

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: ESTUDOS LITERÁRIOS

RODRIGO FELIPE VELOSO

**“Sal da terra, luz do mundo”: ritos de passagem e alquimia, caminhos de transformação em Clarice Lispector**

Juiz de Fora  
2016

RODRIGO FELIPE VELOSO

**“Sal da terra, luz do mundo”: ritos de passagem e alquimia, caminhos de transformação em Clarice Lispector**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, área de concentração em Teorias da Literatura e Representações Culturais, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora como parte das exigências para a obtenção do título de Doutor em Letras.

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Teresinha Vânia  
Zimbrão da Silva

Juiz de Fora  
2016

Ficha catalográfica elaborada através do programa de geração automática da Biblioteca Universitária da UFJF, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Veloso, Rodrigo Felipe.

"Sal da terra, luz do mundo" : ritos de passagem e alquimia,  
caminhos de transformação em Clarice Lispector / Rodrigo Felipe

Veloso. -- 2016.

159 f.

Orientadora: Teresinha Vânia Zimbrão da Silva

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Faculdade de Letras. Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, 2016.

1. Literatura Brasileira. 2. Clarice Lispector. 3. Ritos de Passagem. 4. Alquimia. 5. Identidade e Alteridade. I. Silva, Teresinha Vânia Zimbrão da, orient. II. Título.

Rodrigo Felipe Veloso

**“Sal da terra, luz do mundo”: ritos de passagem e alquimia, caminhos de transformação em Clarice Lispector**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, área de concentração em Teorias da Literatura e Representações Culturais, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Letras: Estudos Literários.

Aprovada em 23 de agosto de 2016

BANCA EXAMINADORA

---

Prof.<sup>a</sup>. Dr.<sup>a</sup>. Teresinha Vânia Zimbrão da Silva (Orientadora)

Universidade Federal de Juiz de Fora

---

Prof. Dr. Alexandre Graça Faria

Universidade Federal de Juiz de Fora

---

Prof. Dr. Walter Melo Junior

Universidade Federal de São João del Rei

---

Prof.<sup>a</sup>. Dr.<sup>a</sup>. Márcia de Almeida

Universidade Federal de Juiz de Fora

---

Prof. Dr. Élcio Lucas de Oliveira

Universidade Estadual de Montes Claros

Corri, corri, corri atrás de meus sonhos e, agora são eles que estão correndo atrás de mim.

## AGRADECIMENTOS

As conquistas refletem momentos importantes em que podemos sentir a plenitude de algum resultado alcançado. E para que eu chegasse à concretização deste sonho, devo agradecer algumas pessoas, que são especiais, pois como guerreiras me fizeram herói na batalha diária da vida. São a elas que devo imensamente agradecer, a saber:

A Deus pela possibilidade de realização desse sonho e pela família abençoada;

À Nossa Senhora Aparecida que revestida com seu manto de amor cobriu-me de êxtase, força e fé;

Aos meus pais: Tony e Iká, pela criação obediente e exemplar, pois são espelhos em que minha alma está refletida;

À minha irmã Roberta, pela força e generosidade nos momentos mais difíceis dessa jornada;

Aos meus avós, Adélia (Dona Didi), Kedé (*in memoriam*), Maria José (Tota), Sebastião (Tião), pelo carinho, amor e aconchego sempre quando estamos juntos, e é nesse encontro que minhas boas lembranças da infância retornam;

À Taty, pelo carinho, amor e compreensão nos momentos especiais em que minha ausência se fez presente;

Aos meus tios (as), pela orientação, disciplina e apoio em todas as fases de minha vida;

À Jeane e Marina, pelo apoio incondicional a mim confiado e pela oportunidade de crescimento pessoal e profissional;

À minha orientadora, Teresinha Zimbrão, por direcionar-me de maneira sábia pelo caminho da escritura mágica e misteriosa de Clarice Lispector;

À Escola Estadual Antônio Soares da Cruz, à Unimontes, à UFJF, ao Cefet - Curvelo, em especial, aos meus queridos professores, que me proporcionaram a aprendizagem e o conhecimento e, através da palavra me fizeram construir um mundo e escrever a história de minha vida;

Aos meus queridos alunos que dividiram e dividem comigo a arte de ensinar e criar um mundo totalmente particular, onde a poesia, o amor, a imaginação, o conhecimento são os agentes transformadores desse processo.

A Alexandre Graça Faria e Walter de Melo Junior pela orientação produtiva e competência profissional durante a qualificação e defesa da tese;

A Élcio Lucas de Oliveira e Márcia de Almeida, pelas valiosas contribuições e orientações durante a defesa da tese.

Aos professores suplentes Anderson Pires da Silva, Marcos Vinícius de Oliveira, Cleide Lovon e Suely Quintana;

À Clarice Lispector, por registrar suas impressões sobre a vida em suas obras e nos fazer refletir sobre nossa existência diante de sua escritura transformadora;

Aos amigos (as), aos familiares, e a todos que (in) diretamente participaram desse momento importante de minha vida. Muito Obrigado!

Vós sois o sal da terra. Ora, se o sal perde o sabor, com que lhe será restituído o sabor? Para nada mais serve senão para ser lançado fora e calcado pelos homens. Vós sois a luz do mundo. Não se pode esconder uma cidade situada sobre uma montanha nem se acende uma luz para colocá-la debaixo do alqueire, mas sim para colocá-la sobre o candeeiro, a fim de que brilhe a todos os que estão em casa. Assim, brilhe vossa luz diante dos homens, para que vejam as vossas boas obras e glorifiquem vosso Pai que está nos céus.

(Mateus, 5: 13-16)

Os domínios do mistério prometem as mais belas experiências.

(Albert Einstein)

Amanhã o dia poderá nascer claro, o sol brilhando como nunca brilhou. Nessa hora os homens compreenderão que, mesmo à margem da vida, ainda vivo, porque a minha existência se transmutou em cores e o branco já se aproxima da terra para exclusiva ternura dos meus olhos.

(Murilo Rubião)

Eu sou a flor do campo, o lírio do vale. Eu sou a mãe do amor e do medo e do conhecimento e da esperança sagrada. [...] Sou a mediadora dos elementos, fazendo com que combinem um com o outro; o que é quente faço frio e vice-versa e o que é seco faço úmido e vice-versa e o que é duro amoleço. [...] Sou a lei no sacerdote, a palavra no profeta e o conselho no sábio. Mato e faço viver...

(Carl Gustav Jung)

Não precisamos nem mesmo nos arriscar sozinhos na aventura, pois heróis de todos os tempos foram antes de nós. O labirinto é totalmente conhecido, temos apenas que seguir as pegadas do herói. E onde pensávamos encontrar uma abominação, encontraremos um Deus. E onde pensávamos matar alguém, nós nos mataremos. E onde pensávamos viajar para fora, chegaremos ao centro de nossa existência e onde pensávamos estar a sós, estaremos com o mundo inteiro.

(Joseph Campbell)



## RESUMO

Trata-se de um estudo de obras de Clarice Lispector, em diálogo com a antropologia (ritos de passagem), a alquimia segundo psicologia junguiana, em que se pretende analisar como as personagens em seu processo de individuação, ou seja, de autoconhecimento se constituem enquanto indivíduos inseridos numa sociedade. Para tanto, foram analisados, os livros *O lustre*, *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*, *A paixão segundo G.H.*, *A cidade sitiada* e *A maçã no escuro*. Procurou-se perceber que cada uma das personagens é marcada pela conjugação e estigma do verbo viver, isto é, estas passam por diversas fases e estágios no sentido de descobrirem quem realmente são, pois estão sempre em busca de suas identidades, que serão construídas com o desenvolvimento de suas histórias nos romances. O procedimento narrativo adotado por Clarice Lispector nessas obras levou-nos ao conceito dos ritos de passagem teorizado por Arnold Van Gennep e a alquimia segundo Carl Gustav Jung. Investigaremos quais são os comportamentos exigidos às (o) protagonista(s) pelos outros membros da comunidade na qual se vêem inseridas, e de como estas se posicionam perante isso. Por fim, pretendemos demonstrar como as passagens dos ritos nas vidas de Virgínia, Lucrécia, G.H., Lóri e Martim, além de estarem relacionadas com os seus atos sociais e o seu desenvolvimento natural (da infância à vida adulta), estão ligadas principalmente ao modo como o texto é construído.

**PALAVRAS-CHAVE:** Individuação, Ritos de Passagem, Alquimia.

## RESUMEN

Se trata de un estudio de las obras de Clarice Lispector, en diálogo con la antropología (ritos de paso), la alquimia segundo psicología jungiana lo que se pretende analizar cómo los personajes en su proceso de individuación, es decir, conocimiento de si mismo si constituyen como individuos insertados en una sociedad. Por lo tanto, se analizaron los libros *O lustre*, *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*, *A paixão segundo G.H.*, *A cidade sitiada*, y *A maçã no escuro*. Trató de darse cuenta de que cada uno de los personajes está marcado por conjugación y el estigma del verbo vivir, es decir que pasan por varias fases y etapas con el fin de descubrir lo que realmente son, ya que están siempre en búsqueda de su identidad, que se construirá con el desarrollo de sus historias en sus novelas. El procedimiento narrativo adoptado por Clarice Lispector estas obras nos llevó al concepto de los ritos de paso teorizadas por Arnold Van Gennep y la alquimia segundo Carl Gustav Jung. Investigamos cuáles son los comportamientos requeridos de los protagonistas por otros miembros de la comunidad en la que ver insertada, y cómo se posicionan estos antes de esto. Por último, tenemos la intención de demostrar cómo los pasajes de los ritos en la vida de Virginia, Lucrecia, G.H., Lori e Martim, además de estar relacionado a sus actos sociales y el desarrollo natural (de la niñez a la edad adulta), están vinculados principalmente a la forma como el texto es construido.

**PALABRAS CLAVE:** Individuación, Ritos de Paso, Alquimia.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	13
<b>CAPÍTULO 1 – OS RITOS DE PASSAGEM: TRAVESSIA E JORNADA AO DESCONHECIDO</b> .....	19
1.1 – À procura do coração selvagem e secreto: celebrar a vida/ ritual em <i>O lustre</i> .....	20
1.2 – As etapas da vida humana como ritos de passagem.....	22
<b>CAPÍTULO 2 – OS RITOS DE PASSAGEM: APRENDIZAGEM E MARCAS DA VIDA</b> .....	37
2.1 – Um tempo de (re) nascimento: ritos de margem em <i>Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres</i> .....	38
2.2 – Na margem da relação com o outro.....	39
<b>CAPÍTULO 3 – A VERDADEIRA PEDRA FILOSOFAL: A TRANSFORMAÇÃO DO INDIVÍDUO PELA ALQUIMIA</b> .....	57
3.1 – “Eu alquimista de mim mesmo”: experiências de uma viagem em <i>A paixão segundo G.H.</i> .....	58
3.2 – A arte das transmutações: a criação literária em Clarice Lispector.....	58
3.3 – O ritual da paixão alquímica.....	60
<b>CAPÍTULO 4 – NO LIMIAR DA AURORA: ITINERÁRIOS DE UMA TRAVESSIA RITUALÍSTICA E ALQUÍMICA EM A CIDADE SITIADA</b> .....	76
4.1 – O nascer de um novo dia: o ritual como experiência de transformação.....	77
4.2 – Sombra e luz: o espaço do ritual e da alquimia.....	80

<b>CAPÍTULO 5 – UM TEMPO DE LUZ: O MISTÉRIO É REVELADO PELA ALQUIMIA EM A MAÇÃ NO ESCURO</b> .....	109
5.1 – O ritual alquímico: o gesto de “pegar uma maçã no escuro sem que ela caia”.....	110
5.2 – A transformação da natureza, o começar de uma nova vida: “das trevas se fez a luz e da luz a manifestação da vida”.....	112
<b>CONCLUSÃO</b> .....	149
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b> .....	153

## INTRODUÇÃO

Este trabalho surge como resultado de minhas inquietações e de meu desejo em desvendar nas (entre) linhas o mistério e a magia da escrita de Clarice Lispector. O foco da pesquisa é trabalhar com questões como ritos de passagem e alquimia, vistos como representações do processo de individuação junguiano, sem perder de vista o objeto principal: o texto literário.

A motivação para esta pesquisa apresenta-se articulada a minha dissertação de mestrado defendida em 2012, na Universidade Estadual de Montes Claros, sob orientação do professor Élcio Lucas de Oliveira, intitulada “Os ritos de passagem pelo coração selvagem da vida: um estudo de *Perto do Coração Selvagem*, de Clarice Lispector”, em que o romance mencionado foi analisado através da teoria dos ritos de passagem. Percebi que nas narrativas clariceanas havia abertura para esse tipo de análise e, portanto, se faz necessário que continue a investigar tal proposta, dessa vez utilizando também outra teoria, ou seja, a alquimia junguiana, a fim de verificar como o processo da existência ganha projeção nas obras de Lispector.

Para isso, analiso cinco romances publicados por Lispector – *O Lustre* (1946), *A cidade sitiada* (1949), *A maçã no escuro* (1961), *A paixão segundo G.H.* (1964) e *Uma aprendizagem ou O livro do prazeres* (1969) –, porque acredito que neles há um caminho coerente quanto ao estudo da identidade do indivíduo e do seu processo de individuação, ou seja, o seu percurso para o autoconhecimento, seja através dos ritos de passagem, seja da alquimia.

Lispector estreia em 1943 no cenário nacional das letras com a publicação do romance *Perto do coração selvagem*, este impressionou a crítica literária, em especial Benedito Nunes, ao descrever em seu livro nomeado *Leitura de Clarice Lispector* que: “pela novidade que a densidade psicológica, a maneira descontínua de narrar e a força poética desse romance representaram no panorama da ficção brasileira, então profundamente marcado pelo documentarismo social da década de 30”. (NUNES, 1973, p. 17).

Ainda segundo Nunes (1973), a obra clariceana se direciona para a temática do existencialismo. A linguagem em Lispector cria sobre a existência um ser da expressão que jamais se identifica com o ser real, pois a linguagem é objeto da ficção, como se a literatura volta-se para si mesma numa espécie de “auto-reflexividade da linguagem”.

Nesse sentido, Antonio Candido em *A educação pela noite e outros ensaios*, classifica o romance de estreia de Lispector como sendo a “nova narrativa”, uma vez que “o tema

passava a segundo plano e a escrita a primeiro, fazendo ver que a elaboração do texto era elemento decisivo para a ficção atingir seu pleno efeito” (CANDIDO, 1989, p. 206).

Nadia Batella Gotlib é outro nome importante da fortuna crítica da ficcionista. Em sua obra *Clarice, uma vida que se conta*, retrata a biografia da autora, bem como se utiliza de dados de leitura crítica de seus textos, a fim de estabelecer laços íntimos que nesse processo de construção da escrita se instauram.

Nessa mesma linha de trabalho, está Benjamin Moser com sua obra *Clarice*, que busca identificar as raízes e a trajetória de vida de Lispector, desde seu nascimento na Ucrânia até sua experiência de vida no Rio de Janeiro, ou até mesmo na sua condição de ser estrangeira em toda a parte em que se situava. O autor é um dos principais nomes da tradução de obras clariceanas para a Europa e Estados Unidos.

Em Edgar Cezar Nolasco, *Restos de ficção*, a teoria da crítica biográfica clariceana é apresentada. O autor constrói uma análise da ficção de Lispector sob o paradigma do resto, isto é, visto como algo que sobra, excede, arruína, ou nas palavras da escritora “o resto – o resto eram sempre as organizações de mim mesma [...]. O resto era o modo como pouco a pouco eu havia me transformado na pessoa que tem o meu nome. E acabei sendo o meu nome”.

Yudith Rosenbaum em *A metamorfose do mal: uma leitura de Clarice Lispector* propõe um estudo sobre as modulações do mal na obra clariceana, empreendendo assim, uma leitura interpretativa sobre essa abordagem temática, o que revela um caminho contrário ao que a crítica literária vinha realizando sobre as obras de Lispector. Yudith apresenta uma tentativa de desvendar o lado obscuro da escrita clariceana, bem como apontar uma “escrita sádica”, isto é, que se articula com a construção da subjetividade, esta sendo vista como potência e transformação do que se convencionou compreender como ‘mal’.

Olga de Sá em seu texto “Paródia e Metafísica”, e este sendo componente da edição crítica organizada por Benedito Nunes sobre Lispector, em especial sobre o romance *A paixão segundo G.H.*, (percebe-se esses dois pólos de análise – paródia e metafísica/ epifania presentes em outra obra de Sá, *Clarice Lispector: a travessia do oposto*), apresenta uma análise deste romance e estabelece como traço característico o procedimento da epifania, uma vez que procura recuperar no abstrato da “linguagem racional” a concretude do sentido do viver, pois Lispector escreve com o corpo, exprimindo-se através de metáforas, sinestésias, aliterações, etc. “A paixão visa à posse do ser, à posse da identidade última [...] de uma escritura arfante, em que o texto respira e transpira esse itinerário do indizível. Paixão do

homem, em sua via-crucis, a *insistência* busca a *desistência* final, como glória e prêmio” (SÁ, 1996, p. 217, grifos da autora).

Em *Clarice Lispector: uma poética do olhar*, Regina Pontieri busca compreender como o indivíduo e o mundo se formam, em especial ligado ao aspecto dual: eu em relação ao outro e, tendo o olhar como mecanismo de construção e conhecimento da realidade retratada. A poética do olhar é algo tão latente que se identifica com pessoas e coisas, afinal, quem vê também é visto por aquele que é observado.

Em *A trajetória da heroína de Clarice Lispector*, Lúcia Pires analisa a posição da heroína em Lispector, oferecendo um estudo que revela o presente em ligação forte com as raízes do passado e, abrindo caminho para o tempo futuro. Daí a necessidade da pesquisadora em trabalhar com a mitologia para exemplificar a construção da identidade feminina nos romances clariceanos, bem como as relações de poder que se evidenciam no percurso heróico feminino.

É importante mencionar que, no decorrer da tese, dividida em cinco capítulos, utilizo alguns desses autores, a fim de esclarecer como a crítica analisa as obras e personagens de Lispector e, sobretudo, como a vida segue um caminho obscuro, desconhecido e mágico, simbolizado pela passagem dos rituais e que juntamente com a alquimia permite perceber a metamorfose e transformação das personagens.

Os ritos de passagem e a alquimia são vistos como representação das diferentes etapas da jornada do indivíduo rumo à transformação e à integração das diferentes partes de si mesmo, ou seja, rumo à individuação.

No que tange às três categorias ritualísticas (separação, margem e agregação), definidas por Van Gennep (2011), conceituo cada uma delas, bem como investigo a relação do indivíduo em construção com a sua identidade diante do outro, identificando alguns ritos que se inserem nesse percurso.

O primeiro passo para este estudo foi realizar, no capítulo inicial, a conceituação e definição dos ritos de passagem, bem como teoria e exemplos fundamentais de sua realização nos romances clariceanos. Faço um breve panorama da teoria, sublinhando que os ritos de passagem nos acompanham durante todas as fases de nossa vida: começam no nascimento, passam pela vida adulta e encerram-se na velhice. Entenda-se o rito como elemento e movimento de mudança social, bem como em dialética contínua com o plano cotidiano.

Os ritos de passagem e a alquimia se combinam formando e participando do curso da existência humana, uma vez que estes se mostram heterogêneos e fecundos de possibilidades

imprevistas, demonstrando, contudo, o mistério e a surpresa, provas e tentações, vida e morte. Este trabalho explorará essas duas teorias, ora de modo individual, ora de modo interligado, isto é, estas serão utilizadas na medida em que o texto ofereça um caminho coerente de análise em que elas irão compondo e interpretando o espaço da narrativa literária clariceana.

No primeiro capítulo, trabalho com os ritos de passagem e com a teoria de Friedrich Nietzsche sobre a vida como vontade criadora e vontade de potência, a fim de identificar como esse caminho natural de transformação, desenvolvimento psíquico e desejo criador ocorre na vida da protagonista Virgínia, de *O Lustre*.

No segundo capítulo, analiso o romance *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*, a partir da teoria dos ritos de passagem, em especial, sob a articulação do segundo ponto específico, nomeado de “ritos de margem”. Este fica evidente no romance como sendo o mais profícuo desses rituais, uma vez que a protagonista se situa numa interestrutura, entendida como estágio liminar, que representa a experiência da individualidade vivida, num período de isolamento e autonomia do grupo.

Além disso, essa individualidade torna-se complementaridade à medida que Lóri tenta estabelecer um modelo de plenitude para sua vida social. Os outros ritos (separação e agregação) também possuem essa dinâmica, mas seguindo o processo e trajeto ritual, será no período de “margem” que encontraremos a possibilidade de melhor desenvolvimento das ações e representações dos personagens do romance. Aqui, o indivíduo não se encontra mais na estrutura anterior; nem na seguinte, a que será promovido; afinal, está mesmo no período marginal, liminar desse processo. As fases da vida de Lóri estudadas referem-se ao momento da vida adulta, o seu relacionamento com Ulisses e o aprofundamento de sua sexualidade.

Vale ressaltar que ritos de passagem e alquimia se interrelacionam, porque a matéria a ser trabalhada é a própria vida em suas diversas transformações. Sendo assim, dessa relação nasce o conhecimento adquirido diante da experiência de mutabilidade da matéria, pois, na verdade, o que estava realmente sendo transformado era o próprio indivíduo.

No terceiro capítulo, analiso o romance *A paixão segundo G.H.* sob a ótica da alquimia segundo Carl Gustav Jung. A protagonista G.H. vivencia o processo alquímico para conhecer a si mesma. Isso acontece quando ela passa por estágios sucessivos e dependentes de operações específicas como a *calcinatio*, *solutio*, *coagulatio*, *sublimatio*, *mortificatio*, *separatio*, *coniunctio*, que têm por finalidade reunir o que foi separado, buscando uma integração do espírito por uma ativação da matéria, o que leva à reflexão da personagem diante de sua existência e da relação sagrado/ profano.



No quarto capítulo, procuro analisar o romance *A cidade sitiada*, a partir dos ritos de passagem e da alquimia, sobretudo porque o olhar da personagem-protagonista capta as experiências diante da matéria do mundo, bem como constrói a si mesma através destas. Lucrécia vive em constante formação e transformação, uma vez que a cidade em que habita é uma imagem de si mesma, pois o que acontece em São Geraldo ocorre com a protagonista que está sitiada pela destruição e construção das formas de viver seja no mundo inconsciente ou no mundo consciente.

*A cidade sitiada* representa uma rede plena de interligações em que a protagonista Lucrécia é o ponto central que conecta tudo e todos. Assim, se faz necessário que ela olhe toda a realidade que a circunda para que, a partir desta, construa um mundo para si mesma, pois “na terra aprender é ver, no céu é lembrar-se”.

No quinto capítulo, analiso o romance *A maçã no escuro* a partir também da alquimia junguiana. O protagonista Martim vive a culpa por um suposto cometimento de um crime, que faz com que ele se aventure em uma jornada de isolamento e autoconhecimento. O campo (sítio) é o ambiente que serve de cenário para o desenvolvimento da narrativa, uma forma de reconstruir o mundo para a personagem, o que revela propício para nossa investigação, por estar ligado a natureza, espaço em que a alquimia se faz presente. Alguns símbolos também serão investigados como o pássaro, a pedra, a água, dentre outros, porque estes apresentam um significado pertinente para a análise, o que favorece uma interpretação arguta e coerente dos fatos narrados.

É necessário pontuar que uma teoria específica será interligada com outra, pois elas se tornam complementos importantes na descrição do processo de autoconhecimento das personagens-protagonistas, na constituição de suas identidades e de suas individualizações.

Vale ressaltar que a sequência dos capítulos não segue a ordem cronológica de publicação dos romances clariceanos, visto que buscamos apresentar inicialmente a teoria antropológica dos ritos de passagem e, posteriormente o diálogo desta com a alquimia junguina. Isso porque traz uma possibilidade de leitura mais coerente e produtiva no processo de análise das teorias no texto. Sendo assim, o diálogo que se estabelece entre os capítulos está na aplicação das teorias nos romances, uma vez que podemos encontrar pontos de aproximação e de distanciamento entre eles.

Destaco, também, que no decorrer da tese utilizaremos à expressão “si mesmo” de dois modos. O primeiro (*Si-mesmo - Self*) se dá na perspectiva junguiana e se situa para além

do limiar da consciência, visando à realização da totalidade do homem, da sua integração a psique e, o segundo (si mesmo) é o conhecimento que o indivíduo tem a respeito dele mesmo.

A análise dos embates do indivíduo com o sistema de regras morais e sociais estabelecidas pelos ritos de passagem, pela transmutação dos elementos na alquimia - o que pode ser equiparado com a transformação do indivíduo inserido no contexto sociocultural - serviu de plano para se entender como viver em sociedade está integrado a um sistema de regras e quanto o lugar que ora ocupamos está marcado pelas individualidades, ideologias, valores e culturas enquanto resposta coletiva e social. Além disso, chegar à completude do processo de individuação equivale a encontrar a Pedra Filosofal, ou seja, adquirir a sabedoria através das experiências vivenciadas.

**CAPÍTULO 1**  
**RITOS DE PASSAGEM: TRAVESSIA E JORNADA AO**  
**DESCONHECIDO**

## 1.1 À procura do coração selvagem e secreto: celebrar a vida/ ritual em *O lustre*

A vida é tão contínua que nós a dividimos em etapas, e a uma delas chamamos de morte.

(Clarice Lispector)

*O lustre* é o segundo romance de Clarice Lispector. É um dos livros da autora que, publicado em 1946, não recebeu dos críticos a atenção devida. Isso porque estes ansiavam por uma obra da mesma estirpe de *Perto do Coração Selvagem*, seu primeiro romance, publicado em 1943, mas não foi o que aconteceu.

Para tanto, propomos fazer uma leitura deste, a fim de conhecer como a narrativa se constrói e, a partir dos ritos de passagem e da filosofia nietzscheana de vontade de potência analisar o comportamento da personagem principal. Nosso intuito é demonstrar como, na narrativa, essa temática é latente, uma vez que a protagonista Virgínia tem sua história apresentada desde a infância à maturidade.

Os ritos de passagem podem se caracterizar como cerimônias ou rituais que marcam a passagem de um indivíduo para uma nova forma de vida ou um novo *status* social. Contudo, o rito se enquadra “na sua coerência cênica grandiosa ou medíocre – aquilo que está aquém e além da repetição das coisas ‘reais’ e ‘concretas’ do mundo rotineiro” (In: GENNEP, 2011, p. 10). O ritual possibilita, assim, “concentrar a atenção, na medida em que fornece um quadro, estimula a memória e liga a um passado pertinente. Facilita deste modo, a percepção” (DOUGLAS, 1976, p. 51). Em outras palavras, o ritual representa “em cada um desses casos, se trata(r) sempre de uma iniciação, pois envolve sempre uma mudança radical de regime ontológico e estatuto social” (ELIADE, 1992b, p. 89).

Trabalharemos, aqui, a possibilidade do romance *O lustre* representar um ritual. Isso porque, como veremos, os personagens são ritualísticos e, conseqüentemente, a história narrada apresenta-se como um ritual que se liga à memória e, a personagem-protagonista, numa espécie de re-início, descreve-nos as experiências como se fossem a “primeira vez”, um retorno constante ao centro, ao núcleo das coisas. O rito, assim, “sugere e insinua a esperança de todos os homens na sua inesgotável vontade de passar e ficar, de esconder e mostrar, de controlar e libertar, nesta constante transformação do mundo e de si mesmo que está inscrita no verbo viver em sociedade” (In: GENNEP, 2011, p. 10).

Temos, aqui, um exemplo de como o processo ritual da protagonista Virgínia acontece no texto literário:

aos poucos, olhando, desmaiando, pegando, respirando, esperando, ela ia se ligando mais profundamente com o que existia e tendo prazer. Aos poucos sem palavras subcompreendia as coisas. Sem saber por quê, entendia; e a sensação íntima era de contato de existência olhando e sendo olhada. Desse tempo é que restaria algo de uma clareza indecifrável. E donde vinha que talvez tudo merecesse a perfeição de si mesmo? E donde vinha uma inclinação quase semelhante a: ligar-se ao dia seguinte por meio de um desejo. Donde surgira? Mas quase não tinha desejos... Quase não tinha desejos, quase não possuía força, vivia no final de si e no começo do que já não era, equilibrando-se no indistinto. No seu estado de fraca resistência recebia em si o que seria excessivamente frágil para lutar e vencer qualquer força do corpo ou de alma. (LISPECTOR, 1967, p. 48).

Entretanto, veremos que a estrutura etária dos indivíduos presentes nesse processo dos ritos de passagem é compreendida em momentos e fases distintas e não manifesta apenas o desenvolvimento da vida, através da mente e do corpo do indivíduo, mas sim, através das relações e interações com o sistema social. Os processos biológicos sinalizam as passagens, as transformações na mente, no corpo e também no desenvolvimento psíquico. A sociedade e o seu sistema social se apresentam e estabelecem condições, não apenas em função da perpetuação da espécie, mas também de sua estrutura, habilidades e normas.

A teoria dos ritos de passagem servir-nos-á como aparato teórico-metodológico para a análise da obra e assinala as mudanças dos indivíduos. Van Gennep estuda como as sociedades realizam seus ritos, e nos mostra como a passagem de uma categoria, ou condição a outra demarca como esses ritos podem ser concebidos em sequenciação narrativa ou sequência cerimonial, bem como podemos situá-los numa relação trifásica, a saber<sup>1</sup>:

1 – Ritos preliminares – ritos de separação – movimento de ruptura na organização primeira. Provas e provações que serão vistas enquanto resultado da separação do indivíduo do grupo no qual estava inserido.

2 – Ritos liminares – ritos de margem – liminaridade do processo, ou seja, o indivíduo está na margem entre a sua vida antiga e a que está por surgir, dessa maneira vivendo nesse

---

<sup>1</sup> Essa descrição e conceituação sobre os três estágios dos ritos de passagem encontram-se em minha dissertação de mestrado. VELOSO, Rodrigo Felipe. **Os ritos de passagem pelo coração selvagem da vida: um estudo de *Perto do Coração Selvagem***, de Clarice Lispector. Montes Claros: Unimontes, 2012.

estágio, este experimenta tanto o aspecto sagrado quanto o profano da vida, a fim de passar pelas transformações naturais desse processo.

3 – Ritos pós-liminares – ritos de agregação – surgimento de uma nova organização do sistema atrelada ao que veio anteriormente. Demonstra a passagem do indivíduo pelas provas das fases anteriores, o que mostra que este está apto e habilitado a fazer parte como membro dessa comunidade, pois cumpriu todo o ritual esperado.

Nessa mesma perspectiva, deparamo-nos com esse processo trifásico que se relaciona à vida de Virgínia desde a fase da infância à adulta. Logo, é o que apresentaremos e analisaremos a seguir. Vale ressaltar que esse processo será investigado na medida em que surjam essas transformações e mudanças na narrativa, em especial na vida da protagonista.

## **1.2 - As etapas da vida humana como ritos de passagem**

Virgínia nos é descrita nas primeiras linhas da narrativa como sendo “fluida durante toda a vida”. Ela está sempre em formação, porque possui uma identidade “líquida”, contínua e mutável, e não pode ser moldada pelo outro, pois quando se tenta pegá-la, esta escorrega pelas mãos. Desse modo, ela não encontra nenhum lugar sólido onde possa viver tranquilamente, afinal “o que dominara os seus contornos e os atraía a um centro, o que a iluminara contra o mundo e lhe dera íntimo poder fora o segredo” (LISPECTOR, 1967, p. 07).

Em seu ritual de passagem, o eterno retorno ao centro é uma máxima de seu percurso e trajetória, pois durante quase todo desenrolar da narrativa a observamos em companhia de seu irmão Daniel. No romance, a infância de Virgínia nos é apresentada ao lado da família (seus pais, a avó, aos irmãos Esmeralda e Daniel), mais especificamente numa fazenda. Logo, não temos uma visão ampla dessa fase. Como afirma Carl Gustav Jung (2000) em *A natureza da psique*, no estágio infantil não encontramos problemas, uma vez que as ações não dependem de quem as executa, bem como a própria criança ainda depende inteiramente dos pais. Dessa maneira, é como se a criança em formação, não tivesse nascido ainda inteiramente, mas está imersa na atmosfera destes. Ou como percebemos nesse excerto: “O casarão pertencia à avó; seus filhos haviam casado e moravam longe. O filho mais moço trouxera para lá a mulher e em Granja Quieta haviam nascido Esmeralda, Daniel e Virgínia”. (LISPECTOR, 1967, p. 11).

A postura e o comportamento de Virgínia nos é descrita nas primeiras páginas do romance:

a respiração leve, os ouvidos novos e surpresos, ela parecia poder penetrar e fugir das coisas em silêncio como uma sombra; fraca e cega, sentia a cor e o som do que quase sucedia. Avançava trêmula adiante de si mesma, voava com os sentidos para a frente atravessando o ar tenso e perfumado da noite nova. (LISPECTOR, 1967, p. 10).

O que nos faz deduzir que o seu jeito fluído de ser possibilita experimentar diferentes estágios de seus rituais, porque o contato com o outro e, conseqüentemente o encontro consigo mesma favorecem a formação de sua identidade que, acontecerá mediante estado de aprendizagem e inteligência das coisas vivenciadas concomitantemente.

É importante salientar que, a gestação de Daniel e Virgínia se deu na parte inferior do corpo da mãe, o que os direciona ao lado “torto” desta, um galho dessa árvore genealógica que tem o pai como uma das raízes sustentadoras. Desse modo, a mãe e Esmeralda compõem esse outro lado da árvore, o que segue o discurso (re) produtivo e normativo da espécie inserido num contexto sociocultural. O lado inferior pode ser visto como aquele que constrói um discurso de desvio da norma e disciplina familiar. A mãe, por sua vez, possui um discurso que incentiva, incita, simbolizando algo de produtivo, uma continuação espontânea do tronco, um desejo de conservação da estrutura familiar de forma arcaica, o que aponta uma estagnação desse discurso frente às mudanças e o constante processo de mutabilidade do indivíduo. Assim, a relação de transgressão e desconstrução do discurso materno produz pensamento que “antes ligava-se por meio de alegres fios ao que sucedia e agora os fios engrossavam pegajosos ou rompiam e ela se chocava bruscamente com as coisas” (LISPECTOR, 1967, p. 16).

Virgínia crescera nesse ambiente, e a “menina como um galho, crescia sem ela ter decorado suas feições anteriores, sempre nova, estranha e séria, coçando a cabeça suja, tendo sono, pouco apetite, desenhando tolices em folhas de papel” (LISPECTOR, 1967, p. 16). E é na juventude que se instaura o nascimento psíquico, segundo Jung (2000). Isso porque é no rito de puberdade que a diferenciação consciente se define em relação aos pais, especialmente com a irrupção da sexualidade. Da mesma forma, tem-se uma mudança fisiológica a qual é acompanhada também de uma revolução espiritual. Ou seja, inúmeras manifestações

corporais acentuam de tal maneira o eu, que este se impõe desmedidamente. A partir desse ponto, Jung assinala que a vida psicológica do indivíduo segue os seus próprios caminhos.

Encontramos n' *O lustre*, um segredo que ronda a família desde a figura paterna, no caso estamos falando do incesto, que se repetirá com os irmãos Daniel e Virgínia. Percebemos isso, quando o olhar dos personagens tem uma força poderosa na narrativa, compondo um movimento como desvelar/ velar/ revelar. Esse movimento do olhar nos é acionado pela protagonista quando o casarão recebia a visita de sua tia Margarida, irmã de seu pai. Um momento de euforia e alegria exala deste ao vê-la e Virgínia assiste a cena assustada, desgostosa da situação. Mais adiante, percebe que um sentimento de náusea a tomava pelo corpo. Assim, na despedida da tia, o seu pai retomava novamente a solidão.

De acordo com isso, a necessidade desse segredo é de importância vital no estágio primitivo da família, uma vez que é compartilhado entre os irmãos e constitui um alicerce da coesão do casal. Na “Sociedade das Sombras”, esse espaço secreto no qual eles se reúnem, demonstra e acentua que

a sociedade secreta é um estágio intermediário no caminho da individuação: confia-se ainda a uma organização coletiva a tarefa de ser diferenciado por ela, isto é, ainda não se compreendeu que é tarefa do indivíduo ficar de pé, por si mesmo, e ser diferente dos demais. Todas as identidades coletivas, quer se refiram a organizações, profissões de fé relativas a tal ou qual *ismo*, etc., ameaçam e se opõem ao cumprimento dessa tarefa. Essas identidades coletivas são muletas para os paráliticos, escudos para os ansiosos, divãs para os preguiçosos, recreio para os irresponsáveis, mas também albergues para os pobres e fracos, o porto protetor para os náufragos, o seio da família para os órfãos, a meta gloriosa e ardentemente desejada para os que se extraviaram e se decepcionaram, a terra prometida para os peregrinos extenuados, o rebanho e o cercado seguro para as ovelhas desgarradas e a mãe que significa nutrição e crescimento. (JUNG, 1986, p. 115-116, grifo do autor).

Virgínia, com o irmão, permanece isolada e tem necessidade de seguir caminho sozinha, mantendo um segredo que não pode ser revelado. Tal segredo a faz isolar-se em seu projeto “individual”, ou seja, mesmo diante das pessoas que passaram e surgirão na sua vida, o rito de separação, geralmente, se efetua.



Na narrativa, o objeto lustre que enfeita a casa de Virgínia é visto com entusiasmo, alegria e desejo de luz num ambiente escuro. O lustre, por sua vez é o centro das coisas, tudo está ao seu redor e todos o olham. Numa mesa de jantar, este é o ponto central, a luz que ilumina muitos olhos na hora da refeição. Por assim dizer, toda fonte de luz, de energia o percorre, as extremidades de seus fios estendem-se a outro fio, de modo interligado, formando pequenos filamentos que, quando unidos resulta numa corrente elétrica geradora de luz. É um objeto que emana uma força espiritual e vontade criadora.

Do mesmo modo, Virgínia ao seguir sua “luz natural”, sua estrela, encontra fora do ambiente familiar uma possibilidade de viver uma história de amor ao lado de Daniel, representando a união de seu “fio” interno ligado ao externo, pois por estes perpassam muitas energias e sentimentos ocultos. Portanto, aos poucos, a protagonista vai aprendendo a ter autodomínio diante dos modelos sócio-culturais de comportamento, o que revela o desenvolvimento de sua *persona*. Contudo, observamos que o seu desejo de sair de casa representa o libertar-se da sua família natal para construir sua própria família ao lado do irmão e compreender o seu papel de mulher adulta na sociedade na qual vive. Porém, esse relacionamento proibido é conscientemente aceito entre eles. Por isso “o mundo inteiro poderia rir de ambos e eles nada fariam, de nada saberiam. Dizia-se que os dois eram tristes mas os dois eram alegres” (LISPECTOR, 1967, p. 23).

Virgínia esconde de toda família os desejos que nutre pelo irmão, acompanhados de todo sentimento de culpa e medo das reações dos familiares se tudo fosse descoberto: “com segredo, tinha pena de tudo, das coisas mais fortes. Às vezes, aterrorizada diante de um grito do pai, seus olhos baixos e amedrontados pousavam naquelas botinas grossas onde um cordão cinzento hesitava em servir” (LISPECTOR, 1967, p. 23).

Para Nietzsche, o conceito de vontade visto como uma faculdade na filosofia e na psicologia é uma substância, uma conjectura, a causa de toda ação do indivíduo, o que o torna livre para agir ou não. O aspecto verídico e agente da ação é a vontade de potência, uma vez que atua como o mais forte de todos os impulsos. A atividade, os instintos, a força, os impulsos representam a linguagem efetiva da vontade de potência. Dessa relação é que Virgínia entende que o fazer é tudo, vontade e atividade estão no mesmo plano de significação de querer e fazer, por isso, o impulso é a sua mola propulsora, especialmente quanto ao amor proibido com o irmão. A sua ação instintiva é, portanto, uma necessidade interior.

Do mesmo modo, o mundo é visto pela protagonista como vontade de representação, um lugar de resultado. Tudo isso se dá na consciência. Virgínia está sempre querendo conquistar alguma coisa que não tem. O seu desejo é algo incessante, o que gera o sofrimento e a frustração. O seu querer não cessa, estando num labirinto, é aprisionada por essa vontade, que se apresenta como inexorável.

Jung descreve e associa a vontade de potência de Nietzsche ao corpo enquanto “animal com alma”, ou seja, um sistema vivo, que naturalmente obedece ao instinto (JUNG, 1980). Diante disso, tem o poder de dizer “sim” a este, sobretudo, excedendo a si mesmo, mas a moral ascética do cristianismo tenta de todas as formas livrar-nos disso, o que favorece uma dialética profunda e existencial a qual nos faz questionar, refletir sobre nossa natureza animal.

O conhecimento mais profundo que Virgínia tem da família vem do solo onde pisa. Isso porque ela molda o barro e deste faz pequenas esculturas de argila, pelas plantas dos pés dá forma ao barro num aprendizado e descoberta do mundo. Virgínia é um ser telúrico, pois seu objetivo de cavar o chão resistente e seco e, posteriormente, encontrar terra úmida, assinala que ela é “sustentada” pelas mãos da natureza, as quais surgem debaixo dela, surgem da terra, do húmus, a natureza de qualidade de poderes ctônicos, primitivos e demoníacos que transgridem a norma e o convívio familiar no casarão velho da avó.

Ao conhecer a sua estrutura familiar, Virgínia sabe que não poderá revelar o amor que sente por Daniel. Mas esse percalço não adiará o encontro deles, uma relação “demoníaca” e proibida pelas normas sociais e religiosas. Numa cena na qual envolve o aspecto profano e o sagrado, encontramos Virgínia e Daniel numa igreja que é descrita “de pátio branco circundado por grades enferrujadas. [...] Era curta e limpa, escura; o exterior fora caiado de branco. Dentro a lamparina queimava no óleo e um sombrio arroxeadado e solitário abafava-se em tapetes velhos” (LISPECTOR, 1967, p. 26). Ocorre uma espécie de autoreflexão entre eles, uma vez que evocam uma expressão de benção em suas vidas, pronunciando “Rogai por nós”, o que significa a intercessão de todos os santos. Em seguida, ao avistarem uma pia batismal, saem apressados e ouve-se um som gerado pelo trovão, o que sinaliza algo excepcional, indiferente, símbolo de desordem, ou nesse caso, de contra-ordem.

Como aponta Jung, “a igreja representa um substituto espiritual mais elevado para a ligação com os pais, que é apenas uma ligação natural, carnal. Sua função é libertar os indivíduos de uma relação inconsciente, natural” (JUNG, 1980, p. 94), e prossegue dizendo:

“não trata propriamente de uma relação, mas de um estado de identidade, inconsciente, inicial, arcaico” (JUNG, 1980, p. 94). Esse processo de adentrar num terreno desconhecido por parte de Virgínia representa um rito de iniciação, um novo “nascimento” diante de seus ritos de passagem, pois em sua essência a protagonista vivenciou o seu rito de formação. Em linhas gerais,

o jovem que atinge a puberdade é conduzido a casa dos homens ou a qualquer outro local destinado à consagração. Lá, é sistematicamente alienado da família. É iniciado ao mesmo tempo nos segredos da religião, numa relação totalmente nova, revestido de uma personalidade nova e diferente, é introduzido num mundo novo, como um ‘quasi modo genitus’ (como que renascido). (JUNG, 1980, p. 94).

Viver uma nova fase representa para Virgínia o desejo de se unir a uma parte de si mesma que se mostrava até então desconhecida e secreta. A transição é a palavra que melhor descreve como esse estágio na vida da protagonista acontece, isto é, marca a passagem de uma condição a outra.

A protagonista vive a concepção do trágico em sua relação com o outro. Isso acontece, porque o conhecimento que ela tem sobre a tragédia está intimamente relacionado ao que Nietzsche sinaliza como: “o dizer sim à vida, mesmo em seus problemas mais duros e estranhos, a vontade de vida, alegrando-se da própria inesgotabilidade no sacrifício de seus mais elevados tipos” (NIETZSCHE, 1985, p. 95). Diante disso, ela utiliza o seu desejo enquanto “vontade de vida” e ponte para a reflexão do artista trágico, o que implica deixar o pavor e a compaixão de lado, numa espécie de não purificação de um afeto que aparenta ser perigoso e possui uma válvula de escape, de descarga.

