

O TEMPO VERTICAL E A DIMENSÃO DO POÉTICO NA OBRA DE CLARICE LISPECTOR: UMA LEITURA BACHELARDIANA¹

Maria Elisa de OLIVEIRA²

- RESUMO: A presença marcante de uma prosa-poética na produção ficcional de Clarice Lispector possibilitou-nos exemplificar algumas noções centrais (*tempo vertical e instante poético*) na rica e sugestiva reflexão de Gaston Bachelard acerca do universo poético
- UNITERMOS: *Tempo vertical*; tempo presente; instante poético; prosa-poético; literatura

Embora Gaston Bachelard afirme que algumas “síntese de objetos”, tão bem realizadas pela dimensão do *poético*, estariam impossibilitadas de se exprimirem na linguagem da prosa (1989, p. 79), no caso da *prosa clariceana* acreditamos, seguramente, que ela é também capaz de oferecer ao leitor “uma grande alegria de palavras”, tanto quanto o poeta. Com isto, podemos afirmar que a prosa-poética de Clarice Lispector³ está povoada de “imagens-frases”⁴, no dizer do pensador francês, que vão contra aquilo que é comumente aceito, os lugares comuns, criando assim expressões novas. Sua *escritura*⁵ confirmaria, igualmente, um aspecto que é particular à poesia e que foi assinalado por Bachelard, ou seja, o *começo* e a *novidade* (1989, p. 75).

A linguagem de Clarice é capaz portanto de, como a poesia e a própria filosofia, provocar admiração, vindo ao encontro, mais uma vez, das palavras de Bachelard, para quem “A poesia é uma admiração, exatamente ao nível da palavra, na palavra e pela palavra” (1989, p. 79).

O emprego, por exemplo, do oxímoro e do paradoxo – *figuras* amplamente encontradas no estilo de Clarice – não ofereceria pois a oportunidade de entrarmos em contato com essas “síntese de objetos” que, pela estranheza e contraste, abalariam o leitor, arrancando-o do seu torpor?

O que dizer então, apenas como exemplo, desta poética passagem, colhida ao acaso, e que dá título ao segundo romance da autora brasileira – *O lustre*:

1. Este artigo é dedicado ao Álvaro (*in memoriam*) e constitui uma versão modificada da palestra apresentada no 3º Congresso da Abralic, realizado em agosto de 1992, na UFF Niterói.

2. Departamento de Filosofia – Faculdade de Filosofia e Ciências – UNESP – 17525-900 – Marília – SP.

Havia o lustre. A grande aranha escandescia. 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 – enquanto ela corria atravessando a sala – ele era uma castesemente (Lispector, 1976, p. 14).

Na verdade, Clarice não compara o lustre com a aranha, já que se fosse assim não teríamos uma *imagem* (Bachelard, 1989, p. 74) e sim explicações e aproximações que fariam diminuir, segundo Bachelard, o impulso de uma imaginação. Aqui, ao contrário, há *fusão, união* entre o lustre e a aranha, entre o lustre e a flor! Recordamos aqui, a propósito, as palavras de Octávio Paz: “A imagem nunca quer dizer isto ou aquilo. Sucede justamente o contrário, (...): a imagem diz isto e aquilo ao mesmo tempo. E mais ainda: isto é aquilo” (1982, p. 231). Eis aí a inauguração de um “reino das imagens decisivas, das decisões poéticas (Bachelard, 1989, p. 35)” na prosa-poética clariceana. Audácia da poesia apenas, única a saber unir, numa só imagem, dois objetos? Não: a prosa-poética de Clarice também consegue reinar no domínio da imaginação, livre e criativa, proporcionando a *fusão* entre “lustre e aranha”, “lustre e flor”, fazendo o leitor sonhar e, sobretudo, entrar nos castelos do *devaneio* ⁶.

