

TÃO VAGO COMO SE FOSSE NADA

Fernando Oliveira Mendes*

Resumo

O presente artigo propõe um diálogo entre as novelas "O marinho", de Caio Fernando Abreu, e *Água viva*, de Clarice Lispector.

Palavras-Chave

Literatura Brasileira do século XX;
Narrador; Novela.

Abstract

The present work proposes a dialogue between the novellas "O marinho", by Caio Fernando Abreu, and *Água viva*, by Clarice Lispector.

Keywords

Twentieth Century Brazilian Literature;
Narrator; Novella.

* Faculdade de Tecnologia de Mococa - FATEC - 13736-260 - Mococa - SP - Brasil. E-mail: fomendes@bol.com.br

Em 1991, quando lançou *Triângulo das águas*, Caio Fernando Abreu escreveu um prefácio onde trata de "O marinheiro", uma das três novelas que integram o seu livro:

Embora intimista, embaçado e denso, onírico demais, tenho a impressão de que o narrador expressa com clareza suficiente a sua confusão. Se é que isso é possível... Mas, confesso, também me encanta nele a homenagem a um de meus escritores mais amados – o também astrólogo (sob o heterônimo de Raphael Baldaya) Fernando Pessoa. Ressuscitei "O marinheiro" de seu poema dramático homônimo, e me atrevi a concentrar suas três veladoras na figura de meu narrador (ABREU, 1991, p. 12).

Em ambos os autores o marinheiro simboliza "uma espécie de elo entre dois mundos. [...] Na obra pessoana, [...] dá vazão a uma discussão que tem como tema a cisão entre sonho e realidade¹. [...] Na obra de Caio Fernando Abreu, [...] é o responsável por uma espécie de rito de passagem" (ALÓS, 2002, p. 34).

Mesmo que Abreu tenha declarado dialogar com a célebre peça teatral de Pessoa, sabemos que um texto literário não estabelece relações intertextuais exclusivamente com outro texto, mas com diversos deles. Inúmeras dessas ligações são estabelecidas, escapando, algumas delas, do conhecimento do autor e, também, do leitor. Está além de nossa capacidade identificar todas elas. Conforme alertou Ricardo Reis, outro heterônimo pessoano:

Vivem em nós inúmeros;
Se penso ou sinto, ignoro
Quem é que pensa ou sente.
Sou somente o lugar
Onde se sente ou pensa (REIS, 1972, p. 291).

Em *Triângulo das águas*, Abreu afirmou ter prestado várias homenagens por meio de epígrafes, dedicatórias e citações propriamente ditas, no corpo de seu texto. Ao final do volume há um índice remissivo que instiga o leitor a encontrar os autores citados por Abreu no decorrer do livro. Neste inventário figura o nome de Clarice Lispector, ocorrência que nos dá respaldo para, neste estudo, compararmos os narradores das novelas "O marinheiro", de Abreu, e *Água viva*, de Lispector. O intimismo, a busca da revelação de si mesmo, a poeticidade da prosa, a recorrência do elemento água e, posteriormente, do elemento fogo, nos permitem concluir que a novela de Abreu não se limita ao diálogo com o drama estático de Pessoa. Afinal "a comparação não é um fim em si mesma mas apenas um instrumento de trabalho, um recurso para colocar em relação, uma forma de ver mais objetivamente pelo contraste, pelo confronto de elementos não necessariamente similares e, por vezes mesmo, díspares" (CARVALHAL, 1991, p. 11).

"O marinheiro" de Abreu retrata os efeitos do total isolamento na personalidade de um homem. Ele se fecha numa casa, rasga seus documentos e não possui espelho para lhe devolver a própria imagem. Consequentemente esquece seu nome, sua idade, suas feições, impossibilitando o estabelecimento de uma distinção entre sua intimidade e o ambiente que o circunda.