Por assim dizer, Virgínia é o “ser em si mesmo”, o mito do eterno prazer do vir a ser, o que favorece e sugere o deleite no seu puro intuito de destruir. Assim, ela vive nessa dicotomia fluir/ destruir, numa resolução das coisas e pessoas que a rodeiam, a fim de que viva o mito do eterno retorno e da unidade perdida, ciclo absoluto e infinitamente repetitivo de todas as coisas, de seus ritos de iniciação sucessiva.

O mito da unidade perdida da protagonista pode ser compreendido com base na recusa de toda e qualquer norma social, das regras e ordens impostas. Com efeito, a repressão que porventura poderá ser desempenhada por toda a família representa a defesa dessa norma, uma

vez que se apresenta sob ameaça quando antevê a possibilidade e desejo de retorno. Virgínia, então, lembra do amor e carinho paterno, tornando mais amena essa repressão e amainando o rigor das regras e, contudo, rememorando a sua infância longínqua: “o pai trazia balas de anis do centro! Ela chupava sozinha no mundo com o amor por Daniel, uma por dia até acabar, enjoada e mística [...] procurando de novo pensar na infância [...]” (LISPECTOR, 1967, p. 90).

Da mesma forma, Jung assinala que “em qualquer circunstância, conquistar um lugar na sociedade e modificar a própria natureza original de modo que ela se adapte mais ou menos a esta forma de existência, constitui um fato notável” (JUNG, 2000b, p. 771). E prossegue dizendo: “é uma luta travada dentro e fora de si próprio, e comparável a luta da criança pela existência do eu. Mas essa luta muitas vezes escapa à nossa observação, porque se processa na obscuridade; [...]” (JUNG, 2000b, p. 771).

As marcas que Virgínia guarda do seu passado são forças interiores que estão em constante mutação, imersos numa condição vital de alteridade. Essas marcas são subjetivas e se revelam a partir da ação exterior que atravessa o corpo e constitui figurações de subjetividades, um produto de intercâmbio, uma troca de forças invisíveis entre o consciente e o inconsciente. As marcas não são categorias estanques, mas sim passagens, elemento de transição que favorecem a formação e desenvolvimento da protagonista.

Para Suely Rolnik (1993) em seu texto “Pensamento, corpo, devir”, o ambiente humano do invisível forma uma textura ontológica que se configura através dos fluxos e, a partir destes, estabelecem uma composição, bem como dessa união há uma conexão com outros fluxos, uma espécie de teia de ligações entre si, na qual se esboça e acrescenta novas composições. Diante disso, o que a estudiosa chama de marcas está associada diretamente aos estados inéditos que se produzem em nossos corpos, especialmente em relação às composições que vamos diariamente vivendo.

Quando há uma ruptura desse equilíbrio, tremem as nossas bases, alongam os nossos contornos. Quando isso ocorre, Rolnik (1993) diz que se trata de uma violência vivida por nosso corpo em sua forma atual, uma vez que nos direciona a tomar consciência de que houve uma fissura nesse corpo, o que exige e favorece o criar de um novo corpo, de um novo pensar, existir, sentir e agir, ou o que ela nomeia como estado inédito que se produz em nós. E a partir desse estímulo ao qual o nosso corpo responde, nos tornamos outro, o que significa que as marcas são elementos interiores que formam sempre a gênese de um devir.

E assim Virgínia vai se criando, engendrando marcas daquilo que produz nela incessantes conexões, a fim de se constituir e se formar enquanto indivíduo, como se tudo acontecesse pela primeira vez, um processo iniciático sucessivo. Ou como ela relata:

com o correr do tempo nascera nela uma secreta vida atenta; ela se comunicava silenciosa com os objetos ao redor numa certa mania tenaz e despercebida que no entanto estava sendo o seu modo mais interior e verdadeiro de existir. [...]. Sabia que na penumbra, “suas coisas” viviam melhor sua própria essência. (LISPECTOR, 1967, p. 129-130)

Segundo Jung, no período da juventude, deparamo-nos com uma particularidade inerente, ou seja, uma ligação não muito clara realizada ao nível da consciência infantil, isso porque há uma resistência desta com as forças existentes dentro e fora de nós, a qual nos comunica com o mundo. De fato, alguma coisa em nós quer continuar como criança, permanecer inconsciente, quer desprezar tudo que for a nós estranho, instaurando dessa maneira, a permanência e consonância com o estágio anterior.

Na verdade, a natureza humana traduz, num combate infundável, entre o princípio do eu e o princípio do instinto, uma vez que a aceitação destes representa uma descoberta da nossa alteridade em outrem, isto é, encontramos outra pessoa com a qual identificamos, desprezamos e condenamos, principalmente no que pensa, age, sente e deseja. Diante disso, o narrador enuncia: “ele moveu-se, adivinhou a presença da irmã, ela agitou as mãos, os dois se pareciam tanto naquele momento, eles sempre haviam sido iguais. [...] tão cheios de amor para sempre, para sempre...” (LISPECTOR, 1967, p. 221).

Dessa união entre irmãos, Daniel é visto por Virgínia como seu herói, assim como nos contos de fada, o seu príncipe encantado, uma vez que será ele que a iniciará no amor: “[...] desejando vilmente alguns homens [...] Daniel era o mais importante. [...] Daniel, é como ser um herói” (LISPECTOR, 1967, p. 220). Mas esse rito de iniciação revela para ela uma ideia de culpa, sentimento este, ligado diretamente ao conceito de “dívida”. Esse débito cuja consequência é a impossibilidade de remissão, especialmente porque se trata de uma dívida para com Deus. Nietzsche enfatiza que esse pensamento se torna um suplício para quem o tem. E prossegue dizendo:

ele apreende em “Deus” as últimas antíteses que chega a encontrar para seus autênticos insuprimíveis instintos animais, ele interpreta esses instintos como culpa em relação a Deus (como inimizade, insurreição, rebelião contra o “Senhor”, o “Pai”, o progenitor e princípio do mundo), ele retesa na contradição “Deus” “Diabo”, todo o não que diz a si, à natureza a naturalidade, realidade do ser, ele o projeta fora de si como um Sim como algo existente, corpóreo, real, como Deus, como santidade de Deus, como deus juiz, como Deus verdugo, como além, como eternidade, como tormento sem fim, como Inferno, como incomensurabilidade do castigo e da culpa [...] (In: FARIAS, 2013, p. 128, grifos do autor).

O homem, então, adquire uma dívida moral, ou na compreensão religiosa cristã, temos um homem pecador. Na narrativa em estudo, o personagem Daniel anuncia: “estou pensando em Deus. – Mas o quê de Deus? indagava a custo, com voz baixa e insinuante. – Não sei! gritava ele com brutalidade, irritado como se ela o acusasse” (LISPECTOR, 1967, p. 49). A incapacidade para distanciar-se da consciência vivida cujo efeito é o ressentimento, um outro lado da culpa, observamos no casal de irmãos. Em suma, o ato de ressentir revela que

[...] o homem do ressentimento não é franco, nem ingênuo, nem honesto e reto consigo mesmo. Sua alma *olha de través*; ele ama os refúgios, os subterfúgios, os caminhos ocultos, tudo escondido lhe agrada como seu mundo, sua segurança, seu bálsamo; ele entende do silêncio, do não esquecimento, da espera, do momentâneo apequenamento e da humilhação própria [...]. (In: FARIAS, 2013, p. 125, grifos do autor).

Virgínia e Daniel enquanto indivíduos que transgridem as normas sociais e religiosas resolvem criar a “Sociedade das Sombras”. Isso acontece quando lembram do que ocorrera no passado (início da narrativa), ou seja, eles vêem um homem que havia se afogado, boiando no rio e concordam em zelar por esse segredo, o que nos faz imaginar se eles realmente não tiveram participação nesse episódio. Daí o aspecto sombrio que envolve a protagonista, pois ela “sentiria no corpo o toque de sua presença, levantar-se-ia da cama vagarosamente, sábia e cega como uma sonâmbula, e dentro do seu coração um ponto pulsaria fraco quase desfalecido” (LISPECTOR, 1967, p. 09). Diante disso, o chapéu que, frequentemente, é usado como indumentária da protagonista está presente na cena do afogamento, numa espécie de dúvida, interrogação que paira no ar, em especial no que tange a encontrar um culpado por tal ação. “[...] Preso a uma pedra estava um chapéu molhado, pesado e escuro de água. [...] – Não

podemos contar a ninguém, sussurrou finalmente Virgínia, a voz distante e vertiginosa” (LISPECTOR, 1967, p. 07).

Virgínia não hesita em executar um gesto maldoso. Numa cena específica da narrativa, a observamos seguindo sua experiência introspectiva, sua sombra interior, ao empurrar um cão da ponte, mesmo que em sonho. Notamos, portanto, que o desejo pelo bem, a doçura do seu eu, que estava quase o tempo inteiro reinando, nesse instante, dá lugar ao mal. Tal atitude revela que os choques do devir são marcos no caminho da individuação, pois “nada amplia mais a consciência do que essa confrontação dos ‘antagonismos internos’” (JAFFÉ, 1983, p. 97). Nesse caso, ela é desafiada como uma mulher completa, que se encontra só. “No seu caso, o corte é transferido para o mundo interior, sendo o veredicto pronunciado a portas fechadas” (JAFFÉ, 1983, p. 97).

Para Virgínia, a lei é sempre a instância transcendente que determina a dicotomia bem/mal, uma vez que o seu conhecimento diante da vida estabelece a potência imanente que irradia na oposição dos modos de existência. Noutras palavras, ela entende que sua vida “era de reserva, encanto e relativa felicidade; sentia-se às vezes aconchegada a si própria – grande parte de seu existir não era coisa? era essa a sensação: grande parte de seu conjunto vivia com a própria força desconhecida [...]” (LISPECTOR, 1967, p. 130).

Importante ressaltar que Virgínia ao subir no alto de um monte, consegue ter uma visão privilegiada de toda a campina. A sua percepção culmina no que Aniela Jaffé menciona como eterno começo, “o mundo como sempre fora, no estado de não-ser, pois até então ninguém estivera presente para saber que se tratava desse mundo” (JAFFÉ, 1983, p. 140). A protagonista reconhece nesse mundo o seu aspecto natural e desconhecido, bem como os estágios de sua vida, a sua sombra interior, os seus ritos de passagem. “Penetrara num mundo desconhecido e louco, parecia-lhe vagamente que o céu existia em todos os instantes como sempre anterior, sempre presente e quieto... e que sobre ele flutuavam seus desejos e coisas, suas visões, as lembranças, as palavras... sua vida” (LISPECTOR, 1967, p. 55). A protagonista é vista como parte integrante da composição desse mundo, pois ela é indispensável para completar a criação, é o segundo criador, “só ele deu ao mundo sua existência objetiva, sem a qual não sendo ouvido, não sendo visto, [...], fazendo nascer, fazendo morrer, [...] o homem encontrou seu lugar indispensável no grande processo do ser” (JAFFÉ, 1983, p. 140).

Virgínia estando submetida à força e obediência de Daniel, resolve entregar-se a “força de outro destino”, quando ele resolve se casar com Rute. Percebendo, assim, que

“cessara a harmonia entre seu existir e a Granja onde ela nascera e vivia; pela primeira vez pensava na viagem à cidade com um prazer nervoso cheio de esperança e raiva confusa” (LISPECTOR, 1967, p. 63-64). Ela saíria da fazenda e abandonaria Daniel, mas com a esperança de mais tarde viverem novamente juntos. Ela compreende que não havia quem a salvasse de se agregar e conhecer um novo mundo, pois a sua frente se estendia todo o futuro.

A partir de então, observamos a narrativa dando um salto temporal, especialmente porque Virgínia está com Vicente, seu outro amor, já que para ela “ser livre era amar de novo” (LISPECTOR, 1967, p. 156).

Nesse instante, a imagem da represa é o símbolo da vida que segue seu curso, numa espécie de rio, movimentando-se em direção ao mar desconhecido. Virgínia vive o seu rito de mar/ margem associado à água. Esta é que revigora o seu interior e, ao mesmo tempo, a afoga, então, “a água da represa rumorejava bem no seu interior, tão distante que já ultrapassara seu corpo infinitamente para trás” (LISPECTOR, 1967, p. 67).

Virgínia está em busca de novas experiências, uma vez que o amor vivido na fazenda para ela estava velho. Na cidade, esse sentimento já se esgotara em sua primeira noite de estadia, na longa “meditação da espera”. Para Vicente, o namoro com Virgínia possuía um olhar ligado à harmonia da alma. A partir disso, ele compreende que a alma dela era grave e misteriosa. Segurando as mãos dela, percebe que estavam frias e rígidas, olhando para sua face, vê um rosto tenso e frígido. A insegurança do personagem nesse instante projeta o questionamento e a indagação de que ela não gostava mais dele. Por outro lado, o reflexo disso apresenta-se efetivamente em suas lágrimas. “– Porque foi que você chorou? perguntou Virgínia e como nesse momento estivesse emocionada não cuidava de qualquer delicadeza, era vulgar e feroz. O silêncio na sala flutuou durante longo tempo sem pousar nos dois” (LISPECTOR, 1967, p. 162).

O caminho que leva a protagonista ao centro, símbolo de uma realidade absoluta, ligado ao sagrado, bem como os demais símbolos centrais (árvore da vida e imortalidade, fontes da juventude, etc.) é uma estrada que possui uma trajetória difícil, isso implica num caminho cheio de intempéries e perigos, pois há também dificuldades de encontrar consigo mesma. Relacionado a isso, Mircea Eliade afirma:

a estrada é árdua, repleta de perigos, porque, na verdade, representa um ritual de passagem do âmbito profano para o sagrado, do efêmero e ilusório



para a realidade e a eternidade, da morte para a vida, do homem para a divindade. Chegar ao centro equivale a uma consagração, uma iniciação; a existência profana e ilusória de ontem dá lugar a uma nova, a uma vida que é real, duradoura, eficiente. (ELIADE, 1992a, p. 23).

Naturalmente, o mito do eterno retorno consagra e coincide com o processo ritual e mítico do princípio, da iniciação. Todo ritual tem um modelo divino, como define Eliade. Contudo, “o homem limita-se a repetir o ato da Criação; seu calendário religioso comemora, no espaço de um ano, todas as fases cosmogônicas que tiveram lugar *ab origine*” (ELIADE, 1992a, p. 27).

Dentro dessa perspectiva, Rolnik (1995) em seu texto “Mal-estar na diferença” diz que

somos povoados por uma infinidade variável de ambientes, atravessados por forças/fluxos de todo tipo. Estes vão fazendo certas composições, enquanto outras se desfazem, numa incansável produção de diferenças. Quando a aglutinação destas novas composições atinge um certo limiar, eclode um acontecimento: imantação de uma multiplicidade de diferenças, necessariamente singular, que anuncia uma transformação irreversível de nosso modo de subjetivação. Isto nos coloca em estados de sensação desconhecidos que não conseguem expressar-se nas atuais figuras de nossa subjetividade, as quais perdem seu valor, tornando-se inteiramente obsoletas. (ROLNIK, 1995, p. 01).

A nossa cartografia de vida é o perfil da própria subjetividade, mais especificamente um modo de ser, pensar, agir envolto numa dialética sem fim, processo mutável que se instaura dia a dia. Em suma, é um mapa de sensações que povoam uma cartografia progressiva. As nossas fragilidades, portanto, representam as fissuras, rupturas e demolições, uma desestabilização do indivíduo, num processo ininterrupto e variável de acordo com cada experiência e rito vivido acontecendo regularmente e repetidamente ao longo de nossa existência.

A partir de então, o que sucedeu na vida de Virgínia está intimamente associado aos seus ritos de passagem, à sua vontade criadora e potente, ao seu desenvolvimento psíquico. “Uma cadeia de instantes confusos e indecifráveis parecia ter servido de ritual a uma consumação. E o que seria delicado demais para cumprir-se através da claridade dos fatos, usara a defesa espessa de toda uma existência diária” (LISPECTOR, 1967, p. 233-234). Essa

compreensão contribui para que ela se renove constantemente, porque “[...] ela própria, contra si mesma, talvez tivesse concordado secretamente com o sacrifício da massa de sua vida, cumulando-se de mentiras, de falso amor, de ambições e prazeres – assim como proteger a fuga silenciosa de alguém [...]” (LISPECTOR, 1967, p. 234).

A terceira e última fase ritual, nomeada de agregação (incorporação ou reintegração), consiste na adequação da protagonista à realidade cotidiana nutrida da força ritualística, uma vez que, ao passar pelo período liminar e marginal do processo de ritualização, a personagem conheceu pontos de divisão, ruptura, reflexão, de cada estágio vivenciado em sua travessia e transição. O acesso à dimensão ritual habilitou Virgínia a assumir seu novo papel, por compreender de outra forma a vida em comunidade. Diante disso, a eficiência nas mudanças de estado em uma sociedade está intrinsecamente conectada à compreensão de sua estrutura ritual e à existência de uma vivência integral dos momentos de passagem. Assim, os rituais servem, sobretudo, no romance em estudo para promover a identidade social e construir uma imagem de mulher individualizada, inserida no sistema coletivo.

Diante desse instante, quase que, interminável, ela “agora era apenas uma mulher fraca e atenta, sim, iniciada ocultamente uma velhice que alguém chamaria de maturidade” (LISPECTOR, 1967, p. 234). Virgínia teme se agregar aos pensamentos da velhice que se aproxima, e como a perspectiva desse futuro lhe parece próximo. Ou como questiona Jung: “talvez isto seja, no fundo, o medo da morte? [...] A experiência nos mostra, pelo contrário, que a causa fundamental de todas as dificuldades desta fase de transição é uma mudança singular que se processa nas profundezas da alma” (JUNG, 2000b, p. 778).

Jung compara as etapas da vida humana, ou os ritos de passagem ao curso do sol.

de manhã, o Sol se eleva do mar noturno do inconsciente e olha para a vastidão do mundo colorido que se torna tanto mais amplo, quanto mais alto ele ascende no firmamento. O Sol descobrirá sua significação nessa extensão cada vez maior de seu campo de ação produzida pela ascensão e se dará conta de que seu objetivo supremo está em alcançar a maior altura possível e, conseqüentemente, a mais ampla disseminação do possível de suas bênçãos sobre a terra. Apoiado nesta convicção, ele se encaminha para o zênite imprevisto – imprevisto, porque sua existência individual e única é incapaz de prever o seu ponto culminante. Precisamente ao meio-dia, o Sol começa a declinar e este declínio significa uma inversão de todos os valores e ideais cultivados durante a manhã. O Sol torna-se, então, contraditório consigo mesmo. É como se recolhesse dentro de si seus próprios raios, em

vez de emiti-los. A luz e o calor diminuem e por fim se extinguem. (JUNG, 2000b, p. 778).

O período da juventude visto como uma “revolução espiritual” realiza na vida da protagonista uma reação aos paradigmas, normas e condutas sócio-culturais, provocando, portanto, uma cisão interior de si mesma, o que demonstra o seu estado problemático. Em contrapartida, na velhice, sua vida não está em ascensão nem em expansão, mas sim num processo interior inabalável que produz contração. Entendendo, sobretudo, que “depois de haver esbanjado luz e calor sobre o mundo, o Sol recolhe os seus raios para iluminar-se a si mesmo” (JUNG, 2000b, p. 785).

Entretanto, Virgínia compreende a manhã da sua vida tendo um significado peculiar e importante no seu desenvolvimento psicológico, em sua progressão diante das experiências do mundo exterior e, a partir de então, ao viver à tarde de sua vida, enquanto finalidade própria desse momento anterior.

A imagem da morte para quem envelhece pode ser percebida na teoria junguiana, conforme nos apresenta Teresinha Zimbrão, como

o programa principal do entardecer humano deve ser a preparação para “olhar a morte” de perto. Tentar dar as costas à morte, e fixar o olhar para trás, tentando prolongar o passado, é privar a segunda metade da vida de seu objetivo principal, que é seguir em frente até chegar ao fim - e seguir conscientemente, com os olhos fixos no mistério da velhice, da morte e da eternidade. O velho que não aprende a dar adeus à vida fracassa tanto quanto o jovem que foi incapaz de a construir. Ao nascer do sol, segue-se o por do sol. É ilusão pensar que a lei da manhã pode ser prolongada até à tarde. (SILVA, 2010, p. 02).

O grande aliado de Virgínia e elo que a liga ao seu interior está mais uma vez associado ao lustre, especialmente porque este é a luz que ela segue em sua travessia, no entanto, “pensou que o perdera para sempre. [...] O lustre... Olhava pela janela e no vidro descido e escuro via em mistura com o reflexo dos bancos e das pessoas o lustre. Sorriu contrita e tímida. O lustre implume. Como um grande e trêmulo cálice d’água” (LISPECTOR, 1967, p. 235). De fato, a protagonista “prendendo em si a luminosa transparência alucinada o

lustre pela primeira vez todo aceso na sua pálida e frígida orgia – imóvel na noite que corria com o trem atrás do vidro. O lustre. O lustre” (LISPECTOR, 1967, p. 235).

Podemos entender a palavra lustre conjugada como vida, pois a vida corre feito um trem, segue sua parada em cada estação e continua seu percurso. Logo, a inscrição dessas etapas enquanto “primeira vez” (GENNEP, 2011), retoma um exercício do possível retorno desses momentos, pois acaba tornando-se uma reafirmação da relação vida e morte, exemplificando um re-início, uma viagem que direciona sempre ao (re) tornar ao núcleo das coisas, ao ponto específico, que representa uma estrutura típica dos ritos de passagem.

**CAPÍTULO 2**  
**OS RITOS DE PASSAGEM: APRENDIZAGEM E**  
**MARCAS DA VIDA**

## 2.1 - Um tempo de (re)nascimento: ritos de margem em *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*

A concepção do ritual se faz presente sob a égide de duas articulações: o biológico e o sociocultural. Os ritos biológicos estão ligados à idade dos indivíduos: nascimento, infância, puberdade, maturidade, velhice e morte. Roberto DaMatta (2000) revela que o biológico tem seu lugar em transformações internas de uma estrutura orgânica, relaciona-se ao aspecto intrínseco, ao que não é controlado pela consciência e pelas regras sociais; os ritos socioculturais, por sua vez, demarcam o elemento religioso, moral, simbólico, é o elemento que independe da natureza interna (genética) ou externa (fatores ambientais naturais). Assim, o rito social é um fenômeno coletivo, globalizante, que significa ter uma tradição e esta deve ser vivida ordenadamente dentro de certas regras plenamente estabelecidas socialmente.

Podemos considerar o romance *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres* como representando um ritual. Veremos que a história narrada surge enquanto ritual que se associa à memória: a protagonista, numa espécie de re-início, descreve-nos as experiências como se fosse a “primeira vez”, um retorno constante ao centro, ao núcleo das coisas.

Numa cena em particular, Ulisses nos descreve como o processo ritual acontece e como este está ligado, principalmente, à Lóri, afinal, é ele que a ensina encontrar no amor à sabedoria da vida:

em primeiro lugar devemos seguir a Natureza, não esquecendo os momentos baixos, pois que a Natureza é cíclica, é ritmo, é como um coração pulsando. Existir é tão completamente fora do comum que se a consciência de existir demorasse mais de alguns segundos, nós enlouqueceríamos. A solução para esse absurdo que se chama “eu existo”, a solução é amar um outro ser que, este, nós compreendemos que exista. (LISPECTOR, 1990, p. 177).

A vida de Lóri também passa regularmente por fases cíclicas, que se apresentam enquanto transformação e metamorfose em direção ao desconhecido. Nessa perspectiva, um tipo de rito de passagem em que tal processo é fecundo, é o rito de margem. É o que apresentaremos e analisaremos a seguir. Vale ressaltar que esse processo será investigado na medida em que surjam essas transformações e mudanças na narrativa, em especial na história de Lóri.

## 2.2 - Na margem das relações com o outro

O romance *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*, de Clarice Lispector traduz a experiência do eu diante do outro, e especialmente diante das coisas existentes no mundo. A protagonista empreende sua jornada, a partir da procura de sua identidade, do quem sou eu.

Lóri passou a infância em Campos, interior do Rio de Janeiro. Sua família era rica, mas o seu pai perdeu parte da fortuna depois da morte de sua mãe. Diante da instauração de seu rito de separação de um ente querido, ela decide, portanto, separar-se mais uma vez, nesse caso, do pai, pois segue em direção ao Rio de Janeiro, onde conhece Ulisses.

A história de Lóri e Ulisses possui uma origem mítica, pois Loreley, segundo a lenda do folclore alemão, era uma sereia que seduzia os pescadores, que se atiravam ao mar e morriam enfeitiçados pelo seu canto. Ulisses, por sua vez, era um herói grego, que realizou sua travessia marítima sem se deixar seduzir pelas sereias, devido ao seu maior atributo, a inteligência.

A inteligência de Ulisses é como uma ponte que ajuda Lóri a seguir e construir o seu próprio caminho de aprendizagem do prazer e sua travessia interior. Ela não o seduzirá pelo canto, mas sim, pela palavra. A palavra de Lóri, assim como seus ritos de margem, construirá a si mesma, o outro e o mundo, numa busca pelo autoconhecimento.

Em se tratando de rito de margem, entendemos como um período ritual no qual é promovida a transição de um estágio individual ou coletivo para outro, bem como há uma transposição entre os estágios, os sujeitos rituais, estando no período marginal, dispensam algum tempo numa interestrutura, nomeada também de liminar. O indivíduo não estaria nem na estrutura anterior (rito de separação), nem na seguinte (rito de agregação) a que foi promovido. Assim, esse conceito é percebido na narrativa quando Lóri reflete: “quero esta espera contínua como o canto avermelhado da cigarra, pois tudo isso é a morte parada, é a Eternidade de trilhões de anos das estrelas e da Terra, é o cio sem desejo, os cães sem ladrar. É nessa hora que o bem e o mal não existem” (LISPECTOR, 1980, p. 31).

Arnold Van Gennep (2013) designa pelo nome “margem” como sendo algo “simultaneamente ideal e material, encontra-se mais ou menos pronunciada, em todas as

cerimônias que acompanham a passagem de uma situação mágico-religiosa ou social para outra” (GENNEP, 2011, p. 35).

O indivíduo adentrou num território desconhecido. Não conseguirá dissociar de seu passado, e nem tampouco estará apto a vivenciar o estado futuro e almejado, a não ser que este se integre completamente. Dessa forma, os ritos de margem “podem constituir uma secção importante, por exemplo, na gravidez, no noivado, na iniciação” (GENNEP, 2011, p. 30).

A travessia de Lóri pelos ritos de passagem acontece em consonância ao elemento água. Isso porque, sendo “sereia”, sua aprendizagem começa de modo inverso, isto é, por terra, porém, a sua identidade constitui-se como líquida, fluida e contínua: “a chuva e Lóri estavam tão juntas com a água da chuva estava ligada à chuva. [...]. Ela era a chuva” (LISPECTOR, 1980, p. 166-167).

O símbolo da água também pode significar na perspectiva alquímica um retorno ao útero, visto como retorno da matéria em seu estado original, ou seja, o nascimento é o momento que os ritos de passagem são iniciados, pois a água (*solutio* na alquimia) torna-se a matéria-prima da vida.

Então do ventre mesmo, como um estremecer longínquo de terra que mal se soubesse ser sinal de terremoto, do útero, do coração contraído veio o tremor gigantesco duma forte dor abalada, do corpo todo o abalo – e em sutis caretas do rosto e de corpo afinal com a dificuldade de um petróleo rasgando a terra – veio afinal o grande choro seco, choro mudo sem som algum até para ela mesma, aquele que ela não havia adivinhado, aquele que não quisera jamais e não previra – sacudida como a árvore forte que é mais profundamente abalada que a árvore frágil – afinal rebentados canos e veias. (LISPECTOR, 1980, p. 20).

Lóri em sua passagem por algumas etapas da vida compreende uma marca desse estágio, ou seja, do calor (*calcinatio* na alquimia) e da secura de viver no limiar do processo ritual, ela reconhece que há umidade no desejo do encontro com Ulisses. O cenário crepuscular que se apresenta da janela da protagonista é o de Marte, o planeta vermelho.

A cor vermelha prenuncia o desejo de partida de Lóri, a sua nova vida e a doçura em atingir o amor de Ulisses. Tudo estava vermelho (no sentido de representar a cor da paixão)



nesse espaço do amor, e Lóri estava “seca como a febre que não transpira [...]. Só os dentes estavam úmidos. Dentro de uma boca voraz e ressequida os dentes úmidos mas duros – e sobretudo a boca voraz para nada. E o nada era quente naquele fim de tarde eternizada pelo planeta Marte” (LISPECTOR, 1980, p. 30).

A protagonista é abrasada pelo calor do verão, o sol que a queima está mais intimamente ligado ao seu aspecto interno do que externo, a ausência de água faz com que Lóri-sereia não consiga exteriorizar o que sente por Ulisses, uma vez que “nenhum sinal de lágrimas e nenhum suor. Sal nenhum. [...] Pensar no homem? [...] Ah, se as mãos começassem a se umedecer. [...] Nada escorria. A dificuldade era uma coisa parada. É uma jóia diamante” (LISPECTOR, 1980, p. 31).

Esse estágio de espera e reflexão diante da vida aponta para Lóri uma delimitação entre o que está fora e o que está dentro de si, como a possibilidade de passagem de uma condição à outra. E, sobretudo, encontramos a imagem da porta, mencionada na epígrafe que sustenta o romance, em especial em Apocalipse quando expressa, “depois disto, e eis que vi uma porta aberta no céu, e a primeira voz que ouvi era como a trombeta que falava comigo, dizendo: sobe aqui, e mostrar-te-ei as coisas que devem acontecer depois destas”. A imagem da porta sugere a ideia de passagem perigosa e que, por esta razão, associam aos rituais iniciáticos e fúnebres.

De certa forma, Ulisses reconhece no símbolo da porta um sinal de perigo e afirma a Lóri: “– Nós dois sabemos que estamos a soleira de uma porta a uma vida nova. É a porta, Lóri. E sabemos que só a morte de um de nós há de nos separar. Não, Lóri, não vai ser uma vida fácil. Mas é uma vida nova” (LISPECTOR, 1980, p. 176). O processo iniciático, assim como a morte, equivale a uma passagem de uma fase a outra, de um modo de ser a outro e se conjugam para uma verdadeira transformação ontológica.

Com efeito,

a estrada é árdua, repleta de perigos, porque, na verdade, representa um ritual de passagem do âmbito profano para o sagrado, do efêmero e ilusório para a realidade e a eternidade, da morte para a vida, do homem para a divindade. Chegar ao centro equivale a uma consagração, uma iniciação; a existência profana e ilusória de ontem dá lugar a uma nova, a uma vida que é real, duradoura, eficiente. (ELIADE, 1992a, p. 23).

Nesse sentido, vem de fora, o som de um trovão “seco” e longínquo, que anuncia o sinal de mudança, visto que o céu azul assinala que o verão do Rio de Janeiro é tão quente quanto úmido. A protagonista reconhece que a chuva virá, mas percebe também que esta transformará a morte seca em vida plena e, posteriormente, a fará renascer na primavera. “Ela só percebe que agora alguma coisa vai mudar, que choverá ou cairá a noite. Mas não suporta a espera de uma passagem, e antes da chuva cair, o diamante dos olhos se liquefez em duas lágrimas. E enfim o céu se abranda” (LISPECTOR, 1980, p. 32).

Lóri entende que o cair da chuva no planeta Marte traz a claridade de uma nova terra que, a partir de então, será vivida no planeta Vênus, onde acontecerá mais uma etapa da sua aprendizagem, visto que já foi seduzida pelo canto de Ulisses, o que implica que essa história mítica de amor representa uma “odisséia às avessas”<sup>2</sup>.

Lóri-sereia aos poucos passa a assumir sua nova postura em terra, a de tornar-se mulher, pois “ela se tornara mais habilidosa: como se aos poucos estivesse se habituando à Terra, à Lua, ao Sol, e estranhamente à Marte, sobretudo. Estava numa plataforma terrestre de onde por átimos de segundos parecia ver a supra-realidade [...]” (LISPECTOR, 1980, p. 37).

No dia seguinte, ela tentou pacientemente encontrar mais uma vez o seu crepúsculo, afinal “estava à espera”, mantendo os sentidos aguçados e conectados pelo mundo que a rodeava, o que traduz na essência natural e ritual de sua vida, pois adentrar em terras desconhecidas, em especial, no planeta Vênus, era algo misterioso e sobrenatural, pois neste acontecia à “luminescência”.

Em *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*, a protagonista através do espelho tem uma visão dual de si mesma, o que sinaliza duas almas, uma interior e a outra exterior. Lóri identifica e projeta o seu ego numa *persona*, ou como o narrador descreve:

Vestiu um vestido mais ou menos novo, pronta que queria estar para encontrar algum homem, mas a coragem não vinha. Então, sem entender o que fazia – só o entendeu depois – pintou demais os olhos e demais a boca até que seu rosto branco de pó parecia uma máscara: ela estava pondo sobre si mesma alguém outro: esse alguém era fantasticamente desinibido, era

---

<sup>2</sup> SILVA, Teresinha Z. Clarice Lispector: odisséia às avessas. Revista Cerrados. GOMES, André Luis (Org). In: **Clarice Lispector**. Brasília: UNB, 2007, p. 183-190.

vaidoso, tinha orgulho de si mesmo. Esse alguém era exatamente o que ela não era. (LISPECTOR, 1990, p. 97-98).

Com efeito, a identificação do ego com a *persona* é latente, uma vez que a imagem da sombra é acionada pela personagem, pois o seu lado interior/ sombrio “não é feito apenas de pequenas fraquezas e defeitos estéticos, mas tem uma dinâmica francamente demoníaca”. (JUNG, 1980, p. 28). A pintura no rosto da protagonista revela a máscara que usava no contexto sociocultural, sem a pintura seria como a “nudez da alma”. Faz-se necessário mencionar que o ego é o núcleo da personalidade, a *persona* é a personalidade do indivíduo que apresenta aos outros como real, mas possui, às vezes, uma variante muito diferente da verdadeira, enquanto a sombra é o rosto que ocultamos, ela está ligada por tudo àquilo que não se encaixa com a imagem de nós mesmos que desejamos oferecer aos outros.

As mutações sensíveis no rosto de Lóri ao utilizar as máscaras sublinham alguns personagens com os quais Ulisses a identificava, a saber: “[...] ela estava tão pintada que ele provavelmente tomara-a como prostituta. [...] Também Lóri usava a máscara de palhaço da pintura excessiva” (LISPECTOR, 1990, p. 99-100). A tarefa de escolher a própria máscara é um caminho árduo, uma vez que é algo solitário e está ligado ao gesto voluntário do humano. Lóri ao se representar e representar o mundo, está solidificando a sua base úmida e instável. Sendo assim, ao se manter ativa, ela já apresenta uma superação de seus obstáculos, afinal, a sua máscara já existia.

Lóri quando está diante do espelho, descobre-se uma imagem diferente da qual não possuía anteriormente, ou como descreve Regina Pontieri:

instaura um processo de conhecimento, autoconhecimento e de criação que lhe é espelhístico: meu olho me vê através do olhar que o outro desfere sobre mim. E a cada olhar que desce sobre o meu eu, cria-se um eu-máscara, cristalização do instante do olhar do outro, que toma forma à minha revelia. E em cada eu, surgido a partir de cada um dos infinitos olhares que me olham, eu me revejo, como num espelho partido, em infinitos pedaços. Multidão de máscaras em que me alieno de mim porque perco a dimensão de minha totalidade. Alienação é fragmentação. (PONTIERI, 1988, p. 44-45).

A imagem especular que Lóri tem de si mesma é recortada e definida num primeiro momento, porque num segundo momento, aparece como signo que a faz mover o corpo, interrogar e descobrir os mistérios das “coisas silenciosas”.

Na vivência dos ritos de passagem se faz necessário a presença do outro para que testemunhe ou até mesmo participe, de modo que compreenda como esse processo se perpetua. Percebemos que a experiência da alteridade que Lóri experimenta ao se encontrar com Ulisses, por quem sente um profundo amor, estabelece a separação entre o “eu e o outro”, porque através desse contato podemos depreender no outro a diferença, um modo de enxergar coisas que o “eu” não vê.

De Ulisses ela aprendera a ter coragem de ter fé – muita coragem, fé em quê? [...] Lóri tinha medo de cair no abismo e segurava-se numa das mãos de Ulisses enquanto a outra mão de Ulisses empurrava-a para o abismo – em breve ela teria que soltar a mão menos forte do que a que empurrava, e cair, a vida não é de se brincar porque em pleno dia se morre.

A mais premente necessidade de um ser humano era tornar-se um ser humano. (LISPECTOR, 1980, p. 39).

A relação de Lóri e Ulisses apresenta nesse caso, um ponto neutro entre eles, visto que estão situados numa interestrutura dos ritos de passagem, isto é, o período de margem.

Na relação de opostos, Lóri possui apego pela lua, visto que Ulisses equipara-se à terra, pois “o que se chamava de terra já se tornara o sinônimo de Ulisses” (LISPECTOR, 1980, p. 51). A protagonista na ausência do elemento água banha-se nos raios lunares. Estando no terraço numa madrugada fresca, ela reflete sobre esse instante quando diz: “depois chegara à conclusão de que ela tinha um dia-a-dia mas sim uma vida-a-vida. E aquela vida que era sua nas madrugadas era sobrenatural com suas inúmeras luas banhando-a de um prateado líquido tão terrível” (LISPECTOR, 1980, p. 42).

A imagem da água para Lóri está atrelada à imagem da lua e tem na madrugada o seu poder de emanção, isso porque possui uma mudança e transformação ocultas. A lua corresponde à rainha enquanto o sol representa a imagem do rei, eles estando unidos e juntos favorecem o “banhar numa fonte”, segundo os preceitos alquímicos. Dessa maneira, a protagonista realiza esse ritual, e, sobretudo sendo a rainha (lua) prefere a madrugada como sendo a melhor luz para se banhar, pois percebe que a luz do sol poderia secar o que de úmido existia em si mesma.

Lóri, ao executar o seu rito de separação, entende que, a partir deste, ela viverá no período liminar e marginal desse processo, uma vez que tinha receio em se entregar a Ulisses.

“O que dificultava a ida. Sempre se retinha um pouco como se retivesse as rédeas de um cavalo que poderia galopar e levá-la Deus sabe onde. Ela se guardava” (LISPECTOR, 1980, p. 50).

A imagem de Ulisses associada à terra e, por sua vez ao processo fecundo que ela representa, encontra na protagonista uma dificuldade de integração. O motivo: “não conseguia unir-se à terra como se não estivesse pronta para ter a ligação de mulher com o que representava filhos. E restava, ainda como sombra da dor sombria de que fora feita antes de Ulisses, [...] era apenas uma pequena parte de si mesma” (LISPECTOR, 1980, p. 51).

A água e a terra, ou seja, Lóri e Ulisses representam um estado perceptivo e característico desses elementos, especialmente na relação que desenvolvem no decorrer da narrativa. Lóri possui uma postura fluída e instável, pois não se adequa em qualquer lugar, ela está sempre em busca de novos caminhos, o que revela a sua indecisão em acompanhá-lo, visto que o medo de se agregar a ele tiraria o desejo de ser livre, porque ele “entrando cada vez mais plenamente em sua vida, ela, ao se sentir protegida por ele, passara a ter receio de perder a proteção [...] ser tão protegida a ponto de não recear ser livre: pois de suas fugidas de liberdade teria sempre para onde voltar” (LISPECTOR, 1990, p. 26).

Por outro lado, Lóri classifica Ulisses possuindo uma condição humana “maior” do que ela (no sentido de pertencer e viver quase tudo o que a terra oferece). Contudo, ela não conseguirá acertar o seu passo com relação às coisas que a rodeiam. A sua tentativa de “[...] se pôr a par do mundo e tornara-se apenas engraçado: uma das pernas sempre curta demais. (O paradoxo é que deveria aceitar de bom grado essa condição de manca, porque também isto fazia parte de sua condição)” (LISPECTOR, 1990, p. 27).

Lóri reconhece que viver o seu lado humano é algo que ultrapassa o seu lado animal, pois o seu mundo é composto pelos instintos, ferocidades e doçuras, o que implica numa irradiação de paz e luta constante. Tornar-se humano para ela seria o mesmo que experimentar a silenciosa alma da vida, afinal entender era sempre ilimitado.

Lóri busca, através das interrogações, encontrar e desvendar como os seus ritos de passagem podem abrir portas em direção a uma nova fase de vida, pois diante dos acontecimentos que a marcaram no passado esse processo se instaura na medida em que o outro é revelado ao seu olhar. A sua auto-observação é praticada de forma distinta nas seguintes interrogações: “Vai recomeçar, meu Deus? E reunia toda a sua força para parar a

dor. Que dor era? A de existir? A de pertencer a alguma coisa desconhecida? A de ter nascido?” (LISPECTOR, 1980, p. 59). É latente que essa dramatização da vida surja como apêndice desse mundo especial, pois é “fenômeno coerente, supõe uma narrativa – a narrativa do eu é explicitada” (GIDDENS, 2002, p. 75), ela aprende, descobre e tenta encontrar respostas às suas indagações, afinal, esse momento é fundamental para a afirmação e continuidade do processo ritual.

Lóri busca refúgio no professor de filosofia, e é por quem desenvolve um sentimento amoroso. O professor apresenta-se como detentor e reproduzidor do saber, de um saber que envolve o amor à sabedoria. Em Ulisses, Lóri percebe o seu guardião e protetor. Afinal, será ao professor que a personagem indaga: “– Que é que eu faço? Não estou aguentando viver. A vida é tão curta e eu não estou agüentando viver” (LISPECTOR, 1980, p. 150). Ele, então, responde depois de algum momento de reflexão: “– Mas há muitas coisas, Lóri, que você ainda desconhece. E há um ponto em que o desespero é uma luz e um amor” (LISPECTOR, 1980, p. 150).

O professor é quem tenta oferecer a ela o caminho para que possa se conhecer, isto é, através de interrogações como “E depois?”, “Será que todas as vidas foram isso?”, e “Como prolongar o nascimento pela vida inteira?”, e traça um diagnóstico sobre o comportamento de Lóri, mas não obtém respostas consistentes e precisas: “– Isso não se responde, Lóri. Não se faça de tão forte perguntando a pior pergunta. Eu mesmo ainda não posso perguntar quem sou eu sem ficar perdido” (LISPECTOR, 1980, p. 151). E, dessa maneira, ela compreendia e “sabia que era uma feroz entre os ferozes seres humanos, nós, os macacos de nós mesmos. Nunca atingiríamos em nós o ser humano. E quem atingia era com justiça santificado” (LISPECTOR, 1980, p. 152).

Ulisses é o guia de Lóri, é aquele que acende nela a luz que ilumina o seu caminho. De certo modo, ele sugere a ela que reze, buscando estabelecer um contato consigo mesma, exigindo o máximo de si. Seguindo essa indicação, posteriormente, ela se ajoelha diante do divino que também sente dentro de si e, com certa prudência e cautela, a fim de que o coração humano suporte.

A prece de Lóri procura uma mão que a ampare em sua jornada diante dos ritos, sendo capaz de amar, ela percebe a morte como parte da vida, conhece a eternidade e compreende com alegria a modéstia de sua existência. E conclui que as perguntas realizadas seriam tão misteriosas quanto às respostas, afinal, ela tinha o desejo de na hora de sua morte encontrar

uma mão humana a quem amasse para apertar a sua, pois “quando estivesse mais pronta, passaria de si para os outros, o seu caminho era os outros. Quando pudesse sentir plenamente o outro estaria salvo e pensaria: eis o meu porto de chegada” (LISPECTOR, 1980, p. 67).

A aprendizagem de Lóri implica no deixar para trás o seu abrigo de sereia, onde metaforicamente não havia nem dor nem emoção, porque era inalcançável por todos e por si mesma, e ao procurar “seu modo de andar” encontra “o seu passo certo”. Trilhando o seu caminho por terra, ela com suas “novas pernas” o percorre numa direção que levará a si mesma, ao seu encontro com a aprendizagem do prazer e do amor de Ulisses.

