

## LINGUAGEM E DIÁLOGO EM *ÁGUA VIVA*: UMA INTERPRETAÇÃO HERMENÊUTICA

*Language and dialogue in Água viva: an hermeneutic interpretation*

Jefferson Maciel Moraes Gomes<sup>1</sup>  
Almir Ferreira da Silva Junior<sup>2</sup>

**Resumo:** Ao reconsiderar o domínio da arte como experiência de verdade e a compreensão como modo de desvelamento de todo sentido, a hermenêutica filosófica fortalece a força expressiva da arte e impõe a interpretação no horizonte da linguagem como uma possibilidade concreta de investigação. Nessa direção, o filósofo alemão Hans-Georg Gadamer (1900-2002) estabeleceu a partir do livro *Quem sou eu, quem és tu?* - uma interpretação hermenêutica dos poemas do romeno Paul Celan (1920-1970) - para analisar as indeterminações entre as pessoas poéticas e o terreno discursivo da linguagem. A partir disso, este artigo objetiva experimentar o sentido de verdade na arte, elegendo a literatura e, em especial, o romance *Água viva* de Clarice Lispector (1920-1977), no qual a palavra literária revela o seu sentido no médium da linguagem e no horizonte lúdico do diálogo. O resultado desta empreitada é uma análise profícua e não categórica sobre a manifestação da dialogicidade como processo fundante na constituição do “eu” e “tu” (poéticos).

**Palavras-Chave:** Literatura; Interpretação hermenêutica; Linguagem; Dialogicidade.

**Abstract:** The postulates of philosophical hermeneutics empower the expressive strength of oeuvre d'art and place interpretation as a form of language taken as a concrete method of investigation for the true meaning of things. From his own aesthetic philosophy, Hans-Georg Gadamer (1900-2002) proposes in his book entitled *Who am I and who are you?* a hermeneutic interpretation of Paul Celan's poems (1920-1970) in order to analyze the indetermination between the poetic voices and the discursive field of language. Inspired on Gadamer's work, this article aims to experience the meaning of truth through the fiction book *Agua viva* by the Brazilian author Clarice Lispector (1920-1977), since its theme concerns language and dialogue as well. As a result, it has emerged a productive and non-categorical analyzes about the importance of dialogicity as a fundamental process for the constitution of the “me” and “you” (on the novel).

**Keywords:** Literature; Hermeneutic interpretation; Language; Dialogicity.

---

<sup>1</sup> Mestre em Psicologia pela Universidade Federal do Maranhão/UFMA, São Luís, Maranhão, Brasil. Doutorando em Psicologia pela Universidade Federal Fluminense/UFF, Niterói, Rio de Janeiro, Brasil, jeffersonmmgomes@gmail.com.

<sup>2</sup> Doutor em Filosofia pela Universidade de São Paulo/USP, São Paulo, São Paulo, Brasil. Professor Associado IV no Departamento de Filosofia da Universidade Federal do Maranhão – UFMA. Professor Permanente do Mestrado Profissional de Filosofia e do Mestrado Acadêmico em Filosofia da Universidade Federal do Maranhão/UFMA, São Luís, Maranhão, Brasil, alferjun@uol.com.br.

## INTRODUÇÃO

A partir do entendimento de que a literatura, poesia e prosa, possuem potencialidades expressivas para alargar os horizontes, torna-se inevitável não a eleger como recurso especial de desvelamento do sentido das coisas. Na verdade, essa é uma característica que se estende a toda arte, mas tem no campo da literatura “algo de peculiar e incomparável; ela impõe uma tarefa específica para o transformar-se em compreensão” (GADAMER, 2015, p. 229). Nesse sentido, o filósofo alemão Hans-Georg Gadamer torna-se um excelente aliado, uma vez que, além de postular a obra de arte como experiência de verdade, também esclarece como toda experiência de sentido ocorre na compreensão e implica sempre um momento de aplicação que se processa por meio da linguagem, esta associada à palavra de uma língua. “*A linguagem é o médium universal em que se realiza a própria compreensão. A forma de realização da compreensão é a interpretação*” (GADAMER, 2015, p. 503. Grifo do autor).

Essa imbricação indissolúvel entre compreender e interpretar pode ser tomada como o que motiva Gadamer a construir uma “metodologia” de interpretação hermenêutica, a partir dos poemas de Paul Celan, e com ênfase sobre a linguagem como meio em que a experiência hermenêutica se constitui, tendo em vista que é nela que acontece o acordo entre os interlocutores e, portanto, o entendimento sobre as coisas, numa dinâmica que deixa falar o objeto e, ao mesmo tempo, a linguagem do intérprete (GADAMER, 2015). Com base nesse exercício de *práxis*, onde a tarefa hermenêutica da compreensão pressupõe uma “aplicação”, este artigo propõe-se a realizar uma interpretação hermenêutica do romance *Água viva* de Clarice Lispector, o qual compartilha com os poemas de Celan, apesar das estruturas literárias distintas, o caráter dialógico e a atmosfera poética, esta última entendida enquanto forma de polissemia e desvelamento de sentidos<sup>3</sup>.

