

A PROSA POÉTICA DE CLARICE LISPECTOR SOB UMA LEITURA BACHELARDIANA

Márcia Romero Marçal*

Resumo

O encontro entre poesia e prosa na obra clariciana confere-lhe uma força e uma autenticidade criadora reveladoras de sua contemporaneidade literária. O presente artigo propõe-se explorar as imagens poéticas nos termos de uma leitura bachelardiana, mostrando como a imaginação poética se imiscui na forma romanesca de modo a abalar as fronteiras entre os gêneros. Através da análise da composição das personagens de *O lustre* (1946), podemos compreender como a imaginação poética dos elementos da natureza – a água, o ar, a terra e o fogo – se liga ao perfil psicológico das personagens e estabelece uma relação inextrincável com sua estrutura.

Palavras-Chave

Gêneros Literários; Imagens; Prosa Poética.

Abstract

The meeting of poetry and prose in the work of Clarice Lispector lends it impact and creative authenticity evidencing its literary contemporariness. The present article aims to explore the poetic images in terms of a Bachelardian interpretation, thereby showing how poetic imagination is involved in the novel form and, in so doing, brings down the barriers between the genres. Through the analysis of character composition in *O lustre* (1946), we are able to understand how the poetic imagination of nature's elements – water, air, earth and fire – is linked to the psychological profile of the characters and establishes an inextricable relationship with the structure of the work.

Keywords

Images; Literary Genres; Poetic Prose.

* Faculdades Metropolitanas Unidas - FMU – 01503-001 – São Paulo – SP - Brasil. E-mail: romeromar@uol.com.br

É escusado dizer que a literatura contemporânea acirrou a discussão da definição e dos limites da teoria dos gêneros. A classificação aristotélica clássica do épico, lírico e dramático teve de resistir bravamente aos ataques de um crítico como B. Croce, por exemplo, para seguir norteando os estudos literários. Mas esta controvérsia remonta à época do barroco, é intensificada no romantismo, que rechaçava o purismo dos textos, e toma novos rumos com os naturalistas. A transformação do romance e da poesia e a diversificação da prosa na era contemporânea podem ser apontadas como razões da problematização dos gêneros.

Por um lado, o romance, enquanto forma híbrida, incorpora a linguagem da poesia, sobretudo quando emprega a expressão imagística através de figuras, descrições, comparações, alegorias, símbolos e metáforas. Nem a métrica, nem o ritmo, por outro lado, podem ser tomados como elementos definidores da forma poemática, visto que tanto o romance é capaz de impor ao seu fluxo narrativo um ritmo fortemente marcado como a poesia, às vezes, dispensa a métrica e o ritmo mediante o verso livre. Não é raro observar na poesia de Drummond, por exemplo, um verso que emana de um movimento contínuo próprio da prosa, enquadrado em um comprimento arbitrário. A concepção de lirismo, baseada na musicalidade e na brevidade do poema, perde, assim, sua força paradigmática.

Mas não são somente os procedimentos técnicos da poesia apropriados pelo romance ou da prosa pela poesia que caracterizam a simbiose ou a proximidade entre estes dois gêneros. Massaud Moisés (1968) identifica a totalidade estrutural da forma, em particular a do romance, como atributo maior de seu valor poético. Para o crítico, quanto mais romanesca a obra, mais se encontrará indissociada da poesia. A forma romanesca, aqui, se aplica a uma estrutura que expressa uma cosmovisão subjetiva e transmutadora da realidade exterior. O estreitamento entre poesia e enredo se verifica ao mostrar-se inviável a extração de excertos poéticos do romance sob pena de prejudicar sua estrutura e unidade de sentido. A convergência entre tais gêneros é mais perceptível quando se trata do romance introspectivo e de aprofundamento psicológico: o lirismo exacerbado se articula com a sondagem do indizível, do enigmático, da palavra inapreensível. A exploração dos estados de alma interiores fornece um caminho profícuo para o simbolismo e para a representação de realidades absurdas, porém "verdadeiras". O mito, fonte arquetípica de situações de vida exemplares, é utilizado num esquema irônico de intriga que potencializa o caráter metafórico da recriação estética.

À guisa de exemplificação, Massaud Moisés (1968) menciona a romancista Clarice Lispector, ao lado de Agustina Bessa-Luís, escritora portuguesa, como "dois casos que merecem especial atenção" quanto à sensibilidade poética selada em suas obras.

Contrariamente, Álvaro Lins (1963) entende que o lirismo do romance clariciano pode ser um problema para a eficácia de sua obra, já que compromete seu caráter épico, ao transbordá-lo. Esta crítica certamente revela uma concepção tradicional do romanesco e, provavelmente, soçobria em face da esgarçada do enredo e de outras "deficiências" apresentadas pelo romance do século XX. O inacabado, o relativo, o ambíguo e o precário fazem parte de uma literatura que procura, na forma, cunhar a perda da esperança na humanidade e explicar a situação degradante e precária do homem da "era da catástrofe" e das incertezas. O resultado é a falência do épico e da pureza do lírico em proveito de formas flexíveis cujas fronteiras são móveis e lábeis. Como compreender uma obra tal como a de Raduan Nassar, senão como um devaneio poético levado às últimas consequências, em meio a uma estrutura romanesca?

O presente artigo propõe-se lançar uma luz sobre *O lustre* (1999), o segundo romance de Clarice Lispector, que revele parte do impulso criativo da escritora, decorrente de um fazer poético no qual as personagens são forjadas a partir de imagens que trazem uma imaginação autêntica. Parece-nos que a compreensão do significado e da dimensão que a imagem assume, com toda a sua força imaginativa, na presente obra de Clarice Lispector, permite-nos aproximar da grande carga poética que caracteriza *O lustre*.

No texto "Situação do romance", Julio Cortázar (1974) nos chama a atenção para uma faculdade humana inalienável que constitui a cosmovisão mágica do homem. Este

cria analogias, compara os diferentes aspectos da realidade, penetra no conhecimento das coisas através de imagens que exploram o mundo sensível. O poeta, enquanto remanescente de uma relação mágica com o mundo, irreduzível à racionalidade científica iluminista do mundo moderno, instrumentaliza a analogia, descobrindo nas imagens uma força ativa, uma possibilidade de "ser" em outra coisa que não seja humana, uma possibilidade de transitar para o universo que a imagem representa, libertando-se das correntes racionalizantes e limitadoras da identidade humana.

Cortázar (1974), na realidade, está reunindo argumentos para fundamentar sua defesa do romance moderno do século XX, enquanto ápice de uma evolução de gênero, cujo diferencial promotor do mencionado grau de evolução vem a ser, justamente, a incorporação da linguagem poética e, conseqüentemente, a da "concepção analógica do mundo", das metáforas e outras figuras de linguagem próprias da poesia, da expressão do eu.

