-se igualmente não integrada ao ritmo e ao modo de vida da cidade grande.

Nessa perspectiva, minha proposta, neste trabalho, é estudar as relações entre campo e cidade no contexto narrativo de *O lustre*, bem como averiguar as peculiaridades por meio das quais tais relações são assimiladas por Virgínia, que deambula de um modo um tanto errante por esses dois espaços narrativos sem jamais encontrar sua tão almejada sensação de sossego, de plenitude e de realização pessoal.

Virgínia é criada em Granja Quieta, a decadente propriedade rural da família, composta por ela, pelos irmãos Daniel e Esmeralda, por seus pais e por sua avó, e seu itinerário parte do campo para a cidade, do conhecido para o desconhecido, da vida para a morte. Logo na primeira linha do romance, o narrador afirma, sobre ela, que “seria fluida durante toda a vida” (LISPECTOR, 1999, p. 9). A essa mulher “fluida” fazem contraponto os semas da água e do chapéu que, na narrativa, ligam-se à ideia da morte. Tanto é assim que a protagonista e Daniel, quando crianças, veem, do alto da ponte, um chapéu sendo arrastado pela correnteza do rio, e este passa a ser o seu



segredo: tacitamente admitem tratar-se do chapéu de um “afog...” (LISPECTOR, 1999, p. 10). Guardam tão bem esse seu segredo que jamais tornam a tocar no assunto, nem a falar sobre o afog...

Interessante frisar que é indiferente questionar-se se tratava, de fato, de alguém vitimado por um afogamento, já que, para o próprio narrador, “os pensamentos sobre as coisas saem delas como o perfume se desprende da flor”, para depois existirem “tanto como a própria coisa” (LISPECTOR, 1999, p. 143). Daí a crença dos dois irmãos na existência do afog... ser tão sólida e, para sempre, tão secreta.

Ainda sobre o chapéu e a água: quando a avó de Virgínia morreu, seu “enterro se fizera com chuva” (LISPECTOR, 1999, p. 161) e, no instante em que, na cidade, ela decide “matar” seu relacionamento amoroso, abandonando em segredo Vicente, o namorado, e retornando a Granja Quieta a fim de fornecer algum consolo à família enlutada, o fusível queima e é à luz de velas que ela ouve a “chuva [que] recrudescia” (LISPECTOR, 1999, p. 183) lá fora, e quando ela morre, é vista “deitada no chão com os lábios brancos e tranqüilos, o rolo dos cabelos desfeito, o chapéu de palha marrom amassado” (LISPECTOR, 1999, p. 262). Virgínia, água que secou, morre com o seu segredo. Morre com o seu chapéu.

E por que ela sai do campo em direção à cidade? Sua mudança para a urbe não ocorre por um motivo explícito, pois ela não age movida por um autêntico desejo de ir para a cidade, já que fluidos também parecem ser seus desejos, suas aspirações.

Fluidos e vagos. Tanto é assim que o mais perto que chega da explicitação de uma vontade de se mudar para os domínios da cidade grande ocorre num momento em que, sentada à sombra de uma árvore, meditava enquanto

... O vento, o vento soprava. Apenas quieta e à escuta, como voltada para o norte ou para o leste ela parecia dirigir-se a alguma coisa verdadeira através do grande formar-se incessante de mínimos acontecimentos mortos, guiando a delicadeza do ser para um sentimento quase exterior como se tocando a terra com o pé descalço e atento sentisse água inacessível rolando. Ultrapassava longas distâncias apenas dando-se uma direção imóvel, sincera. Mas não conseguia ser inteiramente aspirada, como por sua própria culpa. Ajudava-se sentindo uma vaga noção de viagem, do dia de partir para a cidade com Daniel, um pouco de fome e cansaço, mal tocava no almoço. (LISPECTOR, 1999, p. 42)

