

**“Romance sem romance”: o caso de *Água Viva* de Clarice Lispector**

---

**letrônica**

---

Anderson Hakenhoar Matos<sup>1</sup>**1 Introdução**

Ao ler pela primeira vez *Água Viva*, de Clarice Lispector, chamou-me atenção a falta de uma história: “isto não é história porque não conheço história assim, mas só sei ir dizendo e fazendo” (LISPECTOR, 1980, p. 74). A surpresa me fez revisar um manual de Literatura Brasileira a procura de alguma outra obra com a mesma característica, mas não encontrei. Clarice Lispector é a principal representante da ficção introspectiva no Brasil. Sua obra é caracterizada principalmente pelo fluxo de consciência e pelo predomínio do monólogo interior, de maneira que o gênero narrativo quase desaparece em muitas de suas obras. Em *Água Viva*, 1973, tal característica é levada ao extremo. O texto em forma de monólogo, classificado como ficção pela própria autora, tem como personagem-narradora uma pintora solitária que se lança em inúmeras reflexões sobre a vida e a morte, o medo e a coragem, a passagem do tempo e, principalmente, a arte da criação, da sabedoria de usar as palavras como um pintor usa as cores, de forma que não é possível ler *Água Viva* e ficar indiferente.

*Água Viva* é um romance? Lucia Helena afirma que este “é um tipo de texto que não comporta mais as designações convencionais de conto, romance ou novela” (1997, p. 84) porque é um texto de “fruição”. Em *O prazer do texto*, Roland Barthes define o texto de fruição como

Aquele que coloca em situação de perda, aquele de desconforta (talvez até chegar a um certo aborrecimento), faz vacilar as bases históricas, culturais, psicológicas, do leitor, a consciência dos seus gostos, dos seus valores e das suas recordações, faz entrar em crise a sua relação com a linguagem. (BARTHES, 1973, p. 49)

*Água Viva* é realmente capaz de chocar o leitor, não apenas pelo uso da linguagem e pela falta de uma história, mas também por tratar de diversos temas com profunda

---

<sup>1</sup> Mestrando em Literatura Comparada pela UFRGS. Bolsista CAPES.

sinceridade. Entretanto, se comparado com um modelo clássico de romance, um texto realista de Balzac, por exemplo, teremos a impressão de que a obra de Lispector parece fragmentada e/ou desestruturada. Um texto realista apresenta “uma história baseada em cronologias, eventos, personagens bem definidos, ainda que complexos, portadores de uma moral” (HELENA, 1997, p. 84), etc. Porém, esse esquema já não é mais possível em *Água Viva*. A escrita de Lispector apresenta as características do romance moderno proposto por Rosenfield (1973), o que pode ser atribuído à intensa relação com a pintura; no entanto, Lispector vai além, e seu texto é caracterizado como texto escrevível, o “romance sem romance”, por Lucia Helena, utilizando a terminologia proposta por Barthes.

Resulta dessas considerações a proposta deste trabalho, que não tem por objetivo uma nova tentativa de classificação do texto de Clarice Lispector, mas apresentar um breve estudo a respeito de algumas características do romance moderno propostas por Rosenfield e o caso de *Água Viva*, a fim de entender como é a representação da realidade no texto Lispectoriano e, quem sabe, ampliar suas possibilidades de leituras.

## **2 “Romance sem romance”**

Há muito tempo tem-se discutido se, ainda hoje, é possível falar em realismo como estilo literário. A dúvida se deve as grandes mudanças observadas nos romances com o passar do tempo no que se refere à representação. Por exemplo, se ao ler um romance de Balzac o leitor poderia conhecer mais dos personagens do que eles mesmos, em grande parte dos romances atuais isto não é possível. Os modos de representar a realidade evoluem, pois, segundo Lukács, “todo novo estilo surge como uma necessidade histórico-social da vida e é um produto necessário da evolução social” (S/D, p. 57). O romance realista que era a expressão lógica da cultura que se firma no século XVIII não é mais tão lógico assim na cultura do final do século XX.

