

O imaginário nos romances de Clarice Lispector: algumas considerações

The imaginary in Clarice Lispector's novels: some considerations

Maria Elisa de Oliveira¹

1 Prof^a assistente do Departamento de Filosofia da UNESP – campus de Marília Av. Hygino Muzzi Filho n^o 737 – C.P. 420. CEP: 17 525 – 900. São Paulo. Marília. - Doutoranda na USP.

2 Ao elegermos o procedimento de Gaston Bachelard como guia para as nossas leituras, nos distanciamos do exame, por exemplo, que Benedito Nunes realizou acerca do *mundo imaginário de Clarice Lispector*. Neste caso o autor buscou uma recomposição *temático-filosófica* da autora brasileira apontando afinidades importantes de sua ficção com a filosofia de existência.

3 Nota 49, na qual a autora elucida o uso dos vocábulos em francês *rêve* e *rêverie* e a dificuldade de traduzi-los sem que se altere o pensamento de Bachelard. Daí sua

OLIVEIRA, Maria Elisa de. O imaginário nos romances de Clarice Lispector: algumas considerações. *Mimesis*, Bauru, v. 22, n.2, p. 71-80, 2001.

RESUMO

O objetivo básico do presente trabalho é explicitar a natureza do imaginário clariceano sob a luz dos estudos de Gaston Bachelard referentes à imaginação material e à linguagem-corpo.

Unitermos: Imagem; imaginário; imaginação material; corpo; linguagem-corpo; elemento (quatro).

O objetivo básico de nosso texto é explicitar a natureza do *imaginário* clariceano, aproximando-nos dos estudos de Gaston Bachelard (1943)². Ao propor uma nova e original concepção de imaginação *material* que toma os Quatro Elementos – ar, fogo, água, terra – como modo das substâncias, Bachelard identifica o tipo de imaginação de um determinado autor – poeta, escritor e mesmo filósofo – e suas raízes mergulhadas no inconsciente. É preciso, contudo, não esquecer, como aliás bem adverte Vera Lúcia Felício (1994), que

a passagem dos Quatro elementos, como uma tipologia geral, para uma temática individual, somente tem sentido para Bachelard quando o sujeito estudado é representante de um tipo de um “complexo” exemplar e não pela singularidade irredutível do autor.

Os Quatro elementos da física pré-socrática são, pois, fontes inesgotáveis para as *rêveries*³, permanecendo essências materiais recorrentes, como substâncias elementares que alimentam a criatividade da arte em geral. É possível, enfim, estabelecer uma filiação poética, uma ancora-

gem do poeta no mundo, através desses Elementos materiais. Desta afinidade, resultam temperamentos e complexos (Poe, 1943)⁴.

Para tanto, o pensador francês parte em busca da natureza das imagens escolhidas por um autor. Daí a necessidade de explicitarmos a teoria bachelardiana da imaginação *material*, pois é ela que nos fornecerá um quadro para a leitura, por exemplo, de obras literárias.

O núcleo central, portanto, de nossas leituras e análises dos textos bachelardianos compõe-se, em especial, das obras acerca do universo poético⁵, campo propício para a exploração das regiões do devaneio poético – a chamada *rêverie*.

De posse de algumas categorias essenciais que definem a originalidade dos estudos bachelardianos acerca da imagem e da imaginação *material*, podemos esclarecer a natureza de algumas imagens-princípio da produção ficcional de Clarice Lispector. É certo que há uma proliferação de imagens povoando a prosa-poética clariceana, mas por trás delas, há também certos temas imaginários que orientam as imagens a que a escritora se propõe.

No caso de Clarice, contamos fundamentalmente com os seus romances, embora ela tenha também escrito contos, crônicas e até histórias infantis, o que caracteriza, aliás, uma vasta e variada produção.