Após apontarmos o elemento de *poesia*, na obra ficcional de Clarice Lispector, é possível, como decorrência, destacar uma “perspectiva vertical que paira sobre o instante poético”, de que fala ainda Bachelard (1932, p. 105), e que pode ser entendida tanto no sentido da *profundidade* quanto da *altura* ⁷.

Mas, que tempo é este que se define e se qualifica como sendo, afinal, um tempo raro e complexo, que nada tem que ver com a duração comum, visto que esta última se dispersa, incessantemente? Na concepção bachelardiana, trata-se de um tempo que, ao contrário, é capaz de “transportar o ser para fora da duração comum” (1932, p. 109), colocando-o assim num outro eixo – *vertical*. Para isso é preciso, segundo ainda o pensador francês, *trabalhar* o tempo, de tal maneira, que se consiga converter a contradição em *ambivalência* e o sucessivo em *simultâneo*, características aliás da imagem poética (Paz, 1982, p. 119-138). Nas palavras de Bachelard: “o instante poético é a consciência de uma ambivalência (1932, p. 104)”, ou, ainda, “no instante poético o ser sobe ou desce, sem aceitar o tempo do mundo (...)” (1932, p. 104).

Ora, não é difícil encontrar uma certa “perspectiva vertical” na obra de Clarice Lispector, e um exame um pouco mais demorado do quinto romance da autora brasileira – *A paixão segundo G. H.*, de 1964 – poderá ilustrar a afirmação que acabamos de fazer. No entanto, esta escolha não indica exclusividade; outros romances poderiam, igualmente, servir para o mesmo propósito. O aspecto de romance-poema de *A paixão*, como alguns o chamaram⁸, significando pois uma marcante “fusão entre prosa e poesia”, foi-nos, todavia, determinante.

Vejamos então como pode se dar a inscrição *material* desta “perspectiva vertical”, no texto em questão.

Antes, porém, de examinarmos a presença de uma *verticalidade* temporal em *A paixão*, devemos insistir no aspecto essencialmente verbal do tempo, como um elemento que se realiza e se *materializa na e pela* linguagem.

A *paixão segundo G. H.*, narrada na primeira pessoa, é um longo e intenso monólogo interior à procura de uma compreensão. A narrativa abre e fecha com seis travessões indicando, nas palavras de Massaud-Moisés (1991, p. 5), a “circularidade de um poema”, fazendo assim com que o início coincida com o final, à semelhança então de uma serpente que engolisse a própria cauda⁹. Aqui, tudo se transfigura para dar lugar a uma “perspectiva vertical”. O emprego dos recursos sintáticos e semânticos produzem um efeito incomum, como se “o fantástico fosse a realidade do mundo, a dimensão propriamente humana e não outra qualquer, transcendente” (Lispector, s.d., p. 5). Com isto, *espaço* e *tempo* sofrem uma profunda transformação, criando uma atmosfera transfigurada onde, afinal, se processa a ação e também a auto-descoberta da personagem protagonista. Na verdade, todo romance é uma grande metáfora da peregrinação de G. H. ao encontro do seu núcleo interno. É interessante observar que a experiência insólita, vivida por G. H. (o confronto com o inseto-barata, esmagado na porta do guarda-roupa, no quarto de empregada), se passa no último andar de um edifício, mais exatamente numa “cobertura”. O local sugere já um sentido de *verticalidade*, que se estende até atingir o quarto de empregada, onde a personagem-protagonista, G. H., vive uma profunda metamorfose:

Forcei-me a me lembrar que também aquele quarto era posse minha, e dentro de minha casa: pois, sem sair desta, sem descer nem subir, eu havia caminhado para o quarto. A menos que tivesse havido um modo de cair num poço mesmo em sentido horizontal, como se houvessem entortado ligeiramente o edifício e eu, deslizando, tivesse sido despejada de portas a portas para aquela mais alta (Lispector, 1977, p. 49).

