



O sentido originário da palavra poética em *Água viva*

*The original meaning of the poetic word in *Água viva**

Luciano da Silva Façanha*
Márcia Manir Miguel Feitosa**
Jefferson Maciel Moraes Gomes***

Universidade Federal do Maranhão

Recebido em: 26/04/2020

Aceito para publicação em: 20/05/2020

* Professor Associado do Departamento de Filosofia e do Programa de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade da Universidade Federal do Maranhão – UFMA. Pós-Doutorado em Filosofia pela PUC/SP.

Lattes: <<http://lattes.cnpq.br/7318884096236926>>.

ORCID: <<https://orcid.org/0000-0003-1178-4018>>.

E-mail: lucianosfacanha@hotmail.com

** Professora Titular do Departamento de Letras da Universidade Federal do Maranhão. Docente permanente dos Programas de Mestrado em Letras e Mestrado em Cultura e Sociedade (UFMA). Bolsista de Produtividade em Pesquisa 2 do CNPq.

Lattes: <<http://lattes.cnpq.br/0938601542329006>>.

ORCID: <<https://orcid.org/0000-0001-5750-8620>>.

E-mail: marciamanir@hotmail.com

*** Mestre em Psicologia pela Universidade Federal do Maranhão (2018). Bacharel em Psicologia pela Universidade Federal do Maranhão (2015).

Lattes: <<http://lattes.cnpq.br/9887555278349985>>.

ORCID: <<https://orcid.org/0000-0002-1222-2108>>.

E-mail: jeffersonmmgomes@gmail.com

Sumário

Resumo

Com base no envolvimento recíproco entre literatura e filosofia, este artigo tem como propósito articular as contribuições filosóficas de Martin Heidegger e Hans-Georg Gadamer sobre a verdade da arte, linguagem e verdade da palavra com a particularidade temática do “romance” *Água viva*, de Clarice Lispector. Resulta daí uma exposição sobre a verdade expressiva e originária da palavra poética, da qual emerge um caminho para uma reaproximação com a própria linguagem.

Palavras-chave: Literatura. Filosofia. Palavra poética. Linguagem.

Abstract

Inspired by the mutual involvement between Literature and Philosophy, this article aims to dialogue the philosophical contributions of Martin Heidegger and Hans-Georg Gadamer on truth of art, language and truth of the word with the particular theme of the novel *Água viva* by Clarice Lispector. As a result, it's presented the expressive and original truth of the poetic word, from which emerges a path for a rapprochement with language itself.

Keywords: Literature. Philosophy. Poetic word. Philosophy.

Bem sei o que é o chamado verdadeiro romance. No entanto, ao lê-lo, com suas tramas de fatos e descrições, sinto-me apenas aborrecida. E quando escrevo não é o clássico romance. No entanto é romance mesmo.

Clarice Lispector

Introdução

Ao longo de sua trajetória literária, Clarice Lispector (1920-1977) se mostrou uma grande mestra na arte das palavras. Entre os muitos episódios que podem revelar tamanha maestria está a curiosa tentativa de Clarice em esconder suas origens estrangeiras quando, além de ter abreviado a idade com a qual havia chegado ao Brasil, também ousou latinizar seu sobrenome, ucraniano e incomum, por meio de uma combinação lúdica das palavras latinas *lis* (lúrio) e *pector* (peito), buscando, assim, atribuir a si mesma mais brasilidade (MOSER, 2009).

De fato, Clarice era muito habilidosa no trato com as palavras, sobretudo, com a palavra fora de seu domínio prático. Em algumas de suas obras, o jogo com a palavra chega até mesmo a ser o que mais ressoa, expressando-se por meio de diálogos despreziosos sobre o seu próprio sentido e produto final, a linguagem. É o que acontece na obra *Água viva*, publicada originalmente em 1973, cujo enredo tem na palavra sua centralidade do início ao fim, tornando esta produção clariceana completamente metalinguística e, em razão disso, um recurso providencial para dialogar sobre a verdade expressiva e originária da palavra, além de apontar para um caminho possível de reaproximação com a linguagem.