A respeito da concepção das obras clariceanas seria interessante destacar a figura do *caleidoscópio*, pois permite construir a visão da obra como um só corpo, feito de muitas facetas. Com isto, uma orientação apenas cronológica da produção ficcional da escritora brasileira adquire uma importância menor diante da concepção da totalidade caleidoscópica de suas obras. Vamos lembrar as belas palavras da narradora de *Água viva* e que ousaríamos afirmar valer para toda a obra de Clarice:

“Mas sou caleidoscópica: fascinam-me as minhas mutações faiscantes que aqui caleidoscopicamente registro” (Lispector, 1973, p. 38).

Percorreremos, portanto, não apenas a exterioridade da seqüência cronológica de publicação das obras, mas sua estrutura mais interna, procurando compreender o papel assumido pela *imagem*⁶.

O exame que, por hora, vamos empreender – centrado basicamente na poética dos Elementos – deverá descrever ainda a integração da tessitura imagética na qual aparecem tais Elementos. Com isto, como já mencionamos anteriormente, procuraremos determinar a natureza da *rêverie* clariceana.

Ora, é possível encontrar traços comuns entre a *rêverie* de Bachelard e a de Clarice. Ambas, por exemplo, encontram no *corpo* seu centro e instrumento, em sua função “sensível”. Trata-se, como já se disse, não somente do corpo, mas da linguagem *do corpo* e, mais precisamente, o *corpo feito linguagem*. Já se notou também⁷ que, no caso de Clarice, o corpo – enquanto o outro do espírito – parece ser muito relevante em toda sua obra.

OLIVEIRA, Maria Elisa de. O imaginário nos romances de Clarice Lispector: algumas considerações. *Mimesis*, Bauru, v. 22, n.2, p. 71-80, 2001.

preferência em usar os termos no original.

4 Edgar Allan Poe, por exemplo, temperamento aquático, devaneia sobre a morte filiando-se ao elemento água – eis o complexo de Caronte. E não terá sido a Morte o primeiro navegador, pergunta Bachelard em *A água e os sonhos*.

5 A obra de Gaston Bachelard apresenta uma dupla vertente: uma diurna ligada à epistemologia e uma outra noturna envolvida pelo universo poético. O autor procura uma unidade entre essas duas atividades distintas, mas complementares.

6 Na compreensão de José A. Motta Pessanha (In: Bachelard Gaston, *O direito de sonhar*), a obra de Clarice opera na *verticalidade*, por adensamento e não horizontalmente numa seqüência linear de obras fechadas em sua individualidade.

OLIVEIRA, Maria
Elisa de. O imagi-
nário nos romances
de Clarice
Lispector: algumas
considerações.
Mimesis, Bauru, v.
22, n.2, p. 71-80,
2001.

Ao analisar e apreender o que, segundo Bachelard, é a natureza da *rêverie*, notamos que ela encontra adequada ressonância de concepção na obra romanesca de Clarice Lispector. A experiência clariceana, com sua capacidade de destituir o mundo como espetáculo dado apenas à contemplação, revela que

Clarice não se contenta com ver (grifo nosso) insistente e atentamente o mundo: quer comê-lo, como modo radical de a ele se entregar” (Pontieri, 1994, p. 17).

Ou, de maneira menos radical, “ver o mundo com os dedos”, na bela expressão de Hélène Cixous (1989, p.148)⁸.

Como dissemos de início, Bachelard notabilizou-se por estabelecer distinção entre imaginação *formal* e imaginação *material*. Como comenta Motta Pessanha, além de inovadora em relação à tradição mais poderosa da Filosofia, a elaboração desta distinção modifica-se, ao longo de sua obra, que nunca se fecha em um sistema acabado.

Ao contrário, portanto, de uma longa tradição que aborda a imaginação no contexto de explicações sobre as origens e os níveis de conhecimento, Bachelard realiza sua investigação a partir, preferencialmente, de textos e imagens literárias, criando uma obra que não separa o *vivido* e o *lido*. Substituindo, assim, o enfoque psicológico / gnosiológico pelo estético, Bachelard, como lembra Motta Pessanha, apreende a imagem como um acontecimento objetivo e não apenas como uma construção subjetiva.