Com esse intuito, a princípio são expostas considerações sobre a experiência ontológico-hermenêutica da verdade da arte, destacando fundamentos conceituais da hermenêutica filosófica. Em seguida, são descritos os aspectos da interpretação hermenêutica, extraídos do livro *Quem sou eu, quem és tu?: comentários sobre o ciclo de poemas Hausto-Cristal de Paul Celan*, explorando não só as análises dos versos, mas

---

<sup>3</sup> “(...) a prosa é tão poética e, por isso, tão rara como a poesia” (HEIDEGGER, 2011, p. 24).

também algumas reflexões da tradutora da obra Raquel Abi-Sâmara e os prefácios e posfácios escritos pelo próprio Gadamer. Por fim, é apresentada uma interpretação hermenêutica do romance *Água viva*, resultando disso uma análise profícua e não categórica sobre a apropriação da linguagem e interlocução entre as pessoas poéticas do romance e, conseqüentemente, a manifestação da dialogicidade como processo fundante na constituição do “eu” e “tu” (poéticos).

### **HANS-GEORG GADAMER E A HERMENÊUTICA DA OBRA DE ARTE**

Nascido em 1900, o alemão Hans-Georg Gadamer fez do seu interesse pelas artes e idiomas um conteúdo importante para os seus postulados filosóficos. Na sua obra principal, *Verdade e método I: traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica*, publicada originalmente em 1960, ele registrou os fundamentos da sua hermenêutica filosófica e assumiu uma postura crítica em relação ao que considerava como excessos da ciência moderna, adotando, em contraposição, a arte como meio legítimo de experimentação da verdade:

O fato de experimentarmos a verdade numa obra de arte, o que não se alcança por nenhum outro meio, é o que dá importância filosófica à arte, que se afirma contra todo e qualquer raciocínio. Assim, ao lado da experiência da filosofia, a experiência da arte é a mais clara advertência para que a consciência científica reconheça seus limites (GADAMER, 2015, p. 31).

Assim, compreender e interpretar como possibilidade de experimentação de sentido não é um expediente reservado apenas à ciência, mas pertence ao todo da experiência humana no mundo (GADAMER, 2015). Essa ampliação do próprio sentido da experiência desautoriza, portanto, que a verdade como correspondência na ciência, mesmo submetendo-se a um controle rigoroso e seguro de revalidações, neutralize a verdade como desvelamento na arte, cujo acontecimento é mediado por um processo hermenêutico circular e dialógico, no qual se fundem os horizontes de um intérprete e do próprio objeto ou, mais precisamente, do texto.

Para essa legitimação da arte como experiência de verdade, Gadamer (2015) recorre a três conceitos muito nucleares para a hermenêutica filosófica. São eles os conceitos de jogo, símbolo e festa, os quais expressam o modo de ser da experiência artística. De forma sucinta, o jogo é o que desperta o caráter convocador e exigente da

arte e dissolve nela a falsa distância entre seriedade e ludicidade, mostrando como esta é, ao contrário, a grande responsável por fazer com que a obra de arte comunique a si mesma a partir da sua própria história. O símbolo tem função representativa e não se trata de uma mera referência a algo que não está presente, mas, mais do que isso, deixa aparecer como presente algo que, no fundo, sempre esteve lá. Por último, a festa é uma celebração coletiva; uma reunião que não é necessariamente física, mas sim a representação de uma coletividade que é para todos (GADAMER, 1985, 2015).

A troca entre os horizontes desses jogadores é o que permite a realização de toda conversação. Contudo, esse papel determinante não pode ser tomado como um ponto de vista que se impõe a não ser como uma possibilidade que se coloca em jogo, ajudando na apropriação do que é dito no texto, preservando a sua primazia: “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). Essa posição central que a escrita ocupa no fenômeno hermenêutico se dá em razão exatamente da sua autonomia e independência em relação ao seu autor e leitor:

Na escrita, a linguagem se liberta do ato de sua realização. Na forma da escrita todo o transmitido está simultaneamente presente para qualquer atualidade. Nela se dá uma coexistência de passado e presente única em seu gênero, na medida em que a consciência presente tem a possibilidade de um acesso livre a tudo quanto tenha sido transmitido por escrito (GADAMER, 2015, p. 505).

