

RODRIGO FELIPE VELOSO

**OS RITOS DE PASSAGEM PELO
CORAÇÃO SELVAGEM DA VIDA: UM
ESTUDO DE *PERTO DO CORAÇÃO SELVAGEM*, DE
CLARICE LISPECTOR**

**MONTES CLAROS
UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MONTES CLAROS
Maio/ 2012**

RODRIGO FELIPE VELOSO

**OS RITOS DE PASSAGEM PELO
CORAÇÃO SELVAGEM DA VIDA: UM
ESTUDO DE *PERTO DO CORAÇÃO SELVAGEM*, DE
CLARICE LISPECTOR**

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras/ Estudos Literários PPGL, da Universidade Estadual de Montes Claros, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Letras/ Estudos Literários.

Área de concentração: Literatura Brasileira

Linha de pesquisa: Tradição e Modernidade

Orientador: Prof. Dr. Elcio Lucas de Oliveira

**MONTES CLAROS
UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MONTES CLAROS
Maio/ 2012**

V444r	<p>Veloso, Rodrigo Felipe.</p> <p>Os ritos de passagem pelo coração selvagem da vida [manuscrito] : um estudo de Perto do Coração Selvagem, de Clarice Lispector / Rodrigo Felipe Veloso. – 2012.</p> <p>141 f.</p> <p>Bibliografia: f. 136-141.</p> <p>Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Montes Claros - Unimontes, Programa de Pós-Graduação em Letras – Estudos Literários/PPGL, 2012.</p> <p>Orientador: Prof. Dr. Élcio Lucas de Oliveira.</p> <p>1. Literatura brasileira – crítica e interpretação. 2. Lispector, Clarice, 1925-1977 – Perto do Coração Selvagem – Estudo. 3. Ritos e cerimônias - Identidade. I. Oliveira, Élcio Lucas de. II. Universidade Estadual de Montes Claros. III. Título. IV. Título: Um estudo de Perto do Coração Selvagem, de Clarice Lispector.</p>
-------	-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------



Dissertação de Mestrado, intitulada **Os ritos de passagem pelo coração selvagem da vida: um estudo de *Perto do Coração Selvagem*, de Clarice Lispector**, de autoria do mestrando em Letras – Estudos Literários RODRIGO FELIPE VELOSO, aprovado pela banca examinadora constituída pelos seguintes professores:

Prof. Dr. Elcio Lucas de Oliveira – Orientador

Prof. Dr. André Luis Gomes – UnB

Prof. Dr. Fábio Figueiredo Camargo – Unimontes

Prof.ª Dra. Ilca Vieira de Oliveira
Coordenadora do Mestrado em
Letras/Estudos Literários
MASP 547200-6

Montes Claros, 10 de maio de 2012.

Para todos aqueles que um dia duvidaram
da minha capacidade intelectual. E para
todos que acreditaram no meu potencial.
Meu muito obrigado!

AGRADECIMENTOS

Tudo que acontece na nossa vida não é por acaso, tudo segue o seu curso, ou melhor, seus ritos. Diante disso, não somos nada sem a contribuição de seres humanos, que compartilham conosco a vontade de sempre buscarmos e desejarmos o melhor, especialmente em nossa passagem e vivência em sociedade. Assim, são a essas pessoas que com a graça de Deus reveste-me de força em minha caminhada que agradeço imensamente. Dessa forma, sou maravilhosamente grato, primeiramente a quem nos deu a vida, Deus, que é sempre imagem de fé e perseverança. Agradeço também, quem ele confiou para que me orientasse nesses ritos de passagem da minha vida, que são:

à minha mãe Maria Aparecida (Iká), pelo carinho, educação e incentivo nas horas mais difíceis e, especialmente nos momentos de travessia;

ao meu pai Antônio, pelas palavras amigas e sinceras diante das escolhas da vida;

à minha irmã Roberta, pela generosidade e por ser uma benção em minha vida;

à tia Neu e tio Hélio pelo incentivo e determinação em querer sempre ajudar e a contribuir em meu crescimento pessoal e profissional;

à tia Lê e tia Rita que concedeu-me desde cedo a oportunidade de adentrar-me através da leitura no mundo imaginário da escrita;

à Adilce, por sempre confiar no meu potencial e guiar-me pelo caminho da licenciatura;

ao meu orientador, Elcio Lucas de Oliveira pela excelente experiência de alteridade que foi o processo de pesquisa e orientação;

ao Fábio Figueiredo Camargo, por ter-me aceitado em suas aulas durante a realização do estágio de docência e pelas valiosas contribuições na qualificação e na banca de defesa;

ao João Batista de Almeida Costa, pelas indicações de leitura, sugestões e contribuições durante a escrita da dissertação;

a André Luis Gomes, pela participação durante a banca de defesa e porque contribuiu para o enriquecimento deste trabalho.

à Telma Borges e ao Telly Will, pelas sugestões e contribuições durante a pesquisa e desenvolvimento da dissertação;

aos professores que passaram por minha vida, do ensino primário a pós-graduação: Vânia, Sivaneide, Cristina, Síría, Zezé, Dilma, Solange, Walter, Rejane, Alaíde, Netinha, Selma, Dione, Dirce, Cleonice, Valter, Makci, Elza, Maria Alice, Ana Cristina, Elcio, Fábio, Telma, Patrícia, Arlete, Osmar, Rita, Ilca, Rodrigo, Alba, Gilda, Edwrigens, Ivana, Carla, Generosa, Cláudia, Alex, Érika, Marli, Liliane, Sandra, Patrícia, Ireni, dentre outros. Cada fase dos ritos de passagem de minha vida, vocês ajudaram a construí-lo, por isso, meus singelos agradecimentos;

Em suma, para não esquecer de ninguém, agradeço a toda minha família – mãe, pai, irmã, tios (as), primos (as) e aos meus amigos (as) – porque souberam compreender as minhas ausências nos momentos especiais.

Agradeço ainda, ao CAPES, pela bolsa de estudos;

à Clarice Lispector, por ser fonte de inspiração e tradução das epifanias da vida em sociedade;

e a todos aqueles que de alguma forma torceram por mim, meu MUITO OBRIGADO!

O tempo, o tempo, o tempo e suas águas inflamáveis, esse rio largo que não cansa de correr, lento e sinuoso, ele próprio conhecendo seus caminhos, recolhendo e filtrando de várias direções o caldo turvo dos afluentes e o sangue ruivo de outros canais para com ele construir a razão mística da história, sempre tolerante, pobres e confusos instrumentos, com a vaidade dos que reclamam o mérito de dar-lhe o curso, não cabendo contudo competir com ele o leito em que há de fluir, cabendo menos ainda a cada um correr contra a corrente, ai daquele, dizia o pai, que tenta deter com as mãos o seu movimento: será consumido por suas águas.

(Raduan Nassar, *Lavoura Arcaica*)

Homem liberto, hás de estar sempre aos pés do mar!
O mar é teu espelho; a tua alma aprecias
No infinito ir e vir de suas ondas frias,
E nem teu ser é menos acre ao se abismar.

Apraz-te mergulhar bem fundo em tua imagem;
Em teus braços a estreitas, e teu coração
Às vezes se distrai na própria pulsação
Ao rumor dessa queixa indômita e selvagem.

Sois todos esses deuses turvos e discretos:
Homem, ninguém sondou-te as furnas mais estranhas;
Ó mar, ninguém tocou-te as íntimas entranhas,
Tão ciumento que sois de vossos bens secretos!

E todavia há séculos inumeráveis
Combatíeis sem nenhum remorso nem piedade,
Tamanho amor guardais à morte e à crueldade,
Ó meus irmãos, ó gladiadores implacáveis!

(Charles Baudelaire, *As flores do mal*)

RESUMO

Esta pesquisa visa compreender as nuances da prática escritural de Clarice Lispector em *Perto do Coração Selvagem*, bem como perceber que a personagem Joana no romance em questão é marcada pela conjugação e estigma do verbo viver, ou seja, procura resgatar as dimensões estruturais de ruptura, crise, separação e reintegração enquanto aspectos dissonantes na narrativa. O procedimento narrativo adotado por Clarice Lispector nessa obra levou-nos ao conceito dos ritos de passagem teorizado por Van Gennep, uma vez que investigaremos quais são os comportamentos exigidos à protagonista pelos outros membros da comunidade na qual se vê inserida, e de como esta personagem se posiciona perante isso. Assim, a análise dos embates do indivíduo com o sistema de regras morais e sociais estabelecidas pelos ritos de passagem serviu-nos de plano para entendermos como viver em sociedade está integrado a esse sistema de regras e quanto o lugar que ora ocupamos está marcado pelas individualidades, ideologias, valores e culturas enquanto resposta coletiva e social. Ademais, pretendemos demonstrar como as passagens dos ritos na vida de Joana, 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: Literatura Brasileira, Tradição e Modernidade, Clarice Lispector, Ritos de Passagem, Identidade e Alteridade.

ABSTRACT

This research aims to understand the nuances of the practice in Clarice Lispector's book *Perto do Coração Selvagem*, and realize that the character Joana in the novel in question is marked by verb conjugation and stigma of living, in other words, look for to redeem the structural break, crisis, separation and reintegration while aspects dissonant in the narrative. The narrative procedure adopted by Clarice Lispector this work led us to the concept of rites of passage theorized by Van Gennep, since we will investigate what are the required behaviors to the protagonist, the other members of the community in which you see inserted and how this character stands before it. The narrative procedure adopted by Clarice Lispector this work led us to the concept of rites of passage theorized by Van Gennep, since we will investigate what are the required behaviors to the protagonist by the other members of the community in which you see inserted, and how this character is positioned before it. Thus, the analysis of the individual struggles with the system of moral and social rules established by the rites of passage served us understand how to plan for living in society is integrated into this system and the rules that now occupy the place is marked by legend, ideologies, values and cultures as a social and collective response. Moreover, we intend to demonstrate how the rites of passages in the life of Joana, and are related to their social acts and their natural development (from childhood to adulthood), are related primarily to how the text is constructed.

KEYWORDS: Brazilian Literature, Tradition and Modernity, Clarice Lispector, Rites of Passage, Identity and Otherness.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
CAPÍTULO 1 – OS RITOS DE PASSAGEM	15
1.1 – Os ritos seguem passagem: fundamentação teórica.....	16
1.2 – O processo ritual da escrita em <i>Perto do coração selvagem</i> : trajetórias e passagens.....	26
CAPÍTULO 2 – O PERÍODO DE SEPARAÇÃO: JOANA-CRIANÇA/ JOANA-MENINA	33
2.1 – O processo iniciático dos ritos de passagem: a morte e o “nascimento” como ritos de separação.....	35
2.2 – A transição para um novo espaço: a casa da tia.....	43
2.3 – A simultaneidade do tempo na vivência dos ritos de passagem.....	50
CAPÍTULO 3 – O PERÍODO DE MARGEM OU LIMINAR: JOANA-ADOLESCENTE/ JOANA-ADULTA	60
3.1 – No mar/ margem das relações com o outro.....	62
3.2 – O professor e Joana: na margem das relações de amor e amizade.....	72
3.3 – O período de transição de Joana-menina a Joana-adolescente.....	77
3.4 – O encantamento de Joana pela mulher da voz.....	86
3.5 – Joana e o Outro: Otávio.....	90
3.6 – No limiar dos ritos de margem: o casamento.....	94
3.7 – Encontro-revelação: Joana e Lídia.....	99

CAPÍTULO 4 – O PERÍODO DE AGREGAÇÃO: JOANA-MULHER-CASADA/ JOANA-MULHER-TRANSGRESSORA.....	109
4.1 – Deslocamentos, crise e libertação: a reintegração social de Joana.....	110
CONCLUSÃO.....	129
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	135

INTRODUÇÃO

A produção literária de Clarice Lispector tem sido nos últimos anos objeto de inúmeros estudos realizados pela crítica brasileira e estrangeira. Sendo assim, se por um lado isso gera uma sensação interpretativa e angustiante de que tudo já tenha sido dito, por outro há sempre a possibilidade de conseguirmos encontrar outro viés que, coerentemente, se acentue e ganhe consistência durante a pesquisa do texto.

Nesse sentido, o propósito de estudar a obra *Perto do coração selvagem* não está somente em compreender como a escritora se insere em novos modos da narrativa literária, mas também em conhecer como o processo teórico-metodológico dos ritos de passagem está ligado a transição da vida da protagonista Joana. A dissertação procura analisar como esses processos se apresentam, no intuito de compreendê-los, do modo como e por que se efetuam no romance em estudo.

Para chegarmos nesse estudo da teoria dos ritos de passagem, nossa preocupação inicial foi verificar quais os estudos realizados versavam acerca do romance e se em algum deles o enfoque centrava, em especial na teoria dos ritos de passagem. Para não dizermos que encontramos nenhum trabalho sobre essa temática, nos deparamos com uma análise realizada por Affonso Romano de Sant'Anna (1996), intitulado "O ritual epifânico do texto", no qual descreve os estágios ritualísticos pelos quais a experiência epifânica se configura em *A paixão segundo G.H.*, de Clarice Lispector.

Para tanto, a fim de estudarmos a relação de subjetividade, faz-se necessário entendermos o conceito de indivíduo, identidade e alteridade. Ao estudarmos o conceito de indivíduo e comunidade, tentamos estabelecer as relações dos modos de pensar das pessoas e observá-las em seus ritos sociais. O que se pretende verificar é como a construção da narrativa nos é apresentada, especialmente articulada às fases de vida da protagonista Joana, pois, as mudanças de idade, lugar, ou *status* social são correntes no romance em questão. E, através destas, conhecermos quais os rituais de passagem emergem para o reconhecimento dos estágios vividos pela personagem em sua trajetória de criança à fase adulta.

O estudo foi realizado por meio de uma pesquisa bibliográfica, na qual obtivemos contribuições teóricas da área da sociologia, antropologia e literatura,

principalmente através de autores como Norbert Elias (1994), Van Gennep (2011), Mircea Eliade (1992; 2002), Antonio Candido (1989; 1992), Benedito Nunes (1973; 1995; 2009), dentre outros.

A estrutura da dissertação está dividida em quatro capítulos, que visam analisar as relações entre indivíduo e comunidade, especialmente o processo dos ritos de passagem.

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

A seguir são discutidos alguns processos que envolvem a simbologia e a significação de alguns objetos presentes no romance, como, por exemplo, a casa, o relógio, o espelho, dentre outros, procurando, desse modo, estabelecer quais as relações que estes possuem quando estão presentes no texto literário e como são fundamentais na constituição dos ritos de passagem, pois também sugerem um comportamento e uma identidade do indivíduo nesse contexto sócio-cultural.

O primeiro passo para este estudo foi realizar, no capítulo inicial, a conceituação e definição dos ritos de passagem, bem como sua teoria e exemplos fundamentais de sua realização em determinado grupo ou tribo. Abordamos um breve panorama de como essa teoria nos é apresentada, uma vez que os ritos de passagem nos acompanham durante as fases de nossa vida: começam no nascimento, passam pela maturidade, vida adulta e encerram-se na velhice. Desse modo, entendemos o rito como elemento e movimento de mudança social, bem como o observamos numa dialética contínua com o plano cotidiano. Além disso, procuramos analisar ainda nesse capítulo o ritual da escrita em *Perto do coração selvagem*, isso acontece, porque o romance possui um caráter ritual que reafirma a epifania. Logo, o ritual pode ser visto como sequência solene, e a narrativa, por sua vez, se constrói, de forma espiralada, combinando o alto e o baixo, movimento este que traduz numa permanente mudança, transição para um novo estágio, principalmente relacionado à protagonista que se transforma, se metamorfoseia na medida em que assume seu caráter ritual.

No segundo capítulo, procuramos analisar como se apresentam os ritos de passagem no texto literário clariceano, bem como os analisamos sob a articulação do primeiro ponto específico apresentado por Genep, os “ritos de separação”. No entanto, podemos entendê-los como momento de transformação do indivíduo situado na sociedade, no sentido de partir, deslocar-se de um lugar comum a fim de adentrar num novo terreno, onde se instala o rito de separação e possivelmente de agregação de um novo objeto. Os capítulos do romance trabalhados nesse segundo momento da dissertação são: “O pai”, “Um dia”, “A tia”, fases da vida de Joana, que vão desde sua relação com o pai (primeiros anos de sua vida) e, posteriormente, sua estadia na casa da tia (depois da morte do pai).

No terceiro momento, analisamos o texto literário sob a articulação do segundo ponto específico, nomeado de “ritos de margem”. Nesse ponto, fica evidente como sendo o mais profícuo dos ritos de passagem, uma vez que a protagonista se situa numa interestrutura, entendida como estágio liminar, pois representa a experiência da individualidade vivida, num período de isolamento e autonomia do grupo. Além disso, essa individualidade torna-se complementaridade à medida que Joana tenta estabelecer um modelo de plenitude para sua vida social. Os outros ritos (ritos de 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. Aqui, o indivíduo não se encontra mais na estrutura anterior; apresentada no segundo capítulo, nem na seguinte, a que será promovido; afinal, está mesmo no período marginal, liminar desse processo. Os capítulos do texto literário a serem analisados são: “O dia de Joana”, “O passeio de Joana”, “A tia”, “Alegrias de Joana”, “O banho”, “A mulher da voz e Joana”, “Otávio”, na segunda parte: “O casamento”, “O abrigo do professor”, “A pequena família”, “O encontro de Otávio”, “Lídia”. As fases da vida de Joana estudadas referem-se ao momento da adolescência à vida adulta.

No quarto capítulo, analisamos a terceira articulação dos ritos de passagem nomeada de “ritos de agregação”. Ou seja, será a partir desse ponto que encontraremos o fechamento de mais um ciclo dos ritos de passagem, entendendo que as fases que vêm antes, tornam-se fundamentais ao se perceber neste todo o percurso que o rito adquiriu, que é o de buscar sua complementaridade, numa espécie de processo *continuum* e eficaz desse momento. Os capítulos do texto literário a serem estudados são: “O homem”, “O

abrigo do homem”, “A víbora”, “A partida dos homens”, “A viagem”. As fases a serem abordadas tratam-se da posição sócio-cultural de Joana vista como mulher-casada a mulher-transgressora.

Entendemos que a relevância de se estudar o processo dos ritos de passagem em *Perto do coração selvagem* está na possibilidade de verificarmos quais são os comportamentos exigidos a protagonista Joana pelos outros membros da comunidade na qual se vê inserida, e de como esta personagem se posiciona perante isso.

Assim, a análise dos embates do indivíduo com o sistema de regras morais e sociais estabelecidas pelos ritos de passagem serviu-nos de plano para entendermos como viver em sociedade está integrado a esse sistema de regras e quanto o lugar que ora ocupamos está marcado pelas individualidades, ideologias, valores e culturas enquanto resposta coletiva e social. Ademais, pretendemos demonstrar como a passagem dos ritos na vida de Joana, além de estarem relacionados com os seus atos sociais e o seu desenvolvimento natural (da infância à vida adulta), está ligada principalmente ao processo de construção da narrativa.

CAPÍTULO 1
OS RITOS DE PASSAGEM

1.1 – OS RITOS SEGUEM PASSAGEM: FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

É importante mencionarmos inicialmente que a nossa descrição sobre o processo dos ritos de passagem será apresentada enquanto aspecto conceitual e, também em alguns momentos, como exemplos práticos desse conceito, no intuito de favorecer, num segundo momento da dissertação, a análise do romance *Perto do coração selvagem*, de Clarice Lispector. Não temos a intenção de tentar, no que segue, uma descrição completa do culto ritualístico. Estamos preocupados antes de tudo em buscar atingir o que é fundamental para a realização da cerimônia dos ritos de passagem, que são as mudanças ocorridas de um estágio a outro, principalmente relacionada ao indivíduo que participa desse momento solene. Logo, não reconstituiremos no detalhe a multiplicidade descritiva e minuciosa das culturas tribais, principalmente quanto aos gestos rituais. Buscaremos investigar e captar as atitudes mais características do indivíduo inserido na cerimônia ritualística e observar na celebração e classificação de seu culto as formas mais gerais de seus ritos, significados e simbologias.

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). Logo, 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 “na sua coerência cênica grandiosa ou medíocre – aquilo que está aquém e além da repetição das coisas ‘reais’ e ‘concretas’ do mundo rotineiro” (DAMATTA, *apud* 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” (DAMATTA, *apud* GENNEP, 2011, p. 10).

Com base nisso, “o ritual é um sistema cultural de comunicação simbólica. Ele é constituído de seqüências ordenadas e padronizadas de palavras e atos, em geral expressos por múltiplos meios” (TAMBIAH, *apud* PEIRANO, 2003, p. 11). Dessa forma, a ação ritual é caracterizada como “performativa”, uma vez que suas implicações determinam alguma coisa enquanto ato convencional, pois este é experimentado em diferentes meios de comunicação e, por fim, no sentido dos valores esses atos performativos são criados e encenados pelos personagens inseridos nesse contexto ritualístico.

Nesse sentido, todos nós passamos por mudanças, sejam elas de ordem biológica ou sócio-cultural, pois viver em sociedade é transitar pelos caminhos nos quais muitas vezes podemos nos deparar com a exultação ou sofrimento, no entanto, é nesse jogo de transformação social que se revela, enquanto coletividade diferenciada de um grupo, é que podemos reconhecer como único e diferente dos outros. Diante disso, a concepção do ritual se faz presente sob a égide de duas articulações: o biológico e o sócio-cultural. Os ritos biológicos estão ligados à idade dos indivíduos: nascimento, infância, puberdade, maturidade, velhice e morte. Portanto, 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 sócio-culturais, 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. Desse modo, podemos inferir na possibilidade do romance *Perto do coração selvagem* representar um ritual. Isso porque, como veremos, os personagens são ritualísticos e, conseqüentemente, a história narrada surge enquanto ritual que se associa à memória, pois, dessa forma, 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.

Ademais, percebemos que a estrutura etária dos indivíduos inseridos nesse processo dos ritos de passagem é percebida em diferentes estágios e não manifesta

apenas o desenvolvimento da vida, através da mente e do corpo do indivíduo, mas também, diz respeito às suas relações e interações com o sistema social que está inserido. A complexidade da estrutura etária implica comportamentos sociais distintos, que naturalmente surgem na interação entre os indivíduos. 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.

Nesse sentido, a sociedade representa o sistema social estruturado que considera a posição de seus indivíduos, e percebe nestes a interação como fonte das potencialidades, uma vez que percebemos as obrigações dos indivíduos em relação ao grupo, em uma dada fase da vida. As atitudes do mesmo para com a autoridade e sua cooperação são importantes para o grupo e para a sociedade, bem como contemplam a capacidade de obedecer às regras e reconhecer a autoridade.

O livro *Os ritos de passagem*, de Arnold Van Gennep, publicado em 1909¹ e ligado ao campo da Antropologia Social (ou Sociologia Comparada), apresenta análise de ritos cerimoniais, principalmente de sociedades tribais ou contemporâneas, como ponto de partida para estudar o universo das relações sociais, ou até mesmo como apêndice teórico da natureza sociológica dos ritos. Com isso, Gennep busca definir uma estrutura desses ritos, pois ele propõe e “insinua tomar a própria vida social na sua dialética entre rotinas e cerimoniais, repetições e inaugurações, homens e mulheres, velhos e moços, nascimentos e mortes” (DAMATTA, *apud* GENNEP, 2011, p. 10).

Gennep, além de estudar os rituais, também os toma como suporte do mundo religioso, demarcando assim, como algo voltado para si mesmo, numa espécie de fenômeno que empreende certos dispositivos que recorrem no tempo e no espaço. Gennep nos apresenta ainda alguns conjuntos de significados, entendidos como sistema de regras, sobretudo de normas religiosas e punitivas, que marcam a dicotomia entre o profano e o sagrado nas sociedades. A este procedimento, DaMatta (2011) na apresentação do livro refere-se a uma “costura entre posições e domínios”.

¹ No Brasil, sua publicação acontece em 1978, numa coleção dirigida por Roberto DaMatta e Luiz de Castro Faria.

Para Norbert Elias (1994) viver em sociedade implica pessoas reunidas num único grupo social, e explica que os processos sociais enquanto ciclos inescapáveis se repetem mais ou menos automaticamente, isto é, concebem a sociedade como paradigma e espécie de uma entidade orgânica que avança inelutavelmente para a morte, passando pela juventude, maturidade e velhice. No entanto, ressalta que há uma certa incompatibilidade entre indivíduo e sociedade.

Para onde quer que nos voltemos, deparamos com as mesmas antinomias: temos uma certa idéia tradicional do que somos como indivíduos. E temos uma noção mais ou menos distinta do que queremos dizer ao pronunciar o termo "sociedade". Mas essas duas idéias – a consciência que temos de nós como sociedade de um lado, e como indivíduos, de outro - nunca chegam, a coalescer inteiramente. Sem dúvida temos consciência, ao mesmo tempo, de que esse abismo entre os indivíduos e a sociedade não existe na realidade. Toda sociedade humana consiste em indivíduos distintos e todo indivíduo humano só se humaniza ao aprender a agir, falar e sentir no convívio com os outros. A sociedade sem os indivíduos ou o indivíduo sem a sociedade é um absurdo. Mas, quando tentamos reconstruir no pensamento aquilo que vivenciamos cotidianamente é constante aparecerem lacunas e falhas em nosso fluxo de pensamento, como num quebra-cabeça cujas peças se recusassem a compor uma imagem completa. (ELIAS, 1994, p. 66).

Elias questiona o que nos falta para sermos modelos conceituais e termos uma visão global das nossas ideias enquanto seres humanos, como indivíduos e sociedades. E responde de forma veemente:

não sabemos, ao que parece, deixar claro para nós mesmos como é possível que cada pessoa isolada seja uma coisa única, diferente de todas as demais; um ser que, de certa maneira, sente, vivencia e faz o que não é feito por nenhuma outra pessoa; um ser autônomo e, ao mesmo tempo, um ser que existe para outros e entre outros, com os quais compõe sociedades de estrutura cambiável, com histórias não pretendidas ou promovidas por qualquer das pessoas que as constituem, tal como efetivamente se desdobram ao longo dos séculos, e sem as quais o indivíduo não poderia sobreviver quando criança, nem aprender a falar, pensar, amar ou comportar-se como um ser humano. (ELIAS, 1994, p. 67).

Segundo Elias, ao falarmos “indivíduo” e “sociedade” do mesmo modo que se fala sal e pimenta, ou mãe e pai, devemos, portanto, entender que no pensamento e no discurso, usamos “dois conceitos pelos quais se classificam como fenômenos humanos,

a partir de dois planos de observação inseparáveis, como se eles se referissem a duas entidades diferentes, uma das quais pudesse existir sem a outra” (ELIAS, 1994, p. 77). Contudo, apresenta-nos essa ideia separada desses dois conceitos “de indivíduos que existem, além da sociedade, ou de sociedades que existem, em algum sentido, além dos indivíduos, constitui, na verdade; um dos pressupostos tácitos comuns a ambos” (ELIAS, 1994, p. 77). Diante disso, esses dois planos são intercomunicantes, pois o problema não é evidentemente separar, mas coalescer e integrar, afinal, indivíduo e sociedade formam um par no que concerne ao processo e cerimônia ritual.

Nesse sentido, os indivíduos transformam sua auto-imagem ou auto-consciência com a mudança e período histórico, uma vez que a “identidade-eu” ou a “identidade-nós” privilegia a identidade do eu individual ou até mesmo em relação a seu pertencimento a um grupo ou sociedade. Logo, o indivíduo não é o representante dessa transformação e sim o conjunto dos indivíduos que formam a sociedade com regularidade específica que, porventura está acima desse indivíduo. Isso porque, a sociedade em certa fase histórica determina para qual lado a balança deverá pender, nesse caso, o da época contemporânea, a “identidade-eu” está em evidência, isto é, o individualismo continua sendo o produto de uma sociedade específica, especialmente como resultado de seu período histórico.

Para DaMatta, a ideia de sociedade em Gennepe representa “um sistema coercitivo de regras, sobretudo de regras penais e religiosas, com uma divisão interna entre o sagrado e o profano” (DAMATTA, *apud* GENNEPE, 2011, p. 15). Ao aspecto do sagrado, Gennepe assinala como não tendo um valor absoluto, mas que indica um valor ligado às situações específicas. Por outro lado, exemplifica dizendo o motivo pelo qual a dicotomia sagrado/ profano são intrínsecas e interligadas, especialmente quando descreve “um homem que vive em sua casa, em seu clã, vive no profano. Mas vive no sagrado logo que parte em viagem e se encontra, na qualidade de estranho, na proximidade de um acampamento de desconhecidos” (GENNEPE, 2011, p. 31). E complementa, ao analisar os costumes tribais, apresentando-nos outro exemplo ligado à mulher que sendo

congenitamente impura, é sagrada relativamente a todos os homens adultos. Se está grávida, torna-se além disso sagrada para as outras mulheres do clã, com exceção de suas parentas próximas. São estas outras mulheres que

constituem então com relação a ela um mundo profano, que compreende também nesse momento as crianças e os homens adultos (GENNEP, 2011, p. 31).