A imagem é analisada como *evento* de linguagem. Mesmo quando Bachelard, na vertente *diurna* de sua investigação, olha a imagem com um olhar desconfiado, como *obstáculo* à construção de um discurso científico, é “sempre como elemento desse discurso que ela é captada, discutida, psicanalisada, repudiada, substituída”(Pessanha, 1986, p. xiii)⁹.

Lembremos desde já que a maioria das *rêveries* de Bachelard parte das palavras, das palavras *escritas*, *verbalizadas* e finaliza nas palavras. Trata-se, portanto, da imaginação falada e depois *escrita*, enfim, de uma imaginação que tem o *livro* como centro. Este gosto especial pelo verbalizado satisfaz a sua curiosidade acerca da gênese da *rêverie* pois, enquanto a obra plástica oferece de uma só vez a totalidade da imagem, a sucessão das palavras e mesmo das frases, lhe sugerem a maneira como a imagem trabalha sobre ela mesma, como ela se enriquece e se transforma (Lascaut, s.d.).

Na fase *noturna* da investigação bachelardiana, a *imagem*, ao contrário da outra vertente, é reconhecida, exaltada e meditada no contexto de um discurso artístico a partir, por exemplo, de um poema.

É preciso não esquecer que a distinção entre imaginação *formal* e *material* associa-se à crítica que o pensador francês elaborou acerca do *vício da ocularidade*, característico da filosofia ocidental.

7 Pontieri, Regina
Lúcia, *Um jeito es-
tranho de ver: a
poética do olhar
Clarice Lispector,
através de A cidade
sitiada*. 1994. Tese
de doutorado apre-
sentada ao Depto de
Teoria Literária da
FFLCH da Univer-
sidade de São Paulo
(mimeo).

8 Hélène Cixous.
*L'heure de Clarice
Lispector. Précede
de vivre l'orange*.
Paris: Des femmes,
1989, p.148.

9 Idem, *ibidem*, p.
xiii.

O *vício da ocularidade* coloca toda a questão da imaginação sob o domínio da imaginação *material*. Com isto, a imaginação formal resulta de uma operação *desmaterializadora* que, intencionalmente, *sutiliza* a matéria ao torná-la apenas objeto de visão, ao vê-la apenas enquanto *figuração*, relações entre *formas e feixes*, como uma “fantasmática incorpórea”, na expressão de Pessanha (1986, p. XV). Tudo isso seria o resultado da postura do homem como mero espectador de um mundo-espetáculo, exposto à contemplação passiva. Em *A terra e os devaneios do repouso*, Bachelard (1948, p. 80) chega a declarar: “O olho, este inspetor que acaba nos impedindo de trabalhar”

A imaginação *material* vinculada à *rêverie* corresponde, por sua vez, à tentativa de se afastar da “opressão das formas”, recuperando o mundo como provocação concreta, fazendo surgir no homem, um impulso dinâmico e modificador.

Instalando-se na *materialidade* do mundo, procurando senti-lo com o corpo e com a mão, o pensamento bachelardiano busca a “penetração” (id. p. 8)¹⁰ na intimidade mesma da matéria, em lugar de apenas sobrevoar em torno dos objetos, numa atitude contemplativa. Como químico do novo espírito científico, que viveu sua infância no campo, em contato íntimo com a natureza, Bachelard propõe uma ação transformadora que se desenvolve através do confronto com a resistência da matéria.

Para o pensador francês, a instância específica da noção de matéria é a *resistência*. Aprender a matéria como resistência é afastar tudo aquilo que é captado pelo olhar, tudo aquilo que advém da contemplação passiva do objeto. Aprender a matéria como resistência é provar de sua solidez, é considerá-la como obstáculo a transpor, a penetrar.