Os ritos de passagem assinalam a experiência que se efetua através de marcas ou transformações ocorridas no corpo durante a cerimônia de iniciação da protagonista, uma imagem que o indivíduo constrói em sua identificação com o outro, ou até mesmo, numa espécie de mudança que envolve a passagem de uma fase a outra da vida, como os ritos de transição, que confirmam, nesse período marginal, o início da fase adulta da protagonista, pois sua identidade é diferenciada dos outros, especialmente quanto às relações sociais. Dessa maneira, será a partir desse signo da diferença que a protagonista poderá se apresentar frente às suas mudanças identitárias, principalmente nos modos de se expor em relação ao grupo.

Segundo Lúcia Pires, o tornar-se mulher para Lóri revela que estava

aproximando-se de sua integração, Lóri agora encanta Ulisses não com seu canto de sereia, mas com seu nascente canto de mulher. Ele se surpreende e ela se emociona. Seus olhos ficam úmidos e ela se perturba com a sensação de felicidade que começa a rasgá-la por dentro. Foge, então, espavorida, do perigo que representa o homem – e volta para o seu casulo. (PIRES, 2006, p. 239).

O sujeito que vive à margem, na fronteira, percebe que a angústia, a solidão e o sofrimento estarão presentes na relação que se estabelece com os outros, pois reconhece a sua própria incompletude, e tenta resgatar, na execução de seus ritos, algo que se perdeu. Começa, então, a viagem de retorno de Lóri, a sua aprendizagem diante do “eterno” recomeço.

Lóri aceita o seu destino diante de sua condição humana, uma vez que a solidão lhe é intrínseca. Na relação entre vida e morte, ela escolhe viver, afinal, “antes de morrer se vive”. Ela se prepara para realizar o seu ritual de iniciação sucessiva, porque “é uma naturalidade morrer, transformar-se, transmutar-se. Nunca se inventou nada além de morrer. [...] Morrer

deve ser um gozo natural. Depois de morrer não se vai ao paraíso, morrer é que é o paraíso” (LISPECTOR, 1980, p. 72).

Em *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*, notamos como o narrador apresenta Lóri equiparada ao período noturno, seguindo o ciclo lunar, pois ela “[...] tinha um cesto de pérolas só para olhar a cor da lua pois ela era lunar [...]” (LISPECTOR, 1980, p. 21). A relação entre Lóri e a lua representa um aspecto transitório da personagem para viver uma outra condição em seu ritual, afinal, o sol surge quando a lua desaparece e vice-versa. Dito de outro modo, a lua equiparada à noite simboliza o tempo das gestações, das germinações, que irão se desabrochar no amanhecer do dia, revelando a vida em sua plenitude:

Na “perspectiva lunar”, a morte do indivíduo e a morte *periódica* da humanidade são necessárias, assim como são necessários os três dias de escuridão que precedem o “renascimento” da lua. A morte do indivíduo e a morte da humanidade são também necessárias para sua regeneração. Seja qual for a forma, pelo simples fato de existir como tal e de permanecer, ela necessariamente perde o vigor e se torna desgastada. Para recuperar o vigor, precisa ser reabsorvida pelo âmbito disforme, ainda que seja só por um instante; precisa ser restaurada à unidade primordial de onde teve origem; em outras palavras, deve retornar ao “caos” (no plano cósmico), à “orgia” (no plano social), à “escuridão” (para a semente), à “água” (batismo, no plano humano; Atlântida, no plano da história, e assim por diante). (ELIADE, 1992a, p. 86, grifo do autor).

Observamos que o mito do eterno retorno se evidencia quando o ritual de imersão de Lóri se dá em sua passagem pela água, mais especificamente no mar. No rito de aprendizagem de Lóri diante do mar percebemos que a relação aparente entre mar/ margem não está apenas no significante, mas amplia-se ao contexto da significação. Isto é particularmente pertinente em nossa análise, pois insinua e descreve um momento de reflexão que a protagonista passa em relação ao seu amor por Ulisses. Esse deslocamento a faz repensar como será o seu futuro ao lado dele, portanto, não conseguindo identificar qual será o seu próximo rito de passagem, isto é, não sabe o que surgirá mais adiante, o que revela uma espécie de “desorganização profunda” do processo.

Na verdade, esse estágio da vida da protagonista sugere que ela precisa ingressar nessa nova realidade, mesmo desconhecida. Estando “sozinha no mundo”, só resta-lhe tomar suas próprias decisões, o que representa o início de sua integração. Além disso, esse aspecto de



mudança na vida de Lóri aponta para a existência de um momento estático, de parada, representando um “ponto morto”, especialmente entre as situações contrastantes dos ritos de separação e agregação. Essas passagens possuem como função primordial a preparação para essa mudança, instaurando um período de margem, ou período liminar, na qual são inerentes também as regras comuns desse processo de transição ritual.

E será nesse período de margem (mar) que ela vivenciará uma experiência forte, que a faz encontrar-se consigo mesma: “Eu estou sendo, dizia a árvore do jardim. [...] Eu estou sendo, disse a água verde na piscina. Eu estou sendo, disse o nosso mar verde e traiçoeiro. [...] Lóri estava fascinada pelo encontro de si mesma [...]” (LISPECTOR, 1980, p. 83-84). De fato, o contato de Lóri com a água do mar demarca o momento de confronto consigo mesma, mais do que isso, pela primeira vez, ela sentiu uma força que a fez revelar a Ulisses a sua alma, especialmente quando disse: “– um dia será o mundo com sua impersonalidade soberba versus a minha extrema individualidade de pessoa mas seremos um só” (LISPECTOR, 1980, p. 85).

Lóri, diante do mar, começa a refletir sobre o seu passado, encontra-se num período marginal, onde a sua vida deve ser repensada e, posteriormente, enfrentada e transformada por parte do sujeito “transitante”. Do mesmo modo, “qualquer pessoa que passe de um para outro acha-se assim, material e mágico-religiosamente, durante um tempo mais ou menos longo em uma situação especial, uma vez que flutua entre dois mundos” (GENNEP, 2011, p. 35).

O grande passo na aprendizagem de Lóri apresenta-se de modo infinito, assim como o mar. A partir de então, a mulher que a habita pode realizar o seu ritual de imersão no mar sem que nada atrapalhe sua cerimônia, visto que, *a priori*, este pertencia inteiramente a Lóri enquanto sereia.

A presença do mar transfigura-se no homem que falta para preencher a lacuna na vida da personagem Lóri. A inscrição e execução do processo ritual se evidenciam quando esta vai adentrando o oceano. “Vai entrando. A água salgadíssima é de um frio que lhe arrepia e agride em ritual as pernas. [...] Já não precisa de coragem, agora já é antiga no ritual retomado que abandonara há milênios” (LISPECTOR, 1980, p. 92-93).

Não indo ao encontro com o corpo de Ulisses, Lóri corre em direção ao encontro do “corpo” do mar, o que proporciona nessa chegada “[...] a deixar entrar, como no amor em que a oposição pode ser um pedido secreto” (LISPECTOR, 1980, p. 92).

A presença do mar enquanto certeza de encontrar o que lhe falta, ou até mesmo, no sentido de curar as suas angústias e sua dor representa para Lóri algo enorme, profundo e divinizado. Dessa forma, descobre neste, que para ela se revela um ser poderoso, a possibilidade de felicidade, como de uma sobrevivente. A união entre a protagonista e o mar revela-se enquanto mistério de um se entregando ao outro, numa relação entre dois mundos incognoscíveis, onde a confiança é o princípio da relação.

Lóri ao descrever a imagem do mar diz: “ele só lhe era delimitado pela linha do horizonte, isto é, pela sua incapacidade humana de ver a curvatura da Terra” (LISPECTOR, 1980, p. 91). Essa descrição revela como este se associa à figura de Ulisses, “porque ele é o mistério vivo que não se indaga” (LISPECTOR, 1980, p. 91). Ademais, percebemos o corpo de Lóri em sintonia com o areal da praia, porque necessita sentir-se pronta para adentrar no mar, mesmo que não se conhecesse inteiramente.

O mar é visto, enquanto corpo vivo, associado a Ulisses, mas também é relacionado com ela, o que faz com que ela sinta medo do que está por vir. “O caminho lento aumenta sua coragem secreta – e de repente ela se deixa cobrir pela primeira onda! O sol, o iodo, tudo líquido deixam-na por uns instantes cega, toda escorrendo – espantada de pé, fertilizada” (LISPECTOR, 1980, p. 92). O ritual de renovação de Lóri acontece quando “abaixa a cabeça dentro do brilho do mar, e retira uma cabeleira que sai escorrendo toda sobre os olhos salgados que ardem” (LISPECTOR, 1980, p. 93), sinalizando um ritual de batismo, uma vez que se morre para sua vida antiga e surge um novo estágio de vida.

Assim, percebemos o elemento água como símbolo ritualístico que revigora e traz fertilidade à personagem Lóri que, embora não reconheça até onde pode ir nesse processo, acaba por entender que isso pode se repetir naturalmente, desde que apareça como algo que lhe traga um momento de reflexão diante das fases da vida. Esse processo do “nascer-se” novamente surge como uma iniciação sucessiva que, porventura, gera uma sensação de encontro com o presente e, quanto ao futuro, outros nascimentos podem acontecer, pois os ritos seguem passagem como as águas do mar que continuam o seu trajeto em direção a outros caminhos.

Ao visualizar a imagem de Ulisses atrelada ao mar, Lóri aos poucos vai se recompondo e assumindo uma nova postura diante de tal acontecimento, pois a experiência do rito de margem sinalizou em sua vida o afastamento de seu amor, porém, esse mesmo rito é fundamental para revelar à personagem um momento de reflexão no qual pôde compreender

que, de fato, o seu amor por ele é profundo, o que assinala um outro rito, o de agregação. No entanto, podemos assim nomeá-lo como espécie de modalidade que, a partir de então, mais uma vez, a faz ingressar no mundo das relações sociais entre pessoas. Ademais, a protagonista terá que continuar a viver seus ritos de passagem, pois serão estes que lhe possibilitarão conhecer suas transformações e metamorfoses naturalmente.

Em *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres* percebemos como o processo ritual executa uma dialética na vida cotidiana da protagonista, pois reflete e traz consigo a possibilidade de mudança, transformação e renovação. Lóri é um exemplo fidedigno de uma personagem ritualística clariceana, ou seja, vivencia em cada fase da vida uma nova situação, um novo rito e adquire a cada nova experiência surgida uma sabedoria inata.

Lóri vivencia um processo ritual que assinala a sua metamorfose e enreda a experiência de vida-morte acenando para um movimento ambivalente. A passagem de seus ritos representa a mudança de uma categoria social a outra, conforme notamos no romance em apreço.

O contato direto da protagonista com a água comporta um processo de regeneração, conforme nos descreve Eliade, uma vez que “a dissolução é seguida de um ‘novo nascimento’, por outro lado, porque a imersão fertiliza e multiplica o potencial da vida” (ELIADE, 1992b, p. 65).

Esse “novo nascimento” surge enquanto aspecto ritualístico, no qual percebemos que Lóri incorpora o processo de iniciação e este, por sua vez, comporta uma tripla revelação, ou nas palavras de Eliade:

a do sagrado, a da morte e a da sexualidade. A criança ignora todas essas experiências; o iniciado as conhece, assume e integra em sua nova personalidade. Acrescentemos que se o neófito morre para sua vida infantil, profana, não regenerada, renascendo para uma nova existência, santificada, ele renasce também para um modo de ser que torna possível o conhecimento, a ciência. O iniciado não é apenas um ‘recém nascido’ ou um ‘ressuscitado’: é um homem que sabe, que conhece os mistérios, que teve revelações de ordem metafísica. (ELIADE, 1992b, p. 91).

Lóri nasce uma “segunda vez”, pois sua iniciação equivale ao que aponta Eliade, isto é, ao seu “amadurecimento espiritual”, pois conheceu os mistérios e diante da dualidade

morte/ nascimento, portanto, encontra a tradução e condição do “homem natural”, pois o simbolismo do nascimento acompanha quase sempre o da morte. Logo, o processo de imersão/ emersão nas águas conserva de modo invariável as suas funções, pois estas “desintegram, eliminam as formas, ‘lavam os pecados’, são ao mesmo tempo purificadoras e regeneradoras. [...] elas são a repetição simbólica do nascimento dos mundos ou do ‘homem novo’” (ELIADE, 2002, p. 152). Nesse sentido, Lóri ao sentir o perfume de jasmim percebe que “era uma iniciada no mundo. Que lhe parecia um milagre. Se bem que não fosse dada a milagres, ela era daquelas que rolam pedras durante a vida toda [...]” (LISPECTOR, 1980, p. 130).

A cerimônia de Lóri diante do mar celebra o processo de transformação e anuncia que, a partir de então, estará pronta para se entregar a Ulisses. E em seu rito de passagem, ela segue o ritual quando “com a concha das mãos e com a altivez dos que nunca darão explicação nem a eles mesmos: com a concha das mãos cheias de água, bebe-a em goles grandes, bons para a saúde de um corpo” (LISPECTOR, 1980, p. 93). O elemento água enquanto identidade da protagonista coloca-se no mesmo sistema e plano semântico de sintagmas como: mar, lágrimas, nuvens, fonte, sede, navio e se desdobra nos verbos que a levam a mergulhar, flutuar, sonhar, imergir, emergir. Percebemos que estes vocábulos, além de relacionarem-se com aspectos da vida de Lóri, também estabelecem a presença do outro.

Todavia, o movimento de fluxo e refluxo do mar, revela o processo transitório de Lóri: separação de Ulisses, instauração do seu período de margem e, posteriormente, agregação ao mar. A imagem simbólica do mar pode ser descrita da seguinte maneira, conforme expressa Chevalier e Gheerbrant:

símbolo da dinâmica da vida. Tudo sai do mar e tudo retorna a ele: lugar dos nascimentos, das transformações, e dos renascimentos. Águas em movimento, o mar simboliza um estado transitório entre as possibilidades ainda informes as realidades configuradas, uma situação de ambivalência que é a incerteza, de dúvida, de indecisão, e que pode se conciliar bem ou mal. Vem daí que o mar é ao mesmo tempo a *imagem da vida* e a *imagem do morto*. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1997, p. 592; grifo nosso).

Nessa mesma perspectiva, a vida de Lóri segue uma transformação, metamorfose a cada novo momento surgido. Essa dinâmica da vida que se processa diante do mar, assinala a passagem do ritual enquanto sequência solene, focado muitas vezes em algo que se repete

naturalmente, assim como o ciclo da vida (do nascimento à morte), ritual que une o sacro e o profano, o sublime e o grotesco e, nesse percurso, a vida à morte. Além disso, o “fluxo contínuo” do corpo de Lóri segue paralelamente como a volúpia de um rio, que se agiganta e foge no decorrer de seu curso, para um novo caminho, com suas águas que permeiam e tentam se ajustar em quaisquer espaços, sempre obedecendo a um ritmo natural, “grave e incompreensível como um ritual”. No decorrer do romance, a protagonista vai mostrando suas convicções, num movimento de participação e descoberta a cada rito que demarca sua vida.

Depois desse momento epifânico de revelação e descoberta diante do elemento líquido, que é a água, Lóri, agora reconfortada e revigorada, pensa sobre o que poderá acontecer em sua relação com Ulisses, porque, a partir de então, se constituirão como sendo um casal, situação com a qual nunca convivera. Essa identidade de gênero que Lóri se depara revela que “o processo ritual opera por meio de identificações com as figuras de referência dentro do grupo social, que levam à aquisição dos traços definitivos da masculinidade e da feminilidade” (SOUZA, 2009, p. 54). Contudo, observamos ainda, o sentido que esse processo identificatório possui para o indivíduo que sofre essas transformações e fases, especialmente “na infância, se traduz pela afirmação ‘eu sou menino’ ou ‘eu sou menina’ deverá mais tarde ser substituído por um sentimento mais complexo que irá se traduzir por ‘eu sou masculino’ ou ‘eu sou feminina’” (SOUZA, 2009, p. 54).

De fato, “Lóri passara da religião de sua infância para uma não-religião e agora passara para algo mais amplo: chegara ao ponto de acreditar num Deus tão vasto que ele era o mundo com suas galáxias: isso ela vira no dia anterior ao entrar no mar deserto” (LISPECTOR, 1980, p. 95). E o seu único caminho “era agregar-se a ele e ser grande também” (LISPECTOR, 1980, p. 95).

Lóri enquanto iniciada no mundo revela o seu lado místico, afinal ela era “antiga em seu ritual”, “mas que para a mulher sentir-se em paz com ela mesma a vida se realiza melhor através de um processo de despertar progressivo”. (HENDERSON, 2002, p. 137). Dessa maneira, ela “liberta-se, a si e à imagem que faz do homem, das forças repressivas que a envolvem, tomando consciência da sua capacidade de confiar no amor como um sentimento onde natureza e espírito estão unidos, no mais elevado sentido destas palavras”. (HENDERSON, 2002, p. 138-139).

A terceira e última fase ritual, nomeada de agregação (incorporação ou reintegração), consiste na adequação da protagonista à realidade cotidiana nutrida da força ritualística, uma

vez que, ao passar pelo período liminar e marginal do processo de ritualização, a personagem Lóri conheceu pontos de divisão, ruptura, reflexão, de cada estágio vivenciado em sua travessia e transição. O acesso à dimensão ritual a habilitou a assumir seu novo papel, por compreender de outra forma à vida em comunidade. A eficiência nas mudanças de estado em uma sociedade está intrinsecamente conectada à compreensão de sua estrutura ritual e a existência de uma vivência integral dos momentos de passagem. Os rituais servem, sobretudo, no romance em estudo, para promover a identidade social e construir uma imagem de mulher integrada, por parte de Lóri, no sistema coletivo.

No entanto, essa nova fase de vida da protagonista denota a possibilidade de travessia, de trilhar um caminho diferente. Ela justifica como as coisas existentes no mundo se perpetuam, uma vez que esse mundo “gira” aos seus pés, e nessa rotação tudo se movimenta, principalmente o amor por Ulisses. No momento de execução de seu rito de agregação a chuva se anuncia pelo vento. Mais uma vez, o elemento água é que lhe traz o renovar das forças, revigorando-a e, a partir de então, ela se dá conta de que chegou o momento esperado. Com efeito, sem avisá-lo, sem se pintar, sai à rua, de camisola e uma capa de chuva por cima, molhando-se toda, em meio à chuva, ela vai ao encontro de Ulisses.

no começo ele a tratara com uma delicadeza e um senso de espera como se ela fosse virgem. Mas em breve a fome de Lóri fez com que Ulisses esquecesse de toda a gentileza, e foi com uma voracidade sem alegria que eles se amaram pela segunda vez. E como não bastava, já que tinham esperado tanto tempo, quase em seguida eles se possuíram realmente de novo, dessa vez com alegria austera e silenciosa. Ela se sentiu perdendo todo o peso do corpo [...]. Eu me sei assim como a larva se transmuta em crisálida: está é a minha vida entre vegetal e animal. Ela era tão completa como o Deus: só que Este tinha uma ignorância sábia e perfeita que O guiava e ao Universo. Saber-se a si mesma era sobrenatural. Mas o Deus era natural. (LISPECTOR, 1980, p. 171-172).

Agregar-se ao outro (*coniunctio* na alquimia) e conhecer o seu mundo é começar uma viagem em direção ao interior de si mesmo, da união de uma individualidade a outra, formando-se uma unidade, o que assinala a sua constituição, a partir da experiência e amadurecimento, a fim de encontrar no outro a resposta a sua própria existência. Essa é a jornada de Lóri, cujo desfecho é a união com Ulisses, seu porto seguro.

Os ritos de passagem de Lóri representam-na enquanto uma mulher antiga e primitiva e que coloca seu desejo de ser humano num plano transcendental. Em outras palavras, temos que, para se tornar uma mulher integrada ao contexto sociocultural depois de ter vivido a humanidade “natural”, ela vivencia o paradoxo morte e vida enquanto um princípio constante nesse percurso ritual. Logo, os seus ritos iniciáticos assinalaram as provas que realizou, encontrando no processo a dicotomia morte e (re) nascimento, instaurando, dessa maneira, um ato sobrenatural do humano.

Em suma, Lóri busca atingir um ideal místico-religioso de humanidade, e nesse sentido encontra-se o amor como a causa, o meio e a prova final de sua travessia. O amor de Lóri por Ulisses reflete como o fogo (*calcinatio* na alquimia) dos conflitos, a fim de queimar as impurezas, purificando a alma. O amor é o seu agente propulsor que a faz adentrar em caminhos desconhecidos e a leva a experimentar a dor e o prazer, de sereia à mulher.

Ela percebe em Ulisses a substância que falta para completá-la, afinal, o casamento de opostos, a sua *coniunctio* “é via legítima através da qual duas pessoas de sangue diferente – mas que também são ‘do mesmo sangue’, como será visto – se tornam ‘uma só carne’, dando origem aos filhos, nos quais os dois sangues estão misturados” (WOORTMANN, 1995, p. 150). Um exemplo dessa relação unívoca está na fruta enquanto sua fonte de vida: “a fruta estava inteira, sim, embora dentro da boca sentisse como coisa viva a comida da terra. Era terra santa porque era a única em que um ser humano podia ao amar dizer: eu sou tua e tu és meu, e nós é um” (LISPECTOR, 1980, p. 175).

Por fim, essa terra sagrada e fecunda relaciona-se ao Paraíso, pois o ato de comer a fruta da terra santa equivale ao comer o corpo e o sangue de Cristo, um rito da Eucaristia e, a partir disso, podemos indagar se essa terra não poderia representar o próprio Ulisses, pois a protagonista depois de executar e chegar à completude dos seus ritos, passando por diversas provas e obstáculos, de fato, encontra o seu alento. Ulisses em sua terra fértil faz brotar o fruto “vermelho-sangue” chamado Lóri, onde a água imersa na terra sinaliza o crescer e o transformar da vida em seus ritos de passagem, porque “[...] logo depois de nascer tomado por acaso e forçosamente o caminho que tomara – qual? – e teria sido sempre o que realmente ela estava sendo: uma camponesa que está num campo onde chove” (LISPECTOR, 1980, p. 166-167), evidenciando, portanto, o significado encontrado por ela quando se questiona “quem sou eu?” “Mas acho que agora sei: profundamente sou aquela que tem a própria vida e também a tua vida. Eu bebi a nossa vida” (LISPECTOR, 1980, p. 180).

Portanto, o acesso à dimensão ritual-alquímica habilitou Lóri a assumir seu novo papel, e agregada a Ulisses, acaba por compreender de outra forma a vida em comunidade. Diante disso, a eficiência nas mudanças de estado em uma sociedade está intrinsecamente conectada à compreensão de sua estrutura ritual e a existência de uma vivência integral dos momentos de passagem. Assim, os rituais e a alquimia servem, sobretudo, no romance em estudo para promover a completude da identidade e construir uma imagem de mulher integrada ao contexto sociocultural.



**CAPÍTULO 3**

**A VERDADEIRA PEDRA FILOSOFAL: A  
TRANSFORMAÇÃO DO INDIVÍDUO PELA  
ALQUIMIA**

### 3.1 - “Eu, alquimista de mim mesmo”: experiências de uma viagem em *A paixão segundo G.H.*

Escrever é um processo químico, o escritor deve ser um alquimista. Naturalmente pode explodir no ar. A alquimia do escrever precisa de sangue do coração.

(Guimarães Rosa)

A partir da obra literária se pode chegar à descoberta de um mundo particular e, ao mesmo tempo universal. A obra é reflexo do homem, e o homem, centro do universo. Literatura e alquimia percorrem um “[...] caminho que começa e acaba em si mesmo: no seu corpo, no seu espírito e na sua alma, na sua obra, que deste modo se tornará eterna, falando como fala a todos os homens de todos os tempos, passados, presentes e futuros” (CENTENO, 1987, p. 08).

A palavra é a matéria-prima em Clarice Lispector. Podemos identificá-la com o aspecto interior do eu que escreve, pois ao passar pela transmutação, essa matéria-prima representa o mistério do seu mundo íntimo. Lispector produz uma alquimia da linguagem, vivencia os seus ritos de passagem com o intuito de apresentar suas imagens e símbolos que nos dizem sobre uma realidade atemporal e, a partir delas cria o seu universo ficcional.

Os ritos de passagem e a alquimia em Lispector é a arte que melhor ajuda a interpretar o caminho oculto da criação literária, do homem, do corpo, do espírito. A matéria das obras, ritualística, alquímica e literária, é a matéria da vida.

### 3.2 - A arte das transmutações: a criação literária em Clarice Lispector

*A paixão segundo G.H.*, de Clarice Lispector, foi publicado em 1964 e recebeu dos críticos uma recepção satisfatória como sendo, até então, o ponto mais alto dentre os romances da autora e sobre o qual nós faremos, neste trabalho, uma leitura alquímico-junguiana e também nesse processo os ritos de passagem se faz latente. Pretendemos demonstrar que o romance permite ser interpretado como a paixão alquímica de G.H.

A autora nos narra o espetáculo da existência revelada no corpo morto do inseto e, a partir dele, cria as raízes que a protagonista necessita para a constituição de sua identidade. O que encontramos nas páginas d’*A paixão segundo G.H.* é, ao mesmo tempo, ponto de partida

e prenúncio do desfecho, ou seja, chegando no final de cada capítulo somos inesperadamente levados ao início, de forma a recompormos a leitura da obra seguindo um movimento circular.

Nossa proposta de trabalho tem como objetivo utilizar as operações alquímicas apresentadas por Edward Edinger (1985) em seu livro *Anatomia da psique*, visando associá-las aos estágios sucessivos da narrativa, bem como as experiências vivenciadas por G.H<sup>3</sup>. Para o estudioso, existem sete dessas operações sendo os principais componentes da transformação alquímica, a saber: *calcinatio*, *solutio*, *coagulatio*, *sublimatio*, *mortificatio*, *separatio*, *coniunctio*.

Para tal, necessitamos conhecer primeiramente como se configura a alquimia. Seu objetivo é obter, da transformação da matéria-prima, a substância miraculosa, ou seja, transformar o vil metal num metal precioso, cujo símbolo mais conhecido é a Pedra Filosofal. Por este motivo, o alquimista necessitava antes descobrir o material ideal, isto é, a matéria-prima, que era submetida a várias operações, as quais a tornava purificada e a transformaria na Pedra Filosofal.

Para Mircea Eliade, a alquimia se define como

[...] o drama místico do Deus, sua paixão, sua morte, sua ressurreição o que se projeta sobre a matéria para transmutá-la. Em definitivo, o alquimista trata à Matéria como o Deus era tratado nos Mistérios; as substâncias minerais “sofrem”, “morrem”, “renascerem” a um novo modo de ser; quer dizer, são transmutadas. (ELIADE, 1979, p. 120)

Essas transformações contínuas na matéria, no corpo e no espírito sempre impressionaram o homem. Por isso, este frequentemente procurou investigar esses fenômenos através do conhecimento espiritual e dos experimentos com a matéria. Dessa tentativa de formar um conhecimento sobre a natureza é que nasceu a Alquimia.

A alquimia pressupõe uma ordem de conhecimento que se apresenta na transmutação iniciática da consciência humana. Estudar suas imagens, conforme observaremos nas diversas operações alquímicas, equivale a descrever o processo de autoconhecimento. A imagem central da alquimia é a idéia de *opus*. Para o alquimista, o seu trabalho era visto como algo sagrado e solitário e pelo qual ele denotava um valor supremo e essencial. Além disso, certas virtudes eram requisitos primordiais, como possuir uma alma paciente, laboriosa e solícita vinculada à coragem perseverante e a dedicação contínua.

---

<sup>3</sup> Teresinha Zimbrão também faz uma leitura de Clarice Lispector, a partir de Edward Edinger analisando outro romance clariceano. SILVA, Teresinha V. Zimbrão. *A alquimia do amor: Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*. Revista Verbo de Minas, Juiz de Fora, v. 6, n. 11/12, p. 71-85, 2007.

O surgimento da *prima materia* possui sua história ligada à antiga filosofia. Os filósofos pré-socráticos tinham uma ideia de que o mundo foi criado advindo de uma matéria primeira, única e original. Essa mesma matéria passava por um processo que a diferenciava e a decompunha nos quatro elementos, a saber: água, fogo, ar e terra, qualificados sequencialmente em úmido, quente, frio e seco. Os alquimistas pensavam que era preciso, antes de tudo, fazer a matéria retornar ao seu estágio inicial e original.

Para alguns alquimistas, a busca pela Pedra Filosofal era metáfora da mutação da alma do próprio alquimista camuflada por fórmulas químicas e simbologias complexas. A Pedra Filosofal, para esses alquimistas, seria o símbolo de uma sabedoria que o homem adquire com o tempo e com a prática da alquimia. A partir dessa sabedoria, o alquimista poderia chegar a uma nova visão do mundo e a um domínio maior sobre a matéria. Pensando assim, a transmutação da matéria pode ser entendida como um símbolo de mudança profunda que ilumina, quer dizer, que transforma o interior do alquimista em ouro.

Assim, ao explorar a matéria em seu aspecto químico, o alquimista também fazia suas próprias experiências, encontrava a sua substância viva, visto que sua transformação inconsciente era um produto particular desse processo químico. O fato é que, em seu laboratório, ele já estava experienciando o seu próprio inconsciente.

Analisaremos as operações alquímicas em consonância a história de G.H. que, em sua experiência com a matéria da barata, passa por diversas etapas. Cada uma dessas fases não representa somente uma prática realizada em seu quarto, ou num laboratório para o alquimista, mas também, um despertar interior. Vale salientar que a experiência alquímica de G.H. é a *via crucis* de uma paixão, a expressão de uma inquietação mística. G.H. é então submetida ao sacrifício de sua identidade, pois o que a consome é o seu desejo de autoconhecimento.

### **3.3 - O ritual da paixão alquímica**

Na busca pelo sentido da vida e de sua alma, o homem encontrou novos caminhos que o levam para sua interioridade. O seu espaço interior torna-se um local de novas experiências e metamorfoses. O indivíduo que percorre esses caminhos nos mostra que somente o amor é capaz de encontrar em nós aquilo que está adormecido. Por isso, nossa própria vida carrega em si um sentido primordial, que é o de restaurar a nossa unidade perdida, o nosso rito inicial.

Para Lúcia Pires, a jornada de G.H. exprime o mito do herói que revela o seu esforço em encontrar e afirmar sua personalidade, pois

o percurso iniciático da personagem também se faz como uma descida a um nível primitivo de vida, que ela caracteriza ora como inferno, ora como paraíso, sendo o mais importante nessa sua viagem interior a desorganização de sua personalidade humana tal como era antes do processo iniciático. [...] Como todos os heróis, e mais evidentemente os místicos, o destino de G.H. é a expansão de sua consciência e de sua capacidade de amar, a fim de servir a uma comunidade, é passar do eu para o nós, é largar a mão do outro que prendia por medo e oferecer a sua por amor. (PIRES, 2006, p. 162).

E é diante dessa fase de expandir sua consciência que as experiências surgem, partindo do desconhecido para encontrar uma referência de continuidade. G.H. reconhece internamente como a alquimia atua, em especial, quando revela que “[...] está havendo em mim uma alquimia profunda, e foi no fogo do inferno que ela se forjou. E isso me dá o direito maior: o de errar”. (LISPECTOR, 2009, p. 147).

O alquimista/ escritor sabe que, diante de suas experiências com a matéria-prima, nem sempre se consegue atingir o sucesso, o fracasso muitas vezes pode acontecer. Edward Edinger, ao aprofundar os seus estudos alquímicos em Jung, define e descreve que há uma delimitação numérica quando o assunto atinge as operações alquímicas. Como mencionamos, existem sete dessas operações sendo os principais componentes da transformação alquímica, a saber: *calcinatio*, *solutio*, *coagulatio*, *sublimatio*, *mortificatio*, *separatio*, *coniunctio*.

A *calcinatio* pode ser concebida pelo intenso aquecimento de um sólido, para retirar dele a água, restando apenas um fino pó seco, o que equivale a cal. Desse processo temos também o aquecimento da pedra calcária, produzindo, então, a cal viva, e esta com a geração de calor, liga-se efetivamente ao fogo.

A calcinação de G.H. corresponde a sua angústia e sofrimento em relação ao desconhecido, ao que possa surgir, pois esse é o momento de queimar-se, abrasar-se nas emoções produzidas a partir deste cotejo. O seu eu sofre o processo de secagem ao sol, quer dizer, secagem pelo fogo. Em seguida, depois de purificado, transforma-se no *Si-mesmo*, que se situa para além do limiar da consciência. O eu encontra aspectos obscuros e de difícil compreensão, este vive na realidade concreta da vida, conforme descrevemos no excerto:

Elas emergiam como se tivesse sido um porejamento gradual do interior da parede, vindas lentamente do fundo até terem sudorado a superfície da cal

áspera. [...] Cada figura olhava para a frente, como se nunca tivesse olhado para o lado, como se nunca tivesse visto a outra e não soubesse que ao lado existia alguém. (LISPECTOR. 2002, p. 38-39).

Em *A paixão segundo G.H.*, temos a imagem do sol equiparada ao fogo, em especial quando G.H. adentra no quarto da empregada e percebe nesse espaço o próprio sol. Isso porque “da porta eu via o sol fixo cortando uma nítida linha de sombra negra o teto pelo meio e o chão pelo terço. Durante seis meses um sol permanente havia empenado o guarda-roupa de pinho e desnudava em mais branco ainda as paredes caiadas” (LISPECTOR, 2002, p. 37). A presença do sol se revela como “[...] à prima materia, que é a morte, pela qual se deve passar quando se quer voltar ao estado primitivo dos elementos simples” (JUNG, 1988, p. 95). É essa a meta a ser alcançada pela protagonista, ou seja, voltar-se para dentro de si e encontrar o que tanto deseja, bem como o começo desencadeador de tal situação está na morte da barata.

Outro aspecto nos chama atenção, conforme sublinha Serge Hutin:

Os alquimistas negam que a Grande Obra possa ser realizada durante o dia, numa luz artificial deslumbrante: o laboratório deve ser muito sombrio, iluminado apenas por uma suave vigia. À luz lunar, que é polarizada, atribui-se um papel essencial, alguns textos deixariam entender também a intervenção – mas apenas no momento decisivo – da captação repentina de um raio de sol. De qualquer modo, os alquimistas, para captar os raios da lua ou do sol, usam espelhos móveis, estes últimos figuram em diversas gravuras. (HUTIN, 1979, p. 59).

Vale ressaltar que o único local do apartamento em que o sol se abrigou era o quarto da empregada e sendo este onde a barata se encontrava. Era necessário que G.H. passasse por essa experiência, pois o contato com a matéria poderia transformá-la. Trata-se da imagem do fogo, a *calcinatio*, que purifica os opostos para formar a unidade.

A frustração do desejo luxurioso é outra característica da *calcinatio*, pois produz o fogo que secará a umidade impura, purificando-o e transformando-o na *coniunctio*. O fogo, nesse processo, separa aquilo que é constante ou permanente do que é fugidio ou fluído. O fogo advindo dessa frustração, aparece em G.H. como ódio pela empregada, pois o seu quarto era o oposto do restante da casa, quanto à organização, limpeza e, sobretudo, por se apresentar

sendo um local onde a luz emerge. No entanto, uma coisa perturba essa ordem perfeita: alguns riscos de “carvão seco na cal seca”. G.H. possuída pelo desejo, percebe um desenho simbólico no mural que estava na parede caiada do quarto. Nele estavam o contorno a carvão de um homem nu, uma mulher e um cão.

Nessa perspectiva, há uma reafirmação da *calcinatio* e o desconhecimento de G.H. diante da situação nova ali surgida. Encontramos a *coniunctio*, união dos opostos masculino (homem nu) e o feminino (mulher) e um cão, traduzindo o próprio casal que é também em certo sentido animal.

O desenho possui um “traço [que] era grosso, feito com ponta quebrada de carvão. Em alguns trechos o risco se tornava duplo como se um traço fosse o tremor do outro. Um tremor seco de carvão seco” (LISPECTOR, 2002, p. 38). Assim, reiteramos a relação existente entre as gravuras e a *calcinatio*, ou seja, uma forma de acesso à iluminação, à transformação de si mesmo. “Eu olhava as figuras de homem e mulher que mantinham expostas e abertas as palmas das mãos vigorosas, e que ali pareciam ter sido deixadas por Janair como mensagem bruta para quando eu abrisse a porta” (LISPECTOR, 2002, p. 39).

G.H.-alquimista concebe, contudo, que “a figura da parede lembrava-me alguém, que era eu mesma. Coagida com a presença que Janair deixara de si mesma num quarto de minha casa” (LISPECTOR, 2002, p. 41). Ela capta tanto nos raios do sol, quanto nas gravuras, como o processar alquímico da matéria se compõe, sobretudo, de modo misterioso.

O fogo alquímico é criador, é um fogo que modifica, transforma, e, naturalmente, favorece ao processo *continuum* e ritual da vida. É o único dentre os quatro elementos que necessita ser alimentado. G.H. experiencia essa característica e sabe que em seu coração existe um “arcano solar”, donde flui vida e calor, bem como sente as fortes emoções que a queimam internamente. Ela, então, sintetiza a sua real intenção: “estou de novo indo para a mais primária vida divina, estou indo para um inferno de vida crua. Não me deixe ver porque estou perto de ver o núcleo da vida [...]” (LISPECTOR, 2002, p. 59).

A operação da *solutio*, considerada como a raiz da alquimia, possui o objetivo de transformar o sólido em líquido. A *solutio* evidencia o retorno latente da matéria diferenciada ao seu estado indiferenciado original, ou em outras palavras, a *prima materia*. A água simboliza o útero e a *solutio* o retorno ao útero para fins de (re)nascimento. Nesse percurso, a imagem do quarto é o próprio retorno ao útero, a gênese e criação do mundo que se revela

enquanto passagem, um rito iniciático visto como uma máxima da protagonista e, por ventura, simboliza para ela o ressurgir renascida.

Edinger revela um conjunto de elementos característicos e atuantes no processo da *solutio*:

Dissolve então sol e luna em nossa água solvente, que é familiar e amigável, cuja natureza mais se aproxima deles, como se fosse um útero, uma mãe, uma matriz, o princípio e o fim de sua vida. E esta é a própria razão pela qual eles são melhorados ou corrigidos nesta água, porque o semelhante se rejubila no semelhante... Assim, convém te unires aos consaguíneos ou aos de tua espécie... E como sol e luna têm sua origem nesta água, sua mãe, para que possam ser regenerados ou nascer de novo, e com mais saúde, mais nobreza e mais força. (EDINGER, 1985, p. 68).

A *solutio* de G.H. acontece quando encontra na barata uma imagem de si mesma, de sua integração. Afinal, tudo no quarto estava seco e, somente na barata havia umidade: “só que ter descoberto súbita vida na nudez do quarto me assustara como se eu descobrisse que o quarto morto era na verdade potente. Tudo ali havia secado – mas restara uma barata. Uma barata tão velha que é imemorial”. (LISPECTOR, 2002, p. 46-47).

A busca pela *solutio*, por parte da protagonista instaura o poder da água enquanto símbolo desta, que surge como processo de unir um corpo sedento com a alma. Além disso, para os alquimistas a matéria física apresenta um movimento espiritual que nela se opera, de aperfeiçoamento e desenvolvimento interior.

Quando G.H. joga água no guarda-roupa, a fim de que este apodreça, ela está ao mesmo tempo tentando purificar e lavar o seu quarto e, sobretudo, ela está também purificando-se, lavando-se. A protagonista inegavelmente sente o nascimento de dentro da poeira do objeto e, jogando água “finalmente enlamearia a poeira até que nascesse umidade naquele deserto” (LISPECTOR, 2009, p. 43). A imagem da água é o material fidedigno, a partir do qual o mundo foi criado. O guarda-roupa simboliza a porta que dá acesso ao passado, ao ancestral, a origem de tudo.

Para Marie Louise Von Franz (1996), na alquimia a água pode curar como também envenenar e destruir. A água está relacionada ao inconsciente, quando ela sobe indica que



pode haver uma grande inundação, significando cuidado com o que possa vir, quando estivermos no deserto e com sede, a água é “água da vida”.

Nessa perspectiva do curar-se, G.H. vive a operação alquímica da *solutio* aprendendo que a dissolução do sólido em líquido sinaliza um ritual de batismo. Esse batismo acontece quando ela “morde e come a carne viva que tem sangue” (LISPECTOR, 2009, p. 120), ao experimentar da substância viva e úmida da barata e, desse modo, ela revela: “oh Deus, eu me sentia batizada pelo mundo. Eu botara na boca a matéria de uma barata, e enfim realizara o ato ínfimo” (LISPECTOR, 2009, p. 178).

A *solutio* de G.H. é a sua “água divina e filosfal”, um símbolo líquido de Si-mesmo, uma vez que representa a união dos contrários, a *coniunctio*, transformando, sobretudo, o que é linear em seu oposto, numa espécie de “iluminar as trevas” e “escurecer a luz”, o que significa metaforicamente tornar os mortos vivos e os vivos mortos. A umidade que G.H. procura está na morte da barata, na *mortificatio* desta, pois “ter matado abria a secura das areias do quarto até a umidade” (LISPECTOR, 2002, p. 53).

Podemos entender o fato como um rito da primeira vez, quer dizer, um processo de iniciação sucessiva e cíclica, o que sintetiza a essência da *solutio*. Esse retorno à gênese, visando ao (re) nascimento nos é descrito pela personagem: “eu assistia a minha transformação de crisálida em larva úmida, as asas aos poucos encolhiam-se crestadas. E um ventre todo novo e feito para o chão, um ventre novo renascia” (LISPECTOR, 2009, p. 74). Jung sublinha que “não há vida nova que possa surgir, diziam os alquimistas, sem que antes morra a velha. Eles comparam a sua arte à atividade do semeador que introduz a semente do trigo na terra, onde ela morre, para despertar para uma nova vida” (JUNG, 1987, p. 123).

Ao longo da aprendizagem de viver através das experiências da *calcinatio* e da *solutio*, uma outra operação alquímica nos é sugerida em algumas cenas da narrativa, que é a *coagulatio*. Ela surge para reorganizar a matéria que anteriormente foi dissolvida. O seu simbolismo está relacionado ao processo de transformação das coisas em terra que mantém uma posição fixa e permanente, pois não sofre alteração do ar, nem se adapta a qualquer ambiente, em oposição à água.

Edinger nos apresenta o relato de um sonho em que a reorientação surge como desaparecimento da antiga ordem:

É madrugada, a luz do sol nascente começa a aparecer. Estou mergulhado até a cintura numa substância formada pela mistura da lama negra, limo e excrementos. Não há ninguém por perto e a escuridão se estende até o horizonte. É como o começo do mundo, o primeiro dia da criação. Começa a agitar as pernas, batendo a lama negra com enorme e persistente esforço. Continuo a fazê-lo horas a fio e, aos poucos, o pântano primevo passa a endurecer e a tornar-se firme. Percebo que o sol se eleva no horizonte e que seu calor está secando a água e propiciando terra sólida. Antecipo que terei condições de pisar num terreno firme. (EDINGER, 1985, p. 103).

A *coagulatio* equipara-se à criação, pois, segundo as histórias de alguns alquimistas o mundo foi criado por um “mergulhador da terra”, que trouxe fragmentos de lama do interior do mar. A formação da terra pela adição da lama sinaliza, mais uma vez, o desejo de G.H. em entender a criação do mundo em consonância ao seu despertar interior, na tentativa de constituir uma identidade sólida, porém esta escorrega por entre seus dedos, ou em suas palavras:

como chamar de outro modo aquilo horrível e cru, matéria-prima e plasma seco, que ali estava, enquanto eu recuava para dentro de mim em náusea seca, eu caindo séculos e séculos dentro de uma lama – era lama, e nem sequer lama já seca mas lama ainda úmida e ainda viva, era uma lama onde se remexiam com lentidão insuportável as raízes de minha identidade.

Toma, toma tudo isso para ti, eu não quero ser uma pessoa viva! Tenho nojo e maravilhamento por mim, lama grossa lentamente brotando. (LISPECTOR, 2009, p. 56).

G.H. manifesta de forma “inflamável” o que está dentro dela, ora como um fogo arrasador, ora como um calor que é sinônimo de vida. Dentro dessa perspectiva, ela procura o seu desejo e prazer, uma vez que estes se encontram coagulados.