Parece haver, em seu comportamento meditativo, uma tentativa de compreender algo que transcende seu conhecimento, sua capacidade de apreensão do real decorrido ou, mesmo, de integrar-se a algum movimento vital de cuja participação se encontra alijada. Mas essa sua tentativa de integração com o universo que a rodeia, mesmo que ela viva nele, parece ser inútil, pois o sentimento para o qual encaminha "a delicadeza do ser" se aproxima do ato de tocar "a terra com o pé descalço", atitude natural e espontânea que se mostra impraticável, posto que a sensação que esse pé obtém é a da "água inacessível rolando". Ao vago desejo de participar do real, de se incorporar a um fluxo maior de vida e de realidade, corresponde, novamente, o sema da água: personificação do transitório, do inapreensível, do inexplicável, da morte. Nesse contexto, a cidade, aludida não como local concreto, portador de significados e de possibilidades próprias, mas sim como um lugar a que se chega por meio de um deslocamento espacial, a "viagem", parece configurar-se menos como o lugar da realização de um sonho do que como o destino de um movimento de errância, de fuga de algo de que não se tem consciência exata.

Em outro instante, de certo modo menos contemplativo e mais pragmático, Virgínia, sentada à sombra de outra árvore, afasta com um graveto as folhas do chão e escreve, com letras tortas e de maneira aparentemente desprezível, a expressão "Império do Sol Nascente". Insatisfeita com o que escreveu, apaga tudo e, movida por um desejo de "desenhar uma coisa com maior intensidade", desenha, de olhos fechados, "um simples, forte, tosco círculo vulgar" (LISPECTOR, 1999, p. 35). Quando reabre os olhos e enxerga o desenho do círculo, descobre, em deslumbre, que era uma moça infeliz.

Estaria latente em seu interior o desejo por habitar um espaço em que o sol se fizesse quente, nascente, claro, cálido, um sol que dissipasse as sombras e a sua vaga sensação de tristeza? A esse sol ou à sua ideia, entretanto, a protagonista volta as costas no instante mesmo em que apaga a expressão que o cristalizava

graficamente, desenhando, em seu lugar, a metáfora de toda sua vida: o círculo, a prisão, o final que retoma o início e vice-versa. A água e o chapéu que se encontram no início e no fim da narrativa, que se encontram na vida e na morte.

Logo depois da alusão gráfica ao “sol nascente” e do desenho do círculo, os olhos de Virgínia se abrem não mais para o que risca no chão com o graveto, mas para a sua própria manhã, e o que eles veem é o “sol, o sol gélido” (LISPECTOR, 1999, p. 35). Sob a tênue luminosidade desse sol gélido e aprisionada no círculo invisível de sua vida, ela prontamente acede ao apelo da Sociedade das Sombras, criada por Daniel com objetivos estranhos e indefinidos: explorar a mata, alcançar a escuridão noturna, tudo desprovido de lógica, mas nem por isso deixando de exercer certo fascínio em Virgínia, que, segundo o irmão, é “vulgar e estúpida”, com o que o narrador concorda prontamente: “Sim, por Deus que ela o era” (LISPECTOR, 1999, p. 57).

Luz e sombra, claridade e obscuridade. O comportamento da protagonista parece oscilar entre um e outro pólo. Nesse sentido, o próprio título do romance remete a um objeto, o lustre – presente no casarão da família –, cuja finalidade é a de iluminar, lançando luzes no ambiente que à noite, sem ele, habitaria a escuridão. Interessante notar que, depois de ter morado na cidade, antes de morrer Virgínia faz um intermezzo em Granja Quieta e, ao retornar novamente para a cidade, onde encontrará a morte, escuridão final, lembra que se “esquecera de olhar o lustre [e considera que] o perdera para sempre” (LISPECTOR, 1999, p. 225). De fato, sem o saber estava certa: adivinhava que jamais seria iluminada pela luz do lustre e, como morre atropelada logo ao desembarcar na estação, não seria só a claridade do lustre da sala que nunca mais a iluminaria: também nunca mais seria aclarada pela luz do sol, ainda que se tratasse de um sol frio e incapaz de dissipar todas as sombras.