Essa especialidade da escrita afunila-se ainda mais sobre os textos de composição poética, uma vez que a palavra em polissemia realizar-se em função do seu próprio interlocutor. Diferente da palavra científica ou jurídica, a palavra poética não carrega a mesma obrigação de limitar-se semanticamente em razão de uma unicidade categórica e necessária. Assim, a palavra verdadeira tem mais vazão para vir à tona na escrita poética, pois nela a palavra pode ressoar com mais plasticidade, podendo dizer mais do que em qualquer outro lugar e permitindo a experimentação do caráter próprio e estranho da linguagem. Isso atribui a linguagem, sobretudo, nesse lugar de pluralidade, um caráter não só de dote disponível à humanidade no mundo, mas sim de base absoluta para que se tenha um mundo, já que é nela que esse mundo e a própria humanidade encontram representação (GADAMER, 2010, 2015).

**QUEM SOU EU, QUEM ÉS TU?: UMA PROPOSTA DE ANÁLISE HERMENÊUTICA**

*Quem sou eu, quem és tu?* foi publicada pela primeira vez em 1973 e revisada e ampliada em 1986. A obra compreende um exercício de meditação realizado por Gadamer a partir da leitura de 21 poemas do romeno Paul Celan, os quais compõem o ciclo *Hausto-Cristal*, este publicado primeiramente em 1965 e depois republicado em conjunto com outros poemas em 1967. Segundo Raquel Abi-Sâmara, tradutora e responsável pela apresentação do livro, Gadamer seguiu nesse trabalho o seu propósito de não esgotar o conteúdo da produção poética de Celan; para isso, ele se distanciou de explicações conceituais e atuou como *outsider*, almejando que suas interpretações não viessem a se constituir como partes do texto, mas sim servissem a este como um recurso que possibilitasse sua contínua reconstrução. A republicação dessa obra de Gadamer é resultado inclusive de debates e revisões do seu conteúdo, levando em consideração réplicas de outros estudiosos e acesso a novos rabisos e rascunhos de Celan.

Para Gadamer (2005) os poemas celanianos se aproximavam cada vez mais de um silêncio sem fôlego, eram muito cifrados e herméticos tal como mensagens em garrafas, porém ele também reconhecia neles certo caráter dialógico através da busca incessante por um interlocutor. É nesse obscurantismo e dialogicidade que Gadamer vai, então, lançar seu interesse com a intenção de superar a primeira e encontrar, na segunda, as determinações das pessoas poéticas Eu-Tu<sup>4</sup>, sobretudo na relação de simultânea intimidade e estranhamento que as une e separa. Antecipa-se que é evidentemente incerto quem são o Eu e o Tu nos poemas de Paul Celan, restando a Gadamer observar que a indeterminação do Eu se dá a partir da possibilidade dele confundir-se entre o Eu do poeta, o personagem e o Eu do leitor, podendo ainda ser nessa confusão toda incorporar-se como cada um de nós; enquanto isso, a indeterminação do Tu consiste em não se saber quem ele é – na verdade, o Tu representa o propósito da alocação, do discurso, sem necessariamente representar um objeto. Apesar disso, Gadamer (2005, p. 45) acrescenta que não é vedado o alcance de certa determinação, sendo para isso necessário que “(...) o

---

<sup>4</sup> Raquel Abi-Sâmara pontua, ainda na apresentação de *Quem Sou eu, quem és tu?*, que a poética de base dialógica de Paul Celan apresenta afinidades com a filosofia do diálogo de Martin Buber (1878-1965), filósofo por quem o poeta tinha grande admiração e lia desde a sua juventude.

Eu de cada leitor assuma voluntariamente o lugar do Eu do poeta e se saiba igualmente implicado, e que a partir daí o Tu adquira a cada vez determinação”.

É por conta dessas particularidades que Gadamer (2005) se implica em adotar uma maneira diferente e mais livre de análise. Sem preocupar-se com um método específico, mas orientado, é obvio, por determinados princípios hermenêuticos, que ele preserva uma postura de leitor não apressado e disposto a encarar o desafio de criar um caminho de interpretação, assumindo inclusive a possibilidade de cometer uma série de erros. Para Gadamer (2005) o importante não é buscar o sentido unívoco do que o poeta quis dizer, nem tampouco fixar a univocidade do sentido expresso pelos versos, mas sim focar no sentido da ambiguidade e indeterminação do poema, sem com isso recair sobre o campo livre do bel-prazer do leitor, o qual deve apenas deixar os ouvidos abertos e não fechar os olhos para, assim, tornar-se mais atento e sensível à pluralidade da primazia do enunciado poético.