Ao falarmos do desejo da protagonista nos é sugerido outro ponto fundamental na operação da *coagulatio* que se deve à encarnação, porque o desejo impossível de controlar faz com que a vontade se torne substancial. À descida a terra, traz consigo o desejo e prazer pela carne, e o corpo terá de ser alimentado.

A união do corpo e espírito relacionada à *coagulatio* implica uma amálgama de imagens sobre a comida e a carne como alimento, uma vez que incorpora em seu estado substancial o comer e alimentar a carne, bem como aceitar suas limitações. Dentre estes

aspectos, observamos G.H. numa incessante tentação do prazer, que busca alimentar-se integralmente, pois “a tentação é comer direto na fonte. A tentação é comer direto na lei. E o castigo é não querer mais parar de comer, e comer-se a si próprio que sua matéria igualmente comível” (LISPECTOR, 2009, p. 127).

G.H. em seu estado de ascese diante da matéria branca da barata decide comer do seu conteúdo viscoso e seco, mas percebe um sentimento nojento, de repulsa e náusea, “[...] e então comecei a cuspir, a cuspir, a cuspir furiosamente aquele gosto de alguma coisa, gosto de um nada que no entanto me parecia quase adocicado como o de certas pétalas de flor, gosto de mim mesma – eu cuspi a mim mesma [...]” (LISPECTOR, 2009, p. 167). G.H. entende que sua experiência diante da matéria já tinha um sabor conhecido. A barata a fez reconhecer o seu saber pelo sabor. Querer sentir o gosto da barata é para ela querer resgatar o que estava em seu interior adormecido.

Outro momento da *coagulatio* representada pelo alimentar a carne comparece então quando a protagonista come o “corpo de cristo”, uma imagem associada ao simbolismo da celebração em memória da morte e ressurreição de Jesus Cristo, o rito da Eucaristia. A personagem o relaciona ao “gosto do vivo”, pois retoma o sabor do qual nunca havia tido consciência anteriormente. “Que é um quase nulo. E isso porque as coisas são muito delicadas. Ah, as tentativas de experimentar a hóstia. A coisa é tão delicada que eu me espanto de que ela chegue a ser visível” (LISPECTOR, 2009, p. 154).

Essa ideia de uma possível visibilidade remonta à descida de Deus do céu. O pão que ele oferece a nós humanos é a sua carne, a carne da purificação, do eterno conhecer a vida em si mesmo. Portanto, a Eucaristia é um pedaço do céu na terra, é o sol glorioso que surge cotidianamente e ilumina nosso caminho e fase ritual.

Comer da hóstia significa assimilar uma relação com o Si-mesmo. Comer do alimento sagrado, a palavra de Deus que é pão da vida, o “alimento da imortalidade”. G.H. vivencia essa metáfora do pão de Cristo assim: “eu me atardava à mesa do café, fazendo bolinhas de miolo de pão – era isso? Preciso saber, preciso saber o que eu era! Eu era isto: eu fazia distraidamente bolinhas redondas com miolo de pão” (LISPECTOR, 2009, p. 23). Esse ato de retirar o miolo do pão e dele fazer “bolinhas” reflete uma vontade da protagonista em adentrar no núcleo das coisas, ela necessita “coagular-se” em contato com o outro, a fim de se tornar um ser híbrido e fluído. De fato, a alteridade da protagonista se funde também com o divino, gerando uma força que une o corpo a Cristo.

Diante dos percalços da vida, G.H. entende que o abismo é cada vez mais profundo e, por medo de se entregar aos pecados mundanos, teme criar raízes, é necessário a *coagulatio* para enraizar-se.

Mais uma vez, a ação de descer à terra e comer de seus frutos remonta um fator de crescimento na aprendizagem de G.H. em seu processo ritual. A personagem relata não comer o que for impuro, afinal este já foi dissolvido pela *solutio*: “[...] o imundo é raiz – pois há coisas criadas que nunca se enfeitaram e conservaram-se iguais ao momento em que foram criadas, e somente elas continuaram a ser raiz ainda toda completa” (LISPECTOR, 2009, p. 71). E continua dizendo: “e porque são a raiz é que não se podia comê-las o fruto do bem e do mal – comer a matéria viva me expulsaria de um paraíso de adornos, e me levaria para sempre a andar com um cajado pelo deserto. (LISPECTOR, 2009, p. 71).

Em oposição à *coagulatio* encontramos a *sublimatio*. O seu simbolismo tem relação com elevar-se e pertence ao ar. Através dela a matéria anteriormente densa passa pelo estado de volatilização e retorna menos densa.

A essência da *sublimatio* surge na terra que se transforma em ar, pois se efetua na subida aos céus e se encontra além dos limites da carne, tornando-se superior. Aos poucos, G.H. aprende a sublimar os seus desejos e espiritualizar os momentos mais ínfimos de sua vida, onde o amor é um movimento de trânsito pelos opostos em direção à redenção e reconciliação.

Mas amor, é assim como o mais insípido néctar – é como o ar que em si mesmo não tem cheiro. Até então meus sentidos viciados estavam mudos para o gosto das coisas. Mas a minha mais arcaica e demoníaca das sedes me havia levado subterraneamente a desmoronar todas as construções. A sede pecaminosa me guiava – e agora eu sei que sentir o gosto desse quase nada é a alegria secreta dos deuses. É um nada que é o Deus – e que não tem gosto. (LISPECTOR, 2009, p. 102).

A protagonista reconhece que o seu ritual de vida é pleno, sublime e misterioso: “[...] vivia na supercamada das areias do mundo, e as areias nunca haviam derrocado debaixo de seus pés: a sintonização era tal que, à medida que as areias se moviam, os pés se moviam em contato com elas, e então tudo era firme e compacto” (LISPECTOR, 2009, p. 67). E continua descrevendo que “[...] vivia no último andar de uma superestrutura, e, mesmo construído no

ar, era um edifício sólido, ela própria no ar, assim como as abelhas tecem a vida no ar” (LISPECTOR, 2009, p. 67).

No sentido mais abrangente, trata-se da redenção do Si-mesmo do seu estado atual de existência, isso pode ser concebido no romance em estudo, como a “expulsão” de G.H. de seu mundo rotineiro pela *sublimatio*, que liberta o seu espírito oculto da matéria.

Ora, sublimar o corpo para G.H. se revela como desejo de amar um homem e cumprir seu destino de mulher. Comer da barata a faz resgatar o que antes estava adormecido em si mesmo. Ela reconhece que o próprio enigma de sua existência tinha como resposta o próprio enigma. Então, percebe que a “solidão é ter apenas o destino humano. E solidão é não apenas precisar. Não precisar deixa um homem muito só, todo só. [...] O amor já está, está sempre. Falta apenas o golpe da graça – que se chama paixão” (LISPECTOR, 2009, p. 109).

A personagem-protagonista busca novo nascimento, um ritual de vida e morte e, a partir de então, liberta o espírito em direção ao transcendente. Ela, então, descreve a experiência diante desse ritual de iniciação, o eterno “primeira vez”: “e eu estava toda nova, como uma recém-iniciada. Era como se antes eu estivesse estado com o paladar viciado pelo sal e açúcar, e com a alma viciada por alegria e dores – e nunca tivesse sentido o gosto primeiro” (LISPECTOR, 2009, p. 101-102).

O romance em estudo executa um movimento circular, pois as frases que fecham um capítulo iniciam outro. Esse movimento espiral, tendo o seu aspecto ascendente (*sublimatio*) e descendente (*coagulatio*), superior e inferior estabelece elos, teias de uma corrente narrativa que segue, relacionando o alto e o baixo, portanto, revelando a *circulatio*, uma subida e descida repetidas, o que instaura um rito de iniciação sucessiva.

Numa cena específica, a protagonista se imagina numa montanha e sua ascensão se dá através do ritual do sabá, uma espécie de missa negra, conforme ela descreve: “eu entrara na orgia do sabá. Agora sei o que se faz no escuro das montanhas em noites de orgia. Eu sei! sei com horror: gozam-se as coisas. Frui-se a coisa de que são feitas as coisas – esta alegria crua da magia negra.[...] Eu ia avançando, e sentia a alegria do inferno”. (LISPECTOR, 2009, p. 101). O movimento de opostos está em evidência no texto literário clariceano instaurando a união entre as partes em busca da reconciliação.

A operação da *mortificatio* assinala o momento de grande sofrimento, correspondendo à descida aos infernos, ao enfrentamento da sombra. A experiência do *nigredo* chamado

também de “negrume” está imbricado nesse processo, sobretudo, por produzir sofrimento, dor e tortura.

A matéria sofre mudança até o desaparecimento do *nigredo*, quando se anuncia um novo dia, o nascer de uma nova luz, o que favorece o aparecimento do *albedo*, o estado de “brancura”. Depois desse estágio, surge o *rubedo*, o insuflar da vida, o sangue representa a “vermelhidão” da vida. Desse modo, tudo se integra na existência humana, à presença do sangue trará uma redenção e glória ao estado de consciência, onde o último traço de negrume será dissolvido, portanto, o aspecto diabólico deixará de existir fragmentadamente e passa a ser integrado à psique.

O *nigredo* associado à *mortificatio* é representado na narrativa pela imagem do inferno, este é igual “a boca que morde e come a carne viva que tem sangue, e quem é comido uiva com o regozijo no olho: o inferno é a dor como gozo da matéria, e com o riso do gozo, as lágrimas escorrem de dor” (LISPECTOR, 2009, p. 120). O *rubedo*, por sua vez, equiparado ao vermelho do sangue aparece nesse instante como ascensão a um novo plano e continuidade de vida, porque para G.H. “esse era o inferno, onde quem comia a cara viva do outro espojava-se na alegria da dor” (LISPECTOR, 2009, p. 120).

Nise da Silveira descreve como essas etapas do trabalho alquímico são percebidas:

*O nigredo* corresponde ao encontro com a *sombra* em sentido psicológico. Seguem-se complicados procedimentos de lavagem, solução, separação de elementos, etc., a parte mais árdua de seu trabalho segundo os alquimistas. A seguir é atingida a segunda etapa, denominada *albedo*. Aqui a lua rege os fenômenos. Em termos psicológicos, o adepto estaria na condição do encontro com o princípio feminino (*anima*). Aquecimento intenso muda o *albedo* em *rubedo*. O sol surge. O vermelho e o branco são o Rei e a Rainha, que celebram suas núpcias nesta terceira etapa. Unem-se os opostos, os princípios masculino e feminino internos. (SILVEIRA, 1997, p. 121, grifos da autora).

A *mortificatio* e a *putrefactio* em *A paixão segundo G.H.* acontecem com o assassinato do inseto, especialmente quando tal ação é anunciada: “[...] levantei a mão como para um juramento, e num só golpe fechei a porta sobre o corpo meio emergido da barata - - - - - - - - - - -” (LISPECTOR, 2009, p. 52). E a partir disso, a protagonista interrompeu a continuação de uma vida, porém a sua preocupação era o que havia feito consigo mesma. “Ter

matado abria a secura das areias do quarto até a umidade, enfim, enfim, como se eu tivesse cavado e cavado com dedos duros e ávidos até encontrar em mim o fio bebível de vida que era o de uma morte” (LISPECTOR, 2009, p. 53).

A *mortificatio* da barata está vinculada ao negrume, ao esmagamento, à mutilação, à morte, à putrefação, em suma, é marcada pela cor negra. Todavia, essas imagens sombrias se ligam ao desenvolvimento do indivíduo que encontra na morte a vida, o renascimento. A barata “[...] parecia uma mulata à morte. Mas os olhos eram radiosos e negros. Olhos de noiva. Cada olho em si mesmo parecia uma barata. O olho franjado, escuro, vivo e desempoeirado”. (LISPECTOR, 2009, p. 55). “A barata está viva, e o olho dela é fertilizante [...]” (LISPECTOR, 2009, p. 93). G.H e a barata se fundem formando a *coniunctio*, o casamento de opostos, afinal, “a barata não me via diretamente, ela estava comigo. A barata não me via com os olhos mas com o corpo” (LISPECTOR, 2009, p. 75).

Há na morte da barata uma mudança gloriosa, pois a negrura é o começo da brancura. O indício de transformação e alteração física em seu corpo é sinal de que nesse instante ela se encontra mortificada. Da putrefação procede toda nova forma de vida. Esse processo de que todas as coisas vivas podem morrer, e as mortas decaem assinala que, posteriormente, todas as coisas mortas voltam à vida.

A barata enferma e fragilizada representa um meio espiritual que necessita se curar, se integrar. Dessa maneira, ela se submete e sofre à transformação. G.H., por sua vez, acompanha a mudança do inseto, uma vez que o seu quarto representa o deserto no qual está presa. A sua provação nesse espaço é implacável e a tortura é dilacerante. A transmutação do animal serve para unir “tudo em um”, isto é, corpo, alma e espírito que serão unificados no âmago de sua personalidade completa.

Essa fusão entre humano e divino se revela como símbolo da Pedra Filosofal, enquanto reconciliação de opostos e significa uma renovação do humano através da *mortificatio*. “E no soluço o Deus veio a mim, o Deus me ocupava toda agora. Eu oferecia o meu inferno a Deus. O primeiro soluço fizera – de meu terrível prazer e de minha festa – uma dor nova: que era agora tão leve e desamparada como flor de meu próprio deserto” (LISPECTOR, 2009, p. 131).

Outra operação alquímica é a *separatio* que decompõe e divide a matéria, a fim de separar os seus elementos e, depois de purificada, reúne-os novamente. G.H. aprende que essa

confusão das formas das coisas se apresenta enquanto se opera a metamorfose de si mesma, enquanto ela tenta organizar os elementos primários de sua experiência dentro do quarto. Então, ela relata se tratar de “uma metamorfose em que perco tudo o que eu tinha, e o que eu tinha era eu – só tenho o que sou eu. E agora o que sou? Sou: estar de pé diante do susto. Sou: o que vi. Não entendo e tenho medo de entender, o material do mundo me assusta, com os seus planetas [...]” (LISPECTOR, 2009, p. 66).

Ao longo do mito da criação, o primeiro ato se dá pelo Pai-Céu e Mãe-Terra que, surgem por sua vez, como unidade de conexão contínua. Assim, a separação desse casal de opostos instaura um caminho para que seja criado um espaço para outros aspectos da criação. Segundo o mito, Deus iniciou a criação formando o mundo pela *separatio* entre o céu e a terra.

O Logos é um agente da *separatio* que indica uma consciência da natureza interna e externa compiladas em sua possibilidade de se dividir, escolher (nomear) e classificar. G.H., ao separar a barata em duas partes compreende: “é que eu olhara a barata viva e nela descobria a identidade de minha vida mais profunda. Em derrocada difícil, abriam-se dentro de mim passagens duras e estreitas” (LISPECTOR, 2009, p. 56).

Outro aspecto da *separatio* relaciona-se à morte ou assassinato, em outras palavras, equipara-se com a *mortificatio*. G.H. ao praticar o ato de assassinar a barata reflete sobre sua ação: “assassinato o mais profundo: aquele que é um modo de relação, que é um modo de um ser existir o outro ser, um modo de nos vermos e nos sermos e nos termos, assassinato onde não há vítima nem algoz [...]. Minha luta primária pela vida” (LISPECTOR, 2009, p. 81).

Terminada a *separatio*, temos o produto da purificação da terra que é chamada de “terra branca foliada” e unida ao “sol purificado” ou ao “princípio do ouro”. G.H. assinala que, “quando acordei, o quarto tinha um sol ainda mais branco e mais fervidamente parado” (LISPECTOR, 2009, p. 103). “Só hoje o sol me alcançara plenamente” (LISPECTOR, 2009, p. 109). A purificação atua como princípio dual: sol/ lua, homem/ mulher, masculino/ feminino, terra/ espírito, barata/ G.H., simbolizando os pares de opostos, e estes quando regenerados podem reconciliar-se na operação alquímica da *coniunctio*, o alvo da *opus*. A partir de então, G.H. está apta para viver o clímax de sua vida, ou melhor, a sua *coniunctio*.



Para os alquimistas, através da união de duas substâncias formam-se uma terceira com características diferentes. A *coniunctio* é a união do final dos opostos purificados, masculino e feminino, é o casamento do corpo perfeito, simbolizado pela Pedra Filosofal.

Segundo Walter Boechat, a *coniunctio* é a última operação alquímica, a mais importante e significativa da *opus* alquímica, uma vez que “[...] está relacionada com os fenômenos de aproximação e conjugação das polaridades psíquicas, que dissociadas promovem unilateralidade e patologias e, conjugadas, a criatividade”. (BOECHAT, 2008, p. 96, 98).

A *coniunctio* inferior leva à morte simbólica, porque a fusão de substâncias que não se apresentam completamente separadas é sempre seguida pela *mortificatio*. Como exemplo disso, temos a protagonista que, ao degustar da massa branca e plasmática da barata, sente o amargor que lhe traz náusea mortal.

Lágrimas, sofrimento e decepção são amargos, mas a sabedoria é que consola em qualquer dor da alma, na verdade amargor e sabedoria formam uma alternativa: onde houver amargor, falta a sabedoria, e onde houver sabedoria não pode existir amargor. O sal, portanto, é atribuído à natureza feminina por ser ele portador dessa alternativa marcada pelo destino. A propriedade masculina de ser como o sol, [...] se identifica o máximo possível com a consciência, isto é, com a ideia que cada um faz de si próprio. (JUNG, 1985, p. 239).

G.H. entende que essa dicotomia do sal está associada ao seu ato de gustação totêmica em que a barata é a matéria a ser adorada, uma espécie de “oráculo de antenas”, que oferece a ela um acesso e ligação com a dimensão transcendental e, ao mesmo tempo, estabelece um vínculo. Ao beijar o inseto, G.H. identifica nele a imagem de um homem, reconhece o sabor de sua própria feminilidade: “[...] o sal de lágrimas nos teus olhos era o amor por ti. Mas, o que mais me havia ligado em susto de amor, fora, no fundo no fundo do sal, tua substância insossa e inocente e infantil: ao meu beijo tua vida mais profundamente insípida [...]” (LISPECTOR, 2009, p. 88).

Outro ponto fundamental na *coniunctio* é a purificação, a *Aurora Consurgens*, que se associa ao estado ideal do *albedo*, um modo de existência plenamente humano:

[...] é a luz, e a luz é a manifestação do criador, o desdobramento da criação, a multiplicidade permanente. O homem bebe na aurora a certeza do seu renascimento. Ele morrerá de noite, mas ressurgirá com a luz. Procurar a aurora é procurar a vida. Nisso consiste a sabedoria. E por isso se identifica também a aurora com a sabedoria. [...] Os elementos água, fogo, ar, terra, cristalizam-se à sua volta. A sua energia é psíquica: vento, luz. É redentora: sangue de Cristo. (CENTENO, 1982, p. 10).

G.H. ao vivenciar a aurora de sua vida reconhece nesta a sua “rainha”, pois ela é bela como a lua, radiosa como o sol, representando uma imagem luminosa da *coniunctio*. Na sua aurora, ela vive a revelação e mistério divino, bem como a existência do mal, no âmago mesmo de toda criação. De fato, a união da mulher G.H. com seu oposto masculino (barata-homem) representa a sabedoria de Deus, e este se faz morada entre os homens. A efetivação da sabedoria ocorre, para aquele que a encontra, como um alimento eterno. G.H. é a mulher que conduz à vida, o seu amor é, por excelência, a força que reúne os contrários.

A transformação que o amor produz, opera a alquimia interior que se apresenta em *A paixão segundo G.H.* sob o prisma da vida e morte (ou mata ou faz viver), percorrendo um caminho por vezes divino e sendo verdadeiramente o caminho do homem, no centro da criação, o espaço das mutações.

A protagonista passa por todas as fases de sua natureza humana, até consumi-la no fogo ardente que purifica tudo. Chegando a fase de agregação consigo mesma, ela primeiro necessitou andar pela terra, e se por em contato com as inúmeras variantes do mundo físico, a fim de constituir sua identidade, então, a sua integração está concluída, o encontro com a Pedra Filosofal se faz presente.

Com efeito, Jung descreve e explicita como esse contato com o mundo sombrio é inato em cada um de nós.

Se o conflito projetado deve ser curado, ele deve voltar para a psique do indivíduo, onde ele teve o seu início inconsciente. Ele deve celebrar a Última Ceia com ele mesmo e comer de sua própria carne e beber do seu próprio sangue, o que significa que ele deverá reconhecer e aceitar o outro em si mesmo... Será esse talvez, o significado dos ensinamentos de Cristo, o de que cada um deve carregar sua própria cruz? Pois se você tiver de suportar você mesmo, de que forma você poderia dilacerar os outros? (In: EDINGER, 2008, p. 31-32).

“Aceitar o outro em si mesmo” é chegar nesse estágio da *coniunctio*. A trajetória de G.H. fez com que ela conhecesse o “material do mundo”, que se misturou com a “matéria viva”, e a fez questionar será o amor, essa “coisa” humana que está aprendendo com a barata? A alquimia do amor se faz latente na imagem do sol (barata) e da lua (G.H.), em especial quando

[...] então vai acontecer – numa rocha nua e seca do deserto da Líbia – vai acontecer o amor de duas baratas. Eu agora sei como é. Uma barata espera. Veja o seu silêncio de coisa parda. E agora – agora estou vendo outra barata avançando lentamente e com dificuldade pelas areias em direção à rocha. Sobre a rocha, cujo dilúvio há milênios já secou, duas baratas secas. Uma é o silêncio da outra. Os matadores que se encontram: o mundo é extremamente recíproco. A vibração de um estrídulo inteiramente mudo na rocha; e nós, que chegamos a hoje, ainda vibramos com ele. (LISPECTOR, 2009, p. 113-4).

Por fim, participar dos ritos de passagem experimentando interna e externamente todas as transformações essenciais para nos tornar “humanos” e construir nossa identidade sócio-cultural, assinala que em cada estágio ritual e operação alquímica nos encontramos mais envolvidos com o poder da natureza e da criação.

A aprendizagem final de G.H. sinaliza que “tal entrega é o único ultrapassamento que não me exclui. Eu estava tão maior que já não me via mais. [...]. Mas perceptível nas minhas mais últimas montanhas e nos meus mais remotos rios: a atualidade simultânea não me assustava mais [...]” (LISPECTOR, 2009, p. 179). Essa é a frase final que melhor traduz o ritual da paixão alquímica de G.H.: “a vida se me é, e eu não entendo o que digo. E então adoro. - - - - -” (LISPECTOR, 2009, p. 179).

Assim, a protagonista G.H. realizou seu ritual de passagem em cada operação alquímica. Ela se uniu com a matéria da barata e, nessa alquimia do amor, a transformação interior aconteceu. Ela, vivendo incessantemente o percurso iniciático de seu ritual e adquirindo dessa experiência uma aprendizagem, compreendeu, que na morte, há vida, ambas são instâncias transformadoras e epifânicas. O seu ritual de paixão alquímica se deu mediante um martírio, e ela necessitou descer às profundezas da terra, para voltar desta como ser humano purificado e rejuvenescido.

## **CAPÍTULO 4**

# **NO LIMIAR DA AURORA: ITINERÁRIOS DE UMA TRAVESSIA RITUALÍSTICA E ALQUÍMICA EM A *CIDADE SITIADA***

#### 4.1 – O nascer de um novo dia: o ritual como experiência de transformação

O romance *A cidade sitiada*, de Clarice Lispector foi publicado em 1949, e, conforme a autora, foi seu livro mais difícil de escrever, uma vez que ansiava por algo e não sabia o que era. A partir dessa procura é que surge Lucrecia, personagem-protagonista, que vive uma busca incessante para conhecer a si mesma e isso ocorre essencialmente através dos binômios destruir/ construir, ligados também à cidade de São Geraldo que é sua própria representação.

A trajetória de Lucrecia em *A cidade sitiada* pode ser analisada pela teoria dos ritos de passagem e da alquimia, pois estes simbolizam o processo natural de descoberta da identidade e individuação da personagem. Contudo, ela necessita da presença do outro, a fim de se conhecer, bem como adquirir uma sabedoria que a fará experimentar outros estágios de seu ritual alquímico. Nesse processo de construção da identidade, ela vive diversos ritos, como por exemplo, os festivos em comemoração ao dia de São Geraldo, a morte do pai, os relacionamentos amorosos e o casamento com Mateus.

Os ritos de passagem definem-se como cerimônias ou rituais que celebram a passagem de um indivíduo para uma nova forma de vida ou um novo *status* social. Sendo assim, os ritos são momentos especiais construídos pela sociedade, pois eles “‘fazem coisas’, ‘dizem coisas’, ‘revelam coisas’, ‘escondem coisas’, ‘provocam coisas’, ‘armazenam coisas’”. (DAMATTA, 1997, p. 71). O ritual possibilita, assim, “concentrar a atenção, na medida em que fornece um quadro, estimula a memória e liga a um passado pertinente. Facilita deste modo, a percepção” (DOUGLAS, 1976, p. 51), e pode-se dizer ainda que, “em cada um desses casos, se trata sempre de uma iniciação, pois envolve sempre uma mudança radical de regime ontológico e estatuto social” (ELIADE, 1992, p. 89).

Conforme aponta Roberto DaMatta (1997) em *Carnavais, malandros e heróis*, o ritual possui um traço que o identifica como sendo fundamental e coerente na relação homem e sociedade. Isso porque a dramatização é a condensação de algum aspecto, elemento ou ligação, uma vez que coloca o rito em foco, em evidência, como acontece com os desfiles carnavalescos e as procissões. Estudar a narrativa de *A cidade sitiada* pelo viés do ritual e da alquimia possibilita ver o mundo social tomando como ponto de partida momentos importantes: o mundo cotidiano e as festas; a rotina e o ritual; a vida e a sociedade. “O ritual é algo plenamente compatível com o mundo da vida diária e os elementos da vida diária são os mesmos elementos do ritual” (DAMATTA, 1997, p. 71).

Os ritos de passagem são cerimônias que existiram e existem em diversas culturas, antigas ou contemporâneas, seguindo cada transformação e mudança de lugar, idade, estado ou posição social dos indivíduos que os acompanham até a morte. Além disso, o rito se enquadra, conforme aponta DaMatta “na sua coerência cênica grandiosa ou medíocre – aquilo que está aquém e além da repetição das coisas ‘reais’ e ‘concretas’ do mundo rotineiro” (In: GENNEP, 2011, p. 10). Assim, observamos que o rito do mesmo modo “sugere e insinua a esperança de todos os homens na sua inesgotável vontade de passar e ficar, de esconder e mostrar, de controlar e libertar, nesta constante transformação do mundo e de si mesmo que está inscrita no verbo viver em sociedade” (In: GENNEP, 2011, p. 10).

Trabalharemos, pois, com a possibilidade do romance *A cidade sitiada* representar um ritual alquímico. Isso porque, como veremos no decorrer da análise do texto, os personagens são ritualísticos e, conseqüentemente, a história narrada surge enquanto ritual que se associa à memória, e, sobretudo mostra a protagonista, numa espécie de re-início, descreve-nos as experiências como se fossem a “primeira vez”, um retorno constante ao centro, ao núcleo das coisas e Lucrécia ao executar os seus ritos de passagem experimenta a vida através da matéria e do mundo que a cerca. A alquimia entra nesse processo como forma de transmutação nos ritos, porque ao vivenciá-los, Lucrécia transforma a si mesma em contato com os elementos naturais como água, terra, fogo e ar, pois estes vistos enquanto símbolos compõem uma relação com o plano humano e divino.

Temos, assim, o processo ritual da protagonista Lucrécia e o modo como é descrito no texto literário:

Embora, enquanto olhasse, se passasse um tempo que um dia se chamaria de aperfeiçoamento? aqueles longos anos que se passavam através de momentos espalhados: através de raros instantes Lucrécia Neves possuía um só destino. Como era lenta, as coisas à força de serem fixadas ganhavam a própria forma com nitidez – era o que às vezes conseguia: atingir o próprio objeto.

E fascinar-se: porque eis a mesa no escuro. Elevada acima de si mesma pela sua falta de função. As outras coisas da sala ingurgitadas pela própria existência, enquanto o que pelo menos não era maciço, como a mesinha oca de três pernas – não possuía, não dava – era transitório – surpreendente – pousado – extremo. (LISPECTOR, 1975, p. 67).

Observamos a relação apresentada pelo narrador quando utiliza do objeto para demonstrar como os ritos atuam na vida e história da protagonista, ou seja, o rito é transitório, ele possui três tipos principais segundo Arnold Van Gennep, ritos de separação podemos associá-lo com a palavra “surpreendente” utilizado pelo narrador na descrição da mesa, ritos de margem ou liminar, ligado ao vocábulo “pousado” e ritos de agregação, equiparado à palavra “extremo”. Lucrécia vivencia os ritos de passagem através do olhar e este fica cada vez mais nítido à medida que vai se aperfeiçoando diante das coisas vivenciadas.

A teoria dos ritos de passagem e da alquimia servir-nos-á como aparato teórico-metodológico para a análise da obra e assinala as mudanças dos indivíduos em diferentes estágios. Van Gennep estuda como as sociedades realizam seus ritos, e nos mostra como a passagem de uma categoria, ou condição a outra demarca como esses ritos podem ser concebidos em sequenciação narrativa ou sequência cerimonial, bem como podemos situá-los numa relação trifásica, a saber:

No caso dos ritos preliminares (ritos de separação), há um movimento de ruptura na organização primeira. Provas e provações serão vistas enquanto resultado da separação do indivíduo do grupo no qual estava inserido.

Em seguida, temos os ritos liminares (ritos de margem), surge na liminaridade do processo, ou seja, o indivíduo está na margem entre a sua vida antiga e a que está por surgir, dessa maneira vivendo nesse estágio, este experimenta tanto o aspecto sagrado quanto o profano da vida, a fim de passar pelas transformações naturais desse processo.

Por fim, os ritos pós-liminares (ritos de agregação), surgem a partir de uma nova organização do sistema atrelada ao que veio anteriormente. Demonstra a passagem do indivíduo pelas provas das fases anteriores, o que mostra que este está apto e habilitado a ser um membro dessa comunidade, pois cumpriu todo o ritual esperado.

É importante dizer que, em todas essas etapas a alquimia na vida de Lucrécia se faz presente, visto que indica um momento de transformação do indivíduo quando este experimenta a matéria com o intuito de buscar constituir sua identidade e completar seu processo de individuação.

Nessa mesma perspectiva, deparamo-nos com esse processo trifásico que se relaciona à vida da protagonista desde a fase de mulher solteira à casada. É o que apresentaremos e analisaremos a seguir. Vale ressaltar que esse processo será investigado na medida em que surjam essas transformações e mudanças na narrativa, em especial na vida de Lucrécia.

## 4.2 – Sombra e luz: o espaço do ritual e da alquimia

A narrativa de *A cidade sitiada* já se inicia com a celebração de um rito voltado para a cerimônia religiosa, a festa de São Geraldo, lembrando que a cidade possui o mesmo nome. Os ritos populares têm como propósito promover o encontro entre as pessoas e, por isso, nesse momento acontece a união entre Lucrécia e Felipe.

– Onze horas, disse Felipe.

Mal acabara de falar o relógio da igreja bateu a primeira badalada, dourada, solene. O povo pareceu ouvir um momento o espaço... o estandarte na mão de um anjo imobilizou-se estremecendo. Mas de súbito o fogo de artifício subiu e espocou entre as badaladas. A multidão, tocada do sono rápido em que sucumbira, moveu-se bruscamente e de novo rebentaram gritos no carrossel.

[...]

Quando Felipe e Lucrécia alcançaram a roda-gigante o sino sacudiu-se acima da noite enchendo de emoção a festa religiosa – o movimento da multidão tornou-se mais ansioso e mais livre. A população acorrera para celebrar o subúrbio e seu santo, e no escuro o pátio da igreja resplandecia. (LISPECTOR, 1975, p. 07)

Em meio à celebração religiosa percebemos o rito de agregação e a *coniunctio* de Lucrécia e Felipe se instaurando. Isso porque além de viverem esse ritual festivo e tradicional junto à comunidade, eles celebram esse encontro que se apresenta no escuro da noite, pois somente os fogos de artifício é que os iluminavam nesse instante. As badaladas do relógio interrompem todo acontecimento vivido pelos personagens na cidade de São Geraldo e anunciam a descida aos infernos, segundo os preceitos alquímicos, ao mundo da escuridão, assinalando momentos de alternância entre escuridão e luz, destruição e construção. O cenário citadino é sombrio, pois percebemos que tudo ocorre às onze horas, ou seja, é o horário antecedente à meia-noite. Indica o momento máximo em que as trevas se ascendem antes do retorno da luz solar. É nesse instante que as mudanças ocorrem, porém às cegas para os homens, pois é a hora de dormir, e para o criador é onde a natureza se transforma.

Lucrécia conhece através da escuridão como se efetuam os ritos de passagem, pois viver o desconhecido traz para ela uma sensação de “desorganização profunda” da vida. O seu processo é transitório, ela experimenta aquilo que o ritual alquímico lhe apresenta e através deste adquire sabedoria para prosseguir em sua trajetória diária. “De novo arrastada por Felipe, ambos agora seguiam uma direção desconhecida através do povo, [...]. Seu rosto



queria avançar mas seu corpo mal pôde mover-se porque a festa repentinamente se comprimira, perpassada por uma contração inicial longínqua” (LISPECTOR, 1975, p. 08).

Dentro desse contexto de trevas e escuridão, temos a *nigredo* (negrura) que está vinculada no processo do ritual alquímico à transformação e, no caso da protagonista experimentar essa fase é algo fundamental, a fim de que ela siga em direção e encontro de sua luz, de si mesma.

Noutro momento, encontramos o fogo, que na alquimia é um símbolo da *calcinatio*, visto enquanto elemento transformador dentro dos ritos de agregação e *coniunctio* do casal de personagens.

Uma vez junto do fogo, paravam e espiavam avermelhadas. As flamas apuravam os gestos, as enormes cabeças se mexiam mecanicamente, suaves. [...] Sob o chapéu o rosto iluminado de Lucrecia ora se tornava delicado, ora monstruoso. Ela espiava. A cara tinha uma atenção doce, sem malícia, os olhos escuros espiando as mutações do fogo, o chapéu com a flor. (LISPECTOR, 1975, p. 08).

No ritual alquímico da protagonista, o fogo que queima é o mesmo fogo que purifica. Lucrecia reconhece essa dicotomia a partir do contato que tem com o outro e com a cidade, que é a sua representação, o seu modo de ser, pois “a glória de uma pessoa era ter uma cidade” (LISPECTOR, 1975, p. 95).

Alcançar a consciência e a revelação de si mesma está intimamente ligada ao processo de individuação e constituição da identidade da protagonista, porque será necessário que ela percorra todas as etapas ao longo de sua caminhada, o que assinala uma tarefa árdua que segue até o final da vida. E ao viver o seu ritual alquímico, em especial associado ao elemento fogo (*calcinatio*) temos que

o conflito gera o fogo dos afetos e emoções e como todo fogo, este também tem dois aspectos, ou seja, o da convulsão e o da geração da luz. A emoção é por um lado o fogo alquímico, cujo calor traz tudo à existência e queima todo o supérfluo [*omnes superfluitates comburit*]. Por outro lado a emoção é aquele momento em que o aço ao golpear a pedra produz uma faísca: emoção é a fonte principal de toda tomada de consciência. Não há transformação de escuridão em luz, nem de inércia em movimento sem emoção. (JUNG, 2002, p. 105).

A emoção de Lucrecia advém da cidade de São Geraldo, a sua visão diante desse local é de transformação e mudança. O fogo da transformação da cidade é o mesmo fogo que emana do interior da protagonista.

Lucrecia entende que o momento presente é sempre uma atualização do que já viveu: “que atualidade! Que atualidade, via ela lançada no que estava acontecendo. Olhava em torno com a avidez, que atualidade!” (LISPECTOR, 1975, p. 37). A reflexão e análise das coisas que a rodeiam acontece através do olhar que é o espelho para a protagonista, pois “no espelho sua elegância tinha a qualidade falível das coisas belas demais sem raiz... numa emoção rápida ela bateu a porta do quarto, gritou com voz de súbito trágica e rompida: mamãe vou sair!”(LISPECTOR, 1975, p. 36).

A visão que Lucrecia tem das coisas é algo que transcende o seu corpo, se relaciona, pois com a sua alma, e, esta, por sua vez, está ligada à natureza. “O vento a recebeu na rua, a moça parou protegendo os olhos feridos pela luz. E de súbito a claridade a revelou” (LISPECTOR, 1975, p. 36). A presença da luz indica revelação, epifania, o que torna esse momento solene e especial para a protagonista.

Para Marilena Chauí, em seu texto “Janela da alma, espelho do mundo”, quem olha, olha de algum lugar, pois aquele que observa do alto e de longe possui um olhar vigilante, protetor, informante e mensageiro. Em outras palavras, sua prática não é apenas vigiar e espiar, mas vai, além disso, significa, ainda, refletir, ponderar, considerar e julgar, tornando-se, portanto, aquele que observa e reflete, situando-se no alto. Logo, este é um traço pertinente em nossa análise, especialmente direcionado à protagonista, pois ela se situa nesse patamar ascendente, olhando do morro de S. Geraldo, e este expressa o seu lugar de proteção e abrigo, estando localizado num horizonte distante.

Os dissabores que, necessariamente, Lucrecia encontrará pelo caminho representam uma palavra incompreensível, um comportamento incomum, tudo isso, ferem-na violentamente, mas por alguns instantes. Eles a deixam mais lisa e dura como uma pedra, sempre pronta para seguir sua caminhada em direção a outros lugares.

Não pertencer a nenhum lugar, nenhum tempo, nenhum amor. A origem perdida, o enraizamento possível, a memória imergente, o presente em suspenso. O espaço do estrangeiro é um trem em marcha, um avião em pleno ar, a própria transição que exclui a parada. Pontos de referência, nada mais. O seu tempo? O de uma ressurreição que se lembra da morte e do antes, mas

perde a glória do estar além: somente a impressão de um sursum, de ter escapado. (KRISTEVA, 1994, p. 15).

Lucrécia está sempre pronta para fugir, pois nenhum obstáculo a retém e todas as intempéries e sofrimentos lhe são indiferentes na busca desse território invisível e prometido, dessa cidade que não existe, mas ela traz consigo em seu sonho e que deve ser chamado de um além. Ela é adepta da solidão, mesmo estando junto de alguém, ela é fiel a uma sombra, um segredo mágico, uma ambição inacessível. Lucrécia vive através do olhar sua paixão de agarrar-se altivamente ao que lhe falta, à ausência, a qualquer símbolo e objeto.

O estrangeiro está em nós. E quando fugimos ou tentamos combater o estrangeiro, estamos lutando contra o inconsciente. O sobrenatural seria assim a via real do outro no coração desse “nós-mesmos”, que se revela como um “estranho país de fronteiras e de alteridades” incessantemente construídas e desconstruídas. A protagonista relata como essa experiência sobrenatural acontece, principalmente quando ela diz que “o espírito liberto juntara-se ao vento pela janela aberta? e cada vez mais nítida, ela era um objeto da sala: os pés apoiavam-se no assoalho [...]. E de ter os olhos feridos pelo brilho duro de seu pequeno anel no dedo, cuja pedra reunia em si a força da sala” (LISPECTOR, 1975, p. 113).

Lucrécia está à procura do centro do subúrbio. Isso porque é neste local que está o núcleo de si mesma, no entanto, mais uma vez

o relógio da igreja abalou-se mais potente, misturando-se à delicadeza das outras horas. Lucrécia inquietou-se. Em breve, o tenente mal conseguindo acompanhá-la, a moça caminhava à frente quase correndo. O principal acontecimento da noite de S. Geraldo não fora sequer anunciado, a cidadezinha estava milagrosamente inteira ainda – Felipe ria irritado: não corra, menina! Dobraram a esquina e encontraram-se no largo da pedra. A torre do relógio ainda estremecia. (LISPECTOR, 1975, p. 09).

A partir de então, a protagonista estava em busca de chegar ao íntimo de si mesma, porém no horário noturno encontramos o conhecimento divino atuando, o que sinaliza um momento de parada para os homens e o processo de inconsciência surge, estando ligado ao sonho. Por isso, a reação de Lucrécia em estar diante do “segredo do mundo” era de medo e sua atitude é de fugir para sua casa. Ela acreditava que descumprir essa ordem teria alguma punição. “A praça estava nua. Tão irreconhecível ao luar que a moça não se reconhecia.

Também Felipe estacara aliviado, malditos! [...] Sábado era noite de vários mundos [...]” (LISPECTOR, 1975, p. 09).

Depois de se despedir de Felipe, Lucrecia continuou caminhando pelas ruas de São Geraldo até chegar assustada em sua casa, pois “estremecia de medo de estar viva”:

as nuvens transportadas pareciam imóveis e a lua passava... ela batia – batia com os punhos fechados olhando o céu, os cabelos cresciam de ingenuidade e horror, cada vez era mais perigoso, as casas de pé... Afinal do alto da escada puxaram a corda da fechadura. Num rangido a porta se entreabria. Então os sinos subitamente sacudiram-se em vidro, espargiram-se da retreta sobre a cidade, fogos de artifício espocaram. As coisas se quebravam em desastre quase antes de ela se abrigar – fechou duramente a porta. [...] A noite era de ouro. Lucrecia Neves escapava. (LISPECTOR, 1975, p. 11).

O desejo de Lucrecia em conhecer os mistérios da noite revela que o simbolismo do “regresso ao ventre” está ligado ao aspecto cosmogônico. Isso porque “é o mundo inteiro que, simbolicamente, regressa com o neófito à Noite cósmica para poder ser criado de novo, regenerado.” (ELIADE, 1992, p. 94).

Ainda segundo Eliade,

o paciente é convidado a descer muito profundamente em si mesmo, a fazer reviver seu passado, enfrentar de novo seus traumatismos – e, do ponto de vista formal, essa operação perigosa assemelha-se às descidas iniciáticas aos “Infernos”, entre os espectros, e aos combates com os “monstros”. Assim, como o iniciado devia sair vitoriosamente das provas, em suma, “morrer” e “ressuscitar” para alcançar uma existência plenamente responsável e aberta aos valores espirituais, o analisado de nossos dias deve afrontar seu próprio “inconsciente”, assediado de espectros e monstros, para encontrar nisto a saúde e a integridade psíquicas, o mundo dos valores culturais. (ELIADE, 1992a, p. 100).

A partir desse contato da protagonista com a experiência de morte e vida, a cidade de São Geraldo progride e essa transformação se mostrava inexprimível para os seus habitantes. Isso acontece devido a uma nota de jornal em que tinha como título “O Crime do Cavalo num Subúrbio”, o que nos sugere que a população sabia de algo que não deveria ser exposto. De acordo com isso, o aparecimento do cavalo em certos momentos da narrativa traduz como sendo o filho da noite e do mistério e o seu significado está vinculado aos elementos alquímicos do fogo e da água.

A imagem do cavalo, sobretudo, está ligada às trevas, ao inconsciente e simbolicamente o animal pode surgir galopando das entranhas da terra ou dos abismos do mar. Contudo, há várias passagens no texto que comprovam essa ideia: “[...] os moradores olhavam com rancor e admiração os grandes animais que invadem em trote a cidade rasa” (LISPECTOR, 1975, p. 13). Noutra cena, o narrador descreve o que acontece com a protagonista ao ver os cavalos: “Que realidade via a moça. [...] Mas de repente, no silêncio do sol, uma parelha de cavalos desembocou de uma esquina. Por um momento imobilizou-se de patas erguidas. [...] Reativada Lucrecia entrou no armazém” (LISPECTOR, 1975, p. 14).

Vale a pena salientar que, com o aparecimento dos cavalos toda a cidade se transformava, do mesmo modo que Lucrecia havia sido regenerada. O cavalo à luz do dia está cego, enquanto o cavaleiro enxerga e o guia, durante a noite é o cavaleiro que não tem visibilidade, uma vez que o cavalo é quem o guia em meio à escuridão. Quando há esta ordem, o cavalo é capaz de atravessar impunemente as portas do mistério, que são inacessíveis à razão. Todavia, se esta ordem se desfaz, há um conflito, sobretudo, porque cavalo e cavaleiro lutam pelo comando, mas ambos estão cegos. A relação da protagonista com Felipe, que fazia parte da cavalaria da polícia remonta o desejo dela em ser domada por um homem, conforme perceberemos no decorrer do texto diante de seus outros relacionamentos.