Em outras passagens, G. H. se refere ao quarto de empregada como “quarto-minarete”, “oratório”, e a sensação de que ele está ainda mais alto ou, até mesmo, desligado do resto do edifício, onde ela se situa é, freqüentemente, registrada:

O quarto parecia estar em nível incomparavelmente acima do próprio apartamento. Como um minarete. Começara então a minha primeira impressão de minarete, solto acima de uma extensão ilimitada (Lispector, 1977, p. 49).

Não ser inteiramente regular nos seus ângulos dava-lhe uma impressão de fragilidade de base como se o quarto-minarete não estivesse incrustado no apartamento nem no edifício (Lispector, 1977, p. 41).

Nesta outra passagem: “‘ah, quero voltar para minha casa’, pedi-me de súbito, pois a lua úmida me dera saudade de minha vida. Mas daquela plataforma eu não conseguia nenhum momento de escuridão e lua” (Lispector, 1977, p. 126), o uso de uma linguagem *plurissignificativa* permite que a protagonista se refira ainda ao quarto de empregada como um local suspenso¹⁰. Neste mesmo quarto-*minarete* sentimos ressoar o aspecto da *ambivalência*, de que fala Bachelard¹¹, sem o qual não podemos entender as noções de instante poético e tempo *vertical*. Mencionando a fusão dos sentimentos vividos por G. H., por ocasião do confronto com o inseto, Benedito Nunes formula o seguinte comentário:

Projetam-se diante dela [G. H.], em figuras mutáveis, os contrastes inconciliáveis da existência – amor e ódio, ação, violência e mansidão, crueldade e piedade, santidade e pecado, esperança e desespero, sanidade e loucura, salvação e danação, pureza e impureza, liberdade e servidão, o belo e o grotesco, o humano e o divino, o estado natural e o estado de graça, o sofrimento e a redenção, o inferno e o paraíso. Cada um desses pólos se confunde com o seu oposto, na visão abismal que reduz as diferenças e tende a suprimi-las. Alegria e dor se interpenetram; presente e futuro tornam-se momentos indivisíveis da existência em ato, idêntica, abolindo a separação e a divisão (1989, p. 59).

Podemos enfim dizer que G. H. experimenta todos esses sentimentos, juntos, sem que se possa afirmar ainda que um viria antes ou sucederia o outro. Nas palavras de Bachelard:

Tal ambivalência não pode ser descrita nos tempos sucessivos, como um balanço vulgar de alegrias e pesares passageiros. Contrários tão vivos [como os de, por exemplo, *A paixão*], tão fundamentais, dependem de uma metafísica imediata. Vive-se a oscilação num único instante, por êxtases e quedas que podem até estar em oposição aos acontecimentos: o desgosto de viver se apodera de nós no gozo, tão fatalmente quanto a altivez na infelicidade (1932, p. 188).

Os dois pólos (o da *descida* e o da *subida* do ser (1932, p. 105) se acham presentes em *A paixão*, reforçando assim um outro aspecto do *instante* poético, conforme entende Bachelard. No primeiro caso, bastaria lembrar o gesto extremo e último da personagem-protagonista quando, ao levar a mão à boca, ela come da *matéria viva* (paródia da comunhão) representada pela barata, vivendo assim as “piores penas”, intensa e profundamente (1932, p. 107). No segundo caso, o pólo da *subida*, vale lembrar o comentário de Bachelard:

Sobre o tempo vertical – ao subir – é que se consolida a consolação sêm esperança, essa estranha consolação autóctone, sem protetor. Em suma, tudo que nos afasta da causa e da recompensa, tudo que nega a história íntima e o próprio desejo, tudo que desvaloriza ao mesmo tempo o passado e o futuro encontra-se no instante poético (1932, p. 187).

Ora, em *A paixão segundo G. H.* assistimos crescer a importância do tempo *presente* e, dentro deste, o tempo *atual*, a *atualidade*, apesar da profunda sensação de que este tempo é, de algum modo, inalcançável:

Eu me contorço para conseguir alcançar o tempo atual que me rodeia, mas continuo remota em relação a este mesmo instante. O futuro, ai de mim, me é mais próximo que o instante já (Lispector, 1977, p. 146)¹².