Acontece, porém, que essa mesma definição se aplica ao que expressa como algo compartimentalizado, principalmente quando cita o exemplo concreto de uma casa e “ele diz numa metáfora que se afigura muito feliz – com os rituais sempre ajudando e demarcando esses quartos e salas, esses corredores e varandas, por onde circulam as pessoas e grupos na sua trajetória social” (DAMATTA, *apud* GENNEP, 2011, p. 15). Dessa forma, o aspecto dicotômico sagrado/ profano demarca a sua ocorrência e realização na sociedade como algo particular de cada grupo ou civilização.

Nesse sentido, a teoria exposta por Gennep ganhará força principalmente quanto ao papel dos rituais na construção (e não só apenas na expressão) de representações do mundo social e na própria classificação ritualística. Logo, a força motriz com que o estudioso apresenta-nos o processo ritual se deve à perspectiva da sequencialidade de se investigar os rituais e perceber nestes alguns mecanismos que se ligam entre si por meio das mesmas, o que implica que “estudar os ritos, então, seria equivalente a determinar como um dado elemento (indivíduo, grupo, sociedade ou objeto) passava por certas operações formais, os cerimoniais” (DAMATTA, *apud* GENNEP, 2011, p. 16). Mais adiante, DaMatta conclui “a grande descoberta de Van Gennep é que os ritos, como o teatro, têm fases invariantes, que mudam de acordo com o tipo de transição que o grupo pretende realizar” (DAMATTA, *apud* GENNEP, 2011, p. 16). Estamos dando ênfase à análise do processo ritualístico descrito por DaMatta sobre a obra *Os ritos de passagem*, de Van Gennep, porque será de suma importância ao trabalharmos com o romance *Perto do coração selvagem*, uma vez que nos apoiaremos nos três pontos a serem descritos e analisados por este, e que exporemos a seguir.

Assim, Gennep pôde distinguir e segmentar a sua análise em três pontos específicos, a saber: ritos de separação, ritos de margem e ritos de agregação. Estas três categorias, as quais ele denomina como sendo secundárias, não são igualmente apresentadas numa mesma população e num mesmo processo cerimonial. Mais à frente, o antropólogo estabelece, por conseguinte, o esquema completo dos ritos de passagem no qual admite em teoria ritos preliminares (separação), liminares (margem) e pós-liminares (agregação). Vale ressaltar que num mesmo rito podemos encontrar dois ou

mais dos tipos de ritos acima especificados, porque “em certos casos o esquema se desdobra, o que acontece quando a margem é bastante desenvolvida para constituir uma etapa autônoma” (GENNEP, 2011, p. 30).

Nessa mesma perspectiva, os rituais seguem uma sequência que os abrange no tempo e no espaço, o que implica sua integração no sistema social, numa posição retomada no seio da família ou da comunidade. Se o rito é um funeral, por exemplo, “a tendência das seqüências formais será na direção de marcar ou simbolizar separações” (DAMATTA, *apud* GENNEP, 2011, p. 16). Já no período definido por Genep como marginal, o processo ritual pode ser entendido como aquilo que cada indivíduo poderá sofrer, ou seja, transformações e mudanças tanto de um grupo, família ou aldeia, por exemplo, pelo casamento. Desse modo, as seqüências realizariam a dramatização e agregação do indivíduo no novo grupo. Dentro do período marginal (gravidez, noivado, iniciação, por exemplo) temos que em cada uma dessas fases implica a seqüência ritual como resultado nas margens ou na liminaridade do objeto em momento de ritualização.

Portanto, Genep ao descrever sobre o processo ritual, apresenta seus elementos primeiros, sobretudo, os constitutivos. Posteriormente, ele nos mostra um conjunto de materiais etnográficos referentes a diversas culturas, e ainda de civilizações antigas. O autor não privilegia o processo ritualístico apenas em seu momento culminante, porque ele demonstra que o rito, apresenta por processos intermediários, o que sistematicamente comporta outros estágios e movimentos. Por isso, a interpretação que temos de uma fase específica é parcial, por exemplo, no caso dos ritos de “margem”, é importante percebermos o momento antecedente (ritos de separação) e precedente (ritos de agregação) como imprescindíveis para o entendimento e funcionamento da própria fase e do ritual como um todo. Assim, para compreender as razões de ser das seqüências cerimoniais, Genep observa que tentou “grupar todas as seqüências cerimoniais que acompanham a passagem de uma situação a outra, e de um mundo (cósmico ou social) a outro” (GENNEP, 2011, p. 29).

Essa descoberta de Genep sobre o rito de separação é desenvolvida por Victor Turner como sendo aquele que abrange o comportamento simbólico e significa “o afastamento do indivíduo ou de um grupo, quer de um ponto fixo anterior na estrutura social, quer de um conjunto de condições culturais (um “estado”), ou ainda de ambos” (TURNER, 1974, p. 116).

Gennepe nos apresenta um exemplo prático ocorrido em Rehamna (Marrocos), onde o rito de separação é descrito quando uma criança deve primeiramente ser separada de seu meio anterior. Este meio, por sua vez, pode ser simplesmente a mãe. Dessa forma, efetua-se a prática de confiar a criança durante os primeiros dias a uma outra mulher. A principal separação dessa espécie exprime-se pela secção cerimonial do cordão umbilical (feita com uma faca de pedra ou de madeira etc), e pelos ritos relativos ao pedaço do cordão que, quando seco, cai por si mesmo, depois de um número variável de dias.

Em se tratando de ritos de margem, entendemos que “as características do sujeito ritual (o “transitante”) são ambíguas; passa através de um domínio cultural que tem poucos, ou quase nenhum dos atributos do passado ou de estado futuro” (TURNER, 1974, p. 116-117). Dessa forma, os ritos de margem “podem constituir uma secção importante, por exemplo, na gravidez, no noivado, na iniciação” (GENNEPE, 2011, p. 30).

Como exemplo dentro dos ritos de margem, temos a sequência dos ritos de gravidez e do parto entre os Toda, da Índia: 1º) uma mulher grávida não deve penetrar nas aldeias nem nos lugares sagrados; 2º) no quinto mês realiza-se a cerimônia chamada “abandonamos a aldeia”: a mulher deve viver em uma cabana especial, sendo ritualmente separada da leiteria, indústria sagrada que é o centro da vida social dos Toda; 3º) ela invoca duas divindades, Pirn e Piri; 4º) queima cada uma das mãos em dois lugares; 5º) cerimônia da saída da cabana; a mulher bebe o leite sagrado; 6º) volta a viver em seu domicílio até o sétimo mês; 7º) no sétimo mês, “cerimônia do arco e da flecha”, que assegura um pai social para o futuro filho, uma vez que os Toda praticam a poliandria; 8º) a mulher volta para sua casa. Estas duas cerimônias só se realizam por ocasião da primeira gravidez, ou se a mulher casou-se com um novo marido ou se quer para seus filhos futuros um outro pai, diferente daquele que tinha escolhido anteriormente; 9º) a mulher dá à luz em sua casa, na presença de qualquer pessoa e sem cerimônias especiais. 10º) dois ou três dias após, a mãe e a criança vão viver em uma cabana especial, sendo os ritos de partida da casa, de partida da cabana e de volta à casa os mesmos que nas duas cerimônias acima; 11º) chegados à cabana, a mulher, o marido e a criança passam a ser manchados com a impureza chamada *ichchil*; 12º) as outras cerimônias protegem contra o mau espírito *Keirt*; o retorno à vida comum é feito bebendo o leite sagrado. Assim, percebemos que o objetivo dos Toda consiste em

separar a mulher de seu ambiente e mantê-la numa margem mais ou menos longa por três vezes e só reintegrá-la no seu ambiente comum por etapas, vivendo, por exemplo, em duas casas intermediárias entre a cabana, que é tabu, e o domicílio habitual.

Esses ritos de margem podem constatar-se em outras atividades humanas, e se encontra segundo o antropólogo, na atividade biológica geral, nas aplicações da energia física, nos ritmos cósmicos. Isso porque temos dois movimentos de sentido contrário, os quais são separados por um ponto morto, no qual é diminuído ao mínimo em mecânica pelo excêntrico e só existe em potência no movimento circular. Mas se um corpo pode mover-se em círculo no espaço com velocidade constante o mesmo não acontece quando se trata de atividades biológicas ou sociais, porque estas “gastam” e devem ser regeneradas em intervalos mais ou menos aproximados. A esta necessidade fundamental é que atendem em última análise os ritos de passagem, ao ponto de tomarem às vezes a forma de rito de morte e nascimento.

Nessa mesma perspectiva, dando ênfase ao processo intermediário dos ritos de passagem (período de margem ou liminar) entendemos que é através deles que podemos encontrar de forma pronunciada “todas as cerimônias que acompanham a passagem de uma situação mágico-religiosa ou social para outra” (GENNEP, 2011, p. 35). Outro exemplo concreto do rito de margem/ liminar se deve à seguinte cerimônia:

quando o General Grant chegou a Assiout, localidade de fronteira, ao desembarcar foi sacrificado um boi, sendo a cabeça colocada de um lado de uma ponte estreita e o corpo do outro, de modo que Grant teve de passar entre a duas partes, saltando por cima do sangue derramado. (TRUMBULL, *apud* GENNEP, 2011, p. 36).

O rito descrito consiste em apresentar um objeto dividido em duas partes, entendido como aquele que se deve, em certo número de casos, interpretá-lo como rito direto de passagem, bem como percebemos esse processo sendo inicialmente o rito de separação (pré-liminar) e, posteriormente adquire uma nova fase (rito de margem), pois a ideia nele contida é a de que a pessoa desse modo sai do mundo anterior para adentrar em um mundo novo.

A terceira e última fase ritual, nomeada de ritos de agregação (incorporação ou reintegração), consiste na adequação da personagem à realidade cotidiana nutrida da

força ritualística. O acesso à dimensão ritual habilita o indivíduo 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 a existência de uma experimentação desses momentos de passagem.

Nos ritos de agregação tem-se como exemplo as refeições realizadas durante os funerais e os banquetes de festas comemorativas, refeições que têm por finalidade ligar novamente todos os membros de um grupo sobrevivente, e às vezes com o próprio defunto, à corrente que foi quebrada pelo desaparecimento de um dos elos.

Sintetizando, a fim de fixarmos as ideias sobre a classificação e definição dos ritos de passagem, a saber: ritos de separação, margem e agregação, temos, primeiramente, “uma separação das condições sociais prévias; depois, um estágio liminar de transição; e, finalmente, um período de incorporação a uma nova condição ou reagregação à antiga. Essas três fases dos rituais eram vistas como universais” (PEIRANO, 2003, p. 22). Assim, a vida individual do sujeito “transitante” inserido em qualquer tipo de sociedade, consiste em passar sucessivamente de uma idade a outra, no entanto, essa passagem é marcada pelos momentos especiais, os quais agregam as nossas aprendizagens em ritos específicos, como o batismo, o casamento, a morte, por exemplo. Logo, “o indivíduo modificou-se, porque tem atrás de si várias etapas, e atravessou diversas fronteiras” (GENNEP, 2011, p. 24). Realizando assim, etapas e momentos de passagem que estão direcionadas aos “ritmos” que afetam os indivíduos nesse contexto sócio-cultural.

A teoria dos ritos de passagem serviu-nos 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:

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 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 Joana desde a fase da infância à adulta. Logo, é o que apresentaremos e analisaremos a seguir nos próximos capítulos.

1.2 – O PROCESSO RITUAL DA ESCRITA EM *PERTO DO CORAÇÃO SELVAGEM*: TRAJETÓRIAS E PASSAGENS

Em 1943, quando Clarice Lispector publica *Perto do coração selvagem*, este impressionou a crítica literária pelo seu desligamento “da visão objetivista dos estados d’alma. Nele, encontramos, sem dúvida, aquela minúcia na descrição de múltiplas experiências psíquicas ou de uma só experiência interior mutável”. (NUNES, 1973, p. 18).

Da mesma maneira, Antonio Candido classifica *Perto do coração selvagem* como um romance no qual a “realidade social ou pessoal (que fornece o tema), e o instrumento verbal (que institui a linguagem) se justificam antes de mais nada pelo fato de produzirem uma realidade própria, com a sua inteligibilidade específica”. (CANDIDO, 1989, p. 206). Esse “romance de aproximação”, como o chamou Candido, pauta-se na irresolução da trama e por ausência de reviravoltas no enredo. Romance de trânsito e não de conclusão, a trajetória de Joana reside numa busca incessante de auto-aceitação que a mutila, rompe e revive em função de si mesma e do outro.

O período de surgimento da “nova narrativa”, conforme descreve Candido, se refere à literatura produzida num processo de renovação e busca da naturalidade, se opondo às obras dos antecessores imediatos de 1930 e 1940, construindo uma nova maneira de escrever. Assim, Candido ressalta as obras de Clarice Lispector, Guimarães

Rosa, Murilo Rubião e João Cabral de Melo Neto, colocadas como obras importantes que só foram captadas pelo público nos anos 60 e 70, mas que já mostravam a realidade social e pessoal. Clarice Lispector através da sua linguagem peculiar, justificava o fato de produzir uma realidade própria, específica, pois o romance “[...] é uma tentativa impressionante de levar nossa língua canhestra para domínios poucos explorados”. (CANDIDO, 1992, p. 97).

Nesse sentido, a narrativa *Perto do Coração Selvagem* é tecida utilizando-se o recurso de dois signos temporais básicos: a analepse, que determina qualquer evocação de um acontecimento anterior no momento em que se encontra a história, e o outro signo se refere à prolepse que representa toda manobra narrativa consistindo em contar antecipadamente um acontecimento posterior. A recuperação do passado, através da representação de fragmentos da história já consumidos pelo tempo, realizada pela analepse, permite contrastar o passado com o presente ressaltando a tematização e efeito na discussão do papel do narrador-personagem e da identidade do narrador e do que isso implica em termos de causalidade.

Para realizar essa reconstituição, percebemos que a narrativa é feita na maior parte do tempo, em terceira pessoa. O narrador, no entanto, rememora sobre o passado e a vida interior de Joana, aproxima-se tanto dela que constantemente a narrativa passa para a primeira pessoa, identificando-se o narrador com a protagonista. Veja-se como exemplo, estes fragmentos nos quais se descreve o pensamento de Joana em relação ao que estava sentindo naquele momento e a reação dela quanto à morte do pai e à vida nova ao lado dos tios:

estava alegre nesse dia, bonita também. Um pouco de febre também. Por que esse romantismo: um pouco de febre? Mas a verdade é que tenho mesmo: olhos brilhantes, essa força e essa fraqueza, batidas desordenadas do coração (LISPECTOR, 1980, p. 16; grifo nosso).

E havia ainda a fazenda, que *ela* apenas conhecia, mas onde passaria da agora em diante as férias [...] *Afundou* o rosto nas mãos. Oh, que medo, que medo. [...] Porém não era só medo. Não *tenho* nada o que fazer também, não *sei* o que fazer também (LISPECTOR, 1980, p. 37; grifo nosso).

A mudança de voz narrativa da terceira para a primeira apresenta-nos a inserção do pensamento e sentimentos da personagem pela pessoa que narra, e que os expõe assim de forma direta, sobretudo, podendo distinguir entre a voz que narra e a voz que atua. Logo, percebemos na narrativa uma tentativa do narrador em apoderar-se de todas as fases da vida de Joana seja ela criança, adolescente, mulher, porque representa uma maneira de construção da identidade da protagonista.

Roland Barthes em seu texto “A escrita do romance”, propõe enumerar algumas características do “passé simple”, que pertence à narrativa como forma extensiva ao tempo do romance. Barthes descreve o passado simples como “uma inteligência da narrativa”, isso porque está aparentemente ligado a um mundo construído, elaborado, que traz consigo a significação. O passado simples é, pois, o elemento ambíguo presente na narrativa que se volta ao mesmo tempo ao verossímil e ao falso. Essa função ambígua do passado simples é encontrada em outro momento da narrativa: a terceira pessoa do romance. Isso ocorre porque toda forma de invenção consiste em dissimular os fatos executados pela primeira pessoa da narrativa. O leitor procura através dos “ele” presentes no romance em estudo, o motivo pelo qual o “eu” não consegue encontrar a sua própria identidade. Contudo, o “ele” se apresenta como convenção, que cumpre e determina o fato romanesco, uma vez que sem a terceira pessoa, há impotência em atingir este, ou até mesmo destruí-lo. Ou como descreve mais fielmente Barthes:

o “ele” manifesta formalmente o mito; ora, no Ocidente pelo menos, [...] não há arte que não aponte com o dedo a sua máscara. A terceira pessoa como o “passe simple”, devolve pois esse ofício à arte romanesca e fornece aos seus consumidores a segurança de uma fabulação credível e no entanto continuamente manifestada como falsa. (BARTHES, 2004, p. 31).

A presença do ‘eu’ é por isso, menos romanesco: “é então ao mesmo tempo a solução mais imediata, quando a narrativa fica aquém da convenção [...], e a mais elaborada, quando o ‘eu’ se coloca além da convenção e tenta destruí-la” (BARTHES, 2004, p. 31-32).

Nesse sentido, a analepse se faz pertinente, pois a dispersão do tempo representado pela experiência introspectiva, “de uma vida que contém outras, como ‘círculos inteiros fechados’”, é homóloga ao ritmo temporal entrecortado da narrativa, que

alterna ou no mesmo episódio ou em episódios distintos [...], o passado com o presente” (NUNES, 1995, p. 22).

Otávio saíra. Ninguém em casa. E de tal modo ninguém dentro de si mesma que podia ter os pensamentos mais desligados da realidade, se quisesse. Se eu me visse na terra lá das estrelas ficaria só de mim. Não era noite, não havia estrelas, impossível observar-se a tal distância. Distraída lembrou-se então de alguém – grandes dentes separados, olhos sem cílios – dizendo bom seguro da originalidade, mas sincero: tremendamente noturna a minha vida. Depois de falar, esse alguém ficava parado, quieto como um boi à noite; de quando em quando movia a cabeça num gesto sem lógica e finalidade para depois voltar a se concentrar na estupidez. Enchia todo o mundo de espanto. Ah, sim o homem era de sua infância e junto à sua lembrança estava um molho úmido de grandes violetas, trêmulas de viço... (LISPECTOR, 1980, p. 19)

Benedito Nunes identifica o papel da protagonista como aquela que “excede a função de um primeiro agente, que apenas conduz ou centraliza a ação. Ela é origem e limite da perspectiva mimética, o eixo através do qual se articula o ponto de vista que condiciona a forma do romance como narrativa monocêntrica”. (NUNES, 1973, p. 13). Isto é, ela se apresenta integrada a um “centro privilegiado”, uma vez que o narrador faz parte dele. Diante disso, esse narrador confunde-se ou tende a se confundir, com a posição da protagonista. E nesse sentido, esse momento de fusão revela como a “errância da personagem pelo mundo das representações mimetiza-se nas oscilações de foco narrativo – ora em primeira, ora em terceira pessoa, como a denunciar que o sujeito em formação assume e perde seu lugar a todo momento” (ROSENBAUM, 1999, p. 36). Joana está sempre assumindo posturas diferentes em diferentes situações e momentos vividos: a infância, a perda prematura do pai, a viagem final, entre outros. Nunes ainda ao comentar sobre a posição da protagonista e a sua metamorfose diante de seus ritos de passagem, toca no ponto da oscilação que há no romance, ou seja, parte fundamental deste está centrada na polifonia de vozes narrativas. *Perto do coração selvagem*, representa os ecos interiores dos fatos que desenvolvem na mente de Joana, pois está ligado através da “errância interior da personagem, passando de um a outro dos pequenos círculos de sua vida dispersa, é sobrepujada, já na segunda parte do romance, pela sucessão dos incidentes que formam o encadeamento de uma intriga de amor” (NUNES, 1973, p. 23).

O processo da prolepse se articula ao mergulho vertiginoso de Joana descrito nos últimos capítulos do romance, mas parece já estar escrito nos parágrafos iniciais deste, uma vez que ela antecipa o que irá acontecer mais adiante na narrativa, pois ela estando “ainda na cama, pensara em areia, mar, beber água do mar na casa da tia morta, em sentir, sobretudo sentir. Esperou alguns segundos sobre a cama e como nada acontecesse viveu um dia comum” (LISPECTOR, 1980, p. 18). Noutra momento, ainda nesse segundo capítulo “O dia de Joana”, a personagem vai rememorando o que veremos no decorrer do romance, pois “Joana poderia reviver toda a infância... O curto tempo de vida junto ao pai, a mudança para a casa da tia, o professor ensinando-lhe a viver, a puberdade elevando-se misteriosa, o internato... o casamento com Otávio...” (LISPECTOR, 1980, p. 19). Percebemos que a sequenciação e efetivação dessa cena, na qual Joana vestira o seu pensamento se volta ao papel desempenhado por ela mais adiante no romance em estudo, porque já o vislumbramos de forma predestinada, mas ainda, não realizada.

Perto do coração selvagem nos mostra em sua sequenciação narrativa ou sequências cerimoniais, o modo como o texto é construído e de como a personagem se encontra em seu processo de descoberta interior. Percebemos ainda neste, um desdobrar-se contínuo de uma estória que envolve transformações, metamorfoses e rupturas, esse desdobrar-se voltado aos ritos de passagem da protagonista Joana.

Nesse sentido, observamos na narrativa como o processar-se da vida segue num percurso espiralado, ou seja, uma combinação que une o alto e o baixo, num anelo ascendente e progressivo, movimento que traduz numa permanente mudança, apresenta a união dos contrários, o nascimento e a morte, numa espécie de rito de iniciação sucessiva. Logo, *Perto do coração selvagem* é um “romance ritual”, porque seus personagens são ritualísticos e a narração, por sua vez é o passado da memória de encontro com o presente da revelação epifânica. Assim, em meio ao processo epifânico, percebemos o indivíduo em sua travessia, especialmente dentro do espaço que se ritualiza o conhecimento, pois através de algumas provas durante a vivência em comunidade, este consegue conhecer-se através do outro.

O caráter ritual no romance em questão segue na direção da revelação epifânica. Em seu sentido literário, a epifania é o relato de uma experiência, pois primeiramente se mostra simples e rotineira e, posteriormente a observamos representando o encontro com a revelação de algo, ou alguma coisa.

Dessa forma, buscamos apontar nesse momento, o processo ritual da escrita no romance em estudo, a fim de conceituar inicialmente como a teoria dos ritos de passagem será desenvolvida nos próximos capítulos desta dissertação. Além disso, a essência do rito compreende o sentido contínuo e obsessivo da personagem em sua travessia de uma condição a outra, visto que o seu pensamento identifica-se com os termos viver/ identidade/ continuidade, os quais serão analisados posteriormente.

No ritual de transformação, metamorfose de Joana, encontramos em seus estágios de vida, a mudança de sua fase de criança a adolescente, bem como da posição social de mulher solteira a casada. Sendo assim, o romance em questão apresenta uma consciência desse processo de mudança. Isso acontece, porque o vislumbramos de dois modos: o primeiro relacionado ao aspecto implícito, uma vez que a personagem não fala do ritual, mas o dramatiza: “[...] ela ficou *sentido* sua respiração percorrê-la de ida e de volta, de ida e de volta. [...] e o dia, o dia, depois a noite, depois o dia. Alguma vez haveria de partir, de separar-se de novo” (LISPECTOR, 1980, p. 161; grifo nosso).

Explícito, quando Joana teoriza sobre a natureza dos ritos de passagem. Então, podemos citá-lo, desse modo: “ela nascera, ela morreria, a terra ... [...]. A mesma consciência violenta e instantânea que a assaltava às vezes nos grandes instantes de amor, como um afogado que vê pela última vez” (LISPECTOR, 1980, p. 127). Assim, a presença do ritual no texto reflete como o único destino com que nascemos e passamos por diferentes estágios de vida, reconhecendo que, durante essa travessia, podemos nos deparar com a exultação ou o sofrimento.

Nesse sentido, o romance, de um lado, podemos situá-lo em seu aspecto implícito e explícito da ritualização, e por outro, denotamos a existência desse espaço literário ligado de maneira indissociável ao processo da epifania através das situações cotidianas vivenciadas pela protagonista, o que implica nossa análise sob uma ótica antropológica.

Perto do coração selvagem realiza o ritual de celebração e revelação dos momentos de transição da personagem Joana, de forma que proporciona a ela vivenciar variações temporais de profunda alteração na ordem natural de suas histórias, pois ela experimenta cada fase de transição de seus ritos e, desse modo, aparece acrescido do tom de celebração daquele fato experienciado, o que sintetiza a execução de um ritual movido pelo impulso contínuo que gera um momento especial e solene. Parece-nos que Clarice Lispector no romance, cultiva um ritual contínuo, porque faz dele um movimento gerador, no qual fomenta e instaura o procedimento de sua atuação e

produção artística. Assim, faz-se necessário adentrar nesse universo do texto literário clariceano e se deixar conduzir pelo processo no qual as personagens experimentam no decorrer do romance um trajeto inevitável e favorece em todas as situações o cumprimento de seus ritos de passagem. Clarice Lispector em seu livro *A paixão segundo G.H.* teoriza sobre o conceito dos ritos de passagem, porque estes se estabelecem como “o próprio processar-se da vida no núcleo, o ritual não é exterior a ele: o ritual é inerente. [...] O ritual é a marca de Deus. E cada filho já nasce com o mesmo ritual. [...] O único destino com que nascemos é o ritual” (LISPECTOR, 2009, p. 116).

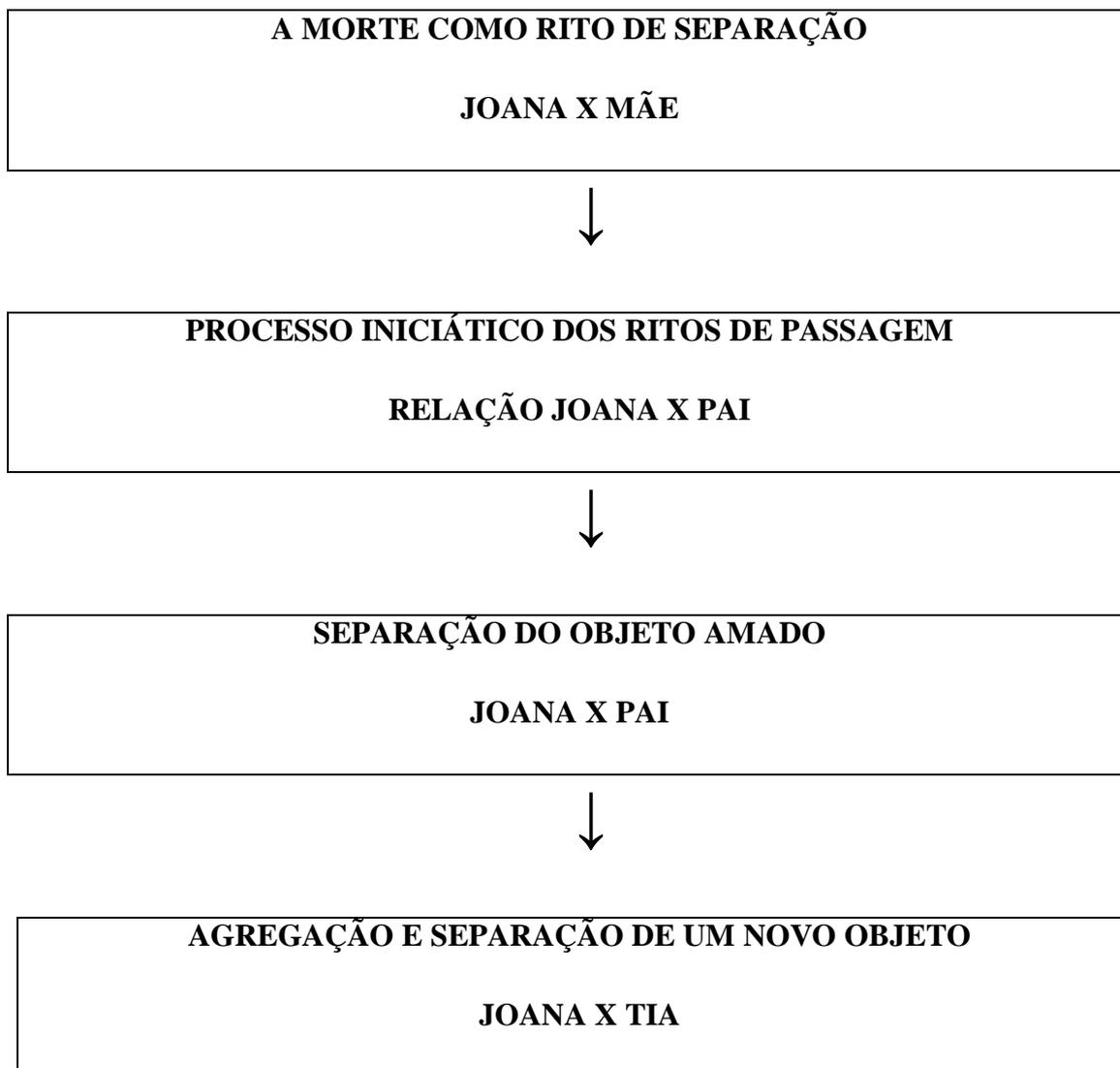
Em suma, a presença do ritual em *Perto do coração selvagem* sinaliza os estágios de crescimento e formação da protagonista Joana. Celebra uma passagem, um re-início, une o sagrado e o profano, o grotesco e o sublime e nesse percurso a morte e a vida. A personagem adentra constantemente no espaço desconhecido: a casa da tia, o internato, o casarão do amante e, desse modo, a protagonista começa a caminhar por esses ambientes, move-se por áreas até então pouco conhecidas, a fim de vivenciar o seu ritual. E diante desse espaço revelador de sua existência, em meio ao processo epifânico, ela também ritualiza o conhecimento de si mesma através do contato que estabelece com o outro, conforme veremos nos próximos capítulos.