Assim,

nela e num cavalo a impressão era a expressão. [...] ‘O que se vê’ – era a sua única vida interior; e o que se via tornou-se a sua vaga história. Que se lhe fosse revelada dar-lhe-ia somente a recordação de um pensamento ocorrido antes de dormir. Apesar de não poder se reconhecer na revelação de sua vida secreta, ela a guiava mesmo; ela conhecia indiretamente como a planta seria tocada se lhe ferissem a raiz. Estava no seu pequeno destino insubstituível passar pela grandeza de espírito como por um perigo, e depois decair na riqueza de uma idade de ouro e de escuridão, e depois perder-se de vista – foi o que sucedeu com S. Geraldo. (LISPECTOR, 1975, p. 19).

O símbolo do cavalo está atrelado ao comportamento de Lucrecia, visto que o animal dá mobilidade à “roda do mundo”, gera o fluxo da vida e dirige nossa atenção para as coisas. O cavaleiro, portanto, é o ego, enquanto o cavalo designa a nossa energia instintiva e animal. Os dois juntos equiparam ao movimento harmônico da natureza. É também símbolo de travessia, nos carrega durante nossos ritos de passagem, o que assinala o cavalgar para outra etapa da vida. Reiterando, portanto, como um símbolo do tempo e é considerado o vento pela sua velocidade. “A moça e um cavalo representavam as duas raças de construtores que

iniciaram a tradição da futura metrópole, ambos poderiam servir de armas para um seu escudo”. (LISPECTOR, 1975, p. 18).

O símbolo do cavalo também está associado ao aspecto inconsciente da protagonista, uma vez que ela desenvolve seu processo psíquico por intermédio da criação de imagens simbólicas.

Octávio Ignácio (1978) tem suas pinturas publicadas no catálogo intitulado *Os cavalos de Octávio Ignácio*, de Humberto Francheschi que nos apresenta sua produção artística. Ignácio descobriu na arte um método terapêutico para sua esquizofrenia. Sua pintura compreende um momento de projetar suas energias e transmitir aquilo que mantém “aceso” dentro de si mesmo, em especial ligado ao símbolo do cavalo.

Dentro dessa perspectiva, podemos fazer uma aproximação entre a pintura de Ignácio e a protagonista de *A cidade sitiada*. Isso acontece porque Lucrecia ao olhar o mundo consegue imaginar situações adversas, bem como as constrói somente com o olhar. Seu modo de percepção das coisas em relação ao símbolo do animal representa o processo de transferências de energias de um nível para o outro. Sendo assim, a imagem pode ser vista como não estática, pois ela é viva, atuante e possui efeitos curativos.

No caso da pintura de Octávio Ignácio, essa afirmação advinda por meio do olhar é procedente, visto que em sua arte a imagem do cavalo passa à condição de bípede. Cria asas, simbolizando o Pégaso na mitologia grega, representando assim, o poder ascensional das forças naturais. O “animal humanizado” segura uma lâmpada, o que traduz no desejo da consciência em lançar luz sobre os movimentos que se processam na escuridão do inconsciente. Essa luz, talvez não seja essencialmente a da razão, mas a da intuição, que possui a capacidade de tornar visíveis esses movimentos interiores. Contudo, estas sequências de imagens sintetizam a presença ativa de forças psíquicas que estão se reorganizando, com o intuito de serem autocurativas.



Pintura de Octávio Ignácio – Sem nome e data.

Nesse sentido, percebemos a imagem do cavalo unido a Lucrécia, pois eles são “as duas raças de construtores que iniciaram a tradição da futura metrópole” (LISPECTOR, 1975, p. 18). Vale a pena mencionar que o símbolo do cavalo pode representar para ela, a imagem do pai morto. Isso porque este sempre surge para protegê-la e ajudá-la durante a execução de seus ritos. Ela superará esse momento quando estiver na ilha, encontrando em outro homem o seu alento e proteção.

Do mesmo modo, Perseu também se une a protagonista trazendo a luz para iluminar o seu caminho na escuridão: “Não importava que na luz ele fosse tão cego como os outros na escuridão. À diferença é que ele estava na luz. ‘Flutuantes’, falou. [...]. Era essa a natureza de uma raça de homem” (LISPECTOR, 1975, p. 27-28).

A ínfima função de Lucrécia era ser arcaica e primitiva, renascia toda vez que passava por um ritual. Tudo que ela via era alguma coisa que reinava junto dela de modo explorável. Em seu mundo inconsciente, ela mais uma vez utiliza do cavalo para tentar se curar de algo que a atormentava, buscando uma harmonia entre realidade e sonho.

De sua cama ela procurava ao menos escutar o morro do pasto onde nas trevas cavalos sem nome galopavam retornados ao estado de caça e guerra. Até que adormecia.

Mas as bestas não abandonavam o subúrbio. E se no meio da ronda selvagem aparecia um potro branco – era um assombro no escuro. Todas estacavam. O cavalo prodigioso *aparecia*. Mostrava-se empinado um instante. Imóveis os animais aguardavam sem se espiar. Mas um deles batia o casco. E a pancadinha breve quebrava a vigília: fustigados moviam-se de súbito álacres, entrecruzando-se sem se tocarem e entre eles perdia o cavalo branco. Até que um relincho de súbita cólera os advertia – por um segundo atentos, logo se espalhavam em nova composição de trote, o dorso sem cavaleiros, os pescoços abaixados até a boca tocar no peito. Eriçadas as crinas; regulares, incultos.

Noite alta vinha encontrá-los imóveis nas trevas. Estáveis e sem peso. Lá estavam eles invisíveis, respirando. Aguardando com a inteligência curta. (LISPECTOR, 1975, p. 24, grifo da autora).

Através desse sonho de Lucrécia compreendemos que a imagem do cavalo branco, o “cavalo prodigioso” traduz sendo majestoso e celeste, representa os instintos controlados, dominados e sublimados, o que implica a mais ilustre conquista do homem. Entretanto, esse controle não é permanente, a escuridão, as trevas continuam dentro do indivíduo. Por isso, “entre eles perdia o cavalo branco” e não será nesse instante que essa relação dicotômica (consciente e inconsciente) se harmonizará.

Lucrécia vivendo seu lado consciente e inconsciente, em especial associado à imagem do cavalo, vivencia um outro símbolo, que se trata do sol. Este ilumina e aquece o “coração” da protagonista mesmo ela estando nas trevas, no mundo da inconsciência, pois ele é sinônimo de vida e calor.

[...] quando o sol ia se pôr, o ouro se espalhou pelas nuvens e pelas pedras. Os rostos dos habitantes ficaram dourados como armaduras e assim brilhavam os cabelos desfeitos. [...] Nesse ouro pálido à brisa havia uma ascensão de espada desembainhada – assim se erguia a estátua da praça. Passando pelas ruas mais leves os homens na luz pareciam vir do horizonte e não do trabalho. O subúrbio de carvão e ferro transportara-se para o alto da colina, os ramos das amendoeiras se balançavam. (LISPECTOR, 1975, p. 14).

O sol na alquimia significa o ouro. “O sol é o corpo celeste como possuidor de uma radiação de efeito mágico e transformante” (JUNG, 1985, p. 89). Assim, “não apenas o sol, mas também o homem, especialmente o iluminado ou o adepto é capaz de produzir o ouro em



virtude dessa força universal” (JUNG, 1985, p. 91). A protagonista vivencia o sol que a ilumina e que está ligada aos seus ritos de passagem, porque em seu trajeto diário a imagem do “arcano solar” representa os ciclos naturais da vida e em sua potência criativa revela o princípio de organização e de continuidade, o desejo de renovação da vida.

Com efeito, o sol representa a visão sagaz, mágica e transformadora de Lucrecia quando olha a cidade, os objetos, o mundo. O eu que vê possui uma luz que irradia o seu campo de conhecimento, de consciência, mas na fonte da luz existe também escuridão, a presença da sombra. Por fora Lucrecia vê a luz, por dentro à escuridão, porque sua busca é o encontro consigo mesma. Sendo assim, a partir da visão das coisas criadas e vivendo a experiência de seu ritual alquímico é que ela compreende que “isto é o mundo e isto sou eu”. Percebemos em Jung uma definição para esse momento ambivalente da personagem.

Era o primeiro dia do mundo, o primeiro raiar do sol após a escuridão primordial, quando aquele complexo capaz de ter consciência, o filho da escuridão, o eu capaz de conhecer, fez a distinção entre o sujeito e o objeto de um ser determinado, pois foi ele quem deu ao mundo e a si mesmo a voz e o nome. (JUNG, 1985, p. 104).

Em *A cidade sitiada*, Lucrecia busca através do olhar viver uma experiência de integração de si mesma. E para isso, temos na narrativa a personagem Efigênia, que nos é apresentada “no limiar da aurora, quando todos dormiam e a luz do mal se separa da umidade das árvores – no limiar da aurora o ponto mais alto da cidade passava a ser Efigênia” (LISPECTOR, 1975, p. 24). A guardiã de São Geraldo tinha o poder de ver a transformação da natureza na madrugada enquanto os homens estavam dormindo.

Efigênia em sua trajetória de vida sempre esteve em contato com o plano divino. Isso acontece devido a sua estadia num convento, bem como sua prática e devoção religiosa constantes, mas ela sente na sua própria “carne” uma lei que contradiz a lei do espírito, ou seja, o que era o seu espírito ela ignorava. E a partir dessa descoberta toda a natureza se rebelava e a experiência do ritual-alquímico era latente:

Eis porém que uma folha vibrava em aço no meio da ramagem escura como sinal para poder ser vista. Efigênia se levantava com esforço, recuperava a forma seca e entrava na cozinha. As panelas estavam frias, e o fogão morto. Em breve a chama se erguia, a fumaça enchia o compartimento e a mulher tossia com os olhos cheios de lágrimas. Enxugando-os, abrindo a porta dos fundos e cuspidando.

A terra do quintal estava dura. No espaço o arame de estender roupa. Efigênia esfregava as mãos esquentando-as: tudo aquilo estava para ser transformado pelo seu olhar. Um olhar que não vinha dos olhos mas da cara

de pedra – era assim que os outros a viam e sabiam ser inútil lamentar-se. Diante daquele rosto eles deviam esconder a fraqueza, mostrar-se rude e não esperar louvor – era desse modo que Efigênia era boa e sem piedade. Voltava para a cozinha, tomava vários goles de café soprando, tossindo, cuspidando, enchendo-se do primeiro calor. Então abria a porta e a fumaça se libertava. De pé na soleira da porta, sem súplica, sem perdão. (LISPECTOR, 1975, p. 25-26).

Efigênia já vivencia o ritual alquímico em sua vida, sua experiência apresenta-se agregada à sabedoria adquirida diante das fases ritualísticas vividas, visto que sua relação com a matéria se transmutou e o seu processo de individuação e a sua integração é sinalizada pelo momento de náusea que a acomete, com o objetivo de “expelir” aquilo que a atormentava.

Eis a claridade neutra cobrindo a campina. Pássaros escuros voavam. Toda a ramagem estava transpassada de luz, de gravidade e perfume, A mulher cuspiu longe com mais segurança, as mãos na cintura. Sua dureza de jóia. [...] Ela cuspiu de novo, ríspida, feliz. O trabalho de seu espírito tinha sido feito: era dia. (LISPECTOR, 1975, p. 26).

Continuando sua peregrinação pelos ritos de passagem e, principalmente por ter vivido com Felipe o ritual de agregação e, a partir de então, Lucrecia vive o estágio do rito de separação, afinal, ele sendo tenente tem como propósito obedecer às normas impostas pelo regimento militar, diferentemente do que ela almeja, pois com o olhar construía e destruía as coisas ao seu redor. Outro motivo de separação entre eles se deve ao tenente Felipe também menosprezar os costumes, as festas, os rios e cheiros da cidade de São Geraldo. A protagonista segue em direção a uma nova história de vida. No segundo capítulo intitulado “o cidadão”, Perseu é outro homem que aparece na sua vida e será com ele que conhecerá o quão profundo é o poder da criação, vivendo mais uma vez o rito de agregação, afinal, ele era o símbolo do cidadão de São Geraldo.

O nome Perseu remete a uma figura mitológica que, quando nasceu, foi jogado ao mar estando aprisionado num cofre de ouro. Salvo, ele tornou-se depois herói, especialmente quando cortou a cabeça de Medusa, de cujo sangue nasceu Pégaso, o cavalo voador. Perseu é um gentil guerreiro, sempre pronto a ajudar sua dama. Vale ressaltar que, o motivo pelo qual Medusa é decapitada por Perseu está no poder que ela possui em transformar suas vítimas em pedra quando estas as olhavam em seus olhos.

Perseu, personagem de *A cidade sitiada* quer tomar para si o poder de petrificar, de conservar todas as coisas ao seu redor, porque “era o corpo existindo – sua concretização era luminosa: ele estava imóvel diante de uma janela” (LISPECTOR, 1975, p. 28). Por isso, sua

intenção em atirar incessantemente as sementes pela janela, está na possibilidade de espalhar e criar raízes no que restou do antigo São Geraldo. Com efeito, Perseu nos é apresentado na narrativa numa tarde de 15 de maio de 192..., tendo um traço componente do subúrbio, sendo então um de seus “alicerçadores”, visto que nasceu quando a cidade se erguia, afinal, essa era a “natureza da raça humana”.

A relação anunciada entre Perseu e Lucrecia se revela enquanto um esforço permanente, sendo, portanto, um modo de ser de São Geraldo, ou seja, destruição do antigo e surgimento do novo, um rito de iniciação sucessiva em que sujeito e objeto estão imersos no processo.

Perseu é apresentado na narrativa como “cego e glorioso – era isso apenas o que podia saber dele vendo-o à janela de um segundo andar. Porque este era o seu grau de luz” (LISPECTOR, 1975, p. 27). Seu comportamento é de possuir uma ideia e não saber pensá-la, então, ele a expunha. O que o personagem lê revela a natureza de seu ser: “os seres marinhos quando não tocam o fundo do mar, se adaptam a uma nova vida flutuante ou pelágica” (LISPECTOR, 1975, p. 27). Ele vive essa dicotomia do ser flutuante e pelágico, o que podemos relacionar aos símbolos do ar (*sublimatio*) e da água (*solutio*). Observamos que esses elementos alquímicos simbolizam no caso de Perseu um animal marinho que vive em constante processo de reprodução e que possui grandes asas imóveis. A esse simbolismo soma-se na cena que se segue a de uma gralha que voa assustada, “Perseu balançou os dois últimos caroços na concha da mão e lançou-os em dados. O jogo estava feito! Era de tarde. O rapaz parou maravilhado e vazio. Inesperadamente abriu as grandes asas num bocejo da juventude” (LISPECTOR, 1975, p. 30).

A relação amorosa entre Lucrecia e Perseu não progride, “ele bem a queria [...] ela lhe era necessária assim como a moça parecia precisar de móveis, de bibelôs; ele precisava dela para que ela concretizasse alguma coisa com sua presença?” (LISPECTOR, 1975, p. 111). O que a protagonista deseja de Perseu é encontrar nele aquilo que para ela continua sendo uma lacuna. Ele classifica a postura dela sendo fugitiva, pois o seu desejo é de sempre experimentar situações novas e desconhecidas. “Enquanto Lucrecia reinava olhando as unhas. Um dia ele tocara-lhe os ombros para mostrar-lhe alguma coisa e sentira os ossos daquela que se julgava uma rainha...” (LISPECTOR, 1975, p. 111). Porém, Perseu fica admirado com a afirmação de Lucrecia: “nós não vamos casar, mas somos como noivos” (LISPECTOR, 1975, p. 112). A partir de então, ela utiliza a metáfora do papel, em especial quando diz que sua mãe

havia cortado o dedo: “– Com papel... Era papel fino. Deu um talho que a carne nem pulou. Só riscou e saiu sangue” (LISPECTOR, 1975, p. 113). Depois de ter mencionado a Perseu sobre o episódio ocorrido com a mãe ele decide ir embora.

É importante destacar que, “os ritos de separação compreendem, em geral, todos aqueles nos quais se corta alguma coisa, principalmente o primeiro corte de cabelos, o ato de raspar a cabeça, e mais o rito de se vestir pela primeira vez.” (GENNEP, 2011, p. 63).

A partida de Perseu trouxe a Lucrecia um momento de reflexão, pois vivendo o seu rito de margem, ou seja, a personagem está no período liminar entre a sua vida antiga e a que está por surgir, dessa maneira vivendo nesse estágio, ela experimenta tanto o aspecto sagrado quanto o profano da vida, a fim de passar pelas transformações naturais desse processo. “O espírito liberto juntara-se ao vento pela janela aberta? e cada vez mais nítida, ela era um objeto da sala: os pés apoiavam-se no assoalho, o corpo se revelava no sexo e na forma” (LISPECTOR, 1975, p. 113).

O período de margem da personagem é uma composição de seu ritual alquímico e compreende que em sua jornada de experimentação da realidade da vida a máxima era possuir “uma paciência de construir e de demolir e de construir de novo e de saber que poderia morrer um dia exatamente quando demolira em vias de erguer” (LISPECTOR, 1975, p. 66). Nas palavras de Gennep, “qualquer pessoa que passe de um para outro acha-se assim, material e mágico-religiosamente, durante um tempo mais ou menos longo em uma situação especial, uma vez que flutua entre dois mundos.” (GENNEP, 2011, p. 35). Em suma, Gennep define esse momento como sendo o rito de margem, em que se faz necessário que o indivíduo passe por todas as cerimônias que acompanham a passagem de uma situação mágico-religiosa ou social para outra.

Outra situação em que a personagem executa o seu estágio liminar acontece quando “na posição em que estava, Lucrecia Neves poderia ser transportada à praça pública. Faltavam-lhe apenas o sol e a chuva. Para que, coberta de limo, fosse enfim desapercibida pelos habitantes e enfim vista diariamente com inconsciência” (LISPECTOR, 1975, p. 76). Lucrecia associada à estátua revela que nesse momento de parada (ritos de margem) a realidade era de ver a cidade com os olhos de uma estrangeira diante do desconhecido e a menção aos símbolos do sol e da chuva indica que algo irá se transformar, “e se nada se transformara, a noite já perdera a sua data, e cheirava a cal úmida” (LISPECTOR, 1975, p. 68).

Para a alquimia, a estátua representa um papel misterioso. Isso porque num antigo tratado grego, que trata de uma instrução dada por Komarius a Cleópatra, percebemos o seguinte:

depois de o corpo ter estado escondido nas trevas (o espírito) o encontrou repleto de luz. E a alma se uniu a ele, depois que ele se tornou divino pelo relacionamento com ela, e ele reside nela. Pois ele se vestiu de luz da divindade e as trevas se afastaram dele, e todos eles se uniram no amor, o corpo, a alma e o espírito, e eles se tornaram uma só coisa na qual está oculto o mistério. No ato deles se unirem completou-se o mistério e a casa foi selada, e foi erigida a *estátua, repleta de luz e da deidade*. (JUNG, 1990, p. 144, grifos do autor).

Interessante ressaltar que, a busca por essa luz que é sinônimo de epifania, conhecimento e transformação para Lucrécia, indica também que o mistério pode (talvez) ser revelado. Quando a personagem-protagonista necessita de sol e chuva, compreendemos que essas metáforas traduzem-se em fogo e água (*calcinatio* e *solutio*), símbolos de opostos alquímicos que têm o objetivo de produzir o óleo, ou seja, este é a tintura, o ouro e a alma, o elemento unificador semelhante à Pedra Filosofal.

O símbolo da estátua associada à Lucrécia reforça que ela está vivendo o estágio liminar de seu ritual, ela espia sem entender e reconhece que muito tempo havia se passado e como um animal em busca de sua caça, ela sentia fome, mas “dagora em diante talvez não tivesse nada mais a perder. Agora seria tarde demais mesmo para morrer. Sorrindo, bonitinha, olhando a mão direita onde queria ver em breve um anel de compromisso. Mas que compromisso, de aliança” (LISPECTOR, 1975, p. 114).

Nesse sentido, Lucrécia decide viver o seu rito de agregação, em especial quando foi com um amigo de Mateus tratar dos papéis de seu casamento. Mateus é um advogado. No romance ele nos é apresentado usando bigode e chapéu de abas largas e tem como mania deixar a unha do dedo mindinho crescer. Era servil e dominador. Os preparativos para celebrar o ritual do casamento entre a protagonista e Mateus começa quando “Lucrécia estava toda enfeitada. Ana a ajudara a se vestir soluçando – enquanto ela mesma ainda guardava um sentimento para começar só nas núpcias, um sentimento que não sabia iniciar e já era quase tempo...” (LISPECTOR, 1975, p. 116). Esse momento solene e especial na vida da personagem estabelece que “as coisas novas é que a olhavam e ela passava entre elas correndo atrás do advogado. [...] Tornou-se solene, aceitou com uma reverência de cabeça, censurando-se por distrair-se em tais momentos. Estava contente de iniciar desde já o ritual da nova vida [...]” (LISPECTOR, 1975, p. 117).

## Segundo Genep,

Casar-se é passar da sociedade infantil ou adolescente para uma sociedade madura, de certo clã para outro, de uma família para outra, e muitas vezes de uma aldeia para outra. Esta separação do indivíduo de certos meios enfraquece estes meios, mas reforça outros. [...] As compensações tomarão a forma de dote, de presentes, de festins, de regozijos públicos, de dinheiro dado para a compra de tal ou qual obstáculo oposto à partida pelos interessados. [...] Quando uma moça separa-se da mãe há lágrimas vertidas que, sendo muitas vezes rituais, nem por isso deixam de corresponder a um sentimento real de pesar. (GENNEP, 2011, p. 112-113).

Ana, mãe de Lucrecia tem a intenção de promover para a filha um casamento por interesse e Mateus será o marido que oferecerá a protagonista muitos presentes. “- Se você se cassasse com ele teria muitas coisas, chapéus, jóias, morar bem, sair deste buraco... ter uma casa bem guarnecida... continuou Ana horrorizada com o caminho que afinal tomara [...]” (LISPECTOR, 1975, p. 106).

Essa nova fase na vida de Lucrecia relacionada ao rito de agregação tem significação coletiva. Isso porque ela está ligada a Mateus, onde a aliança é o elemento simbólico que os une e os faz assumir uma nova posição social, o de casados. Para Roberto DaMatta (1997):

Um dedo é apenas um dedo integrado a uma mão, e essa mão a um braço, e esse braço a um corpo. Mas, no momento em que se coloca no dedo um anel que marcará o status matrimonial de uma pessoa, esse dedo muda de posição. Continua a ser um dedo, mas é ao mesmo tempo muito mais que isso. De fato, esse dedo é agora algo que pode ser destotalizado e visto como um elemento independente, associado a um anel e a uma posição social. (DAMATTA, 1997, p. 77).

Lucrecia compreende que essa nova fase representa “um adestramento contínuo. Ele era masculino e servil. [...] E ela, sendo mulher, o servia. Enxugava-lhe o suor, alisava-lhe os músculos.” (LISPECTOR, 1975, p. 121). A relação de opostos, ou seja, a *coniunctio* do casal pode ser percebida associada ao símbolo do rei e da rainha, a saber:

“[...] a rainha representa o corpo e o rei, o espírito, mas sem a alma eles não se ligam, pois ela é o “vinculum” que a ambos mantêm unidos. Assim, enquanto não existir o laço do amor, a alma não está presente neles.” (JUNG, 1975, p. 111).

O elemento unificador do casal Lucrecia e Mateus deveria ser o amor, porém não é o que acontece e, por isso a personagem percebe que poderá amar outro homem. O seu relacionamento com Mateus está desmoronando e ele é acometido por uma doença. Nas últimas viagens de Mateus, Lucrecia o acompanha a uma ilha isolada, pois a pedido dele, ela

deveria engordar e manter o mesmo apetite de quando casaram, o que revela uma tentativa de Mateus em não aceitar que o rito de separação se instalasse entre eles.

A estadia da protagonista na ilha favorece certas mudanças de comportamento, em especial ligada ao contexto sócio-cultural em que se vê inserida. Ela encontra na ilha, o consultório do médico Lucas. Ele é casado, mas sua esposa se encontrava no hospício e, às vezes, ele acompanha Lucrecia em passeios.

Andavam pela cidadezinha mergulhada em sombras. A mulher às vezes caminhava à frente, e Doutor Lucas parava. [...] Ele olhava mudo – enquanto Lucrecia Neves se demonstrava, tentando fazer-se compreender pelo único modo como podia falar, demonstrando como monótona perseverança; ele cada vez mais duro assistindo; ela insistindo silenciosa, dando voltas à sua frente, trabalhando-o com paciência para formar sua parilha neste mundo, olhando o céu baixo. (LISPECTOR, 1975, p. 154).

Lucrecia agrega-se novamente a uma nova situação de vida, o médico acende nela aquilo que estava adormecido e obscuro, pois “quando ele foi auxiliá-la a vestir o casaco [...] teria ele feito mais vivos os braços? teria percebido? ou ela inventava? de incerteza a luz brumosa de um poste se acendeu, o instante se dourando na noite [...]” (LISPECTOR, 1975, p. 150).

A *coniunctio* do casal tem no símbolo da água (*solutio*) o elemento fertilizante e fecundo, porque “na noite que o mar enchia de sal, mas nada chegava ao próprio fim, a brisa trazia e levava as palavras e os postes se deformavam na água” (LISPECTOR, 1975, p. 150).

Lucrecia tem na pessoa de Lucas, o início de uma nova ordem que poderia se instalar em sua vida. A sua percepção das coisas e de São Geraldo se mostravam sempre em dualidade (claro/ escuro) e, a partir de então, ele seria a luz que a guiaria em sua escuridão: “desta vez o doutor olhou-a através do escuro. Ela se ruborizou. Mas ele a olhava também com compreensão e força, guiando-a já com uma primeira dureza através da estrada escura, e evitando tocá-la” (LISPECTOR, 1975, p. 151).

A alquimia do amor entre Lucrecia e Lucas acontece quando estão próximos do mar. Iluminava-se então a escuridão da noite.

Depois entrou em casa e acendeu a luz. No interior tudo estava leve, soprado. A cama, a mesa, a lamparina. Nada se podia tocar – as extremidades ligeiras e direitas ao vento. [...] Uma alegria mansa já começava a circular no sangue com o primeiro calor, os dentes iam de novo se aguçando e as unhas endurecendo, o coração afinal se precisando em pancadas duras e pequenas. (LISPECTOR, 1975, p. 152).

O amor de Lucrecia pelo médico representa um caminho de encontro consigo mesma, é como se ela estivesse enferma ou andando pelo mundo com os olhos vendados e a presença dele fosse sua salvação e também uma mão para guiá-la pelos caminhos desconhecidos.

Há alguns símbolos presentes no romance que é de fundamental importância apontarmos, a fim de evidenciar que cada fato ocorrido na vida das personagens Lucrecia e Lucas tornam-se relevantes e indicam um intenso trabalho com a mente, a psique e o pensamento. O símbolo da janela, por exemplo, é visto com “um instrumento de análise da alma humana” (BACHELARD, 1989, p. 20), ou seja, traduz e exprime de forma minuciosa e não deformadora os estados e as reações da consciência, embora os conteúdos subjetivos sejam fragmentados. O símbolo da casa e, mais precisamente o símbolo da janela torna-se um caminho de conhecimento das personagens inseridas no contexto sócio-cultural. Lucrecia através das interrogações busca o conhecer e aprender como o outro se comporta:

o senhor gosta de casas grandes? O senhor acredita em mim? Se eu estivesse para morrer o senhor me salvaria? O senhor fala muitas línguas? Eu admiro tanto! E mostraria depressa suas coisas: aqui é minha casa provisória, esta cidade parece tanto com S. Geraldo! Esta é a minha janela. (LISPECTOR, 1975, p. 153).

As janelas representam os olhos de uma casa e equiparados aos olhos humanos podem ser percebidas como às “janelas da alma”. Tais metáforas constroem regularmente a cena narrativa entre a protagonista e Lucas. Quando Lucrecia encontra uma casa fechada, ela resolve adentrar juntamente com ele e começa a descrever o cenário desta. Esse ato de entrar na casa abandonada assinala o momento de conhecer a si mesma, acordar aquilo que está nela adormecido, uma vez que o outro favorece a constituição de sua identidade e no processo de sua individuação. “A casa abriga o devaneio, a casa protege o sonhador, a casa nos permite sonhar em paz” (BACHELARD, 1974, p. 359):

Até que, já fora do centro, viram uma casa fechada. A hera seca subia pelas pilastras, as venezianas cobertas de poeira estavam cerradas. Perto do balcão a bilha quebrada. Lucas quis continuar, mas que desejava ela mostrar na casa abandonada? a mulher não sabia e obstinava-se confiando na própria ignorância; o chão de folhas secas abafava-lhe os passos. Chegou a empurrar a cancela de madeira. Mas Lucas estancara teimoso. Não tenha medo, dizia ela num olhar protetor, era apenas uma moradia silenciosa. Havia a fenda no muro. Seria este o horror da casa? (LISPECTOR, 1975, p. 154).



A solidão da casa simbolizada pelo buraco no muro representa que o desejo de Lucrécia pelo médico ganha forma e a lacuna que antes fazia parte dela, nesse instante se preencheu com a alquimia do amor.

Amando-o, retornando à necessidade daquele gesto que apontava as coisas e, com o mesmo único movimento, criava o que nela havia de desconhecido [...]. Pela primeira vez ela o tentava através de si mesma, e da supervalorização daquela sua pequena parte de individualidade que até agora não se ultrapassara nem a levava ao amor por si própria. Mas agora, em último esforço, tentava a solidão. A solidão com um homem: em último esforço, ela o amava. (LISPECTOR, 1975, p. 155).

Mais uma vez, a imagem da casa surge e, nesse momento torna-se viva, uma vez que está associada à rosa, o que representa o amor desabrochando. Percebemos também que ela conheceu o que a olhos humanos se tornava desconhecido, porque durante a madrugada os homens estão dormindo e, sobretudo, é o tempo do criador transformar naturalmente as coisas no mundo. “Depois voltou pelos atalhos que amanheciam. Nunca vira de madrugada a casa das rosas. A essa hora estava quebradiça, pouco íntima. E tão superficial. Cada canto era visível” (LISPECTOR, 1975, p. 155-156). E completa dizendo que: “os dias estavam maravilhosos nessa época. Iniciava-se o outono e nas janelas brilhavam teias de aranha. [...] À mulher parecia mesmo viver na linha do horizonte. Era de lá que via cada pequena coisa com suas luzes [...]” (LISPECTOR, 1975, p. 156).

A casa é o nosso canto no mundo e é também uma das maiores forças de integração para os pensamentos, as lembranças e os sonhos dos homens. Para Gaston Bachelard (1974):

A casa, como o fogo, como a água, nos permitirá evocar, no prosseguimento de nossa obra, luzes fugidias de devaneio que clareiam a síntese do imemorial e da lembrança. Nessa região longínqua, memória e imaginação não deixa dissociar. Uma e outra trabalham para seu aprofundamento mútuo. Uma e outra constituem, na ordem dos valores, a comunhão da lembrança e da imagem. Assim, a casa não vive somente o dia-a-dia, no fio de uma história, na narrativa de nossa história. Pelos sonhos, as diversas moradas de nossa vida se interpenetram e guardam os tesouros dos dias antigos. Quando, na nova casa, voltam as lembranças das antigas moradas, viajamos até o país da Infância Imóvel, imóvel como o Imemorial. (BACHELARD, 1974, p. 359).

Essas “luzes fugidias” que Bachelard menciona podem estar associadas a outro símbolo presente no romance *A cidade sitiada* que se trata do farol, significando assim, a iluminação espiritual e a imortalidade das almas. O farol emite uma luz, uma direção a ser seguida, um caminho que guia o homem na escuridão da noite. A janela também é o local de

onde se pode ver o farol. O farol ilumina a janela e sendo um pilar de luz favorece o aprendizado da protagonista, bem como proporciona a ela ver o mundo e rememorar os fatos marcantes deste. A luz emitida na janela pelo farol traduz como Lucrecia vê seus relacionamentos, suas expectativas, medos e sonhos. As janelas desempenham um papel dicotômico, do lado de dentro e de fora revelam a protagonista para si mesma.

Interessante perceber que, ligada a casa, à janela equipara-se à personalidade e comportamento das personagens, encontramos alguns símbolos das operações alquímicas, como o sol (fogo - *calcinatio*), o vento (ar – *coagulatio*), a chuva (água – *solutio*): “mas ao crepúsculo o sol empalidecia. E sobre a cidade imaginária o vento começou a soprar mais forte e rodopiar as espigas envolvendo-as em penumbra. Vai chover?” (LISPECTOR, 1975, p. 157).

Ir de encontro à luz do farol significa externalizar os problemas para encontrar algum tipo de redenção. O tempo e o mar são componentes essenciais para determinar o destino da protagonista, uma vez que ela segue a luz do farol que a guia pela escuridão. O tempo indica a metamorfose diante de cada novo rito surgido e o mar faz parte da imensidão íntima da protagonista, onde repousa o medo, a melancolia, o receio, o inconsciente. O mar quando enfrentado torna-se um mortal oponente, entretanto, se for vencido será um caminho de autoconhecimento. As ondas (no seu vai e vem) refletem que o tempo e o espaço são intermináveis, o que implica a possibilidade de se transformar cotidianamente, instaurando o rito de iniciação sucessiva. Percebemos numa cena em particular na obra *A cidade sitiada* como isso se processa:

Ainda antes da morte fazia parte das almas solevadas que mesmo um homem duro respira no ar das noites. E a de Lucrecia, era a verdadeira vida dada? a que se perde, as ondas que se erguem furiosas sobre os rochedos, o perfume mortal das flores – e aí estava o doce mal, [...] ela esperando de longe o vento da colina, esperando doce, vertiginosa, com o seu impuro hálito de rosas [...]. Lucas se surpreendeu a olhar as grandes mãos [...], as mãos ingênuas que haviam criado a metamorfose – com certo horror as fitava, reduzido ao que lhe bastava de si mesmo, e gritaria de vitória e de dor porque era a primeira vertigem de um homem. E ele não teria mais vergonha de milagres? [...] Enfim, enfim ferido, mortalmente ferido, que paz. Esperara a vida inteira pelo momento em que estaria finalmente perdido. Que podridão nas folhas úmidas. Parou de novo. O farol percorria o céu escuro. O sorriso imobilizado de Lucrecia passava nas nuvens... (LISPECTOR, 1975, p. 162).

Viver a *coniunctio* para Lucrecia é um processo contínuo de unir-se a Lucas, seja na intimidade ou na relação sócio-cultural. O binômio homem/ mulher nesse caso está ligado à

figura do rei e da rainha, do sol e da lua, ou seja, é uma projeção simbólica que está associada ao funcionamento da psique, revelando um padrão de relacionamento entre dois ou mais fatores inconscientes. Isso acontece devido à *coniunctio* simbolizar processos psíquicos e, portanto, o renascimento e a transformação são componentes da psique. A *coniunctio* representa dois pólos, um positivo e o outro negativo e esse resultado decorre da experiência ritual e alquímica diante da matéria, que é a própria vida. Quando ocorre o rito de separação em que há “morte” e, conseqüentemente perda, também há o renascimento, ambos são inerentes à experiência. Trazê-los à consciência implica uma redenção de uma parte anteriormente inconsciente da personalidade.

E é isso que Lucrécia percebe quando está ao lado de Lucas, ela “já resignada, escavando de novo a terra [...]. Porque eis que na colina junto dele, o amor tranquilo parecia indicar todas as coisas com o gesto. Desde que o amava encontrara o sinal da fatalidade [...], o insubstituível da morte: [...] com o amor se apontava o mundo”. (LISPECTOR, 1975, p. 165). Noutra situação, a protagonista buscava em suas memórias uma forma de guardar para sempre os momentos especiais que passou com ele. “Mas passado o momento de clarividência, o farol de novo percorrendo outros campos e deixando-a no escuro – de novo ela não conheceria a verdade senão revivendo mesmo os momentos inúteis.” (LISPECTOR, 1975, p. 164).

A *coniunctio* ou rito de agregação da protagonista com Lucas remonta uma gravura do *Rosarium Philosophorum*, que Jung (1971) apresenta em seu livro *Ab-reação, análise dos sonhos e transferência*, em especial a gravura nomeada de “o rei e a rainha”. Temos nessa figura, conforme aponta Edward Edinger em *O mistério da coniunctio*,

um rei e uma rainha paramentados, ambos coroados. O rei está de pé sobre o sol e a rainha sobre a lua. Eles seguram a mão esquerda um do outro e, na mão direita, cada um segura uma flor, com uma haste longa, e as flores se cruzam. Acima deles há uma estrela de seis pontas. [...] Abaixo da estrela, uma pomba desce com uma outra flor no bico, a qual cruza com as hastes das outras duas. (EDINGER, 2008, p. 53).

Na figura, o rei e a rainha se confrontam e a pomba é a motivação para que isso aconteça, representando a separação correspondente ao ato original da criação, que separou luz das trevas, ou seja, no início havia uma mistura confusa e composta de coisas, e uma intervenção divina criou e dividiu a terra do céu e, neste caso, o sol da lua, se referindo a todos os pares de opostos. Vale lembrar que essas figuras representam três formas: primeiro,

como um processo dentro do indivíduo, segundo, como um processo dentro da relação entre o casal e, por último, dentro de uma coletividade.

Jung apresenta que o ato de segurar um ramo com duas flores simboliza os quatro elementos, sendo que dois deles representam os elementos ativos – o fogo e o ar, ligados ao homem – e os outros dois, os elementos passivos – a água e a terra, atribuídos à mulher. Do alto desce a quinta flor, única, representando a pomba do Espírito Santo.



Figura 2 (*Rosarium Philosophorum*) – O rei e a rainha.

Sob esse prisma, Lucrecia pode ser vista como se fosse rainha, lua e equiparada aos elementos água e terra possui como característica a força, a paciência e a resignação, o que demonstra sendo uma mulher ligada ao amor, às emoções, às mutações, à fertilidade, à criação, ao lar. A sua experiência alquímica com a água e a terra surge do processo de metamorfose e sobrevivência diante dos perigos e obstáculos que enfrenta.

E uma metáfora que melhor define a personagem-protagonista é o milho no campo que representa a sua vida interior, ou seja, ela necessita diariamente ser regada com água para que cresça forte e em abundância, mas tendo a terra sempre firme para sustentar todo o processo de desenvolvimento. “Vai chover? Pensou a mulher [...]. Foi nessa noite que olhando para Lucas [...] o via como a um animal [...] que ruminasse ervas, e que mordesse folhas altas à passagem – e que de noite parasse ao vento – vazio e potente, rei dos animais – a cabeça no escuro” (LISPECTOR, 1975, p. 157-158).

Lucas, por sua vez, se mostra lento, sincero e impiedoso. Os símbolos do fogo e do ar se ligam a ele, uma vez que o primeiro traduz, no impulso à vida, a paixão, a transmutação, a energia e o segundo está ligado às ideias, ao conhecimento, ao movimento de mudança. Lucas “ao crepúsculo o sol empalidecia. E sobre a cidade imaginária o vento começou a soprar mais forte e a rodopiar as espigas envolvendo-as em penumbra.” (LISPECTOR, 1975, p. 157).

Lucrecia pressente que o seu ritual alquímico deve ser experimentado por completo, a fim de se chegar a Pedra Filosofal. E essa busca relaciona-se na realidade com o processo psíquico, onde aparece uma projeção de si mesma na matéria. O objetivo da alquimia, unir os contrários, corresponde à individuação e a Pedra é uma projeção do *Si-mesmo* unificado. Assim, Lucrecia nas suas experiências projetava o inconsciente na escuridão da matéria e sua transformação interior acontecia nesse instante. “Estava escuro mas as constelações piscavam úmidas. De pé, como no único ponto de onde se poderia ter essa visão, Lucrecia olhava a escuridão da terra e do céu. Esse movimento infinitamente esférico, harmonioso e grande: o mundo era redondo”. (LISPECTOR, 1975, p. 166).

Outra gravura do *Rosarium Philosophorum* intitulada “A verdade nua” coloca face a face o casal de opostos coroados de pé sobre o sol e a lua, mas agora suas roupas foram removidas. Eles estão ligados pela mão direita (representando o inconsciente) e conectados pelas duas flores, que eles seguram simultaneamente. A pomba ainda continua sobre eles, com sua flor adicional cruzando as outras flores. Está ausente a estrela que foi substituída pela sua representação terrena, a flor-estrela de seis pontas que interliga o casal.

Para Edinger, as flores representam o aspecto erótico da energia motivadora. Estas quando presentes nos sonhos, geralmente indicam dois aspectos fundamentais, a saber: quando uma flor única é enfatizada, com muita frequência indica uma imagem mandálica, visto que as flores são mandalas naturais. O outro aspecto é a de que flores simbolizam a capacidade natural de atrair, porque são representações da beleza, são uma isca que fiska indivíduos que servem aos seus propósitos.

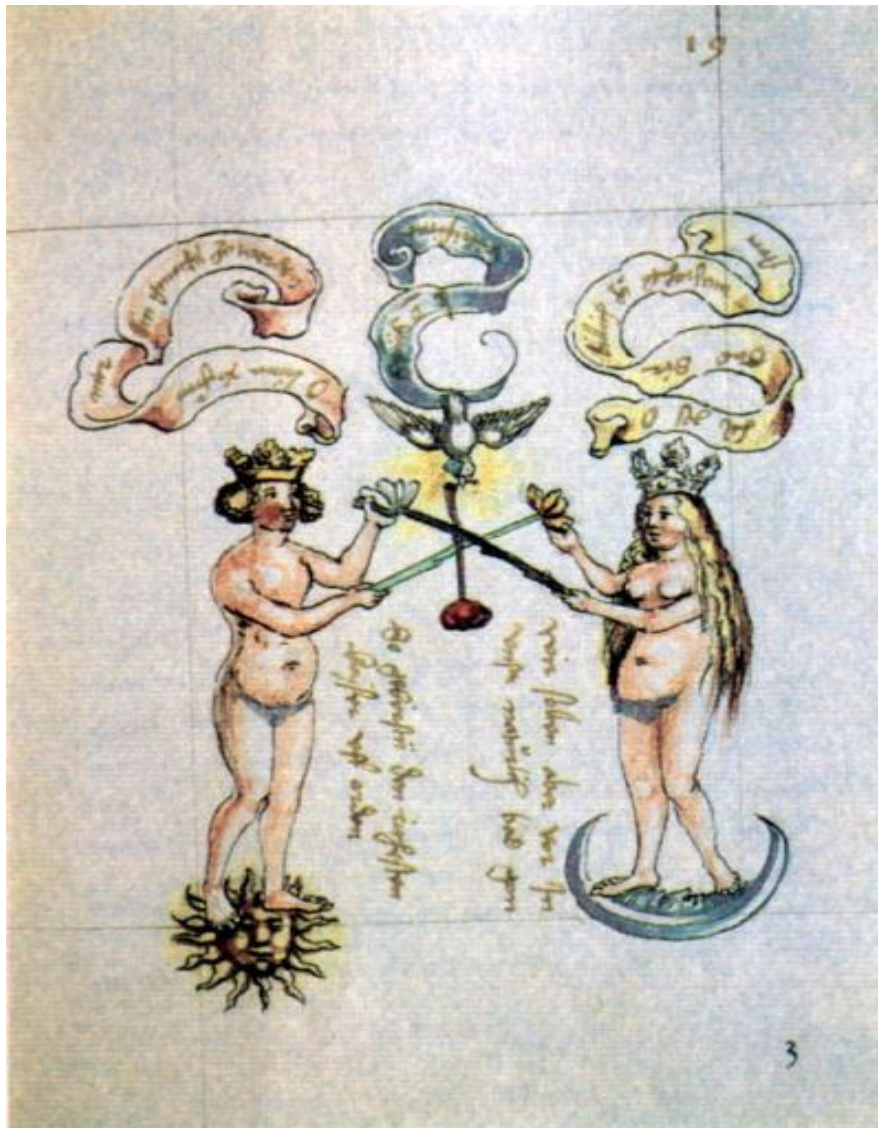


Figura 3 (*Rosarium Philosophorum*) – A verdade nua.

Nesse sentido, há uma cena no romance *A cidade sitiada* que se assemelha a essa imagem da gravura, bem como mantém uma relação coerente com sua interpretação. A princípio encontramos a protagonista perdida quanto a reconhecer no amor a explicação para a queda do homem, ou seja, “se tivesse caído até o fim, saberia que fim de queda era estar sob o céu estrelado? Era ver que o mundo é redondo, e que o vazio é o pleno, e que milho crescendo é espírito” (LISPECTOR, 1975, p. 167).