No seu arroubo e êxtase G. H. atinge ainda um tempo *vertical*, que não reconhece o valor do *passado* e do *futuro* mas que se condensa no “hoje” e no “agora-já”:

(...): quero encontrar a redenção no hoje, no já, na realidade que está sendo e não na promessa, quero encontrar a alegria neste instante – quero o Deus naquilo que sai do ventre da barata – mesmo que isto, em meus antigos termos humanos, signifique o pior, e, em termos humanos, o infernal (Lispector, 1977, p. 97).

Pela ferida ou *abertura/fresta* do inseto – provocada pelo esmagamento do inseto na porta do guarda-roupa – G. H. tem então a oportunidade de ver “o outro lado” do ser, do seu ser, resultado também da *ruptura* do espaço e do tempo e que, neste momento, rompem-se. Tem início, a partir daí, uma série de *vertigens*, cujo desfecho culmina no contato íntimo (manducação da barata) entre a *matéria-prima* e a personagem-protagonista.

Se, por outro lado, atentarmos para a opinião de Benedito Nunes, segundo a qual, *Água viva* “traz a mesma obsessão da matéria primordial [o it] com que nos deparamos em *A paixão segundo G. H.*” (1989, p. 158), veremos que a presença de um tempo *vertical* poético se faz aqui, igualmente, presente. O embate entre duas realidades distintas designadas pela personagem-narradora, aliás, sem nome, sugere a importância de um tempo *vertical*, em contraste com um tempo e uma realidade *comum e ordinária*:

Será que passei sem sentir para o outro lado? O outro lado é uma vida latejantemente infernal. Mas há a transfiguração do meu terror: então entrego-me a uma pesada vida toda em símbolos pesados como frutas maduras. Escolho parecenças erradas mas que me arrastam pelo enovelado. Uma parte mínima de lembranças do bom senso de meu passado me mantém roçando ainda o lado de cá.

(...)

Mas ninguém pode me dar a mão para eu sair: tenho que usar a grande força – e no pesadelo em arranco súbito caio enfim de bruços no lado de cá. Deixo-me fixar jogada no chão agreste, exausta, o coração ainda pula doido, respiro às golfadas. Estou a salvo? Enxugo a testa molhada (Lispector, s.d., p. 21-2).

Todavia, a noção de *verticalidade* do *instante poético* não pode deixar de estar ligada, particularmente na obra de Clarice Lispector, à questão da *discursividade* da linguagem. Não devemos esquecer que os grandes temas encontrados na produção ficcional de Clarice – a morte, o tempo, a precariedade da vida, apenas para citar alguns – não se desvinculam das suas “preocupações com a linguagem e a natureza específica da ficção da vida” (Sá, 1979, p. 87). Quanto a Bachelard, não percebemos que o autor tenha dispensado, ao analisar e investigar a gênese poética e a noção de tempo *vertical*¹³, um tratamento mais amplo às questões da linguagem propriamente dita, ou, mesmo, à natureza específica da ficção. Ora, no caso da autora brasileira essa abordagem é indispensável¹⁴.

Assim, um dos problemas que devemos enfrentar na prosa-poética de Clarice é a conciliação entre a *verticalidade*, características do *instante poético*, *instantâneo* e *pleno* e o tempo do *discurso*. Em outras palavras, como “fundir” o *instante poético* (*vertical*), com a capacidade de dar, *instantaneamente*, uma visão do universo e o segredo/mistério de uma alma, e a *discursividade* (linear) da linguagem ou, enfim, como *dizer o instante*. A própria Clarice, lamentando o aspecto da “discursividade limitadora” da linguagem, confessa:

Novo instante em que vejo o que vai se seguir. Embora para falar do instante de visão eu tenha que ser mais discursiva que o instante: muitos instantes passarão antes que eu desdobre e esgote a complexidade uma e rápida de um relance (Lispector, s.d., p. 64).