CAPÍTULO 2

O PERÍODO DE SEPARAÇÃO: Joana-criança/ Joana-menina

Apresentaremos a seguir, um quadro simplificado da análise que será feita do rito de separação, momento este, que sinaliza um afastamento da protagonista Joana em relação às pessoas com as quais convive, para que assim, possa vivenciar e realizar a peregrinação de seus ritos de passagem.

QUADRO 1



2.1 – O PROCESSO INICIÁTICO DOS RITOS DE PASSAGEM: A MORTE E O “NASCIMENTO” COMO RITO DE SEPARAÇÃO

Esse primeiro rito, nomeado de “separação”, apresenta-se num tempo anterior ao do início da narrativa, pois Joana perdera a mãe, uma vez que as informações sobre esta são poucas, o que sugere a sua ausência nos primeiros anos de vida da filha, que pode contar apenas com as lembranças do pai sobre a esposa. Sendo assim, percebemos que a mãe é mencionada somente a princípio, quando o pai relata a um amigo. “Chamava-se Elza. Me lembro que até lhe disse: Elza é um nome como um saco vazio. Era fina, enviesada – sabe como, não é? –, cheia de poder. Tão rápida e áspera nas conclusões, tão independente e amarga” (LISPECTOR, 1980, p. 23). Joana cita a mãe uma única vez, apresentando-a de maneira estranha e distanciada: “Hoje então que ela estava com medo de Elza. Mas não se pode ter medo da mãe. A mãe era como o pai” (LISPECTOR, 1980, p. 24). Assim, a mãe é revelada a Joana através do relato paterno. Então, as características mencionadas sobre Elza são de uma mulher independente, poderosa, apresenta-se como “bruta” para esse homem, deixando-lhe uma filha. No entanto, esse sentimento de angústia e sofrimento ainda continua no pensamento do pai de Joana, “[...] nem me lembrava por que a chamara de bruta. Mas não tão má que a esquecesse” (LISPECTOR, 1980, p. 23). Logo, o pai a descreve como ambígua: “tu não imaginas sequer; nunca vi alguém ter tanta raiva das pessoas, mas raiva sincera e desprezo também. E ser ao mesmo tempo tão boa... secamente boa” (LISPECTOR, 1980, p. 24).

O desejo do pai em não visualizar Joana como reflexo da mãe se manifesta quando ele diz: “eu mesmo prefiro que esse broto aí não a repita. E nem a mim, por Deus... Felizmente tenho a impressão de que Joana vai seguir seu próprio caminho...” (LISPECTOR, 1980, p. 24). Mais tarde, o pai tem a ilusão de que via Elza caminhando próximo a ele, mais precisamente “[...] sobre um areal, os passos duros, o rosto fechado e longínquo [...] E num momento de angústia, dentre tantos amigos – e mesmo você, que eu não sabia por onde andava –, nesse momento pensava nela. Era o diabo...” (LISPECTOR, 1980, p. 23-24). Depois desse momento de ilusão do pai, Joana, parece seguir os mesmos passos da mãe no que diz respeito à independência, desejo de liberdade, ato de fuga, sobretudo, quando “compreendia que o pai acabara. Só isso. E sua tristeza era um cansaço grande, pesado, sem raiva. Caminhou com ele pela praia

imensa. [...] Andou, andou e não havia o que fazer: o pai morrera” (LISPECTOR, 1980, p. 35). Veremos essa análise mais adiante no texto, uma vez que a mudança de fase na vida de Joana se inscreve na possibilidade e vivência de seus ritos de passagem.

A ausência da mãe durante a educação de Joana se revela enquanto presença constante do pai, afinal, ele é o seu único elo familiar de ensinamento das coisas existentes no mundo, mas Joana não consegue desvencilhar, mesmo que no pensamento, de sua mãe, porém, mais adiante, procurará na tia uma tentativa de conforto e abrigo deixada pela carência e lacuna materna. Vale salientar que Joana, ao reconstituir uma breve imagem da mãe que surge das lembranças do pai, estabelece um distanciamento que se configura no fato de a protagonista não se referir a ela pelo vocábulo “mãe”, a chama de Elza, conferindo desse modo, o processo de distanciamento das relações familiares.

Outro aspecto relacionado à descoberta de Joana das coisas que possuem mobilidade, sentido em direção à mudança, observamos no capítulo inicial do romance nomeado “O pai”, o olhar da personagem para as imagens da competição dos animais na natureza, pois eles não “sabiam-que-iam-morrer”, cuja imagem demonstra a fatalidade e devoração dos seres que estão vivendo no reino animal. Logo, percebemos como a protagonista vivencia esse processo, afinal, é inerente à sua percepção diante do que há de selvagem nas relações entre animais e humanos.

Encostando a testa na vidraça brilhante e fria olhava para o quintal do vizinho, para o grande mundo das galinhas-que-não-sabiam-que-iam-morrer. E podia sentir como se estivesse bem próxima de seu nariz e terra quente, socada, tão cheirosa e seca, onde bem sabia, bem sabia uma ou outra minhoca se espreguiçava antes de ser comida pela galinha que as pessoas iam comer. (LISPECTOR, 1980, p. 09).

Nesse mundo imaginário da criança estabelecido na primeira parte do romance, observamos o mundo infantil de Joana sendo marcado pelo tema da morte, principalmente entre animais (a galinha que come a minhoca e as pessoas que comeriam a galinha), um ciclo de vida que sempre se inicia e se fecha.

A passagem de Joana-criança pela escola denota a inquietação de quem está por descobrir as sensações, vertigens e percepções. O narrador descreve esse ambiente

escolar numa imagem quase romântica desse espaço, o que sugere mais uma vez a relação existente entre a natureza e a vida humana se intercomunicando, ou seja, “o fim de sol tremia lá fora nos galhos verdes. Os pombos ciscavam a terra solta. De quando em quando vinham até a sala de aula a brisa e o silêncio do pátio do recreio. Então tudo ficava mais leve, a voz da professora flutuava como uma bandeira branca” (LISPECTOR, 1980, p. 25). Do mesmo modo, a narradora define que através dessa união é por onde a felicidade, especialmente entre o pai e Joana se propaga, pois “daí em diante ele e toda a família dele foram felizes. – Pausa – as árvores mexeram no quintal, um dia de verão. – Escreveram em resumo essa história para a próxima aula” (LISPECTOR, 1980, p. 25).

Depois disso, Joana na escola questiona a professora sobre a sensação que sente quando se está feliz, ou como ela mesma interroga: “o que é que se consegue quando se fica feliz?” (LISPECTOR, 1980, p. 25). A professora de forma atônita não sabe como respondê-la, e sugere a ela que:

– Repita a pergunta...?

Silêncio. A professora sorriu arrumando os livros.

– Pergunte de novo, Joana, eu é que não ouvi.

– Queria saber: depois que se é feliz o que acontece? O que vem depois? – repetiu a menina com obstinação.

A mulher encarava-a surpresa.

– Que idéia! Acho que não sei o que você quer dizer, que idéia! Faça a mesma pergunta com outras palavras...

– Ser feliz é para se conseguir o quê?

A professora enrubesceu – nunca se sabia dizer por que ela avermelhava. Notou toda a turma, mandou-a dispersar para o recreio. (LISPECTOR, 1980, p. 25-26).

Nesse excerto, vislumbramos a tentativa da professora em conseguir resolver essa dúvida de Joana, mas não consegue respondê-la e, sobretudo, fica receosa com tal pensamento. Por isso, identificamos dessa forma, uma atitude e curiosidade que a distingue de outras crianças, afinal, ser “diferente” é a marca que a direciona por todas as passagens da sua vida. Isso porque ela possui uma aguda consciência de si mesma, pois a vida pulsa dentro

de si e de que esta deve ser alcançada, portanto, ela procura captar o sentido do verbo viver.

Mais uma vez, a professora intervém apresentando uma alternativa, isto é, sugere que “pegue num pedaço de papel, escreva essa pergunta que você me fez hoje e guarde-a durante muito tempo. Quando for grande leia-a de novo. – Olhou-a. Quem sabe? Talvez um dia você possa respondê-la de algum modo” (LISPECTOR, 1980, p. 26). Joana como quem quer cada vez mais respostas sobre essa pergunta, responde de maneira séria e breve: “– Não. – Não o quê? – perguntou surpresa a professora. – Não gosto de me divertir – disse Joana com orgulho. – Perdeu o ar sério, corou. – Ou talvez isso não tenha importância e pelo menos você se divertirá com...” (LISPECTOR, 1980, p. 26). Do mesmo modo, a professora, então, pergunta a Joana se ela “não achou esquisito... engraçado eu mandar você escrever a pergunta para guardar? – Não – disse. Voltou para o pátio” (LISPECTOR, 1980, p. 26). Diante disso, concluímos que Joana-criança está sempre em busca de aprender e descobrir de modo perspicaz as sutilezas, inquietudes e respostas diante das coisas que estão ao seu redor, porque ela quer penetrar em assuntos e fatos da vida onde poucos se aventuram.

Ademais, percebemos que a relação e tentativa de comunicação entre Joana e o pai se revela como frustração, enquanto resultado desse diálogo. Joana está sempre a questionar o motivo pelos quais as coisas existem no mundo e qual a função delas. Percebemos sua aventura imaginativa que tem como interlocutor o pai, pois este sempre quando é questionado pela filha, responde com desinteresse às suas inquietações, afinal os seus diálogos aparecem falhados, entrecortados e se apresentam carentes de atenção e afetividade.

Conforme Yudith Rosenbaum:

a impotência do registro dialogal ou comunicativo – tão visível nas pausas, intervalos e reticências ao longo do romance, bem como nos impasses de contato dual (Joana/ pai, Joana/ professor, Joana/ Otávio, Joana/ tios, Joana/ Lídia, Joana/ amante...) – reverte-se na profusão de palavras no movimento introspectivo, na busca desesperada de se comunicar ao menos consigo mesma. Nesse sentido, a personagem vai se construindo como estrangeira, estranha ao mundo, antagônica ao outro, quadro cada vez mais realista da ficção moderna enquanto retrato do mundo contemporâneo. O mundo se ergue como ameaça e mistério para uma Joana cada vez mais encapsulada,

que tanto mais se distancia do mundo quanto mais mergulha na busca de seu entendimento. (ROSENBAUM, 1999, p. 41).

O mundo vivenciado por Joana não obedece regras, nem autoridades de diferentes espécies, pois ela faz apontamentos e questionamentos sobre a sociedade, assinalando a natureza heterogênea que possui em relação aos diferentes sujeitos que a integram. O espaço de Joana se revela enquanto produção de percepções por demais orgânicas para serem articuladas com nitidez. Diante disso, o espaço ocupado pela tia, Otávio ou o amante, por exemplo, representa o espaço socializado, coletivo e ligado às normas institucionalizadas. Esses espaços associam-se à estrutura social, uma vez que são lugares que demarcam as relações de poder e dominação, espaço de separação e agregação, divisão e confronto. À medida que Joana busca se constituir no mundo através do estigma da diferença, o que denota uma forma pertinente de significar-se e apresentar-se no mundo, ela instaura uma postura subversiva em relação aos padrões sociais e ao modo de se comportar nesse contexto sócio-cultural.

Nesse sentido, a relação entre Joana e o pai, parece desaparecer no desenvolvimento dos capítulos da narrativa, até culminar na morte deste mais adiante. Logo, podemos depreender que a figura paterna, enquanto estrutura formadora para o desenvolvimento de Joana, manifesta-se ausente e precária, no entanto, a sua tentativa de diálogo com ele sugere que as partes rompidas nesse processo não se integram: “ – Papai, que é que eu faço? – Vá estudar. – Já estudei. – Vá brincar. – Já brinquei. – Então não me amole” (LISPECTOR, 1980, p. 11). Contudo, mesmo não obtendo sucesso no diálogo que tenta realizar com o pai, Joana persegue o que está trancafiado em si mesma, sobretudo, no que diz respeito às possibilidades de comunicação com o outro, que se metamorfoseia e se dispersa. Desse modo, os ritos de passagem que a protagonista realiza na narrativa trazem consigo a ideia de mobilidade, porque se fazem necessário durante o contato e experiência com o outro.

Mais uma vez, a protagonista tem como interlocutor o seu pai, que está junto dela nas primeiras tentativas que ela procura para expressar a realidade através das palavras.

– Papai, inventei uma poesia.

– Como é o nome?

– Eu e o sol. – Sem esperar muito recitou:

– “As galinhas que estão no quintal já comeram duas minhocas mas eu não vi”.

– Sim? Que é que você e o sol têm a ver com a poesia?

Ela olhou-o um segundo. Ele não compreendera... (LISPECTOR, 1980, p. 10).

Essa fase de descoberta e a figura do pai são constantes em seu processo de brincar com as palavras, porque o brincar está associado à consciência das coisas existirem no mundo. O pai é “a base de Joana, seu primeiro referencial, seu grande amor. O mundo começou a fazer sentido a partir do momento em que ele esteve ao seu lado, pois através desse contato e experiência é que ela percebe-se segura e protegida, dentro de seu abraço” (PIRES, 2006, p. 120). De um modo geral, será nos braços do pai que sentindo “o cheiro forte que vinha dos seus braços” (LISPECTOR, 1980, p. 25), onde adormecia, que ela idealiza o paradigma libertário e independente. O primeiro som que se “ouve” literariamente na abertura do romance é a máquina de escrever do pai de Joana, pois este detém o comando inicialmente da palavra escrita e, logo mais, ela tentará romper no sentido de expressar sua subjetividade. No entanto, será ele que habilitará o mundo a ela, especialmente em sua inserção no mundo da linguagem e das relações sociais, instaurando, dessa forma, uma interação entre sociedade e indivíduo.

De fato, a ausência da mãe é percebida por Joana quando esta manipula seus objetos, principalmente a boneca que assemelha consigo mesma e também com a mãe. Segundo Rosenbaum: “a boneca parece apontar para duas identificações: a própria Joana (‘A filha, a fada, o carro azul não seriam senão Joana’, sendo cada objeto um desdobramento seu) e a mãe [...]” (ROSENBAUM, 1999, p. 35). Além disso, o atropelamento da boneca imaginado por Joana, então, “seria expressão da necessidade de destruir os objetos que frustram ou abandonam a criança” (ROSENBAUM, 1999, p. 35), sendo exemplo fidedigno como abandono da mãe. Winnicott aponta que, quando “as crianças brincam por prazer, é muito mais difícil para as pessoas verem que as crianças brincam para dominar angústias, controlar ideias ou impulsos que conduzem à angústia se não forem dominados” (WINNICOTT, 1975, p. 162). Entretanto, Joana encena o jogo morte/ vida com o corpo da boneca Arlete, maneira encontrada por ela de lidar com a dimensão insólita da morte:

já vestira a boneca, já a despira, imaginara-a indo a uma festa onde brilhava entre todas as outras filhas. Um carro azul atravessava o corpo de Arlete, matava-a. Depois vinha a fada e a filha vivia de novo. A filha, a fada, o carro azul não eram senão Joana, do contrário seria pau a brincadeira. Sempre arranjava um jeito de se colocar no papel principal exatamente quando os acontecimentos iluminavam uma ou outra figura. Trabalhava séria, calada, os braços ao longo do corpo. Não precisava aproximar-se de Arlete para brincar com ela. De longe mesmo possuía as coisas. (LISPECTOR, 1980, p. 10-11).

Nessa perspectiva, assim como a boneca Arlete é o simulacro da mãe de Joana, os bonecos de papel ou o pequeno homenzinho do tamanho de um fura-bolos representam a imagem do pai. Essa figura do pai associada à objetos que podem ser manipulados, manuseados está atrelada ao universo fantasioso da protagonista que elabora e imagina a carência de um pai, como servo sempre pronto às suas ordens, e transfigura nesses bonecos o discurso de prontidão e presteza de tal realização, pois “sou vosso servo, princesa” (LISPECTOR, 1980, p. 11). Contudo, descreve esse homenzinho como tendo “voz grossa e dizia de dentro do bolo: ‘Majestade Joana, podeis me escutardes um minuto, só um minuto podereis interromperdes vossa sempre ocupação?’” (LISPECTOR, 1980, p. 11). Mais uma vez, fazendo referência à imagem do pai. “É só mandar que eu faço” (LISPECTOR, 1980, p. 11). O processo de invenção da personagem implica na possibilidade de tornar a vida uma ficção, que lhe proporciona recursos para lidar com todas as intempéries desta. Joana adulta também mantém essa capacidade lúdica da infância de misturar a ficção e a realidade, de inventar novas formas para seu mundo, é o que analisaremos mais adiante.

Por meio desse jogo da dramaturgia, encenação e fabulação, a menina Joana exerce seu domínio mágico, fantasioso sobre a morte e sobre a vida fazendo morrer e reviver a boneca. Joana, ao imaginar tal ação, volta-se ao processo de invenção, especialmente as suas poesias. E nesse sentido, Winnicott descreve que

a criança adquire experiência brincando. A brincadeira é uma parcela importante da sua vida. As experiências tanto externas como internas podem ser férteis para o adulto, mas para a criança essa riqueza encontra-se principalmente na brincadeira e na fantasia. Tal como as personalidades dos adultos se desenvolvem através de suas experiências da vida, assim as das

crianças evoluem por intermédio de suas próprias brincadeiras e das invenções de brincadeiras feitas por outras crianças e por adultos. Ao enriquecerem-se, as crianças ampliam gradualmente de exagerar a riqueza do mundo externamente real. A brincadeira é a prova evidente e constante da capacidade criadora, que quer dizer vivência. (WINNICOTT, 1975, p. 163).

Joana, ao experimentar a linguagem de forma lúdica, percebe nesta uma relação evidente e direta do processo de brincar, pois se liga à capacidade de reinventar e dominar o mundo a todo instante. Por meio da fabulação ela reencena seu conflito com a morte, uma vez que o uso da palavra torna-se também uma espécie de domínio mágico sobre o seu mundo. Logo, aliada ao processo do brincar, temos a linguagem enquanto forma de fugir da monotonia, pois se apresenta como exemplo de (re)criação de seu próprio mundo, com o propósito de inventar o que ainda não existe. Além disso, podemos dizer que o mundo infantil experimentado por Joana sofre mudanças de acordo com cada estágio vivido, então, torna-se coerente essa passagem de uma condição a outra principalmente porque se apresenta enquanto cerimônia do ritual da vida da protagonista.

Sendo assim, fica evidente como a separação dos mortos no mundo dos vivos se estabelece, conforme Mircea Eliade nos apresenta primeiramente dizendo:

é certo que o rito de passagem por excelência é representado pelo início da puberdade, a passagem de uma faixa de idade a outra (da infância ou adolescência à juventude). Mas há também ritos de passagem no nascimento, no casamento e na morte, e pode se dizer que, em cada um desses casos, se trata sempre de uma iniciação, pois envolve sempre uma mudança radical de regime ontológico e estatuto social. Quando acaba de nascer, a criança só dispõe de uma existência física; não é ainda reconhecida pela família nem recebida pela comunidade. São os ritos realizados imediatamente após o parto que conferem ao recém nascido o estatuto de “vivo” propriamente dito; é somente graças a esses ritos que ele se integra à comunidade dos vivos. (ELIADE, 1992, p. 89).

A fase de separação representa, além da morte da mãe já analisada acima, também o momento pelo qual Joana encara a morte do pai. Diante disso, percebemos que a separação será difícil para ela, porque tem no pai uma relação de amor fraterna e idealizada. Por isso, Joana-menina revela “que quando crescer vai ser herói” (LISPECTOR, 1980, p. 22). Afinal, ela sonha em reproduzir e assumir o paradigma

rebelde e independente do pai. Portanto, instaura-se nesse ponto o momento de cisão, no qual a morte será inevitável. Desse modo, é necessário que haja uma reintegração da protagonista ao mundo dos vivos para que se configure o rito de separação, isto é, há uma nova transição na narrativa, o que favorece o contato da protagonista com uma outra realidade diferente da sua, que, por sua vez, se estabelecerá na casa da tia.

Segundo Eliade, o ritual de iniciação do sujeito “transitante” “começa sempre com a separação do neófito de sua família” (ELIADE, 1992, p. 91), o que acaba por acarretar a esse rito de passagem, ou melhor, de separação, a instância definidora, símbolo da morte perpetuando-se, pois como apresentamos, a personagem separa-se da mãe e, posteriormente do pai.

2.2 – A TRANSIÇÃO PARA UM NOVO ESPAÇO: A CASA DA TIA

Depois da morte do pai, Joana é obrigada a se mudar para a casa da tia, vivendo, desse modo, um período de margem, pois está longe do seu lugar de origem. No entanto, será nesse novo espaço, que, num primeiro momento, descreve como “refúgio onde o vento e a luz não entram” (LISPECTOR, 1980, p. 32), local melancólico e difícil de respirar, no qual não conseguirá se integrar à nova estrutura familiar, portanto, não pode assumir uma posição definida dentro desta. Na verdade, quando Joana adentrou a porta da casa da tia, depreendemos o seu significado como o ingresso em um novo mundo, porque “a porta é o limite entre o mundo estrangeiro e o mundo doméstico” (GENNEP, 2011, p. 37). Contudo, a voz narrativa descreve a reação da natureza das coisas quando ela está prestes a entrar nesta: “os coqueiros se retorciam desesperados e a claridade a um tempo velada e violenta se refletia no areal e no céu, sem que o sol se tivesse mostrado ainda” (LISPECTOR, 1980, p. 32). E Joana ao tentar se recompor depois da morte do pai, descobre que as coisas do mundo não estão seguindo o curso natural de sua existência e, desse modo, revela: “Meu Deus, o que acontecera com as coisas? Tudo gritava: não! não!” (LISPECTOR, 1980, p. 32). Vale a pena dizer que o narrador, ao nos mostrar essa cena da paisagem externa da casa da tia, descreve também a natureza e a imagem do estado interior de Joana nesse momento,

pois reflete o estado que se encontra, ou seja, numa interestrutura, no período liminar e marginal desse processo ritual.

Vale ressaltar que antes de Joana viver seu rito de passagem na casa da tia, ainda estando na casa do pai, experimenta do bolo que a empregada à oferece e ela descreve como algo estranho, escuro, pois tinha “gosto de vinho e barata”. Essa reação que ela expõe demonstra o “peso” que estava sentindo naquele momento, mas depois sabe que poderá expeli-lo. Isso porque o bolo representa o processo de auto-consciência o qual precisa ser “ingerido” e, posteriormente, transformado e articulado a uma nova posição, interação e relação social. Joana reconhece que essa mudança em sua vida “dava-lhe uma tristeza de corpo que se juntava àquela outra tristeza – uma coisa imóvel atrás da cortina – com quem dormira e acordara” (LISPECTOR, 1980, p. 31). Desse modo, percebemos qual o “sentido teria esse bolo, ingerido na casa do pai e vomitado depois da fuga da casa da tia? Que tristeza é essa que tinga de melancolia o ritual de passagem, morte e ressurreição, da casa paterna para o mundo desconhecido?” (PONTIERI, 1999, p. 91). Logo, a morte do pai torna-se amarga e difícil de superar para ela, mas depois vem à tona a consciência de sua vivência no mundo, de sua própria vida, de seu passado ao lado dele e da sua direção ao futuro. Identificando assim, que um dia nascido poderia morrer do mesmo modo que seu pai.

A chegada de Joana na casa da tia sugere a possibilidade e a existência do barulho que vinha das águas do mar, o “cheiro de feijão misturado com alho”, em geral, as sinestésias que acontecem nesse espaço, no qual “aos soluços eles cresciam, cresciam” (LISPECTOR, 1980, p. 33). Tudo na casa se movia com a presença de Joana, “um homem no quadro olhava-a de dentro dos bigodes” (LISPECTOR, 1980, p. 33), um mundo o qual era “preto e branco” e, a partir de então, sinaliza as variações de cores, sons e sensações. Assim, ela não consegue manter-se nesse local, e incomodada resolve abrir a porta e fugir em direção à praia. Nessa sequência de fatos, depois da fuga de Joana desse ambiente, este é invadido por “uma onda de vento e de areia”, que levanta as cortinas e traz ar fresco a esse local que, até então, se mantinha escuro, fechado e denso. Essa situação revela o ar de liberdade que Joana procura ao sair dessa casa, porque ali descobrira que não conseguiria se identificar e nem se relacionar harmonicamente com sua nova família. No entanto, essa mesma liberdade enquanto um atributo do pensamento ou uma qualidade da vontade a qual alguém anseia, representa “o estado do homem livre, que o capacitava a se mover, a se afastar de casa, a sair para

o mundo e a se encontrar com outras pessoas em palavras e ações” (ARENDDT, 2005, p. 194).

A própria divisão espacial da casa sugere a possibilidade de gradação, ou seja, em cada área desta percebemos um significado definido. Na porta encontramos o acesso ao interior da casa, bem como é a tia quem aparece com um robe de flores vindo desse corredor escuro. Na sala de visitas, “as paredes eram grossas, ela estava presa, presa!” (LISPECTOR, 1980, p. 33). Um corredor é uma “espécie de conduto, de um umbigo simbólico entre um mundo e outro. Um lugar de passagem. Um corredor, mas escuro, que ao mesmo tempo separa e une” (SANT’ANNA, 1996, p. 247). Essa experiência de travessia vivenciada na escuridão dessa casa permite o acesso e ingresso da protagonista nesse espaço revelador de suas experiências profundas, pois nesse lugar demarcado, ela também realiza a peregrinação obscura da procura de si mesma.

A cozinha, por sua vez, é um local especial da casa, que podemos considerá-la sendo de exclusividade feminina, uma vez que percebemos em sua estrutura física como um espaço construído separado do restante da casa e também como espaço das comidas, pois “era uma das grandes preocupações da casa” (LISPECTOR, 1980, p. 58). Será durante a hora das refeições que a reflexão das realizações diárias é compartilhada. Na sala de jantar é que o rito do ato de comer será consumado, por isso torna-se profano, “pois acontece todos os dias, satisfaz necessidades essencialmente utilitárias e materiais, faz parte de nossa existência vulgar”. (DURKHEIM, 2003, p. 325).

O rito ligado ao ato de comer apresenta-se na casa da tia quando todos estão reunidos “ao redor da mesa escura, sob a luz enfraquecida pelas franjas sujas do lustre, também o silêncio se sentara nessa noite” (LISPECTOR, 1980, p. 58). Joana num olhar perscrutador observa a todos, especialmente nos ruídos provocados por estes durante a ingestão dos alimentos. Esse ritual do ato de comer revela as ações e reações durante o jantar. “Então a mulher erguia os olhos e imobilizada com o garfo na mão, esperava ansiosa e humilde. Joana desviava a vista, vitoriosa, abaixava a cabeça numa alegria profunda que inexplicavelmente vinha misturada a um aperto doloroso na garganta [...]” (LISPECTOR, 1980, p. 58).