A casa é um pequeno sobrado com poucas vidraças, numa ruazinha toda feita de sobrados pequenos apertados entre outros sobrados pequenos, portanto, não há muitas vidraças, já que os dois lados estão inteiramente comprimidos entre duas outras casas. As vidraças da frente, na parte de baixo apenas uma janela e uma porta, dessas com um retângulo vertical de vidro, para que se possa ver o rosto de quem chega, antes de abri-la, estavam completamente pintadas. [...] Como já disse, pouco saio, uma certa renda sobre alguns imóveis deixados por meus pais me permite passar aqui dias inteiros, fazendo coisas com as mãos. [...] mais de uma vez surpreendi os vizinhos olhando aqui para dentro, as luzes apagadas, esperando descobrir qualquer coisa na minha vida que eles não compreendem.
Não sei quem são os vizinhos. Vejo alguns rapazes, algumas moças, mas tantos e

1 A literatura do professor universitário e escritor Antonio Tabucchi, responsável pelas primeiras traduções da obra de Fernando Pessoa para o italiano, igualmente situa-se no tênue limite entre o onírico e o vivido.

sempre tão diferentes — na verdade não sei se diferentes ou os mesmos, apenas não presto muita atenção neles cada vez que os vejo, porque não me interessam. Como suponha que eu também não interessaria a eles. As cidades grandes como esta têm dessas coisas — você não precisa simular interesse algum pelas pessoas em volta, elas não exigem mais que um bom-dia, boa-tarde, boa-noite, às vezes nem isso, silêncio nas horas em que se costuma fazer silêncio, ruído nas horas em que usualmente se faz ruído. Não faço ruídos nem mesmo nessas horas: eliminei máquinas, televisões, rádios [...] Talvez seja essa ausência de ruídos que os interessa, os vizinhos, ou quem sabe os intriga a muralha de vidros coloridos interposta entre o de-dentro de minha casa e o de-fora dela, não sei. Rindo um pouco comigo mesmo, porque a pintura do segundo vidro na janela do quarto dificultaria ainda mais a observação da minha vida, eu me preparava para começar o trabalho quando alguma coisa no segundo quarto me chamou (ABREU, 1991, p. 71 - 74).

O protagonista de "O marinheiro" é, inicialmente, apresentado como alguém que rompeu com o mundo exterior, restringindo-se ao espaço doméstico. Nesse espaço fechado, ele torna indistintas e/ou reversíveis as fronteiras entre o seu eu e a casa que habita, marcada, entretanto, por um quarto vazio que indica uma perda afetiva. Em *A poética do espaço*, Gaston Bachelard nos informa que a personagem é "sucessivamente condensação que se dispersa explodindo e dispersão que reflui para o centro. O exterior e o interior são *íntimos*; estão sempre prontos a inverter-se, a trocar sua hostilidade" (BACHELARD, 1993, p. 221).

A situação dramática inicial do texto de Abreu se modifica quando o protagonista, que é também o narrador da novela, recebe a visita de um marinheiro. Extasiado ante tal acontecimento, ele precisa, apesar das dificuldades, compartilhar sua experiência, "como se narrar fosse uma catarse psicoterápica, um jorro purificador, mais que uma necessidade de purificação" (PELLEGRINI, 1993, p. 58):

Paro um pouco, agora. Fiquei exausto tentando dizer sem conseguir. Não sei se me estendo demasiado assim, mas é desse jeito que tudo surge, com enorme esforço para brotar, e brotando turvo, emaranhado, confuso. Contar é desemaranhar aos poucos, como quem retira um feto de entre vísceras e placentas, lavando-o depois do sangue, das secreções, para que se torne preciso, definido, inconfundível como uma pequena pessoa. O que conto agora é uma pequena pessoa, tentando nascer (ABREU, 1991, p. 79).

O pequeno livro de Lispector é fiel ao simbolismo que seu nome encerra. Vago como aparenta ser a *Água viva* em sua translucidez, mas, também, capaz de nutrir ardentes debates sobre a condição humana. *Água viva* é um livro-limite, que embora aparente, numa primeira impressão, ser disforme e inconcluso, acaba por mostrar-se como um esboço da perfeição. Trata-se de um texto fragmentado, onde encontramos um fugaz enredo, que logo se dispersa em meio aos deslocamentos de "câmera" produzidos pelo narrador.