Apesar de conformar-se em pertencer à Sociedade das Sombras, bem como de se sentir relativamente bem na condição de brinquedo nas mãos de Daniel, Virgínia não deixa de viver um certo equívoco em relação ao que considera, de modo tênue e elusivo, como felicidade, já que “No mais doído de seu sentimento ela pensava: vou ser feliz” (LISPECTOR, 1999, p. 46). Esse seu desejo de atingir um patamar de plenitude e alegria, no entanto, já foi atingido, embora ela não tenha consciência disso, pois “Na verdade o era [feliz] nesse instante e se em vez de pensar ‘sou feliz’ procurava o futuro era porque obscuramente escolhia um movimento para a frente que servisse de forma à sua sensação” (LISPECTOR, 1999, p. 46). Diante da impossibilidade de enxergar seu próprio estado de contentamento presente, a heroína pensa nele em termos futuros, como se a esperança fosse mais fácil, mais cômoda do que o abrir os olhos para a verdade de sua vida presente.

E de que matéria consistia sua verdade presente? Consistia de tabefes do pai à mesa durante as refeições, o que lhe proporcionava um tipo de gozo, consistia de maus tratos por parte de Daniel, a quem durante toda a narrativa coloca-se numa posição de submissão, consistia em seus passeios solitários pelos arrabaldes do casarão e, também, em seu ato de moldar, com barro fresco, estatuetas que depois punha a secar ao sol. Assim como G.H., Virgínia também é uma escultora, apenas mais amadora e menos espontânea: se G.H trabalha a massa no exato instante em que “pensa” com as mãos, o ato criador de Virgínia parece suceder ao que ela pensa, pois suas estatuetas são imitativas, mais realistas, são imagens de meninos, meninas,

animais. É nesses instantes que ela é feliz sem saber que já vivencia um estado de felicidade.

De acordo com Jacques Le Goff (1998), nos fins da Idade Média a visão que se tinha da cidade era extremamente positiva, ao passo que a do campo era essencialmente negativa, na medida em que era associada à imagem da servidão, da eterna mesmice. Guardadas as devidas proporções, tanto de ordem histórica quanto social, nota-se que, com o passar do tempo, Virgínia parece se enfadar de sua vida transcorrida no campo, cenário da mesmice, da repetição dos atos diários e também de sua servidão, tanto ao pai quanto aos desmandos de Daniel. Dessa forma é que, depois de ter “experimentado a doçura da fascinação e da obediência ardente a Daniel, sua natureza maleável e fraca ansiava agora por entregar-se à força de um outro destino”, uma vez que “Sentia que cessara a harmonia entre seu existir e a Granja onde ela nascera e vivia” (LISPECTOR, 1999, p. 70), motivo pelo qual decide fechar-se para o que lhe ocorria em torno de si, no ambiente rural, e conservar-se em estado de latência “para só recomeçar a viver na cidade” (LISPECTOR, 1999, p. 71).

Já morando na cidade grande, no domingo em que participaria do jantar na casa de Irene, uma amiga de Vicente, seu namorado, Virgínia, para “restabelecer-se e não surgir no jantar de Irene pálida mal ressuscitada” decide sair um pouco do apartamento, indo em direção ao “morro em busca da represa onde os volumes de água se continham aprisionados”. Enquanto subia a encosta, “ajeitava com uma das mãos o pequeno chapéu marrom” (LISPECTOR, 1999, p. 72).

Há dois aspectos básicos a se observar nesse trecho da narrativa: o primeiro diz respeito ao fato de que a moça de Granja Quieta, mesmo que já resida na cidade grande, sente pulsar em seu interior um certo gosto por lugares bucólicos, cuja configuração se aproxime mais de um cenário natural do que da de um local moldado por mãos humanas, e o segundo concerne ao fato de ela, com seu chapéu marrom, se encaminhar para um lugar em que a represa figura como um dos principais elementos da paisagem: novamente, os semas da água e do chapéu, indiciadores da ideia da morte, atraem, também na cidade, o cuidado e a atenção da heroína.

Paradoxalmente, ela sobe o morro em busca de descanso, parecendo ignorar o cansaço da subida. No alto do monte, porém, realiza uma constatação que a oprime: a de que, equivocadamente, “Pensara achar na cidade outras espécies...” (LISPECTOR, 1999, p. 73). Verifica isso porque acabou por se deparar, no contexto urbano, com a mesmice das coisas que já – se lhe – existiam no campo: o sentar sobre as pedras, o contemplar a vida passar, o “notar um olhar numa pessoa” (LISPECTOR, 1999, p. 72), tudo, enfim, o que ela já conhecia.