A protagonista, por sua vez, quebra a monotonia desse instante com um questionamento, suscitando certa perturbação no ar: “Armanda não veio? – a voz de Joana apressou o tic-tac do relógio, fez nascer um súbito e rápido movimento na mesa”

(LISPECTOR, 1980, p. 58). Além disso, esse rito indica a possibilidade de “mastigar” e “ingerir” os problemas diários e, posteriormente “expeli-los”, pois noutra momento, Joana, ao questionar os tios sobre a sua ida para o internato, estes se demonstram inquietos, e dessa maneira, percebemos essa reação na seguinte cena: “a terrina de sopa escorregou das mãos da tia, e o caldo escuro e cínico espalhou-se rapidamente pela mesa. O tio abandonou os talheres sobre o prato, o rosto angustiado” (LISPECTOR, 1980, p. 59). Assim, fica evidente a qualificação dada aos alimentos de escuro e cínico, conforme os observamos como características apresentadas pelo narrador a fim de representar os tios de Joana nesse momento, afinal, diante de tal pergunta, a tia ficou “imóvel e fascinada como diante de algo irremediável, a mulher fitava a sopa derramada que esfriava rapidamente” (LISPECTOR, 1980, p. 59).

Nessa concepção, a simbologia da palavra casa, segundo o *Dicionário de símbolos*, de Chevalier e Gheerbrant revela que:

a psicanálise reconhece, em particular, nos sonhos de casa, diferenças de significação segundo as peças representadas, e correspondendo a diversos níveis da psique. O exterior da casa é a máscara ou a aparência do homem; o telhado é a cabeça e o espírito, o controle da consciência; os andares inferiores marcam o nível do inconsciente e dos instintos; a cozinha simbolizaria o local das transmutações alquímicas, ou das transformações psíquicas, isto é, um momento da evolução interior. Do mesmo modo, os movimentos dentro da casa podem estar situados no mesmo plano, descer, ou subir, e exprimir, seja uma fase estacionária ou estagnada do desenvolvimento psíquico, seja uma fase evolutiva, que pode ser progressiva ou regressiva, espiritualizadora ou materializadora. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1997, p. 197).

Desse modo, num primeiro momento, a casa da tia representa esse lugar de refúgio, de seio maternal, um espaço fechado de proteção, como o útero ou o colo materno, mas com o passar dos acontecimentos e do tempo, Joana acaba por repudiar as normas familiares ali impostas.

Para Gaston Bachelard a casa é nosso canto do mundo, pois evoca todo local verdadeiramente habitado e possui sentido quando se liga a mais antiga memória, abrigando, assim, o pensamento e os sonhos. A casa, então “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”

(BACHELARD, 1974, p. 359). E é isso que observamos quando Joana ingressa nesse novo espaço. A casa da tia faz a personagem evocar as imagens de seu passado, pois adentrando “na nova casa, voltam as lembranças das antigas moradias, viajamos até o país da Infância Imóvel, imóvel como o Imemorial” (BACHELARD, 1974, p. 359). Revivendo dessa forma, as “lembranças de proteção” que tinha em relação ao pai e que nesse instante está ameaçada diante de sua nova família.

Portanto, podemos inferir a possibilidade da casa representar o próprio corpo da tia que “de lá de dentro, da escuridão, como se ouvisse através de um travesseiro [...]. Os seios da tia podiam sepultar uma pessoa” (LISPECTOR, 1980, p. 32). Assim, ela aparece visualizada por Joana como objeto, o qual sempre podemos descobrir algo novo, assim como a cartola de um mágico por onde podemos “retirar uma surpresa, um bicho, uma caixa, quem sabe o quê” (LISPECTOR, 1980, p. 33). O ambiente melancólico da casa da tia se revela como casa-túmulo, pois representa um local que está associado a uma prisão, clausura, imagens que, por sua vez, estão ligadas à morte, pela simbologia e experiência de sepultamento.

Nesse sentido, o período de separação de Joana em relação à morte de seu pai desenrola outros acontecimentos inesperados por ela, os quais promovem a realização das passagens de seus ritos. Em suma, Eliade descreve-nos algo semelhante, mas que se efetua durante o retiro de um neófito numa selva. Entretanto, esse ritual de separação desse indivíduo de seu grupo, serve-nos de comparação ao estágio ritualístico que a protagonista vivencia, uma vez que

a cerimônia começa sempre com a separação do neófito de sua família e um retiro na selva. Já há ali um símbolo da morte: a floresta, a selva, as trevas simbolizam o além, os “Infernos”. Em alguns lugares acredita-se que um tigre vem e transporta no dorso os candidatos: a fera encarna o Antepassado Mítico, o Senhor da iniciação, que conduz os adolescentes aos Infernos. Além disso, considera-se que o neófito é engolido por um monstro, em cujo ventre reina a Noite cósmica; é o mundo embrionário da existência, tanto no plano cósmico como no plano da vida humana. Em inúmeras regiões, existe na selva uma cabana iniciática. É aí que os jovens candidatos sofrem uma parte de suas provas e são instruídos nas tradições secretas da tribo. Ora, a cabana iniciática simboliza o ventre materno. A morte do neófito significa uma regressão ao estado embrionário, mas isto não deve ser compreendido unicamente em termos de fisiologia humana, mas também em termos cosmológicos: o estado fetal equivale a uma regressão provisória ao mundo virtual, pré-cósmico. (ELIADE, 1992, p. 91).

Associando esse fragmento com a realização das fases vividas por Joana nesse período de separação, observamos primeiramente o afastamento dela em relação a família, no caso, do pai. Posteriormente, a personagem segue em direção à casa da tia, e tem como percepção, um local obscuro e denso. Em seguida, o contato de Joana em relação à tia, especialmente com o seu corpo, considera que ela esteja sendo “engolida por um monstro”, e esse corpo apresenta-se a ela como algo assustador e tenebroso, mas também associado ao “mundo embrionário da existência”, uma vez que a casa da tia representa uma “cabana iniciática”, pois neste local, a protagonista realizou algumas de suas provas e provações, porque adentrou em espaços desconhecidos, numa espécie de mistérios da iniciação a qual revela pouco a pouco à personagem as verdadeiras dimensões da existência, porque nesse contexto, o simbolismo do nascimento acompanha quase sempre o da morte. Portanto, a personagem estando em seu mundo cósmico mostra como esse processo de regressão se evidencia na busca da gênese e essência do ser e estar no mundo.

A casa da tia enquanto “cabana iniciática” aparece como a raiz que sustenta a função de habitar. “Ela é a planta humana mais simples, aquela que não precisa de ramificações para subsistir. [...] Pertence às lendas. É um centro de lendas” (BACHELARD, 1974, p. 375). A cabana do indivíduo iniciante é uma imagem que “grava-se em nossa memória”, pois revela as recordações vividas, as lembranças apagadas, numa espécie de “sonho de cabana”, que apresenta o desejo de viver em outro lado, longe da casa natal, longe dos cuidados paternos e maternos.

Os movimentos de fuga de Joana, ao abandonar a casa do pai apontam o seu encontro com a tia, em especial ao corpo desta, que é descrito como algo grotesco, portanto, “indica sua interação com o mundo. Os seios formam saliências e reentrâncias. Penetram no mundo, que os penetra. São fonte de nutrição e garantia de continuidade da vida. Mas nele a vida se esgota” (PONTIERI, 1999, p. 94). Do mesmo modo, o corpo da tia apresenta-se ligado à nutrição, mas também à sexualidade, porque, assim, os “seios agigantados destacam, são processos desveladores do corpo não como algo acabado e fechado, mas como espaço do devir. O corpo maternal da tia reúne as imagens antitéticas de berço e túmulo” (PONTIERI, 1999, p. 94). A reação de Joana ao se sentir engolida pela tia em seu abraço sugere a volta dela a um útero escuro e

aterrorizante, entendido por esta como espécie de enjôo, náusea, o que representa seu encontro a convivência com um feminino maternal e acolhedor, do qual ela é carente.

No entanto, a náusea que Joana exprime nesse instante, se revela como

forma emocional violenta da angústia, que arrebatava o corpo, manifestando-se por uma reação orgânica definida. Quando nos sentimos existindo, em confronto solidário com a nossa própria existência, sem a familiaridade do cotidiano e a proteção das formas habituais da linguagem, quando percebemos ainda a irremediável contingência, ameaçada pelo Nada, dessa existência, é que estamos sob o domínio da angústia, sentimento específico e raro, que nos dá uma compreensão preliminar do Ser. (NUNES, 2009, p. 93).

A angústia de Joana, solitária, entregue a si mesma, liberta para o mundo revelamos e direciona-nos ao que era familiar para ela, e que acaba por tornar-se estranho, inóspito, porque não consegue reconhecer, por exemplo, na tia o seu espelho para identificar-se, porque a última representa a “normalidade das instituições sociais, cujos códigos de comportamento, interiorizados pela mulher, determinam a expressão dramática dos sentimentos de Joana órfã” (PINTO, 1990, p. 97). A partir dessa normalidade é que Joana a vê como alvo a ser atingido, ou como apresenta ainda Cristina Ferreira Pinto:

a tia e o tio não vivem, “brincam” dentro dos papéis que assumem sem questionar, seguindo de perto os preceitos sociais de comportamento. Essa existência, ainda que ‘morta’, dá-lhes no entanto o respaldo do grupo social e daí vem-lhes uma certa autoridade, um certo poder, o qual Joana sente que pode destruir, analisando-os, isto é, reduzindo suas existências ao vazio que são em essência”. (PINTO, 1990, p. 97).

Nesse aspecto, Joana, ao sair da casa da tia, a qual não se identificava com esse ambiente obscuro, numa espécie de recusa e numa reação de fuga, que até então, se manifesta pelo desejo de vomitar, de náusea, pois seu comportamento é um modo de repelir a “fascinação do absurdo”, que se depara e sente o seu “rosto violentamente afastado do peito da tia por suas mãos gordas [...]. A língua e a boca da tia eram moles e mornas como as de um cachorro” (LISPECTOR, 1980, p. 32). Por isso, essa nova

situação vivenciada e “ingerida” por ela será repelida, pois se torna insuportável e de suprema repugnância.

Portanto, a angústia da personagem cresce, a emoção agrava, tomando conta de seu corpo, o que faz com que ela mesmo assim, engula o enjôo que lhe vinha do estômago, por se sentir ameaçada pelo corpo-túmulo da tia, que poderia sepultá-la, entre as “massas de carne macia e quente”, mas depois de sair dessa casa rumo à praia, onde está o seu abrigo e, porventura, a representação de seu pai. Logo, Joana, não conseguindo conter a cólera que estava sentindo, manifestou-se de modo expressivo, numa espécie de vingança para com a tia, entre as rochas vomitou.

2.3 – A SIMULTANEIDADE DO TEMPO NA VIVÊNCIA DOS RITOS DE PASSAGEM

O tempo, por sua vez, aparece como elo indispensável no cumprimento dos ritos de passagem, porque marcam o desenvolvimento social do indivíduo. Todavia, o tempo, enquanto elemento narrativo em *Perto do coração selvagem*, de um lado, apresenta uma disposição linear, regulada pelo fio da história da vida de Joana. Por outro lado, uma posição que reage a esta linearidade, mediante alternância de tempos, a representação do sujeito pautada na fragmentação, na fissura. A ideia de percepção temporal compreende que a passagem do tempo atua simultaneamente sobre a natureza interior dos personagens, uma vez que se reconhece a relação estabelecida entre aquele, a consciência da protagonista e a mudança das fases da vida.

Nessa mesma perspectiva, a percepção de que as “coisas” se sucediam mediante o seguimento de um relógio levou Henri Bergson, em seu livro *Duração e Simultaneidade*, a demonstrar o seguinte: para compreender melhor a união entre a duração interior e o tempo das coisas, um indivíduo deveria imaginar-se de olhos fechados ouvindo uma música e acompanhando-a em sua mente, assim, ele perceberia que tanto o seu pensamento quanto a música possuiriam uma escala temporal simultânea, a melodia seguiria a mesma “fluidez de nossa vida interior” (BERGSON,

2006, p. 51). Logo, Joana apreende que o tempo é uma contiguidade de sua vida interior, porque a cada momento vivido tem-se uma duração percebida. Ora, sua duração é parecida com essa melodia que a faz pensar e imaginar coisas que simultaneamente não foram pensadas e, a partir de então, existirão no seu mundo.

Uma coisa que se pensava não existia antes de se pensar. Por exemplo, assim: a marca dos dedos de Gustavo. Isso não vivia antes de se dizer: a marca dos dedos de Gustavo... O que se pensava passava a ser pensado. [...] A música também. Porque não tocava sozinha todas as músicas que existiam? – Ela olhava o piano aberto – as músicas lá estavam contidas... (LISPECTOR, 1980, p. 36).

E Joana conclui: “sobretudo nisso de pensar tudo era impossível” (LISPECTOR, 1980, p. 36). Afinal, “seus olhos se alargavam, escurecidos, misteriosos. ‘Tudo, tudo’” (LISPECTOR, 1980, p. 36). Seu pensamento interior quase nunca é externalizado para os outros personagens. Logo, o pensamento é o mecanismo que impõe quando se trata de uma escrita que expressa sobre si mesma, e a qual pensa sobre si mesma. Além disso, a escrita se aproxima da música, entendida no romance como sendo da categoria do pensamento, pois “ambos vibravam no mesmo movimento e espécie” (LISPECTOR, 1980, p. 39).

Diante disso, podemos fazer uma associação entre pensamento/ música, pois estes se ligam ao processo sucessivo das iniciações e renovações que Joana comporta em alguns ritos de passagem de sua vida, por exemplo, diante da morte do pai e sua reintegração social. A música tida como algo puro, na qual não representa nada mais, apenas a si mesma. Portanto, no momento em que a música repercute, o som já não mais pertencia a ela, afinal seu pensamento jamais poderia se repetir, mas sim, renovar. Do mesmo modo, a música possuía em si a possibilidade de renovação, assim como o rito de iniciação. Dessa forma, para a protagonista o processo de assimilação musical se concretiza de forma seletiva, ou seja, ela só ouve os sons considerados por ela como puros, o que assinala um quadro de mudança em relação ao que veio antes e a possibilidade de exprimir pela própria experiência a modificação de seu estado atual.

Do mesmo modo, Mary Douglas (1976) define como o processo ritual se estabelece, uma vez que possibilita a passagem de uma mudança à outra. Ou seja,

o ritual permite, assim, concentrar a atenção, na medida em que fornece um quadro, estimula a memória e liga o presente a um passado pertinente. Facilita, deste modo, a percepção. Ou antes, transforma-a porque modifica os princípios de seleção. Não basta, pois, dizer que os ritos nos ajudam a viver com mais intensidade uma experiência que teríamos vivido de qualquer maneira. O ritual não é comparável às ilustrações que acompanham as instruções escritas de como abrir latas de conserva. Se não fosse mais do que isto, se não fosse mais que um mapa ou um diagrama, num estilo dramático, daquilo que já sabemos, viria sempre após a experiência. Na realidade, os ritos não desempenham este papel secundário. Pode bem ser que se antecipem e nos permitam formular a nossa experiência; ou ainda que nos dêem a consciência de fenômenos que, sem eles, nunca conheceríamos. O rito não só exterioriza a experiência, não só a ilumina, como a modifica pela própria maneira como a exprime. Isto é válido para a linguagem. (DOUGLAS, 1976, p. 51).

Ainda falando sobre o tempo, percebemos que este se mede através do movimento, como explica Bergson:

se eu passear meu dedo sobre uma folha de papel sem olhar para ela, o movimento que realizo, percebido de dentro, é uma continuidade de consciência, algo de meu próprio fluxo, duração, enfim. Se, agora, abrir os olhos, verei que meu dedo traça sobre a folha de papel uma linha que se conserva, onde tudo é justaposição e não mais sucessão; tenho aí algo da ordem do desenrolado, que é o registro do efeito do movimento e que também será o seu símbolo. Ora, essa linha é divisível, ela é mensurável. Ao dividi-la e medi-la, poderei portanto dizer, se me convier, que divido e meço a duração do movimento que a traça. (BERGSON, 2006, p. 58).

Nesse sentido, fica evidente como o processo mental “espacializou o tempo” (BERGSON, 2006), fazendo “coincidir a trajetória com o trajeto” (BERGSON, 2006) e segmentando o movimento que percorre a linha da mesma maneira que esta pode ser segmentada, pois dessa forma temos a possibilidade de surgimento e nascimento do que entendemos como “instante”, conforme aponta Bergson, isto é, o “instante” não existe realmente, apenas virtualmente. Portanto, Joana descobre-se confusa na profusão desses instantes e intervalos de vida, “como esclarecer a si própria, por exemplo, que linhas agudas e compridas tinham claramente a marca? Eram finas e magras. Em dado momento paravam tão linhas, tão no mesmo estado como no começo” (LISPECTOR, 1980, p. 41). Entendendo assim, que sendo interrompido esse trajeto não poderia

terminá-lo, ou ninguém podia levá-lo a um fim. “Enquanto linhas retas, finas, soltas – eram como pensamentos” (LISPECTOR, 1980, p. 41). Esse mesmo trajeto, podemos situá-lo e reconhecê-lo como processo ritual, pois segue um movimento que é sempre de continuidade, isto é, primeiramente tem-se uma transformação, a fim de alcançar a interação dos indivíduos e, posteriormente, estabelecer um possível desfecho desse processo.

Em outro fragmento, observamos como Joana relata a presença desse instante:

analisar instante por instante, perceber o núcleo de cada coisa feita de tempo ou de espaço. Possuir cada momento, ligar a consciência a eles, como pequenos filamentos quase imperceptíveis mais fortes. É a vida? Mesmo assim ela me escaparia. Outro modo de captá-la seria viver. Mas o sonho é mais completo que a realidade, esta me afoga na inconsciência. O que importa afinal: viver ou saber que se está vivendo? – Palavras muito puras, gotas de cristal. (LISPECTOR, 1980, p. 63).

O instante apresenta-se amarrado ao sentido do verbo viver. Assim, a porta de saída para que tal situação se desfça está, portanto, em deixar a vida ou o tempo agir sobre a personagem manifestando desse modo suas marcas, demonstrando as suas potencialidades de argumentações e ideias. No entanto, Bergson revela-nos que “o instante é o que terminaria uma duração, se ela se detivesse. Mas ela não se detém. O tempo real não poderia fornecer o instante; este provém do ponto matemático, isto é, do espaço” (BERGSON, 2006, p. 62). Sendo assim, a incógnita básica do tempo reside no esforço de se fazer coincidir algo que se move (o movimento) com algo que é fixo (a linha, ou a sequência de pontos). Assim, o resultado dessa operação, de acordo com Bergson, “está depositada na linguagem”, logo, é uma operação natural, que se comporia por uma “incapacidade”, a de “traduzir matematicamente o tempo” e por isso há uma “necessidade”, a de fazer parar o tempo para poder medi-lo.

Será através da palavra que Joana “inventa um caminho de vida”, pois em sua relação com Otávio, ela define “a possibilidade mais próxima era a de ligar-se ao que já acontecera. [...] talvez pela qualidade do que dizia, nenhuma ponte se criava entre eles e, pelo contrário, nascia um intervalo” (LISPECTOR, 1980, p. 29). Esses intervalos de vida junto a Otávio fazem Joana refletir e entender que “também estava vivendo e que aqueles momentos eram o auge de alguma coisa difícil, de uma experiência dolorosa

que ela devia agradecer: quase como sentir o tempo fora de si mesma, abstraindo-se” (LISPECTOR, 1980, p. 28-29). Nesse movimento de pulsação da vida que segue o seu curso, denotamos que é na sequência do ponto, como sendo algo que une e separa, na qual a protagonista estabelecerá a dimensão de sua relação com Otávio: ““você já pensou que um ponto, um único ponto sem dimensões, é o máximo de solidão? Um ponto não pode contar consigo mesmo, foi-não-foi está fora de si”” (LISPECTOR, 1980, p. 29). E diante disso, o narrador conclui dizendo que: o caminho da vida de Joana está associado ao que ela compreende “dentro de si era como se não houvesse a morte, como se o amor pudesse fundi-la, como se a eternidade fosse a renovação” (LISPECTOR, 1980, p. 30).

Podemos entender essa noção de instante associado à passagem de cada fase do rito, porque podemos nomeá-lo de “sucessão”, bem como o encontramos numa espécie de sequências narrativas que implicam em estudá-los como um dado elemento (indivíduo, grupo, sociedade ou objeto) que passa por certas operações formais, no caso, os cerimoniais que seguem um trajeto e movimento de continuidade. Logo, observamos que o rito de “sucessão” segue um caminho e movimento sempre em direção a uma mudança específica a ser definida durante sua realização.

E, mais adiante, vemos o pensamento de Joana realizar e atingir o movimento que está ligado à ideia de eternidade, conforme depreendemos do fragmento abaixo:

o estado para onde deslizava quando murmurava: eternidade. O próprio pensamento adquiria uma qualidade de eternidade. Aprofundava-se magicamente e alargava-se, sem propriamente um conteúdo e uma forma, mas sem dimensões também. A impressão de que se conseguisse manter-se na sensação por mais uns instantes teria uma revelação – facilmente como enxergar o resto do mundo apenas inclinando-se da terra para o espaço. Eternidade não era só o tempo, mas algo com a certeza enraizadamente profunda de não poder contê-lo no corpo por causa da morte; a impossibilidade de ultrapassar a eternidade era eternidade; e também era eterno um sentimento em pureza absoluta, quase abstrato. Sobretudo dava idéia de eternidade a impossibilidade de saber quantos seres humanos se sucederiam após seu corpo, que um dia estaria distante do presente com a velocidade de um bólido. (LISPECTOR, 1980, p. 38).

Joana, desse modo, tenta medir a eternidade, mas reconhece em seguida, a dificuldade em realizar tal ação, porque assim como o pensamento, não conseguimos detê-la, muito menos escolher qual situação incorporá-la a cada instante.

Essa definição de eternidade como “uma quantidade maior que o tempo e maior mesmo do que o tempo que a mente humana pode suportar em ideia” (LISPECTOR, 1980, p. 39), revela-nos a impossibilidade de alcançarmos sua duração. Benedito Nunes descreve que o fio da história de Joana está associado ao “livre curso das idéias da protagonista a esmiuçar os próprios sentimentos e lembranças, liga-se ao anterior por essa unidade de compenetração do heterogêneo, que caracteriza a *durée*” (NUNES, 1995, p. 22). Um exemplo que podemos associar ao processo de duração está no que Roland Barthes descreve: “a literatura é como o fósforo: brilha mais no momento em que tenta morrer. Mas como, por outro lado, ela é um ato que implica necessariamente a duração – sobretudo no Romance” (BARTHES, 2004, p. 34). Contudo, essa qualidade de eternidade é mensurável, divisível, afinal “tudo o que se podia medir e dividir tinha um princípio e um fim. Eternidade não era a quantidade infinitamente grande que se desgastava, mas eternidade era sucessão” (LISPECTOR, 1980, p. 39).

Para Joana será no rito de “sucessão” que ela encontrará o máximo de beleza e perfeição das coisas existentes no mundo, no entanto, para que isso possa existir é fundamental a presença do movimento que se liga à forma: “era tão alto e puro gritar: o movimento explica a forma!” (LISPECTOR, 1980, p. 39). Diante da sucessão e do movimento temos a imaginação por detrás delas como elemento que apreende e possui o futuro do presente, porque é através dessas percepções que “Joana fazia existir alguma coisa – ela comunicava a uma alegria suficiente em si mesma” (LISPECTOR, 1980, p. 39). Ademais, todo esse processo que vem antes favorecerá a transição do rito de “sucessão” para um outro estágio da protagonista, afinal, observamos no romance como este aparece de forma explícita. Explícita, porque teoriza no decorrer do texto sobre a natureza do rito. “Analisar instante por instante, perceber o núcleo de cada coisa feita de tempo ou de espaço. Possuir cada momento, ligar a consciência a eles. [...] É a vida? Mesmo assim ela me escaparia. Outro modo de captá-la seria viver” (LISPECTOR, 1980, p. 63). Além disso, o processo ritual é percebido como o processar-se da vida, estendido ao único destino no qual está atrelado desde o nascimento até a morte.

Com isso, podemos inferir na possibilidade do tempo, no romance em questão, se apresentar sob duas concepções de análise. A primeira ligada ao tempo sucessivo, ou seja, centrado na passagem dos segundos, minutos e horas marcadas pelo relógio, um tempo que degrada, sofre transformações, assim como o próprio corpo humano. Portanto, é importante compreender os acontecimentos que ocorreram anteriormente, bem como os efeitos que, por ventura poderão surgir posteriormente. Sendo assim, Joana reconhece que o processo de mudança é transitório, porque “a doçura da infância desaparecia nos seus últimos traços, alguma fonte estancava para o exterior [...]. Mas ela caminhava para a frente, sempre para a frente como se anda na praia [...]” (LISPECTOR, 1980, p. 57). A segunda está atrelada ao tempo não sucessivo, entendido desse modo, como os acontecimentos que são maiores que o tempo sucessivo, porque se tornam marcantes e não estão ordenados neste, o que determina o seu grau de imprevisibilidade. Então, nesse ponto específico nos deparamos com a protagonista transgredindo a noção de tempo sucessivo:

um dia, antes de casar, quando sua tia ainda vivia, vira um homem guloso comendo. Espiara seus olhos arregalados, brilhantes e estúpidos, tentando não perder o menor gosto do alimento. E as mãos, as mãos. Uma delas segurando o garfo espetado num pedaço de carne sangrenta – não morna e quieta, mas vivíssima, irônica, imoral –, a outra crispando-se na toalha, arranhando-a nervosa na ânsia de comer novo bocado. As pernas sob a mesa marcavam compasso a uma música inaudível, a música do diabo, de pura e incontida violência. A ferocidade, a riqueza de sua cor... Avermelhada nos lábios e na base do nariz, pálida e azulada sob os olhos miúdos. Joana estremecera arrepiada diante de seu pobre café. Mas não saberia depois se fora por repugnância ou por fascínio e voluptuosidade. Por ambos certamente. (LISPECTOR, 1980, p. 15).

Seguindo esse trajeto temporal, observamos na narrativa o símbolo do relógio, que além de se estabelecer enquanto elo temporal das ações realizadas no espaço desde o início do romance, e misturado às batidas da máquina de escrever, ao silêncio e “uma orelha à escuta, grande cor-de-rosa e morta” (LISPECTOR, 1980, p. 09), apresenta-se distinto pela diferenciação entre o seu som e dos demais objetos. E para que tudo recomencesse a funcionar, “a máquina trotando, o cigarro do pai fumegando, o silêncio, as folhinhas, os frangos pelados, a claridade, as coisas revivendo cheias de pressa como uma chaleira a ferver” (LISPECTOR, 1980, p. 09), exigia algo primordial, que dessem

corda a cada dia, que é para se ter o “tin-dlen” do relógio. Joana-criança observa que o ponteiro do relógio está desregulado em relação à sua interioridade, demonstrando assim, uma inadequação do tempo em sua vida: “fechou os olhos, fingiu escutá-lo e ao som da música inexistente e ritmada ergueu-se na ponta dos pés. Deu três passos de dança bem leves e alados” (LISPECTOR, 1980, p. 09), permitindo desse modo, perceber a existência de dois tempos, conforme nos aponta Regina Pontieri. “O da consciência, configurado como *durée*, impondo-se sobre a cronologia esvaziada de sentido” (PONTIERI, 1999, p. 124).

Eis o grande dilema de Joana: o que fazer de si mesma com o passar do tempo? Responde ela: “O que fazer para interromper aquele caminho, conceder-se um intervalo entre ela e ela mesma, para mais tarde poder reencontrar-se sem perigo, nova e pura?” (LISPECTOR, 1980, p. 76). Então, já que não havia nada de novo, restava inventar, como movimento e forma possível de suportar os momentos em que, aparentemente nada acontecia. Se o pensamento pressuroso da protagonista procura freneticamente o que fazer de si mesma, com o passar do tempo, vislumbramos sua tentativa de encontrar no relógio novas sensações e pensamentos.

Se tinha alguma dor e enquanto doía ela olhava os ponteiros do relógio, via então que os minutos contados no relógio iam passando e a dor continuava doendo. Ou senão, mesmo quando não lhe doía nada, se ficava defronte do relógio espiando, o que ela não estava sentindo também era maior que os minutos contados no relógio. Agora, quando acontecia uma alegria ou uma raiva, corria para o relógio e observava os segundos em vão. (LISPECTOR, 1980, p. 12).