Nesse processo de interpretação, não se descarta também que todo poeta possa sugerir certo treinamento em relação ao que ele diz e o que pode ser buscado no contexto de sua obra. Gadamer (2005) chama atenção para o fato de que o próprio Celan sugeria como orientação que seus versos fossem lidos repetidas vezes até o momento em que a compreensão viesse – o que Gadamer só não veio a obedecer quando, por desconhecer algum vocabulário ou tema, recorria à erudição (a um dicionário). Contudo, Gadamer (2005) também faz o alerta para o fato de que essas orientações, e outras informações que se possa ter sobre o autor, só devem ser aceitas como caminho de interpretação caso elas sejam legitimadas pelo próprio texto.

Destaca-se ainda o fato de que o entendimento de um poema não deve acontecer por meio da apreensão isolada das palavras. “O significado preciso de uma palavra só se estabelece a partir da unidade de uma figura de sentido formada pela fala” (GADAMER, 2005, p. 123), sendo, por isso, necessário conhecer a língua em questão para que se realize a difícil tarefa de captar um fôlego, uma voz, sobretudo, numa região que ultrapasse o primeiro nível concreto dessa fala, ou seja, uma região onde o papel das palavras se exceda na função de nomear e significar, distanciando-se de uma unicidade própria e importante de todo falar, mas que não possui sozinha a potência de atingir a polivalência das palavras.

Todo esse exercício de meditação registrado no livro *Quem sou eu, quem és tu?* estabelece, portanto, uma exposição prática de uma experimentação de sentido a partir de uma obra de arte. A partir do ciclo de poemas de Paul Celan, sobretudo, graças às particularidades dialógicas dos versos, Gadamer (2005) revela a primazia e legitimação da obra de arte como objeto de verdade, bem como reflete sobre a natureza dialógica entre as pessoas poéticas Eu-Tu e a transposição dos níveis da fala necessária para atingir o caráter plural das palavras. Finalmente, é importante lembrar que essa práxis hermenêutica de Gadamer não se propõe, em momento algum, a chegar a resultados que se encerrem absolutos, mas busca, em vez disso, promover recursos para a continuidade do debate sobre os poemas de Celan.

### **O TEMA DA LINGUAGEM E O PRIMADO DO DIÁLOGO EM ÁGUA VIVA**

Nascida em uma região onde hoje é a Ucrânia, no ano de 1920, Clarice Lispector mudou-se ainda bebê para o Brasil, onde viveu e escreveu boa parte de suas obras, entre elas *Água viva*, publicada originalmente em 1973. Moser (2009) conta que, apesar da brevidade e simplicidade, esse é um livro que mascara alguns anos de luta, tendo passado por um processo de enxugamento no qual havia sido antes intitulado como *Atrás do pensamento: monólogo com a vida* em 1971 e *Objeto gritante* em 1972<sup>5</sup>. Essa indecisão entre os títulos pode ser facilmente compreensível na medida em que cada um deles parece contemplar elementos que surgem com evidência ao longo da narrativa, tais como uma transposição de uma lógica comum, uma euforia por autodescoberta e uma mobilidade borbulhante entre seus temas.

A obra é, em sua constituição, um romance cunhado de prosa poética, caráter muito exaltado e apreciado na escrita de Clarice. A narrativa não obedece aos padrões do romance clássico, já que há um esgarçamento do enredo (NUNES, 1989), ou seja, a inexistência de uma história com fatos sequenciados, um clímax ou desfecho claros: “História não te prometo aqui” (LISPECTOR, 1998, p. 38); em vez disso, a narração parece ser a todo instante um clímax e traz em si a especificidade do próprio incidente,

---

<sup>5</sup> *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: Diálogo 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).

sendo uma coisa que borbulha e, por isso, a preferência pelo título, como registrado em entrevista concedida por Clarice à Revista Textura de 1974 (GOTLIB, 2013); (BOENO, 2017).

Na verdade, o texto se constrói como um diálogo, no qual o enredo gira em torno dos alcances da linguagem e tem como evento principal a ocorrência da própria palavra<sup>6</sup>, o que, para Homem (2011), confere a narrativa um caráter marcadamente metalinguístico. Vale acrescentar que o acontecimento da palavra em *Água viva* não se dá em um lugar comum; tudo parte de um pensamento lógico que precisa ser subvertido para só então garantir o alcance de níveis de linguagem e sentido fundamentais. Por isso, para Oliveira (2014), a questão do pensamento (da compreensão) acaba se tornando também um motivo principal que atravessa todo o texto:

É com alegria tão profunda. É uma tal alegria. Aleluia, grito eu, aleluia que se funde com o mais escuro uivo humano da dor de separação mas é grito de felicidade diabólica. Porque ninguém me prende mais. Contínuo com capacidade de raciocínio – já estudei matemática que é a loucura do raciocínio – mas agora quero o plasma – quero me alimentar diretamente da placenta. Tenho um pouco de medo: medo ainda de me entregar pois o próximo instante é o desconhecido. O próximo instante é feito por mim? ou se faz sozinho? Fazemo-lo juntos com a respiração. E com a desenvoltura de toureiro na arena (LISPECTOR, 1998, p. 9).