O emprego extensivo das expressões "como" e "como se" ao longo do romance *O lustre* nos indica não somente o caráter poético da obra, mas, também, uma tendência da mesma, encontrada num plano temático, a explorar outros caminhos de ensaiar a vida que não sejam os redutíveis à razão e à consciência. A protagonista de *O lustre* parece portar uma forma primária, sumamente sensível, de apreender as experiências do mundo. Há como uma negação íntima da consciência racionalizante, aquela comungada entre os membros da sociedade, pertencente ao senso comum e ao universo de comportamento socialmente desejável. Aquela que é mantenedora de uma unidade individualizante, que permanece como marca desta identidade através da sucessão temporal e da dispersão espacial. Assim, assistimos a uma personagem mover-se pelo espaço e através do tempo, relacionando-se com ambos de maneira tensa, instável, pendular: um impulso à dispersão, à fragmentação sentida física e psicologicamente por Virgínia e uma intuição do instante presente, da curta duração de tempo, do fluxo renovador do tempo, fazem da protagonista um ser voltado para uma intimidade profunda, um sujeito desajustado aos padrões médios de comportamento social, um indivíduo que sonha o universo das coisas e do humano a partir de imagens.

Será através do rastreamento das imagens poéticas do romance que encontraremos o eixo estrutural da obra e as condições analíticas para pensar como a fusão entre poesia e romance conforma a construção da obra.

A morte nas águas

A primeira frase do romance contém já o significado do elemento água para a compreensão da composição da protagonista Virgínia: "Ela seria fluida durante toda a vida" (LISPECTOR, 1999, p. 9).

O tempo ficcional de *O lustre* corresponde ao tempo de uma vida, a da protagonista, Virgínia. Esta assertiva, que parece impor-se incontestavelmente após o fechar do livro, não se sustenta tão firmemente depois de reabri-lo e relê-lo, ainda que menos linearmente agora. Parece claro que a narrativa não segue linearmente a progressão da vida de Virgínia, não obstante etapas sucessivas como a infância, a adolescência e a maturidade poderem ser facilmente observadas nesta ficção.

A frase citada acima revela-nos o grau de extrapolação que o tempo da infância de Virgínia alcança em termos de uma vida romanesca. Ela, e não Virgínia; ela, o ser feminino, seria fluido como a água durante toda a vida, e não toda a sua vida particular. A metáfora da fluidez da água, da qualidade abarcadora, corrente contínua do elemento água, nos deixa entrever o peso que esta imagem exercerá na obra. Segundo Gaston Bachelard (1989), o psiquismo hidratante, a imaginação material, que sonha a água, devaneia o ser feminino, uniforme, inconstante, simboliza as forças humanas mais ocultas do universo. O destino do fluido é o destino de quem morre a cada instante, uma morte cotidiana, uma substância que desmorona em uma vertigem incessante, tão incessante quanto a renovação da substância de seu ser.

"Porém o que dominara seus contornos e os atraía a um centro, o que a iluminara

contra o mundo e lhe dera íntimo poder fora o segredo” (LISPECTOR, 1999, p. 9). Ora, em seguida surge de súbito “um chapéu molhado, pesado e escuro de água. O rio correndo arrastava-o com brutalidade e ele resistia.” (LISPECTOR, 1999, p. 9). A correnteza leva o chapéu entre espumas quase alegres. Virgínia e Daniel, seu irmão, pactuam calar-se a respeito do fato. A hipótese de um afogamento nas águas é guardada por um duplo segredo: o das águas e o de Virgínia e Daniel, o que vem a consubstanciar-se em um único segredo, pois, se Virgínia é pensada neste momento, imaginada através da imagem da água, Virgínia é o fluido que possui o conhecimento da morte em si, e segreda este evento porque é de sua natureza mediar a vida e a morte.

Amparada na ponte, “coração batendo num corpo subitamente vazio de sangue, o coração jogando, caindo furiosamente, as águas correndo” (LISPECTOR, 1999, p.10), Virgínia pensou, numa clara alucinação, que ia cair e afogar-se. “Mas eu já morri” (LISPECTOR, 1999, p.10 - 11), pensava enquanto se desprendia da ponte. É no momento em que Daniel se afasta e Virgínia não consegue chamá-lo que se dá essa confluência entre ambos os seres: Virgínia experimenta a morte nas águas, pois sua substância fluida, aberta, intensa, a impulsiona a viver como água, e não é mais sangue o que bombeia seu coração vazio, senão as águas correndo. Virgínia conhece a morte porque é o rio que corre em suas veias - ela própria fluida.

Conforme nos ensina o filósofo Gastón Bachelard (1989), o sonhador, que imagina o ser humano, aplica para tanto um devaneio dos elementos fundamentais do universo - a água, a terra, o fogo e o ar -; alimenta sua imaginação aprofundando-se no que há de mais íntimo, primitivo, primordial no ser e na matéria. Pensar a matéria, sonhá-la profundamente, significa empreender um voo imaginativo ao fundo do humano, ligar o pequeno ao grande, o íntimo ao cósmico. A imagem, quando fruto de uma imaginação verdadeiramente material, original, literária, nos oferece esta grandeza onírica tão salutar à realidade psíquica e à fruição literária.

A imagem da verdadeira morte é a imagem do destino das águas. Associada à profundidade e à infinitude das correntes aquáticas, a morte nas águas nos proporciona, no romance, a ambivalência desta força imagética: por um lado, a água profunda, pesada, escura do chapéu, representa o desejo de morte, o sentido da solidão, a inclinação ao fundo imóvel, infinito, ao sonho profundo, volumoso, que aprofunda a matéria, aumenta sua substância; por outro lado, a espuma alegre, leve, figurativiza o jorrar contínuo, a fonte de vida infinita, a superfície transparente, límpida, que refresca os estados de espírito, que recicla a vida, transmite-a neste fluxo incessante da correnteza, dos instantes indivisíveis, dinâmicos, incomensuráveis.

Imagens recriadoras: o lustre, o vaga-lume

Mas se a morte nas águas parece consistir em uma imagem de referência para a infância de Virgínia e para toda a obra, o lustre parece simbolizar outra imagem-chave para a compreensão da unidade do romance. Se o elemento água, imbuído de fluidez dissolvente, de ritmo deslizante, cheio de quedas, caracteriza a substância do caráter de Virgínia; se a ausência de fixidez de sentimentos, de ideias rígidas, se a comparação com o vento, o ar, a matéria esgarçada e esgazeada, a tolice frágil, a docilidade fácil de ser conduzida, compõem o perfil psicológico de Virgínia, “Havia o lustre. A grande aranha incandescia. Olhava-o imóvel, inquieta, parecia pressentir uma vida terrível. Aquela existência de gelo. Uma vez! uma vez a um relance - o lustre se espargia em crisântemos e alegria. Outra vez [...] - ele era uma casta semente” (LISPECTOR, 1999, p. 15). O lustre, imagem sonhada referida à intimidade de Virgínia, traduz a ambivalência deste ser: por um lado, incandescente, dado à alegria, a espargir-se, fragmentar-se, diluir-se nas coisas, por outro, recluso, pendente ao congelamento, à frieza, à solidão, ao vazio, ao abismo da profundidade.