Entre um instante e outro, entre o passado e o futuro, a vaguidão branca do intervalo. Vazio como a distância de um minuto a outro no círculo do relógio. O fundo dos acontecimentos erguendo-se calado e morto, um pouco de eternidade. (LISPECTOR, 1980, p. 148).

Nesse sentido, o tempo marca o desenvolvimento social do indivíduo, articulado à vivência de seus ritos de passagem. Para E. R. Leach, em *Repensando a Antropologia*, o tempo é representado pelos homens como marcas no calendário de seus festivais e questiona: “por que deveríamos demarcar o tempo deste modo?” (LEACH, 2005, p.

203). E responde apresentando a ideia de que “experimentamos o tempo, mas não com os nossos próprios sentidos. Nós não o vemos, nem o tocamos, nem o cheiramos, nem o degustamos, nem o ouvimos” (LEACH, 2005, p. 204). Desse modo, o tempo é definido de três formas, a saber:

Primeiro, temos o reconhecimento da repetição, da sequencialidade, uma vez que “gotas d’água caindo do teto; elas não são sempre a mesma gota, mas sim diferentes” (LEACH, 2005, p. 204) e, portanto, através dessa marca da diferença, encontramos intervalos de tempo. Dessa maneira, os intervalos de tempo podem ser entendidos como “as durações, sempre começam e terminam com ‘a mesma coisa’, uma pulsação, uma badalada do relógio” (LEACH, 2005, p. 204).

Segundo, percebemos que o processo entrópico se desenvolve naturalmente, isto é, todas as coisas vivas nascem, envelhecem e morrem, uma vez que o envelhecimento é um destino irreversível de todos nós, ou seja, há um ciclo natural de passagem das fases da vida.

Por último deparamo-nos com a velocidade com a qual o tempo passa. “Mas desde que nossas sensações estão engrenadas aos nossos processos biológicos mais do que as estrelas, a carruagem do tempo parece avançar a sua velocidade cada vez maior” (LEACH, 2005, p. 204).

Diante disso, podemos inferir que a regularidade do tempo não é uma parte intrínseca da natureza; é uma noção construída pelos homens que projetamos em nosso ambiente para os nossos próprios objetivos particulares. Logo, a presença do tempo nos ritos de passagem está relacionada com a demarcação dos estágios do ciclo vital humano, pois estão intimamente ligados com alguma espécie de representação ou conceitualização dele mesmo.

Desse modo, compreendemos que cada novo momento da vida revela-se como experiência da individualidade vivida, pois, no fundo os ritos de passagem tratam de transformar a individualidade em complementaridade, isolamento em interdependência, pois estabelecem uma autonomia na rede de relações sociais que se apresenta como modelo de plenitude para a vida social.

Em linhas gerais, procuramos apresentar nesse primeiro momento de nossa análise que o rito de separação traz uma ideia de continuidade, movimento,

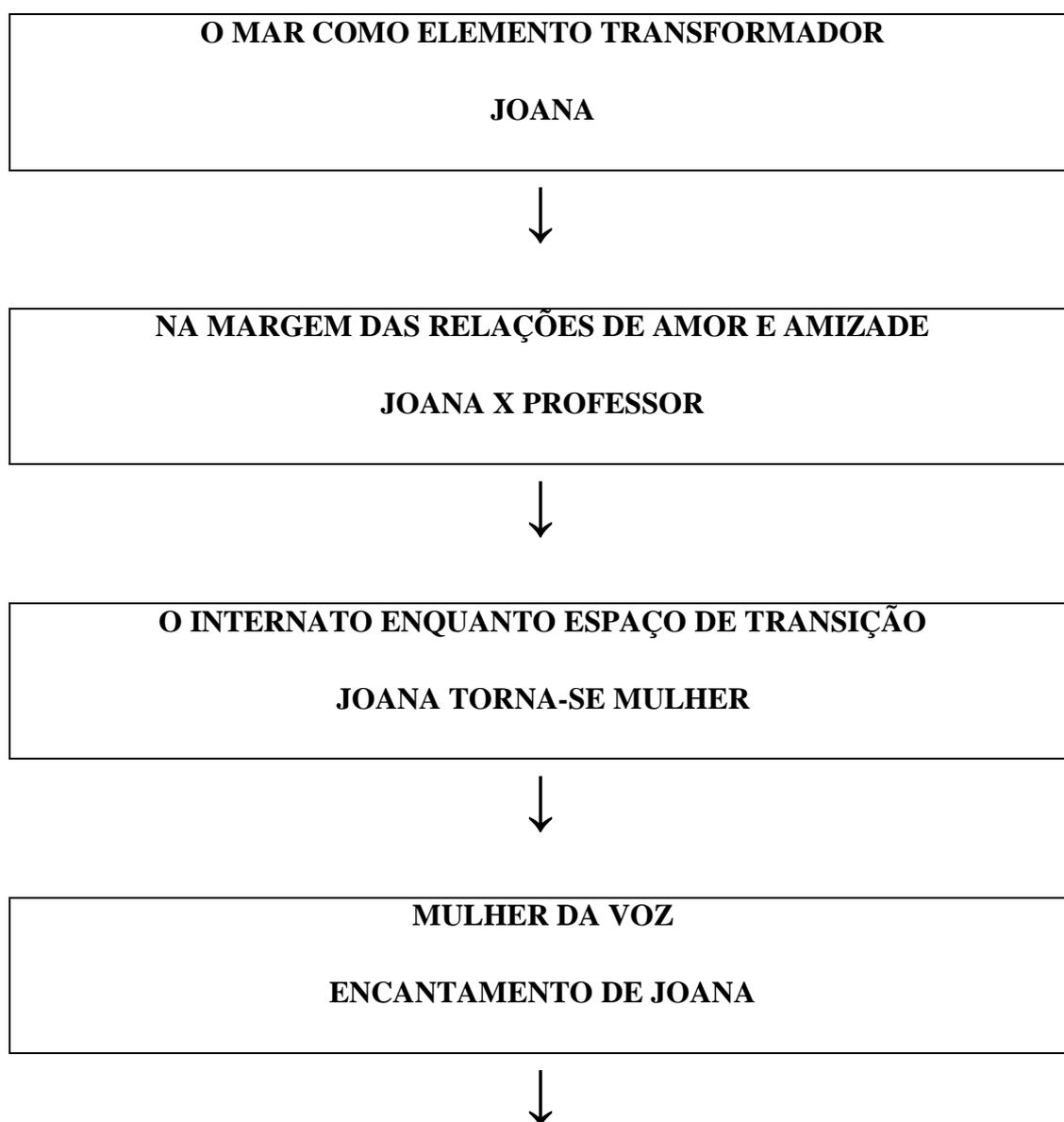
transformação, no que diz respeito ao objeto que participa dessa passagem de uma condição a outra, uma vez que “são destinados a *cortar* os vínculos com um estado anterior. Envolve em geral o primeiro corte de cabelo, o ato de raspar a cabeça, etc. Há ritos de partida [...] atos que confirmam ou simbolizam ruptura, afastamento” (JUNQUEIRA, 1985, p. 178; grifo nosso), reiterando de modo geral, que esse rito compreende ainda, “todos aqueles nos quais se corta alguma coisa” (GENNEP, 2011, p. 53). Sendo assim, Joana “desejava ainda mais: renascer sempre, *cortar* tudo o que aprendera, o que vira, e inaugurar-se num terreno novo onde todo ato tivesse um significado, onde o ar fosse respirado como da primeira vez” (LISPECTOR, 1980, p. 74; grifo nosso). Ao mesmo tempo, esse corte representa o laço familiar de Joana que é destituído, restando a ela somente deslocar-se, mover-se desse lugar antigo em busca de um novo caminho a seguir, permitindo-nos determinar as propriedades de adequação ou não da protagonista nesse novo local. Logo, ela direciona-se a um novo espaço, o do internato, no qual surgirá mais uma fase de seus ritos de passagem, o “de margem”, conforme analisaremos no próximo capítulo.

CAPÍTULO 3

O PERÍODO DE MARGEM OU LIMINAR: Joana- adolescente/ Joana-adulta

Apresentaremos em seguida, um quadro simplificado da análise que será feita do rito de margem vivenciado pela protagonista Joana em seus ritos de passagem, principalmente em relação ao mar como imagem do pai e da mãe, ao professor, à sua transição pelo internato, o encantamento pela mulher da voz, a relação conjugal com Otávio e o envolvimento deste com Lúcia.

QUADRO 2





3.1 – NO MAR/ MARGEM DAS RELAÇÕES COM O OUTRO

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, o indivíduo adentrou num território desconhecido. Não conseguirá dissociar de seu passado, e nem tampouco está apto a vivenciar o estado futuro e almejado. Dessa forma, os ritos de margem “podem constituir uma secção importante, por exemplo, na gravidez, no noivado, na iniciação” (GENNEP, 2011, p. 30), conforme veremos mais adiante.

A relação aparente entre mar/ margem não está apenas no significante, mas amplia-se ao contexto da significação, uma vez que é pertinente em nossa análise, especialmente neste capítulo, pois insinua e descreve um momento de reflexão que Joana passa em relação sua separação do pai, depois da morte deste. Esse deslocamento a faz repensar como será o seu futuro sem ele, 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” desse 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 adolescência. Além disso, esse aspecto de mudança na vida de Joana aponta 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. Logo, ressaltamos que será diante das águas do mar, que tudo isso se processa, conforme veremos mais adiante.

Contudo, o período marginal permite ao sujeito “transitante” ultrapassar alguns aspectos da vida humana, principalmente os relacionados à série de progressões que o conduzem o indivíduo de um estado social para outro. Mais importante do que essa sucessão de momentos específicos serão as transformações e inovações do caráter constitutivo do indivíduo inserido nesse processo de metamorfoses que é natural em cada um de nós.

Depois do primeiro contato com a tia, analisado no capítulo anterior, Joana foge em direção ao mar. E será nesse período de margem (mar) que ela terá uma identificação, um laço forte, que a faz lembrar-se do pai: “Papai morreu. Agora sabia mesmo que o pai morreria. Agora, junto do mar onde o brilho era uma chuva de peixe de água. O pai morreria como o mar era fundo!” (LISPECTOR, 1980, p. 35). A ausência do pai demarca o momento de confronto dela consigo mesma, pois ao perdê-lo, só restasse agora olhar para si e descobrir que “era bom ouvir [...]. Eu sou uma pessoa. E muitas coisas iam se seguir. O quê? O que acontecesse contaria a si própria” (LISPECTOR, 1980, p. 36). Temos, aqui, o rito de margem/ liminar, pois quando Joana foge do espaço sombrio que é a casa da tia e, 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). A isso, Gennep designa pelo nome “margem”, ou como ele mesmo concebe como 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).

A presença do mar enquanto certeza do pai morto representa para Joana algo enorme, profundo e divinizado. Dessa forma, encontra nesse mar, que para ela se revela um ser poderoso, ao beber de sua água mostra a possibilidade de uma felicidade, como de uma sobrevivente. Sendo assim, Joana descreve e sinaliza a imagem do mar que “brilhava em ondas de estanho, deitava-se profundo, grosso, sereno. Vinha denso e revoltado, enroscando-se ao redor de si mesmo. Depois, sobre a areia silenciosa, estirava-se... estirava-se como um corpo vivo”. (LISPECTOR, 1980, p. 34), revela como este se associa à figura paterna, pois “além das ondas, olhava de longe, calado, sem chorar, sem seios. [...] Caminhou com ele pela praia imensa” (LISPECTOR, 1980, p. 34-35). Ademais, percebemos o corpo de Joana em sintonia com o areal da praia, pois ela “olhava os pés escuros e finos como galhos juntos da alvura quieta onde eles afundavam e de onde se erguiam ritmadamente, numa respiração” (LISPECTOR, 1980, p. 35), retornando assim, ao que é semelhante ao seu corpo, sua respiração, o seu processo natural de inspirar/ aspirar e, também direcionado a outros aspectos duais que se evidenciam e estão intimamente ligados à água, em sua particularidade: imergir/ emergir, fluxo/ refluxo, afundar/ erguer. Elementos que a todo momento fazem parte da trajetória e peregrinação da protagonista, na passagem de seus ritos.

O mar é visto, enquanto corpo vivo, não somente associado ao pai, mas também à mãe, isso porque “a mãe era como um pai” (LISPECTOR, 1980, p. 24). Há uma fusão entre ambos fazendo com que ela sinta medo do que está por vir. “Cada vez que reparava no mar e no brilho quieto do mar, sentia aquele aperto e depois afrouxamento no corpo, na cintura, no peito” (LISPECTOR, 1980, p. 34). Essa visão do mar como abismo ou êxtase faz com que Joana cubra os olhos com a mão, atitude que demonstra o desejo de evitar o que estava aparente nesse momento. A perda do pai e da mãe faz com que ela manifeste um quedar-se doloroso, mas depois, como na sucção das ondas do mar, surge o relaxamento de quem conseguisse descobrir-se alguém. Dessa forma, Joana reconhece que o rito de transição que liga a menina à adolescente é uma linha tênue que a qualquer momento pode se desfazer, por isso, mais uma vez prefere usar “as mãos resguardando o rosto”, pois sabe que algo mudou em si mesma, ou seja, “foi-se

fazendo escuro escuro e aos poucos círculos e manchas vermelhas, bolas cheias e trêmulas surgiam, aumentando e diminuindo” (LISPECTOR, 1980, p. 35).

Nessa mesma perspectiva, ao visualizar as imagens do pai e da mãe atrelada ao mar, Joana aos poucos vai se recompondo e assumindo uma nova postura diante de tal acontecimento, pois a experiência do rito de morte sinalizou em sua vida o afastamento de seus entes queridos, porém, esse mesmo rito é fundamental para revelar à personagem um momento de reflexão no qual pôde compreender que, de fato, seu pai morrera, o que assinala um outro rito, o de cura. No entanto, podemos assim nomeá-lo como espécie de modalidade na qual, a partir de então, mais uma vez, ela ingressa no mundo das relações sociais entre pessoas. Ademais, a protagonista terá que continuar a viver seus ritos de passagem, pois serão estas que a possibilitarão conhecer suas transformações e metamorfoses naturalmente.

Com a morte do pai, o rito de cura é vivenciado por Joana diante do embate corporal de dois espaços variados, o do corpo da tia e o do mar. Fugindo do corpo medonho da tia, ela corre em direção e ao encontro do “corpo” do mar, o que proporciona nessa chegada “[...] aquele aperto e depois afrouxamento no corpo, na cintura, no peito” (LISPECTOR, 1980, p. 34), entendido assim, numa espécie de movimento ondulatório tanto do mar quanto da tia, na qual “nova onda de choro rebentou no seu corpo” (LISPECTOR, 1980 p. 32), logo, a materialidade da água do mar comparece nas lágrimas da tia, uma secreção do corpo sexuado desta em consonância ao “corpo vivo” e assexuado do mar, percebemos, então, que será no mar no qual ela encontrará o seu alento, uma vez que não é assustador, não se expressa através de palavras, não tem sentimento, não é humano. Esse mar enquanto berço da vida, imagem da mãe e do pai, apresenta-se como elemento restaurador, que a protagonista precisa nesse momento de perda e separação de sua família, onde o rito de cura se instaura para amenizar essa ferida profunda.

A relação visível de Joana com o mar remonta a ela sentir através do paladar o “gosto de sal na boca, e dela, dela própria” (LISPECTOR, 1980, p. 34), o que sintetiza como este a incorpora e materialmente a completa, pois ela “molhou o rosto, passou a língua pela palma vazia e salgada [...]. Sua felicidade aumentou [...]. Sem medo, não cinzento e choroso como viera até agora, mas nu e calado embaixo do sol como a areia branca” (LISPECTOR, 1980, p. 35). Desse modo, observamos o sal, como elemento

que a alimenta, possui sabor de “mar”, e assim tenta mantê-lo em seu corpo e pensamento, numa conjugação e conservação da imagem de seu pai. O sal também pode ser visto como fundamental à vida do homem, especialmente para o equilíbrio do seu organismo, para dar sabor à comida, pois, sua falta a torna insossa. Nesse sentido, a tia de Joana “sempre fazia biscoitos grandes. Mas sem sal. [...] Ela molharia o biscoito no mar antes de comer” (LISPECTOR, 1980, p. 37). Evidencia-se, assim, o sal enquanto sinônimo de pão, alimento. “Comer o sal de alguém é comer-lhe o pão, isto é, viver à sua custa e, por isso estar ligado à sua casa. Uma aliança de sal é aquela que é firmada entre os que comem juntos à mesma mesa” (DIAS, 2005, p. 342-343). Com base nisso, Joana não se reconhece nesse espaço, contudo, busca seu aconchego no mar, onde está o sal que a torna cristalina como “pequenas setas brilhantes que nasciam aqui e ali” (LISPECTOR, 1980, p. 35).

A compreensão desse ritual de cura vivenciado por Joana reformula algo semelhante apresentado por Lévi-Strauss em sua obra *Antropologia Estrutural*, na qual descreve esse mesmo ritual realizado pelo xamã, ao passo que estabelece uma fórmula verbal diante de um parto arriscado, onde esse “sacerdote” direciona-se à mulher prestes a dar à luz, numa espécie de descrição do processo orgânico.

A cura consistiria, portanto, em tornar pensável uma situação, dada inicialmente em termos afetivos, e aceitáveis pelo espírito, dores que o corpo se recusa a tolerar. [...] O xamã fornece à sua paciente uma *linguagem* na qual pode ser imediatamente expressos estados não formulados, e de outro modo informuláveis. E é a passagem para essa expressão verbal (que ao mesmo tempo permite viver de forma ordenada e inteligível uma experiência atual, mas que sem isso seria anárquica e indizível) que provoca o desbloqueio do processo fisiológico, isto é, a reorganização, num sentido favorável, da sequência de cujo desenrolar a paciente é a última. (LÉVI-STRAUSS, 2008, p. 213; grifo do autor).

Nesse sentido, o rito de cura do xamã se situa em meio à medicina orgânica e aos aspectos terapêuticos ligados à psicanálise. Logo, essa experiência vivida é nomeada de “ab-reação”, isto é, aparece nos conflitos do paciente, o que suscita uma experiência, na qual esta se organiza, principalmente entre os mecanismos fora do

alcance desse indivíduo que se regulam espontaneamente, sem nenhuma interferência em sua realização. Dessa maneira, gera um funcionamento que passa a ser ordenado.

Essa experiência de luto na vida de Joana suscita e provoca uma alteração em seu comportamento ritual, pois a partir desse instante, ela busca, através da linguagem, especialmente por sua expressão verbal, se interrogar sobre qual será o caminho a seguir depois desse rito que se instalara e, assim, possibilita adentrar num novo terreno, em algo desconhecido para ela, espaço de trânsito apto à mudança. Isso porque, a protagonista nos apresenta que “não podia saber se depois desse tempo vivido viria uma continuação ou uma renovação ou nada, como uma barreira. [...] E sabia que daí vinha sua vida e seus momentos de glória e daí vinha a criação de cada instante futuro” (LISPECTOR, 1980, p. 187).

Semelhante situação encontramos em *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*, 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. [...].

O caminho lento aumenta sua coragem secreta – e de repente ela se deixa cobrir pela primeira onda! O sal, o iodo, tudo líquido deixam-na por uns instantes cega, toda escorrendo – espantada de pé, fertilizada.

Agora que o corpo todo está molhado e dos cabelos escorre água, agora o frio se transforma em frígido. Avançando, ela abre as águas do mundo pelo meio. Já não precisa de coragem, agora já é antiga no ritual retomado que abandonara há milênios. Abaixa a cabeça dentro do brilho do mar, e retira uma cabeleira que sai escorrendo toda sobre os olhos salgados que ardem. Brinca com a mão na água, pausada, os cabelos ao sol quase imediatamente já estão se endurecendo de sal. 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.

Era e era isso o que estava lhe faltando: o mar por dentro como o líquido espesso de um homem. (LISPECTOR, 1990, p. 92-93).

Assim, percebemos o elemento água como símbolo ritualístico na qual 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 traga a ela 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 no 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. De acordo com isso, Joana realiza o ritual de “nascimento” diante da água, isso ocorre devido à separação dos tios, e agregação a um novo espaço, o do internato, portanto, vive nesse momento o período liminar e marginal desse processo.

A nossa intenção em relacionar esse excerto de *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres* com a análise do romance em apreço está em afirmarmos como o processo ritual executa uma dialética em nossa vida cotidiana, pois reflete e traz consigo a possibilidade de mudança, transformação e renovação. Joana e Lóri são exemplos fidedignos de personagens ritualísticos clariceanos, principalmente no que diz respeito aos seus processos rituais, como já dissemos, que assinalam as metamorfoses dessas personagens e enredam a experiência de vida-morte acenando para um movimento ambivalente nos romances, onde há uma hibridez quanto a essa experiência. Logo, a passagem de seus ritos assinala a mudança de uma categoria social a outra, percebido no desenvolvimento das narrativas.

Analisando o símbolo água em consonância à vida de Joana, vemos que este implica a ideia de morte dos seus entes queridos, pois a vida segue o seu curso para uma outra etapa, um outro caminho. O seu contato 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, 1992, p. 65).

Esse “novo nascimento” surge enquanto aspecto ritualístico, no qual percebemos que Joana 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, 1992, p. 91).

Sendo assim, Joana 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).

A partir da experiência com o mar, observamos como Joana se identifica com este, pois a vemos na narrativa como “esboço” de linhas suaves que se confundem com o mistério da água do mar e as cenas da banheira (conforme veremos mais adiante).

A água corria pelos seus pés agora descalços, rosnando entre seus dedos, escapulindo clara, clara como um bicho transparente. Transparente e vivo... Tinha vontade de bebê-lo, e mordê-lo devagar. Pegou-o com as mãos em concha. O pequeno lago quieto faiscava serenamente ao sol, amornava, escorregava, fugia. (LISPECTOR, 1980, p. 35).

A cerimônia de Joana diante do mar celebra o processo de transformação e anuncia a chegada da sua puberdade. Logo, em seu rito de passagem, ela segue o ritual quando bebe “água com os olhos fechados como se fosse vinho, o sangue de Deus” (LISPECTOR, 1980, p. 57). Nesse sentido, água e sangue representam o corpo de Joana em transição, de menina para adolescente. O elemento água enquanto identidade da protagonista em *Perto do coração selvagem* 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. Dos vocábulos percebemos que estes, além de relacionarem-se com aspectos da vida de Joana, também

estabelecem a presença do outro, que, assim como “água esfria ligeiramente sobre sua pele e ela estremece de medo e desconforto” (LISPECTOR, 1980, p. 60) é fluida, líquida, contínua e mutável, uma vez que não pode ser moldada pelo outro, pois quando se tenta pegá-la, esta escorrega pelas mãos.

Entretanto, o movimento de fluxo e refluxo do mar, revela o processo transitório de Joana: separação do pai, o período de margem na casa da tia e, posteriormente separação desta e agregação ao mar. Vale ressaltar que esse distanciamento da protagonista em relação à figura paterna e materna antecipa o que irá acontecer no final do romance na proximidade de Joana com a sua própria morte. Dessa experiência determinante da morte do pai, tudo contribui para que ela “navegue” por esse imenso mar das diferenças, ou mergulhe no mistério que o mundo das coisas possui, bem como a faz refletir sobre os acontecimentos da vida, apesar da morte sempre ao seu lado.

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 Joana 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 Joana 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” (LISPECTOR, 1980, p. 60). 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, Joana, agora reconfortada e revigorada, pensa sobre o que poderá acontecer em sua estadia na casa dos tios, porque tem a presença de um casal, ou seja, o tio enquanto figura masculina e a tia, feminina, com a qual nunca conviveu. Essa identidade de gênero com a qual Joana 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 no qual esse processo identificatório se propaga, pois “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). A oscilação dela diante dos tios é aparente, uma vez que não sabe como explicá-los, não sabe como expressá-los em palavras como “nunca” e “sim”. Reconhece que tem medo do que possa surgir, todavia, titubeia em conseguir atingir o seu desejo por trás desse medo, que, por sua vez, gera uma sensação de desconforto nesse novo ambiente. Logo, evidenciaremos qual será o meio que ela terá para fugir desse local e buscar outro refúgio nesse momento de transição de sua relação sócio-cultural.

Quem era ela? A víbora. Sim, sim, para onde fugir? Não se sentia fraca, mas pelo contrário possuída de um ardor pouco comum, misturado a certa alegria, sombria e violenta. Estou sofrendo, pensou de repente e surpreendeu-se. Estou sofrendo, dizia-lhe uma consciência à parte. E subitamente esse outro ser agigantou-se e tomou o lugar do que sofria. Nada acontecia se ela continuava a esperar o que ia acontecer... Podiam-se parar os acontecimentos e bater vazia como os segundos do relógio. Permaneceu oca por uns instantes, vigiando-se atenta, perscrutando a volta da dor. Não, não a queria! E como para deter-se, cheia de fogo, esbofeteou o próprio rosto. (LISPECTOR, 1980, p. 46-47).

Ao cometer um ato repudiado pela tia, Joana é nomeada de “víbora”, o que é ouvido por detrás da porta, quando a tia e o seu marido comentam acerca do roubo do livro. Por não conseguir guardar essa novidade para si mesma, revela-a ao professor,

pois ele sabe como penetrar, mover no seu mundo “penumbroso”. Dessa maneira, o questiona sobre qual será o seu destino depois dessa situação na casa dos tios. È o que analisaremos no próximo subtópico.

3.2 – O PROFESSOR E JOANA: NA MARGEM DAS RELAÇÕES DE AMOR E AMIZADE

Mais uma vez, Joana foge e busca refúgio no professor, que na narrativa não possui um nome, mas é por quem se desenvolve um sentimento amoroso, pois “milagrosamente ele penetrava no mundo penumbroso de Joana e lá se movia de leve, delicadamente” (LISPECTOR, 1980, p. 47). O professor apresenta-se como detentor e reprodutor do saber, contudo, assim como o pai representava o seu guardião e protetor, no professor ela resgata a fantasia de união com aquele. Afinal, será ao professor que a personagem indaga: “O que vai acontecer comigo?” (LISPECTOR, 1980, p. 51). Ele, então, responde depois de algum momento de reflexão: “Não sei. [...] talvez você seja feliz alguma vez, não compreendo de uma felicidade que poucas pessoas invejarão” (LISPECTOR, 1980, p. 51). O professor é quem tenta oferecer a ela o caminho para que possa se conhecer, isto é, através de interrogações como “o que é bom é o que é mau?”, “qual o maior homem da atualidade?”, e “qual é a coisa que você mais gosta?”, e traça um diagnóstico sobre o comportamento de Joana, mas não obtém respostas consistentes e precisas: “– Não sei, não sei – desesperou-se. [...] Ele olhou-a severo: – Que você não saiba qual o maior homem da atualidade apesar de conhecer muitos deles, está bem. Mas que você não saiba o que você mesma sente, é que me desagrada” (LISPECTOR, 1980, p. 48-49). E dessa maneira, ele compreende que “se você não me ajudar, não chegarei a conhecê-la, não poderei guiá-la” (LISPECTOR, 1980, p. 49).

Todavia, é a partir desse momento que entra em cena a esposa do professor, mulher “alta, quase bonita com aquele cabelo cobreado, curto e liso” (LISPECTOR, 1980, p. 51). A mulher do professor é repudiada e odiada por Joana, uma vez que ela sente profundo ciúme. A sua aparição é curta, ela surge na narrativa apenas como paradigma para que Joana possa instaurar o seu discurso a respeito das mulheres na sociedade. A aparição da esposa do professor, que nem nome possui, faz com que Joana sinta-se diminuída e humilhada com sua presença, isso porque o diálogo que sempre manteve com o professor, mesmo que em quase toda a narrativa apareça como um

discurso entrecortado, falhado nesse momento acaba por ser interrompido. Mas, embora Joana tenha tentado sem sucesso chamar a atenção dele, para que pudesse identificar nela a mulher que o fazia sempre feliz, acabaria por se conformar, pois, ela “nem sequer era ‘moça’” (LISPECTOR, 1980, p. 52).