Da mesma maneira que Gadamer (2005) vê o poema TU PODES<sup>7</sup>, o primeiro do ciclo Hausto-cristal, como um prelúdio de todos os outros, considera-se o conteúdo desse primeiro parágrafo de *Água viva* como igualmente introdutório para a atmosfera narrativa posterior. De início, a obra já propaga o seu grande propósito investigativo no sentido de descobrir uma essência originária e elementar das coisas, o qual se estenderá ao longo de todo texto: “Eu que quero a coisa mais primeira porque é fonte de geração – eu que ambiciono beber água na nascente da fonte” (LISPECTOR, 1998, p. 17). É o surgimento de um ser eufórico para extrair do mundo aquilo que antes estava encoberto, para isso, aliando-se e superando o raciocínio mais lógico para atingir em cheio um nível

---

<sup>6</sup> Para Nunes (1989, p. 64), *Água viva* é uma obra que lida com o processo criador, focando na experiência interior e sondando os estados da consciência individual, além de fazer emergir 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”.

<sup>7</sup> Em vez de títulos os poemas de Celan eram registrados com as primeiras palavras do primeiro verso (quando não ele todo) em caixa alta.

mais profundo da linguagem: “(...) 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).

Nos poemas *NAS SERRILHAS* e *ACÚMULO DE PALAVRAS* Gadamer (2005) extrai a importância da palavra e linguagem na construção de uma possibilidade compreensiva. Vale destacar que essa palavra não é a mesma palavra cotidiana. Apesar de provir da atividade comum da fala, a expectativa é que essa palavra desagarre-se desse lugar para percorrer outros níveis, sobretudo, aqueles onde ela possa dizer mais, tal como em *RISCOS DE FALHAS*, poema no qual os componentes sólidos da linguagem são penetrados a partir de fissuras que se preservam na sua crosta, permitindo, assim, que seu cerne seja alcançado. É por isso que se faz necessário quebrar as convenções rígidas no trato com as palavras e admitir a sua maleabilidade e inesgotabilidade de sentido, o que em *Água viva* se coloca como ação imprescindível:

Ouve-me, ouve o silêncio. O que te falo nunca é o que 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 (LISPECTOR, 1998, p. 15)

Para estabelecer essa possibilidade compreensiva através da linguagem é preciso também situar-se em relação à apreensão do tempo. Em *Água viva* ele surge como um presente que escapole para o passado e se evapora para o futuro. A criação do vocábulo instante-já é inclusive uma alternativa que evita qualquer sorte de equívoco, o que contribui, em conjunto com o caráter polivalente das palavras, para o desvelamento do “é” das coisas:

Eu te digo: estou tentando captar a quarta dimensão do instante-já que de tão fugidío 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).

Nesse momento, nota-se também que é em um tom discursivo que a orientação a respeito do tempo acontece. O aspecto dialógico revela-se de maneira mais evidente e pronominal, o que irá se repetir no decorrer de toda a narrativa. Assim, a necessidade de uma respiração em conjunto registrada logo no primeiro parágrafo ganha contornos de

um diálogo no qual um Eu se dirige a um Tu. Assim, as pessoas poéticas em *Água viva*, em um envolvimento puramente dialógico, passam a assumir a função de sustentação e legitimação da verdade do que é dito e compartilhado no texto, incorporando-se nas figuras de um Eu – dividido entre o Eu do escritor, personagem e o eu do leitor – e um Tu ou um interlocutor, cuja indeterminação se mostra mais acentuada.

Quando a interlocução se torna mais constante, imagina-se que o Eu do escritor e o personagem narrador podem soar como a mesma pessoa. Na passagem “Este não é um livro porque não é assim que se escreve. O que escrevo é um só clímax? Meus dias são um só clímax: vivo à beira” (LISPECTOR, 1998, p. 12) é tentador supor que nenhuma outra pessoa tenha expressado isso a não ser a própria mão que escrevia. Além de outros fragmentos que sugerem referências sobre o ofício da escrita<sup>8</sup>, encontra-se também na narrativa alguns elementos que podem ser vinculados à luta particular que Clarice enfrentava como escritora para não ser encaixada em um estilo ou escola literária: “Inútil querer me classificar: eu simplesmente escapulo não deixando, gênero não me pega mais” (LISPECTOR, 1998, p. 13).

Em contrapartida, acompanha-se também um processo em que essa personagem narradora ganha a sua própria corporeidade e se distancia do Eu do escritor:

É também com o corpo todo que pinto os meus quadros e na tela fixo o incorpóreo, eu corpo a corpo comigo mesma (...) Ouve-me então com o teu corpo inteiro. 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 – 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).