Tal fato, a faz seguir caminho pelo mar, em especial quando “o apito da barca noturna veio do mar, apenas mais dolorido do que o de uma locomotiva. [...] Ela própria reconhecendo a terra? Marcando-a com seu casco breve como breve lugar de vida e morte.” (LISPECTOR, 1975, p. 167). A travessia noturna pelo mar remonta a descida aos infernos, conforme menciona Jung (1971). Isso porque se trata de uma viagem ao país dos espíritos, a um outro mundo que fica além deste mundo, revelando assim, que a consciência é, pois, uma imersão no inconsciente. A partir de então, a tomada de consciência do casal Lucrecia e Lucas permite-os viver a totalidade transcendente dessa união, onde a imagem do pássaro é o símbolo do amor.

Lucas não teve mais medo de seu rosto. E, nesse momento em que se olharam nus, viram sem espanto que na nudez ele era um rei e ela uma rainha. [...] pela primeira vez, pela milésima vez, aspirando a um rito ela quis morrer com ele. Ah, morrer de amor, disse má, encostando-se à águia de pedra. Sentindo à flor da pele grossas veias de cavalo. E Lucas, voltando-se para olhá-la: vendo-a de pé, isolada, na sua graça equestre. Eles se tocaram enfim. (LISPECTOR, 1975, p. 167-169).

E para coroar essa união a imagem do pássaro também surge na narrativa, em especial quando a protagonista fecha a casa e atravessa a ponte sobre a lama, os “pássaros em vôo rápido chispavam a água. O cheiro adocicado de barca suja no mar. E tantas pessoas iluminadas [...]. O vento batia nos cabelos, a terra longe de vista. Então um velho cuspiu no chão e lá estava a luz faiscando no chão: todos olhavam [...]”. (LISPECTOR, 1975, p. 169).

Essa confrontação natural entre Lucrecia e Lucas aponta que o sol (personagem-masculino) diz: “‘Ó lua, concede-me tornar-me teu esposo’. A lua responde: ‘Ó sol, é justo que eu te preste obediência’. A pomba traz a inscrição: ‘É o espírito que unifica’” (JUNG, 1971, p. 104).

Contudo, fica evidente que o relacionamento da protagonista com Lucas representa uma união segundo o espírito, eles tornaram um só, corpo, alma e espírito, ou seja, foram unificados, pois cada um deles encerra seu contrário dentro de si. Assim, a afinidade enquanto

aproximação amorosa já surtiu efeito. O homem e a mulher mostram-se como eles realmente são, porque antes era tudo obscuro sob a máscara da adaptação convencional, ou seja, a sombra. Com efeito, o indivíduo ao tornar-se consciente, integra sua sombra ao eu, e uma aproximação à totalidade se efetua. “O ser humano que não se liga a outro, não tem totalidade, pois esta só é alcançada pela alma, e esta, por sua vez, não pode existir sem o seu outro lado que sempre se encontra no ‘tu’. [...] ambos se manifestando como partes de uma unidade transcendente [...]”. (JUNG, 1971 p. 111).

A manifestação do eu e do tu do ponto de vista transcendental tem como natureza simbólica a rosa, a roda, o redondo. Vale ressaltar que, a totalidade não é a perfeição, e sim o ser completo. “Eis a flor – mostrava o grosso caule, a corola redonda: a flor se demonstrava. Mas sobre o caule também ela era intocável, o mundo indireto. [...] como o que fora mortal tivesse morrido e o resto fosse eterno, sem perigo” (LISPECTOR, 1975, p. 67-68).

A partir desse encontro mágico e solene e através dessa experiência ritualística e alquímica, o casal assume seus corpos, o que implica que tendo a consciência ativada toda esfera animal dos instintos e suas lembranças primitivas ou arcaicas não são mais reprimidas por meio de lembranças e ilusões.

Depois de executarem a fase ritual de conhecimento e transformação diante do outro e de si mesmo, percebemos que o mar sepultou o rei e a rainha, isto é, Lucas e Lucrécia. Todavia, eles retornaram ao estado caótico primordial, à massa confusa. Nas palavras de Edinger: “e como sol e luna têm sua origem nesta água, sua mãe, é necessário, portanto, que nela voltem a entrar, isto é, no útero de sua mãe, para que possam se regenerados ou nascer de novo, e com mais saúde, mais nobreza e mais força”. (EDINGER, 1985, p. 68).

Mas o dinamismo de forças opostas não acaba nunca no próprio inconsciente. A possibilidade de sair do grande útero mar/ inconsciente e romper seu fascínio, é uma pulsão primária, inerente à vida. Pelas imagens pintadas, as forças que tendem a emergir da escuridão em busca da luz do sol tornam-se visíveis.

Ao voltar da ilha para a cidade e encontrar-se com Mateus, Lucrécia percebe que ele está à beira da morte e, portanto, novamente, seu rito de separação acontecerá, bem como diante dessa perda viver o período de margem será latente.

Alguma coisa continuava a trabalhar sem barulho, ela na proa do navio – embaixo as máquinas funcionando quase sem ruído. Por um momento revia



Mateus. E em bofetada, talvez ele nem tivesse tido quadris largos! Fora apenas pálido, de bigodes.

Morrer de coração viera explicar aquela grossa calma e o escolher tantos pratos: bem, vou ver uma estrelinha. Mateus fora ver uma estrelinha – o que lhe fazia recomeçar o choro. [...] Fora bom como todo homem que terminaria morrendo, e ela o amara. [...] O sol desaparecia vermelho e quente, cada objeto se mantinha dentro de um fio de ouro. [...] Em seguida a casa clareou-se, abriram-se as janelas, tudo, lavado pelas lágrimas, corria bem, a saúde agora estável. (LISPECTOR, 1975, p. 187-189).

No capítulo intitulado “os primeiros desertores”, Perseu novamente surge na vida de Lucrecia e o cenário de seu retorno está intimamente ligado ao símbolo da água que, por sua vez, une-se a um indivíduo pelágico, ou seja, a si mesmo: “chovia muito. A chuva nos trilhos ainda desertos tinha um sentido reservado de que ele parecia fazer parte” (LISPECTOR, 1975, p. 170). A presença de Perseu aponta para um momento de descoberta na vida da protagonista. Isso acontece devido ela conhecer a “maravilha” do mundo equiparada à fruta, nesse caso, a maçã.

Perseu achava-se entre um ponto luminoso e neutro, e este sendo a sua realidade, ele não transmitia a nenhuma mulher. Ele guiava-se através do mistério. Nesse momento surge a mulher de preto que o viu e “[...] dirigiu a descoberta, em desafio – através da distância cada vez maior - em desafio e misericórdia a uma pessoa que durante a pequena superação não saberia o que fazer de si.” (LISPECTOR, 1975, p. 174). Eles estando dentro da locomotiva, todas as sensações advindas desse contato são representadas pelos fenômenos naturais, por exemplo, “continuava a chover, a terra ensopada parecia triste com árvores tão escuras” (LISPECTOR, 1975, p. 171), “o trem corria morno na chuva” (LISPECTOR, 1975, p. 172) e “a chuva aumentara e fazia estremecer lá fora a prancha de madeira.” (LISPECTOR, 1975, p. 175).

A mulher de preto surge na narrativa como aquela que traz a luz (em oposição a sua identificação) para a vida de Perseu, ou seja, ele já conhecia sua luz interior, porém o seu relacionamento com Lucrecia não progride, porque ele não se doa a ela, no sentido de oferecer-lhe uma mão, que possa guiá-la pelos caminhos sinuosos e escuros de sua trajetória. A partir desse momento de iluminação, Perseu percebe que “não havia minuto a perder, [...] continuava a correr em busca da fruta inteira, o ouro da fruta de ouro no espelho – maravilha!” (LISPECTOR, 1975, p. 178). E continua “e ‘maravilhoso’, dizia a mulher. As transformações do bar eram as mutações monótonas de uma insônia, a vigília da senhora de

preto se alongava em sombra, [...] a fruta oscilava plena. [...] lembrara a Perseu aquele corpo decepado que fora o de Lucrecia”. (LISPECTOR, 1975, p. 178-179).

A busca pela maçã no escuro para Lucrecia representa a procura pela Pedra Filosofal para os alquimistas. Isso porque formar sua identidade e integrar sua individuação está ligado a esse processo de autoconhecimento, visto que a escuridão estava “[...] cheia de abelhas de mel [...] a mancha escura no espelho – e a fruta lá estaria. Antes, negar o que fora sua conquista até alcançar a atenção universal e sonhadora de um cão – e eis, eis ela a fruta inteira. Pois não fora assim que se vira ao espelho”. (LISPECTOR, 1975, p. 178).

Nesse processo de autoconhecimento da protagonista que se efetua pelo ritual-alquímico, mais uma vez, a mulher de preto surge unida ao cachorro, uma vez que o animal, segundo Jung (1985) simboliza o lado sombrio da lua (mulher). “Mas se a senhora de preto via um cachorro – um verdadeiro cachorro – mesmo hoje ainda sabia alcançá-lo, o que provava que a “maravilha” oscilava”. (LISPECTOR, 1975, p. 179). Esse aspecto obscuro representado pela imagem do cão está associado à mulher de preto, que, por sua vez, é também o lado obscuro de Lucrecia. Essa constatação aparece quando “Perseu se defendia do fantasma de Lucrecia, e dessa mulher que, vinda certamente de um grande centro, repetia o mistério das mulheres ruins. Os olhos do rapaz cobriram-se de sombras, os olhos luziam de um fundo distante e tranqüilo” (LISPECTOR, 1975, p. 179-180).

A imagem do cão é “a complementação necessária da natureza luminosa da pedra” (JUNG, 1985, p. 144). A senhora de preto pode ser vista como a deusa da ruína e da morte, porque sabia que o tempo estava passando e para concretizar a sua “maravilha”, dependeria da realização de suas tarefas e rituais diários.

A senhora de preto pensou nas rugas – não havia um instante em que não se acentuassem, não havia um minuto a perder, ela continuava correndo, pulava riachos, pressentia a direção do vento, saltava na escuridão em busca do momento na floresta em que diria: maravilha. (LISPECTOR, 1975, p. 179).

Essa postura da senhora de preto revela que, “a partir do caos, das trevas e da maldade surge finalmente uma nova luz, depois que a morte tiver expiado as maquinações inevitáveis do mal” (JUNG, 1985, p. 153). Esse estágio associa-se a *nigredo* e, portanto, depois a *albedo* que aparece em companhia do sol, trazendo com ele sua luz, o nascer de um novo dia.

Conforme menciona Jung, o cão mantém uma relação próxima com a lua, permitindo compreender que “[...] o cão perigoso, noturno e doente sofre uma transformação por ocasião do plenilúnio, mudando-se em uma águia. Desaparece então sua natureza sombria e ele se torna um animal solar. Por isso deve-se supor que o pior estado dele cai no novilúnio”. (JUNG, 1985, p. 149). A lua estando com sua luminosidade total, isto é, simbolizada pela lua cheia (plenilúnio) e representando a própria Lucrécia, revela o desejo dela em se transmutar na águia, conforme observamos no fragmento:

ela então prosseguia fatigada no parque, assegurando-se em rápido olhar de que ele ainda a observava; continuava, tropeçava, encostava-se com perdição nas águias de pedra passando os dedos pelos relevos...[...] ele cada vez mais duro assistindo; ela insistindo silenciosa, dando voltas à sua frente, trabalhando-o com paciência para formar sua parilha neste mundo, olhando o céu baixo. (LISPECTOR, 1975, p. 154).

Com isso, Lucrécia se sente atingida pelo pássaro, pois seu rosto foi arranhado pelas garras da águia, porém essa marca em seu corpo representa a expressão do amor que nutre por Perseu, reiterando assim, a *coniunctio* e o rito de agregação do casal de opostos. “Estava tão impassível como se fosse ela quem tivesse para sempre arranhado o próprio rosto com as garras duma águia” (LISPECTOR, 1975, p. 167). E continua descrevendo: “batendo mesmo, antes de fugir, a asa escura na sua face – com essa hilaridade que as coisas contêm antes de brilhar... Então era isso o amor por pessoas, reconheceu ela.” (LISPECTOR, 1975, p. 167).

Sendo Lucrécia a imagem da águia, podemos associá-la também com a própria fênix, renascida das cinzas e que necessitou passar pela experiência do ritual-alquímico em busca da Pedra Filosofal, e o encontro consigo mesma.

Diante desse processo de autoconhecimento experimentado por Lucrécia, percebemos que a forma ganha movimento no romance em estudo, especialmente no símbolo do viaduto, metáfora que encerra este, visto como um canal de “comunicação”, cuja travessia se dá pelo (des) conhecido, o ato de olhar não só registra a aparência da coisa, mas também alguma semelhança entre nós e essa aparência, num intervalo direto e remanescente.

Diante disso, Lucrécia compreende “[...] o morro do pasto agora acessível graças ao viaduto, o olhar continuando a ser a sua reflexão máxima, e as coisas proliferadas [...]” (LISPECTOR, 1975, p. 193). O seu olhar está focado na modernidade que a cidade apresenta, pois aparecem novas situações: “se haviam abaixado a ponte levadiça, no entanto pelo

Viaduto Almeida Bastos ninguém mais lembrava de atingir a antiga fortaleza, o morro. De onde os últimos cavalos já haviam emigrado, entregando a metrópole à glória de seu mecanismo” (LISPECTOR, 1975, p. 196). Ela, enfim, realiza o último estágio de seu ritual por S. Geraldo e, a partir de então, abandona a cidade, buscando, sobretudo, se integrar a sua gênese e sua nova forma de vida.

A cidade, então, pode ser vista como um movimento do narrar. No caso do alquimista, é seu laboratório de experimentos, pois quem a olha possui uma leitura das redes que a conecta a outras redes, engendrando, desse modo, outras cidades. As impressões da protagonista são, aqui, expressões que se estabelecem através dos contrastes e deslocamentos que se revelam como sempre móveis, numa sucessão de percursos infindáveis acessando cenas e imagens que compõem o cenário citadino, a fim de se integrar e construir a si mesma.

Portanto, a visão de Lucrecia não só é estrangeira a si, como também se situa num mundo estrangeiro. O paradoxo, nesse caso, está em ser o caminho escolhido, a fim de engendrar uma intimidade com o mundo e, a partir dele, instituir que todos nós somos feitos do mesmo estofado, da mesma matéria, somos “adubos” da terra, na formação de uma cidade sempre sitiada.

Por fim, encerramos o círculo e retornamos a nossa reflexão inicial, segundo a qual, em *A cidade sitiada*, a terra é dura, porém fecunda. De certa forma, a relação tecida e construída pela protagonista através do olhar e da memória é movida por uma sensibilidade inata ao observar os objetos, a cidade, as pessoas, buscando traçar um caminho em que ela se depara com esse outro e o convida a entrar, em sua casa. Não pretendemos, aqui, esgotar um tema tão vasto, nossa intenção foi apenas apresentar algumas reflexões e indagações, que visam identificar possíveis enfoques interpretativos do exercício tão fascinante que é dos ritos de passagem e da alquimia.

**CAPÍTULO 5:**  
**UM TEMPO DE LUZ: O MISTÉRIO É REVELADO**  
**PELA ALQUIMIA EM A MAÇÃ NO ESCURO**

### 5.1. O ritual alquímico: o gesto de “pegar no escuro uma maçã sem que ela caia”

Se agarrar numa pedra ou num punhado de terra e olhar para eles descubro neles o superior e o inferior, descubro mesmo o mundo inteiro...

(Jakob Bohme)

O romance *A maçã no escuro* foi publicado em 1961, depois de dez anos de gestação, o que o tornou, segundo a autora, a obra mais bem estruturada de sua produção artística. O personagem principal é um homem: caso raro nas narrativas clariceanas. Martim vive uma história de amor e morte. Isso porque ele comete um crime ao matar sua esposa (que depois descobre-se que não morreu). O parágrafo que se inicia a narrativa traduz como será a história de Martim.

Esta história começa numa noite de março tão escura quanto é a noite enquanto se dorme. O modo como, tranqüilo, o tempo decorria era a lua altíssima passando pelo céu. Até que mais profundamente tarde também a lua desapareceu. Nada agora diferenciava o sono de Martim do lento jardim sem lua: quando um homem dormia tão no fundo, passava a não ser mais do que aquela árvore de pé ou o pulo do sapo no escuro. (LISPECTOR, 1992, p. 11).

O caminho que Martim percorre é similar ao seu desejo de possuir tudo antes do fim, isto é, teria de viver uma vida inteira antes do fim. E ao cometer o suposto crime, ele resolve fugir. Anda sem direção, até que chega numa fazenda onde começa a trabalhar e onde vivem além de um empregado, Francisco, a cozinheira, com uma filha e duas primas: Vitória, autoritária e rígida; Ermelinda, medrosa e sensível, mas tendo a esperança de aguardar acontecimentos “como se o imprevisível estivesse ao alcance das mãos”.

O seu ingresso neste local perturba intensamente as mulheres, pois ele já tinha quebrado “certo círculo de ordem”. Martim ama todas de modos diferentes. Ele descobre-se e vai sendo descoberto pelas mulheres: por Ermelinda, a viúva que o ama e, posteriormente deixa de amá-lo, por Vitória, que o ama e o denuncia; pela cozinheira mulata, que o odeia tanto quando o ama.

Para Olga de Sá em *Clarice Lispector: a travessia do oposto*, a autora

parece recuperar o ato de existir, recriando, pelo ato de escrever, a posição fundamental da carência humana, em toda a espessura de sua obra. A situação inicial é de luz física e de escuridão metafísica: Martim sente-se perdido, sem mapa, extraviado no espaço e no tempo, entre objetos, alienado do centro de sua própria existência. Em diáspora. A linguagem criadora torna-se uma tarefa, a consciência de si mesmo, uma conquista. O itinerário de Martim é metafísico e ético, pois deve realizar o próprio ser, criar sua existência, no esforço de exprimir-se. Qual a fonte de sua recriação? Eros, o amor? Não, Martim não se entrega ao amor. O desejo? Também não. Simplesmente a vida, como afirmação singular. [...] Martim cumpre simplesmente as tarefas da vida rural, sem grandes paixões, sem grandes entusiasmos, “descortinando” às vezes, como um boi puxando o arado, que de manhã e à tarde, recebe sua quota de ração e de sal. (SÀ, 1993, p. 118-119).

O trabalho de reconstrução da realidade para Martim está na novidade das coisas óbvias, o que acontecia regularmente. Para ele, embora a vida fosse curta, os dias eram longos. Sabia que devia andar em linha reta, pois a seu desfavor tinha um perigo o esperando. O seu ponto de partida estava sempre na tentativa de reconstruir algo.

Martim emerge da escuridão e em sua jornada diária sabe que a luz também se faz presente, assim como o encontro consigo mesmo e com a imagem de um pai, a quem ele intercede dizendo: “ – Que luz é essa, pai? Que luz é essa? [...] – É a do fim do dia, meu filho. E assim era. A luz se transcendera em grande mistério” (LISPECTOR, 1992, p. 49).

Ao conceituarmos a alquimia, Yvette Centeno em *Literatura e Alquimia* nos apresenta que esta pode ser percebida como “[...] uma forma de misticismo. É um dos caminhos, um dos acessos ao paraíso, à eternidade, uma das maneiras que o homem tem de neste mundo se realizar integralmente, transmutando-se, sofrendo o místico ao ser-lhe revelada a divindade” (CENTENO, 1987, p. 12).

O processo alquímico representa a procura do estado original da matéria que passou por uma transformação, ou seja, a transmutação do vil metal em ouro. E é nesse ritual de transformação que investigamos a alquimia em *A maçã no escuro*, sob a perspectiva dos estudos de Carl Gustav Jung e do Edward Edinger. Durante o processo alquímico, a matéria-prima passa por operações, a saber: *calciniatio*, *solutio*, *coagulatio*, *sublimatio*, *mortificatio*, *separatio e coniunctio*. Estas operações estão intimamente relacionadas com os quatro elementos da natureza: água, terra, ar e fogo.

Pretendemos nesse capítulo desenvolver uma análise do texto literário utilizando a teoria da alquimia, pois esta representa uma forma de pensar e sentir o mundo. O comportamento que Martim adota na narrativa demonstra que na obscuridade das coisas vivenciadas e surgidas, ou melhor, na passagem de seus ritos há um vasto conhecimento sobre

a própria matéria. Nessa jornada em busca de si mesmo, o processo de individuação se faz presente, pois é um processo interior e subjetivo de integração, bem como é um processo objetivo da relação com o outro, e, contudo, um só existe a partir do outro.

## 5.2 – A transformação da natureza, o começar de uma nova vida: “das trevas se fez a luz e da luz a manifestação da vida”

Mas se amo os teus pés  
é só porque andaram  
sobre a terra e sobre  
o vento e sobre a água,  
até me encontrarem.

Pablo Neruda

O romance *A maçã no escuro* está dividido em três partes. A primeira tem como tema “como se faz um homem”, a segunda “nascimento do herói” e a última “a maçã no escuro”. Essas temáticas estabelecem a travessia de Martim em busca de se conhecer internamente através do mundo externo. Para Benedito Nunes em *Leitura de Clarice Lispector*, cada uma dessas etapas da narrativa pode ser descrita da seguinte maneira:

“Como se faz um Homem” sucede imediatamente ao divórcio com a sociedade, é a fase de isolamento interior completo, de plena solitarização da consciência, durante a qual o personagem, em meio aos rudes trabalhos do campo, reconhece a singularidade do seu ser individual; a segunda, “Nascimento do Herói” é a fase da reconstrução de Martim como pessoa, quando ele, já ligado afetivamente a Vitória e a Ermelinda, se faz herói, capaz de altos sacrifícios e destinado a desempenhar uma missão entre os homens; a terceira, “A Maçã no Escuro” no fim do romance, com a chegada dos policiais, em que a sanção, desagregando essa identidade postiça de herói e anulando os efeitos de ruptura do delito, devolve o suposto criminoso ao convívio dos outros. (NUNES, 1973, p. 51).

Percebemos que esses três momentos de divisão da narrativa unem-se, o que assinala que Martim passou por vários estágios e ao viver provas e provações conseguiu completar sua personalidade e identidade, onde alma, corpo e espírito estão amalgamados. Desse encontro, observamos que, a partir do individual chega-se ao outro e, posteriormente, a coletividade.

Martim ao viver seu ato de peregrinação, vive também uma alquimia, uma transformação que exprime simbolicamente a recuperação da sua alma, pois é preciso que ele



passa por fases sucessivas que estão ligadas às operações alquímicas, as quais têm por finalidade reunir o que foi separado, unir as partes essenciais que se fracionaram. O caminho para que isso se efetue pode ser alcançado por uma ativação da matéria, ou seja, alcançar o superior (céu) por meio do desenvolvimento das potencialidades existentes no inferior (terra), sem destruir o princípio da unidade que compõe todas as coisas.

Martim ao cometer o suposto crime de assassinar sua esposa, comete um crime maior que é o de romper com o plano superior. Para conseguir se retificar, ele se extravia em uma jornada, sem saber qual caminho seguir, descobre que através do sonho pode criar um mundo para si mesmo. Isso ocorre depois de ter chegado ao hotel e sofrer algumas perturbações. “Do momento em que fechara os olhos a vasta ideia inarticulável começou a se formar – e tudo funcionou tão perfeito que ele encheu, sem hiato e sem precisar recuar uma só vez para se corrigir, o sono de que ele precisava para pensar” (LISPECTOR, 1992, p. 18).

A alquimia entra em cena na análise da narrativa quando vemos o personagem-protagonista reconhecer nesta um aspecto obscuro que, ao mesmo tempo se traduz em luz:

É bem verdade que de um modo estranho, quando não se entendia, tudo se tornava evidente e harmonioso, a coisa era bastante explícita. No entanto, olhando, ele tinha dificuldade de compreender aquela evidência de sentido, como se tivesse que divisar uma luz dentro de uma luz. [...] Mas se você se purificou o caminho se torna longo. E se o caminho é longo, a pessoa pode esquecer para onde ia e ficar no meio do caminho olhando deslumbrado uma pedrinha [...]. O caminho era duro e bonito: a atenção era a beleza. (LISPECTOR, 1992, p. 137-8).

A alquimia, assim como os ritos de passagem, sinaliza uma jornada pelo desconhecido na vida de Martim, onde a sabedoria adquirida dessa fase se torna seu escudo para enfrentar as provas que, por ventura surgirão.

E então, talvez porque um dia se seguisse ao outro, algo começou a acontecer devagar, envolvente, grande, apesar dos elos que lhe escaparem. É que vivendo ali era como se aquele homem já não contasse mais a vida em dias nem em anos. Mas em espirais tão largas que ele já não poderia vê-las assim como não via a larga linha de curvatura da terra. Havia algo que era essência gradual e não para se comer de uma vez. (LISPECTOR, 1992, p. 102).

A alquimia, a “arte de fazer ouro” “é a ciência que ensina preparar um certo medicamento ou elixir, o qual, projetado sobre os metais imperfeitos, lhes comunica a

perfeição no momento exato em que são obtidos” (HUTIN, 1992, p. 05). A prática no laboratório acontece quando “o alquimista não tem que descobrir algo de novo, mas sim *reencontrar* um segredo” (HUTIN, 1992, p. 04 grifo do autor). Esse segredo pode significar o encontro e conhecimento do indivíduo consigo mesmo e, sobretudo, porque o “simbolismo alquímico não se aplica pois, à matéria, mas às operações espirituais. As imagens representam a evolução do ser interior. A matéria sobre a qual é preciso trabalhar: é o próprio homem” (HUTIN, 1992, p. 79).

O objetivo do alquimista não era procurar o ouro material, mas sim à “depuração” da alma, as “metamorfoses progressivas do espírito”. A busca pela Pedra Filosofal nada mais é do que o homem transformado pela transmutação mística. O homem é a própria Pedra Filosofal, é a própria matéria da Grande Obra.

A fuga de Martim diante da passagem sombria que vivenciou está ligada ao conhecimento das leis da vida no homem e na natureza, pois reconstitui o processo pelo qual a vida, adulterada na terra passou por uma queda, perdeu-se e pôde recuperar a sua pureza e esplendor, o que assinala uma reintegração e regeneração. “A vida inteira aquele homem tivera medo de um dia levar uma queda numa ocasião solene. [...] Recomeçou então a andar. Mancar dava uma dignidade a seu sofrimento” (LISPECTOR, 1992, p. 22).

Edward Edinger (1985), estudioso da obra de Jung, classifica e desenvolve em seu livro *Anatomia da psique*, as sete operações que são as principais composições da transformação alquímica, a saber: *calciniatio*, *solutio*, *coagulatio*, *sublimatio*, *mortificatio*, *separatio*, *coniunctio*.

A *calciniatio* surge pelo intenso aquecimento de um sólido, destinado a retirar dele a água e todos os demais elementos passíveis de volatilização. O fogo da *calciniatio* é um fogo purgador, purificador e embraquecedor, ou seja, o que é “sacrificado” pela combustão torna-se “sagrado”. Desse aquecimento resta um fino pó seco, o que equivale a cal. Em outras palavras, quando enfrentamos a realidade da vida, ela nos oferece diversas situações em que a *calciniatio* acontece, em especial, através dos desejos frustrados e luxuriosos. A *calciniatio* também atua sobre a matéria negra (*nigredo*), tornando-a branca (*albedo*), em sua fase de purificação, embraquecimento.

A calcinação de Martim ocorre quando transita do plano inconsciente para o consciente em busca de sua individuação.

De olhos fechados, deslizou dedos graduais pela terra que agora, em sinal promissor, que ele não entendeu mas aprovou, lhe pareceu menos fria e menos compacta. Com esta garantia primária, abriu afinal os olhos.

E uma claridade bruta cegou-o como se ele tivesse recebido na cara uma onda salgada de mar.

[...]

Era uma luz estúpida e seca.

[...]

O lugar onde se achava era longe de ser confuso como no escuro seus pés dormentes haviam imaginado. Inquietado, seu corpo não soube se havia ou não de se sentir prazer nessa descoberta. Com cautela constatou as poucas árvores dispersas pela distância. O infinito chão era seco e avermelhado.

[...]

Sentado, olhava no entanto em guarda: é que se o silêncio faz parte natural da escuridão, ele não contara com a veemente mudez do sol. (LISPECTOR, 1992, p. 19).

Essa luz que Martim encontra vem do sol. Ele reconhece também que há uma luz escondida na escuridão da natureza, bem como há nele uma luz que está em seu interior, acesa em seu coração e, que exteriormente se projeta na procura de si mesmo.

A imagem do sol equiparada ao fogo na *calcinatio* revela que é preciso ocorrer um aquecimento interior no corpo de Martim, assistido pelo calor exterior, a fim de calciná-lo e transformá-lo, o que simbolicamente pode ser entendido como uma fase de maior entendimento desse processo.

E a verdade é que, ao sol, ele estava tão definitivamente emaranhado quanto o fora antes; em qualquer lugar onde um homem pisava, instalava-se uma cidade, só faltavam os bondes e os cinemas. [...] Vagamente então nasceu em Martim uma nova explicação para o seu crime [...] na verdade lhe parecia mais com um pecado de espírito apenas. Assim, no sol, perseguido pela presença de Vitória, ele pensou assim: que o único medo de ser livre, como um homem sem vocação tinha direito, fora cometer um crime e fazer com que os outros não o reconhecessem mais como semelhante [...]. Queimando ao sol, pareceu àquele homem cansado pela noite de domingo não-dormida que esta era a mais razoável explicação de seu crime. (LISPECTOR, 1992, p. 264).

A natureza da substância a ser calcinada tem no fogo o combustível principal para queima das impurezas e possível purificação. A *calcinatio* se realiza no lado primitivo de Martim, ou seja, aquilo que o atormenta está ligado ao passado e o fogo que o consome é o do “eterno punitivo”, este é produzido pela frustração dos desejos de prazer e de poder. Edinger utiliza Agostinho para descrever como o fogo está ligado as paixões e frustrações do homem:

Cada pecador atea ele mesmo seu próprio fogo, não sendo atirado a um fogo que alguém ateou previamente ou que exista antes dele. Desse fogo, o alimento e o material são nossos pecados, chamados pelo apóstolo Paulo de madeira, feno e palha... na própria essência da alma, aqueles mesmos desejos daninhos que nos levam ao pecado produzem certos tormentos.

Considera o efeito das faltas da paixão que com frequência acometem os homens, como ocorre ao ser da alma consumida pelas chamas do amor, atormentada pelo fogo do ciúme ou da inveja, tomada pela raiva furiosa ou consumida pela intensa melancolia, lembrando como alguns homens, por considerarem o excesso desses males um peso demasiado para ser suportado, julgaram mais tolerável submeter-se à morte do que arcar com essas torturas. (EDINGER, 1985, p. 48).

E é isso que acomete Martim, a traição de sua esposa faz com que ele rompa com esse laço matrimonial e realize o suposto crime. Torturado pela culpa e remorso, a fuga é o caminho encontrado, mas fugir não o faz escapar da punição, pois a necessária frustração do desejo luxurioso ou concupiscência é a principal característica do estágio da *calcinatio*. Tal situação pode ser exemplificada no seguinte excerto:

Agora a atividade de folhas e madeiras se tornara intensa e, carregado pelo vento e pela força apavorada do fogo, o cheiro da queimada se erguia para além do alto das árvores. Agora que o fogo estava totalmente aberto, as labaredas tinham a rapidez da alegria e do medo, as brasas tremiam iluminadas. Martim mexia na fogueira com o tridente destro e rápido, e sua habilidade era inapelável, sua firmeza sem piedade. Suava, os olhos avermelhados e atentos não perdiam um instante, a combustão não se interrompia. [...] E com fúria o homem atizou o fogo, as labaredas mais baixas recomeçaram a se erguer – sem medo de gastar a própria vida. Martim criou o fogo [...]. (LISPECTOR, 1992, p. 280-281).

Sallie Nichols em sua obra *Jung e o tarô*, descreve que

sentimentos de transgressão, culpa e punição ligam-se à busca da consciência. Toda vez que rompemos com a imagem parental de como as coisas “deveriam” ou “haveriam” de ser feitas, sentimo-nos culpados. Tão profundamente enterrados no inconsciente se acham esses sentimentos que atos de nenhuma conseqüência moral evocam amiúde sentimentos de culpa, se ofenderem a propriedade do “pai interior” inconsciente - criatura cujos vestígios podem resistir durante toda uma vida. (NICHOLS, 2007, p. 269-279).

É necessário que Martim sintá-se culpado pelo ato transgressor. A sua ação reflete no processo de conhecer a sua própria sombra, pois estando mergulhado em seu aspecto inconsciente, na sua escuridão, ele terá de buscar a luz para iluminar o seu caminho, o seu aspecto consciente.

A calcinação é a purificação da nossa “pedra”, restaurada em seu calor pelo fogo, e significa que a *calcinatio* livra a matéria de tudo o que é naturalmente impura nela mesma. A *calcinatio* está relacionada ao purgatório e ao fogo purgador. O fogo da *calcinatio* é o fogo que testa a matéria negra. Algo que é imune ao fogo indica algo que é imune à identificação com o afeto.

A *calcinatio* pode ser vista simbolicamente como um processo de secagem desses complexos, pois é a partir do fogo ou da energia que alimenta o próprio complexo que Martim começa a torna-se consciente, em especial quando ele enuncia: “no começo você é um homem estúpido tendo a mais grande solidão. Depois, um homem que levou uma bofetada na cara e no entanto sorri beato porque ao mesmo tempo a bofetada lhe deu de presente uma cara que ele não suspeitava” (LISPECTOR, 1992, p. 25). A intensidade emocional reside nesse mesmo complexo, que precisa de alguma maneira ter plena expressão, uma vez que o afeto é liberado, o complexo é purificado e não possui mais energia para uma contaminação do inconsciente.

Depois do que, Martim se ergueu. E sem questionar o que fazia, ajoelhou-se diante de uma árvore seca para examinar seu tronco: não parecia mais precisar de raciocinar para resolver, tinha-se desembaraço disso também. Tirou pois um pedaço de casca meio solta, esmigalhou-se entre os dedos com uma atenção um pouco afetada, agindo como diante de um público. E tendo sido este o seu estudo do modo peculiar como aquilo que se

desconhece se organiza. Martim ergueu-se como a uma ordem e continuou a marcha. (LISPECTOR, 1992, p. 25).

É importante salientar que, o processo da *calciniatio* é cíclico, assim como os ritos de passagem e, contudo se repetem sucessivamente. Então, quando estivermos analisando determinada operação alquímica, não significa que ela não mais acontecerá, pelo contrário, porque o processo de individuação não se esgota, já que é um processo de amadurecimento psicológico desde que nascemos.

Nos processos alquímicos a *calciniatio* busca transformar o que é negro em branco através do seu calor. Esta operação atua sobre a *nigredo*, a massa confusa, a matéria prima, aquecendo-a, isto é, transformando-a no estado branco (cinza branca) ou *albedo*. Jung menciona que “o alvejamento (*albedo s. dealbatio*) é comparado ao “*ortus solis*” (nascer do sol). É a luz que surge após as trevas, a iluminação após o obscurecimento” (JUNG, 1971, p. 138).

Jung (1971) ao citar Hermes, descreve a *calciniatio* no processo alquímico:

Alvejai a matéria negra e rasgai os livros, para que não se rompam vossos corações. Pois esta é de fato a síntese da obra de todos os sábios [...]. Ligai, pois, o seco ao úmido, isto é a terra negra à sua água e cozei-a até que se torne branca. Assim, obtereis a água e a terra por si mesmas e a terra alvejada com a água: essa brancura é chamada ar. (JUNG, 1971, p. 140).

A *coniunctio* do fogo com a água liga-se aos símbolos do sol e da lua, rei e rainha. “E como sol e luna têm sua origem nesta água, sua mãe, é necessário, portanto, que nela voltem a entrar, isto é, no útero de sua mãe, para que possam ser regenerados ou nascer de novo e, com mais saúde, mais nobreza e mais força” (EDINGER, 1985, p. 68).

Martim ao viver o seu estágio de auto-*calciniatio*, descobre que, depois de “secado” seu complexo inconsciente, uma nova fase de seu ritual surgirá, porque o fogo alquímico é o criador, ele não queima e nem destrói, mas sim transforma e purifica. “Fora para o lado do mar que aquele homem pretendia ir [...]. Depois, com a continuação aplainadora de noites e dias – e aliar-se à continuação, grudando a esta o corpo inteiro, havia-se tornado o secreto objetivo desde que ele fugira [...]. (LISPECTOR, 1992, p. 21).

O protagonista iniciado no ritual alquímico seguirá passagem para outros estágios, a fim de encontrar a Pedra Filosofal, ou no caso da narrativa, a maçã no escuro. O que Martim viu em seu caminho era algo não discernível, uma longa planície e “muito além começava um declive suave que, pela graça de suas linhas, prometia deslizar para um vale ainda invisível. E no fim do silêncio do sol, havia aquela elevação adoçada pelo ouro [...]. Ele não sabia se era montanha ou apenas névoas iluminadas” (LISPECTOR, 1992, p. 20-21).

A imagem do sol associada ao ouro representa o si mesmo. Os raios do sol quando reunidos reluzem como o ouro. O sol é o “coração da vida” e matriz de todos os corpos deste mundo. O ouro é a divina semente oculta em todos os materiais, onde criar e transformar são qualidades a ele atribuídas. Essa é a meta a ser alcançada por Martim, adentrar no núcleo mais íntimo de si mesmo e descobrir através da alquimia, um caminho de luz (revelação, epifania), de aprendizagem e transformação. “O sol parado ia se aprofundando cada vez mais dentro dele, o amor por si mesmo deu-lhe uma grandeza que ele não pôde mais conter e que lhe tirou o resto do pudor” (LISPECTOR, 1992, p. 158).

A operação alquímica da *solutio* tem como símbolo a água e sua função é de transformar o sólido em líquido. O sólido desaparece no solvente para ocorrer uma transformação. Segundo os alquimistas, a *solutio* significa o retorno da matéria diferenciada ao seu estado indiferenciado original, ou seja, a prima matéria.

Martim imerso no mundo da inconsciência sobre si, prende-se ao mundo materno e familiar (representado aqui pela imagem da esposa e do filho), pois ele encontra-se perdido sem saber o que fazer ou como agir e vivendo essa desorientação e dissolução de seus afetos e emoções em meio a *solutio*, surge uma nova atitude:

Pois ao pensar em Ermelinda começara a pensar na sua própria mulher ouvindo rádio enquanto o tempo se escoava, e recebendo os presentes com um suspiro [...]. E pensando na esposa, pensou no filho, em que jamais quisera pensar diretamente.

[...]

E com o filho, o amor pelo mundo o assaltara. Ele agora se comovia muito com a riqueza do que existe, se comovia com ternura para consigo mesmo, tão vivo e potente que ele era!

[...]

Junto da água faiscante nada lhe parecia impossível. [...] a alegria era dolorosa, pois esse ponto rápido devia ser o agulhão da vida e o encontro dele consigo mesmo – então, assim como a alma de um cachorro late, ele incoercível disse: ah!, para a água. (LISPECTOR, 1992, p. 158).

Martim reconhece que o agente da *solutio* é o si mesmo, experimentado, seja a partir de dentro, seja como uma projeção da esposa e do filho, de fora. Isso porque o seu ego está contido no si mesmo da mesma forma como está inserido no universo, de que conhecemos a parte mais significativa. O símbolo da água na *solutio* é visto como o útero, e entrar na água é o retornar ao útero para renascer.

A água é o estado originário de tudo que existe, é o elemento onde o mundo foi criado e, a partir dela chega-se à *prima materia*. Martim ao tentar adquirir uma personalidade fixa e estática (o que corresponde que esta não admite mudanças) deve ter certeza de seu caráter justo, porém diante das circunstâncias em que está submetido ainda não é possível que isso ocorra. Para a transformação acontecer, esses aspectos fixos devem primeiro ser dissolvidos ou reduzidos à *prima materia*.

Esse processo faz com que Martim julgue seus atos e examine os “produtos” de seu inconsciente, o que coloca em questão as atitudes estabelecidas de seu ego. “‘Crime’? Não. ‘O grande pulo’ – estas sim pareciam palavras dele, obscuras como o nó de um sonho. Seu crime fora um movimento vital involuntário [...] Ele não sentira horror depois do crime. O que ele sentira então? A espantada vitória” (LISPECTOR, 1992, p. 33).

Ao experimentar a *solutio*, Martim percebe que uma nova forma de vida surge: “quando cerrou os olhos viu de súbito água verde a se rebentar em penhascos e a salgar-lhe o rosto quente. Então passou a mão pelo rosto e sorriu misteriosamente ao sentir a barba dura apontar, o que também era alguma coisa promissora e satisfatória [...]”. (LISPECTOR, 1992, p. 21-22). O ato de lavar o rosto com água simboliza o ritual de batismo realizado por Martim, o que significa “uma purificadora e rejuvenescedora imersão numa energia e num ponto de vista que transcendem o ego, uma verdadeira sequência de morte e renascimento” (EDINGER, 1985, p. 77). O protagonista ao realizar tal ato reconhece que, tanto a morte quanto o nascimento são partes componentes da vida e senti-las é torna-se verdadeiramente vivo.



Edinger exemplifica como a imersão na água representa um momento em que a dissolução simboliza um possível rejuvenescimento sobre bases mais sólidas: “O batismo já foi feito por meio da total imersão, pretendendo-se dar-lhe o sentido de afogamento – um eco do antigo procedimento primitivo de provação pela água” (EDINGER, 1985, p. 77). Martim realiza tal ação quando diz:

Mas quem sabe se é essa ânsia de peixe de boca aberta que o afogado tem antes de morrer, e então se diz que antes de mergulhar para sempre um homem vê passar a seus olhos a vida inteira; se em um instante se nasce, e se morre em um instante, um instante é bastante para a vida inteira. (LISPECTOR, 1992, p. 110).

Jung em seu livro *Ab-reação, análise dos sonhos, transferência* (1987), comenta uma série de gravuras do *Rosarium Philosophorum*, em especial na figura número 4, intitulada “A imersão no banho” em que evidencia este procedimento alquímico pela água.

A imersão na água é uma espécie de *travessia noturna do mar* [...] de ‘descensus ad inferos’ (descida aos infernos), uma descida ao Hades, uma viagem ao país dos espíritos, portanto a um outro mundo que fica além deste mundo, ou seja, da consciência; é, pois, uma imersão no inconsciente. (JUNG, 1987, p. 112, grifo do autor).



Figura 4 (*Rosarium Philosophorum*) – A imersão no banho.

Semelhante situação acontece em *A maçã no escuro*. Depois de viver o ritual de batismo e conhecer a morte da velha vida e o renascimento de uma nova, o protagonista chega

[...] ao tenso limiar do impossível. Martim recebeu o milagre como o único passo natural ao seu encontro. Não havia como aceitar o que acontecia pois para tudo o que pode acontecer um homem nascera. Ele não se perguntou se o milagre era a água que o encharcava até a saturação, [...] ou a luz que se evaporava da terra e da boca iluminada dos cães. Como um homem que alcança, ali estava ele exausto, sem interesse nem alegria. Estava envelhecido como se tudo o que lhe pudesse ser dado já viesse tarde demais. (LISPECTOR, 1992, p. 54-55).

As grandes transições que acontecem na vida costumam ser experiências de *solutio*. Isso porque representa uma ativação do inconsciente que ameaça dissolver a estrutura estabelecida do ego e reduzi-lo à *prima materia*. “Foi assim que a vida de Martim começou a ultrapassá-lo: os dias eram grandes, bonitos, e sua vida era muito maior que ele. E ele mesmo,

aos poucos, tornou-se mais do que um homem sozinho. E se tivesse curado. ‘Final seu crime tinha apenas o tamanho de um fato’” (LISPECTOR, 1992, p. 102).

A experiência de (re) nascimento de Martim diante da *solutio* associa-se aos ritos de passagem, em especial ao rito de iniciação sucessiva ou rito da primeira vez, como podemos observar no seguinte fragmento:

E então, talvez porque um dia se seguisse ao outro, algo começou a acontecer devagar, envolvente, grande, apesar dos elos lhes escaparem. É que vivendo ali era como se aquele homem já não contasse mais a vida em dias nem em anos. Mas em espirais tão largas que ele já não poderia vê-las assim como não via a larga linha da curvatura da terra. Havia algo que era essência gradual e não para de comer de uma vez. (LISPECTOR, 1992, p. 102).