O episódio do vaga-lume atualiza a morte nas águas através de uma imaginação recriadora:

Assim: quando a gente vê o vaga-lume a gente não pensa que ele apareceu, mas que desapareceu. Como se uma pessoa morresse e isso fosse a primeira coisa dessa pessoa porque ela nem tivesse nascido nem vivido, sabe como? Pergunta-se: como é o vaga-lume? Responde-se: ele desaparece (LISPECTOR, 1999, p. 38).

O desaparecer do vaga-lume devolve à morte nas águas um segundo momento de reflexão. A criança não se lembra do chapéu, mas processa o reconhecimento da morte através do conhecimento do movimento de vida do vaga-lume. Imagens analógicas e análogas: o vaga-lume nos brinda com sua existência porque desaparece, a morte é o desaparecimento que nos brinda a vida. Sabemos que vivemos porque morremos.

Daniel: um devaneio da matéria dura

Se a reflexão sobre a morte constitui um tema transversal da obra, a combinação das matérias também comporta um importante sentido para a composição da psicologia das personagens de *O lustre*.

Que matéria mais distante à evanescência substancial de Virgínia do que a dureza e crueza de Daniel? Gérard Genette (1972), em um estudo sobre o narcisismo barroco, discorre a respeito da natureza da água corrente, da água barroca. Natureza esta que se ressalta por seu deslizar contínuo, sua inconstância e inconsistência, sua liberdade móvel, ondulante, sua inquietação plástica, transparente. Virgínia é tola, magra, frágil, sofre de um constante estado insone, sua percepção é fugidia como os movimentos das coisas, como a transformação permanente da natureza. Virgínia se molda às circunstâncias, não se fixa a nada, nem a ninguém, se esvai, escoia, sua única constância: sua inconstância; seu único perigo: sua profundidade, sua fuga vertical, em abismo.

Qual a natureza, portanto, da relação de Virgínia com Daniel? Daniel é possuidor de um orgulho duro, uma coragem fixa, olhos limpos, duros, secos, raivosos, uma crueza inabalável, uma maldade instintiva, vulcânica, colérica. Como um rio precisa de um leito para se conduzir, Virgínia dependia de Daniel para sentir-se una, completa, possuidora de uma vida, ainda que desajeitada, de aguda fraqueza, atenta, calma, silenciosa e cansada.

A substância constitutiva de Daniel é imaginada em sua intimidade dura, maligna. Conforme Bachelard (1991), a terra engendra uma dialética imaginante do duro e do mole, uma ambivalência da resistência e da brandura. O homem que imagina profundamente a matéria terrestre anima sua vontade de domínio sobre esta. Conhecer a matéria dura significa entregar-se a ela num combate dinâmico em que surge o autoconhecimento da força e da energia do homem. Virgínia segue a matéria dura, inflexível, resistente, que é Daniel como quem experimenta seu próprio energetismo, como quem trava um combate com alguém-algo que lhe impulsiona potências internas dinâmicas, das quais ela necessita tomar consciência para poder fabricar-se, despertar seus próprios mistérios. A resistência de Daniel conduz Virgínia ao conhecimento de sua perícia, restabelece suas vontades dinâmicas de ser, direciona sua vontade. Afinal, um ser sem desejo precisa ser provocado para provar de suas potências energéticas, suas excitações, sua astúcia humana.

“Daniel não sabia o que fazer e o ruído molhado da água refrescava seu enorme espírito. [...] Precisava de cólera para viver, ela lhe dava eloquência.” (LISPECTOR, 1999, p. 30). Virgínia refrescava o espírito de Daniel e este lhe oferecia a devida medida de sua profundidade, de sua capacidade de amar, da dor de se dar, da impotência de ser incomunicável. O leito modela a água e esta o modela por sua insistência. “A dureza sonhada é uma dureza atacada incessantemente, e uma dureza que renova sem cessar as suas excitações” (BACHELARD, 1991, p. 18).

Daniel cava o chão, enterra Virgínia, que experimenta o “prazer grave e minucioso da frescura morna da terra no corpo, aquele agasalho macio, delicado e pesado” (Lispector, 1999, p. 31), mas também o medo, a fobia de ser enterrada entre paredes impenetráveis. Daniel lhe mostra a caixa de aranhas que torna seu olho menos vivo,

lento, úmido, amortecido. Será essa a marca, no rosto de Virgínia, de um olhar distraído, vago, de quem compreende as coisas subterraneamente. "Mas, se o olhar das coisas for um tanto suave, um tanto grave, um tanto pensativo, é um olhar da água [...] O verdadeiro olho da terra é a água. Nos nossos olhos, é a água que sonha" (BACHELARD, 1989, p. 33).

Será com Daniel que Virgínia incursionará nos jogos de palavras, nas experiências de abstração e exploração do mundo através do universo falado. A busca da linguagem, do universo imaginante a partir da palavra, também constituirá uma conquista e uma frustração, um dilema que perpassará sua existência: até que ponto a palavra é capaz de expressar a experiência humana, até que ponto é capaz de criá-la, enganá-la, errá-la?

A substância aérea de Virgínia: os desmaios

Os desmaios de Virgínia, seus estados de consciência finos, intensos, que se quebravam em vertigens, revelam uma natureza aérea operando na personagem. A narração do primeiro desmaio acompanha a mobilidade do chão, a queda no abismo, a dissolução de seus pés em ar, os fios luminosos atravessando-os, o som frio, nervoso como o vento, a calma de um mundo leve. "E depois não havia mundo. E depois, numa redução final e fresca, não havia ela. Só ar sem força e sem cor" (LISPECTOR, 1999, p. 40).

Outras expressões, como "o silêncio sem peso de tarde de verão no campo", retratam um perfeito sonho de voo, uma experiência aérea de queda vertiginosa, porém dotada de leveza, ausente de peso. Uma queda imaginada por nosso narrador, de fato, ascensional, para cima. "às vezes ela sentia um pensamento fino tão intenso que ela própria era o pensamento e, como que se quebrava, interrompia-se num desmaio" (LISPECTOR, 1999, p. 40).

Esta capacidade transitória de o sujeito passar a objeto e vice-versa, de o observador passar a coisa observada, de o pensador passar a pensamento, em uma operação indutiva, nos leva a crer que, de ser que imagina Virgínia, passa a ser imaginado, a imagem sonhada. Segundo Bachelard (1990), imaginar compreende lançar-se a uma nova vida, a uma ausência de lei, a um ir à deriva. O sonho de voo é um convite à viagem, a uma viagem da imaginação por um estado fluídico. Virgínia, enquanto uma pessoa de forte psiquismo dinâmico, empreende uma viagem que ultrapassa o pensamento em direção ao universo percebido, sentido, pressentido, incomunicável, solitário. A forma estruturante do pensamento consciente a amarra a uma realidade cujas margens psíquicas não compactuam com os estados de consciência de sua rica imaginação aberta, combinada com uma percepção extremamente aguçada.