Trata-se da corporificação de uma mulher cujo caráter mais marcante é o seu desejo pululante de transpor as barreiras encontradas na sua atividade de pintura, de onde ela sente vontade de partir para aderir às palavras como novo recurso capaz de expressar aquilo que antes não lhe era tão possível: “Comecei estas páginas também com o fim de preparar-me para pintar. Mas agora estou tomada pelo gosto das palavras, e quase me liberto do domínio das tintas” (LISPECTOR, 1998, p. 19). Salienta-se que sua intenção não é apenas alcançar o “é” da coisa outrora impensado, mas também encontrar uma

---

<sup>8</sup> São muito comuns as expressões de pausas ao longo do texto: “Vou agora parar um pouco para me aprofundar mais. Depois eu volto (LISPECTOR, 1998, p. 34)”.

maneira satisfatória de vencer um lugar comum da palavra para transmitir a sua mensagem a alguém, ainda que de início o amadorismo prevaleça:

Lê então o meu invento de pura vibração sem significado senão o de cada sílaba, lê o que agora se segue: “com o correr dos séculos perdi o segredo do Egito, quando eu me movia em longitude, latitude e altitude com ação energética dos elétrons, prótons, nêutrons, no fascínio que é a palavra e a sua sombra”. Isso que te escrevi é um desenho eletrônico e não tem passado ou futuro: é simplesmente já (LISPECTOR, 1998, p. 12).

No início do texto, os imperativos para que o destinatário leia essa mensagem são intensos e frequentes, porém, mais ao centro, eles passam a surgir de maneira mais pontual, como um lembrete assustado da sua imprescindibilidade. Se, a princípio, a ânsia era pela descoberta de um elemento germinal das coisas a partir de uma apropriação do instante do tempo, do meio para o fim, o que predomina é a necessidade de autodescoberta de uma mulher que almeja parecer a si mesma menos confusa: “Escrevo-te porque não me entendo” (LISPECTOR, 1998, p. 28). A partir disso, presume-se que a compreensão do “outro” (como um interlocutor) possui uma significação fundamental, na medida em que o fortalecimento dele contra o “eu” descortina, para esse mesmo “eu”, a possibilidade da compreensão propriamente dita (GADAMER, 2009). Daí em diante, a escrita desabrocha como exercício de observação diária numa lógica onde capturar os detalhes do mundo podem dar vazão para um entendimento próprio: “E cada coisa que me ocorra eu a vivo aqui anotando-a” (LISPECTOR, 1998, p. 71). O descobrimento do mundo transmuta-se, portanto, num processo de revelação de si mesmo, como um novo parto: “Dói. Dor é vida exacerbada. O processo dói. Vir-a-ser é uma lenta e lenta dor boa. É o espreguiçamento amplo até onde a pessoa pode se esticar” (LISPECTOR, 1998, p. 63).

Com o propósito de atingir essa possibilidade de compreensão, a personagem precisa não só se esforçar em dominar a palavra, para além de um lugar comum (do pensamento racional), mas deve também se esforçar para que a sua mensagem chegue a alguém capaz de legitimá-la, um “outro” que a chancela: “Preciso terrivelmente de você. Nós temos que ser dois” (LISPECTOR, 1998, p. 42). Além da construção dessa conexão como garantia, é fundamental que o receptor honre com os esforços do seu emissor, ouvindo plenamente a sua mensagem: “(...) escrevo-te toda inteira (...). Ouve-me então com teu corpo inteiro” (LISPECTOR, 1998, p. 10). Nesse sentido, esse “outro” –

designado ora como Tu, ora como Você<sup>9</sup> – carece não só de reconhecer a força do seu protagonismo, como também mergulhar na narrativa, seguindo a lógica de um texto que, por ter sido escrito à beira, precisa ser lido da mesma maneira, à beira: “O que estou te escrevendo não é para se ler – é para se ser” (LISPECTOR, 1998, p. 37). Assim, da mesma maneira como o eu do escritor e a personagem se confundem, testemunha-se uma espécie de entrelaçamento entre a figura do leitor e o interlocutor da narrativa.