Apesar de seu desapontamento, porém, ela verifica uma diferença entre a paisagem urbana e rural, já que “Na cidade o rio era liso, os coqueiros alinhados, mesmo as montanhas pareciam limpas e podadas, tudo se estendia à superfície realizado. Enquanto em Brejo Alto a existência era mais secreta” (LISPECTOR, 1999, p. 73).

Segundo Lucy Marion Machado,

As paisagens se apresentam como ambientes sensíveis, palpáveis, têm conteúdo e substância e são cenários significantes das experiências, tanto diárias como excepcionais, sendo presenças constantes e inevitáveis e, conseqüentemente, não há experiência ambiental que não seja, em algum sentido e grau, uma experiência de paisagem. A ligação interna que une os elementos da paisagem é a presença do homem, o seu envolvimento nela, numa interação incessante, dinâmica, onde a paisagem experienciada dá colorido à existência humana e é por ela colorida (LISPECTOR, 1999, 1988, p. 45).

No contexto citadino, a experiência que Virgínia tem da paisagem passa a ser mais aprofundada, na medida em que, agora, ela tem a possibilidade de comparar, via contrastes, duas paisagens – a urbana e a rural – que, apesar de comportarem elementos em comum, diferem-se com relativa profundidade: a paisagem urbana, mesmo a que a circunda no alto do monte e, portanto, ainda apresenta alguns pontos de contato com a paisagem rural, constitui, de certo modo, o resultado de uma ação humanizadora, que a subjuga sob a égide da civilização e do progresso, entendido este como o efeito de transformações urbanas diárias, tanto que os frequentes ruídos que chegam ao apartamento da protagonista vêm das vozes de operários da construção civil, em sua faina cotidiana e interminável.

Nesse aspecto, não me parece gratuito o fato de que certo dia, ao caminhar pela rua, a heroína enxergue “as construções perto das quais ela estacava nas ruas como uma mulher grávida presa de um esquisito desejo e de uma nova sensibilidade”. Depois desses momentos, ela “Mal se alimentava então, parecia repugnarem-lhe os alimentos onde pulsava ainda a lembrança de uma vida anterior” (LISPECTOR, 1999, p. 115).

O que escapa a Virgínia é o abalo que a contemplação das construções urbanas lhe provoca. Sua percepção, nesse sentido, é fraca e limitada, pois, sentindo-se “presa” de seu “esquisito desejo”, não se dá conta de que, de fato, o que a aprisiona é sua vontade de morar num espaço cuja dinâmica e cujas transformações sua sensibilidade não consegue acompanhar: como uma mulher grávida, ou melhor, como milhares de mulheres grávidas, a cidade para a qual Virgínia se mudou engendra novas construções, novos prédios a cada dia, transformando-se a si mesma no instante em que transforma seu espaço, alterando paisagens, cenários, contextos e, no limite, apagando a visão da paisagem natural e, com ela, a contemplação que, um dia, se pôde fazer do que acabou se tornando “uma vida anterior”.

Do mesmo modo como não interage significativamente com o espaço urbano, antes estranhando-o de modo inconsciente e um tanto difuso, a protagonista também não interatua de modo pleno com os habitantes da cidade. Dessa forma, numa das vezes em que Vicente tenta dialogar com ela, diz-lhe:

– Virgínia, olha aquela nuvem quase vermelha...

Ela sorria:

– Sim, sim...

Ele fitara-a devagar penetrante, jamais deixando-a escapar, jamais:

– Que foi exatamente que eu disse?

Ela tentara falar, confundira-se corada.

– Eu sabia que você não tinha ouvido, suspirara ele alçando os ombros (LISPECTOR, 1999, p. 109).