O desmaio se estabelece em Virgínia como fruto de uma ação intraduzível, frustrada, incomunicável, negada por Daniel. Uma vontade de flutuar, de pairar sobre a realidade inegável, os códigos sociais, leva-a a desejar o voo, a libertar-se da lei da gravidade, a sublimar os valores sociais, transgredindo-os em busca de uma evasiva humana ao além humano, ao humano-pássaro. "A vida ascensional será então uma realidade íntima [...] a vida da alma, todas as emoções finas e contidas, todas as esperanças, todos os temores, todas as forças morais que envolvem um porvir têm uma diferencial vertical" (BACHELARD, 1990, p. 10).

A Sociedade das Sombras e o porão

Virgínia caminha para a adolescência. Daniel, bruto, distanciando-se, avançando em brumas, intransponível. Virgínia, em contrapartida, isolava-se em cansaços, em insônia, lisa, quieta. Então, precipita-se a adolescência e, com ela, a perda da inocência.

A criação da Sociedade das Sombras, sociedade secreta entre Daniel e Virgínia, traz

em si o germe da morte da infância. A entidade de objetivos desconhecidos, estranhos, indefinidos, instala-se em um espaço secreto, mágico, obscuro: na pior clareira do caminho da cerca. A descrição não perde em nada para a de um cenário fantasmagórico: clareira úmida, fechada por árvores altas, magras, sombria, reino dos parasitas, cipós, pardais escuros e grandes voavam verticais, terra negra, molhada, poças espelhavam sombras. Não escolheria cenário mais perfeito Edgar Allan Poe para evocar a morte e as iniciações macabras da alma. Seus mandamentos: partiam de caminhos diversos, encontros noturnos, voltavam sós. Lema: a solidão. Tudo imposto por Daniel que crescia em força, tudo acolhido em segredo e silêncio por Virgínia que apagava em vertigem, pálida. "Fora por causa do afogado que nascera a Sociedade das Sombras? Eles haviam pressentido o encantado e perigoso começo do desconhecido, o impulso que vinha do medo" (LISPECTOR, 1999, p. 55).

A morte sobre as águas, manifesta na imagem do afogado que abre o romance, reaparece sob a forma de outra imagem: a Sociedade das Sombras. O seu regresso rodeia o mesmo mistério, o da imensidão das florestas, das matas, da noite, da profundidade do ser, do medo. Com a criação da Sociedade das Sombras, Daniel esbanja domínio sobre Virgínia e, em uma das quantas vezes em que se rejubilava em exercício de poder, ordena Virgínia que pense no porão a fim de encontrar uma ideia original.

A experiência do porão nos remete às potencialidades subterrâneas. Conforme Bachelard (1974), "sonhando com o porão concordamos com a irracionalidade das profundezas." (BACHELARD, 1974, p. 369). No porão, os sonhos de medo tendem à inconsciência, junto à escuridão, à noite, às sombras, a loucura se vê enterrada entre dramas murados, o sonho do porão aumenta a realidade. Ora, Virgínia alcança os além-porões, se entrega a uma dialética do drama do aéreo e do terrestre, debaixo da terra,

sem mesmo sentir as sombras negras do porão. Foi-se distanciado como numa viagem. Aos poucos ia conseguindo um pensamento sem palavras, um céu cinzento e vasto, sem volume nem consistência, sem superfície, profundidade ou altura. Às vezes, como ligeiras nuvens soltas do fundo, o céu era atravessado pela vaga consciência da experiência e do mundo fora de si mesmo. O temor de desobedecer a Daniel [...] assaltava-a [...], ela afastava a percepção e ficava novamente puro o céu. [...] Linhas luminosas, secas e velozes riscavam sua visão interior [...] dirigia dentro do corpo um pensamento da qualidade do que nasce de baixo para cima ou senão do que percorre correndo espaço aberto [...] O silêncio seguia-se cinzento e leve. No céu abria-se por um segundo uma clareira hesitante (LISPECTOR, 1999, p. 58 - 59).

Concentração esgarçada, céu denso, substância impalpável, mais que o ar, luz que acende e apaga, não ver nada, céu monótono, extensão-sem-medida, libertação do porão, sair da terra para a claridade – bastariam menos palavras para convencer o leitor de que Virgínia passara novamente por uma experiência de voo, de leveza absoluta, de clarividência imóvel. Parece que a imagem de voo ascensional se concretiza, na narrativa, por meio de situações de sublimações positivas, ou seja, Virgínia lança mão de seu dinamismo ativo e deixa-se levar por impulsos psíquicos ascensionais, numa viagem para cima, em direção à imensidão cósmica e, ao mesmo tempo, à profundidade íntima do ser, representadas, respectivamente, pela viagem vertical e pelo porão. "É na viagem para cima que o impulso vital é o impulso hominizante; noutras palavras, é em sua tarefa de sublimação discursiva que se constituem em nós os caminhos da grandeza" (BACHELARD, 1990, p. 11).

A adolescência: o complexo de Narciso

A Sociedade das Sombras e Daniel mergulham Virgínia na vileza, na traição, no Mal. Perde Virgínia o sentido de inocência dos atos, da incosequência. Em espelho, rosto perdido em penumbra, vive o complexo de Narciso. Em seu texto a respeito deste complexo, Gérard Genette (1972) analisa os dois motivos que resultam da imagem de

Narciso no espelho das águas: o da fuga e o do reflexo. O reflexo sugere um duplo eu: o mesmo e o outro refletido pela imagem. Esta alteridade é motivo de inquietação e fascinação: que belo sou o outro que me mira. Uma fascinação que corre o perigo de esvaziar o eu que produz a imagem do outro, cedendo ao outro a primazia da beleza e do existir. O motivo da fuga nos interessa em sua terceira variação, a da fuga vertical: a superfície, densa, escura, noturna da água, esconde um abismo no qual se oculta a morte por submersão.

Muito se assemelha ao complexo barroco de Narciso o fato de Virgínia mirar-se ao espelho e, primeiramente, seduzir-se por sua própria imagem, pequena, de jeito sinuoso, rosto delicado, "Quem me compra?". (LISPECTOR, 1999, p. 54) Em seguida, ocorre-lhe a ideia de ter uma outra vida, secreta, fora dos limites de sua própria vida. Uma força corpórea lhe instrua esta nova exigência, um impulso cruel a dirigia para frente. Então Virgínia adormece e sonha:

via um cão e num esforço arquejante como o de sair de águas fechadas, como sair do que se podia, resolvia matá-lo enquanto andava. Ele movia a cauda indefeso [...] Então guiou o cão com acenos até a ponte sobre o rio e com o pé empurrou-o seguramente até a morte nas águas, arrastado pela correnteza; ouviu-o ganindo, viu-o debatendo-se, arrastado pela correnteza e viu-o morrer - nada restava, nem um chapéu (LISPECTOR, 1999, p. 65).