Joana está atordoada com o caminho que sua vida poderá seguir. Isso porque reconhece o seu afastamento da casa da tia. O seu contato com o professor a faz sentir-se tranquila, uma vez que este sempre está pronto a ajudá-la. Desse modo, ao questioná-lo se ela era feia, ele se assusta com tal indagação e responde: “um pouco sem forma ainda, convenho, mas tudo isso vai melhorar, não se perturbe – disse ele” (LISPECTOR, 1980, p. 53). Joana sempre esperou do professor um reconhecimento pelo amor que ela nutria por ele, afinal, o gesto de carinho que ambos trocavam demonstrava a necessidade, assim como na infância, a imensa necessidade de ser amada. Logo, o narrador evidencia que, “a culpa era dele por ter-se inclinado demais para Joana, por ter procurado, sim, procurado – não fuja, não fuja –, pensando que seria impunemente, sua promessa de juventude, aquele talo frágil e ardente” (LISPECTOR, 1980, p. 53). Como alguém que traía a si mesmo, o professor se sente culpado por nutrir esse amor em Joana, ou como ele nos revela: “oh, como se odiava por ter pensado nisso. ‘Ela’ a esposa, era mais bonita? A ‘outra’ também o era. E a ‘outra’, de hoje à noite, também” (LISPECTOR, 1980, p. 53). Assim, Joana revela que “não era raiva, mas amor”, um sentimento que a arrebatava, “tão forte que só esgotava sua paixão na força do ódio” (LISPECTOR, 1980, p. 56).

Na vivência dos ritos de passagem se faz necessário à presença do outro para que testemunhe ou até mesmo participe, de modo que compreenda como esse processo se perpetua. Sendo assim, percebemos que a experiência da alteridade que Joana experimenta ao se deparar com a tia, por quem sente repulsa, assim como ocorre diante da esposa do professor, da qual tem ciúme, 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.

Nessa mesma perspectiva, Joana quando está diante do espelho, descobre-se uma imagem diferente da qual 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).

Dessa forma, percebemos que o confronto com o outro é fundamental para a manifestação da consciência da protagonista, pois, a partir dessa oposição, ela consegue conhecer-se e seguir o caminho para que o processo ritual se desenvolva, pois como lembra Genep, “vimos repetidas vezes que os ritos de passagem não se apresentam em sua forma completa, ou não se acentuam mais ou menos, não existem a não ser por ocasião da primeira passagem de uma categoria social ou de uma situação a outra” (GENNEP, 2011, p. 149). Diante dessas revelações, Joana sente que “as relações com as pessoas tornavam-se cada vez mais diferentes das relações que mantinha consigo mesma” (LISPECTOR, 1980, p. 57). Isso porque ela reconhece que “a doçura da infância desaparecia nos seus últimos traços, alguma fonte estancava para o exterior” (LISPECTOR, 1980, p. 57). Está certa de que algo em si mesma transformou-se, fragmentou-se, portanto, não consegue confiar esse segredo a alguém, “porque ninguém mais na sua vida, ninguém talvez haveria de lhe dizer, como o professor: vive-se e morre-se” (LISPECTOR, 1980, p. 57).

Para Clarice Lispector, o que é um espelho? Ela responde em sua crônica intitulada “Os espelhos”, no livro *Para não esquecer*, onde descreve sendo “a bola de cristal dos videntes, ele me arrasta para o vazio que no vidente é o seu campo de meditação, e em mim o campo de silêncios e silêncios” (LISPECTOR, 1980, p. 7), e, completa dizendo que “esse vazio cristalizado que tem dentro de si espaço para se ir sempre em frente sem parar: pois espelho é o espaço mais fundo que existe. – E é coisa mágica: quem tem um pedaço quebrado já poderia ir com ele meditar no deserto” (LISPECTOR, 1980, p. 7).

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 confirma nesse período marginal, o início da fase adulta da protagonista, pois a 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.

A estadia de Joana na casa dos tios, faz com que ela consiga romper com regras sociais de comportamento. No entanto, não obedecendo e não assumindo um papel dentro das normas sociais, ela volta-se ao silêncio, e deste constrói um escudo diante do outro, como observamos nas palavras da tia: “mesmo aqui em casa, ela é sempre calada” (LISPECTOR, 1980, p. 45), ou “mesmo quando Joana não está em casa, fico agitada” (LISPECTOR, 1980, p. 46), o que demonstra a ameaça que a presença desta instaura na casa dos tios.

No capítulo intitulado “O banho”, percebemos o momento profano pelo qual Joana rouba um livro, o que deixa a tia empalidecida com tal gesto. Depois de um diálogo esclarecedor, pois a verdade/ mentira se manifesta, percebemos que o horror cresce quando Joana declara: “Sim, roubei porque quis. Só roubarei quando quiser. Não faz mal nenhum” (LISPECTOR, 1980, p. 45). O prazer e a alegria de tal ato revelam o sentido dual querer/ poder que se constitui enquanto efetivação da posse de algo.

Afinal nessa busca do prazer está resumida a vida animal. A vida humana é mais complexa: resume-se na busca do prazer, no seu temor, e sobretudo na insatisfação dos intervalos. É um pouco simplista o que estou falando, mas não importa por enquanto. Compreende? Toda ânsia é busca de prazer. Todo remorso, piedade, bondade, é o seu temor. Todo o desespero e as buscas de outros caminhos são a insatisfação. Eis aí um resumo, se você quer. Compreende? (LISPECTOR, 1980, p. 47).

Depois desse ato, Joana é nomeada pela tia como “víbora”, pois sua postura permitia movimentação, fuga, uma vez que produz nela a alegria e o prazer, desejos que remetem à ideia de uma vida livre sem estar algemada a algo que a prenda.

Nesse sentido, a relação binária sagrado/profano se processa nesse instante, pois o tio resolve tomar uma decisão que envolve uma punição devido ao ato cometido por Joana, ou seja, o não cumprimento das regras sociais e morais estabelecem, sobretudo, a

utilização de regras penais e religiosas a fim de corrigir tal situação. O diálogo entre os tios vem marcado de um tom religioso e coercitivo, bem como o único meio de recuperá-la será o seu ingresso num internato.

– Sim, disse o tio devagar, o regime severo de um internato poderia amansá-la. Padre Felício tem razão. Acho que se seu irmão fosse vivo não hesitaria em matricular Joana num internato, depois de vê-la roubar... Logo esse pecado, um dos que mais ofendem a Deus... No fundo é isso o que me dói um pouco: o pai, negligente como era, não se incomodaria de mandar Joana até mesmo para um reformatório... Tenho pena de Joana, coitada. Você sabe, nós nunca teríamos internado Armanda, mesmo que ela roubasse a livraria inteira. (LISPECTOR, 1980, p. 45-46).

A atitude de Joana em relação ao objeto roubado apresenta e prescreve como fator de ruptura das normas estabelecidas socialmente, uma vez que também está na imaginação o poder para que tal feito se realize, pois nela se faz presente a ideia de transgressão, do mesmo modo, que está atrelado ao criar, se “aventurar”, é o espaço e o meio pelo qual a norma é corrompida, desestabilizada.

Com efeito, esse gesto “maldoso” da protagonista tem uma explicação, conforme nos aponta Winnicott, ao definir uma criança que rouba como sendo incapaz de desfrutar a posse das coisas roubadas, pois “está unicamente agindo sobre uma fantasia que pertence aos seus primitivos impulsos de amor, e o máximo que poderá desfrutar é o desempenho da ação e a habilidade exercida” (WINNICOTT, 1975, p. 185). Então, podemos depreender que Joana, ao criar e muitas vezes se isolar em seu próprio mundo, detêm-se na ausência de sua mãe, o que revela também a ausência de carinho e amor, afetos fundamentais na constituição do ser humano. Para Winnicott: “o fato é que perdeu contato com a mãe, num sentido ou noutro. [...] Do ponto de vista da criança, porém, algo está faltando” (WINNICOTT, 1975, p. 185). E complementa dizendo que: “pode querer muito à mãe, e até amá-la, mas, num sentido mais primitivo, ela perdeu-se para o filho, por uma ou outra razão” (WINNICOTT, 1975, p. 185). O motivo pelo qual Joana rouba o livro associa-se enquanto desejo e carência pela mãe e pelo pai. Ou ainda podemos entender sendo o desejo “de quem pode tomar coisas, tal como, quando era um bebê de um ou dois anos de idade, tomava coisas da mãe simplesmente porque *era* sua mãe e por causa dos direitos que tinha sobre ela”

(WINNICOTT, 1975, p. 185; grifo da autora). Ademais, como uma punição pelo livro roubado, os tios resolvem mandá-la para o colégio interno.

3.3 – O PERÍODO DE TRANSIÇÃO DE JOANA-MENINA A JOANA-ADOLESCENTE

O rito de passagem de Joana no internato se inicia com “a água cega e surda mas alegremente não-muda brilhando e borbulhando de encontro ao esmalte claro da banheira” (LISPECTOR, 1980, p. 59). Esse momento no qual o sujeito “transitante” apresenta-se por uma mudança física, nos faz identificar no “quarto abafado de vapores mornos, os espelhos embaçados, o reflexo do corpo já nu de uma jovem nos mosaicos úmidos das paredes” (LISPECTOR, 1980, p. 59).

A nova fase da vida da protagonista, marcada pela cor vermelha nessa transformação física de seu corpo, sugere assim, a menstruação da menina-moça, e a metaforização da genitália como “longa garganta vermelha”, o que expressa “um período de interrogação ao meu corpo, de gula, de sono, de amplos passeios ao ar livre” (LISPECTOR, 1980, p. 63), bem como a conduz para o destino de tornar-se mulher:

a moça ri mansamente de alegria do corpo. Suas pernas delgadas, lisas, os seios pequenos brotaram da água. Ela mal se conhece, nem cresceu de todo, apenas emergiu da infância. Estende uma perna, olha o pé de longe, move-o terna, lentamente como a uma asa frágil. Ergue os braços acima da cabeça, para o teto perdido na penumbra, os olhos fechados, sem nenhum sentimento, só movimento. O corpo se alonga, se espreguiça, refulge úmido na meia escuridão – é uma linha tensa e trêmula. (LISPECTOR, 1980, p. 59).

Sendo assim, esse rito de “puberdade” apresenta e revela a protagonista o resultado da mudança dessa fase específica, isso porque ocorre nas moças a “puberdade física”, e “é marcada pelo entumescimento dos seios, o alargamento da bacia, o aparecimento de pelos nos púbis e sobretudo pelo primeiro fluxo menstrual” (GENNEP,

2011, p. 72). Além disso, a descoberta do corpo vai se desvendando pouco a pouco pela protagonista, e essa descoberta faz parte da construção da identidade desse “eu” que está em formação, na margem sempre em direção ao outro, como um bumerangue que, lançado, volta-se para si mesmo.

Segundo Igor Rossoni, o momento de transição de Joana, da adolescência à maturidade física e mental se apresenta enquanto “epifania pelo tato”, na qual o estudioso associa este ao aspecto dicotômico imergir/ emergir de Joana ao realizar essa mudança dentro de uma banheira, pois “se movimenta num turbilhão de transformações que envolvem de seus poros a seus instintos mais íntimos” (ROSSONI, 2002, p. 104). Ligado ao tato, a visão da protagonista também aparece diante da mudança física em seu corpo, surge do princípio de experimentação das transformações internas e externas, pois proporciona a ela a revelação de um ato íntimo acerca de si mesma.

Devemos reportar nesse instante, ao aspecto simbólico relacionado à divisão do tempo em meio-dia e meia-noite. Entretanto, vem de fora, o sinal de mudança, a transição na vida de Joana, passando de criança a adolescente acontece quando ela estava “à espera da meia-noite” (LISPECTOR, 1980, p. 62), isso ocorre, porque simbolicamente, a meia-noite caracteriza o movimento ascendente dos princípios opostos, “é o estado de repouso absoluto na beatitude, é a culminação do sol, espiritual, isto é, apresenta uma iniciação nos mistérios antigos” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1997, p. 603). Portanto, essa metamorfose na vida de Joana implica o seu percurso diante de seus ritos, nos quais se realizam impulsionados nessa transição pela “lua alta no céu, branca e silenciosa?” (LISPECTOR, 1980, p. 62), que revela uma trajetória temporal circulante, mesmo que não esteja especificamente delimitado, mas há um brilho intenso, no qual não se apaga nesse momento, pelo contrário, brilha com mais intensidade. E nesse sentido, a lua representa a esperança e o caminho da vida da protagonista em seguir adiante os seus ritos de passagem, porque “quando não há lua há paralisação da vida, não somente física, mas também social, geral ou especial, por conseguinte período de margem” (GENNEP, 2011, p. 153). Além disso, as cerimônias de que tratam essa fase marginal tem “precisamente por finalidade encerrar este período, assegurar o máximo vital esperado e, no momento de decréscimo, fazer este ser temporário e não definitivo” (GENNEP, 2011, p. 153), o que implica na ideia de renovação, na qual a morte e o nascimento é um constante re-início, uma viagem ao

“núcleo” das coisas. A partir de então, Joana inicia seu novo estágio de vida, principalmente àquele que vivenciamos cotidianamente, isto é, morremos toda noite e nascemos diariamente, numa espécie de rito de iniciação sucessiva, demarcando assim, o período de margem, que sinaliza “a noite inteira ou intervalo de meia-noite a uma hora da madrugada ou alguns minutos, apenas o intervalo da mudança” (GENNEP, 2011, p. 151). É por isso que a lua simboliza os “ritmos biológicos”, o tempo vivo, do qual esta é medida, por suas fases sucessivas e regulares. Isso implica no destino que une o princípio feminino (puberdade e fecundidade) com o seu período de renovação. Nessa dupla qualificação encontramos a relevância de transformação e de crescimento.

Do mesmo modo, podemos associar o fenômeno natural da noite integrado à lua, por outro lado, o dia com o sol. O sol nasce toda manhã e se põe à noite, dando espaço para o surgimento da lua, e dessa maneira, o sol aparece no dia seguinte e traz consigo de volta a luz do dia. Assim, Joana executa e é executada por seu rito de puberdade que, surgira nesse instante, pois ela reflete: “no momento em que fecho a porta atrás de mim, instantaneamente me desprendo das coisas” (LISPECTOR, 1980, p. 64), e nesse processo de desvencilhamento de tudo que a rodeia, ela revela: “tudo o que foi distancia-se de mim, mergulhando surdamente nas minhas águas longínquas. Ouço-a, queda. Alegre e plana espero por mim mesma [...]” (LISPECTOR, 1980, p. 64). É evidente a força impulsionadora aplicada pelo sol e pela lua nesse período de travessia da protagonista, justamente porque os observamos como divisão temporal das mudanças naturais no corpo desta, o que demonstra uma ligação inerente ao dia e à noite. O primeiro termo relacionado ao sol, e tem-se a passagem da fase de menina a adolescente da protagonista, pois ficando no pensamento dela as lembranças desse estágio: “uma cor maciamente sombria deitara-se sobre as campinas mortas do último *sol* [...]. É preciso que eu não esqueça, pensei, que fui feliz, que estou sendo feliz mais do que se pode ser” (LISPECTOR, 1980, p. 65; grifo nosso). O segundo termo relaciona-se à lua, e tem-se nesta o divisor de águas desse percurso, uma vez que vem acompanhada de uma nova forma de vida que, a partir de agora, Joana terá que vivenciar, ou seja, instaura-se então, o período da adolescência.

Nesse sentido, visualizamos que o tempo demarca um instante especial na vida de Joana, um momento que reúne elementos naturais, como o sol e a lua, e, portanto, apresenta um significado destinado a protagonista, porque ela observando esses astros

no céu encontra o “tempo das descobertas”, conforme citamos anteriormente. Dessa forma, Joana, ao vivenciar o seu rito de passagem, vivencia também o tempo da sua existência. Sendo assim, podemos observar a personagem enquanto feiticeira, pois diante de seus rituais, ela se transforma fisicamente e espiritualmente, uma vez que sua poção mágica tem

elementos como o mar, a chuva e a noite às vezes comunicavam à mulher sua entrada no tempo das feiticeiras. Na água do mar ou da chuva seu corpo se misturava numa fusão que num relance de olhar já não sabíamos onde estava o que pertencia à mulher ou à água. Quando tal encontro se dava sob a luz seu corpo também passava a ser habitado por demônios e era arrastado para rituais que a mulher durante o dia desconhecia. Dentro da noite a mulher se tornava uma feiticeira e uma perita na arte das misturas. [...] Porém seu grande medo era a loucura, seu grande medo era ser arrastada para um lado de lá sem retorno. Na sua luta agônica com esses agentes de possessão algumas vezes precisava segurar com força a ampulheta do tempo e se guiar de novo pelos ciclos. Recobrava então suas forças, reconvialescia-se pois na próxima noite o demônio mais uma vez estaria a sua cabeça.. Suas mãos enfraqueceriam e já não coordenariam o fluxo da ampulheta. Sua cabeça giraria em um movimento desordenado e alucinador. A mulher agarra-se com força à poltrona de sua sala de estar mas o vôo em direção as montanhas é inevitável, a noite do sabá a espera. Como feiticeira a mulher então conhecia a arte das metamorfoses e era arrebatada pela força animal para um tempo sem precedentes (DINIS, 1998, p. 66).

Diante disso, Joana com seu “coração selvagem” busca experimentar todas as sensações e emoções, especialmente quando perde as pessoas com as quais convivera. Essa separação a faz peregrinar por caminhos que o vento a direciona, simbolizada, portanto, na imagem de um cavalo incontrolável e galopante, pois foge de todos os eixos. Um animal veloz que adentra por territórios que nunca são os mesmos, pois o tempo acelera a velocidade de mudança da vida e, por isso, está sempre próximo da morte.

Joana, ao despertar para a revelação e transformação de seu corpo, emerge da banheira numa espécie de redescoberta e estranhamento deste: “uma desconhecida que não sabe o que sentir. Nada a rodeia e ela nada conhece. Está leve e triste, move-se lentamente, sem pressa por muito tempo” (LISPECTOR, 1980, p. 60). Entretanto, fica evidente que tudo na vida da protagonista tem um sabor diferente, mesmo diante do libertar-se, do conhecer-se, ela ainda continua “fechada dentro de si, não querendo olhar, ah, não querendo olhar” (LISPECTOR, 1980, p. 61). A intensidade da

experiência de descoberta do corpo ainda surge enquanto mistério, pois é “flutuante na escuridão [...] Tudo é vago, leve e mudo” (LISPECTOR, 1980, p. 61). Joana está descobrindo o poder que o próprio corpo possui e como este é sedutor e selvagem. Desse modo, o objeto que a fará visualizá-lo será o espelho, porque

quando me surpreendo ao fundo do espelho assusto-me. Mal posso acreditar que tenho limites, que sou recortada e definida. Sinto-me espalhada no ar, pensando dentro das criaturas, vivendo nas coisas [...] Quando me surpreendo ao espelho não me assusto porque me ache feia ou bonita. É que me descubro de outra qualidade. Depois de não me ver há muito quase esqueço que sou humana, esqueço meu passado e sou a mesma libertação de fim e de consciência quanto uma coisa apenas viva. Também me surpreendo, os olhos abertos para o espelho pálido, de que haja tanta coisa em mim além do conhecido, tanta coisa sempre silenciosa. (LISPECTOR, 1980, p. 62-63).

Joana depara-se com o jogo mostra/ esconde, distrai/ consola, relembrando de coisas que viveu ou imagina viver, tentando encaixar o que lhe falta para completar a lacuna que existe em si mesma. Logo, ela compreende que a melhor forma de captar e ligar aos momentos com os quais se identifica serão vivê-los, afinal, “sem viver coisas eu não encontrarei a vida, pois?” (LISPECTOR, 1980, p. 64). A imagem especular que Joana tem de si mesma é recortada e definida num primeiro momento, porque num segundo momento aparece como signo que a faz mover o seu corpo, interrogar e descobrir os mistérios das “coisas silenciosas”, de como “até que uma frase, um olhar – como o espelho – relembram-me surpresa outros segredos, os que me tornam ilimitada” (LISPECTOR, 1980, p. 63).

A passagem da protagonista a esse novo estágio de vida como sabemos se dá pela água, pois observamos nesse momento o “terceiro nascimento” de Joana, que revela um sentido ritualístico:

naquele dia, na fazenda de titio, quando caí no rio. Antes estava fechada, opaca. Mas, quando me levantei, foi como se tivesse nascido da água. Saí molhada, a roupa colada à pele, os cabelos brilhantes, soltos. Qualquer coisa agitava-se em mim e era certamente meu corpo apenas. Mas num doce milagre tudo se torna transparente e isso era certamente minha alma também. (LISPECTOR, 1980, p. 65).

Como se vê no excerto, Joana “morre” por imersão na água e dá “nascimento” a um novo ser regenerado. Esse simbolismo comporta um processo de ambivalência significativa do batismo, porque representa a morte e a sepultura, a vida e a ressurreição. Diante disso, o ato de mergulhar a cabeça na água, assim como no sepulcro, faz o indivíduo ficar imerso, “enterrado” inteiramente. Logo, quando sai da água, aparece imediatamente um ser novo, ou melhor, “nasce” uma Joana renovada e preparada para assumir um novo rito de passagem. Desse modo, podemos associar esse momento epifânico ao “novo nascimento” de Joana, mas também é de fundamental importância trabalharmos com a possibilidade de tal ato significar o seu batismo, porque essa cerimônia ritualística ocorre no rio da fazenda do tio.

Nesse sentido, o batismo remete ao início de um processo de aprendizado e preparação para uma vida ligada de certo modo aos aspectos religiosos, no entanto, observamos no que Telly Will F. de Almeida (2011) chama de “apadrinhamento”, bem como este é evocado e como tal ação se perpetua:

em sociedades mais antigas é o tio quem, muitas vezes, cumpre o papel de padrinho de batismo ou de crisma. A palavra “padrinho” origina-se do latim vulgar, é diminutivo de pai, ou seja, é aquele que testemunha um rito de agregação ou de iniciação de alguém, como o batismo ou casamento. Em outras palavras, o tio presencia a transformação de seus apadrinhados. (ALMEIDA, 2011, p. 78-79).

Isso porque esse processo advém do tempo, pela história, na igreja e nutre uma relação que se dá na/ pela família. Em suma, toda essa formação cristã e religiosa surge desde as “sociedades agrárias do Brasil colonial, esse rito também era o registro, a oficialização ou legitimação da criança por sua família e sua igreja” (CAMPATELLI, 2008², *apud* ALMEIDA, 2011, p. 79). Além disso, o processo do batismo se configura quando “toda criança, ao ser batizada, ganha um padrinho, um ‘pai espiritual’, e uma madrinha, ‘mãe espiritual’, que, como em todas as sociedades de tradição cristã,

² CAMPATELLI, Maria. *O batismo: cada dia às fontes da vida nova*. Trad. Francisco de Assis Sant’Ana. Bauru/ São Paulo: EDUSC, 2008.

mantêm com seus afilhados determinadas relações de obrigação social e ritual” (WOORTMANN, 1995, p. 285), portanto, “essa relação é fundada num rito de passagem, o batismo, enquanto nascimento simbólico” (WOORTMANN, 1995, p. 285). Logo, o batismo cristão representa uma concepção que se compreende enquanto mistério e cujo desígnio se divide em dois mundos, a saber: o humano e o divino. Dessa maneira, “[...] é uma cerimônia que simboliza a ligação entre Deus e o homem, por meio da fé. Na tradição cristã, esse espaço é o próprio Jesus Cristo, cuja vida é a sede desse mistério” (CAMPATELLI, 2008, *apud* ALMEIDA, 2011, p. 79). Em linhas gerais, será a água que abençoará essa criança nesse novo período de vida, consagrando assim, sua comunhão com Deus, a família, os indivíduos e a comunidade. Sendo assim,

convém precisar que todos os rituais e simbolismos da “passagem” exprimem uma concepção específica da existência humana: uma vez nascido, o homem ainda não está acabado; deve nascer uma segunda vez, espiritualmente; torna-se homem completo passando de um estado imperfeito, embrionário, a um estado perfeito, de adulto. Numa palavra, pode se dizer que a existência humana chega à plenitude ao longo de uma série de ritos de passagem, em suma, de iniciações sucessivas. (ELIADE, 1992, p. 87).

Contudo, na profusão desse rito ligado ao processo de iniciação sucessiva, evidenciamos que o mesmo se realiza, como já dissemos, pela água, pois é o elemento de (re)nascimento do sujeito “transitante”. A iniciação é, portanto a forma significativa de representação dos ritos de passagem, por meio dos quais ela opera. Porém, a iniciação é mais do que puramente um rito de transição, logo, representa um rito de formação. Inúmeras iniciações trazem consigo os ritos de inscrição nos corpos através das marcas e dos signos aparentes da formação e transformação de nova identidade, por isso mesmo, esse momento de enunciação determina para Joana o signo de mudança, o que sinaliza a ação transitiva do processo ritual, ou seja, pela repetição desse rito é que Joana torna-se plenamente iniciada, definindo assim, a sua auto-referencialidade, pois estabelece na linguagem, e no aspecto simbólico o conhecer desse processo, ou melhor, o seu “sentido iniciático”. Vale mencionar que será diante dos “olhos” dos tios que Joana busca nesse momento de sua travessia constituir a passagem de seus ritos. Entretanto, os tios enquanto “padrinhos” de Joana estabelecem, então, uma relação imprescindível que se pauta no respeito às normas e comportamentos sociais que ali

vigoram, porque estes são responsáveis pela transição “interna” dela, diga-se, de passagem para a condição de adulta, o que evidencia a construção de sua identidade social.

È importante salientar que esse rito de batismo vivenciado por Joana na fazenda do tio, comporta outras análises, especialmente aquela em que podemos associar com o batismo judaico. A tradição judaica tem o conceito de batismo associado ao novo nascimento que acontece pelo processo de imersão na água, pois já o encontramos num documento antigo nomeado de Mishná. Esse documento cita as “lavagens” rituais descritas no livro sagrado do Torá, o que representa o mikveh (imersão ritual). Um fato curioso se deve aos ensinamentos que é transmitido aos judeus quando desejam se tornar prosélito do Judaísmo, pois deve aprender sobre alguns mitsvot (mandamentos) essenciais e, após a circuncisão, está pronto para a cerimônia de imersão. Portanto, somente ao realizar tal ação é que o indivíduo pode ser considerado pertencente ao povo. O ritual de imersão é conhecido como “nascer de novo”, porque simbolicamente morria um gentio, e nascia um judeu.

Conforme a tradição judaica descreve, a imersão deve ser realizada num local onde haja água corrente. A pessoa deve ser completamente submergida. Durante o tempo em que estiver debaixo d’água, costuma-se recitar o Sh’má, uma declaração de fé. No entanto, procura sentir que o ser totalmente submerso em água é como estar completamente submergido na presença de Elohim, que simboliza o ser Eterno. Não deve ser um gesto automático, nem tampouco deve ser muito rápido, pois é um momento de reflexão e conexão com o Eterno (Elohim).

O mikveh (batismo) também representa a cura através da regeneração. Para os judeus, esta cura tem uma conotação espiritual. Assim, essa cerimônia é especialmente significativa, pois representa cada parte de nosso corpo que foi restaurada pela água. Logo, esse ritual de passagem nos ajudará a pensarmos sobre como empregaremos cada parte deste, a fim de exercer algum serviço a Yeshua (Messias). Dessa maneira, em tudo aquilo que estas partes do corpo faziam, e que o desagrada, portanto nesse momento sepultam a natureza do pecado.

Na verdade, a construção dos ritos de passagem da protagonista se faz importante quando temos a presença da figura masculina que efetiva esse processo de

descoberta. O encontro de Joana e Otávio sinaliza o despertar do corpo para ela, bem como a descoberta do prazer sensual que estava embutido e adormecido em si.

Ela se embriaga nesse êxtase, vivendo um breve período em estado de contínuo entorpecimento prazeroso, redescobrando o mundo sob uma nova ótica, a da diferença entre os sexos e da imensa possibilidade de prazer físico e bem-estar emocional que o contato carnal com o masculino lhe poderia despertar, graças ao seu corpo de mulher. (PIRES, 2006, p. 124).

Porém, a presença feminina também se faz latente nesse processo, uma vez que funciona como espelho, um espelho que não reflete a igualdade, mas direciona a diferença. Sendo assim, entra em cena a mulher da voz, que suscita um encantamento em Joana.

De fato, a existência da mulher da voz aparece quando “Joana não a olhou mais atentamente senão quando ouviu sua voz” (LISPECTOR, 1980, p. 67). A percepção do olhar da protagonista muda de sentido, passando agora a descrever “a voz de uma mulher jovem junto de seu homem” (LISPECTOR, 1980, p. 67). E dessa forma, Joana também se apresenta enquanto essa mulher que tem voz, entonação e postura para assumir um novo papel na sociedade. Tal atitude a faz refletir que desde aquele instante, ela “[...] sentia as vozes, compreendia-as ou não as compreendia. Provavelmente no fim da vida, a cada timbre ouvido uma onda de lembranças próprias subiria até sua memória, ela diria: quantas vozes eu tive” (LISPECTOR, 1980, p. 67-68).