Não interagir plenamente com o outro, no entanto, não é prerrogativa apenas de Virgínia. No geral, as personagens de Lispector raramente se comunicam de modo pleno, já que, na maioria das vezes, um oceano de incompreensão e incomunicabilidade permeia os seres, aprisionando-os em seus respectivos universos particulares, em seus respectivos abismos próprios. É o que, em *A cidade sitiada*, sucede entre Lucrecia Neves e sua mãe e entre ela e o marido, Mateus Correia, ou o que acontece entre Martim e as mulheres da fazenda (*A maçã no escuro*) ou entre Macabéa e Olímpico (*A hora da estrela*), dentre outros episódios. No caso específico de *O lustre*, Virgínia não se socializa de modo pleno na cidade e nem no campo, embora em Granja Quieta ela tenha, pelo menos, a ilusão da intimidade: Daniel diz-lhe que ela é vulgar e estúpida, Esmeralda manda-a ir para o inferno, e ela sorri, entre reconfortada e contemplativa. Sim. Essa é a forma por meio da qual a heroína mais chega perto de interagir com o outro: pelo deboche, pela fúria e pelo desdém.

E não é apenas isso que acaba por, de certa maneira e em alguns aspectos, vinculá-la mais ao campo do que à cidade. No momento em que resolve mudar-se da casa de Arlete e Henriqueta, suas duas primas velhas com as quais morou por algum – triste – tempo, um furor lhe sobe ao peito ao se sentir injustiçada por Arlete, pelo que



acaba por xingá-la de “cadela! [...] uma cadela mentirosa!” (LISPECTOR, 1999, p. 122), valendo-se de termos que, conforme o narrador, “eram da Granja, do campo aberto mas não da cidade” (LISPECTOR, 1999, p. 123). Mesmo morando na cidade, falta a Virgínia comportar-se como um ser urbano no sentido etimológico do vocábulo (do lat. *urbanitas*: polidez, maneiras delicadas, civilidade).

Parece que, por mais que ela saia do campo e passe a viver experiências no universo urbano, o campo não sai dela. Postular isso, entretanto, não equivale afirmar que a personagem possua laços indestrutíveis com o contexto rural ou que, longe desse contexto, sinta-se saudosa e incapaz de viver plenamente: tanto no espaço rural quanto no urbano, tem-se a mesma mulher: vaga, fluida, inconsciente tanto dos motivos que a movem quanto do

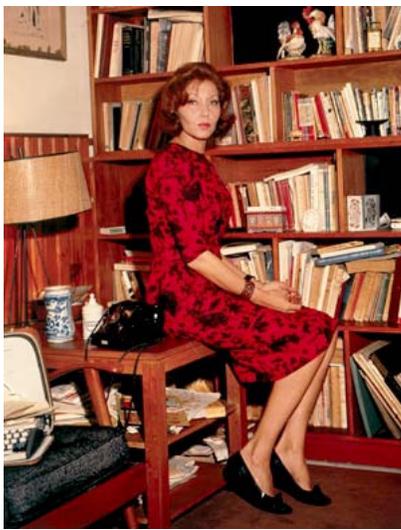
que quer para si mesma. Tanto é assim que, ao voltar para Granja Quieta, nem se despede de Vicente, embora esqueça o chapéu na casa dele: sem se despedir nem do namorado nem da cidade, deixa, no apartamento dele – metonímia da cidade – uma peça tão intrínseca ao seu vestuário, tão indispensável à sua própria caracterização. Mesmo que volte para o campo e que no momento não planeje retornar para a urbe imensa, há coisas suas que ficaram para trás, coisas que ainda deverão ser buscadas: seu chapéu e sua morte.

Fustel de Coulanges, em *A cidade antiga* (2005), obra originalmente publicada no século XVIII, assevera que as primeiras cidades surgiram como decorrência da necessidade humana de erigir lugares mais apropriados para a realização de celebrações e ritos religiosos. Nesse aspecto, o culto aos antepassados mortos, em conformidade com a crença segundo a qual tais antepassados, os “manes”, zelariam pelo bem-estar de toda a família, foi de fundamental importância para o surgimento das cidades, na medida em que possibilitou o abandono de um modo de vida nômade – e rural – para a assunção de um *modus vivendi* mais ligado ao espaço maior das cidades.