Em seguida, um homem mulato aparece e, "entre o ar e o espaço" (LISPECTOR, 1999, p. 56), ela se dirige a ele e se oferece, ele a ergue rindo, a beija, ela o pisa, cospe-lhe no rosto. Este último sonho se espacializa num cenário onde prevalecem as qualidades do elemento aéreo mesclado com uma profunda sensação corpórea, visceral: ar puro, vento claro das árvores, campina sob o vento, cheiros de carne da sua boca, hálito de sangue vindo do ventre, ar vívido, ela sendo balançada no ar pelo homem, "provando-lhe que ela era leve", céu se prolongando num só ar azul e o despertar.

Após um primeiro instante de fascinação ao espelho, Virgínia se aprofunda em seus dois eus: um mau, outro bom, um maligno, outro benigno, um aquático, fluido, obediente, canino, que lhe convida à morte nas águas, que a seduz à submissão, à fidelidade, e outro aéreo, expansivo, que assume seu destino de libertação da vida, que segue sua vocação a reinventá-la, a sustentá-la em outro plano, o etéreo, impalpável, o da solidão aérea, aquele que se eleva à grandeza escalar, vertical, ascensional. Agora ela sabia que era boa, mas que "sua bondade não impedia sua maldade" (LISPECTOR, 1999, p. 68).

Diante do espelho, Virgínia se depara, portanto, com sua dupla natureza: a aquática e a aérea – duas realidades ambivalentes que nela se opõem em diferentes situações de sua vida. O sonho diante do espelho corresponde à fuga em profundidade. Ao sair dos limites de sua própria vida, Virgínia toma consciência de suas naturezas reversíveis e metamórficas, mata simbolicamente o cão fiel e bondoso, o rio que obedece a Daniel e opta, não definitivamente, pelo mal, por sua natureza aérea, aquela que lhe possibilita o voo sobre si mesma, a libertação de sua casa, sua vida. Enfim, conclui-se o ritual de passagem da infância à maturidade através de uma morte simbólica de um eu primitivo às expensas de uma ressurreição. Uma intensa corporalidade participa deste processo de transformação. Virgínia crescera, se tornara mulher, e essas ambiguidades – criança-mulher, bondade-maldade, força-doçura, água-ar – Virgínia as traz no corpo. Sua realização onírica, no entanto, não lhes retira realismo. O texto, assim, desobedece e inverte a supremacia do real sobre o irreal, do factual sobre o imaginário, conferindo aos processos oníricos e simbólicos poder de transformação tanto em nível psíquico quanto biológico, objetivo. A noção de duração de tempo e espaço é alterada por uma experiência mítica que reúne elementos oníricos a fim de potencializar seus efeitos inconscientes. A ordem mítico-onírica da experiência de Virgínia realiza a condensação de anos de transformação em poucos instantes, a transpõe de um corpo de criança a outro de adolescente (de uma casa a outra), sem intervalos, numa viagem mágica.

Diz Genette (1972) que "o homem que se conhece realmente, é o homem que se

procura e não se encontra e que se esgota e se realiza nessa incessante busca. [...] O lugar da imagem de Narciso lhe dá a chave de seu ser” (GENETTE, 1972, p. 29). Ele se vê sempre duplo numa imagem que eternamente se esvai, duplicando-se continuamente.

Vicente: o fogo

No episódio da festa de Irene, Virgínia embriaga-se. O álcool progressivamente determina alterações dos estados de consciência da protagonista, sua visão do evento festa. Alberga, ademais, o seguinte imaginário: a bebida alcoólica representa a água de fogo, aquela que inflama por dentro, a substância que comunga a vida e o fogo. Estamos diante de uma água que enlouquece, que, sob a ação do fogo, em combinação com este, destila suas propriedades bacantes.

Segundo Bachelard (1989), a água em combinação com o fogo cobre a matéria de chamas, dá origem ao álcool, onde a água, elemento feminino por excelência, perde o pudor. “Quando o álcool arde, numa noite de festa, parece que a matéria enlouqueceu, parece que a água feminina perdeu todo pudor e que se entrega, delirante, ao seu senhor, o fogo” (BACHELARD, 1989, p. 100). No casamento de contrários entre a água e o fogo, a água apaga o ardor do fogo, um evoca o outro, o fogo sonha a umidade quente da água e uma ambivalência lenta, genitora de devaneios cosmogônicos, fundamenta a união da virilidade do fogo com a da feminilidade da água.

Vejam, agora, o quanto essa imagem da combinação da água com o fogo se nos afigura representativa da relação entre Virgínia e Vicente.

Expressões e ideias como: satisfação obscura, fuga a uma região “perfeita onde o frio se [confunde] com a luz” (LISPECTOR, 1999, p. 94 – colchetes nossos), palavras vivas, cegas, precipitando-se num centro de sangue e avidez, coração quente, calor, viscosidade, amor, umidade quente, prazer morno, sentimento obstinado de procurar destruir o homem, luta num meio de atração, desentendimento, repulsa e cumplicidade, recheiam as divagações sobre a relação amorosa entre Virgínia e Vicente de um narrador que adota a perspectiva de Virgínia, ultrapassando-a em sua onisciência oscilante.

Vicente é apreendido como um ser, uma substância, uma matéria, um humano que medeia a aprendizagem e as realizações do corpo de Virgínia, de seus estados evitados com desespero ou alcançados com entrega (como se os estados fossem, também, coisas que se precipitassem ou pudessem ser possuídas). O narrador concebe o amor entre Virgínia e Vicente como uma química numa composição entre matérias opostas que resistem uma à outra, conflituosas, algo que traz um equilíbrio instável como o de pássaros no céu.

Deixemo-nos levar, novamente, pela filosofia da imaginação poética bachelardiana para compreender este fenômeno: o fogo, para este filósofo sonhador, habita nosso coração, no céu se manifesta em forma de sol, emerge das profundezas da substância, se oferece como um amor, catalisa o bem e o mal, brilha no Paraíso e abrasa o Inferno. Sua ambivalência se desdobra em doçura e tortura. A caracterização recobre, também, o campo da linguagem oral. Vicente possui o poder das palavras, da retórica, de recriar o mundo por pensamentos, de passar uma outra visão de realidade.

A imagem do rio que altera seu curso de águas explica o poder de morte e vida que o fogo em combinação com a água derrama sobre o universo. Nos estudos bachelardianos, o complexo de Empédocles encerra o signo contemplativo do fogo, pois, a partir de especulações primitivistas, o primeiro tema de devaneio, de reflexão e contemplação prolongadas, deu-se diante das chamas monótonas e brilhantes do fogo, calmo, regular, de uma fogueira.

Ligados ao fogo, dois complexos são abordados por Bachelard (1994): o complexo de Hoffman, no qual o ponche ou o álcool serve de pretexto para a sociabilidade, a reunião dos amigos ao redor de uma clareira, por meio da qual o gozo e a embriaguez dão lugar ao sonho e ao fantástico; e o complexo de Empédocles, que evoca a morte no vulcão, uma morte unida ao amor, à força e à fraqueza confessadas de um sonhador

que, voluntariamente, num ato de oferenda, se atira às chamas aniquiladoras de uma fogueira na qual o universo se funde ao pensador. Estes dois complexos figuram na personalidade de Vicente, em forma de imaginação poética criadora.