Não ter nada para contar é, com efeito, o leitmotiv de *Água viva*, texto que constitui a formulação mais complexa do ato de narrar porque pretende mostrar uma consciência no mesmo instante de produzir a narração. Metáfora delirante de metáforas, musicalização de conteúdos intangíveis, seu projeto não é registrar fatos que ocorreram – uma carta recebida, a agonia de uma mulher, o parto de uma gata. Na realidade, os fatos permanecem flutuantes e ilhados, como simples mini relatos em meio a uma imensa treva que os engolfa (RUSSOTTO, 1989, p. 87)².

Água viva é uma narrativa que tem como tema a representação do mundo por meio da literatura, questionando a relação da própria literatura com a realidade. A falta de controle do narrador sobre o processo criador é tamanha, que ele chega a dizer que escreve ao correr das palavras, demonstrando que Lispector faz uso da técnica do fluxo

2 No tener nada que contar es, en afecto, el leitmotiv de *Água Viva*, texto que constituye la formulación más compleja del acto de narrar, porque pretende mostrar una conciencia en el mismo instante de producir la narración. Metáfora delirante de metáforas, musicalización de contenidos inasibles, su proyecto no es registrar hechos que ocurrieron – una carta recibida, la agonia de una mujer, el parto de una gata. En realidad, los hechos quedan flotan y aislados, como simples mini relatos en medio de una inmensa tiniebla que los engulle (RUSSOTTO, 1989, p. 87 – tradução nossa).

de consciência em sua contundente novela:

Entende-me: escrevo-te uma onomatopéia, convulsão da linguagem. Transmito-te não uma história mas apenas palavras que vivem do som. Digo-te assim: "Tronco luxurioso".

E banho-me nele. Ele está ligado à raiz que penetra em nós na terra. Tudo o que te escrevo é tenso. Uso palavras soltas que são em si mesmas um dardo livre: "selvagens, bárbaros, nobres decadentes e marginais". Isto te diz alguma coisa? A mim fala (LISPECTOR, 1980, p. 27).

O uso da técnica do fluxo de consciência pode ser constatado no instante em que o narrador afirma não estar transmitindo uma estória, apenas palavras soltas, que podem não fazer sentido para o leitor, mas que, para ele, narrador, significam algo. Bastante adequada ao tipo de literatura existencialista praticado pela escritora, a técnica do fluxo de consciência permite que questionamentos e dúvidas fluam sem uma ordem rígida de encadeamento lógico entre uma parte e outra.

A literatura do fluxo de consciência é experiência mental e espiritual – tanto seu 'quê' quanto seu 'como'. O 'quê' inclui as categorias de experiências mentais: sensações, lembranças, imaginações, concepções e intuições. O 'como' inclui as simbolizações, os sentimentos e os processos de associação. Muitas vezes é impossível distinguir o 'quê' do 'como'. A memória, por exemplo, faz parte do conteúdo mental ou será um processo mental? É claro que tão tênues distinções não dizem respeito aos romancistas como tais. Seu objetivo, quando estão escrevendo fluxo de consciência, consiste em ampliar a arte da ficção descrevendo os estados interiores de seus personagens (HUMPHREY, 1976, p. 7).

A novela *Água viva* narra as oscilações internas vivenciadas pelo narrador, tratando de conteúdos impalpáveis, como a captura do volátil instante presente – "estou tentando captar a quarta dimensão do instante-já que de tão fugidio não é mais porque agora tornou-se um novo instante-já que também não é mais" (LISPECTOR, 1980, p. 9) –, a definição da impessoalidade, valendo-se do pronome neutro "it" vindo da língua inglesa – "há também o mistério do impessoal que é o 'it': eu tenho o impessoal dentro de mim e não é corrupto e apodrecível pelo pessoal que às vezes me encharca" (LISPECTOR, 1980, p. 30) –, e o tênue limite existente entre o humano e o animal: "todos os seres vivos, que não o homem, são um escândalo de maravilhamento: fomos modelados e sobrou muita matéria-prima – it – e formaram-se os bichos" (LISPECTOR, 1980, p. 56). Tais afirmações nos permitem concluir que "Lispector, sendo escritora, interessa-se pelo mundo concreto das palavras, já que elas são a matéria que possibilita a recriação das coisas" (DINIS, 2003, p. 56). Palavras, estas, que, tão logo são registradas por meio da escrita, deixam de pertencer ao narrador. Elas constituem um caminho que não existia antes e nem continuará existindo depois: é o instante presente buscado insistentemente pelo narrador.