Para isso, a princípio revela-se a relação de Clarice com a escrita, a qual, partindo de uma apropriação aparentemente particular, transcendeu para um caráter bastante filosófico e universal. Em seguida, caracteriza-se a fluência da narrativa em *Água viva* como sendo um manifesto sobre a palavra e o próprio processo criativo. E, finalmente, por meio de uma articulação com pressupostos heideggerianos e gadamerianos, mostra-se como o tratamento estético da palavra leva a uma reconquista do seu sentido polivalente e originário, tornando-a, assim, um caminho para um retorno à própria linguagem.

Clarice Lispector: do particular ao universal

Desde muito cedo Clarice denunciava ser dona de uma escrita peculiar, haja vista que as palavras, seus sentidos e até mesmo a estrutura do que escrevia, tendiam a fugir consideravelmente do trivial. Já na sua infância, vivida no Recife, ela e outras crianças tinham o costume de enviar textos para um pequeno jornal da cidade, no entanto os escritos de Clarice nunca eram escolhidos (MOSER, 2009).

Na crônica de nome *Era uma vez*, Clarice se recorda das suas primeiras histórias escritas aos sete anos e sugere algumas das razões pelas quais suas criações infantis nunca terem sido selecionadas:

Respondi que eu gostaria mesmo era de poder um dia afinal escrever uma história que começasse assim: “era uma vez...”. Para crianças? perguntaram. Não, para adultos mesmo, respondi já distraída, ocupada em me lembrar de minhas primeiras histórias aos sete anos, todas começando com “era uma vez”; eu as enviava para a página infantil das quintas-feiras do jornal de Recife, e nenhuma, mas nenhuma, foi jamais publicada. E era fácil de ver por que. Nenhuma contava propriamente uma história com os fatos necessários a uma história. Eu lia as que eles publicavam, e todas relatavam um acontecimento. Mas se eles eram teimosos, eu também (LISPECTOR, 1999a, p. 21).

Apesar dos insucessos da infância, Clarice manteve-se firme em suas narrativas pouco tradicionais, continuando a escrever suas sensações, a criar heróis e anti-heróis, com qualidades e defeitos. Segundo Nunes (1989), suas narrativas trouxeram inúmeras inovações: do monólogo interior à quebra da ordem causal exterior, das oscilações do tempo aos esgarçamentos do enredo e, sobretudo, uma perspectiva bastante introspectiva.

Clarice queria dialogar com seus leitores de modo íntimo, buscando sempre um contato profundo com eles e consigo mesma: “Nos meus livros quero profundamente a comunicação profunda comigo e com o leitor” (LISPECTOR, 1999b, p. 113). Dessa maneira, ela se tornou um dos grandes nomes da literatura, embora a

falsa modéstia a conduziu à negação da sua condição de escritora: “Literata também não sou porque não tornei o fato de escrever livros ‘uma profissão’, nem uma ‘carreira’. Escrevi-os só quando espontaneamente me vieram, e só quando eu realmente quis” (LISPECTOR, 1999b, p. 149).

Sustentando-se nesse discurso, Clarice atribuía uma espécie de intuição espontânea a todo o seu processo de produção literária, o qual era marcadamente atravessado por um desejo de liberdade:

Outra coisa que não parece ser entendida pelos outros é quando me chamam de intelectual e eu digo que não sou. De novo, não se trata de modéstia e sim de uma realidade que nem de longe me fere. Ser intelectual é usar sobretudo a inteligência, o que eu não faço: uso é a intuição, o instinto (LISPECTOR, 1999b, p. 149).

Dessa maneira, ela pretendia fugir de qualquer engessamento: “Eu não queria meu modo de dizer. Queria apenas dizer” (LISPECTOR, 1999b, p. 142-143). Apesar de todos esses esforços, Clarice parece ter falhado na tarefa de ultrapassar o obstáculo do estilo próprio, já que sua escrita é, comumente, tachada como profunda, sensorial e imbuída de certo teor filosófico, ainda que despropositado.