A prosa realista, segundo Ian Watt (s/d), surge graças à originalidade dos novos escritores (Defoe e Richardson, principalmente) que contrapõem a tradição clássica centrada nos valores da aristocracia. Para o crítico, o realismo é marcado historicamente pela ascensão da burguesia e, por isso, traz consigo uma filosofia burguesa, acentuando o indivíduo e os valores burgueses.

Já para Auerbach (1976), o romance realista assumiu a herança da tragédia clássica, tornando-se uma forma séria. Isto lhe deu o direito de tratar qualquer objeto de maneira séria, utilizando-se até mesmo de argumentos político-sociais e científicos. Assim, “o povão, em todas suas partes, devia ser incluído no realismo sério como tema” (AUERBACH, 1976, p. **Letrônica**, Porto Alegre v.2, n.1, p. 307, jul. 2009.

447). Para tanto, os caracteres, as atitudes e as relações das personagens atuantes deveriam estar estreitamente ligados às circunstâncias da história da época. Encaixando a existência do personagem de baixa extração social, Julian Sorel, na história da época, Stendhal inaugurou um fenômeno novo e muito importante. Assim, o realismo é, para Auerbach, o prosaico e cotidiano elevado a trágico, tratando do conflito entre indivíduo e a ordem social.

A prosa realista caminhou com a evolução social. Os primeiros indícios dessa evolução são apresentados por Lukács em *Narrar ou descrever*, no qual ele contrapõe o realismo tradicional de Balzac e Tolstói ao novo realismo de Zola e Flaubert. Para o crítico, o primeiro segue o modelo épico porque o homem quer ver a imagem clara da sua *praxis* social, e assim, narra distinguindo e ordenando. Por outro lado, o novo realismo deixa de lado o modelo épico, pois não importa mais o que é representado, mas como é representado.

Já no século XX, a arte moderna nega o vínculo com o mundo temporal e espacial posto como real e absoluto pelo realismo tradicional e pelo senso comum. Anatol Rosenfeld defende que o romance moderno nasce quando Proust, Joyce, Gide, Faulkner, entre outros, começam “a desfazer a ordem cronológica, fundindo passado, presente e futuro” (1973, p. 80). Afirma que o romance moderno, assim como a pintura, deixou de ser mimético, “recusando a função de reproduzir ou copiar a realidade empírica, sensível” (ibidem, p. 76). Segundo ele, o realismo, no sentido mais lato do termo de designar a tendência de reproduzir, de uma forma estilizada ou não, idealizada ou não, a realidade apreendida pelos nossos sentidos, é negado pelo romance moderno, o que o crítico chama de “desrealização”. A representação do ser humano passou a partir de um novo pressuposto. Segundo Rosenfeld, a eliminação do espaço, ou da ilusão do espaço, na pintura corresponde a da sucessão temporal no romance. Assim, a cronologia e a continuidade temporal foram abaladas, “os relógios foram destruídos” (ibidem, p. 80).

A realidade apresentada, apreendida por meio dos sentidos, no romance realista é absoluta, com distância estética entre indivíduo e mundo fixa, na qual o narrador é um mediador que representa o objeto de maneira objetiva, ou o sujeito de maneira subjetiva, ou questiona a representação de ambos. No romance moderno, por outro lado, essa distância estética entre o indivíduo e o mundo é variável, pois o sujeito já não se constitui mais plenamente, capaz de elaborar uma história como um narrador balzaquiano, que consegue localizar-se e localizar os personagens no tempo, no espaço e na sociedade. Para Rosenfeld, no romance moderno

O narrador, no afã de apresentar a “realidade como tal” e não aquela realidade lógica e bem comportada do narrador tradicional, procura superar a perspectiva tradicional,

submergindo na própria corrente psíquica da personagem ou tomando qualquer posição que lhe parece menos fictícia que as tradicionais e “ilusionistas”.  
(ROSENFELD, 1973, p. 84)

No romance moderno, busca-se representar uma realidade mais profunda e mais real do que a representada pelo romance realista e do senso comum. Para validar essa nova visão do que é real, a relatividade é assimilada na própria estrutura da obra. Assim, espaço e tempo, formas relativas na nossa consciência, passam a ser tratadas como relativas e subjetivas também no romance moderno, pois antes eram tratadas como absolutas pelo romance realista.