Outra vez mais percebemos que na literatura praticada por Lispector

não há matéria privilegiada para o narrador: galinha ou ovo, olhar de fera, moça nordestina ou raiz de árvore, tudo pode entrar na substância impura da ficção. Ela é a história que se desdobra em histórias, comentário reflexivo, visão indagadora ou meditação visual detida nas coisas, tentando captar-lhes o modo de ser para inscrevê-las na matéria fugidia da palavra escrita, e tornando-se um jogo de linguagem praticado com a seriedade de uma especulação intelectual (NUNES, 1981, p. 37 - 38).

Nas suas buscas por significação, o narrador de *Água viva* encarrega-se de explicar a designação "ficção", usada para rotular a novela: "Este não é um bom livro porque não é assim que se escreve. O que escrevo é um novo clímax? Meus dias são um só clímax: vivo à beira" (LISPECTOR, 1980, p.12). E, adiante acrescenta: "inútil querer me classificar: eu simplesmente escapulo não deixando, gênero não me pega mais" (LISPECTOR, 1980, p.13). Sobre a relação de Lispector com os gêneros literários, Abreu, assíduo leitor da escritora, afirmou que Lispector "foi rompendo com todos os gêneros. Não era mais prosa, não era mais poesia, não era mais ficção. Foi viajando no

que ela tinha vontade de fazer” (ABREU, 1995, p. 07 - 08). Lispector não se enquadrava nos limites dos gêneros literários por pertencer, simultaneamente, a todos eles. Abreu enfrentou problemas semelhantes quando classificou como “noturnos” as três novelas do livro *Triângulo das águas*. Embora tenha causado estranheza nos críticos, Abreu pensava tratar-se uma classificação perfeitamente adequada para histórias que começam no período noturno e se encerram ao amanhecer do dia seguinte. O termo “noturno” foi emprestado da música clássica, onde designa um tipo de composição para piano solo, romântica e sonhadora, cultivada principalmente no século XIX, bastante explorado pelo compositor polonês Fryderyk Chopin, autor de 21 noturnos³.

A pedido do jornal *Folha de S. Paulo*, Abreu escreveu “um texto superesclarecedor de seus livros do ponto de vista da astrologia e assinou como ‘Lupe Garrido, formada em Letras e Psicologia pela USP, e em Astrologia pela British Faculty of Astrological Studies’”(DIP, 2009, p. 217). O artigo alerta para o fato de “O marinheiro”, assim como as duas outras novelas de *Triângulo das águas*, ser “propositalmente escrito numa linguagem vertiginosa, excessiva como um jorro de água” (GARRIDO, 1985, p. 05). Outros críticos afirmam que esta mesma linguagem aparentemente descuidada encontra eco no romance inicial de Lispector, *Perto do coração selvagem*, que dá a impressão de adotar uma prosa livre, mas possui uma elaborada estruturação formal. Uma suposta espontaneidade também caracteriza *Água viva*. Apesar de aparentar ter sido escrito num impulso só, o texto passou por uma cuidadosa elaboração. Lispector escreveu-o em pequenos papéis, que foi guardando até sentir que o livro estava terminado. Então encarregou Olga Borelli, sua amiga e secretária, de ordená-los para publicação, devido ao desânimo despertado por tarefa tão minuciosa. Não se trata do único livro que contou com a ajuda da amiga, conforme nos informa a própria: “estruturei três livros de Clarice: *A hora da estrela*, *Um sopro de vida*, *A bela e a fera*; deste dois contos: *A bela e a fera ou a ferida grande demais* e *Um dia a menos*” (BORELLI, 1987, p. 08). *Água viva* contava, na ocasião de sua primeira versão, com mais de duzentas páginas, que foram reduzidas a menos de cem a conselho dos primeiros leitores a que Lispector submeteu o texto. Como outros escritos de Lispector, *Água viva* é produto de trabalho paciente, “regulado pela articulação sutil, quase um bordado, entre a repetição e a dissonância” (HELENA, 1993, p. 247). Em contraponto a tal procedimento, Abreu declarou que deixou jorrar as palavras ao escrever as três novelas reunidas sob o título *Triângulo das águas*, preocupando-se bem menos do que Lispector com a lapidação dos textos. Entretanto, conforme veremos adiante, sua fala não condiz com a realidade.