Martim ao viver seu ritual da *solutio* passou por momentos de profunda crise, em que parece que o chão fugiu de seus pés, pois tudo que tinha como sólido não existia mais, e se sentia a deriva no mar bravio. Contudo, ele experimentou o desamparo e a sensação de confusão e de estar perdido, e mesmo uma sensação de morte, nesse caso, uma morte por afogamento, uma imersão no passado numa tentativa de “limpar” as impurezas que o atormentavam.

Assim como a *calcinatio* é a operação do elemento fogo, a *solutio* a operação da água, a *coagulatio*, por sua vez pertence ao simbolismo da terra. A *coagulatio* transforma um líquido num sólido através do resfriamento, dissolução em solvente e reaparecimento do sólido pela evaporação e tudo isso através de reação química. Os conteúdos psíquicos se ligam ao ego através da concretude da terra. Os agentes de *coagulatio* analisados psicologicamente são o magnésio falando da união do que é espírito com o que é real; o chumbo, que faz referência a peso, depressão e melancolia, e o enxofre, que é inflamável e está associado ao sol. Então, de um lado, temos o sol, que é a força impulsionadora da consciência, e do outro, o desejo inflamável do ego. O conteúdo coagulado passa pela *mortificatio* e *putrefactio*.

A *coagulatio* na vida de Martim acontece quando chega às terras da fazenda. “O sítio ou fazenda não era muito grande, se se considerasse apenas a parte coberta de trabalho: algumas casinholas quebradas, o curral, o campo lavrado” (LISPECTOR, 1992, p. 54). O contato do protagonista com o elemento terra (*coagulatio*) apresenta-se da seguinte forma: “As raízes eram grossas e cheirosas naquele fim de tarde – e provocaram em Martim uma inexplicável fúria do corpo como um amor indistinto. Faminto que estava, os cheiros o excitavam como um cachorro esperançoso. A terra, numa promessa de doçura e submissão, parecia friável [...]. (LISPECTOR, 1992, p. 54).

Ao viver sua *coagulatio*, Martim solidifica e materializa aquilo que foi transformado no processo alquímico, ou seja, seu desejo em se desvencilhar dos atos cometidos no passado, pois essa mudança acontece com as coisas em terra e o seu desejo se coagula. “E Martim? O cheiro de terra arrebetava-se sob a enxada de Martim. Os grãos se esfarelavam, o cheiro de capim à luz, o cheiro de certas ervas secretas que o calor fazia exalar [...]. Martim trabalhava, a enxada subia e descia, subia e descia” (LISPECTOR, 1992, p. 104). E completa dizendo: “Essa coisa sem nome que é o cheiro da terra incomodando quente e lembrando com insistência, quem sabe por quê, que se nasceu para amar, e então não se entende. Foi quando a abelha voltou iluminada” (LISPECTOR, 1992, p. 104).

Edinger ao mencionar sobre o desejo que se coagula, descreve como a encarnação da alma é também encarnação do desejo:

Olhando a terra daquela altíssima esfera e daquela luz perpétua, e tendo contemplado com secreto desejo a tentação do corpo e de sua ‘vida’, dita na terra, a alma, pelo próprio peso disso faz seu pensamento voltado para a terra afundar gradualmente na direção do mundo inferior... Em cada esfera (por que passa) é revestida por um invólucro etéreo, pelos quais se reconcilia, por etapas, com a companhia de suas vestes terrenas. E assim é que ela passa por tantas mortes quantas são as esferas que percorre quando se dirige para aquilo que, na terra, é chamado ‘vida’. (EDINGER, 1985, p. 105-106).

O processo de encarnação está ligado ao desejo, que promove a *coagulatio*. Martim cultiva seus desejos, identifica-os, alimenta-os e age de acordo com eles. Depois que ele realiza tal processo sua energia psíquica se mobiliza para promover a experiência de vida e desenvolvimento do ego. “Foi assim que por meios escusos Martim alcançou enfim um

estado, pulando como um herói por cima de si mesmo. E foi assim que, por meios impossíveis de se recapitular, ele terminou finalmente por se livrar do começo dos começos [...]. Uma fase se encerrara, a mais difícil” (LISPECTOR, 1992, p. 142).

A transmutação da matéria-prima na alquimia atinge todos os mundos, inclusive o mundo terrestre, onde a matéria é palpável e, portanto, nesse processo é que se faz necessário o elemento terra. O trabalho de Martim com a terra assinala o processo de construção de sua identidade, a integração de sua individuação. “[...] pegava na terra como uma pessoa que possui uma terra. E ficava com o punhado de terra na mão. Bronco, com a terra na mão; como melhor forma de ser” (LISPECTOR, 1992, p. 87).

A *coagulatio* pode ser percebida como união do corpo ao espírito, bem como por meio dessa ligação encontramos uma gama de imagens sobre a comida e a carne como alimento. Martim descreve o que sentia ao tentar comer uma fruta desconhecida. As imagens de sua imaginação ativa coagulam, vinculando assim, o mundo exterior com o mundo interior.

De tardinha Martim começou a imaginar – pela qualidade da terra mais fina e pelo encontro eventual de árvores com frutas – que se aproximava talvez daquele povoado. Tentou comer uma das frutas desconhecidas que, verdes e sem sumo, apenas lhe arranharam a boca ávida. Mas um ar mais fresco soprava, e trazia cheiro de água corrente. A terra ali era mais negra. E o encontro de samambaiçu lhe deu uma sensação de molhado que arrepiou em lubricidade suas costas secas. (LISPECTOR, 1992, p. 46).

Edinger diz que os sonhos em que alguma coisa é oferecida ao sonhador para que coma indicam que um conteúdo inconsciente está pronto para a *coagulatio*. E é isso que ocorre com Martim, seu sonho representa o processo de desenvolvimento do ego e de sua individuação. O ato de ingerir um alimento simboliza a necessidade de assimilar uma relação com o si mesmo, pois “comer algo significa incorporá-lo – literalmente, torná-lo corpo” (EDINGER, 1985, p. 127).

Um outro momento da *coagulatio* representado pelo alimentar a carne pode ser relacionado ao protagonista quando o texto descreve os componentes que integram à fazenda:

o milho crescia pesado, a madeira apontava em brutos como se a ferida lhe tivesse alertado um impulso, o vento apressava o riacho. Esse mesmo vento trazia às vezes um cheiro pesado de fertilização e amadurecimento – que Martim, interrompendo em surpresa o trabalho, reconhecia como se já tivesse dormido com trigo e milho, e reconhecesse do fundo dos séculos o cheiro do movimento da fecundação. (LISPECTOR, 1992, p. 277-278).

Esse momento de fecundação atinge Martim quando este estava vivendo o seu lado *nigredo* das coisas, isto é, o princípio da materialidade, a terra negra, que promove a *coagulatio*. Passando para outro estágio, ele vive a partir de então, a *albedo*, a terra branca que corresponde à cinza que sobreviveu à *calcinatio*. A imagem simbólica da terra branca representa o princípio da materialidade purificada. Martim busca uma atitude nova com relação à materialidade. “[...] pela primeira vez Martim avançara totalmente, assim como quem diz uma palavra. [...] E então, com a fatuidade necessária para criar, renascia-lhe o tempo inteiro, e ele sabia que tinha força de recomeçar” (LISPECTOR, 1992, p. 283).

O que Martim também purifica é a sua “consciência”, pois vive mergulhado na mais negra escuridão. A “terra negra” de seu desejo torna-se branca quando encarna o conhecimento de si mesmo. “Aquela sucessão de provisórios sobre uma terra que não tinha sequer fronteiras que delimitassem onde uma pessoa vive em vida e onde vive em morte – aquela terra que talvez fosse o próprio lugar onde a alma um dia passaria perdida, doce e livre” (LISPECTOR, 1992, p. 231-232).

Martim mostra-se como ele é, e revela que antes estava oculto sob a máscara das convenções sociais. Ao tornar-se consciente, a sombra é integrada a ele, o que faz com que se opere uma aproximação à totalidade. A totalidade não é a perfeição, mas o ser completo.

Martim ao assimilar sua sombra, assume seu próprio corpo, trazendo para sua consciência a esfera animal dos instintos, bem como a psique arcaica e primitiva, que não serão mais reprimidas por meio de ilusões. Esta é a realidade que Martim tem em sua consciência, pois é fundamental para o desenvolvimento de sua individuação. “Aquele homem pela primeira vez se amava. O que significava que ele estava pronto para amar os outros, nós que nos fomos dados como amostra de que o mundo é capaz; e ele, que acabara de provar. [...] agora de repente renascia-lhe o futuro” (LISPECTOR, 1992, p. 283). A culpa pelo

suposto crime é a sombra que persegue Martim, o que assinala uma punição da *coagulatio*. Há um confinamento dentro da própria realidade pessoal, mas com a capacidade de redenção.

A operação alquímica da *sublimatio* é a operação que pertence ao ar, um sólido é aquecido e entra no estado gasoso, tomando a direção do alto. O termo sublimação significa elevado. O homem que passa pela *sublimatio* tem a consciência de que algum conteúdo inconsciente que permanecia desconhecido torna-se um componente de seu mundo. Essa mudança acontece quando o indivíduo passa por alguma situação de vida que ativa o conteúdo inconsciente, causando assim, uma volatilização e, portanto, torna-se ar, o que leva a pessoa de modo simbólico para a vida aérea e, sobretudo, pode tornar suas relações com o mundo distantes e obscuras.

Martim ao viver sua *sublimatio* sofre uma transformação de seu conteúdo consciente, o que representa a passagem de uma fase a outra, do plano inconsciente para o consciente. É uma forma de lidar com seu problema de modo concreto, ficando “acima” dele e vendo-o objetivamente.

Martim mal e mal constatou a própria sensação, tendo o cuidado de não constatar demais e deixou de perceber. O defeito alarido lhe chegava como se de muito longe lhe soprassem perto do ouvido: foi esta a obscura sensação de distância que ele teve, e parou farejando. Embaraçadamente entregue ao recurso de si mesmo, parecia tentar usar o próprio desamparo como bússola. Experimentou calcular se estaria perto ou infinitamente longe daquilo que acontecia em algum lugar. Mas parava, e de novo o silêncio do sol se refazia e o desorientava.

Provavelmente aquela coisa para a qual, incerto, o homem caminhava era apenas criada pela sua ânsia. E aquele modo intenso de querer se aproximar – pois solto no campo de luz o que aquele homem parecia apenas querer era obscuramente se aproximar [...]. Quem sabe se “querer” seria de agora em diante a sua única forma de pensar. (LISPECTOR, 1992, p. 46-47).

O movimento ascendente que Martim realiza ainda se apresenta desconhecido. A sua tentativa em compreender o que realmente aconteceu consigo mesmo fracassa. Isso porque, ele não conseguiu sublimar fatos que estão ligados ao seu passado. “Como a brisa soprava da esquerda, ele concentradamente se desviou do caminho que seguia – e muito aplicado, com a

minuciosidade de um artesão, procurou andar de modo a sempre senti-la em pleno rosto. [...] Sua vontade continuou a avançar” (LISPECTOR, 1992, p. 47).

Dessa tentativa de lidar com os problemas concretos, Martim atinge o estágio da *sublimatio*, em especial quando o narrador anuncia:

mas quando aquele homem chegou no alto da encosta – como se tivesse enfim captado uma ilusão perseguida e tocado na sua própria embriaguez, subitamente capturado por um redemoinho de finíssima alegria – o ar se abria em vento turbilhante e livre. E ele se achou em pleno alarido que era tão inapreensível como se este fosse o som do poente. [...] Era uma atmosfera de júbilo. De vazio e vertiginoso júbilo, como acontece inexplicavelmente a um homem no alto de uma montanha. Ele nunca estivera tão perto da promessa que parece ter sido feita a uma pessoa quando esta nasce. [...] Parecia ter atingido aquela coisa que uma pessoa não sabe pedir. Aquela coisa a que obscuramente ele só poderia dizer: consegui. [...] E como para um pioneiro pisando pela primeira vez em terra estranha, o vento cantava alto e magnífico. (LISPECTOR, 1992, p. 47-48).

Martim tem uma *sublimatio*-revelação por meio da ascensão. Ele, estando situado nesse lugar elevado, tem uma visão esplendida e ampla das coisas, o que não acontece quando ele está no solo. “O andar mais alto da casa não acompanhava a extensão maior do andar térreo, e alteava-se em canhestra torre. Martim, em sua vida anterior, aprendera a almejar torres; sentiu, pois, uma grande satisfação” (LISPECTOR, 1992, p. 51). A imagem da torre é um exemplo típico da *sublimatio*.

Segundo Edinger, “o sublimado sai da terra e é transportado para o céu. [...] no final da sublimação, por meio da mediação do espírito, germina uma branca alma brilhante (*anima cândida*) que voa para o céu com o espírito. Trata-se, clara e manifestante, da pedra” (EDINGER, 1985, p. 137-138). Essa “alma branca” é essencialmente representada pela imagem de um pássaro que se liberta do material em que está sendo aquecido. Dentro dessa perspectiva, o protagonista, mais uma vez, participa desse momento de transformação, uma vez que estava

Aparvalhado, Martim olhou-o, espantado de ter um pássaro na mão.



A embriaguez do sol fora subitamente cortada. Sóbrio, ele olhou com modéstia a coisa na sua mão. Depois olhou o descampado dominical com suas pedras silenciosas. Estivera dormindo profundamente enquanto andara e pela primeira vez se acordava. E como se nova onda de mar se rebentasse contra as rochas, a claridade se impôs.

O homem olhou dócil o passarinho. Sem comando próprio, seus dedos agora inocentes e curiosos deixaram-se obedecer aos movimentos extremamente vivos da ave, e abriram-se inertes: o pássaro voou numa faísca de ouro como se o homem o tivesse lançado. E empoleirou-se inquieto na pedra mais alta. De lá olhava o homem, piando sem cessar. (LISPECTOR, 1992, p. 27-28).

A imagem do pássaro presente na *sublimatio* está ligada a Martim, porque é o símbolo da força sublimadora, conforme nos mostra Yvette Centeno ao citar Marie Louise von Franz:

o pássaro, imagem do levantar vôo da alma, da inspiração, da nostalgia e da aspiração a um além que ultrapasse o nosso eu, pode tornar-se, depois de muitas aventuras e sofrimentos, um diamante indestrutível e irradiante, uma “pedra filosofal”, um “filho divino”. (CENTENO, 1987, p. 54)

O pássaro é o símbolo da alma, um portador de sabedoria, e é guia para o homem, ajudando-o, salvando-o. A Fênix é um exemplo marcante de pássaro que representa o símbolo da vida eterna, o renascer das cinzas é a ressurreição a que a alma aspira. “Desenhado na grande luz estava um passarinho. Como Martim estava livre, essa foi a questão: na luz o passarinho. Com o zelo minucioso a que já estava se habituando, ele se pôs incontinenti a trabalhar gulosamente com esse fato” (LISPECTOR, 1992, p. 25).

O pássaro também é um símbolo apropriado da transcendência. “É o tema da jornada solitária ou peregrinação que, de um certo modo, parece ser uma peregrinação espiritual em que o iniciado descobre a natureza da morte. [...] É uma jornada de libertação, de renúncia e expiação, dirigida e fomentada por algum espírito piedoso” (HENDERSON, 1964, p. 152).

É importante mencionar que,

Os pássaros são uma das formas primordiais, surgem ao mesmo tempo, ou logo a seguir aos seres vivos não diferenciados, no quinto dia de criação: ‘que as águas fervilhem de um fervilhar de seres vivos e que pássaros voem sobre a terra contra o firmamento do céu’ (Gênesis, 1, 20). Ligam a terra ao céu, apontam para uma transformação a que o homem, na sua alma, aspira. Mas surgem em relação com as formas marinhas também primordiais, são a sua sublimação natural, o que se vê pela existência de dragões e peixes alados, formas híbridas com uma tendência já francamente definida, ou a existência de sereias, igualmente aladas, que apontam mais do que claramente para a ligação entre a água (o rabo do peixe), a terra (o corpo humano) e o céu (as asas que têm nas costas). É esta a indeterminação que faz com que os alquimistas possam ver nela a imagem da alma, do corpo e do espírito, ou, em termos modernos, do inconsciente, da consciência e do Eu Superior. (CENTENO, 1987, p. 58).

A origem do nome do protagonista Martim tem ligação com o nome de um pássaro, da espécie martin-pescador, da família do Alcedinidae, que vive à beira de lagos, rios e depende deste ambiente para se alimentar de pequenos peixes. Então, podemos afirmar que a relação entre Martim e o pássaro não é algo distante ou estranha, mas sim, próxima e familiar, uma vez que a ave indica um caminho de transformação e transcendência (por possuir um caráter luminoso, numinoso e espiritual) na vida do protagonista. Este em meio às experiências diante dos ritos de passagem, cresce no mundo e passa pelas provas e provações com a sabedoria adquirida nessa trajetória. “Os pássaros voavam, planavam na luz ardente. [...] Eles que eram o oposto do mal: eram a morte e a beleza e o progresso” (LISPECTOR, 1992, p. 151).

A imagem do pássaro na vida do protagonista revela que a ave tem algo de humano, nesse caso, o canto: “a campina era toda de Martim, e mais um passarinho que cantava. E dele também, nesse tempo curto, era a vida inteira. [...] que faço de um passarinho cantando? [...] Ver o passarinho cantando seria o limite de sua intuição?” (LISPECTOR, 1992, p. 135). E prossegue: “no entanto – no entanto, nesse mesmo dia houve momentos em que, à força de se aplicar em procurar entender, foi como se, batendo com uma vara na terra seca, ele sentisse que ali havia água” (LISPECTOR, 1992, p. 136).

A imagem do pássaro é a própria imagem do protagonista em busca de erguer-se acima do chão e conhecer novas experiências, visto que não deixará a terra por completo, porque nesta é onde está seu alimento. Movendo-se entre o céu e a terra, aprende a entregar-se aos ventos do espírito de modo simples e natural. Porém, Martim ainda tem muito a experimentar em seu ritual alquímico.

Edinger nos mostra o exemplo de um sonho em que a *sublimatio* é compensada pela imagem da *coagulatio*, o que simbolicamente traduz-se no “comer a maçã do mundo”. “Flutuei ao bel-prazer no grande Éter e vi este mundo flutuando, não muito longe de mim, mas reduzido às dimensões de uma maçã. Então um anjo o tomou em suas mãos, trouxe-o até mim e disse: ‘Deves comê-lo’. E eu comi o mundo” (EDINGER, 1992, p. 144).

A jornada que Martim percorre está relacionada à maçã vista como representação do mundo, símbolo da imortalidade podendo simbolizar também a Pedra Filosofal, e para chegar a conquistá-la, ele deve seguir todo o seu ritual alquímico, uma vez que “[...] a alquimia é o caminho das longas preparações” (CENTENO, 1987, 15). O protagonista procura através das experiências alquímicas libertar o seu ser mais interior, o espiritual, que a matéria e ele mesmo encerram. “E, continuando a andar, por vezes o vento lhe trazia um clamor vago, uma reivindicação mais intensa. Era um alarme de vida que delicadamente alertou o homem” (LISPECTOR, 1992, p. 46).

Dentro da *sublimatio* encontramos a *circulatio* que surge da combinação de movimentos opostos que se unem, isto é, uma ascensão da terra para o céu e vice-versa. Devemos percorrer repetidamente o circuito de nossos complexos durante sua transformação, até chegar à redenção. “Olhou em torno de si para o círculo perfeito que, num horizonte estarrecido, o céu de luzes fazia ao se unir a uma terra cada vez mais suave, cada vez mais suave...” (LISPECTOR, 1992, p. 26).

Por fim, a *sublimatio* equivale a tudo que lembra nossa natureza, no sentido “mais elevado”. Assim, Martim tomou para si a tarefa de realizar a *opus* redentora, onde experimentou o sofrimento e, posteriormente, buscou a redenção.

A operação da *mortificatio* entra em cena quando “a alquimia representa a projeção de um drama ao mesmo tempo cósmico e espiritual em termos de laboratório. A *opus magnum* tinha duas finalidades: o resgate da alma humana e a salvação dos cosmos...” (EDINGER, 1987, p. 165).

Para Jung, a *opus* alquímica possui três estágios: *nigredo*, *albedo* e *rubedo*: o enegrecimento, o branqueamento e o avermelhamento. A *nigredo* ou escurecimento compõe a operação da *mortificatio*. A *nigredo* tem como função “matar”, exprimindo assim, a experiência da morte. É percebida como sendo a mais negativa operação da alquimia, por

estar vinculada ao negrume, à derrota, à tortura, à mutilação, ao apodrecimento. Todavia, estas imagens sombrias regularmente indicam outras imagens, como de crescimento e ressurreição. Em termos psicológicos, o negrume refere-se à sombra.

A matéria sofre mudança até o desaparecimento do *nigredo*, quando se anuncia um novo dia, o nascer de uma nova luz, o que favorece o aparecimento do *albedo*, o estado de “brancura”. Depois desse estágio, surge o *rubedo*, o insuflar da vida, o sangue representa a “vermelhidão” da vida. Desse modo, tudo se integra na existência humana, a presença do sangue trará uma redenção e glória ao estado de consciência, onde o último traço de negrume será dissolvido, portanto, o aspecto diabólico deixará de existir e passa a ser integrado à psique.

A *mortificatio* presente em *A maçã no escuro* está ligada à suposta morte da esposa de Martim. Ele reconheceu o ato que executou, porém isso não o atingiu. “E abolira seu crime. Tendo certa prática de culpa, sabia viver com ela sem ser incomodado. Já cometera anteriormente os crimes não previstos pela lei, de modo que provavelmente considerava apenas dureza da sorte [...]” (LISPECTOR, 1992, p. 32).

O crime de Martim pode estar associado à imagem bíblica de Adão quando foi expulso do Paraíso depois que Eva comeu da maçã. Segundo Nichols,

tais atos de desobediência e temeridade são sempre punidos pelos deuses. Tendo dado a primeira mordida fatal, Adão e Eva puderam observar a própria nudez (que significava, simbolicamente, que haviam perdido a sua cega inocência e viam-se forçados a uma nova autopercepção). Em resultado disso, foram expulsos, a fim de procurarem uma nova compreensão de si mesmos. O alimento adequado da sua autopercepção em expansão já não pode ser fornecido passivamente pela natureza; a consciência humana precisa agora sustentar-se por seus próprios esforços. (NICHOLS, 2007, p. 269).

Martim vive através desse episódio o seu lado *nigredo*, uma vez que é necessário que ele conheça a sua sombra, isto é, aquilo que personifica qualidades em nós mesmos que preferimos não pensar que nos pertencem, mas nesse caso, sua autopercepção é latente, e o seu esforço está em buscar uma nova forma de compreender a si mesmo e o mundo ao seu redor.

Algumas atitudes e sensações como medo, culpa e raiva são demonstradas por Martim e, assim, estas o submetem a *mortificatio* para que seu desejo primitivo se transforme. “Chorando de raiva e medo ele apertou os dentes e deu vários socos na árvore, e quanto mais

doeram as mãos mais ele sentiu compensado e mais raiva cresceu, e mais medo fechou seu coração tão desconhecido” (LISPECTOR, 1992, p. 209).

O objetivo do crime de Martim está na possibilidade de reconstituição da sua própria vida, tentado reconstruir o seu mundo pelo exato começo, até chegar ao seu crime e, nesse momento ele tomaria uma direção contrária, vivendo uma nova história.

O leão é outro símbolo que pode ser associado à *mortificatio*. Isso porque além de ser o rei dos animais, ele tem um aspecto teriomórfico do sol. “O rei, o sol, e o leão referem-se ao princípio diretor do ego consciente e ao instinto de poder. Num certo ponto, esses aspectos devem ser mortificados para que surja um novo centro” (EDINGER, 1985, p. 170). Vejamos como o leão é citado no romance em estudo: “o leão não é um animal cruel. Ele não mata mais do que pode comer. [...] e era a culpa sua, se a fome era tão grande? Mas poderia jamais comer tanto quanto matara?” (LISPECTOR, 1992, p. 225). A *mortificatio* do rei, de Martim (equiparado à imagem do leão) refere-se à morte e a transformação do princípio dominante. O que dominava o protagonista era a ideia de ter cometido o crime, pois carregava consigo esse tormento e, a partir de então, deverá ser mortificado até viver outra fase do ritual alquímico e seguir em direção ao centro, ao núcleo de si mesmo.

Viver de modo paradoxal, como é o caso de Martim, também se apresenta pertencente à *mortificatio*, uma vez que

é bom que as vezes sejamos atingidos por sofrimentos e adversidades, porque eles levam o homem a contemplar a si próprio e a ver que está aqui mas como se estivesse no exílio, bem como a aprender com isso que não deve depositar sua confiança em nenhuma coisa da terra. (EDINGER, 1985, p. 173).

Dentro dessa perspectiva, Martim sabe que as adversidades em terra fazem com que ele fuja daquilo que o persegue, e é na imagem do sol que ele se agrega, a fim de buscar sua vitória. “Um pouco desorientado pela paz, Martim às vezes tentava planejar uma fuga. Mas o zumbido das abelhas parecia mais real que o futuro. [...] Mas tão alto e bonito era o céu que Martim, contra si mesmo, agregou-se à luz, passando enfim para o lado do que vence” (LISPECTOR, 1992, p. 277).

O lado *nigredo* de Martim passa para a fase da *albedo* e transforma-se, posteriormente na *rubedo*, conforme observamos no excerto:

Atrás de uma sebe, enquanto os outros se despediram no alpendre, Martim procurou em vão divisar o rosto de cada um na escuridão mas o que conseguiu foi captar um tom geral de despedida. Tentou violentamente analisar cada rosto escuro e perceber um indício a mais, embora a própria violência com que o desejava dificultasse essa procura. A luz amarela que se escoava fraca dentro da casa não era suficiente para que ele distinguisse mais que vultos, e a zoeira do sangue nos próprios ouvidos não lhe permitiu perceber palavras. A desordem interna deixara-o ao mesmo tempo agudo e perdido, como alertíssima a um vácuo. [...] Em breve uma luz se acendia no andar de cima. E Martim ficou sozinho arfando na escuridão. (LISPECTOR, 1992, p. 206-207).

A experiência de Martim no escuro representa segundo os preceitos alquímicos da *mortificatio*, o encontro com um companheiro interior, ou seja, consigo mesmo.

É o estado de alguém que, em seus percursos por entre os labirintos de sua transformação psíquica, alcança uma felicidade secreta que o reconcilia com sua aparente solidão. Ao comungar consigo mesma, a pessoa encontra, não uma melancolia e um tédio mortais, mas um parceiro interior; e, mais do que isso, uma relação que se assemelha á felicidade de um amor secreto, ou de uma primavera oculta, quando a semente verde brota da terra infecunda, trazendo consigo a promessa de futuras colheitas” (EDINGER, 1985, p. 192).

A trajetória de Martim diante de seu ritual alquímico encontra na *mortificatio* um caminho de mudança. “A rapidez com que as coisas se transformavam em outras, a evolução automática de um botão mecanicamente se abrindo em flor aberta [...], tudo isso obscuramente era o indício de que depois da morte começava a vida incomensurável” (LISPECTOR, 1992, p. 232). Jung ao relacionar a morte a um processo intermediário menciona que “não há vida nova que possa surgir, diziam os alquimistas, sem que antes morra a velha. Eles comparam sua arte à atividade do semeador que introduz a semente do trigo, na terra, onde ela morre, para despertar para uma nova vida nova” (JUNG, 1987, p. 123).

Com efeito, é necessário que o protagonista passe pelo sofrimento, tortura e flagelo para que reconheça que na morte há vida.

Numa época de trevas, os olhos começam a ver. E encontro minha sombra na treva que se aprofunda [...]. Uma noite em que pássaros voam, uma lua maltrapilha, e, em pleno dia, a meia-noite volta! O homem caminha muito para descobrir o que ele é. O eu morre, numa noite longa, impassível. Todas as formas refletem um brilho artificial. Está escura, muito escura a minha

luz, e mais escuro ainda o meu desejo. [...] Quem serei eu? Homem decaído, recuo diante de meu medo. A mente entra em si mesma, e Deus nela. E um é Um, livre do vento cortante. (EDINGER, 1985, p. 191).

A morte para Martim pode ser representada através da imagem do pássaro: “o descampado de luz o rodeava. O silêncio tinha um estrondo dentro de si. Aquela luz ele vagamente reconheceu: era a luz excessiva de que ele vive enquanto fora um homem. [...] Quando abriu a mão que duramente se contorcera – viu então que o passarinho estava morto” (LISPECTOR, 1992, p. 44). A morte da ave simboliza a morte de um aspecto de Martim, esse ato está diretamente ligado à “morte” da esposa. O protagonista pensa ter cometido tal ação, mas não a fez e segue vivendo sua inocente culpa.

A vida cotidiana de Martim não revela o que nele se passa durante a noite. Isso porque tudo acontecia na escuridão. “A noite foi feita para se dormir. Para que uma pessoa nunca assista ao que acontece na escuridão” (LISPECTOR, 1992, p. 222).

Edinger ao citar Jung revela como o dia e a noite se relacionam ao processo do conhecimento. “O conhecimento matutino é o conhecimento do criador; o conhecimento noturno é o conhecimento das coisas criadas. Aquele sabe a respeito de Deus; este, a respeito da humanidade” (EDINGER, 1985, p. 197). Um exemplo disso encontramos na narrativa, em especial quando Vitória percebe que, através da escuridão pode-se enxergar a luz.

À meia-noite Cinderela seria os trapos que na verdade era, a carruagem se transformaria na grande abóbora e os cavalos eram ratos – assim foi inventado e não mentiram. À meia noite entravam no domínio de Deus. Que era um domínio tão espesso que uma pessoa, não conseguindo atravessá-lo, ficava perdida nos meios de Deus, sem entender seus claros fins. [...] A noite foi feita para dormir senão no escuro se compreende o que se quis dizer quando falaram em inferno, e tudo aquilo no que uma mulher não acredita de dia, de noite ela entenderá. [...] ‘Tudo o que sei está oculto’, sentia ela, e ela estava sentada na cama, capturada pelo que sabia. Mas também era verdade que, enquanto ela não era obscura, seu coração não reconhecia a verdade. (LISPECTOR, 1992, p. 222-223).

O desconhecido é a realidade que atormenta o protagonista, pois ele não sabe o que possa surgir, o que assinala uma “desorganização profunda” da vida. A única certeza que possui ao executar seu ritual diário é através da sabedoria adquirida e inata diante da experiência com a matéria.

Contudo, a *mortificatio* de Martim apresenta-se, em suma, através de seu crime espiritual. Isso porque ele abriu os olhos na escuridão da noite e, partiu em busca do conhecimento, o que se apresenta como um ato proibido, que somente pode ser atribuído a Deus. “Antes de morrer, um homem precisa saber se é verdade. Um dia enfim um homem tem que sair em busca do lugar comum de um homem. Então um dia o homem freta o seu navio. E, de madrugada, parte” (LISPECTOR, 1992, p. 43). A escuridão equipara-se ao ato de dormir, e este se liga ao inconsciente. Daí essa noção proibitiva, onde a natureza se desenvolve de modo oculto para os humanos. Nesse sentido, adquirir a consciência torna-se um crime contra a natureza que se mostra inconsciente de si mesma. Por isso, Martim entende que enfrentar os limites da vida está em pegar a maçã no escuro sem que ela caia. E ao executar tal ação, percebe sua incompletude humana.

A operação da *separatio* considera como a *prima matéria* um composto, mistura de componentes que são indiferenciados e opostos entre si e que requer um processo de separação. A mistura passa, então, por uma discriminação de suas partes e componentes. Produz-se a ordem a partir da confusão em um processo análogo ao do nascimento do cosmos a partir do caos nos mitos da criação.

Vale a pena ressaltar que, o primeiro ato da criação é, portanto, a separação do casal divino, Pai Céu e Mãe Terra, que se afastam o bastante para que seja criado um espaço para o resto da criação. Em termos psicológicos, o resultado da *separatio* pela divisão em dois é a consciência dos contrários.

Martim ao mencionar sobre a criação do mundo associa o domingo como sendo o “primeiro dia de um homem. Nem a mulher fora criada, Domingo era o descampado de um homem. E a sede, libertando-o, dava-lhe um poder de escolha que o inebriou: hoje é domingo! determinou categórico” (LISPECTOR, 1992, p. 24).

A *separatio* é a operação alquímica que gera a existência consciente e a separação entre indivíduo e objeto, instaurando pares de opostos. Na medida em que os opostos permanecem inconscientes e não-separados, vivemos num estado de *participation mystique*, o que significa a identificação com um dos lados de um par de opostos e a projeção de seu contrário como um inimigo. “O espaço para a existência da consciência surge entre os opostos, o que significa que nos tornamos conscientes de sermos capazes de conter e de suportar os opostos em nosso interior” (EDINGER, 1985, p. 203). O narrador nos descreve um exemplo de como isso acontece:



E do fundo do inferno, subia o amor. Nós que estamos doentes de amor. Mas alguém aceitaria jamais o modo como ele chegara a amar? Oh as pessoas são tão exigentes! Comem o pão e têm nojo dos que pegaram na massa crua, e devoram a carne mas não convidam o açougueiro; as pessoas pedem que se lhes esconda o processo. Só Deus não teria nojo de seu torto amor. (LISPECTOR, 1992, p. 300)

A criação por intermédio da *separatio* também é descrita como divisão em quatro (os quatro elementos). O motivo desta divisão corresponde, em termos psicológicos, à aplicação das quatro funções do ego. A sensação indica os fatos. Podemos encontrar essa característica quando Martim comete o suposto crime contra sua esposa. O pensamento determina os conceitos gerais em que os fatos podem ser situados. Acontece na narrativa quando “ele aceitou que cometera um crime passionai” (LISPECTOR, 1992, p. 295). O sentimento, por sua vez, nos diz se gostamos ou não dos fatos: “como se conciliar com o próprio fracasso? Bem toda história de uma pessoa é a história de seu fracasso. Através do qual... Ele, aliás, não falhara totalmente” (LISPECTOR, 1992, p. 300). A intuição sugere a possível origem dos fatos, aquilo para onde podem levar e os vínculos que podem ter com outros fatos e apresenta possibilidades, e não certezas. “– Minha mulher tinha mesmo um amante? (LISPECTOR, 1992, p. 302).

‘Amara-a tanto?’ [...]. Sim, fora por amor, Martim ainda quis ver se daria certo estabelecer um compromisso entre a sua verdade e a verdade dos outros, tentando fazer de ambas duas faces de uma só [...]. ‘Que tolice estou pensando?’ assustou-se, pois a cara cada vez mais objetiva dos quatro homens já agora não lhe permitia sequer o menor compromisso, só lhe exigia a dura escolha: ‘Crime de amor pelo mundo?’ [...]. Mas de novo tentou timidamente e a insistência de uma ponte entre ele e os quatro homens: um crime de extremo amor, sim, que não pudera tolerar senão a perfeição; um crime de piedade, de piedade de desilusão? E de heroísmo; num gesto de cólera, repugnância, desprezo e amor, ele cometera a violência como uma beleza. (LISPECTOR, 1992, p. 288).

Martim estava sinceramente espantado pelo fato da desgraça também o ter atingido e – mais que isto – que ele estivesse por assim dizer à altura dela. Tinha certa vaidade de enfim lhe ter acontecido o crime até então apenas dos outros. (LISPECTOR, 1992, p. 36).

Martim também utiliza o número quatro representando os homens que o compõe, em especial quando ele diz:

Os quatro homens quietos olharam-no. Os quatro representantes. Representando mudos e inapeláveis, a dura luta que diariamente se enceta contra a grandeza, nossa grandeza mortal; representando a luta que diariamente com coragem se enceta contra a nossa bondade, porque a bondade real é uma violência; representando a luta diária que encetamos contra a nossa própria liberdade, que é grande demais e que, com minucioso, diminuímos; nós, que somos tão objetivos que terminamos sendo, de nós mesmos apenas aquilo que tem uso: com aplicação, fazemos de nós o homem que um outro homem possa reconhecer e usar; e por discricção, ignoramos a ferocidade de nosso amor; e por delicadeza, passamos ao largo do santo e do criminoso; e quando alguém fala em bondade e sofrimento, abaixamos olhos ignorantes, sem dizer uma palavra em nosso favor; aplicamo-nos em dar de nós o que não espante, e quando se fala em heroísmo não entendemos. Os quatro homens de pé, representando... (LISPECTOR, 1992, p. 291).

As características ligadas à *separatio* são: Logos-Cortador, espadas, facas, lâminas bem afiadas. O Logos é o grande agente de *separatio*, aquele que traz a consciência e exerce poder sobre a natureza – interior e exterior – graças à sua capacidade de dividir, nomear e categorizar. Ao separar os opostos, o Logos traz clareza; mas, ao torná-lo visível, evidencia também o conflito. Um processo de *separatio* pode ser visto pelo aumento do conflito e do antagonismo num relacionamento antes amigável e, quando falta aos envolvidos uma compreensão do que estão experimentando, este se torna perigoso e violento. Isso acontecerá provavelmente se o relacionamento for o de identificação inconsciente.

Esquecera de contar que, prometendo uma vez casar, não deixara sequer o seu novo endereço. Mas essa patifaria, só quem vive entende. E a pessoa se sente incompreendida quando explica. [...].

O fato é que, depois que o homem se lembrou de tudo isso, começou a achar sua vida passada muito boa, e uma espécie de nostalgia encheu seu peito. [...] Mas, com o tempo passando, ao contrário do que seria de esperar, ele fora se tornando um homem abstrato. Como a unha que realmente nunca consegue se sujar: é apenas ao redor da unha que está sujo; e corta-se a unha e não dói sequer, ela cresce de novo como um cacto. Ele fora se tornando um homem enorme. Como uma unha abstrata. Que se concretizava quando ocasionalmente ele fazia alguma vileza. (LISPECTOR, 1992, p. 42).

Um outro importante aspecto da *separatio* é vinculado ao termo “*extractio*”. A extração é a separação entre a parte essencial e seu corpo. É preciso extrair o espírito da matéria, a alma do corpo. Isto representa, sob o ponto de vista psicológico, a retirada de uma projeção, normalmente seguida pela *mortificatio*.

Pois, se ele queria reconstruir o mundo, ele próprio não servia... [...] teria antes que terminar de destruir seu modo de ser antigo. [...] É verdade que faltava pouco para destruir, pois, com o crime, ele já destruíra muito. Mas não de todo. Havia ainda... havia ainda ele próprio, que era uma tentação constante. E seu pensamento, como era, só poderia dar um determinado e fatal resultado, assim como uma foice só pode dar um determinado tipo de corte. (LISPECTOR, 1992, p. 130).

Na luz da manhã pareceu-lhe simples assim: quando o mundo estivesse refeito dentro dele, ele então saberia agir. E sua ação não seria a ação abstrata do pensamento, mas a real. (LISPECTOR, 1992, p. 133).

Segundo Edinger, uma receita da *separatio* pode ser percebida da seguinte maneira: “vai às águas do Nilo e ali encontrarás uma pedra que tem um espírito (*pneuma*). Torna-a, divide-a, transpassa-a e retira-lhe o coração; porque sua alma (*psyche*) está no coração” (EDINGER, 1985, p. 215).

A imagem da extração a partir de uma pedra expressa uma relação miraculosa e paradoxal, razão pela qual se referem ao si mesmo. O agente miraculoso é a Pedra Filosofal, representando de modo distinto o real (matéria, corpo) e o abstrato (conhecimento, inteligência, alma), pares de opostos que regem o mundo. A separação, nesse caso, pode ser experimentada como sinônimo de transformação, porque a água que está aprisionada na pedra ao ser extraída torna-se o símbolo de renascimento, isto é, “de uma pedra Deus fez brotar um rio de água pura, e da pedra mais dura, óleo em abundância” (EDINGER, 1985, p. 216).

– A região é árida, meditava ele com bastante profundidade. Todavia o carvão existe, parecia ele pensar, sentado ereto na pedra. Constatar era de uma surda virilidade. E era como se um homem, sabendo esperar sentado na pedra, pois bem! se um homem soubesse esperar sentado numa pedra, então a umidade favorecia o apodrecimento de raízes, nozes, frutos e sementes. Essa lógica obscura lhe parecia perfeita e suficiente. (LISPECTOR, 1992, p. 86).

No protagonista os opostos se conciliam, e sua vida se renova, surgem outras experiências, que constituem um rito de iniciação e de aprendizagem e, assim nasce a harmonia com o mundo que o rodeia, pois para ele, a vida é uma tentativa de travessia, para o outro lado, o divino.

O produto da purificação da terra é a chamada “terra branca foliada”. Esta é então unida ao “sol” purificado ou ao princípio do “ouro” pela receita:

‘Semeia teu ouro na terra branca’. Os dois protagonistas – Sol e Lua, marido e esposa, terra e espírito – representam todos os pares de opostos. Devem ser purificados por inteiro da contaminação mútua, o que significa um diligente e prolongado escrutínio dos próprios complexos de cada pessoa. Terminada a *separatio*, os opostos purificados podem ser reconciliados na *coniunctio*, que é o alvo da *opus*. ‘Só pode se unir aquilo que foi devidamente separado’. (EDINGER, 1985, p. 225, grifos do autor).

Martim ao buscar se purificar dos problemas que o afligem, encontra em Ermelinda a possibilidade de voltar a conhecer o amor entre um homem e uma mulher. A *coniunctio* nesse momento se faz presente oferecendo a eles a união de quem está separado, ligando os pares opostos.

Assim provavelmente é que deviam ser as coisas. Dirigindo-se à água do rio para molhar o rosto, ele sentia orgulho e calma. Agora que tivera uma mulher parecia-lhe natural que tudo fosse tornar compreensível e ao alcance da mão. Grande era a campina: uma multidão de pontos brilhantes num futuro obscuro e incerto, ao alcance era a água que o sol tornara um duro espelho, e assim devia ser, ele aprovou o modo de ser da terra. Sem modéstia, como um homem que está nu, sabia que era um iniciado. Diante da água que o assassinava com seu brilho de foice, tudo era seu, uma felicidade tonta encheu sua cabeça, ele ainda sentia nos braços o peso que tem uma mulher submissa. Iniciado com um homem que vive. Mesmo que não tivesse de ser mais do que um homem que vive. Foi um instante raro, e sem vaidade ele assim o tomou, e antes que findasse tocou-o com sua alma toda para que ela tivesse ao menos tocado na enorme realidade. (LISPECTOR, 1992, p. 157).

O narrador nos descreve o que acontece com Martim depois de se ter purificado: “mas se você se purificou, o caminho se torna longo. E se o caminho é longo, a pessoa pode esquecer para onde ia e ficar no meio do caminho olhando deslumbrado uma pedrinha [...]. O caminho era duro e bonito; a tentação era a beleza” (LISPECTOR, 1992, p. 138). Martim, então, sendo um iniciado no ritual da vida sente que a liberdade nesse momento se transforma no amor pelo que via. Nele nascia o amor pelo mundo. E é nesse amor que ele se perdia, o que de fato, aconteceu com sua esposa, fazendo com que ele vivesse o rito de separação daquela que um dia o completava.

A *coniunctio* é o ponto culminante da *opus*. Contudo, os alquimistas ocidentais chegaram a testemunhar em seus laboratórios exemplos variados de combinações químicas e físicas, na qual duas substâncias se unem para criar uma terceira com propriedades distintas, uma espécie de conjunção entre homem e mulher. Tal experiência forneceu diversas imagens para a fantasia alquímica.

Quando se tenta compreender o rico e complexo simbolismo da *coniunctio*, é aconselhável distinguir duas fases: uma inferior e uma superior. A *coniunctio* inferior é uma união ou fusão de substâncias que ainda não se encontram completamente separadas ou discriminadas. É sempre seguida pela morte ou *mortificatio*.

A *coniunctio* superior, por outro lado, é o alvo da *opus*, a suprema realização. A experiência da união é quase sempre uma mistura dos aspectos inferiores e superiores. Todavia é útil distinguir entre os dois para propósitos descritivos. A união dos opostos que foram separados de maneira imperfeita caracteriza a natureza inferior.