Devemos entender que o materialismo bachelardiano

apresenta-se sob dois aspectos: o do materialismo científico, nas obras em que analisa os aspectos materialistas da ciência contemporânea e o da exaltação da imaginação material, na medida em que Bachelard mostra na via poética a imaginação criadora como decorrência do contato provocador da matéria (Jardim, 1995, p. 208).

Valorizando a *rêverie*, Bachelard (1948, p.121) a compromete com a matéria, da mesma forma como o fez com o racionalismo científico: o contato íntimo com a matéria será também um motor para as experiências da imaginação tornando-a *criativa*. Comprovando a existência desses dois aspectos do materialismo, pode-se afirmar que é na valorização do trabalho de *criar* imagens que Bachelard irá contradizer, por exemplo, a definição sartreana de uma imagem reflexo do real¹¹.

Toda a preocupação de Bachelard em torno do trabalho (manual) e do corpo revela os embates de seu pensamento em relação à escravizante ocularidade que teria se imposto, como comenta Pessanha(1986, p. XIV)¹², à filosofia e à ciência, ao longo da história e de uma tradição que viria dos gregos.

OLIVEIRA, Maria Elisa de. O imaginário nos romances de Clarice

Lispector: algumas considerações.

Mimesis, Bauru, v. 22, n.2, p. 71-80, 2001.

10 No *Ar e os sonhos* (p. 8), Bachelard, referindo-se à imaginação *material*, declara “esta assombrosa necessidade de “penetração” que, para além das seduções da imaginação das formas, se propõe pensar a matéria, ou bem – o que vem a ser o mesmo – materializar o imaginário”.

11 Referindo-se à idéia sartreana do viscoso, Bachelard conclui, contrariando Sartre, que o viscoso não é um modelo simbólico do perigo, é uma provocação sob a forma de matéria, pois nos incita à manipulação e nos obriga a transformá-lo em massa, acrescentando-lhe um pouco de farinha que lhe mudará a consistência. Exaltando o trabalho manipulador do padeiro e do cozinheiro, o pensador francês nos ensina a alquimia da cozinha, mostrando que imaginar é amassar, é sentir o mundo com o corpo e com a mão.

12 José Américo Motta Pessanha. Introdução, In: Gaston Bachelard, *O direito de sonhar*, p. xiv.

OLIVEIRA, Maria
Elisa de. O imagi-
nário nos romances
de Clarice
Lispector: algumas
considerações.
Mimesis, Bauru, v.
22, n.2, p. 71-80,
2001.

No caso da obra de Clarice Lispector, o elemento *viscoso* ou *pastoso* é freqüente e muito importante para a construção do significado total de sua obra. Trata-se da “matéria que escorre de dentro dos ovos partidos ou o chicle mascado pelo cego em “Amor”; a massa que sai lentamente pela fenda do corpo da barata, em *A paixão segundo G. H.*; a substância gelatinosa envolvendo a narradora de um pesadelo em ‘*A geléia viva*’. (...) O título desta crônica, em posterior republicação, na coluna de Clarice, no *Jornal do Brasil*, passou a ser ‘*A geléia viva como placenta*’, acréscimo que evidencia a pertinência do viscoso à área semântica vinculada a *mater, mãe, matéria*, estágio que antecede a constituição da forma (Pontieri, 1994, p. 115)¹³.

Todos esses exemplos referem-se ao *imaginário* que Bachelard chama de *material*, vinculado ao tato em oposição ao imaginário *formal*, intelectualista, de tipo sartreano, referido à visão e posterior àquele.

Em *A paixão segundo G. H.* de Clarice Lispector, o movimento de aderência à matéria se adensa, como observa Regina L. Pontieri, quando a personagem G. H. leva à boca a massa da barata, indo além do contato tátil, numa ânsia extrema de união/fusão – paródia da comunhão – momento em que objeto/sujeito se anulam.

O imaginário *material*, segundo Bachelard, resulta de um comprometimento do corpo com a concretude das coisas. A imaginação *material* da *poesia* e mesmo da *prosa-poética* fala do âmago mesmo do ser. A obra clariceana responde bem a esse comprometimento, revelando a presença marcante de um imaginário *material*.