Segundo Oliveira (1988, p. 70), Clarice pode ser definida inclusive enquanto uma ficcionista-filosófica, uma vez que desvela estar mais interessada em interrogar o mundo e a condição humana do que simplesmente narrar e contar histórias com princípio, meio e fim:

Poderíamos mesmo assegurar que o impulso artístico em Clarice talvez se explique muito mais pela necessidade vital de compreender a si mesma e o mundo que a cerca do que pela preocupação propriamente intelectual de defender esse ou aquele sistema, essa ou aquela ideia filosófica.

Nunes (2005, p. 289) incluía Clarice Lispector entre o grupo de escritores e filósofos cuja obra expressava um cruzamento mútuo entre o poético e o filosófico. Na verdade, ele mesmo já partia de um hibridismo crítico em suas análises: “Literatura e filosofia são hoje, para mim, aquela união convertida em tema reflexivo único, ambos domínios em conflito, embora inseparáveis, intercomunicantes”. Por isso, Benedito Nunes, um dos principais críticos da obra de Clarice, via que certos temas da obra da escritora brasileira seriam melhor compreendidos quando vinculados a postulados filosóficos, especialmente, aqueles oriundos das filosofias existencialistas e heideggeriana (NASCIMENTO, 2012), dentro das quais a linguagem, a angústia e a náusea eram temas que se esbarravam. Assim, a partir de personagens sempre em questionamento íntimo e intenso, Clarice acabou criando um universo rico de indagações, que transcendem e oferecem perigo a todos; mas é um perigo bom, pois, à medida que desconcerta, permite uma investigação necessária da própria situação do ser, da existência.

A fluência de *Água Viva*¹: um manifesto sobre a palavra

Água viva é um romance sem romance onde amiúde surgem referências ao fato de que se lê uma história dentro da qual não existe propriamente uma amarração de acontecimentos: “História não te prometo aqui” (LISPECTOR, 1998, p. 38). Ao contrário, o que há em *Água viva* é a quebra de uma sequência tradicional e a construção de uma narrativa com caráter de continuidade, na qual todas as suas reflexões, que são muitas, correm como as águas que dão nome ao livro e destinam-se para um fim inacabado: “O que te escrevo é um ‘isto’. Não vai parar: continua” (LISPECTOR, 1998, p. 95).

Um “grande poema em prosa, publicado como ‘romance’, [que] sustenta-se pelo poder do estilo”, é o que pontua Solange Ribeiro de Oliveira. E continua:

Para acertar uma proposta [de escrever uma obra ‘abstrata’], Clarice começou por reunir fragmentos, anotações antigas, trechos de suas crônicas, num autoplágio, que, acoplado a variações de textos constantes em inéditos intitulados *Objeto gritante*, iria resultar em *Água viva* (OLIVEIRA, 2017, p. 263).

¹ *Água viva* “é de agosto de 1973, e a versão anterior, escrita dois anos antes. Essa primeira versão trazia o título de *Atrás do Pensamento: monólogo com a Vida* mas passou a chamar-se mais tarde, *Objeto Gritante* ou simplesmente *Objeto*. As duas versões diferem sobretudo na inclusão de aspectos biográficos. A versão de 1971 sofreu profundas alterações, para que dela fossem extraídas referências demasiado pessoais. O resto, o âmago do livro, já se encontra na primeira versão” (SEVERINO, 1989, p. 116).

Em meio a esse texto entrecortado, uma artista plástica, não mais satisfeita apenas com as cores e profundidade, recorre ao que ela chama de quarta dimensão. A palavra é tomada por conta de sua especialidade, a qual assegura à voz narrativa uma forma mais inteira de se dirigir a alguém e reconhecer a si mesma:

Ouve-me então com teu corpo inteiro. Quando vieres a me ler perguntarás por que não me restrinjo à pintura e às minhas exposições, já que escrevo torto e sem ordem. É que agora sinto necessidade de palavras e é novo para mim o que escrevo porque minha verdadeira palavra foi até agora intocada. A palavra é a minha quarta dimensão. (LISPECTOR, 1998, p. 10-11).