O itinerário da volta de Virgínia a Granja Quieta, nesse sentido, inverte a lógica do surgimento das primeiras cidades: a morte – de sua avó, como já afirmei – é a causa ou, melhor, o pretexto que faz com que ela decida retornar ao campo, saindo dos limites da cidade. Morte lembra choro. Pois bem, dentro do trem, já a caminho de Granja Quieta, ela ouve o choro de “uma criança magra”, da mesma forma que, quando se mudou para a cidade, também no trem, “uma criança também chorava” (LISPECTOR, 1999, p. 194). O choro ata, assim, as duas pontas de sua estadia dentro dos muros da cidade, num tipo de prenúncio da fatalidade sob cujo anúncio e sob cujo signo sua existência parece se desdobrar.

Sem uma razão claramente definida – a morte da avó é um pretexto – e sem uma direção precisa, Virgínia parece retornar para o campo como uma autômata, ou como um *flâneur* cujos passos, tão errantes, transitam tanto pela cidade quanto pelo campo. Não é como alguém autenticamente vinculado ao hábito da *flânerie* (BENJAMIN, 1989), entretanto, que ela se comporta logo ao chegar em Granja Quieta: considera que, talvez, regresse à cidade “sem ao menos percorrer o campo uma vez, sem restar um instante tranquila junto ao rio” (LISPECTOR, 1999, p. 204).

Sem que a protagonista o saiba, a cidade já a tinha transformado, daí que seu gosto por passeios bucólicos tenha ficado no passado. Aonde fora parar a moça que, mesmo na cidade, buscava entrar em contato com um cenário mais carregado de índices do campo? Mas se a cidade a transformara, também o campo a irá modificar – ou seria ela mesma a modificar-se, dia a dia, em seu dia a dia?



Em certo trecho, ela se recorda de que, quando mocinha, sentia-se protegida dentro das paredes do casarão e em companhia da família, pois “sentia que estava salva contra o campo vazio, negro e sussurrante, contra o corredor fechado da escuridão” (p. 214). “Campo”, nesse trecho, metaforiza o

insondável do desdobramento temporal da própria vida, da própria existência. No momento presente, ela tenta reviver o que vivera, buscando o aconchego do instante passado, mas não o encontra. Talvez porque o antigo sentido do aconchego não lhe faça mais sentido: ela, sozinha, já atravessa, ainda que de modo inconsciente, o seu campo, a sua escuridão, o seu corredor.

Num momento em que se posta à janela e rememora episódios que vivenciara na cidade, ela, “atentando para o ruído de uma charrete longínqua”, se dá conta de que “Também se sentia infeliz” (LISPECTOR, 1999, p. 225). Nesse instante, cidade e campo tanto fazem contraponto quanto se complementam: no contexto citadino, os sons dos autos e das construções se faziam ouvir e, no campo, o ruído dos animais e da charrete. Em ambos, o sentimento de infelicidade que, de modo delicado e inexorável, toma conta de Virgínia.

Mas o que é felicidade para ela? Talvez seja equilibrar-se sobre a linha, tão tênue, que separa o contentamento da tristeza, ou então sentir-se triste e alegre ao mesmo tempo, o que não deixa de constituir também um tipo de equilíbrio. Logo após ter dito a Daniel que a vida pode ser muito delicada, ele lhe pergunta, de chofre:

– E você?

– Eu sou amante de Vicente, ouviu-se responder.

– Feliz?

– Você sabe, sempre o mesmo, eu não poderia ser mais feliz do que sou, eu não poderia ser mais infeliz do que sou (LISPECTOR, 1999, p. 240).

Ao se definir, em surpresa – afinal ela não pensou para responder e, sim, ouviu-se responder –, que é amante de Vicente, Virgínia alude a uma máscara social que lhe define, conferindo-lhe uma identidade, algo que a revela para os outros e para si mesma. E entre ela mesma e os outros está o que ela acha de si mesma e o que os outros acham dela mesma, bem como sua felicidade e sua infelicidade exacerbadas. Ambos estados que ela vivencia em si mesma, independentemente do local, rural ou urbano, em que possa estar.