Em *Perto do coração selvagem*, por exemplo, - publicado em 1944 -, considerado pela crítica “o mais significativo e paradigmático de seus livros” (Sá, 1979, p. 14), o trabalho da imaginação criativa e dinâmica está, em muitos aspectos, enraizado no *corpo*. Neste romance, sobressai a matriz *corporal* – raiz e fonte de percepções que a subjetividade de Joana reelabora revelando, muitas vezes, um alto grau de abstração. Aqui, como em outros romances, a vivência *corporal*, muito forte pode, contudo, dar origem à construção de conceitos (Lispector, 1977, p. 39-40)¹⁴.

Ainda, em *Perto do coração selvagem*, embora apareçam todos os Quatro Elementos com suas respectivas áreas semânticas, é o Elemento *água* que surge como um dos mais fecundos neste romance e, por que não dizer, de toda a linguagem de Clarice, retomando-o de seus últimos livros – *Água viva*, de 1973.

Tomando como ponto de apoio o mecanismo da *rêverie* em Bachelard (Raymond, s.d., p. 76-81), no caso do texto literário de Clarice Lispector, particularmente em *Perto do coração selvagem*, o tema predominante é o modo como o corpo, enquanto fonte de sensações e percepções serve de matéria ao trabalho de linguagem, dando assim origem a uma *escritura do corpo*. “Ou seja, a ênfase [neste primeiro e paradigmático romance] vai do corpo enquanto objeto de assimilação oral, fundamentando a experiência de criação verbal como criação carnal” (Pontieri, 1994,

13 Regina Lucia Pontieri, tese de doutorado, p. 115 (ver nota 7).

14 Com o corpo, Joana concretiza, por exemplo, o conceito de Morte (do pai) que o espírito, no entanto, apenas tateia (PCS, p. 39-40)

p. 132).

É preciso lembrar que a *matéria* e os Elementos em Bachelard não são nunca objetos de uma *percepção objetiva*, como assinalou Raymond Jean (s.d., p. 78), mas são *lidos* e conhecidos através da *memória corporal*. Trata-se assim de uma concepção de texto literário fundado na idéia de que certos movimentos da *escritura* se realizam por intermédio de “instâncias ativas” de nosso corpo. A imaginação *material* está vinculada à *rêverie*, que por sua vez liga-se ao corpo, em sua função sensível de mediação, dificilmente transcritível (Id, p. 80).

Para descrever as mediações, há necessidade de uma linguagem que seja, ao mesmo tempo, invenção constante (imaginação *criadora* e não apenas reprodutora) e deciframento profundo. Mas, para que essa linguagem seja possível, é preciso que possa comunicar, em termos racionais, o que é *obscuro*, tornar inteligível e transmissível aquilo que é, de algum modo, nebuloso. O lugar, pois, da *rêverie* bachelardiana é, como já dissemos anteriormente, não somente o corpo mas a *linguagem do corpo* ou mais exatamente o *corpo feito linguagem*.

Que o corpo é capaz de linguagem já o sabemos há tempo. Porém, de que natureza é essa linguagem? Entre a pulsão e a convenção, o corpo emite sintomas que fazem ressaltar o seu sentido de um modo fundamentalmente dramático. Emissor de signos de natureza pulsional, ele se constitui no tecido dos discursos que o falam.

Em *A via crucis do corpo*, de Clarice, contos e anticontos, fazem irromper um sentido *novo* e desafiam a linguagem (imaginação *criadora* no sentido bachelardiano) a escapar de todo tipo de estereótipo que designa e representa o corpo.