Um recurso para fazer face a essa insuficiência seria, como observa Olga de Sá, "(...) desejar para a linguagem, os processos da pintura e até a fotografia (...)" (1979, p. 158), como acontece em *Água viva*. Neste texto, escrito em primeira pessoa, a pintora-narradora comenta:

Também tenho que te escrever porque tua seara é a das palavras discursivas e não o direto de minha pintura (Lispector, s.d., p. 10-1).

Escrevo-te como exercício de esboços antes de pintar. Vejo palavras. O que falo é puro presente e este livro é uma linha reta no espaço. É sempre atual, e o fotômetro de uma máquina fotográfica se abre e imediatamente fecha, mas guardando em si o *flash* (Lispector, s.d., p. 19).

Texto profundamente dramático, nas palavras de Benedito Nunes, *escritura* – aliás, “dura escritura”, como declara a personagem-pintora de *Água viva* – “criação de sobrevida e aproximação da morte” (1989, p. 156) e fluido quanto à matéria, *Água viva* não tem outra história senão a do fluxo de uma meditação erradia, apaixonada, ao sabor da variação de certos temas gerais (1989, p. 157). Sem enredo e sem personagens, podemos dizer que o texto *narra* as oscilações internas, vividas pela personagem-narradora-pintora, por êxtases e quedas, segundo motivos aparentemente desconexos, entre eles, o tempo, a morte, paisagens hipotéticas, Deus, suscitando um bailado de imagens e idéias-sensações, onde o *devaneio* e o *sonho* funcionam como “fantasia protetora”. Este texto-*improvisado*, como foi qualificado pela protagonista, foi, também por ela, associado a um *caleidoscópio*:

Um instante me leva insensivelmente a outro e o tema atemático vai se desenrolando sem plano mas geométrico como as figuras sucessivas num caleidoscópio (Lispector, s.d. p. 14).

Sujeita à linearidade do signo lingüístico e ao caráter consecutivo da linguagem verbal, a narrativa de *Água viva*, que conta com uma poderosa força do imaginário, pode representar a *fulguração* da “chispa temporal do *instante*”, na ordem sucessiva, como ponderou Benedito Nunes (1989, p. 159). A intenção declarada pela personagem-pintora de *Água viva* de reter uma súbita iluminação ou epifania, num presente imóvel ou, ao menos, num tempo *detido* (*vertical*) e *estabilizado* encontra, contudo, no ato de narrar ou na *escritura*, uma dupla dificuldade: a sua expansão no tempo (*horizontal*, *linear*) e a necessidade de ser lida, *temporalmente*. É neste sentido que se pode dizer, com Olga de Sá, que a personagem-narradora de *Água viva* procurou, com seu discurso, no papel tela-bloco de pedra, desenhar, pintar e esculpir ou, enfim, “fotografar uma escritura atemporal” (1979, p. 96).

Mas, para isto seria necessário abandonar o estar liberto das *formas plenas* e do círculo fechado do pensar e se entregar a uma *nova plenitude* (Almeida, 1935, p. 6) inaugurando assim uma linguagem “redonda”, “enovelada” e “tépida” (Lispector, s.d.

p. 9); uma linguagem onde predominem as formas desmolduradas, libertas do discurso (linear) e do narrativo que seguiria um plano, previamente elaborado; um texto-*caleidoscópio* onde mais do que descrever fatos e acontecimentos apresente, ao invés, “as cintilações de uma linguagem” (Motta Pessanha, 1986, p. xiii) que acompanhasse as vicissitudes de um tempo pontilhado de *instantes* únicos e que “não seguem a medida”.