Em *Água viva*, o narrador tem consciência da poeticidade do texto: “Entende-me: escrevo-te uma onomatopeia, convulsão da linguagem. Transmito-te não uma história mas apenas palavras que vivem do som” (LISPECTOR, 1980, p. 27). A autora “opera uma volta à natureza primeira das palavras, em sua prosa poética, buscando nesse movimento inverso não a fossilização da linguagem, mas a pluralidade de seus significados, já esquecidos” (KADOTTA, 1997, p. 35). A adoção de tal posicionamento pode ser verificada numa carta dirigida a uma jovem leitora, onde Lispector aconselha: “se você vier a ser escritora, procure escrever em prosa, até mesmo prosa poética, porque ninguém edita comercialmente livro de poesias” (LISPECTOR, 2002, p. 307).

Embora afirme não ter lapidado seu texto, em “O marinheiro”, Abreu também faz uso da prosa poética, produzindo passagens de inspirado trabalho com aliterações e recorrências:

De um espaço aberto como o convés de um navio eu podia ver na linha do horizonte, atrás de outro navio seminaufragado entre rochas de coral vermelho, uma ilha pedregosa com uma baía de areias tão claras que brilhavam na luz do sol. Havia sol também, descobri enquanto avançava, não só porque as areias brilhavam mas porque brilhava também a água do mar, cheia de cintilações como diamantes miúdos na crista das ondas quebrando na praia da ilha. Mais além da praia percebi sobre na elevação um farol apagado, porque era dia, erguendo-se quase desafiador contra o

3 No artigo “O som de uma prosa”, tratamos da relação da literatura de Caio Fernando Abreu com a música. Cf. Mendes, F. O. O som de uma prosa. Suplemento Literário Minas Gerais, Belo Horizonte, Imprensa Oficial, n. 51, set. 1999, p. 32 - 35.

céu, continuei a ver, inteiramente azul, **sem** nenhuma nuvem. O ar tão limpo que pisquei, retinas machucadas pelo excesso de luz. (ABREU, 1991, p. 82 – grifos e negritos nossos)

A aliteração, um recurso não muito bem aceito em prosa, mas largamente utilizado pela poesia, pode ser constatada nos “esses” sibilantes presentes em muitas das palavras do trecho selecionado como exemplo. Quanto à recorrência, manifesta-se na constante aparição de elementos que possuem luz própria, como o sol e o farol, assim como daqueles que refletem a luz de outrem, como as areias, a água do mar e os diamantes. Vejamos um outro trecho:

Entre aqueles trapos, aquelas contas, aquelas cores, **sem nunca** ver de perto um outro rosto humano, a **não ser** numa cruzada ocasional tarde da **noite**, pelas ruas, com algum desconhecido **sem importância**, **sem encarar de frente sequer meu próprio rosto**, a tal ponto **me desgostavam o humano de mim e dos outros**, **próximos** ou **distantes**, e de **todos**. Dentro do **marinheiro** que vinha pela chuva havia uma coisa humana ameaçadora, **estrelada**, dobrando a **esquina**, ignorando **as luzes**, a **música**, **os movimentos** da casa **em frente** para atravessar a rua e, **detendo-se sob minha janela**, **bater à porta**.
O cheiro de mar tornou-se mais forte quando ouvi **as primeiras batidas**. **Contra** os olhos feridos pelo ar subitamente mais salgado. **Com as duas mãos espalmadas contra** o vidro, eu **estava suspenso entre** algo que **começava a fechar-se** e algo que **terminava de abrir-se**. **As batidas continuavam**. Eu **precisava fazer alguma coisa**, talvez **descer as escadas**, **abrir a porta**, **deixar que entrasse**. Ao **fazer qualquer uma dessas coisas** teria de **aceitar que algo se fechara**, e **abrir a porta para que o marinheiro entrasse** seria **também permitir que esse outro algo terminasse de abrir-se**, **me levando para um caminho imprevisito** (ABREU, 1991, p. 81-82 – grifos e negritos nossos).