Vicente possui uma inclinação à vida coletiva que se soma à sua facilidade com as palavras, sua vocação racionalista de pensador. Sua virilidade, sua sensualidade masculina, sua maneira ígnea de consumir velozmente as mulheres aproximam-no do princípio abrasador, fugaz, do fogo. O complexo de Empédocles pode, também, ser relacionado com sua dor de morte que emana do flanco direito. Como uma flecha, o impulso nasce da intimidade vulcânica, efervescente de Vicente, quem um dia seria arrebatado pelo incêndio que apressa o tempo, que levaria a cabo a vida de um sonhador que se concentra em devaneio diante de uma lareira ardente. Este sonhador-pensador seria arrastado pelas larvas de seus próprios pensamentos, desejos, seus fantasmas. Sua morte liga-se, consciente e voluntariamente, à sabedoria do fogo.

A chaleira, a casa natal. A morte de Virgínia: o universo reversível

Infelizmente, não cabe nos limites deste trabalho uma análise sistemática de temas vertidos em imagens, personagens ou episódios onde processos narrativos como a corporalidade, o olhar, a memória, o destino, a noite, o barro, a bolha, a solidão, Esmeralda, Miguel, o mar, a febre, o sótão da casa das primas, o silêncio, etc., poderiam elucidar melhor os elos traçados nesta tessitura romanesca. Parece-nos, porém, indispensável abordar duas figuras narrativas que perpassam a obra e reincidem sobre temas inesgotáveis da mesma: a chaleira e a morte de Virgínia.

Em meio às digressões de um foco narrativo que se imiscui aos processos conscientes e inconscientes da personagem, o narrador relata as sensações físicas de Virgínia, seus sentimentos mais sutis: “subitamente como uma veia que começa a latejar passara a viver a realidade do apartamento abandonado por Daniel e como vazio dela própria porque seus movimentos estreitos e sua vida esgarçada eram poucos para encher os aposentos de ruído e confusão.” (LISPECTOR, 1999, p. 116 - 117). O espaço do apartamento sem Daniel é descrito como um eu suspenso, solitário, triste, num terceiro andar, num edifício, numa cidade: uma bolha dentro de um eu dentro de um aposento dentro de um apartamento dentro de um edifício dentro de uma cidade... Estes universos inclusos, suspensos, repletos de solidão, geram uma noção de planos espacio-temporais independentes, cíclicos, circulares, que poderiam ser extraídos um do outro. Neste sentido, o caminho de Virgínia da Granja Quieta ao apartamento com Daniel na cidade, do apartamento ao sótão da casa das primas, do sótão à pensão, da pensão ao apartamento e deste para a Granja novamente esboçaria a seguinte metáfora da vida: um palco onde os homens representam papéis, sem sabê-lo, a homens invisíveis que, por sua vez, representam papéis a outros espectadores desconhecidos, e assim sucessivamente. Reclama esta metáfora o absurdo barroco de que o mundo é um teatro e a vida, portanto, um sonho sonhado por um sonhador desconhecido. E que os universos, como caixas, são interiores uns aos outros numa correspondência infinita. Esta louca imaginação discutida por Jorge Luis Borges poderia ser aludida pelo episódio da chaleira.

Depois de haver roubado um queijo, em casa, imóvel, Virgínia começa a chorar, olha-se ao espelho, rosto triste, olha a chaleira, imóvel.

A chaleira. Lá estava ela brilhando cega. Querendo expulsar-se da muda estupefação em que deslizara, uma daquelas profundas meditações em que às vezes tombava [...] Parecia-lhe que devia parar agora diante da chaleira e resolvê-la. Forçava-se a olhá-la fundamentalmente porém ou deixava de enxergá-la como numa tontura ou nada conseguia ver senão uma chaleira, uma chaleira cega brilhando (LISPECTOR, 1999, p. 125).

O texto insinua a seguinte ambiguidade: Virgínia olha-se ao espelho e se dá conta do ato de rebaixamento do furto do velho queijo esburacado. Isso a precipita em um choro,

enquanto um outro eu refletido no espelho desliza a uma imobilidade aniquiladora do primeiro eu, daquele que roubou e que tomou consciência do ato em dadas condições de miséria e começou a chorar. O olhar dirigido à chaleira desliza da imagem de Virgínia ao espelho para a imagem da chaleira refletindo a cadeira. Como em uma transposição metafórica, cadeira e chaleira, ambas imóveis, em "muda estupefação", "profunda meditação", operam o estranhamento, a desconexão consigo mesma, a cegueira brilhante, uma diante da outra como Virgínia ao espelho. O outro eu de Virgínia se identifica com a chaleira enigmática, que espelha a cadeira, que a inclui, a engloba como um mundo dentro do outro. Decifrar a chaleira significa resolver essa dupla, esta múltipla natureza do eu que se interioriza em outros eus, refletores de novas ambiguidades cegas e reveladoras. Universos pertencentes uns aos outros, estrangeiros dentro de suas próprias casas, dentro de sua própria natureza fundamental, redescobertos por um olhar, por um gesto, um soar de "um relógio preso num apartamento soou dentro da saleta agitando no ar uma certa poeira" (LISPECTOR, 1999, p. 104).

Como presa num maravilhamento narcisista, Virgínia desperta de seu transe com o outro que se transfigurou em chaleira-cadeira através do instante, do súbito estalar do relógio que a retira do mito eternizante, lugar atemporal, onde o espaço mágico estaciona, onde o absoluto, segundo Borges, se manifesta na imagem da eternidade.

A morte de Virgínia, a do atropelamento, é experimentada anteriormente à sua descrição efetiva e, no nível narrativo, é anunciada quando Virgínia retorna à casa natal. O regresso à Granja se antepôs ao destino de Virgínia na cidade como uma fatalidade inevitável.

Virgínia vive um conflito antagônico entre ficar com Vicente na cidade e partir para a Granja. Imbuída de ambos sentimentos, sente que uma força incongruente, um impulso que nega seus desejos, a impele à viagem de regresso. A fatalidade se coloca no texto, pois, em termos de fatores psicológicos íntimos, muitas vezes inextricáveis, definidos por uma natureza sonhada poeticamente, imaginada como uma matéria primordial e primitiva. Em última instância, seria uma negação da felicidade, uma vontade inelutável de voltar ao refúgio da concha, à primeira moradia, aos valores fundamentais da intimidade da casa natal, seria uma atração inexprimível por seu próprio habitat, uma sedução pela morte nas águas que teria trazido Virgínia de volta à Granja.