A artista “escrivã por fatalidade”, imersa nas contradições de seu tempo, apresenta o corpo através de imagens movediças ou fixas, conforme o olhar, inquieto ou impassível que lança sobre ele. Já nas suas epígrafes, intercala os fragmentos bíblicos com seus próprios fragmentos, situando essas narrativas em uma série de reflexões sobre a dor, a necessidade de bendizer o desejo e a carne. Contextualiza sua fala como um diálogo, encruzilhada de muitas tradições, antigas e sagradas: retoma a linha que perpassa a cultura judaico-cristã, reencontra os estóicos e põe-se à escuta de tradições pagãs. Trabalha as palavras e os episódios corroendo, um a um, os clichês da literatura erótica e da literatura de consumo em geral. Aceita o jogo e, sem hipocrisia ou falsa proteção, Clarice devolve à sociedade, sob forma de um texto coeso e harmonioso, o lixo que esta mesma produziu. Num tom cru, jamais sentimental, para o qual a sociedade é surda, a autora devolve a esta mesma sociedade um corpo que ninguém quer ver, mutilado, fragmentado. Trata-se de pôr um fino estilete no ponto nevrálgico de uma sociedade que, tendo cortado o saber do gozo, vive dores, de todas as partes.

O veio judaico-cristão sustenta o discurso ético-religioso, regulador da moralidade e a tradição do racionalismo clássico, o discurso científico e suas práticas exatas. Por outro lado, os valores tradicionais vêm-se

OLIVEIRA, Maria Elisa de. O imaginário nos romances de Clarice Lispector: algumas considerações. *Mimesis*, Bauru, v. 22, n.2, p. 71-80, 2001.

OLIVEIRA, Maria Elisa de. O imaginário nos romances de Clarice Lispector: algumas considerações. *Mimesis*, Bauru, v. 22, n.2, p. 71-80, 2001.

15 Ver, sobre o assunto, G. Bataille, *L'expérience intérieure*, Paris, Gallimard, 1980. O autor refere-se às palavras como formigas sem repouso. Mas, apesar de todo o ruído que provocam, subsiste uma parte muda e inapreensível, a qual Clarice, em *A paixão*, representa com seis travessões que iniciam e terminam a narrativa.

subitamente ameaçados por essa dupla dessacralização: o corpo fragmentado pela ciência e, ao mesmo tempo, tornado objeto pelos meios de comunicação. Assim, mediado por discursos e práticas, devolve-se ao sujeito um corpo estranho, um corpo deserrotizado, esse mesmo que se representa na sociedade contemporânea: cortado de seu processo pulsional e desviado do fluxo de seus desejos sob a pressão das convenções. Um corpo-espaco privilegiado de representação dramática: palco, ator e texto de um teatro; suporte de uma linguagem ambígua, em perpétuo deslocamento, que aponta simultaneamente para uma região pré-simbólica e pulsional e para os signos articulados num quadro de sintonias. Linguagem problemática, porque, dizendo sempre aquém do que se diz, dissimula-se no jogo do erotismo inibido, seja ele furtivo ou excessivamente exposto.

Essa linguagem é o seu próprio fluxo oculto, o excedente de energia que se resolve em movimentos – gestos, expressões, gritos, lágrimas –, atravessa e demarca o corpo sob forma de encadeamento rítmico.

Se o corpo já é em si um desafio à decifração, o texto que fala o corpo teatraliza uma dupla impossibilidade: a primeira é a impossibilidade de a representação aprisionar a experiência real, única, em signos, pois a palavra só serve para comunicar o inessencial, “drena em nós a vida” (Bataille, 1980, p. 15)¹⁵; a segunda é a impossibilidade de expressão de uma identidade, pois a cisão radical e a paradoxal continuidade entre o signo e o corpo constroem este a se retrair ou a se exhibir em sua função sacrificial.

Ao falar do corpo, Clarice exige justiça e rigor, para que se dissolvam os códigos falidos e as representações que lhe obscurecem o sentido. Sua longa experiência com as palavras permite-lhe construir os textos de *A via crucis do corpo*, frustrando todas as expectativas do leitor.