A *opus* tem por objetivo justamente a criação de uma entidade miraculosa que recebe várias classificações como “Pedra Filosofal”, “Nosso Ouro”, “Água Penetrante”, “Tintura” etc. A sua produção resulta da união dos opostos purificados, e como combina os opostos, retifica toda unilateralidade. Descreve-se a Pedra Filosofal como: “uma pedra que tem o poder de amolecer todos os corpos duros e de endurecer todos os corpos moles”.

O termo “Pedra Filosofal” simboliza a união de opostos. A filosofia, o amor pela sabedoria, é um empreendimento espiritual, ao passo que uma pedra é realidade material, dura e crua. Com efeito, o termo sugere algo como a eficácia prática e concreta da sabedoria ou da consciência.

Eros é um *kosmogonos*, um criador e pai-mãe de toda consciência superior. Por vezes sinto que as palavras de Paulo –“ainda que eu falasse as línguas dos homens e dos anjos, mas não tivesse amor” – podem muito bem ser a primeira condição de todo o conhecimento e a quintessência da divindade. Qualquer que seja a interpretação erudita da frase “Deus é amor”, as palavras afirmam o complexo *oppositorum* da cabeça de Deus.... Somos, no sentido mais profundo, as vítimas e os instrumentos do “amor” cosmogônico... Sendo uma parte um homem não pode captar o todo. Ele se encontra a mercê do todo. Pode obedecer a ele ou rebelar-se contra ele; mas sempre é tomado por ele e contido dentro dele. Depende dele e é por ele sustentado. O amor é sua luz e sua treva, cujo final ele não pode ver. “O amor não termina” – que o homem fale com as “línguas dos anjos” ou persiga, com exatidão científica, a vida da célula em sua fonte última. ... Se possui um grão de sabedoria, ele depará as armas e nomeará o desconhecido pelo ainda mais desconhecido, *ignotum per ignotius* - isto é, com o nome de Deus. Essa é uma confissão de humildade, de imperfeição e de dependência; mas, ao mesmo tempo, um testemunho da liberdade do homem para escolher entre a verdade e o erro. (EDINGER, 1985, p. 242, grifos do autor).

A Pedra Filosofal, uma vez que é criada, tem o poder de transformar a matéria vil em nobre. Essa qualidade a faz se aproximar da operação da *multiplicatio*, que é realizada pela *lapis*. “As chamadas operações são, portanto, na verdade, propriedades da Pedra Filosofal, a

qual, como o pó ou líquido (elixir), projeta a si mesma sobre a matéria vil e assim se multiplica” (EDINGER, 1985, p. 242). Para Jung, aquilo que a natureza inconsciente buscava, em última análise, quando produziu a imagem da *lápiz* (pedra), pode ser percebida de maneira coerente na noção de que esta se originava na matéria do homem. Na imagem da *lápiz* (pedra), por exemplo, a “carne” glorificou a si mesma à sua própria maneira; ela não se transformou em espírito mas, pelo contrário, “fixou” o espírito na pedra.

Esse remédio (elixir) é o responsável pela transformação dos metais ou corpos imperfeitos em perfeitos. Martim tenta realizar através do elixir da vida a busca pela perfeição da matéria, e a integração de si mesmo.

Que esperava com a mão pronta? pois tinha uma experiência, tinha um lápis e um papel, tinha a intenção e o desejo – ninguém nunca teve mais que isto. No entanto era o ato mais desamparado que ele jamais fizera. E de tal modo ele não podia, que o não poder tomara a grandeza de uma Proibição.

[...]

E ali estava ele. Que pretendia apenas anotar, nada mais que isto. E cuja inesperada dificuldade era como se ele tivesse tido a presunção de querer transpor em palavras o relance com que dois insetos se fecundam no ar. Mas quem sabe – perguntou-se então na perfeita escuridão do absurdo – quem sabe se não é na expressão final que está ao nosso modo de transpor os insetos se glorificando no ar. [...] Quem sabe se o nosso objetivo estava em sermos o processo. (LISPECTOR, 1992, 164-166).

Martim percebe que é pela união que as coisas se multiplicam, sobretudo, porque

as vidas individuais ele não as entendia. Mas já ao olhá-las em conjunto – a mulata que fora pesadamente sua e que agora enchia o balde com água cantante. Francisco serrando madeira. Vitória corajosa, Ermelinda espreitando, e a fumaça saindo alta da cozinha – isso, isso ele já pareceu entender como um conjunto. E foi como se um calor se evolasse do esforço de todos, e foi como se aquele homem estivesse enfim aprendendo que a noite desce e que o dia renasce e que depois a noite vem. E assim era. Seu corpo, nesse entendimento, ficou bom, sem necessidade de erro que seria a maldade. (LISPECTOR, 1992, p. 103).

Martim vive sua *coniunctio* ao lado de Vitória, um casamento de opostos que liga masculino e feminino, rei e rainha, sol e lua e, nessa conjunção, tornam-se um só. Martim reconhece essa relação como sendo o si mesmo, e a personagem como representante de sua interioridade. O momento em que ocorre a *coniunctio* entre eles é um ritual mágico e solene, pois toda natureza os acolhe através da água, símbolo do (re) nascimento:

recomeçou a chover. Os pingos escorriam dos ramos, batiam com delicadeza nas folhas e se espalharam pelo vastidão do campo. Um relâmpago verde revelou em relance a altura insuspeita do céu. Outro clarão pôs uma árvore antes invisível de súbito ao seu alcance. E para o abismo rolavam os trovões. ‘Eu’ disse a mulher velha – ‘eu sou a Rainha da Natureza’. (LISPECTOR, 1992, p. 227).

O ritual de iniciação de Vitória nesse novo mundo em que vive a *coniunctio* com Martim se apresenta enquanto contemplação do aspecto divino, uma vez que este está presente no funcionamento do universo e influencia o homem a produzir efeitos semelhantes.

Martim começara agora a se emaranhar numa curiosa sensação de ter conseguido alguma coisa extraordinária. Tinha passado pelo mistério de querer. Como se tivesse tocado no pulso da vida. Ele que sempre se deslumbrara com o milagre espontâneo de seu corpo ser bastante corpo para querer uma mulher, e seu corpo ser bastante para querer comida – ele agora tocara na fonte de tudo isso, e do viver: ele quisera... De um modo geral e profundo, ele quisera. (LISPECTOR, 1992, p. 167).

Martim apreende as misteriosas e divinas leis da vida, e isso por meio da mais profunda concentração interior, pois ele expressa essas leis em si mesmo. Contudo, emana dele um poder espiritual oculto que influencia e domina outras pessoas, como é o caso de Vitória, que nem percebe o modo como isso acontece: “todo o seu corpo se revoltou contra o que havia de incompreensão no homem, e de injurioso na palavra, toda ela se preparou para o gesto que fizesse a sua própria indignação rebentar [...]” (LISPECTOR, 1992, p. 254).

A união de Martim e Vitória se equipara na alquimia ao símbolo do sol e da lua, se referindo ao pares de opostos. A imagem de Martim ligada simbolicamente ao sol é latente na narrativa, principalmente quando “o sol parado ia se aprofundando cada vez mais dentro dele, o amor por si mesmo deu-lhe uma grandeza [...]” (LISPECTOR, 1992, p. 154). A imagem do sol significa para Martim “o corpo celeste como possuidor de uma radiação de efeito mágico e transformante” (JUNG, 1971, p. 89). Então,

o brilho do Sol é amplo e constante; e, à diferença da Senhora Lua, o Sol nos revela plenamente o rosto. Sua influência sobre a vida terrena está sempre presente. Assim como o eu é o centro dos nossos céus interiores, assim o Sol é o centro ao redor do qual gira o sistema planetário. Todas as noites fechamos os olhos seguros de que, enquanto a consciência dorme, o Sol conservará o mundo seguramente em órbita. Nem mesmo na meia-noite mais

escura nos sentimos abandonados, confortados pela convicção de que, nesse mesmo instante, o Sol está encetando sua ascensão rumo ao nosso horizonte, trazendo consigo um novo dia. (NICHOLS, 2007, p. 331).

A lua, por sua vez, relacionada à Vitória, segundo a alquimia, é “fria, úmida, de luz fraca até à escuridão feminina, corpórea, passiva etc. De acordo com isso, seu papel mais importante é o de ser a parceira do Sol na conjunção. Como uma divindade feminina de brilho suave, é ela a amante” (JUNG, 1971, p. 124). O poder da lua é sutil, porém forte, porque controla as poderosas marés. A natureza de Vitória é semelhante a da lua, ou seja, melancólica e mutável. Vitória possui essas características e estando ligada a Martim percebe que o encontro entre eles favorece um possível casamento, uma alquimia do amor que combina o dia (sol) e a noite (lua):

Não era esse encontro com o meu próprio dia e o encontro com a sua própria noite? mas fora do hotel era a praia brilhando toda no escuro. Linda, toda branca de muita areia, com o mar escuro, [...] a espuma era branca no escuro [...] parecia uma renda [...]” (LISPECTOR, 1992, p. 256).

O homem que neste momento aguardava ao sol não entendia nada, ela o sabia. [...] e como explicar que sozinha na fazenda ela era a rainha de um mundo onde de noite se podia olhar para as entranhas e não mais se surpreender [...], porque uma pessoa não é ela mesma, uma pessoa é outra; [...], e como explicar que amor não é só amor, amor era tudo isso [...]. (LISPECTOR, 1992, p. 271).

A alquimia do amor representa a *coniunctio* de Martim e Vitória que são transfigurados pelo esplendor do sol e da lua, cuja função é transformadora e espiritualizante. A alquimia do amor é regeneradora, pois através dela há transformação e uma possível união eterna. O amor é sempre uma renovação dos laços que une um casal de opostos. Segundo Jung, o processo de nascer de novo é “como água de ablução [que] cai do céu [com] o orvalho e purifica o corpo e o prepara a fim de tornar a receber a alma, isto é, produz a albedo, o branco estado da inocência, que espera o espaço da semelhança da Lua e da noiva” (JUNG, 1971, p. 127).

O ritual alquímico experimentado por Martim parte da matéria (prima materia), e chega ao seu mais profundo enigma. Ao operar a transmutação dos vis metais em ouro é a si próprio que transforma, porque surge como homem finalmente iluminado, depois de uma longa procura.

Para Benedito Nunes em *O dorso do tigre*, Martim é



o homem que se impõe a obrigação de não pensar, mas de ser. Um dos momentos decisivos de sua experiência de renovação, no caminho da conquista de si mesmo, é a descoberta e a tentativa de assimilação dos elementos sensíveis, brutos, penumbrosos, proliferantes e fortes da vida num curral de vacas. Nessa atmosfera de entranhas palpitantes, Martim encontra, sob forma de vida ativa, de matéria operante, que segue curso impassível. O sórdido, o fecal. Coisas afins se entremesclam em mistura hostil e repulsiva: matéria-prima com a sua própria luminosidade, energia com a sua auréola, agitação obscena com o seu hálito e a sua fragrância. (NUNES, 2009, p. 97-98).

A alquimia (transformação) de Martim exprimiu um amadurecimento de uma vida cheia de imperfeição, traçou um percurso em que a consciência e o inconsciente se afrontaram e em que os conteúdos deste, ao serem projetados e, nesse caso, entram os símbolos, foram pouco a pouco sendo compreendidos (integrados). A imagem do pássaro e da maçã reflete um progressivo alargamento da consciência do protagonista, que não parou com a “morte”. Martim obteve através da escuridão uma luz em que sua caminhada foi iluminada e pelos elementos naturais adquiriu conhecimento de como prosseguir. Do ar, tirou a energia; da água, o nascimento constante; da terra, a força para continuar; e do fogo, a transformação interna e externa. Assim, ele reconheceu que toda experiência vivida em relação a si mesmo e aos outros, favoreceu a constituição de sua identidade, bem como sua individuação se completou nesse processo.

Ali era o escuro ar de que vive uma coisa viva. E Martim estava bem cercado pelas coisas que ele entendia: as moscas desovavam. E o sentido daquilo era o sentido mais primeiro daquele homem: estava ali como se houvesse um plano que ele ignorava mas a que uma planta se agregava com a boca e a que ele próprio correspondia sentando-se muito evidentemente na pedra – sentar-se numa pedra estava se tornando sua atitude mais inteligível e mais ativa. E a coisa era tal modo perfeita que até a perspectiva da distância se agregava àquele mundo sem Deus. Pois quando o homem erguia os olhos – as árvores distantes eram tão altas, tão altas como uma beleza: o homem grunhia aprovando. Quanto mais estúpido, mais em face das coisas ele estava. (LISPECTOR, 1992, p. 78).

O *gran finale* da história de Martim em *A maçã no escuro* é uma glorificação das coisas e dos indivíduos, um acesso direto à plenitude do mundo, um êxtase. O seu estágio terreno de peregrinação favoreceu um contato com a matéria-prima do mundo e como pôde torná-la através do elixir da vida, mais completa. Isso porque ao transmutar a matéria, a sua vida se formava nesse processo, sua individuação se completou e a *coniunctio* aconteceu,

unindo ar e terra, fogo e água num só elemento, o elemento que gera a vida, a sua Pedra Filosofal, ou a maçã no escuro.

Martim escreve uma obra que é dedicada aos crimes cometidos pelos humanos e a sua postura enquanto escritor se deve àquilo que é semelhante a si mesmo: “terminaria o livro com uma apoteose; desde menino sempre tivera certa tendência para a celebração, o que era a parte mais generosa de sua natureza: essa tendência ao grandioso” (LISPECTOR, 1992, p. 306). Martim ao possuir o poder da arte se revela nesse instante sendo um alquimista, porque o seu trabalho é silencioso e solitário. Encontramos no decorrer da narrativa informações alquímicas sobre o protagonista, como por exemplo, a sua relação com os elementos naturais, tal como o fogo: “E com fúria o homem atijou o fogo, as labaredas mais baixas recomeçaram a se erguer – sem medo de gastar a própria vida. Martim criou o fogo [...]. (LISPECTOR, 1992, p. 281).

Dentro dessa perspectiva, Martim celebra sua experiência da *coniunctio*, a completude de sua identidade e a integração de sua individuação, a partir de um diálogo com o “pai”.

– Que luz é essa, papai? gritou lá solitário na esperança, andando de quatro para fazer seu pai rir, fazendo uma perguntinha bem antiga e tola contanto que adiasse o momento de assumir o mundo. Que luz é essa, papaizinho! Perguntou gaiato, com o coração batendo de solidão.  
O pai hesitou severo e triste no seu túmulo.  
– É a luz do fim do dia, disse apenas por piedade.  
E assim era. (LISPECTOR, 1992, p. 320).

E eis que chega o momento importante no ritual alquímico de Martim: o julgamento de seus atos cometidos em terra, a fim de buscar se salvar e se purificar para adentrar num outro plano, o transcendental.

A esperança de Martim nesse instante é de desfazer o nó que o prendia ao seu passado e como forma de colocar para fora esse peso que o atormentava, ele conhece o estado de náusea: “a náusea o tomou, aquele gosto suave como se tivesse atingido o outro lado da morte, aquele ponto mínimo que é o ponto vivo do viver, a vela no pulso”. (LISPECTOR, 1992, p. 316).

O julgamento a que o protagonista está sendo submetido revela-se enquanto mistério, conforme se dá em Coríntios:

E eis que revelo um mistério: nem todos morreremos, mas todos seremos transformados, num momento, num abrir e fechar de olhos, ao som da última trombeta (porque a trombeta soará). Os mortos ressuscitarão incorruptíveis, e nós seremos transformados. É necessário que este corpo corruptível se revista da incorruptibilidade, e que o corpo mortal se revista da imortalidade (1 Cor, Cap. 15, Vs. 51-54).

O processo do julgamento liga-se à narrativa bíblica do Juízo Final quando, ao ressoar da trombeta de Miguel, os justos serão chamados à vida celestial, ao passo que os maus serão lançados para todo o sempre no inferno. É interessante observar que, dessa ressurreição, os justos além de serem recompensados com a imortalidade em algum lugar do céu, poderão também ser redespertados para uma vida nova e “celestial” na terra. Em sentido psicológico, serão agora chamados a ingressar numa nova dimensão de percepção, até então desconhecida.

Martim dramatiza esse momento do julgamento quando o narrador descreve:

De onde devagar e com cautela, desceu os olhos para os outros – e olhou o próximo, um a um. Quem sois? Eram caras com narizes. Deveria ele investir toda a sua pequena fortuna num gesto de confiança? No entanto era uma vida que não se repete, a dele, aquela que ele lhes entregaria. Quem sois? Era difícil lhes dar. Amar era um sacrifício. E mesmo, e mesmo, havia a descontinuidade: mal começara, e já havia a descontinuidade. (LISPECTOR, 1992, p. 320).

O julgamento de Martim proclama o início de uma nova ordem, uma nova interação entre o consciente e o inconsciente. É o momento em que a punição atribuída pertence a ele mesmo.

Estonteado, sem saber a quem se dirigir, examinou-os um a um. E ele – ele simplesmente não acreditava. *Eppur, si muove*, disse com uma teimosia de burro.

– Vamos, disse então aproximando-se incerto dos quatro homens pequenos e confusos. Vamos, disse. Porque eles deviam saber o que faziam. Eles certamente sabiam o que faziam. Em nome de Deus, eu vos ordeno que estejais certos. Porque toda uma carga preciosa e podre estava entregue nas mãos deles, uma carga a jogar no mar, e muito pesada também, e a coisa não era simples: porque essa carga de culpa devia ser jogada com misericórdia também. (LISPECTOR, 1992, p. 321).

A frase *Eppur, si muove* significa “mas se movimenta ou, no entanto, ela se move”. É uma frase polêmica que, segundo a tradição, Galileo Galilei teria mencionado depois de ser obrigado a não aceitar a visão que coloca o sol no centro do universo (heliocêntrica) perante o

tribunal da Inquisição. Isso porque ele acreditava que a terra se move ao redor do sol. A Inquisição o condenaria a morte se ele não se retratasse de sua teoria e, assim foi colocado em prisão domiciliar, porém seguiu convencido das suas ideias.

No caso de Martim, todas as suas ações em terra estavam sendo julgadas. O fogo do inferno é a punição imposta àqueles que foram condenados no juízo final, cujos são “pesados na balança” e julgados culpados. O fogo punitivo do juízo final é identificado com a ira de Deus. Assim sendo, o fogo da *calcinatio* se associa a imagem da *coniunctio*, uma vez que a multiplicidade se transforma em unidade, ou seja, há uma integração da personalidade por meio da *calcinatio*.

Martim diante de seu julgamento diz: “porque afinal não somos tão culpados, somos mais estúpidos que culpados. Com misericórdia também, pois. Em nome de Deus, espero que vocês saibam o que estão fazendo” (LISPECTOR, 1992, p. 321). A partir desse instante, Martim chega à culminação de sua longa caminhada e jornada.

Essa experiência retrata para ele um sentimento de estar conectado com o seu interior, como se estivesse em terra firme, exprimindo uma relação introspectiva que nem mesmo a morte pode tocar. O eu de Martim torna-se uma realidade consciente, sempre presente, o condutor central de sua travessia, o seu rito de passagem, porque experimentar o eu significa estar sempre consciente da sua própria identidade, o que lhe permite conhecer os males presentes nesse mundo que podem também afetá-lo.

Portanto, o único desejo que Martim possui é que “[...] eu só tenho fome. É esse modo instável de pegar no escuro uma maçã – sem que ela caia” (LISPECTOR, 1992, p. 321). Assim, a maçã é a tentativa de Martim de começar uma nova vida, um ritual do eterno começo, porque “o homem tornou-se *ele mesmo*, um ser completo, composto de consciente e inconsciente, incluindo aspectos claros e escuros, masculinos e femininos, ordenados segundo o *plano de base* que lhe for peculiar” (SILVEIRA, 2001, p. 88, grifos da autora).

## CONCLUSÃO

As experiências diante do desconhecido, vividas pelas personagens-protagonistas Virgínia, Lucrecia, G.H., Lóri e Martim, dos romances de Clarice Lispector, foram relacionadas aos ritos de passagem e às transformações descritas pela alquimia, utilizamos principalmente os estudos de Arnold Van Gennep, Carl Gustav Jung, dentre outros. Investigamos a conceituação dos ritos e da alquimia e como esses podem ser aplicados à análise nos textos literários clariceanos.

Ao analisarmos os romances *O lustre*, *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*, *A cidade sitiada*, *A paixão segundo G.H.* e *A maçã no escuro*, a partir desses autores, pudemos estabelecer um caminho profícuo e novo quanto à implicação da literatura com outros ramos do saber, como a antropologia e a psicologia, particularmente sob o olhar dos ritos de passagem, da alquimia.

Num primeiro momento de nossa investigação, nos detivemos no desenvolver do processo ritual, bem como de sua estrutura teórica e exemplos fundamentais. Depois demarcamos como é construído esse processo ritual na escrita dos romances *O lustre* e *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*. Para sustentar nossa análise, buscamos transpor alguns elementos e definições expostas nessa teoria, especialmente em relação à estrutura trifásica, que são: separação, margem e agregação.

Sob o olhar dessa tríade, encontramos um campo fecundo nos romances, pois neles os aspectos de transformações biológicas e sociais seguem contextualizadas, o que observamos no trajeto ritual das protagonistas Virgínia e Lóri. Vale, então, ressaltar, que nossa investigação desenvolveu-se sobre os momentos de trajetória e travessia dessas protagonistas e, no caso, em particular de Lóri, enfatizamos como os ritos de margem a fazem viver num estágio liminar dos ritos de passagem, e, a partir destes, ela consegue buscar uma nova etapa de sua vida trazendo consigo experiência e sabedoria adquiridas nessa fase, o que foi desenvolvido nos capítulos um e dois.

No primeiro capítulo, retratamos como Virgínia se comporta no romance *O lustre*, em especial diante da relação “incestuosa” com Daniel. Trabalhamos, aqui, com a teoria do Nietzsche sobre a vida como vontade criadora e vontade de potência. Virgínia nos é apresentada na narrativa como sendo “fluida durante toda a vida”. Essa postura representa o movimento do eterno nascer, a passagem para uma outra forma de existência. Eis a morte. Eis a transmutação da protagonista, pois o seu núcleo (interior) é mágico e pulsante. Esse talvez

seja o segredo que ronda o romance e a vida da personagem, visto que experimentar o desconhecido é atingir o centro do mistério, bem como por meio dessa descoberta, acontece à transformação de si mesma.

A nossa intenção, nesse capítulo, foi de desvendar os mistérios que envolvem a vida de Virgínia, pois ela está imersa na obscuridade e, nesse caso, somente a luz a guiará no caminho do autoconhecimento. Para tanto, a imagem simbólica do lustre surge no texto como um despertar interior, a fim de que ela se conheça e se integre socialmente.

No segundo capítulo, nossa pesquisa retomou o que foi proposto na abertura desta tese, isto é, o método-teórico dos ritos de passagem. Desenvolvemos uma análise mais apurada com relação ao rito de margem, por se tratar de uma etapa profícua e fecunda dentro dos ritos de passagem.

Lóri busca o tempo inteiro o conhecimento. Daí aplicarmos o segundo rito de passagem dentre a tríade (separação, margem e agregação), pois essa é uma fase que é sinônimo de sabedoria, filosofia diante do outro e de si mesma. Os ritos de margem constituem “todas as cerimônias que acompanham a passagem de uma situação mágico-religiosa ou social para outra” (GENNEP, 2011, p. 35).

Lóri ao vivenciar o seu rito de margem identificou-se com o mar, que é visto por ela enquanto representação de um corpo masculino, e também como elemento transformador, que a fez iniciar mais uma vez o rito de “nascimento”, uma iniciação sucessiva que a permitiu refletir sobre os seus momentos de perdas, mas que a tornou fortalecida para seguir adiante no processo. A água é o elemento de (re) nascimento do sujeito “transitante”, que, por sua vez, analisamos como identidade da personagem, visto que esta é mutável, contínua, elementos que a ligam a essa classificação.

Num terceiro momento, nossa pesquisa intentou-se para a alquimia em *A paixão segundo G.H.*, relacionando as fases vividas por G.H. ao processo alquímico, em particular aos elementos principais da alquimia como água, terra, fogo e ar, bem como as operações alquímicas correspondentes.

Sob esse prisma, trabalhamos com os estudos sobre a alquimia de Jung, na interpretação de Edward Edinger. Ele destaca sete operações alquímicas que foram estudadas, como, por exemplo, a *solutio* que se liga a água simbolizando a imagem do útero feminino, ou seja, o nascimento e, posteriormente, o batismo. Para G.H., a busca pela *solutio* só poderá se concretizar no corpo úmido e esmagado da barata, onde também encontra a imagem de si mesma.

Analizamos também os símbolos presentes no texto, como o quarto, percebido enquanto ambiente onde tudo se revela e ao mesmo tempo se esconde, local onde G.H. se liberta e se transforma. O quarto é uma via que conduz ao centro e o seu simbolismo guarda muitos mistérios.

Num quarto momento, investigamos como a poética do olhar e da memória é recorrente em *A cidade sitiada*. Isso porque se trata de um romance que exprime uma osmose entre visão e conhecimento. A visão de Lucrecia/ Clarice é marcada por diversas experiências e, por isso, mantém uma memória sempre atenta diante dos fatos e acontecimentos e, quando surge uma situação nova, ela é acionada, remontando algum episódio que se liga ao seu passado.

É através dos olhos que a protagonista busca o conhecimento. A concupiscência do seu olhar promove um desejo de conhecer tudo. Este desejo curioso é a sua paixão e conhecer é clarear a vista. Lucrecia/ Clarice sabe que ver é pensar pela mediação da linguagem, pois os olhos e as palavras estão intimamente ligados, afinal, a aprendizagem também consiste em ver os signos da escrita e da leitura.

A visão de Lucrecia/ Clarice não só é estrangeira a si, como também se situa num mundo estrangeiro, afinal, conforme análise, elas não estão em seu lugar de origem. O paradoxo, nesse caso, está em que o caminho escolhido, a fim de engendrar uma intimidade com o mundo e, a partir dele, institui que todos nós somos feitos do mesmo estofado, da mesma matéria, somos “adubos” da terra, na formação de uma cidade sempre sitiada.

No quinto e último capítulo, nosso trabalho procurou investigar através dos símbolos presentes na alquimia o caminho que expressa o momento em que o indivíduo encontra sua identidade. A natureza nesse processo pode ser identificada enquanto ritmo e estrutura para desenvolver as experiências do homem com a matéria, que junto com ele se transforma silenciosamente.

Coube-nos nesse capítulo, apresentar como Martim ao experimentar inicialmente uma passagem sombria, foge em busca de viver uma grande aventura e, a partir de então, nasce nele à expectativa de um fim plenificador de seus desejos, de viver uma trajetória de erros e enganos, de possíveis descaminhos, que, finalmente se corrigem e o fazem descobrir na passagem de seus ritos a transformação de si mesmo.

Assim como as narrativas de Clarice Lispector, nossa pesquisa se desenvolveu de maneira circular, fechamos esse capítulo quando retomamos a teoria iniciada. Os ritos de passagem também sinalizam esse processo cíclico, um (re) nascimento constante que tem

sempre na morte uma vida nova, uma nova possibilidade de começar algo e de modo diferente, tendo uma sabedoria inata e adquirida e formando, então, uma trajetória em busca do conhecimento da e sobre a vida.

Os ritos de passagem abrem caminhos para outras possibilidades do viver, ou seja, trazem consigo a ideia de re(i)novação, e tornam-se o veículo de passagem, determinando nesse percurso muitas intempéries, mas sob o signo de esperanças renovadas. Já o processo da alquimia favorece o conhecimento do corpo como componente essencial da matéria e, esta, integrada à alma, pois estes constituem uma unidade que formam o ser humano. Os ritos de passagem, o processo alquímico e a poética do olhar nos possibilitam a reflexão sobre o ser humano, que se apresenta sempre em transformação, a metamorfose é algo que se repete, mas com algo novo a ser acrescentado nas marcas que a vida realiza em nós. Compreendemos que o espaço narrativo de *O lustre*, *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*, *A paixão segundo G.H.*, *A cidade sitiada* e *A maçã no escuro* foi e é bastante propício e fértil para esta investigação.



## REFERÊNCIAS:

### Obras de Clarice Lispector

- LISPECTOR, Clarice. **Água Viva**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- LISPECTOR, Clarice. **A cidade sitiada**. 4. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1975.
- LISPECTOR, Clarice. **A descoberta do mundo**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- LISPECTOR, Clarice. **A hora da estrela**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- LISPECTOR, Clarice. **A maçã no escuro**. Rio de Janeiro: Ed. Francisco Alves, 1992.
- LISPECTOR, Clarice. **A mulher que matou os peixes**. Rio de Janeiro: Rocco, 1968.
- LISPECTOR, Clarice. **A paixão segundo G.H.** Rio de Janeiro: Rocco, 2009.
- LISPECTOR, Clarice. **A vida íntima de Laura**. Rio de Janeiro: Rocco, 1974.
- LISPECTOR, Clarice. **Laços de família**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1994.
- LISPECTOR, Clarice. **Para não esquecer**. São Paulo: Círculo do Livro, 1990.
- LISPECTOR, Clarice. **Perto do coração selvagem**. São Paulo: Círculo do Livro, 1980.
- LISPECTOR, Clarice. **Quase de verdade**. Rio de Janeiro: Rocco, 1978.
- LISPECTOR, Clarice. **O lustre**. 3. ed. Rio de Janeiro: José Álvaro Editor, 1967.
- LISPECTOR, Clarice. **O mistério do coelho pensante**. Rio de Janeiro: Rocco, 1967.
- LISPECTOR, Clarice. **Um sopro de vida: Pulsações**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.
- LISPECTOR, Clarice. **Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres**. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, 1980.

### Fortuna Crítica

ALMEIDA, Sandra Regina Goulart. A modernidade da escrita feminina de Clarice Lispector. In: SOUZA, Eneida Maria de. (Org.). **Modernidades Tardias**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998. p. 189-195.

ÁLVAREZ, Adriana Carina Camacho. **Do reinado do autor a seu estilhaçamento na escritura dos romances de introspecção**: Lúcio Cardoso e Clarice Lispector. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2009. (Tese de doutorado). N°. fls. 427.

CAMPOS, Haroldo de. Introdução à escritura de Clarice Lispector. In: **Metalinguagem e outras metas**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1992. p. 183-188.

CANDIDO, Antonio. **A educação pela noite e outros ensaios**. 2. ed. São Paulo: Ática, 1989.

CANDIDO, Antonio. Uma tentativa de renovação. In: **Brigada ligeira e outros escritos**. São Paulo: UNESP, 1992.

COUTINHO, Afrânio. **A literatura no Brasil: era modernista**. 6. ed. São Paulo: Global, 2001.

DINIS, Nilson Fernandes. **A arte da fuga em Clarice Lispector**. Londrina: Ed. UEL, 2001a.

DINIS, Nilson Fernandes. **A arte da fuga em Clarice Lispector: aproximações entre a escritura clariceana e a filosofia de Deleuze e Guattari**. Campinas, SP: Universidade Estadual de Campinas, 1998. (Dissertação de Mestrado). Nº. fls. 127.

DINIS, Nilson Fernandes. **Perto do coração criança: uma leitura da infância nos textos de Clarice Lispector**. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 2001b. (Tese de doutorado). Nº. fls. 159.

DUARTE, Constância Lima; DUARTE, Eduardo de Assis; BEZERRA, Kátia da Costa (Org.). **Gênero e representação na literatura brasileira**. Belo Horizonte: UFMG, 2002.

FILHA, Maria da Conceição Soares Betrão. **Aurum Alchymicum clariciano: um olhar hermético sobre o texto de Lispector**. Porto Alegre, 2004. (Tese de Doutorado). Nº. fls. 251.

GOTLIB, Nádia Battella. **Clarice: uma vida que se conta**. São Paulo: Ática, 1995.

JARDIM, Luciana Abreu. **Clarice Lispector e Julia Kristeva: dois discursos sobre o corpo**. Porto Alegre: Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 2008. (Tese de doutorado). Nº. fls. 565.

KAHN, Daniela Mercedes. **A via crucis do outro: aspectos da identidade e da alteridade na obra de Clarice Lispector**. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2000. (Dissertação de mestrado). Nº. fls. 131.

KLÔH, Suzana de Sá. **Clarice Lispector e o narrar-se**. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2009. (Tese de doutorado). Nº. fls. 137.

LIMA, Luiz Costa. A mística ao revés de Clarice Lispector. In: **Por que literatura**. Petrópolis: Vozes, 1989. p. 98-124.

LUCAS, Fábio. **Poesia e prosa no Brasil**. Belo Horizonte: Interlivros, 1976.

MOISÉS, Massaud. **História da Literatura Brasileira**. Modernismo. Vol. V. São Paulo: Cultrix, 1989.

MOSER, Benjamin. **Clarice**, Trad. José Geraldo Couto. São Paulo: Naify, 2009.

- NINA, Cláudia. **A palavra usurpada**: exílio e nomadismo na obra de Clarice Lispector. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003.
- NOLASCO, Edgar Cezar (Org.) **Espectros de Clarice**: uma homenagem. São Carlos: Pedro & João Editores, 2007.
- NOLASCO, Edgar Cezar. **Restos de ficção**: a criação biográfico-literária de Clarice Lispector. São Paulo: Annablume, 2004.
- NUNES, Benedito. (Org.) **A paixão segundo G.H.** Ed. Crítica. Brasília, DF: CNPQ, 1988.
- NUNES, Benedito. **Leitura de Clarice Lispector**. São Paulo: Quíron, 1973.
- NUNES, Benedito. **O dorso do tigre**. São Paulo: Ed. 34, 2009.
- NUNES, Benedito. **O drama da linguagem**: uma leitura de Clarice Lispector. São Paulo: Ática, 1995.
- PINTO, Cristina Ferreira. **O bildungsroman feminino**: quatro exemplos brasileiros. São Paulo: Perspectiva: 1990.
- PIRES, Lúcia. **A trajetória da heroína na obra de Clarice Lispector**. Rio de Janeiro: Ed. Dantes, 2006.
- PONTIERI, Regina. **A voragem do olhar**. São Paulo: Perspectiva, 1988.
- PONTIERI, Regina. **Clarice Lispector**: uma poética do olhar. São Paulo: Ateliê Editorial, 1999.
- RAMALHO, Christina (Org.) **Literatura e feminismo**: propostas teóricas e reflexões críticas. Rio de Janeiro: Elo, 1999.
- ROSENBAUM, Yudith. **Metamorfoses do mal**: uma leitura de Clarice Lispector. São Paulo: USP, Fapesp, 1999.
- ROSSONI, Igor. **Zen e a poética auto-reflexiva de Clarice Lispector**: uma literatura de vida e como vida. São Paulo: Editora UNESP, 2002.
- SÁ, Olga de. **Clarice Lispector**: a travessia do oposto. São Paulo: Annablume, 2004.
- SANT'ANNA, Affonso Romano de. O ritual epifânico do texto. In: NUNES, Benedito (Org.). **A paixão segundo G.H.** Ed. Crítica. Brasília, DF: CNPQ, 1996. p. 241-261.
- SANTIAGO, Silviano. **Nas malhas da letra**. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.
- SILVA, Teresinha V. Zimbrão. A alquimia do amor: uma aprendizagem ou O livro dos prazeres. **Revista Verbo de Minas**, Juiz de Fora, v. 6, n. 11/12, p. 71-85, 2007.

SILVA, T. V. Z. A Terceira Margem. **Revista Virtual UFJF**. Juiz de Fora, Mar/ 2010, p. 1-7. Disponível em: < <http://www.ufjf.br/virtu/files/2010/03/artigo-1a1.pdf>> Acesso em: 15 jun. 2013.

SIQUEIRA, Joelma Santana. **À procura de objetos gritantes**: um estudo da narrativa de Clarice Lispector. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2008. (Tese de doutorado). Nº. fls. 239.

SOUSA, Carlos Mendes de. **Clarice Lispector**: figuras da escrita. Portugal: Universidade do Minho/ Centro de Estudos Humanísticos, 2000.

TABAK, Fani Miranda. Clarice Lispector e as resistências do fantástico. In: GOMES, André Luís. (Org.). **Literatura e presença**: Clarice Lispector. Revista Cerrados: Revista do Programa de Pós-Graduação em Literatura. Brasília, DF: Universidade de Brasília, 2007. p. 97-107.

VELOSO, Rodrigo Felipe. **Os ritos de passagem pelo coração selvagem da vida**: um estudo de Perto do coração selvagem, de Clarice Lispector. 2013. 146 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Centro de Ciências Humanas, Universidade Estadual de Montes Claros, Montes Claros, 2012.

### **Outras referências**

ANSART-DOURLEN, Michéle. A noção de alteridade. In: **Figurações do outro na história**. Uberlândia: Edfu, 2009. p. 23-35.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. Trad. Antônio da Costa Leal e Lúcia do Valle Santos Leal. São Paulo: Editor Victor Civita, 1974. (Coleção Os Pensadores).

BOECHAT, Walter. **A mitopoese da psique**: mito e individuação. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.

BRANDÃO, Junito de Souza. **Mitologia grega**. Petrópolis: Ed. Vozes, 1986.

CHAUI, Marilena. Janela da alma, espelho do mundo. In: NOVAES, Adauto (Org.) **O olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. p. 31-63.

CENTENO, Yvette K. **A alquimia do amor**. Lisboa: A regra do jogo, 1982.

CENTENO, Yvette. **Literatura e alquimia**: ensaios. Lisboa: Editorial Presença, 1987.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. Trad. Vera da Costa e Silva. 11. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.

DAMATTA, Roberto. Apresentação. **Os ritos de passagem**. Trad. Mariano Ferreira. 2. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.

DAMATTA, Roberto. **Carnavais, malandros e heróis**: para uma sociologia do dilema brasileiro. 6. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

DAMATTA, Roberto. **Conta de mentiroso**: sete ensaios de antropologia brasileira. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

DAMATTA, Roberto da. **Individualidade e Liminaridade**: considerações sobre os ritos de passagem e a modernidade. *Mana, Estudos de Antropologia Social*. v. 6. n. 1, p. 7-29, 2000a.

DAMATTA, Roberto da. **Relativizando**: uma introdução à antropologia social. 6. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000b.

DELEUZE, Gilles. Sobre a diferença da ética em relação a uma moral. Trad. Daniel Lins e Fabien Pascal Lins. In: **Espinosa**: Filosofia Prática. São Paulo: Escuta, 2002, p. 23-35.

DOUGLAS, M. **Pureza e perigo**. São Paulo: Perspectiva, 1976.

EDINGER, Edward F. **Anatomia da psique**. Trad. Adail Ubirajara Sobral, Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Cultrix, 1985.

EDINGER, Edward. F. **O mistério da coniunctio**: imagem alquímica da individuação. São Paulo: Paulus, 2008.

ELIADE, Mircea. **Ferreiros e Alquimistas**. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

ELIADE, Mircea. **Mito do eterno retorno**. Trad. José Antonio Ceschin. São Paulo: Mercuryo, 1992a.

ELIADE, Mircea. **O sagrado e o profano**. Trad. Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1992b.

ELIAS, Norbert. **A sociedade dos indivíduos**. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994.

FARIAS, I. S. Memória, Culpa e Ressentimento em Nietzsche. **Revista Húmus**, Abr/ 2013, p. 122-130. Disponível em: <http://humus.pro.br/20131119127.pdf>. Acesso em: 01 jul. 2013.

FRANCESCHI, Humberto. **Os cavalos de Octávio Ignácio**. Rio de Janeiro: Museu de Imagens do Inconsciente, 1978.

GENNEP, Arnold Van. **Os ritos de passagem**. Trad. Mariano Ferreira. 2. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.

GIDDENS, Anthony. **Modernidade e Identidade**. Trad. Plínio Dentzein. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

HUTIN, Serge. **A tradição alquímica**. São Paulo: Ed. Pensamento, 1989.

- HENDERSON, Joseph L. Os mitos antigos e o homem moderno. In: JUNG, Carl Gustav. **O homem e seus símbolos**. Trad. Maria Lúcia Pinho. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1964. p. 100-153.
- JAFFÉ, A. **O mito do significado na obra de C. G. Jung**. Trad. Daniel Camarinha da Silva; Dulce Helena Pimentel da Silva. São Paulo: Cultrix, 1995.
- JOHNSON, Richard; et al. **O que é, afinal, Estudos Culturais?** Trad. Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.
- JUNG, Carl Gustav. **Ab-Reação, Análise dos Sonhos, Transferência**. Petrópolis: Vozes, 1987. Vol. XVI/2.
- JUNG, Carl Gustav. **A natureza da psique**. Trad. Pe. Dom Mateus Ramalho Rocha. Petrópolis: Vozes, 2000a.
- JUNG, Carl Gustav. **As Etapas da Vida Humana**. Obras Completas. Vol. VIII. Petrópolis: Vozes, 1984.
- JUNG, Carl Gustav. **Memórias, Sonhos, Reflexões**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- JUNG, Carl Gustav. **Mysterium Coniunctionis**. Vol. XIV/ I. Petrópolis, RJ: Vozes, 1988.
- JUNG, Carl Gustav. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. Trad. Maria Luisa Appy; Dora Mariana R. F. S. Petrópolis: Vozes, 2000b.
- JUNG, Carl Gustav. **Psicologia do Inconsciente**. Trad. Maria Luiza Appy. Petrópolis: Vozes, 1980.
- KRISTEVA, Júlia. **Estrangeiros para nós mesmos**. Trad. Maria Carlota Carvalho Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- LÉVI-STRAUSS, C. **As estruturas elementares do parentesco**. Trad. Mariano Ferreira. Petrópolis: Vozes, 1982.
- MARTON, S. Nietzsche – das forças cósmicas aos valores humanos. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010 apud FARIAS, I. S. Memória, Culpa e Ressentimento em Nietzsche. **Revista Húmus**, Abr/ 2013, p. 122-130.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. Trad. Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- NICHOLS, Sallie. **Jung e o tarô: uma jornada arquetípica**. Trad. Octávio Mendes Cajado. São Paulo: Cultrix, 2007.
- NIETZSCHE, F. **Ecce homo: como alguém se torna o que é**. Trad. Paulo César Souza. São Paulo: Ed. Max Limonad, 1985.
- NIETZSCHE, F. **Fragmentos finais**. Trad. Flávio R. Kothe. Brasília: UNB, 2002.

- NOVAES, Adauto. (Org.). **O olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- PEIRANO, M. G. S. **Rituais ontem e hoje**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003.
- PONTIERI, Regina. **A voragem do olhar**. São Paulo: Perspectiva, 1988.
- ROLNIK, S. Pensamento, corpo e devir – uma perspectiva ético/ estético/ política no trabalho acadêmico. In: **Cadernos de Subjetividade**, São Paulo, n. 2, 1993, p. 241-251.
- ROLNIK, S. O mal-estar na diferença. In: **NÚCLEO de Estudo da Subjetividade**. 1995. p. 01-13. Disponível em: <<http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/>> Acesso em: 21 jul. 2013.
- SANTIAGO, Silviano. O entre-lugar do discurso latino-americano. In: **Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural**. São Paulo: Perspectiva, 1971. p. 9-26.
- SILVEIRA, Nise da. **Jung**. 18. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.
- SOUZA, Ana Maria Melo e. **Ritual, identidade e metamorfose**: representações do Kunumi Pepy entre os índios Kaiowá da aldeia Penambizinho. Dourados, MS: UFGD, 2009. (Dissertação de Mestrado). Nº. fls. 135.
- STEVENS, Anthony. **Jung**. Trad. Rogério Bettoni. Porto Alegre, RS: L&M Pocket, 2012.
- TODOROV, Tzvetan. **O homem desenraizado**. Trad. Cristina Cabo. Rio de Janeiro: Record, 1999.
- TURNER, Victor. W. **O processo ritual: estrutura e antiestrutura**. Trad. Nancy Campi de Castro. Petrópolis, RJ: Vozes: 1974.
- VON FRANZ, Marie-Louise. **Alquimia**: Introdução ao Simbolismo e à Psicologia. São Paulo: Cultrix, 1996.
- WOORTMANN, Ellen F. **Herdeiros, parentes e compadres**: colonos do sul e sitiante do nordeste. São Paulo, Brasília: Hucitec/ Edunb, 1995.