Se, para Bachelard (1974), o primeiro germe da felicidade central, da sensação de proteção íntima, a primeira realidade concreta de abrigo e refúgio no mundo se realiza em um onirismo da casa natal, de nosso "canto de mundo", nosso primeiro universo, será para estes espaço e tempo imemoriais que Virgínia realiza sua translação.

De volta ao casarão, Virgínia percorre suas lembranças, suas fixações de felicidade, verifica que a casa natal mudara, não possuía mais as mesmas sombras e luzes, os mesmos recantos de plenitude de outrora. Comprova o efeito do tempo sobre os objetos, as paisagens, as coisas, as ilusões humanas. Confirma que nunca se deve voltar a viver na casa onde um dia se foi feliz.

Mas a casa natal, por excelência, concentra o tempo abstrato, seus espaços retêm a memória sem duração concreta, as lembranças imóveis, a solidão. As paixões na intimidade saltam à consciência e a dominam.

Todos os espaços de nossas solidões passadas [...] são em nós indelévels. E é o ser precisamente que não quer apagá-los. Ele sabe por instinto que os espaços de sua solidão são constitutivos. Mesmo quando esses espaços estão para sempre riscados do presente, estranhos a todas as promessas de futuro [...] mesmo quando a água-furtada desapareceu (BACHELARD, 1974, p. 361).

Virgínia, em seus sonhos noturnos, reencontra-se com a família afastada, reanima seus hábitos, reconhece sua tranquilidade ante-humana, imemorial de ser. Reconcilia-se com Esmeralda, com o pai, a mãe, mas com Daniel...

odiou-se profundamente surpreendida de ter esquecido que Daniel era mais importante. Mas ao mesmo tempo como esquecer que desde pequenos... ela querendo chamá-lo e não podendo, ele não ouvindo... o chapéu... Ele nunca saberia como fora difícil dar-

lhe uma palavra para pedir socorro ou ajudá-lo, como ele era sozinho para sempre (LISPECTOR, 1999, p. 238).

A combinação íntima com Daniel parece que sempre fora a mais difícil, aquela cujo trabalho reclamava uma paciência feita de cansaços e desistências, tamanha a sua dureza, a sua hostilidade, a sua resistência. Nesta luta laboriosa contra a dureza heróica de Daniel, Virgínia, num trabalho que sintetiza a imaginação e a vontade do sujeito atuante, aprofunda-se na intimidade do objeto de devaneio material, Daniel, e se aprofunda em sua própria intimidade de trabalhadora onírica. Virgínia e Daniel trocam intimidades entre si.

tão irmãos eles se sentiam, tão dispostos a olhar o mundo juntos, com interesse e zombaria como numa viagem enfim [...] tão impossível era a viagem, tão cheios de amor para sempre, para sempre... E que seria sepulto em segundos sob o decorrer dos instantes maior que a eternidade (LISPECTOR, 1999, p. 239).

A imagem do chapéu, a enunciação da viagem impossível, do amor sepulto entre ambos sob uma duração de tempo que, comparada com a eternidade, se torna maior do que esta, ou seja, um amor que jamais morreria, preparam o clima de uma morte anunciada de Virgínia.

À negativa de Daniel ao convite de Virgínia, que o chamara para andarem juntos, a narrativa faz referência, novamente, ao dia do encontro de ambos com o afogado, à impossibilidade de Virgínia gritar por socorro a Daniel, à incomunicabilidade inexorável entre ambos. Imagens imaginadas, visões interiores, de olhos fechados corroboram a ideia da morte anunciada. A imagem da lebre perdendo sangue, ferida, correndo até chegar ao fim do sangue, perdendo-se em fraqueza; a imagem do quarto escuro, o cansaço de Virgínia comparado com uma ferida invisível da qual corria sangue ininterruptamente como o ar; a perturbação da leveza; a sensação de eternidade advinda das coisas inesgotáveis, a de incompletude da vida; o devaneio do vazio ligando-se ao infinito exterior numa região onde não poderia ser visto, numa existência oculta; a verdade ignorada, duas imensidões intocáveis, que se ignoram: a morte sugere a união entre ambas. A fragilidade da vida, a ausência de finalidade, a escuridão plena, a sensação corporal do apagar da vida; o silencioso, inexprimível escurecendo sob o antebraço: uma asa nascendo. A exaustão de rejubilar-se na escuridão, na vida interior... Todas estas imagens e ideias antecedem a caminhada de Virgínia, de pés descalços, à campina.

Andou, andou. Ergueu uma vez os olhos e então eles se abriram e encheram-se de doce surpresa úmida... Porque da penumbra em que se achavam brotavam para o verde-água de uma enorme campina de braços abertos e da confusão triste dos ramos entrelaçados na estrada, eles agora pairavam em extensas lenhas de luz. [...] Era um planalto de terra livre e verde, aberto além do que o seu olhar poderia conter (LISPECTOR, 1999, p. 242 - 243).

A imagem visionária da campina sem limites, imensa, advém de um estado de alma que carrega uma ambivalência latente: no aprofundamento da imensidão íntima de Virgínia produzida pelo combate com a substância de Daniel, a protagonista ativa uma expansão do ser para a imensidão do espaço exterior. A imensidão interior de Virgínia se afigura na imagem de imensidão da campina e ela empreende sua viagem aérea solitária. "Quando se aprofunda a grande solidão de homem, as duas imensidões se tocam, se confundem" (BACHELARD, 1974, p. 487). Vislumbrar a extensão ilimitada do planalto é sonhar a solidão ilimitada, é sonhar a existência do espaço íntimo investido da grandeza do infinito. Virgínia contempla a campina como quem alça um voo, seus olhos pairam em feixes de luzes e as imagens consecutivas revigoram a sensação de voo e grandeza: à beira de um barranco, traços verticais de ervas tremulando ao vento de encontro ao céu, em um ritmo leve, rápido, sensação de frêmito no ar, cipó abandonado, rumor de últimos passos, soerguimento de uma quietude sussurrada, quebranto no coração, quedas macias como o desfalecimento da tarde, olhos vagos, tempo cortado pelo pulsar, Virgínia desligada do tempo, de desejos, livre, comparada com

uma corça, pleno horizonte, vento soprando sem cessar, socorro vindo das montanhas, inalcançáveis, silêncio e solidão que lhe chegavam num sopro límpido, instante leve, comparada com uma flor inconquistável: morta, talvez?; invisível aos homens, último sol, longa campina verde, profunda, movimento para a luz de um ser finalmente nu, pernas apagando-se, seios avançando altos, translúcidos, frios, instante guardado como uma estrela quente e branca no centro do corpo; Virgínia treme no ar como botões de rosa que se entreabrem em silêncio, ar frio sobre a carne do rosto, estrada que se distancia num fio vermelho perdido para sempre, montanhas irreais, “medo de galgar a linha do prazer e subitamente afundar no largo, profundo, escuro como o mar...e em cima desse mar flutuava o frio prazer que se aguçava em agulhas de gelo e que se quebraria como um brilho que se apaga” (LISPECTOR, 1999, p. 245). Enfim, abaixa e ergue os olhos para olhar o prado com solenidade e tristeza, para impedir o excesso de plenitude tão difícil de suportar.