Além de ser um manifesto sobre a palavra na obra poética, *Água viva* expressa também a dinâmica do acontecimento estético à medida que escancara o envolvimento generoso entre o emissor e o receptor de uma mensagem. O elo entre esses dois personagens é inclusive a condição essencial para que a palavra se realize, para que ela execute a polivalência que lhe é própria: “Preciso terrivelmente de você. Nós temos que ser dois” (LISPECTOR, 1998, p. 42).

Outro importante aliado para a construção desse diálogo é o entendimento do sentido do tempo. A cronologia peculiar da narrativa revela-se como reflexo da temporalidade que atravessa a própria vida, que na obra de Clarice recebe o nome de *instante-já*:

[...] o instante-já é um pirilampo que acende e apaga, acende e apaga. O presente é o instante em que a roda do automóvel em alta velocidade toca minimamente no chão. E a parte da roda que ainda não tocou, tocará num imediato que absorve o instante presente e torna-o passado. (LISPECTOR, 1998, p. 16).

Com o domínio das palavras, a defesa da interlocução e a consciência sobre a realidade do tempo, a voz narrativa assume então uma postura vigilante diante do mundo. Cuida e toma nota sobre ele. O propósito é captar a pureza do “é” das coisas, o que, em sequência, transmuta-se para uma tentativa de captação da essência de si mesma, enquanto parte desse mesmo mundo. A narração chega a soar, por vezes, paranoica, pois a voz narrativa demonstra a vontade de pegar a própria palavra, o tempo e a existência das coisas. É o que repetidas vezes se nota a partir de descrições minuciosas e delicadas, como se elas fossem tentativas de aprisionar o detalhe:

Segurar passarinho na concha meio fechada da mão é terrível, é como se tivesse os instantes trêmulos na mão. O passarinho espavorido esbate desordenadamente milhares de asas e de repente se tem na mão semicerrada as asas finas debatendo-se e de repente se torna intolerável e abre-se depressa a mão para liberar a presa leve. (LISPECTOR, 1998, p. 49).

Pela postura observadora e o cuidado em descrever a levíssima presença do instante, *Água viva* denuncia-se como um manifesto sobre a palavra e a linguagem. Na verdade, é um “romance” sobre a escrita como um jogo, cuja uma das regras é desafiar-se em meio à pluralidade das palavras:

[...] então escrever é o modo de quem tem a palavra como isca: a palavra pescando o que não é palavra. Quando essa não palavra – a entrelinha – morde a isca, alguma coisa se escreveu. Uma vez que se pescou a entrelinha, poder-se-ia com alívio jogar a palavra fora. Mas aí cessa analogia: a não palavra, ao morder a isca, incorporou-a. O que salva então é escrever distraidamente. (LISPECTOR, 1998, p. 22).

Para Nunes (1989, p. 64), *Água viva* é um dos livros de Clarice que lida com o processo criador, focando na experiência interior e sondando os estados da consciência individual; além disso, é uma obra que compõe um estilo de narrativa comum em Clarice, de onde emerge um “conduto para a problematização das formas narrativas tradicionais em geral e da posição do próprio narrador em suas relações com a linguagem e a realidade, por meio de um jogo de identidade da ficcionista consigo mesma e com seus personagens”.

Ao priorizar a busca pela palavra (perdida), a não palavra, *Água viva* torna a linguagem objeto central de sua discussão e, por isso, acredita-se que essa obra acabe apontando uma solução para aquilo que Heidegger (2011) denuncia quando discute os caminhos da linguagem, a qual ele compreende como distante de nós, sendo, por isso, necessário pôr-se a caminho para, de algum modo, alcançá-la, reaproximar-se dela: “E quando estranho a palavra aí é que ela alcança o sentido. E quando estranho a vida aí é que começa a vida” (LISPECTOR, 1998, p. 83).

Essa obra de Clarice consiste, portanto, numa boa oportunidade para provar o quanto filosofia e literatura avizinham-se por meio da centralidade da linguagem, em uma relação situada para além de uma simples iluminação filosófica do literário, ou a retratação da filosofia por meio do poético; na verdade, ambas se aproximam porque só podem existir como obras de linguagem e, apesar das distinções, inclinam-se uma em direção a outra (NUNES, 2005).