Acredita-se, então, na presença de um enlace discursivo ou relação de interdependência entre as pessoas poéticas em *Água viva*: “E se eu digo ‘eu’ é porque não ousou dizer ‘tu’, ou ‘nós’ ou ‘uma pessoa’. Sou obrigada a humildade de me personalizar me apequenando mas sou o és-tu” (LISPECTOR, 1998, p. 13). A importância da indeterminação está na revelação da dialogicidade, que se impõe não como algo a ser quebrado ou superado, ainda que não se impeça certo grau de personalização, mas cumpre sim, sobremaneira, a função de esclarecer o caráter dialógico e fundamental de toda relação: “Tu és uma forma de ser eu, e eu uma forma de te ser: eis os limites de minha possibilidade” (LISPECTOR, 1998, p. 67). Desse modo, as obras de Clarice e Celan parecem caminhar na mesma direção, uma vez que Gadamer (2005, p. 69), depois da análise do poema DIANTE DO TEU ROSTO TARDIO, <sup>chega</sup> também a um entendimento de que “acaba que parece quase desnecessário saber-se quem é Eu e quem é Tu, pois aquilo de que se trata acontece aos dois, Eu e Tu são transformados e ambos estão se transformando, o que lhes acontece é o tempo”. No ensaio *Subjetividade, intersubjetividade, sujeito e pessoa*, sob influências do radicalismo de Heidegger, Gadamer (2009) vai considerar positiva a substituição da palavra “tu” ou “não-eu” pela palavra “outro”, já que esta insere imediatamente uma relação mais recíproca na constituição do “eu” e “tu”, terminando de provar o distanciamento de uma ideia de um “eu” ou um “tu” ensimesmados.

Finalmente, chama-se a atenção para a existência de um aspecto (até certo ponto) problemático acerca daquilo que é trazido como propósito inaugural e o que é mais tarde

---

<sup>9</sup> O pronome pessoal Tu e suas variantes aparecem e predominam desde o início da narrativa, mas, em seguida, são alternados com o pronome de tratamento Você. Supõe-se que essa alternância entre os pronomes possa sugerir, caso não seja apenas uma troca acidental, uma tentativa de aproximação e distanciamento do interlocutor, apresentando-o, portanto, ora como um receptor específico, ora como uma pessoa qualquer. Além disso, em algumas passagens há também o emprego de pronomes relativos, o que parece exceder o grau de indeterminação do interlocutor, potencializando a ideia de que essa função possa vir a ser ocupada pela pessoa do leitor: “Quem for capaz de parar de raciocinar – o que é terrivelmente difícil – que me acompanhe (LISPECTOR, 1998, p. 33)”.

descoberto no decorrer da narrativa. Existe um investimento sobre a essencialidade das coisas e dos seres, mas esse objetivo logo se confronta com o evidente caráter de indeterminação sobre os objetos investigados. Em *Água viva*, recorre-se como solução para esse imbróglio a adoção do verbete em inglês *it*, ou o mistério do impessoal, com o intuito de compreender a fluidez da indeterminação como núcleo duro de um elemento originário:

(...) 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: mas seco-me ao sol e sou um impessoal de caroço seco e germinativo. Meu pessoal é húmus na terra e vive do apodrecimento. Meu “it” é duro como uma pedra-seixo (LISPECTOR, 1998, p. 30).

Assim, o *it* carregaria a essencialidade daquilo que transcende de cada ser. Representaria uma essência de caráter peculiar, tendo em vista que o que a torna bruta e imutável consiste na própria indeterminação, a qual pode até em algum momento gerar certa pessoalidade, mas, no fim das contas, preserva-se intacta. Nesse momento, Deus também surge caracterizado como o “*it vivo*”, sugerindo a tese do sopro divino como solução possível, ainda que não cerceadora ou inquestionável sobre os mistérios da vida. Na verdade, Deus aparece para assumir um lugar comum de onipotência e onipresença, uma entidade a ser temida mesmo em seu silêncio, embora possa ser por vezes confrontada. Apesar da clara compreensão da diferença entre essência e indeterminação, a tentativa de fundi-los impõe uma problemática, na medida em que esses dois conceitos não se complementam, mas, em vez disso, invalidam-se – o que seria, obviamente, condenável apenas em se tratando de uma abordagem epistemológica.

## CONCLUSÃO

Paul Celan e Clarice Lispector nasceram no ano de 1920 em regiões que atualmente pertencem à Ucrânia e, em razão de sua ascendência judia, foram vítimas de perseguições violentas de grupos nazistas. No entanto, os dois viveram a diáspora de maneiras um tanto diferentes. Enquanto Clarice partiu em fuga com a família para o Brasil, quando tinha pouco mais de um ano; Celan, por outro lado, cresceu vendo a deportação e morte dos pais em campos de extermínio e foi ele mesmo, aos 22 anos,

enviado para um campo de trabalho forçado na Romênia, onde escreveu e traduziu poemas durante as raras pausas que tinha (GADAMER, 2005; MOSER, 2009).