Entendendo o seu ofício como uma fatalidade, indaga-se todo o tempo – “Como é que sei? Sabendo, artistas sabem das coisas” – e se dispõe a narrar os fatos. Não se desculpa pelas indecências ou pela vergonha, mas sim por não se limitar a contar, ela *inventava* e escreve o que advinha:

Mas estou me confundindo toda ou é o caso que é tão enrolado que se eu puder vou desenrolar. As realidades dele são inventadas (grifo nosso). Peço desculpas porque, além de contar os fatos, também adivinho e o que adivinho aqui escrevo, escrevô que sou por fatalidade. Eu adivinho a realidade. Mas esta história não é de minha seara. É de safra de quem pode mais que eu, humilde que sou (Lispector, 1974, p. 65).

Aqui Clarice expõe de forma sintética e nítida sua relação com a linguagem, os diferentes graus de envolvimento ou distanciamento de que é capaz a narradora por detrás de máscaras que a engajam no seu dizer, no seu propósito de se diferenciar e de aplainar a distância, estando ao mesmo tempo fora e dentro da narrativa. Os textos remetem-se uns aos outros – característica aliás de toda a produção ficcional clariceana –

criando embriões de histórias superpostas: as referências do cotidiano da autora funcionam como plataforma de decolagem para a sua ficção. Todavia, se cada conto é uma estação, um passo do caminho, cada um representa um percurso completo com suas próprias paragens, articulando, no seu ritmo, uma rede de formas simbólicas particulares.

Mas, afinal, poderíamos indagar: *sobre* o que e até onde esta mulher escreveu *com* o corpo?

O que sua voz revela, no plano mesmo da superfície narrativa, cheia de ações e peripécias, são os movimentos tornados gestos. Gestos, ao mesmo tempo, cotidianos e cerimoniais. O que sua voz revela através dos nadas são as rupturas, pausas, silêncios por onde ressoam em eco a afirmação da vida e a compreensão da carne, o desejo em todas as suas formações (Raymond, s.d., p. 79)¹⁶.

É preciso, contudo, lembrar que a ficção clariceana aponta decididamente para o metafísico e, com isto, a autora parece debater-se num dualismo interior, ou seja, “o desejo de viver e analisar a consistência da vida; participar do sangue grosso da existência ou atirar-se no jogo da escritura (Sá, 1979, p.111).

Todavia, é possível assistir em toda a produção de Clarice Lispector a um anseio marcante de adesão corporal à vida e ao mundo e, por que não, à palavra – “figuração do inominável” – uma vez que ela não separa *vida* e *escritura*.

ABSTRACT

OLIVEIRA, Maria Elisa de. The imaginary in Clarice Lispector's novels: some considerations. *Mimesis*, Bauru, v. 22, n.2, p. 71-80, 2001.

The main objective of this work is to bring out the nature of the imaginary in Clarice Lispector's romances, under the light of the concepts of Gaston Bachelard's studies like: material imagination, body language and rêverie.

Key Words: *image; imaginary; material imagination; body; language - body; elements (four).*

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- 1 BACHELARD, Gaston. *L'eau et les rêves: Essai sur l'imagination de la matière*. Paris: Corti, 1943.
- 2 _____. *L'air et les songes: essai sur l'imagination du mouvement*. Paris: Corti, 1943.
- 3 _____. *La terre et les rêveries du repos: essai sur l'imagination de l'intimité*. Paris: Corti, 1948.

OLIVEIRA, Maria Elisa de. O imaginário nos romances de Clarice Lispector: algumas considerações. *Mimesis*, Bauru, v. 22, n.2, p. 71-80, 2001.

16 Em Clarice, as formas que revelam ingestão ou posse bucal são muito frequentes, o que poderia revelar o “traço escrito de uma exploração corporal”, como afirma Jean Raymond em *L'arc Bachelard*, p. 79.

OLIVEIRA, Maria
Elisa de. O imagi-
nário nos romances
de Clarice
Lispector: algumas
considerações.
Mimesis, Bauru, v.
22, n.2, p. 71-80,
2001.