O sentido originário da palavra poética

A linguagem é onde o homem encontra a morada própria da sua presença, sua essência repousa na linguagem, sendo a capacidade de falar uma das características que o distingue e marca. Contudo, essa proximidade humana da linguagem através da fala perde-se à medida que, ao falar, o homem não fala de linguagem em si, porém, em vez disso, utiliza-a mais como meio ou instrumento. Após constatar isso, Heidegger (2011) expõe que uma das maneiras de fazer a linguagem ressurgir acontece quando se perde a palavra certa para dizer o que concerne, o que provoca, oprime ou entusiasma; desse modo, quando se fica sem dizer o que se quer, é exatamente aí que a linguagem toca o homem com vigor, ainda que muito de longe e num ligeiro segundo.

Não sendo dessa forma, outra alternativa para trazer a linguagem à experiência provém da apropriação da palavra como objeto especial da estética, já que o poeta² é aquele que conduz o jogo concessão-recusa da palavra no exercício de trazer algo perdido à linguagem (HEIDEGGER, 2011). Na verdade, isso expressa a defesa da unidade sensível e moral das artes frente a qualquer dualismo ontológico, proveniente da interpretação heideggeriana da própria obra de arte como sendo cópia do real e lugar de onde pode brotar a verdade (HEIDEGGER, 1977; GADAMER, 2008).

Em *Água viva* esse reencontro com a linguagem acontece não apenas porque se trata de uma obra literária, mas também porque toda a motivação da voz narrativa é oriunda da necessidade de dominar a palavra escrita como expressão alternativa à pintura. A preocupação em aprimorar a forma de dizer é tamanha que a palavra excede-se como instrumento e passa a compor o debate central da narrativa, assumindo o papel de caminho urgente e imprescindível para captar o “é” das coisas. E o que permite à palavra essa capacidade de captação é exatamente o fato de ela poder colocar-se em diálogo e atualizar-se, já que aquilo que ela busca atingir precisa ser avalizado por um interlocutor e atravessar o tempo.

Eu te digo: 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. Cada coisa tem um instante em que ela é. Quero apossar-me do é da coisa. Esses instantes que decorrem no ar que eu respiro: em fogos de artifício eles espocam mudos no espaço. Quero possuir os átomos do tempo. E quero capturar o presente que pela sua própria natureza me é interdito: o presente me foge, a atualidade me escapa, a atualidade sou eu sempre no já (LISPECTOR, 1998, p. 9-10).

É claro que não se pode associar essa ânsia por autenticidade a um campo pragmático de certeza. O sentido de verdade deve ser pensado, em vez disso, a partir do que Heidegger (1977) concebe como uma não verdade ou uma verdade descompromissada com o absolutismo. Nessa mesma perspectiva, Gadamer (2008, p. 17, tradução nossa) concorda que:

[...] o conceito tradicional de verdade, *adaequatio rei et intellectus*, não tem nenhuma função ali onde a palavra não se entende em absoluto como enunciado acerca de algo, mas também que, enquanto existência própria, ela estabelece e realiza uma pretensão em si mesma. Certamente, o singular destacado, e que corresponde à palavra, entranha em si mesmo em uma inadequação lógica essencial, já que a palavra remete a uma infinidade interna de possíveis respostas, das quais todas – e, logo, nenhuma – são adequadas³.

² “[...] a prosa é tão poética e, por isso, tão rara como a poesia (HEIDEGGER, 2011, p. 24)”.

³ “[...] el concepto tradicional de verdad, la *adaequatio rei et intellectus*, no tiene ninguna función allí donde la palabra no se entiende en absoluto como enunciado acerca de algo, sino que, em cuanto existencia propia, establece y realiza una pretensión en sí misma. Ciertamente, el singular señalado, que corresponde a la palabra, entranha en sí mismo una inadecuación lógica esencial, em cuanto que la palabra remite a una infinitud interna de posibles respuestas, todas las cuales – y, por tanto, ninguna – son adecuadas.