“A volta foi penosa, sem impulso e sem êxtase” (LISPECTOR, 1999, p. 203). O regresso à casa se passa sob a sensação de um pesadelo, o sentimento de resistência das coisas, o fim, tudo se torna inóspito, áspero, a natureza conspira contra Virgínia. O casarão

lhe parecia quieto, sobrenatural, distante - como se ela tivesse morrido e tentasse se lembrar, como se ele pudesse desvanecer-se daqui a instantes e o chão restasse liso, vazio, escuro. Quem saberia se a realidade não era a morte - como se toda a sua vida tivesse sido um pesadelo e ela acordasse enfim morta (LISPECTOR, 1999, p. 247).

A sensação de arrebatamento, de ter ultrapassado o limite do possível e permanecer ainda viva, engendra a perspectiva de universo revertido na obra. Na interpretação do narcisismo cósmico de Gerard Genette (1972), céu e mar constituem um o universo refletido do outro, seu simultâneo duplo. O céu se reflete na superfície das águas e o efeito especular nos obriga a imaginar o mar uma réplica, portanto, da extensão celeste. Assim, as águas reproduzem em sua profundidade um universo celeste misterioso equivalente ao que há nas alturas. O pássaro-peixe, o cisne ou o peixe-voador concentram tais atributos permutáveis e repercutem o bestiário imaginário barroco de um mundo duplo, reversível, contemplando-se mutuamente através de uma superfície refletora que reproduz universos equivalentes. A estrela simbolizaria, assim, a ilha celeste, enquanto a ilha, por sua vez, representaria a estrela marítima.

Ora, a menção às qualidades marítimas do prado, aos atributos aquáticos da campina, nos faz pensar que Virgínia, aprofundando-se novamente em sua natureza aquática, depara-se com seu universo simétrico, o celeste, o aéreo. Empreende um sonho de voo tão alto, tão profundo, tão imenso, que o retorno à superfície custoso lhe dá a sensação de haver cruzado a fronteira, o firmamento possível onde tais separações tangíveis são praticáveis.

O universo reversível desembala imagens equivalentes nas quais a superfície refletora de uma serve de apoio para uma contemplação cósmica da outra. Céu e terra, vida e morte são categorias separadas por um firmamento ilusório. A vida e a morte poderiam operar este mesmo princípio de simetria, desde que pensássemos que o tempo e o espaço, suas coordenadas ou dimensões-chaves, fossem capazes de realizar esta imagem recriadora de universo reversível. Se a morte é um instante onde se quebra a sucessão de instantes da vida, um espaço onde se chega quebrando essa superfície frágil de instantes sucessivos, refletores de um estado vago, difuso, Virgínia atravessara em vida tal superfície, jogara com esse princípio de reversibilidade ao permutar seus próprios elementos vitais.

A morte por atropelamento é anunciada pela extraordinária experiência de difusão que a substância de Virgínia concretiza em sua viagem vertiginosa, deflagrada pela separação com Daniel, sua terra dura, impossível. Uma viagem por trilhas e mares desconhecidos, embora sempre adivinhados, pressentidos, quase experimentados.

aquela falta de mar. E de súbito arrebatada pelo próprio espírito. Era um momento

extremamente íntimo e estranho ela reconhecia tudo isto, quantas vezes, quantas vezes o ensaiara sem saber, e agora, extraordinariamente quieta, purificada das próprias fontes de energia [...] não era uma sensação decadente, mas desejando obscuramente interromper-se, a dificuldade que vinha do céu, que vinha. O primeiro acontecimento real, o único fato que serviria de começo à sua vida, livre como jogar um cálice de cristal pela janela, o movimento irresistível que não se poderia mais conter [...] como pudera esquecer: sim... O campo de ervas ao vento, a irrealidade se aproximando em cores iridescentes, em velocidade alta, leve, penetrante. Névoas se esgarçando [...] um cubo límpido pairando no ar [...] era presente, assim fora, assim, seria, e o vento, o vento, ela que fora tão constante (LISPECTOR, 1999, p. 259 - 260).

As imagens de *O lustre* estão imbuídas de uma imaginação criadora que se diferencia da imaginação reprodutora. Não se trata, definitivamente, de interessar-se pura e simplesmente em reconstruir imagens derivadas da percepção e da memória. O simbolismo das imagens deste romance não só revela aspectos profundos de sua temática, mas também reconcilia o ser imaginante com a coisa ou a situação imaginada. A força destas imagens demonstra que pulsões inconscientes autênticas animam-se no seu processo de formação.

Dizer que *O lustre* é um romance dotado de uma imaginação autêntica significa dizer que suas imagens não seduzem por recomporem formas exuberantes ou, ainda, por retratarem uma preocupação estética exclusivamente formal. Sua imaginação é poética porque não racionaliza uma tradição que lhe é anterior ou subjacente, e sim a expressa justamente porque suas imagens aproximam-se da verdadeira natureza das imagens míticas. Para Bachelard, as imagens poéticas evocam devaneios primordiais, exploram mitos ancestrais, associam-se a sentimentos universais, possuem estruturas multivalentes, operam segundo uma dialética que lhes é constitutiva, são ambivalentes e realizam uma função psicologicamente fundamental: a do irreal.

Agradecimentos

A Valeria de Marco, minha orientadora de mestrado e doutorado, que tem contribuído de forma generosa e inestimável para minha formação e compreensão do universo literário.

A Regina Pontieri, que me iniciou de forma mais profícua no mundo literário de Clarice Lispector.

A minha amiga Daniela Mercedes Kahn, que me proporciona tertúlias literárias cuja fruição me preenche o espírito.

A Ariovaldo Vidal, que sempre atende às minhas inquietações e solicitações intelectuais com uma leveza e generosidade sem igual.

MARÇAL, M. R. The Poetic Prose of Clarice Lispector through a Bachelardian Interpretation. **Olho d'água**, São José do Rio Preto, v. 1, n. 2, p. 23 - 37, 2009.

Referências

BACHELARD, G. *A água e os sonhos*. Ensaio sobre a imaginação da matéria. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

_____. *A terra e os devaneios da vontade*. Ensaio sobre a imaginação das forças. Trad. de Maria Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

_____. *O ar e os sonhos*. Ensaio sobre a imaginação do movimento. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1990. p. 275.

_____. *A poética do espaço*. Trad. Antônio da Costa Leal e Lídia do Valle Santos Leal. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

_____. *A psicanálise do fogo*. Trad. Paulo Neves Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

CORTÁZAR, J. *Valise de cronópio*. Trad. Davi Arrigucci Jr. e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 1993, p. 257.

GENETTE, G. *Figuras*. Trad. Ivonne Floripes Mantonelli. São Paulo: Perspectiva, 1972.

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

MOISÉS, M. Romance e Poesia. In: *A Criação Literária*. São Paulo: Melhoramentos, 1968, p. 246 - 252.