Para tanto, Joana passa a buscar sentido a si mesma no mundo, a partir da experiência e contato com a mulher da voz. Dessa relação percebemos que Joana está “à procura de uma casa onde morar e agradecia-se ter ido sem o marido porque, sozinha, estava mais livre para observar” (LISPECTOR, 1980, p. 68). Nesse caso, observamos que ela, ao se deparar com essa mulher, conclui que “a criatura se explicava as conveniências e inconveniências da casa a alugar, e ao mesmo tempo passeava os olhos pelo chão, pela janela, pela paisagem, sem impaciência, sem interesse” (LISPECTOR, 1980, p. 68). Demonstrando dessa forma, que a voz dessa mulher era como a “voz de terra” que vem das profundezas, do telúrico e “sem chocar-se com nenhum objeto,

macia e longínqua como se tivesse percorrido longos caminhos sob o solo até chegar à sua garganta” (LISPECTOR, 1980, p. 68). A análise dessa relação entre Joana e a mulher da voz é o que apresentaremos a seguir.

3.4 – O ENCANTAMENTO DE JOANA PELA MULHER DA VOZ

A mulher da voz é identificada em *Perto do coração selvagem* como não possuindo um nome. Representa algumas mulheres que têm autonomia por sua independência e apreço pela liberdade. Entretanto, tal liberdade é conquistada com a morte do marido. Recém-casada, ela o perde quando ainda se encontrava grávida. Assim, essa situação a faz ser independente e individualizada.

Nesse sentido, Joana, estando junto dessa mulher, apresenta-nos um diálogo que permite identificarmos a sua relação com a mesma.

– Casada? – perguntou Joana, debruçada sobre ela.

– Viúva, com um filho. – E continuou a destilar seu canto sobre os aluguéis da zona.

– Não, creio que a casa não interessa, é grande demais para um casal – disse apressada, um pouco áspera. – Mas – adoçou as palavras. Escondeu a avidez – posso visitá-la uma vez ou outra para conversarmos?

A outra não se surpreendeu. Alisou com uma das mãos a cintura engrossada pela maternidade e pela lentidão dos movimentos:

– Acho que vai ser difícil... Vou visitar amanhã meu filho. É casado. Vou viajar...

Sorria sem alegria, sem emoção. Apenas: vou viajar. O que interessava àquela mulher? – indagava-se Joana. Teria um amante...

– Vive só, a senhora? – perguntou-lhe.

– Minha irmã mais moça foi ser irmã de caridade. Moro com a outra.

– Não é triste viver sem um homem na casa? – prosseguiu Joana.

– Acha? – retrucou a mulher.

– Estou perguntando se a senhora acha e não eu. Sou casada – juntou Joana, tentando dar um ar íntimo à conversa.

– Ah, eu não acho triste não. – E sorria sem cor. – Bem, vou lhe pedir licença para me despedir, já que não lhe interessa a casa. Preciso lavar umas peças de roupa antes de tomar minha fresca na janela (LISPECTOR, 1980, p. 68-69).

Percebemos, aqui, o encantamento de Joana pela mulher da voz, com a qual se depara inicialmente através do som emitido por suas palavras. Posteriormente, ela sente por esta algo que as aproxima, numa espécie de imã, porque é a primeira mulher com a qual Joana não se revela distante ou receosa.

Portanto, é a partir da mulher da voz que a protagonista estabelece a união entre as mulheres e a sociedade. Ademais, observamos em *Perto do coração selvagem* a possibilidade de questionamentos e afirmações sobre os novos papéis desempenhados pelas mulheres na sociedade, de modo que o percebemos sendo uma condição existencial da protagonista.

Levando a protagonista até o processo de ritos de passagem articulados à ideia de renovação, recomeço, Joana questiona e reconhece; “Mas a voz? Não pôde libertar-se dela durante todo o resto da tarde. Sua imaginação corria em busca do sorriso da mulher, de seu corpo largo e quieto. Ela não tinha história, descobriu Joana devagar” (LISPECTOR, 1980, p. 69). Joana, então, compreende que o principal é realmente viver, pois é o meio através do qual ela conseguirá realizar as etapas no presente da narrativa, no passado lembrado e no futuro anunciado, determinando assim,

esse o fundo da narrativa. Às vezes esse fundo aparecia apagado, de olhos cerrados, quase inexistente. Mas bastava uma pequena pausa, um pouco de silêncio, para ele agigantar-se e surgir em primeiro plano, os olhos abertos, o murmúrio leve e constante como o de água entre pedras. (LISPECTOR, 1980, p. 69)

A escolha pela viuvez fez a mulher da voz desejar o direito de viver o que era dela de modo igualitário. A decifração da imagem da mulher da voz como símbolo de independência e autonomia representa a força com a qual Joana liga tanto ao ventre, à natureza, ao quarto e tudo o que sustenta a vida transposta na passagem dos ritos, bem como no seu movimento que percorre alguns estágios de nossa vida e, dessa forma, são fontes de inspirações, o que faz com que

muitos anos de sua existência gastou-os à janela, olhando as coisas que passavam e as paradas. Mas na verdade não enxergava tanto quanto ouvia dentro de si a vida. Fascinara-a o seu ruído – como o da respiração de uma criança tenra –, o seu brilho doce – como o de uma planta recém-nascida. Ainda não se cansara de existir e bastava-se tanto que às vezes, de grande felicidade, sentia a tristeza cobri-la como a sombra de um manto, deixando-a fresca e silenciosa como um entardecer. Ela nada esperava. Ela era, em si, o próprio fim. (LISPECTOR, 1980, p. 70).

Pode-se dizer, de modo geral, que a relação entre as duas mulheres estabelece a imagem de uma mulher, fonte de elos entre os homens, apresentando seus antagonismos e diferenças entre os opostos. Dessa forma, a relação entre Joana e a mulher da voz atua de modo a demonstrar uma face aparente e um disfarce latente, relação esta, que muitas vezes não consegue ficar completamente no anonimato, uma vez que a protagonista “então soube que estava esgotada e pela primeira vez sofreu porque realmente dividira-se em duas, uma parte diante da outra, vigiando-a, desejando coisas que esta não podia mais dar” (LISPECTOR, 1980, p. 71). Portanto, fica evidente que “na verdade ela sempre fora duas, a que sabia ligeiramente que era e a que era mesmo, profundamente. Apenas até então as duas trabalhavam em conjunto e se confundiam” (LISPECTOR, 1980, p. 71). Mais uma vez, Joana compreendia que estava sozinha e a partir dessa solidão, ela tentava “num último esforço inventar alguma coisa, um pensamento, que a distraísse. Inútil. Ela só sabia viver” (LISPECTOR, 1980, p. 71).

O narrador nos apresenta essas impressões, e as observamos em relação à atitude de Joana, porque ela “fechou os olhos, vagorosamente foi descansando. Quando os abriu recebeu um pequeno choque. E durante longos e profundos segundos soube que aquele trecho de vida era mistura do que já vivera com o que ainda viveria, tudo fundido e eterno” (LISPECTOR, 1980, p. 73), ela está falando de Otávio, personagem que surge

em sua vida como “de profundis”, espécie de oração, pois “então começou a pensar que na verdade rezara. Ela não. Alguma coisa mais do que ela, de que já não tinha consciência, rezara. Mas não queria orar, repetiu mais uma vez fracamente” (LISPECTOR, 1980, p. 76). Imersa em seus pensamentos, a protagonista ouvira o som de um piano que nesse momento “[...] foi atacado deliberadamente em escalas fortes e uniformes. Exercícios, pensou. Exercícios... Sim, descobriu divertida... Por que não? Porque não tentar amar? Por que não tentar viver?” (LISPECTOR, 1980, p. 77).

Nesse sentido, Joana está em processo contínuo de reflexão, no período de margem, conforme nos aponta Anthony Giddens:

a cada momento, ou pelo menos a intervalos regulares, o indivíduo é instado a auto-interrogar-se em termos do que está acontecendo. Começando com uma série de perguntas feitas conscientemente, o indivíduo se acostuma a perguntar “como posso usar este momento para mudar?” (GIDDENS, 2002, p. 75).

Joana busca, através das interrogações, encontrar e desvendar como os seus ritos de passagem podem abrir “portas de esperança” diante dos acontecimentos que a marcaram no passado e, como 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: “E agora?” (LISPECTOR, 1980, p. 74), “O que fazer então?” (LISPECTOR, 1980, p. 76), “E depois? [...] O que sou hoje, nesse momento?” (LISPECTOR, 1980, p. 77), “O que se pensava afinal?” (LISPECTOR, 1980, p. 78). Logo, é latente que essa dramatização de sua vida surja como apêndice desse mundo especial, pois é “fenômeno coerente, supõe uma narrativa – a narrativa do eu é explicitada” (GIDDENS, 2002, p. 75), desse modo, ela aprende, descobre e tenta encontrar respostas às suas indagações, afinal, esse momento é fundamental para a afirmação e continuidade do processo ritual.

3.5 – JOANA E O OUTRO: OTÁVIO

A relação de Otávio e Joana é marcada nela, pelo “medo, nele pela culpa, em ambos pela carência” (PIRES, 2006, p. 125). Todavia, a relação entre eles sugere e leva “[...] o leitor a concluir que Otávio, como Joana é órfão, já que foi criado por uma prima [...]. Na mesma casa mora uma prima jovem, Lídia, com quem Otávio tem um eterno noivado, rompido pelo surgimento de Joana em sua vida” (PIRES, 2006, p. 125). Para Lídia, Otávio sempre poderia “dizer as palavras imprescindíveis, como se ele fosse um deus com pressa. Se se alongava numas daquelas conversas vagarosas e sem objetivo, que lhe davam tanto prazer [...]” (LISPECTOR, 1980, p. 81). Ou seja, Lídia devota um amor incondicional a Otávio, uma dependência amorosa.

Ademais, observamos Otávio, em sua atuação como escritor, sentindo-se pesaroso e angustiado com o processo da escrita, uma vez que não consegue se dissociar desta, que em seu íntimo como que o persegue e o abomina para que ele retome sua disposição em escrever, afinal escrever é também sinônimo de viver.

Quando eu estava distraído e ela vinha como uma nuvem roxa e idiota, qual o meu pensamento, diga qual, qual, mais quatro vezes qual, qual, qual, qual. Assim, assim, não fuja: “o quê? ainda estás viva? Ainda não morreste?” Sim, sim, foi isso, não fugir de mim, não fugir de minha letra, como é leve e horrível, teia de aranha, não fugir de meus defeitos, meus defeitos, eu vos adoro, minhas qualidades são tão pequenas, iguais às dos outros homens, meus defeitos, meu lado negativo é belo e côncavo como um abismo. (LISPECTOR, 1980, p. 112).

Otávio, então, tenta, mas não consegue se afastar de seu processo de escrita, bem como podemos associar essa tentativa de afastamento ligado a Joana, porque com esta ele mantém um relacionamento que é marcado pela solidão e carência de ambos. Nesse excerto, vemos a repetição do pronome relativo “qual” que evidencia a necessidade da ação, do movimento em alguma direção, fugir para algum lugar, ou seja, ao encontro de Joana.

Portanto, o que Joana escreve na carta a Otávio ganha forma, mas depois percebe que a melancolia se faz latente, porque ele reconhece nela o profundo amor que sente, bem como é a produção da escrita para ambos:

ler o que ela escrevera foi como estar diante de Joana. Evocou-a e, furtando-se aos seus olhos, viu-a nos seus momentos de distração, o rosto branco, vago e leve. E de repente grande melancolia desceu sobre ele. Que estou fazendo afinal? – perguntou-se e nem sabia por que se agredira tão subitamente. (LISPECTOR, 1980, p. 116).

O medo aparente de Otávio em se desvencilhar de Joana e, posteriormente, da escrita, aparece como ordem indiscutível, situação irreversível que se torna involuntária à sua escrita, ou “não, não escrever hoje. E como essa era uma concessão [...] – perscrutou-se: se quisesse sinceramente poderia trabalhar? E a resposta foi resoluta: “não – e uma vez que a decisão era mais poderosa que ele, sentiu-se quase alegre” (LISPECTOR, 1980, p. 116). Confirmando assim, sua indisposição a continuar escrevendo, pois se sente perturbado com Joana, que “sempre o encontrava desprevenido” (LISPECTOR, 1980, p. 116), o que reflete certa insegurança e receio de Otávio em relação a ela. Sendo assim, ele revela como se sentia ao perceber que ela não estava mais perto dele naquele instante: “hoje alguém lhe dava o descanso. Não Deus. Não Deus, mas alguém. Muito forte” (LISPECTOR, 1980, p. 116). Isso só nos é revelado depois que ele desiste de escrever ao ser importunado pelo bilhete deixado por ela, o que assinala a possibilidade de metamorfose, transformação do indivíduo durante a passagem de um estado de vida a outro.

Diante do amor imensurável de Lídia a Otávio, ele a abandona e, indiferente aos sonhos dela de casamento, escolhe Joana para casar-se. Logo, ele observa e certifica-se de que Joana seja realmente a mulher que escolheu para casar e conclui que:

casariam, ver-se-iam minuto por minuto e que ela fosse pior que ele. E forte, para ensinar-lhe a não ter medo. Nem mesmo o medo de não amar... Ele a queria não para fazer sua vida com ela, mas para que ela lhe permitisse viver. Viver sobre si mesmo, sobre seu passado, sobre as pequenas vilezas que cometera covardemente e a que covardemente continuava unido. Otávio

pensava que ao lado de Joana poderia continuar a pecar. (LISPECTOR, 1980, p. 89).

Desse modo, o motivo pelo qual Otávio revela sua escolha por Joana está na possibilidade de continuar a pecar, e Joana, por sua vez, “quando pensava em Otávio, respirava com cuidado como se o ar lhe fizesse mal” (LISPECTOR, 1980, p. 90). Ela “sofreu sobretudo de incompreensão, sozinha, atônita. Até que encostando a testa no vidro da janela – rua quieta, a tarde caindo, o mundo lá fora –, sentiu o rosto molhado. Chorou livremente, como se esta fosse a solução” (LISPECTOR, 1980, p. 91). Depois das lágrimas derramadas e um momento de reflexão, ela sente-se pronta e segura a aceitar “suas verdadeiras proporções” (LISPECTOR, 1980, p. 91). O que a presença do amor não consegue executar na vida de Joana, especialmente na realização desse momento de renovação, portanto, ela resolve procurar Otávio, instaurando assim, um novo desejo e poder em reconhecer que “[...] a nova glória e o novo sofrimento foram mais intensos e de qualidade mais insuportável” (LISPECTOR, 1980, p. 91).

No entanto, Joana decide casar-se com Otávio e nos revela que:

o amor veio afirmar todas as coisas velhas de cuja existência apenas sabia sem nunca ter aceito e sentido. O mundo rodava sob seus pés, havia dois sexos entre os humanos, um traço ligava a fome à saciedade, o amor dos animais, as águas das chuvas encaminhavam-se para o mar, crianças eram seres a crescer, na terra o broto se tornaria planta. Não poderia mais negar... o quê? – perguntava-se suspensa. O centro luminoso das coisas, a afirmação dormindo embaixo de tudo, a harmonia existente sob o que não entendia. (LISPECTOR, 1980, p. 91-92).

Portanto, tudo que possui vida no mundo respira nesse momento do mesmo ar que Joana, todas as coisas procuram um sentido final de existirem, tudo se mistura num só elemento. Entretanto, ela reconhece que

a única verdade tornou-se aquela brandura onde mergulhara. Seu rosto era leve e impreciso, boiando entre os outros rostos opacos e seguros, como se ele ainda não pudesse adquirir apoio em qualquer expressão. Todo o seu

corpo e sua alma perdiam os limites, misturavam-se, fundiam-se num só caos, suave e amorfo, lento e de movimentos vagos como matéria simplesmente viva. Era a renovação perfeita, a criação. (LISPECTOR, 1980, p. 92).

Assim, Joana consegue libertar-se de todas as suas lembranças do passado e o presente se desfaz como bolas de sabão a explodirem durante o contato com o ar, o que lhe interessa agora trata do seu futuro junto a Otávio, afinal será com ele que ela aprenderá o processo de iniciação na vida conjugal (iniciação no amor e a iniciação sexual).

Antes de casar-se, Joana resolve procurar o professor, pois queria “senti-lo firme e frio antes de ir embora. Porque de algum modo parecia-lhe estar traindo toda a sua vida passada com o casamento” (LISPECTOR, 1980, p. 105). Espera encontrar nele o seu alento para esclarecer todas as suas dúvidas, “ele haveria de lhe dar a palavra justa” (LISPECTOR, 1980, p. 105). Mas ela sabia que o professor estava doente e solitário, fora abandonado pela mulher. O professor a recebe de modo estranho, distraído e sério, faz perguntas a Joana sem que ela consiga concluir sua resposta. Para Lúcia Pires, “a razão pela qual o procurara foi por sentir que, casando-se, como que traía sua natureza íntima, percebida ainda na infância pelo professor” (PIRES, 2006, p. 126). Além do mais, a protagonista compreende que estando sua natureza íntima “muito mais próxima daquela da mulher que o largara do que do professor decadente” (PIRES, 2006, p. 126), isso acontece, porque Joana e a esposa do professor, pelo fato de serem diferentes em suas personalidades, são iguais quanto ao gênero e opinião sobre a vida matrimonial.

Joana não consegue mais enxergar no professor o modelo referencial masculino que ela sempre construiu ao seu lado a fim de preencher a lacuna deixada pelo pai morto. Ela, então, deprecia-o com seu olhar cruel: “olhando-o Joana descobria que ele era apenas um velho gordo ao sol, os ralos cabelos sem resistir à brisa, o grande corpo largo sobre a cadeira. E o sorriso, meu Deus, um sorriso” (LISPECTOR, 1980, p. 106). Estabelece desse modo que, “Otávio, pelo contrário, com uma estética tão frágil que basta um riso mais agudo para quebrá-la e torná-lo miserável. Ele me ouviria agora inquieto ou senão sorrindo. Otávio já estava pensando dentro dela?” (LISPECTOR, 1980, p. 107).

3.6 – NO LIMIAR DOS RITOS DE MARGEM: O CASAMENTO

O termo casamento é frequentemente empregado como aquele que abrange e se restringe “a união, socialmente reconhecida, de pessoas do sexo oposto. [...] Sua importância como instituição social provém do fato de fornecer o casamento um fundamento estável para a criação e organização de um grupo conjugal” (LINTON, 2000, p. 173). Esse conceito difere essencialmente da relação matrimonial entre Joana e Otávio, pois esta segue um caminho de recuo e avanço nessa relação, uma vez que ela não consegue prosseguir diante da aceitação do casamento. Joana, então, está indecisa diante de tal decisão, sobretudo, porque jamais vivera aquilo antes. “Mas apesar de tudo a impressão continuava querendo ir para a frente, como se o principal estivesse além da escadaria e dos leques” (LISPECTOR, 1980, p. 97).

Para Genep, o rito de casamento se configura em um grande número de povos e possui forma e uma secção especial, autônoma, das cerimônias deste. Compreende, desse modo, ritos de separação e ritos de margem e termina por ritos de agregação preliminar ao novo meio ou de separação da margem considerada pelo estudioso como meio autônomo. Além disso, tem-se nos ritos de agregação uma concepção definitiva ao novo meio e regularmente, menos do que se acreditava a princípio, nos ritos de união individual.

A cerimônia religiosa do casamento de Joana com Otávio possui como cenário e descrição deste, a noiva no topo da escadaria, do alto ela tenta olhar para baixo, “para muita gente ocupada, vestida de cetim, com grandes leques” (LISPECTOR, 1980, p. 97). Ao descer pelas escadas, ela parou um instante os seus movimentos e só os olhos “[...] batiam rápidos, à procura da sensação. Ah, sim. Desceu pela escadaria de mármore, sentindo na planta dos pés aquele medo frio de escorregar, nas mãos um suor cálido, na cintura uma fita apertando” (LISPECTOR, 1980, p. 97). Diante desse novo momento de sensação com a qual Joana adotara, aos poucos compreende o seu espaço circundante e sente-se confortável ao encarar a realidade em sua frente. Portanto, “cada vez mais entendia o ambiente. Entre os homens e as mulheres não havia espaços duros, tudo se misturava molemente. [...] De novo o coração lhe doeu levemente e ela sorriu [...]” (LISPECTOR, 1980, p. 98).

Dessa maneira, o rito de casamento de Joana remonta mais uma fase de transformação em sua vida, estágio que a faz encontrar nessa relação matrimonial algo novo com a qual nunca havia experimentado antes e, por isso não sabe o que poderá acontecer adiante. Daí, em muitas ocasiões, a observamos numa sensação de desconforto e medo, especialmente depois de seu casamento. Isso porque o rito de casamento entre ela e Otávio “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). Talvez este seja o seu grande temor, reconhecer que essa união possa gerar “frutos”, afinal, ela reflete que “o mais engraçado é que ainda tenho a certeza de que não casei. [...] O casamento é o fim [...]. E ser uma mulher casada, quer dizer, uma pessoa com destino traçado” (LISPECTOR, 1980, p. 139). Essa afirmação de Joana implica na ideia que possuía quando estava na posição de solteira, liberta da convivência e relação conjugal, então, através da experiência matrimonial, ela conclui que tudo se torna algo comum, numa espécie de fusão de ambos num só corpo, daí “tudo é um”, pois “comendo diariamente o mesmo pão sem sal, assistindo a própria derrota na derrota do outro. [...] o peso dos hábitos [...], o peso do leito comum, da mesa comum, da vida comum, preparando e ameaçando a morte comum” (LISPECTOR, 1980, p. 140).

No entanto, essa nova fase de vida da protagonista denota a possibilidade de travessia que ela está passando, isso porque, a partir de então, 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 dos animais, as águas da chuva que seguem o seu caminho até o mar, as crianças nascendo, a fecundidade da terra. São elementos que, a personagem descreve e associa ao “centro luminoso das coisas”, o que remonta ao que apresentamos *a priori*, isto é, a primeira experiência acaba sendo retomada e utilizada como paradigma ao se vivenciar outro rito de passagem.

Um exemplo concreto do processo ritual enquanto manifestação das coisas do mundo social é descrito por DaMatta e pode associar a essa nova posição social que Joana ocupa a partir de então, pois

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 elemento independente, associado a um anel e a uma posição social. (DAMATTA, 1997, p. 77).

Assim, o dedo é um elemento integrado ao aspecto biológico e natural dos humanos e, posteriormente passa a ser um símbolo de um conjunto de relações sociais, numa espécie de transposição de elementos de um domínio para outro. A mudança de comportamento social na vida de Joana, de mulher-solteira a mulher-casada, estabelece à personagem o reconhecimento de habituar-se a um “novo estado”, situação que à possibilita viver no limiar desse processo, pois estando no período marginal, ela, então, “era uma estátua, não mais plástica, porém definida. Bem longe renascia a inquietação. À noite, entre os lençóis, um movimento qualquer ou um pensamento inesperado acordava-a para si mesma. [...] Não sofria, mas onde estava?” (LISPECTOR, 1980, p. 93). O rito de casamento confere uma unidade legítima de Joana e Otávio com a sociedade, ou como lembra Genep, o processo ritualístico do casamento vem associado depois da adolescência e puberdade social a um novo estágio caracterizado pela fundação de uma família. Ou como ele aponta: “esta mudança de categoria social é extremamente importante porque acarreta, pelo menos para um dos cônjuges, uma mudança de família, de clã, aldeia ou tribo” (GENNEP, 2011, p. 107). Sendo assim, o casamento é uma das formas de controle social, uma instituição social, tudo isso como espécie de ritual, um ritual de agregação ao outro, fundamental para se construir uma identidade social de um indivíduo inserido numa coletividade.

A felicidade de Joana em sua nova fase surge inicialmente quando o rito de casamento se instaura, uma vez que possibilita a ela (re)conhecer-se cada vez mais com o passar dos dias, ou como ela afirma: “os dias foram correndo e ela desejava achar-se mais. Chamava-se agora fortemente e não lhe bastava respirar. A felicidade apagava-a, apagava-a... Já queria sentir-se de novo [...]” (LISPECTOR, 1980, p. 93). À medida que Joana vai descobrindo-se a cada dia, observamos nessa descoberta a revelação da natureza dos ritos de passagem enquanto sua configuração no romance em apreço: “Nunca terei pois uma diretriz, pensava meses depois de casada. Resvalo de uma verdade a outra [...], sempre insatisfeita. Sua vida era formada de pequenas vidas

completas, de círculos inteiros, fechados, que se isolavam uns dos outros” (LISPECTOR, 1980, p. 93-94). Essa concepção de processo ritual na vida da personagem leva-a a reconhecer que no fim de cada rito de passagem, ao invés de “morrer e principiar a vida noutra plano, inorgânico ou orgânico inferior, recomeçava-a mesmo no plano humano” (LISPECTOR, 1980, p. 94). Resgatando assim, a essência e natureza do ritual em *Perto do coração selvagem*, isto é, seu processo de iniciação sucessiva.

Segundo Gennep há uma mistura entre a relação dos períodos de adolescência, noivado e casamento, pois essas fases são inerentes na constituição dos ritos. “Assim é que o noivado constitui realmente um período de margem entre a adolescência e o casamento. Mas a passagem da adolescência ao noivado comporta uma série especial de ritos de separação, de margem e de agregação à margem” (GENNEP, 2011, p. 30). Todavia, essa transição representa a preparação de um estado momentâneo a algo que, por conseguinte se tornará “definitivo” naquele momento, mas não está isento de uma possível transformação durante a passagem dos ritos. “E a passagem do noivado ao casamento supõe uma série de ritos de separação da margem, de margem e de agregação ao casamento” (GENNEP, 2011, p. 30). Então, o antropólogo enfatiza que “esta mistura é também verificada no conjunto constituído pelos ritos de gravidez, do parto e do nascimento” (GENNEP, 2011, p. 30). O rito de casamento, portanto, emancipa e marca uma aliança que, a partir de então, une Joana a Otávio, pela complementaridade dos “dons” que são transmitidos, numa espécie de troca, onde o marido e a mulher interagem pela soma de habilidades e saberes compartilhados entre si e que são primordiais para a reprodução social de cada família.

Pelo que podemos notar, será na união matrimonial que Joana terá que dividir seus sentimentos, medos e angústias com Otávio, porque dessa convivência, só resta-lhe entregar-se “a ele e os minutos que eram seus ela os sentia concedidos, partidos em pequenos cubos de gelo que devia engolir rapidamente, antes que se derretessem” (LISPECTOR, 1980, p. 100). Além disso, é inegável a influência de Otávio no comportamento de Joana, especialmente em relação à vida conjugal, de forma que a fez perceber que agora “o sangue corria-lhe mais vagorosamente, o ritmo domesticado, como um bicho que adestrou suas passadas para caber dentro da jaula” (LISPECTOR, 1980, p. 101). Mas, esse pensamento de submeter-se ao outro para que assim possa ter

uma boa convivência no casamento, faz com que Joana repense sobre isso. Até quando adiar esse sentimento de repulsa? A resposta está na ação que ela realiza, quando encosta a cabeça no peito de Otávio e, dessa maneira, reflete que, apesar da morte, um dia poderá deixá-lo.

Nesse sentido, a relação conjugal entre Joana e Otávio sempre possui uma barreira que os impede de penetrá-la, afinal, “a culpa era dele, pensou friamente, à espreita de nova onda de raiva. A culpa era dele, a culpa era dele. Sua presença, e mais que sua presença: saber que ele existia, deixavam-na sem liberdade” (LISPECTOR, 1980, p. 100). Diante disso, Joana cada vez mais tenta aproximar de Otávio na tentativa de fortalecer sua relação, mas “ela sabia que o outro, indiferente a tudo, prosseguia nas suas batidas regulares, no seu caminho fatal. O mar” (LISPECTOR, 1980, p. 103-104). Portanto, ela está pronta para viver mais um rito de iniciação, o que demonstra um aspecto característico de quem está na fronteira, na margem sempre em direção a encontrar um caminho “seguro”, o que não é o caso da travessia realizada pela personagem. Assim, observamos que Joana vive um período liminar e paradoxal em seu casamento, porque essa fase direciona-se ao aspecto cotidiano, na qual a coloca em situações intermediárias (entre o sim e o não, entre o permanecer e o fugir), que a faz assumir personalidades que também são paradoxais e intermediárias, as quais a fazem gostar de coisas liminares e vivenciar sempre o desconhecido.