O caso mais saliente dessa nova forma de representar a realidade é o romance psicológico, ou romance de introspecção. Para Rosenfield, a radicalização do romance psicológico e realista do século passado tem como consequência a inversão da forma do romance tradicional. Enfocando a vida psíquica, focaliza-se apenas uma parcela da realidade, eliminando a *distância* entre narrador e o que é narrado. Com essa aproximação,

perde-se a noção da personalidade total e do seu ‘caráter’ que já não pode ser elaborado de modo plástico, ao longo de um enredo em seqüência causal, através de um tempo de cronologia coerente. Há, portanto, plena interdependência entre a dissolução da cronologia, da motivação causal, do enredo e da personalidade.  
(ROSENFELD, 1973, p. 85)

Para Benjamin (1983), o romance deixou de derivar da tradição oral, distinguindo-se, assim, de todas as outras formas de criação literária em prosa. Porém, a grande diferença entre o narrador tradicional e o novo romancista é a origem de sua narrativa. Para Benjamin, enquanto o narrador tradicional busca na experiência, própria ou alheia, o que narra, o “local de nascimento do romance é o indivíduo na sua solidão” (1983, p. 59). Escrever um romance significa levar o que não pode ser medido, o infinito, ao auge na representação da vida humana. Adorno afirma que “o romance precisaria se concentrar naquilo de que não é possível dar conta por meio do relato” (S/D, p. 56); mas, com a desintegração da identidade e da experiência, não se pode mais narrar. Entretanto, o romance está preso à linguagem e, por isso, precisa narrar. A única alternativa, então, é rebelar-se contra a linguagem, romper a linearidade da narrativa tradicional, desestruturando-se a usual seqüência sintática (sujeito, verbo, predicado).

A rebelião contra a linguagem possibilita o surgimento do romance moderno; porém, apesar da evolução do romance, continuamos a aceitar também romances de modo de construção realistas. Barthes (1992) difere, então, entre texto legível e texto escrevível, sendo o primeiro um texto que segue o modo realista de construção, e o segundo, que desvirtua este modo. O texto escrevível é o “romance sem romance”, cuja principal característica é pluralidade de significados.

### 3 O caso de *Água Viva* de Clarice Lispector

O texto *Água Viva* teve sua primeira publicação em agosto de 1973, depois de um longo processo de amadurecimento até a versão final. Segundo Alexandrino Severino (1989), o livro inicialmente se chamava *Atrás do Pensamento: Monólogo com a Vida*, posteriormente sendo substituído por *Objeto*. No entanto, Clarice Lispector o achava muito pessoal, e resolveu trabalhar mais no livro que então já se chamava *Objeto Gritante* para publicá-lo. Das 150 páginas iniciais, o livro foi reduzido para cem, e chamava-se *Água Viva*.

Esse livro parece ser uma continuação da escritura autodilacerada de Clarice Lispector, já presente em *Perto do Coração Selvagem* (1944) e em *A Maçã no Escuro* (1961); no entanto, em *Água Viva*, tal escritura alcançou o extremo limite da introspecção, na qual a personagem praticamente desaparece e a história se dissolve. A narrativa sem história desenvolve-se aleatoriamente, como um improviso.

Segundo Zizi Trevisan (1987, p. 19), Clarice Lispector “não se preocupava com fórmulas acadêmicas”, por isso, sua escrita resultou em um processo criativo intuitivo, no estilo denominado por Clarice Lispector como *estilo da humildade*. Assim, a autora classificou *Água Viva* como ficção, mas a ficção aqui é o fluxo da palavra, que oculta as diferenças entre prosa e poesia. *Água Viva* é um livro que desafia os paradigmas dos elementos narrativos. Na obra, tempo, enredo e personagens se desagregam, formando uma narrativa carregada de lirismo poético; porém, com sua estética em prosa. Existe um *eu*, uma voz narrativa (a qual podemos comparar a um eu-lírico), que se dirige a um *tu*, um receptor não especificado. Para Lúcia Helena (1997, p. 84), “o eu e o tu são seres de discurso”, e Lispector, ao escrevê-los, “dramatiza uma outra cena, da qual a mimesis da representação não mais dá conta” (ibidem). Este *eu* e *tu* são permutáveis: podem integrar-se com o não-humano – as palavras, os animais, a natureza, a “coisa”, ou até mesmo o “it”.