A importância do plano da narração, do ponto de vista do ato de narrar, em *Água viva*, adquire um grande interesse devido à redução do enredo e à apresentação aleatória dos vários temas. Trata-se de um texto que foi considerado por Benedito Nunes “um caso extremo da experiência temporal na arte de narrar” (1988, p. 66), num anseio por fundir o tempo do enredo e o tempo da narração. Recusando a todo momento qualquer enredo ou história que poderia limitar o seu texto a uma construção prévia e dependente, a personagem, num dado momento, reconhece que sua *escritura* é “(...) atravessada de ponta a ponta por um frágil fio condutor – qual? O do mergulho na matéria da palavra? O da paixão? Fio luxurioso, sopra que aquece o decorrer das sílabas” (Lispector, s.d., p. 30). Com isto, nomeamos o grande tema não apenas de *Água viva* mas de toda a obra de Clarice Lispector: a preocupação sempre com a própria natureza da linguagem. No entanto, o reconhecimento deste grande tema (*o mergulho na matéria da palavra*) equivaleria a aceitar o aspecto *discursivo* da linguagem e a dificuldade de reproduzir em palavras certos momentos-epifânicos:

É tão difícil falar e dizer coisas que não podem ser ditas. É tão silencioso. Como traduzir o silêncio do encontro real entre nós dois? Difícilimo contar: olhei para você fixamente por uns instantes. Tais momentos são meu segredo. Eu chamo isto de estado agudo de felicidade (Lispector, s.d., p. 63). Atrás do pensamento atinjo um estado. Recuso-me a dividi-lo em palavras – e o que não posso e não quero exprimir fica sendo o mais secreto dos meus segredos (Lispector, s.d., p. 63).

Todavia, é preciso notar que, embora a personagem-narradora declare a dificuldade em “dizer coisas que não podem ser ditas”, ela, efetivamente, já o *diz*.

O ímpeto enfim da personagem-narradora em transformar a própria palavra em algo que seja um marco/posse (imagem de *verticalidade*) que seja capaz de atingir e fixar a essência/*halo* das coisas evidencia-se ainda nesta bela passagem:

O halo é vertiginoso. Fincou a palavra no vazio descampado: é uma palavra como fino bloco monolítico que projeta sombra (Lispector, s.d., p. 56).

A linha perpendicular representada pela *palavra* (“fino bloco monolítico”), fincada no “vazio descampado” (*horizontalidade*), não significaria, afinal, a dimensão poética (*vertical*) de uma fala criativa e inaugurante, capaz de oferecer ao homem a possibilidade de vencer o tempo que escorre e foge inexoravelmente para um fim (morte)? *Água viva*, mais do que tudo, vive, simultaneamente, a “voluptuosidade em ir criando o que dizer” e “a cerimônia da iniciação da palavra e meus gestos são hieráticos [Rainha egípcia!] e triangulares” (Motta Pessanha, 1986, p. 19).