- 4 BATAILLE, G. *L'expérience intérieure*. Paris: Gallimard, 1980.
- 5 CIXOUS, Hélène. *L'heure de Clarice Lispector*. Précédé de vivre l'orange. Paris: Des femmes, 1989.
- 6 FELÍCIO, Vera Lúcia. *A imaginação simbólica nos Quatro Elementos bachelardianos*. São Paulo: Edusp, 1994.
- 7 JARDIM, Mário. Cultural material: investigando no trabalho e na matéria as categorias do pensamento. In: COLÓQUIO BACHELARD. Campinas: PUC. *Reflexão*, n. 62, p. 160 – 174, maio/ago. 1995.
- 8 LASCAULT, Gilbert. Elle est rouge la petite fleur bleue. In: *L'arc Bachelard*, n. 42. Paris: s/d.
- 9 LISPECTOR, Clarice. *Via crucis do corpo*, ficção. Rio de Janeiro: Artenova, 1974.
- 10 LISPECTOR, Clarice. *Perto do coração selvagem* (rom.) (1944), 6ªed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1977.
- 11 LISPECTOR, Clarice. *Água viva* (ficção). São Paulo: Círculo do livro, 1973.
- 12 PESSANHA, José Américo Motta. Introdução. In: BACHELARD, Gaston. *O direito de sonhar*. Trad. José Américo Motta Pessanha et al., 2. ed., São Paulo: Difel, 1986.
- 13 RAYMOND, Jean. Lieu de la rêverie bachelardienne. In: *L'arc Bachelard*, n. 42, Paris: s/d.
- 14 SÁ, Olga de. *A escritura de Clarice Lispector*. Petrópolis: Vozes; 1979.

Obras de LISPECTOR, Clarice e as respectivas edições originais consultadas

- PCS *Perto do coração selvagem* (rom.) (1944), 6ªed. RJ: José Olympio, 1977.
- L *Lustre* (rom.) (1946), 4ª ed. RJ: Paz e Terra, 1976.
- CS *A cidade sitiada* (rom.) (1949) 4ª ed. RJ: José Olympio, 1975.
- LF *Laços de família* (contos) (1960), 9ª ed. RJ: José Olympio, 1978.
- ME *A maçã no escuro* (rom.) (1961), 5ª ed. RJ: Paz e Terra , 1978.

- PSGH *A paixão segundo G.H.* (rom.) (1964), 5ª ed. RJ: José Olympio, 1977.
- LE *A legião estrangeira* (contos) (1964). SP: Ática, 1977.
- LP *Uma aprendizagem ou o Livro dos prazeres* (rom.) (1969), 6ª ed. RJ: José Olympio, 1978.
- FC *Felicidade clandestina* (contos) (1971), 2ª ed. RJ: José Olympio, 1975.
- AV *Água viva* (ficção) (1973). SP: Círculo do livro, s/d.
- VCC *A via crucis do corpo* (ficção) (1974). RJ: Artenova, 1974.
- OEN *Onde estivestes de noite* (conto) (1974). RJ: Artenova, 1974.
- HE *A hora da estrela* (rom.) (1977), 4ª ed. RJ: José Olympio, 1978.
- SV *Um sopro de vida* (pulsações) (1978). RJ: Nova Fronteira, 1978.
- BF *A bela e a fera* (contos) (1979). RJ: Nova Fronteira, 1979.
- DM *A descoberta do mundo* (crônicas). RJ: Nova Fronteira, 1984.

OLIVEIRA, Maria Elisa de. O imaginário nos romances de Clarice Lispector: algumas considerações. *Mimesis*, Bauru, v. 22, n.2, p. 71-80, 2001.

Livros infantis

O mistério do coelho pensante. RJ: José Álvaro, 1967.

A mulher que matou os peixes. RJ: Sabiá, 1969.

A vida íntima de Laura. RJ: José Olympio, 1974

Quase de verdade. RJ: Rocco, 1978.