Ao tratar a palavra como enunciado, Gadamer (2008, p. 33, tradução nossa) supera o seu valor de simples transmissão e destaca sua qualidade e potencial para dizer algo⁴ e, sobretudo, dizer mais. Em *Água viva*, isso se reflete a partir de um diálogo no qual se valoriza o intervalo dissonante, porém rico, entre aquilo que se diz e aquilo que se ouve, entre aquilo que se escreve e aquilo que se lê:

O que eu te falo nunca é o que 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 em um caleidoscópio (LISPECTOR, 1998, p. 14-15).

Essa polivalência da palavra depende, sobremaneira, do receptor da mensagem, o qual é chamado para contribuir com uma escuta ou leitura atenta e generosa. Na realidade, todos os cuidados que a voz narrativa toma para se apropriar da palavra são igualmente requeridos ao seu interlocutor: “O que estou te escrevendo não é para se ler – é para se ser” (LISPECTOR, 1998, p. 37). Assim, torna-se inevitável não imaginar que, em diversos momentos, a impessoalidade do interlocutor, tratado ora como “tu”, ora como “você”, sugira que este ocupe, na verdade, a posição do sujeito leitor do próprio texto, o que bem combina com a defesa de Nunes (1989) sobre o processo criador sendo um tema de *Água viva*.

O “romance” assumiria, portanto, um caráter descritivo no que diz respeito ao acontecimento estético que, como conceitua Gadamer (2015), trata-se de uma experiência de jogo, no qual autor e intérprete/leitor contribuem para que a obra de arte se realize e comunique a si mesma. É importante destacar que nessa dinâmica, apesar das mediações serem fundamentais para o acontecimento da palavra no texto, não se deve ofuscar a primazia da obra, já que é no texto, em seu próprio modo de ser, que está todo o rigor de sua verdade: “O horizonte de sentido da compreensão não pode ser realmente limitado pelo que tinha em mente originalmente o autor, nem pelo horizonte do destinatário para quem o texto foi originalmente escrito” (GADAMER, 2015, p. 511).

Outro aspecto importante sobre a palavra na obra poética é que sua polivalência não surge de uma recriação. As palavras já carregam em si níveis distintos, o que as torna variáveis não apenas pelo fato de existirem outros idiomas, mas também porque dispõem de inúmeras possibilidades de representar uma mesma coisa (GADAMER, 2015). Na verdade, elas partem de seu próprio uso cotidiano e, em seguida, articulam-se de tal modo ao ritmo, ao verso e à vocalização, incorporando-se de mais pluralidade e recuperando seu poder de dicção originário, o que, conforme Gadamer (2008), só é possível porque:

A palavra não é um elemento do mundo como são as formas e as cores, dispostas em uma nova ordem. Na verdade, cada palavra é, em si mesma, já um elemento de uma nova ordem e, por isso, é essa ordem mesma em seu total. Ali onde ressoa uma palavra está invocado o conjunto de uma linguagem e tudo aquilo que ela pode dizer. E a linguagem pode dizer tudo⁵ (GADAMER, 1998, p. 44, tradução nossa).

Essa especialidade pode ser compreendida como uma das razões que levam a voz narrativa de *Água viva* ao abandono da pintura e à adoção das palavras como novo modo de expressão. No entanto, para essa empreitada, seu ponto de partida não precisa sofrer uma revolução: “Continuo com a capacidade do raciocínio – já estudei matemática que é a loucura do raciocínio” (LISPECTOR, 1998, p. 9). E, embora a elementaridade da sua procura torne tudo mais difícil, as palavras existentes não a decepcionam: “Há muita coisa a dizer que não sei como dizer. Faltam as palavras. Mas recuso-me a inventar novas: as que existem já devem dizer o que se consegue dizer e o que é proibido” (LISPECTOR, 1998, p. 29). Assim, para conseguir dizer aquilo que lhe escapa, a voz narrativa (e igualmente seu interlocutor) dirige-se para detrás do pensamento e de lá supõe-se que ela mesma estabeleça a transposição dos níveis da palavra, como recomenda Gadamer (2005)⁶.

⁴ Ser palabra quiere decir ser diciente (GADAMER, 2008, p. 20).