Quem narra é uma pintora que pretende escrever como pinta, “redondo, enovelado e tépido”, o que resulta disso é um confronto entre a necessidade de dizer e a experiência de ser.

[...] perguntarás por que os traços negros e finos? é por do mesmo segredo que me faz escrever agora como se fosse a ti, escrevo redondo, enovelado e tépido, mas às vezes frígido como os instantes frescos, água do riacho que treme sempre por si mesma. (LISPECTOR, 1980, p. 11)

A enunciação alternante é ambígua: ora se escreve, ora se pinta. Não se diz ainda de modo claro que se escreve ou como se escreve, mas que se escreve e que se pinta, ou que se escreve como se pinta. A palavra deixa de ser palavra para ser imagem. Esta ambigüidade, entretanto, não representa falta de clareza ou de definição no texto lispectoriano, representa,

sim, plurivalência, versatilidade, ampliando os significados do texto. Mas é o gesto de escrever que pretende destacar cada vez mais.

Escrevo-te toda inteira e sinto um sabor em ser e o sabor-a-ti é abstrato como o instante. É também com o corpo todo que pinto os meus quadros e na tela fixo o incorpóreo, eu corpo-a-corpo comigo mesma.

[...]

Quando vieres a me ler perguntarás por que não me restrinjo à pintura e às minhas exposições, já que escrevo tosco e sem ordem. É que agora sinto necessidade de palavras. (LISPECTOR, 1980, p. 10)

A aproximação com a pintura certamente favorece para que o texto de Lispector assuma características da pintura, em especial, da pintura moderna, como a negação do realismo. Enquanto a pintura moderna pode subverter a perspectiva e a representação do indivíduo e do mundo através das cores, em *Água Viva*, Clarice Lispector parece querer também subverter a representação do indivíduo e do mundo nos moldes realistas, mas o faz através da linguagem. Trata-se de uma atitude de esforço marcando uma proposta que é ambígua: atingir um ponto dificilmente atingível.

Ao escrever não posso fabricar como na pintura, quando fabrico artesanalmente uma cor. Mas estou tentando escrever-te com o corpo todo, enviando uma seta que se finca no ponto tenro e nevrálgico da palavra. [...] Não pinto idéias, pinto o mais inatingível “para sempre”. Ou “para nunca”, é o mesmo. Antes de mais nada te escrevo dura escritura. Quero como poder pegar com a mão a palavra. A palavra é objeto? E aos instantes eu lhes tiro o sumo da fruta. Tenho que me destituir para alcançar cerne e semente da vida. O instante é semente viva. (LISPECTOR, 1980, p. 12)

O livro apresenta-se como um projeto complexo que, desde o início, pretende envolver o interlocutor, que é interpelado para uma participação da mesma proporção que a vivenciada pela personagem-narradora, sujeito da enunciação. Tem-se, então, a pretensão de que o interlocutor se envolva com uma intensidade similar da vivenciada pelo sujeito enunciador: “ouve-me então com teu corpo inteiro” (LISPECTOR, 1980, p. 10). Portanto, é evidente a orientação do sujeito da enunciação (emissor) para o interlocutor (receptor). Para Zizi Trevisan (1987), a personagem-narradora escreve para o Outro utilizando toda a sua energia – “estou tentando escrever-te com o corpo todo” (Ibidem, p. 12) – não apenas para existir, mas para fazer com que o Outro exista também:

Você que me lê que me ajude a nascer. (LISPECTOR, 1980, p. 37)

Preste atenção e é um favor: estou convidando você para mudar-se para reino novo. (Ibidem, p. 58)

É indizível o que e aconteceu em forma de sentir: preciso depressa de tua empatia. Sinta comigo. Era uma felicidade suprema. (Ibidem, p. 88)