Além da aliteração, evidente nas sibilantes, linguodentais e nasais, e da recorrência, expressa nas menções a rosto, humano, cheiro de mar, batidas, fazer alguma coisa, abrir, fechar, a repetição é mobilizada para, nos planos sonoro e imagético, criar o efeito de sugestão de movimento aquoso próximo ao de uma onda, cuja função é intensificar o drama vivenciado pelo narrador protagonista, dividido entre abrir-se ao novo marinheiro que chega e assumir a perda do outro que partiu.

A busca dos narradores-personagens por suas próprias identidades também denuncia a proximidade existente entre *Água viva* e “O marinheiro”. O narrador clariciano informa que escreve por não se compreender, ele redundantemente é-se. Este mistério advindo da impessoalidade é a força motriz de *Água viva*. A jornada do narrador até o cerne de seu próprio eu originará o livro. O texto de Abreu também deixa transparecer a perda da identidade do protagonista, quando o narrador declara:

Não sei mais há quanto tempo mantenho vazio o segundo quarto. Desde que se foi, não o que chegou na tarde de sábado, mas um outro que viveu ali faz algum tempo. Também não sei quando. Para isso teria que saber também a minha própria idade, mas não posso sabê-la desde que rasguei todos os documentos e começaram esses estranhos buracos na memória, ocultando lembranças importantes para deixar emergir outras ao acaso, como cenas isoladas, sem importância alguma, mas de extraordinária nitidez (ABREU, 1991, p. 74-75).

O narrador-personagem informa não saber a própria idade, nem o tempo transcorrido desde a partida do segundo habitante da casa, que, assim como ele, não é nomeado. A posse de tal informação o auxiliaria a mensurar o tempo transcorrido desde que isolou o outro quarto da casa.

A visita transformadora é outro dado que aproxima as duas novelas. O narrador de Lispector anseia pelo contato com o divino:

O Deus tem que vir a mim já que não tenho ido a Ele. Que o Deus venha: por favor, mesmo que eu não mereça. Venha. Ou talvez os que menos merecem mais precisem. Sou inquieta e áspera e desesperançada. Embora amor dentro de mim eu tenha. Só que não sei usar amor. Às vezes me arranha como se fossem farpas. Se tanto amor dentro de mim recebi e no entanto continuo inquieta é porque preciso que o Deus

No texto de Abreu, após receber "O marinheiro", a personagem resolve retirar os tapumes das janelas, cuja função era ocultar a sua suposta estranheza da curiosidade dos vizinhos. A visita não deixa de possuir algo de divino, pois resultou numa transformação da personagem, conduzindo-a a um equilíbrio nas relações entre seu eu e o mundo exterior.

O gênero dos protagonistas é sutilmente informado nos dois textos. Em Abreu, percebemos que se trata de um homem, quando o narrador declara, "eu estava um pouco tonto" (ABREU, 1991, p. 92). Em Lispector isto ocorre no instante em o narrador diz sobre si mesmo: "sou inquieta e áspera e desesperançada" (LISPECTOR, 1980, p. 57).

Conforme ocorre em outros textos de Lispector, em *Água viva*, a aparição do animal ocasionará reflexões acerca da condição humana. No próprio título de *Água viva* encontram-se as paradoxais características deste animal que traz em si a transparência da água e a capacidade de queimar do fogo. "Com efeito, todas as indagações sobre o mundo e a natureza do ser, que levam a descoberta do it, partem do ponto de vista de um eu em brasa, em completa incandescência. O título *Água viva* reflete esse estado de espírito do narrador" (SEVERINO, 1989, p. 116). "O marinheiro" fundamenta-se no elemento água, a começar pelo título, além de encerrar-se com um incêndio, quando o narrador protagonista queima a casa em que habitava, lançando para fora de si toda a bagagem antiga, como se, agora, devesse dar toda atenção ao futuro. *O Dicionário de símbolos* nos fornece informações que ampliam a compreensão do simbolismo da situação dramática marcada, na novela, pelo elemento fogo: "na qualidade de elemento que queima e consome, é também símbolo da purificação e da regenerescência. Reencontre-se, pois, o aspecto positivo da destruição: nova inversão do símbolo. Todavia, a água é também purificadora e regeneradora" (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1997, p. 443).