⁵ La palabra no es un elemento del mundo como son las formas y los colores, dispuesto em un orden nuevo. Más bien cada palabra es, ella misma, ya elemento de un orden nuevo y, por tanto, es ese orden mismo en el total. Allí donde resuena una palabra está invocado el conjunto de un lenguaje y todo lo que puede decir. Y el lenguaje sabe decirlo todo.

⁶ No livro *Quem sou eu, quem és tu?*, originalmente publicado em 1960, Hans-Georg Gadamer se aventura na interpretação hermenêutica dos poemas do romeno Paul Celan. Entre os critérios apontados por ele como importantes para compreender as palavras, está conhecer a língua em questão, já que as palavras de um poema constituem a unidade de uma fala e, portanto, para

A possibilidade de transposição entre esses níveis destaca o caráter de inesgotabilidade das palavras na obra poética, o que permite que seus sentidos joguem constantemente e se enriqueçam. “A palavra ‘surge’ na poesia a partir de uma força de dicção nova que com frequência está oculta no usual⁷” (GADAMER, 1998, p. 43, tradução nossa). Em *Água viva*, a palavra é experimentada ao máximo e sem qualquer pudor; chega-se a brincar com a sua sonoridade e tenta-se até apalpá-la como maneira de provar a sua patente maleabilidade:

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. Meu corpo incógnito te diz: dinossauros, ictiossauros e plessiossauros, com sentido apenas auditivo, sem que por isso se tornem palha seca, e sim úmida. Não pinto ideias, pinto o mais intangível “para sempre”. Ou “para nunca” é o mesmo. Antes de mais nada, pinto pintura. E 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 de fruto. Tenho que me destituir para alcançar cerne e semente de vida (LISPECTOR, 1998, p. 12).

Na verdade, essa transposição entre os níveis da palavra acontece como experimentação no próprio texto. É possível perceber como seu primeiro nível e seus níveis embutidos passam não apenas por uma sobreposição, mas são também mesclados, na medida em que conceitos mais cristalizados aparecem em harmonia com descrições mais figurativas. Toma-se o exemplo do que acontece com flores em uma longa passagem da narrativa:

Agora vou falar da dolência das flores para sentir mais a ordem do que existe. Antes te dou com prazer o néctar, suco doce que muitas flores contêm e que os insetos buscam com avidez. Pistilo é órgão feminino da flor que geralmente ocupa o centro e contém o rudimento da semente. Pólen é pó fecundante produzido nos estames e contido nas anteras. Estame é o órgão masculino da flor. É composto por estilete e pela antera na parte inferior contornando o pistilo. Fecundação é a de dois elementos de geração – masculino e feminino – da qual resulta o fruto fértil. [...] Rosa é a flor feminina que se dá toda e tanto que para ela só resta a alegria de se ter dado. Seu perfume é mistério doido. Quando profundamente aspirada toca no fundo íntimo do coração e deixa o interior do corpo inteiro perfumado. O modo de ela se abrir em mulher é belíssimo. As pétalas têm gosto bom na boca – é só experimentar. [...] **Preste atenção e é um favor: estou convidando você para mudar-se para reino novo** (LISPECTOR, 1998, grifo nosso, p. 56-57).

No fim das contas, nesse reino novo para o qual se é convocado, a liberdade permite um encontro com a integridade da palavra, impulsionando uma sobreposição e harmonização de vários de seus níveis. O tratamento poético permite que as palavras apareçam a serviço de si mesmas, autônomas, polivalentes e, por isso, mais próximas de sua força original. A palavra na obra poética se diz genuinamente e sua plenitude do dizer é inaugural (HEIDEGGER, 2011). Portanto, pensar o sentido originário das palavras não se refere ao descobrimento de uma fórmula a partir da qual seja possível fabricá-las ou reinventá-las, mas sim um reencontro com tudo aquilo que as palavras podem representar.