Segundo Hélène Cixous<sup>2</sup> (apud SOUSA, 2000, p. 195), *Água Viva* é “um livro de instantes, um livro em que cada página pode ser isolada como um quadro”. Isto se deve à organização da estrutura da obra. Esta é, na verdade, uma seqüência de imagens organizadas em torno de um mesmo tema; no entanto, cada imagem se apresenta de forma diversificada. Trevisan (1987) entende que a estrutura de *Água Viva* resulta em uma seqüência cujas partes componentes são organizadas em torno de um tema: o *Instante de vida*. Essas partes componentes, ou imagens, como prefiro denominar, visto que são escritas como se pinta, se apresentam de formas diversas – “tema atemático” (LISPECTOR, 1980, p. 14) – (daí a impressão de ser uma obra fragmentada e/ou desestruturada), mas engajam-se num todo sucessivo, de tal forma que uma imagem leva a outra e cada uma participa da outra. Os conceitos de início e fim se confundem, pois cada uma das imagens contém, de certa maneira, a obra inteira e a revela de uma determinada perspectiva, “como as figuras sucessivas num caleidoscópio” (Ibidem, p. 14). Dessa forma, tem-se um todo coeso e semanticamente indissolúvel.

O que te falo nunca é o eu te falo e sim outra coisa. Capta essa coisa que me escapa e no entanto vivo dela e estou à tona de brilhante escuridão. Um instante me leva insensivelmente a outro e o tema atemático vai se desenrolando sem plano mas geométrico como as figuras sucessivas num caleidoscópio. (sic) (LISPECTOR, 1980, p. 14)

Em *Água Viva*, é constante o registro espontâneo de sensações imprevistas e, segundo Trevisan, tais registros refletem o estado mental da personagem-narradora. Essa consciência manifestando-se na sua “atualidade *imediata*” ocupa a “tela imaginária” do romance totalmente. Para Rosenfield,

ao desaparecer o intermediário, substituído pela presença direta do fluxo psíquico, desaparece também a ordem lógica da oração e a coerência da estrutura que o narrador clássico imprimia à seqüência dos acontecimentos. Com isso esgaça-se, além das formas de tempo e espaço, mais uma categoria fundamental da realidade empírica e do senso comum: a da causalidade (lei de causa e efeito), base do enredo tradicional, com seu encadeamento lógico de motivos e situações, com seu início, meio e fim. (ROSENFELD, 1973, p. 84)

Diferenciando-me de Trevisan, entendo que o tema central é o *auto-encontro* buscado pela personagem-narradora, que durante toda obra se refere ao *Instante de vida* para dominá-lo e chegar ao seu *auto-encontro*, como Lispector parece sugerir no seguinte trecho:

Não quero perguntar o por quê, pode-se perguntar sempre por que e sempre continuar sem resposta: será que consigo me entregar ao expectante silêncio que se

---

<sup>2</sup> Neste caso, usei a referência de Souza a Hélène Cixous por não encontrar o texto original.

segue a uma pergunta sem resposta? Embora eu adivinhe que em algum lugar ou em algum tempo existe a grande resposta para mim.  
E depois saberei como pintar e escrever, depois da estranha mas íntima resposta.  
(sic) (LISPECTOR, 1980, p. 14)

A personagem-narradora sugere, já no primeiro parágrafo do livro, que vivenciou uma separação amorosa: “Aleluia, grito eu, aleluia que se funde com o mais escuro uivo humano da dor da separação mas é grito de felicidade diabólica. Porque ninguém me prende mais.” (sic) (LISPECTOR, 1980, p. 9) Isso a deixou em um estado novo, curioso, um estado ainda não compreendido e para entendê-lo inicia sua busca pelo *auto-encontro*.

Estou num estado muito novo e verdadeiro, curioso de si mesmo, tão atraente e pessoal a ponto de não poder pintá-lo ou escrevê-lo. Parece com momentos que tive contigo, quando te amava [...] Uma espécie de doida, doida harmonia.  
(LISPECTOR, 1980, p. 13)

Nova era, esta minha, e ela me anuncia para já. Tenho coragem? Por enquanto estou tendo: porque venho do sofrido longe, venho do inferno de amor mas agora estou livre de ti. [...] Eu que venho da dor de viver. E não a quero mais. Quero a vibração do alegre. (Ibidem, p. 16)

No entanto, o *auto-encontro* só é possível através da escrita: “Escrevo-te porque não me entendo.” (Ibidem, p. 28). Por isso, *Água Viva* é uma meditação apaixonada sobre o ato de escrever, tendo como verdadeiro foco o contínuo debate entre o escritor e sua vocação, entre o escritor e as palavras – “escrevo por profundamente querer falar. Embora escrever só esteja me dando a grande medida do silêncio” (Ibidem, p. 12). É somente através da escrita que a personagem-narradora conseguirá aprender a captar o seu *é* – “Quero escrever-te como quem aprende” (Ibidem, p. 14). A escrita é o limiar de entrada para o “útero do mundo” através do qual a personagem-narradora nascerá.