Notas

3. Gilda de Mello e Souza, num artigo citado por Olga de Sá (1979, p. 32), ressalta o fato de que Clarice, não respeitando o princípio da limitação dos gêneros, usa, na ficção, os processos da poesia (linguagem anímica, violentação do sentido lógico da frase, anotação do excepcional).
4. Bachelard designa essas “imagens-frases de *sentenças poéticas*, e não *fragmentos*” já que para o autor, “o nome de fragmentos, utilizado pelos fragmentaristas, prejudica-os. Nada é partido numa imagem que encontra força em sua condensação” (1989, p. 75).
5. Olga de Sá em (1979) analisou, magistralmente, a *escritura* clariceana apontando a “metáfora estranhada” como a característica mais evidente da escritura de Clarice Lispector. Enfatizemos pois lembrando que a *metáfora* ocupa um lugar privilegiado na *escritura* clariceana.
6. A partir de 1938, Bachelard irá se debruçar sobre os fundamentos da legitimidade do *devaneio* e do *sonho*, como atividades imprescindíveis, não só para a arte mas para a própria vida. Nas palavras de Motta Pessanha, o pensador francês conquista o *direito de sonhar* (1986, p. xi), o que deu título a uma coletânea póstuma *Le droit de rêver*. Ver, a este respeito, Motta Pessanha (1986).
7. A sugestão de *transcendência* que pode advir daí, foi entendida por Benedito Nunes, especialmente em se tratando de *A paixão segundo G. H.* de Clarice Lispector, como “trans-descendência”. Ver, a este respeito, do autor paraense (1976, p. 138).
8. Ver, a este respeito, o artigo de Massaud-Moisés (1991, p. 5-6).
9. Cirlot, no seu *Dicionário de símbolos* (1984, p. 57), comenta, entre outras interpretações, o aspecto de síntese que se pode aplicar *ouroboros*, ou seja, a união entre dois princípios: ctônico (serpente) e o celeste (pássaro). Em sentido geral, esta imagem, segundo o autor, simbolizaria o tempo e a *continuidade* da vida.
10. Ao lado desta palavra, outras ainda foram usadas (“oratório”, “escrínio”, “sarcófago”, “câmara-ardente”), num esforço revelado pela protagonista-narradora para exprimir a polivalência das sensações da personagem G. H., com relação ao quarto de empregada.
11. Ver, a este respeito, Bachelard (1932).
12. Esta *contorção* se opera em nível da linguagem e é perceptível na *sintaxe* dos textos clariceanos, particularmente em *A paixão*. Eis alguns exemplos: “O mundo se me olha. Tudo olha para tudo, tudo vive o outro; neste deserto, as coisas sabem as coisas” (Lispector, 1977, p. 25).
13. Estamos nos referindo, basicamente, à obra (1932) de Bachelard, fundamental para a compreensão da noção bachelardiana de tempo *vertical*.
14. A leitura das obras de Benedito Nunes, em especial (1989), e de Olga de Sá (1979) é fundamental para a compreensão da questão da *linguagem*, em Clarice Lispector.

OLIVEIRA, M. E. de. The vertical and the poetic's dimension in Clarice Lispector's fictional artistic creation: a bachelardian analysis. *Trans/Form/Ação*, São Paulo, v. 6, p. 53-61, 1993.

- **ABSTRACT:** *The remarkable presence of a poetic-prose in Clarice Lispector's fictional artistic creation gave us the possibility of exemplifying some central aspects, as vertical time and poetic instant, in Gaston Bachelard's rich and suggestive reflexion about the poetic universe.*
- **KEYWORDS:** *Vertical time; present time; poetic instant; poetic-prose literature.*

Referências bibliográficas

- ALMEIDA, A. M. de. O it/id da escritura. *Minas Gerais*, Belo Horizonte, 1º jun. 1935. Suplemento literário, v. 974, p. 6-8.
- BACHELARD, G. *A chama de uma vela*. Trad. Glória de Carvalho Lins. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.
- _____. Instant poétique et instant métaphysique. In: _____. *L'intuition de l'instant*. s.l.: Gonthier, 1932.
- CIRLOT, J. E. *Dicionário de símbolos*. São Paulo: Moraes, 1984.
- LISPECTOR, C. *A paixão segundo G. H.* 5. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1977.
- _____. *Água viva*. São Paulo: Círculo do Livro, s.d.
- _____. *O lustre*. 4. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.
- MOISÉS, M. Clarice Lispector: introspecção e lirismo. *O Estado de S. Paulo*, 20 jul. 1991. Cultura, v. 8, n. 571, p. 5-6.
- MOTTA PESSANHA, J. A. Introdução. In: BACHELARD, G. *O direito de sonhar*. Trad. José Américo Motta Pessanha et al. 2. ed. São Paulo: Difel, 1986.
- NUNES, B. *O drama da linguagem: uma leitura de Clarice Lispector*. São Paulo: Ática, 1989.
- _____. O imaginário em Clarice Lispector. In: _____. *O dorso do tigre*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- _____. *O tempo na narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.
- PAZ, O. A imagem. In: _____. *O arco e a lira*. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- SÁ, O. de. *A escritura de Clarice Lispector*. Petrópolis: Vozes, 1979.