Em ambas as novelas o narrador é do tipo autodiegético e a narração busca o efeito de simultaneidade. Os narradores de Abreu e de Lispector deixam fluir suas histórias onde, paradoxalmente, a beleza encanta e fere. A capacidade de queimar, entretanto também tem a função de purificar, como ocorre com a água, opositora do fogo entre os quatro elementos fundamentais da natureza. *Água viva* e "O marinheiro" nos arrastam pelos labirintos internos das personagens-narradoras enquanto inflamam nossos questionamentos acerca da possibilidade de narração em textos (quase) sem assunto.

Agradecimentos

Agradeço e dedico a Matildes Demétrio dos Santos, por tudo aquilo que é desnecessário explicar.

MENDES, F. O. As Vague as if It Was Nothing. **Olho d'água**, São José do Rio Preto, v. 1, n. 2, p. 51 - 58, 2009.

Referências

ALÓS, A. P. O eu, o outro e a ética da alteridade: um diálogo intertextual entre Fernando Pessoa e Caio Fernando Abreu. **Caligrama**, Belo Horizonte, UFMG, n. 7, 2001, p. 23 - 88.

ABREU, C. F. *Triângulo das águas*. São Paulo: Siciliano, 1991.

_____. Um biógrafo da emoção. (Entrevista concedida a Vera Aguiar, Charles Kieffer e Roberto Antunes Fleck). In: *Caio Fernando Abreu*. 2. ed. Porto Alegre: Editora da ULBRA/ IEL, 1995 (col. Autores gaúchos, n. 19), p. 03 - 08.

BACHELARD, G. *A poética do espaço*. Trad. de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BORELLI, O. Clarice, segundo Olga Borelli. (entrevista concedida a Arnaldo Franco Junior). **Suplemento Literário Minas Gerais**, Belo Horizonte, Imprensa Oficial, 19/ dez./ 1987, p. 08 - 09.

CARVALHAL, T. F. Literatura comparada: a estratégia interdisciplinar. **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, Niterói, ABRALIC, n. 1, 1991, p. 09 - 21.

CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Trad. Carlos Sussekind (coord). Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.

DINIS, N. F. Na busca da percepção perdida: caminhos merleau-pontyanos em Clarice Lispector. **Revista Letras**, Curitiba, Editora da UFPR, n. 59, jan. - jun./ 2003. p. 47 - 59.

DIP, P. *Para sempre seu*, Caio F. Rio de Janeiro: Record, 2009.

GARRIDO, L. Uma narrativa com ascendentes. Folhetim, São Paulo, **Folha de São Paulo**, 18/ ago./1985, p. 04 - 05.

HELENA, L. Clarice Lispector: um modo de narrar. **Cadernos pedagógicos e culturais**, Niterói, CEN-FUBRAE, v. 2, n. 2/3, 1993, p. 241-257.

HUMPHREY, R. *O fluxo de consciência: um estudo sobre James Joyce, Virginia Woolf, Dorothy Richardson, William Faulkner e outros*. Trad. Gert Meyer. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1976.

KADOTTA, N. P. O narrar como procedimento de resgate. In: _____. *A tessitura dissimulada: o social em Clarice Lispector*. São Paulo: Estação Liberdade, 1997. p. 67 - 98.

LISPECTOR, C. *Água viva*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

_____. *Correspondências*. Org. Teresa Montero. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

NUNES, B. Filosofia e literatura: a paixão de Clarice Lispector. **Almanaque**, São Paulo, Brasiliense, n. 13, 1981. p. 33 - 41.

PELLEGRINI, T. *A imagem e a letra*. A prosa brasileira contemporânea. Tese (Doutorado em Letras). Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1993.

REIS, R. Odes de Ricardo Reis. In: PESSOA, F. *Obra poética*. Rio de Janeiro: Companhia José Aguilar Editora, 1972. p. 251 - 296.

RUSSOTTO, M. La narradora: imágenes de la transgresión en Clarice Lispector. **Remate de Males**, Campinas, IEL/UNICAMP, n. 9, 1989, p. 85 - 93.

SEVERINO, A. E. As duas versões de *Água viva*. **Remate de Males**, Campinas, IEL/ UNICAMP, n. 9, 1989, p. 115 - 118.