Entro lentamente na escrita assim como já entrei na pintura. É um mundo emaranhado de cipós, sílabas, madressilvas, cores e palavras – limiar de entrada de ancestral caverna que é o útero do mundo e dele vou nascer. (LISPECTOR, 1980, p. 15)

A experiência, para Souza (2000), pretende ser totalizadora. É necessário morrer e nascer inúmeras vezes para se auto-encontrar, assim, a experiência é plenamente vivida de um modo radical. A personagem-narradora morre – “Que febre: conseguirei um dia parar de viver? ai de mim que tanto morro” (LISPECTOR, 1980, p. 22) – e renasce na sua escritura: “Mas agora chegou a hora de parar a pintura para me refazer, refaço-me nestas linhas” (Ibidem, p. 24), para depois novamente morrer e nascer.

Vou embora – diz a morte sem acrescentar que me leva consigo. E estremeço em respiração arfante por ter que acompanhá-la. Eu sou a morte. É neste meu ser mesmo que se dá a morte – como te explicar? é uma morte sensual. Como morta



ando por entre o capim alto na luz esverdeada das hastes: sou Diana a Caçadora de ouro e só encontro ossadas. Vivo de uma cama subjacente de sentimentos: estou mal e mal viva. (LISPECTOR, 1980, p. 25-26)

Neste trecho, se percebe o percurso percorrido até a morte ao mesmo tempo em que a personagem-narradora tenta explicar que esse processo não é verdadeiro, mas fictício, “é uma morte sensual”, pois se dá dentro do ser e, por ser fictícia, só pode ocorrer através da palavra. Da mesma forma, o nascimento é fictício e só é possível por meio da palavra.

Minha vida vai ser longuíssima porque cada instante é. A impressão é que estou por nascer e não consigo.  
Sou um coração batendo no mundo.  
Você que me lê que me ajude a nascer.  
Espere: está ficando escuro. Mais.  
Mais escuro.  
O instante é de um escuro total.  
Continua.  
Espere: começo a vislumbrar uma coisa. Uma forma luminescente. Barriga leitosa com umbigo? Espere – pois sairei desta escuridão onde tenho medo, escuridão e êxtase. Sou o coração da treva.  
[...]  
Agora as trevas vão se dissipando.  
Nasci.  
Pausa.  
Maravilhoso escândalo: nasço.  
(LISPECTOR, 1980, p. 37)

Na sua busca pelo *auto-encontro*, a personagem-narradora morre e nasce através da palavra, de sua escritura, e explica da seguinte maneira: “Antes de organizar, tenho que me desorganizar internamente” (LIESPECTOR, 1980, p. 69). Por isso, é necessário morrer para nascer e constituir novas composições. Essa compreensão parece ser alcançada no final da narração: “simplesmente eu sou eu. E você é você” (LISPECTOR, 1980, p. 97).

#### 4 Considerações finais

Segundo Lúcia Helena (1997), *Água Viva* é o “romance sem romance” de Barthes, pois desarticula o padrão de escrita e legibilidade dos “textos legíveis”, tornando-se “texto escrevível”<sup>3</sup>. Assim, não admite mais o modo realista de construção e legibilidade. Se no modo de construção realista, leitura e escrita são “procedimentos compartimentados entre uma origem e um fim” (HELENA, 1997, p. 85), correspondendo às funções de emissor e receptor, em *Água Viva*, “este esquema binário já não é mais possível” (ibidem).