Considerações finais

Com pouco mais de noventa páginas *Água viva* parece ser um texto pequeno, mas se revela, na verdade, tão grandioso que dentro dele não cabe sequer uma história completa. Essa indeterminação temática nasce do desconforto de uma personagem que perde não a palavra em si, mas sente-se em falta com a pintura como forma única de expressão. Assim, da vontade de captar aquilo que cores, formas e nuances já não podem mais, ela engaja-se com bastante euforia na dialogicidade e polivalência das palavras, resultando disso uma escritura poética com incontáveis indagações e reflexões que provam os diversos alcances que a palavra e a linguagem podem ter.

Em *Água viva*, os caminhos para uma reaproximação com a linguagem estão todos disponíveis, seja como conversão plena, seja como apropriação poética das palavras. Assim, a linguagem emerge distante de qualquer instrumentalização que a diminua ou cerceie, concedendo à voz narrativa não só a chance de perceber seus arredores: “[...] lucidamente falo de algumas das milhares de coisas e pessoas das quais tomo conta.

averiguar com exatidão a precisão própria do dito, que faz da fala um poema, é preciso sair do primeiro nível das palavras e partir para seus níveis embutidos.

⁷ La palabra “surge” en la poesía a partir de una fuerza de dicción nueva que con frecuencia está oculta en lo usual.

Também não se trata de emprego pois dinheiro não ganho por isto. Fico apenas sabendo como é o mundo” (LISPECTOR, 1998, p. 61), como também a possibilidade de reconhecer a si mesma: “Escrevo-te porque não me entendo” (LISPECTOR, 1998, p. 28). E todos esses caminhos também se iluminam para aquele que recebe a mensagem, caso este se digne a acompanhá-la com igual doação, tendo, dessa maneira, como resultado, um reencontro com a linguagem e com a morada de sua própria situação como ser integrado ao mundo.

Referências

- GADAMER, Hans-Georg. Acerca de la verdad de la palabra. In: _____. *Arte y verdade de la palabra*. Barcelona: Paidós Studio, 1998.
- _____. *Quem sou eu, quem és tu?: comentários sobre o ciclo de poemas Hausto-Cristal de Paul Celan*. Rio de Janeiro: Eduerj, 2005.
- _____. *Verdade e método I: traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica*. Petrópolis: Vozes, 2015.
- HEIDEGGER, Martin. *A origem da obra de arte*. Lisboa: Edições 70 Ltda, 1977.
- _____. *A caminho da linguagem*. Petrópolis, RJ: Vozes; Bragança Paulista, SP: Editora Universitária São Francisco, 2011.
- LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- _____. *Para não esquecer*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999(a).
- _____. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999(b).
- MOSER, Benjamin. *Clarice, uma biografia*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- NASCIMENTO, Maria de Fatima do. *Benedito Nunes e a moderna crítica literária brasileira*. 2012. 370 f. Tese (Doutorado em Teoria e História Literária) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, 2012. Disponível em: <http://repositorio.unicamp.br/jspui/bitstream/REPOSIP/270161/1/Nascimento_MariadeFatimado_D.pdf>. Acesso em: 02 de julho de 2020.
- NUNES, Benedito. *Clarice Lispector ou o naufrágio da introspecção. Remate de males*. Campinas, v. 9, mai. 1989. p. 63-70. Disponível em: <<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/view/8636562/4281>>. Acesso em: 06 jul 2020.
- NUNES, Benedito. *Meu caminho na crítica. Estudos Avançados*, São Paulo, 19(55), 2005, p. 289-305. Recuperado de: <<http://www.revistas.usp.br/eav/article/view/10111>>. Acesso em: 07 de jul. 2020.
- OLIVEIRA, Maria Elisa de. *Clarice Lispector: um diálogo entre Filosofia e Literatura*. Transformação. São Paulo, v. 11, dez. 1988. p. 69-73. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0101-31731988000100009&script=sci_arttext>. Acesso em: 08 jan. 2014.
- OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. *Literatura e pintura abstrata: Água viva de Clarice Lispector*. *Aletria*, Belo Horizonte, v. 27, n. 2, p. 261-276, 2017.
- SEVERINO, Alexandrino Eusebio. *As duas versões de Água viva*. *Remate de males*, Campinas, v. 9, mai. 1989. p. 115-118. Disponível em: <<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/view/8636567/4286>>. Acesso em: 06 jul. 2020.