Em um grande passeio que faz pelo campo, a protagonista caminha tanto que começa a anoitecer e, apressada, tem que voltar para casa. Como ainda está longe e sente sede, “viu uma pequena água correndo perto mas o líquido estava cansado e morno, dava-lhe na boca sedenta uma impressão grossa em vez de picá-la com estremeamentos frios” (LISPECTOR, 1999, p. 245).

A pequena água é inserida naturalmente no campo de visão da personagem, e o que importa não é sua descrição: não se sabe se é límpida ou se tem cor de ferrugem, se corre rápida ou mansa, se bonita ou destituída de beleza. O que está em destaque são as ações da personagem e sua relação com o espaço campestre que a envolve. Desse modo é que a água, elemento espacial por natureza, entra em

relação com Virgínia. Ela sim é descrita e subverte o senso-comum que se tem a seu respeito, pois de refrescante passa a se configurar como "líquido morno", de fluida e suave passa a ser algo "cansado", e de insípida e leve transmite uma "impressão grossa".

Em qualquer lugar, o oferecimento da água a uma pessoa estranha é o mínimo que preconiza a gentileza. Quando se trata de um ambiente natural, quer córrego, rio ou lagoa, a água como que se oferece a si mesma, qual dádiva gratuita e abundante legada pela natureza. Não obstante, com Virgínia acontece o inverso. A água que gratuitamente se lhe oferece é uma água insalubre, que não se pode beber e, assim, que não a auxilia. Não se esquecendo de que a protagonista é "fluida", a descrição da água encontra eco no estado de espírito da mulher: também ela é algo morno, cansado.



Ironicamente, esse é o instante em que ela, nesse intermezzo no campo, chega o mais perto possível de uma liberdade, afinal tinha saído sozinha – Daniel não quis acompanhá-la – para um passeio como os que fazia, quando criança, ao lado do irmão. Dessa vez, porém, o que sente é medo do desconhecido e agonia pelo porvir: a radicalização de uma sensação que, já na cidade, principalmente nos momentos que passava com Vicente, notava em si mesma. Nessa perspectiva, portanto, no plano narrativo de *O lustre*, campo e cidade mais se entrelaçam do que se separam, unindo-se enquanto demonstram a Virgínia que seus dias serão sempre os mesmos.

Dos sete romances escritos por Clarice, *O lustre* é o que tematiza, de maneira mais pontual, o espaço campestre e o citadino, seja na dinâmica específica de cada um, seja em seus possíveis intercambiamentos, vivenciados/assimilados por uma

protagonista que, em sua trajetória um tanto errante, perpassa o campo e a cidade sem, no entanto, se prender/identificar a nenhum dos dois.

Além disso, nessa obra a diferença entre o campo e a cidade não é tão profunda, repousando, antes, sobre determinados aspectos de ordem tecnológica. No que respeita ao contato desses dois espaços com Virgínia, ambos se assemelham: tanto em um como no outro o que se tem, por parte dela, é a mesma vaga sensação de vazio, de incompletude que, na verdade, só cessará ao final da narrativa, o qual coincide com o fim da vida da protagonista: atropelada, a moça do campo morre numa rua fria da cidade.

[1] Este trabalho constitui parte da pesquisa feita em meu estágio pós-doutoral, junto à UNESP de Assis, sob a supervisão da Prof. Dra. Maria Lídia L. Maretti.

Referências

COULANGES, Fustel de. *A cidade antiga*. Trad. Jean Melville. São Paulo: Martin Claret, 2005.

LE GOFF, Jacques. *Por amor às cidades*. Trad. Reginaldo Carmelo C. de Moraes. São Paulo: Editora da UNESP, 1998.

LISPECTOR, Clarice. *O lustre*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

MACHADO, Lucy Marion Calderini Philadelpho. *A serra do mar paulista: um estudo de paisagem valorizada*. Rio Claro, 1988. Tese (Doutorado) – Instituto de Geociências e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista.

ROLNIK, Raquel. *O que é a cidade*. São Paulo: Brasiliense, 2004.

WILLIAMS, Raymond. *O campo e a cidade: na história e na literatura*. Trad. Paulo Henrique Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.