Clarice Lispector apresenta em *Água Viva* uma personagem-narradora em busca do seu *auto-encontro*, possível apenas através do ato de escrever. Tal escrita é aproximada da pintura por ser a narradora uma pintora que busca escrever como pinta, de forma que pintura e

---

<sup>3</sup> Lúcia Helena (1997) utiliza da terminologia proposta por Roland Barthes na obra S/Z.

escrita parecem se misturar. Assim, a personagem-narradora exprime suas mais íntimas sensações, sentimentos, reflexões, etc. através de imagens, numa tentativa de criar com a palavra algo parecido com o que cria com as cores. Portanto, “o ‘romance’ se passa no íntimo da narradora” (ROSENFELD, 1973, p. 92). E assim como um pintor procura, através das cores, expressar a outras pessoas uma idéia, uma sensação, um sentimento, a personagem-narradora pretende transmitir suas sensações para o interlocutor através das imagens que cria, para que o interlocutor as sinta da mesma forma que ela. Dessa forma, o leitor tem que participar da própria experiência da personagem-narradora.

A representação da realidade em *Água Viva* é construída focada apenas na personagem-narradora, apenas em uma parte do todo; no entanto, busca ser totalizadora, na medida em que não apresenta mais a realidade como absoluta (o que é uma ilusão), mas como relativa. Assim, espaço, tempo e causalidade são subvertidos, pois são percebidos como meras aparências exteriores. Da mesma maneira, a personagem deixa de ser apresentada como indivíduo íntegro (como na pintura moderna) e nos é apresentada tal qual conhecemos a nós mesmos: aos pedaços.

## Referências

- ADORNO, Theodor Wiesengrund. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: ADORNO, Theodor Wiesengrund. *Notas de literatura I*. Rio de Janeiro: Editora 34, S/D, p. 55-63.
- AREAS, Vilma. *Clarice Lispector: com a ponta dos dedos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- AUERBACH, Erich. Na mansão de la Mole. In: AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1976, p. 405-441.
- AUERBACH, Erich. Germinie. In: AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1976, p. 443-470.
- BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Lisboa: Edições 70, 1973.
- BARTHES, Roland. *S/Z*. Tradução Lea Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.
- BENJAMIN, Walter. O narrador – Considerações sobre a obra de Nicolai Leskov. In: BENJAMIN, Walter. *Textos escolhidos: Walter Benjamin, Max Horkheimer, Theodor W. Adorno, Jürgen Lino Grünnewald... (et al.)*. 2. ed. São Paulo: Abril Cultura, 1983, p. 57-74.
- FITZ, Earl E. O lugar de Clarice Lispector na história da literatura ocidental. In: *Remate de Males*, Campinas, n. 9, p. 31-37. 1989.
- Letrônica**, Porto Alegre v.2, n.1, p. 315, jul. 2009.

FRANCO JÚNIOR, Arnaldo. Leituras de *Água viva*: relações entre pintura e literatura. In: *A mulher na Literatura*. Org. Ana Lúcia Almeida Gazolla. Belo Horizonte, Imprensa da Universidade Federal de Minas Gerais, vol. 1, p.106-110. 1990.

HELENA, Lucia. *Nem musa, nem medusa: itinerários da escrita em Clarice Lispector*. Niterói: EDUFF, 1997.

LISPECTOR, Clarice. *Água Viva*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

LUKÁCS, Georg. Narrar ou Descrever. In: LUKÁCS, Georg. *Ensaio sobre literatura*. 2. ed. Civilização Brasileira, S/D, p. 47-99.

ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. In: ROSENFELD, Anatol. *Texto/contexto*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1973, p. 75-95.

SÁ, Olga de. *A escritura de Clarice Lispector*. Petrópolis: Vozes; Lorena, Faculdades Integradas Teresa D'Avila. 1979.

SEVERINO, Alexandrino E. As duas versões de *Água Viva*. In: *Remate de Males*. Campinas, n. 9, p. 115-118. 1989.

SOUSA, Carlos Mendes de. *Clarice Lispector: Figuras da Escrita*. Braga: Universidade de Minho. Centro de Estudos Humanísticos. 2000.

TREVISAN, Zizi. *A reta artística de Clarice Lispector*. São Paulo: Pannartz, 1987.

WATT, Ian. O realismo e a forma romance. In: WATT, Ian. *Ascensão do romance*. Companhia das Letras, S/D.