Os episódios de horror do holocausto tiveram, portanto, aproximação temporal com a produção celaniana, para o que Gadamer (2005, p. 157) não fechou completamente os olhos, mas preferiu eleger como prioridade a poesia como sendo sempre “algo mais – e muito mais – do que aquilo que mesmo o leitor mais engajado já sabia antes”. Para Clarice Lispector é menos perceptível esse tipo de associação direta, já que se pressupõe que ela não guardava memórias vívidas desses acontecimentos, apesar de existirem tentativas de provar sua motivação artística em decorrência dos efeitos dessas violências. De toda maneira, sobre *Água viva* primou-se, tal como Gadamer, por explorar a extensão poética da narrativa – e na ocasião de vinculações biográficas, todas elas centralizaram-se sobre a figura de Clarice na condição de escritora que desejava ter diálogos profundos com seus leitores, informação esta que se confirma quando confrontada com a primazia da obra, a qual gira em torno do tema do diálogo.

Vale destacar que a potência expressiva da palavra poética irrompe como subterfúgio somente depois que a pintura se esgota nesse intuito. Na verdade, isso revela a palavra como um objeto especial de reflexão, já que diferente das formas e cores, ela não é um elemento do mundo disposto em uma nova ordem; na verdade, “(...) toda palavra já é muito mais por si mesma elemento de uma nova ordem e, com isso, potencialmente, essa própria ordem na totalidade” (GADAMER, 2010, p. 44). Em *Água viva* essa qualidade não natural e fluida da palavra, sobretudo, a partir da sua transposição para níveis inexplorados e incômodos, é o que lhe concede importância privilegiada no processo de compreensão do Eu-Tu poéticos e consequente descobrimento do lugar de ambos no mundo.

Ao explorar a linguagem e o diálogo como objetos de sua prosa poética, Clarice Lispector em *Água viva* permite, portanto, em comparação aos resultados das interpretações hermenêuticas sobre os poemas de Celan, uma reflexão acerca da relação entre as pessoas poéticas por meio de uma ótica que prioriza o aspecto prioritário e indelével da dialogicidade. Ademais, para além de um vínculo no qual as instâncias Eu-Tu se delimitam por um mero critério de oposição, o que emerge como colaboração fundamental é, na verdade, o entendimento do Eu e Tu como sendo cada um e, ao mesmo tempo, o outro do outro (GADAMER, 2009). Finalmente, é importante relembrar o fato

de que essas descobertas e mútuas transformações entre o Eu e Tu poéticos encontram-se submetidas a um tempo que continua: “O que falo é puro presente e este livro é uma linha reta no espaço. É sempre atual” (LISPECTOR, 1998, p. 18). Trata-se de um tempo que, do início ao fim, dá mostras de que flutua na sua própria cronologia, tornando permanentes a experimentação da obra e as possibilidades de compreensão do “eu” e “tu”:

Tudo acaba mas o que te escrevo continua. O que é bom, muito bom. O melhor ainda não foi escrito. O melhor está nas entrelinhas. (...) O que te escrevo é um “isto”. Não vai parar: continua. Olha para mim e me ama. Não: tu olhas para ti e te amas. É o que está certo. O que te escrevo continua e estou enfeitiçada (LISPECTOR, 1998, p. 95).

## REFERÊNCIAS

BOENO, Neiva de Souza. Água viva de Clarice Lispector: crítica textual, escritura entrelinhar, palavra objetivada. *Revista da ABRALIN*, v. 16, n. 2, 2017, p. 387-414.

GADAMER, Hans-Georg. *A atualidade do belo*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1985.

\_\_\_\_\_. *Quem sou eu, quem és tu?* comentários sobre o ciclo de poemas Hausto-Cristal de Paul Celan. Rio de Janeiro: Eduerj, 2005.

\_\_\_\_\_. Subjetividade e intersubjetividade, sujeito e pessoa. In: GADAMER, H. G. *Hermenêutica em retrospectiva*. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2009.

\_\_\_\_\_. *Hermenêutica da obra de arte*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.

\_\_\_\_\_. *Verdade e método I: traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica*. Petrópolis: Vozes, 2015.

GOTLIB, Nadia Battella. *Clarice: uma vida que se conta*. São Paulo: Edusp, 2013.

HEIDEGGER, Martin. *A caminho da linguagem*. Bragança Paulista: Vozes, 2011.

HOMEM, Maria Lucia. *No limiar do silêncio e da letra: traços da autoria em Clarice Lispector*. 2011. 205 f. Tese (Doutorado em Teoria literária e literatura comparada) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2011.

LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

MOSER, Benjamin. *Clarice, uma biografia*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

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.

OLIVEIRA, Carlos André de. *A intuição como método na composição de Água viva (versão final), de Clarice Lispector: a vizinhança da literatura e a filosofia de Bergson*. 2014. 128 f. Tese (Doutorado em Letras), Universidade Federal do Espírito Santo, 2014.

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.