Nesse sentido, percebemos que Joana, ao realizar o seu rito de agregação que está integrado a Otávio através do casamento, deixa-nos pistas de sua possível separação no futuro, pois ela está arrefecida e aprisionada dentro deste. Logo, esse rito de agregação é quebrado, instaurando mais uma vez o rito de separação. Enquanto isso, Otávio esconde dela que retomou o seu antigo relacionamento com Lídia, que se tornara sua amante e espera um filho dele. Logo, no entender de Lídia formam assim uma “pequena família”, pois quando seu filho nascesse “[...] eles três seriam uma pequena família. Pensou em palavras: uma pequena família. Era isso o que desejava. Como um bom fim para toda a sua história” (LISPECTOR, 1980, p. 120).

3.7 – ENCONTRO-REVELAÇÃO: JOANA E LÍDIA

A existência de Otávio na vida de Lídia se deu porque ambos foram criados juntos, pela prima comum. Eles compartilhavam do mesmo espaço, e para Lídia “ninguém passara por sua vida senão ele. Nele descobrira o homem, antes de saber sobre homens e mulheres. [...] Sempre, em todas as fases, perto dele” (LISPECTOR, 1980, p. 120). Otávio, mesmo casado com Joana, encontra-se com Lídia, e este questiona:

– Você não tem medo de seu futuro, de nosso futuro, de mim? Não sabe que... que... sendo apenas minha amante... só tem lugar ao meu lado?

Ela balançara a cabeça surpreendida, chorosa:

– Mas não...

Ele sacudira-a, longinquamente envergonhado de mostrar tanta força, quando junto de Joana, por exemplo, calava-se.

– Não tem medo de que eu deixe você? Não sabe que se eu deixar você, você será uma mulher sem marido, sem nada... Um pobre-diabo... que um dia foi abandonada pelo noivo e que se tornou amante desse noivo enquanto ele casava com outra...

– Não quero que você me deixe...

– Ah...

– ... mas não tenho medo... (LISPECTOR, 1980, p. 117).

Desse diálogo emanam situações cotidianas nas quais percebemos o discurso determinante de Otávio para com o determinado de Lídia que, sendo uma mulher submissa a ele, tudo aceita devido ao medo de perdê-lo novamente. Diferentemente de Lídia, Joana mostra-se perspicaz e sensata para com Otávio, afinal, ela assume novas situações mesmo que não as conheça. A propósito, Joana, ao tentar romper com a trajetória que vinha seguindo em relação a Otávio, não consegue segurar os seus anseios, então, surge-lhe uma ideia, que é enamorar-se novamente pelo mesmo.

Então nasceu-lhe uma idéia. Uma idéia tão quente que o coração acompanhou-a com pancadas fortes. Assim: aproximou-se dele, aninhou com cuidado a cabeça no seu braço, junto de seu peito. Ficou parada, à espera. Aos poucos sentiu o calor do estranho transmitindo-se a ela mesma pela nuca. Ouviu o bater ritmado, longínquo e sério de um coração. Perscrutou-se atenta. Aquele ser vivo era seu. Via-o de longe, do alto da lâmpada, o corpo nu – perdido e fraco. Fraco. Como eram frágeis e delicadas suas linhas descobertas, sem proteção. Ele, ele, o homem. De uma fonte oculta veio-lhe subindo pelo corpo a angústia, enchendo-lhe todas as células, empurrando-a desamparada para o fundo da cama. Meu Deus, meu Deus. Depois, num parto doloroso, sob a respiração difícil, sentiu o óleo macio da renúncia derramar-se dentro de si, enfim, enfim. Ele era seu. (LISPECTOR, 1980, p. 126-127).

Esse encontro com Otávio faz Joana acreditar que ele a pertencia e que, apesar do casamento, até então não se entregara a ela. Ela percebe que ao seu lado estava um homem adormecido, e mesmo nessa ocasião ainda permaneceria sozinha. Nesse momento é que Joana percebe e reconhece a existência do outro em Otávio e sente-se temerosa e maravilhada diante dessa descoberta. Assim, a sedução dele nessa relação de conhecer-se ainda que na intimidade a leva para o lugar do prazer, desejo e da revelação. Portanto, Joana afirma que agora a sua realização também se concentra um “doce embrião” (LISPECTOR, 1980, p. 127), e representa o amor de Otávio brotando em si mesma, embora, permanecendo adormecido e distante, “aumentava-a, fazia-a maior que seu corpo e sua alma como para compensar a distância do homem” (LISPECTOR, 1980, p. 127).

Entretanto, assim como “a onda leve do mar que não tem outro campo senão o mar, me debato, deslizo, vôo, rindo, dando, dormindo, mas ai de mim, sempre em mim, sempre em mim” (LISPECTOR, 1980, p. 128). Joana projeta o seu desejo acreditando que “tudo era passado... E o passado tão misterioso como o futuro” (LISPECTOR, 1980, p. 128), bem como a solidão, estava cada vez mais perto de si mesma, pois percebia-se e “estava mais escuro, ela não o via senão como uma sombra. Ele se apagava cada vez mais, escorregava-lhe por entre as mãos, morto no fundo do sono. E ela, solitária como o tic-tac de um relógio numa casa vazia” (LISPECTOR, 1980, p. 127-128). Assim, a relação conjugal entre Joana e Otávio traz a marca de uma traição, mas isso não é o ponto crucial do relacionamento, pois a protagonista procura a todo instante libertar-se de algo que a aprisiona, por isso, “a impossibilidade, de parte de

Otávio, de apoiar a necessidade que Joana tem de surpresas e descobertas” (NINA, 2003, p. 45).

A relação entre Otávio e Joana vai cada vez mais se deteriorando, ou, como apresenta-nos Cristina Ferreira Pinto, quanto “ao destino (de) limitado que a mulher encontra no casamento, Joana prefere a surpresa do destino que se constrói a cada dia e, para isso, a solidão é um bem imprescindível” (PINTO, 1990, p. 105). Diante da solidão que se instala cada vez mais, a protagonista reconhece que em meio às fases da vida, os seus ritos de passagem retomam e procuram “alcançar o mesmo isolamento que a marcava na infância, e que a presença do marido rompera” (PINTO, 1990, p. 105). Desse modo, Joana, como num processo de apreço pela liberdade, abre mão de seu marido, permitindo que ele viva intensamente ao lado de Lídia, decidindo assim, entre ambos a realização da “pequena família”.

Joana sorria, mas não podia evitar que o sofrimento começasse a lhe palpar em todo o corpo, como uma sede amarga. Mais que sofrimento, um desejo de amor crescendo e dominando-a. Dentro de um vago e leve turbilhão, como uma rápida vertigem, veio-lhe a consciência do mundo, de sua própria vida, do passado aquém de seu nascimento, do futuro além de seu corpo. Sim, perdida como um ponto, um ponto sem dimensões, uma voz, um pensamento. Ela nascera, ela morreria, a terra... Veloz, profunda a sensação: um mergulho cego numa cor – vermelha, serena e larga como um campo. A mesma consciência violenta e instantânea que a assaltava às vezes nos grandes instantes de amor, como um afogado que vê pela última vez. (LISPECTOR, 1980, p. 127).

Desse “turbilhão” de sensações, no qual a personagem celebra o desejo e consciência da vida, encontramos também os instantes que demarcam os momentos desde o nascimento até a morte, a passagem que favorece a descoberta de algo novo que se efetiva na concepção ritualística, uma vez que é um meio através do qual a personagem age no mundo construindo-se e construindo aos outros, numa espécie de identidade social.

A partir de então, Joana recebe um bilhete de Lídia convidando-a a visitá-la. No entanto, a protagonista relata uma sensação que era como “a lâmina fria de aço encostando no interior morno do corpo” (LISPECTOR, 1980, p. 130) e mais adiante descreve a “lâmina fria encostada ao coração quente” (LISPECTOR, 1980, p. 130), o

que sugere e antecipa que a conversação virá marcada por sentimentos, anseios e emoções, aspectos que direcionam ao que é interno, numa espécie de pulsação, latejo, estremecimento que percorre as veias, e “a lâmina agora [...], oprimiu-lhe rindo os pulmões, gelada” (LISPECTOR, 1980, p. 130), chegando, dessa forma, até o coração, uma vez que Joana queria “sentir de várias maneiras, reconhecer a vida em diversas fontes” (LISPECTOR, 1980, p. 130-131).

Isso também pode ser percebido quando Joana tenta adiar esse momento a fim de buscar no pensamento a criação para que tal ação se desenvolva e vista de reações renovadas a cada situação surgida, porque “quando dela se lembrava, vagamente, um pássaro que vem e volta, não sabia decidir-se, se ficar triste ou alegre, se calma ou agitada” (LISPECTOR, 1980, p. 131), afinal esse mesmo coração intumescido sente ciúme de Lídia, porque tem nesta a inimiga a ser destruída. Ou como afirma Michéle Ansart-Dourlen, o sujeito que vive à margem, na fronteira “[...] quer ignorar sua dependência em relação ao outro e seu ideal moral ‘é encontrar à sua volta aquilo que possa satisfazê-lo plenamente’” (ANSART-DOURLEN, 2009, p. 29). Para tanto, a angústia, a solidão e o sofrimento estarão presentes na relação que Joana estabelece com os outros, pois reconhece a sua própria incompletude, e tenta resgatar, na vida, algo que se perdeu. Começa, então, sua viagem de retorno, a sua aprendizagem diante do “eterno” recomeço.

É importante mencionarmos que a protagonista durante a leitura da carta de Lídia, se recorda continuamente da noite que vivera com Otávio, pois esse momento especial e solene em sua vida representou o encontro consigo mesma.

Lembrava-se continuamente da noite anterior, a vidraça erguida brilhava serenamente à lua, do peito nu de Otávio, da Joana que adormecera profundamente, quase pela primeira vez na vida, confiando-se a um homem que dormia ao seu lado. Na verdade não se distanciara da Joana cheia de ternura da véspera. Envergonhada, humilde e rejeitada, essa vagara até voltar e Joana estava cada vez mais dura, mais concentrada e cada vez mais perto de si mesma – julgava. Até melhor. Só que o aço frio se renovava sempre, nunca esquentava. Sobretudo, no fundo de qualquer pensamento pairava um outro, perplexo, quase encantado, como no dia da morte do pai: aconteciam coisas sem que ela as inventasse... (LISPECTOR, 1980, p. 131).

Para Regina Pontieri, a poética clariceana do olhar pressupõe que

a relação de alteridade seja um dinamismo de reversibilidade e promiscuidade entre dicotomias várias. No caso da polarização entre espírito e corpo, a dicotomia se repropõe, no plano do corpo, principalmente através de imagens que confrontam, opõem e identificam olhos e boca e seus avatares. Os olhos metaforizando o espírito, já que culturalmente se constituem como sede das atividades anímicas, as mencionadas “janelas da alma”. A boca indicando, pela aderência total da percepção gustativa a seu objeto, a realidade corporal em situação máxima de assimilação do mundo. No referente aos olhos, a percepção visual é a base dos tão conhecidos lampejos de revelação da ficção da escritora. (PONTIERI, 1999, p. 30-31).

As duas mulheres dialogam frente a frente, depois de um convite de Lúdia para Joana visitá-la. Num primeiro momento, observamos o encantamento de Joana por Lúdia: “olhavam-se e não podiam se odiar ou mesmo se repelir. Lúdia falara, pálida e discreta, sobre vários assuntos sem interesse para nenhuma das duas. [...] Os olhos abertos de Lúdia eram sem sombras. Que mulher bela” (LISPECTOR, 1980, p. 131-132), e acrescenta “os lábios cheios mas pacíficos, sem estremecimentos, como de alguém que não tem receio de prazer, que o recebe sem remorsos. Que poesia seria a base de sua vida” (LISPECTOR, 1980, p. 132).

O diálogo entre Joana e Lúdia redefinirá a trajetória com a qual a protagonista tentará se identificar. A conversação entre as mulheres vem marcada pela sinceridade da amante apaixonada, grávida de Otávio, e a honestidade da esposa, que compreende perante Lúdia, o fim de seu casamento.

O desejo em ter um filho traz a Joana a possibilidade de estar no mesmo lugar que Lúdia, ou como ela afirma: “eu também quero as coisas da vida. Por que não? Pensa que sou estéril? Nem um pouco. Não tive porque não quis” (LISPECTOR, 1980, p. 146). Diante dessa afirmação, Joana idealiza e pensa na ideia de ter um filho:

eu me sinto segurando uma criança, pensou Joana. Dorme, meu filho, dorme, eu lhe digo. O filho é morno e eu estou triste. Mas é a tristeza da felicidade, desse apaziguamento e suficiência que deixam o rosto plácido, longíquo. E quando meu filho me toca me rouba pensamento como os outros. Mas depois, quando eu lhe der leite com estes seios frágeis e bonitos, meu filho crescerá de minha força e me esmagará com sua vida. Ele se distanciará de mim e eu serei a velha mãe inútil. Não me sentirei burlada. Mas vencida apenas e direi: eu nada sei, posso parir um filho e nada sei. Deus receberá minha humildade e dirá: pude parir um mundo e nada sei. Estarei mais perto

d'Ele e da mulher da voz. Meu filho se moverá nos meus braços e eu direi: Joana, Joana, isso é bom. Não pronunciarei outra palavra porque a verdade será o que agradar aos meus braços. (LISPECTOR, 1980, p. 146-147).

De acordo com isso, e ao propor essa nova possibilidade de surgimento de vida, a protagonista permite um novo começo, que está atrelado ao movimento de alguma coisa viva que procura a todo o momento libertar-se de algo que a aprisiona. Assim, representando o nascimento de uma criança saindo do útero da mãe, através do fluido, do meio líquido, reivindicando o seu espaço no mundo é que efetivará a sua continuidade em vivenciar os ritos de passagem. Além disso, seu processo de iniciação se evidencia principalmente no rito de agregação que liga a vida/ margem/ nascimento e, por sua vez, são elementos que admitem o (re) nascimento do indivíduo envolvido nesse processo de iniciações sucessivas.

Joana diante de Lúcia reflete sobre a posição que as mulheres enfrentam na sociedade ao questionar: “a mulher da voz multiplicava-se em inúmeras mulheres... Mas onde estava afinal a divindade delas?” (LISPECTOR, 1980, p. 132). E responde: “poder da pedra que tombando empurra outra que vai cair no mar e matar um peixe” (LISPECTOR, 1980, p. 132). Sendo assim, ela entoa a necessidade do poder que as mulheres possuem a seu favor, mas não sabem como utilizá-lo, uma vez que o egoísmo e a individualidade não deixam elas se unirem para lutarem por um único propósito, o direito de igualdade perante os homens, pois “às vezes encontrava-se o mesmo poder em mulheres apenas ligeiramente mães e esposas, tímidas fêmeas do homem, como a tia, como Armanda. No entanto aquela força, a unidade na fraqueza...” (LISPECTOR, 1980, p. 132).

No vir-a-ser ou no “tornar-se” o poder das mulheres, e principalmente nos papéis desempenhados por elas socialmente, Joana relata que talvez a divindade delas esteja mesmo no fato de já existirem no mundo. E concorda, ao afirmar que:

elas existiam mais do que os outros, eram o símbolo da coisa na própria coisa. E a mulher era o mistério em si mesma, descobriu. Havia em todas elas uma qualidade de matéria-prima, alguma coisa que poderia vir a definir-se mas que jamais se realizava, porque sua essência era mesmo de “tornar-se”. Através dela exatamente não se unia o passado ao futuro e a todos os tempos? (LISPECTOR, 1980, p. 132)

De fato, a presença de Lília em *Perto do coração selvagem* vem indicar o papel da mulher-mãe, protetora, acolhedora, e que por outro lado, deseja um homem-pai para estar ao seu lado e, sobretudo para constituir uma família, mas Joana não quer admitir esse posicionamento de Lília para si mesma.

Sou um bicho de plumas, Lília de pêlos, Otávio se perde entre nós indefeso. Como escapar ao meu brilho e à minha promessa de fuga e como escapar à certeza dessa mulher? Nós duas formaríamos uma união e forneceríamos à humanidade, sairíamos de manhã cedo de porta em porta, tocaríamos a campainha: qual é que a senhora prefere: meu ou dela? E entregaríamos um filhinho. (LISPECTOR, 1980, p. 134-135).

Nessa linha tênue que une e separa Joana a Lília, percebemos, portanto, que a definição de Otávio em acompanhar a última revela-se quando “ele está sempre disposto a lançar aos pés daqueles que andam para a frente” (LISPECTOR, 1980, p. 135), o que demonstra a realização dos seus atos de forma mais segura e confortável ao lado de Lília, pois ela o favorece em seus anseios. Assim, para Joana só resta uma reflexão acerca de Lília: “como sou pobre junto dela, tão segura. Ou me acendo e sou maravilhosa, fugazmente maravilhosa, ou senão obscura, envolvo-me em cortinas” (LISPECTOR, 1980, p. 135). Desse fio narrativo que as enlaça na igualdade do gênero, da natureza, mas as diferencia pela história de vida, observamos como as mãos possuem um papel fundamental quando se trata das características marcantes das duas mulheres. As mãos de Joana revelam “esboçadas, solitárias, traços lançados para a frente e para trás, descuido e rapidez num pincel molhado em tinta branco-triste, estou sempre levando a mão à testa, sempre ameaçando deixá-las no ar, oh, como sou fútil [...]” (LISPECTOR, 1980, p. 135). Porém, as de Lília são “recortadas, bonitas, cobertas por uma pele elástica, rosada, amarelada, como uma flor que vi em alguma parte, mãos que repousam em cima das coisas, cheias de direção e sabedoria” (LISPECTOR, 1980, p. 135). E Joana, para não se sentir diminuída em relação a Lília, volta-se ao que mais sabe fazer que é imaginar, ou seja, o que desejava realizar era “surpreender Lília, sim, arrastá-la... Como naquele tempo de internato, quando subitamente precisava pôr à prova seu poder, sentir a admiração das colegas [...]. Então representava friamente, inventando, brilhando como numa vingança” (LISPECTOR, 1980, p. 135-136).

É possível considerarmos que a relação “especular” entre Joana e Lúdia se constrói a partir da presença do outro, e mostrando uma identidade que é social. O narrador descreve, no entanto, que a tomada de consciência da própria existência transforma a força da personagem na unidade da fraqueza. Sendo assim, os seus ritos de passagem estão sempre no vir-a-ser ou no “tornar-se”, porque está destinada a querer “[...] ter os mesmos direitos, [...] encontrar um sentimento de identidade dado por uma igualdade de natureza e de direito entre todos os seres humanos, quaisquer que fossem as suas origens” (ANSART-DOURLEN, 2009, p. 25).

Nesse sentido, as oscilações do discurso entre Joana e Lúdia são anunciadas por paradoxos que funcionam como termômetro para medir até que ponto chegará esse confronto. Joana diz: “e essa alegria de dor, o aço franzindo minha pele, esse frio que é ciúme” (LISPECTOR, 1980, p. 137), e isso ocorre quando indaga Lúdia sobre a posição de Otávio em relação ao sustento da família, pois Lúdia não trabalha, por isso, não possui uma autonomia e independência financeira. Noutro momento, o paradoxo chega a atingir um ponto mais frio, sereno, porque Joana reconhece que não forçou “a situação, como o poderia com o aço franzindo e esfriando meu corpo” (LISPECTOR, 1980, p. 143), ou quando ela reconhece em Lúdia a mulher adequada para viver ao lado de Otávio, “eu não incomodaria de tirar Otávio de outra mulher. Mas não sabia que havia você... Não uma pessoa qualquer, como eu, mas alguém tão... tão boa... tão sublime” (LISPECTOR, 1980, p. 143).

Mais tarde, oscila novamente ao perceber que “encostam-me de novo a lâmina de aço no coração” (LISPECTOR, 1980, p. 144), e compreende que o seu casamento desde o início nunca daria certo, porque sua descoberta se volta para o verdadeiro plano, ou seja, Joana viveria em outro estado, que não seria o de casada, mas passando novamente ao de solteira, solitária, isso porque desconhece a verdadeira união amorosa, assim como o “rasgão no vestido, ouvir o grito lancinante da orquestra e subitamente o silêncio, todos os músicos caídos mortos sobre o estrado, no grande salão zangado e vazio” (LISPECTOR, 1980, p. 145). Tudo estava predestinado “quase em triunfo como se fosse uma criação: é uma sensação de poder extra-humano conseguida em certo grau de sofrimento” (LISPECTOR, 1980, p. 145). E conclui dizendo que: sua “vontade de experiência não chegaria a provocar esse ferro encostando na carne morna, finalmente morna da ternura de ontem” (LISPECTOR, 1980, p. 145). Esse confronto através das palavras anuncia e define o papel desempenhado pelas duas mulheres. Sendo assim,

Joana revela a imagem de esposa com a qual luta constantemente, enquanto Lídia cede aos desejos de Otávio, revelando, desse modo, que é submissa a ele.

A postura adotada pela protagonista é o mecanismo que encontrou para contrabalançar, e por que não dizer mascarar, a sua própria fraqueza, medo e vulnerabilidade. Porém, esses sentimentos podem ser explicados, segundo Ansart-Dourlen, quando o sujeito dividido está prestes a “dizer que ele se interroga sobre sua própria existência, que introduz em sua vida, em sua forma de pensar, uma dialética, uma oposição, uma reflexão, uma maneira de dizer não” (ANSART-DOURLEN, 2009, p. 34), bem como estabelece a oscilação do sentimento de identidade e permite perceber que

a dimensão da alteridade “está sempre ligada à relação com o tempo [...], se pode imaginar um futuro “outro” que a situação por ele experimentada, ele vive na expectativa e, necessariamente, em uma situação de angústia latente. Mas está, também, em busca de sua autonomia, expectativa que, sendo a fonte de uma autocriação de si mesmo, exige um descentramento, um distanciamento de si pela reflexão. (ANSART-DOURLEN, 2009, p. 35).

Assim, os ritos de margem de Joana nesse trajeto do texto literário se evidenciam e trazem consigo as possibilidades de realizar um caminho criativo, no sentido de inverter a lógica da estrutura social. Em vez de entrar na ordem social e ser totalmente submetida a ela e suas normas, o que podemos depreender dessa cerimônia e percurso ritual é que a protagonista segue a possibilidade concreta de sair do mundo, ou melhor, de “deixar temporariamente esse mundo”. De acordo com isso, o indivíduo que vive nesse período marginal apresenta-se não pertencendo nem ao mundo sagrado nem ao mundo profano, ou ainda que, pertencendo a um dos dois, não deseja agregar-se fora de propósito ao outro, é isolado e mantido em uma posição intermediária, sendo sustentado entre o céu e a terra, e, nesse sentido, está também suspenso entre a vida e a morte. Logo, viver na contramão da estrutura social para Joana se dá pela individualização, posteriormente pela iniciativa de reentrar no mundo social como uma personagem capaz de romper essa estrutura do próprio sistema, mesmo que parcialmente, pois sabemos que ela permanece inserida na mesma comunidade, submetida aos mesmos ritos marcados por esta. Sendo assim, Joana assume um novo papel, pois percebe de outra forma a vida em comunidade, o que sugere sua tentativa de

libertar-se de seu passado e abrir as portas de seu futuro, tudo isso, para que possa viver a passagem de seus ritos. Outrora, porém, é o fim do período de margem, que “compreende ao mesmo tempo ritos de separação e ritos preparatórios de agregação; a duração deste período não era limitada; o indivíduo podia permanecer nele até a véspera da morte” (GENNEP, 2011, p. 92). No capítulo seguinte, analisaremos todo esse processo que se perpetua no romance desde o seu início (a presença da morte), bem como instaurando o fechamento de mais um ciclo no curso da vida de Joana.

CAPÍTULO 4

O PERÍODO DE AGREGAÇÃO: Joana-mulher-casada/ Joana-mulher-transgressora

Apresentaremos a seguir, um quadro simplificado da análise que será feita do rito de agregação vivenciado pela protagonista Joana em seus ritos de passagem, especialmente quanto à presença de um novo homem em sua vida, bem como a sua viagem final que acontece num navio e evidencia o encontro consigo mesma.

QUADRO 3



4.1 – DESLOCAMENTOS, CRISE E LIBERTAÇÃO: A REINTEGRAÇÃO SOCIAL DE JOANA

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 Joana 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 a 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, por parte de Joana, inserida no sistema coletivo.

Joana começa o capítulo “O homem” apresentando-nos o que pode acontecer “entre um instante e outro, entre o passado e o futuro, a vaguidão branca do intervalo. Vazio como a distância de um minuto a outro no círculo do relógio. O fundo dos acontecimentos erguendo-se calado e morto, um pouco da eternidade” (LISPECTOR, 1980, p. 148). A sua fala indica o que lhe faltava para a vida, um sentimento que poderá preencher as lacunas existentes pelo processo de perdas, uma percepção marcada por um elemento subjetivo, a memória que a leva como uma flecha à percepção do presente e do passado, ambas sem apontar a realidade da resposta que sempre procura para “renascer depois, guardar a memória estranha do intervalo, sem saber como misturá-lo à vida. Carregar para sempre o pequeno ponto vazio – deslumbrado e virgem, demasiado fugaz para se deixar desvendar” (LISPECTOR, 1980, p. 148).

Depois de sair da casa de Lídia, Joana cada vez mais se depara com a figura de um homem, desconhecido, sem nome, só rosto, mas num primeiro momento o que os unia se evidencia através do olhar:

o silêncio se prolongava à espera do que pudessem dizer. Mas nenhum dos dois descobria no outro o começo de alguma palavra. Fundiam-se ambos na quietude. Aos poucos ele deixou de palpitar, seus olhos pousaram mais fundo no corpo da mulher, apoderaram-se suavemente dele e de seu cansaço. Olhava-a esquecido de si próprio e de sua timidez. Joana sentia-o penetrá-la e deixou-o. (LISPECTOR, 1980, p. 151).

E desse modo, ele a estimula resgatar aspectos de seu interior esquecidos ou nunca explorados. A partir de então, “quando ele falou, ela ergueu imperceptivelmente o corpo. [...], mas quando ele pronunciou as primeiras palavras sem tentar um início de conversação soube que na verdade distanciara-se incomensuravelmente do princípio” (LISPECTOR, 1980, p. 151), pois esse homem, que até então, parecia-lhe perfeito,

diferente dos outros homens que passaram pela vida de Joana. Dessa maneira, ela volta para o grande salto, como lembra Lúcia Pires:

[...] o grande salto nas profundezas de seu coração, que dará e suportará sozinha, tendo apenas a lembrança do amor por um homem como guia de retorno. Esse é o momento básico do romance, aquele em torno do qual se constrói a cadeia de memórias do passado e no qual se espera o desfecho próximo da separação de Otávio, à medida que o casamento se deteriora mais e mais. No amante, Joana encontra o mesmo abrigo paliativo que antes encontrara no professor após a morte do pai. (PIRES, 2006, p. 137)

Tem-se no tempo da separação, o momento de reagregação, reincorporação e reintegração que se consome com a passagem dos acontecimentos, como aponta Victor Turner:

o sujeito ritual, seja ele individual ou coletivo, permanece num estado relativamente estável mais uma vez, e em virtude disto tem direitos e obrigações, perante aos outros de tipo claramente definido e “estrutural”, esperando-se que se comporte de acordo com certas normas costumeiras e padrões éticos, que vinculam os incumbidos de uma posição social, num sistema de tais posições. (TURNER, 1974, p. 117).

Esse homem na vida de Joana não aparece sozinho, pois com ele está atrelada de forma indissociável a figura de uma mulher que aparenta-lhe sombria, terna e mora no casarão com ele. Noutra situação, a passagem de todos pela casa é percebida pela mulher que mora com esse homem, bem como esta é descrita pela protagonista a princípio: “um dia a enxergara de relance, as costas gordas concentradas num bloco indissolúvel de angústia sob o vestido de renda preta” (LISPECTOR, 1980, p. 157). Logo, ela sugere uma pessoa triste, melancólica e deprimida. Assim, Joana

percebera-a também em outros momentos, rápidos, passando de um quarto à sala, sorrindo depressa, escapando horrível. Então Joana descobrira que ela era alguém vivo e negro. Orelhas grossas, tristes e pesadas, como um fundo escuro de caverna. O olhar terno, fugitivo e risonho, de prostituta sem glória.

Os lábios úmidos, emurhecidos, grandes tão pintados. Como ela devia amar o homem. Os cabelos fofos eram ralos e avermelhados pelas pinturas sucessivas. E o quarto com as cortinas, quase sem poeira, ela o arranjava certamente (LISPECTOR, 1980, p. 157-158).

Assim, será ela que receberá Joana nessa casa, afinal, “tão forte era a presença da outra na casa, que os três formavam um par” (LISPECTOR, 1980, p. 157). Dessa estranha união é que para a protagonista se perpetuará a vazão das palavras enquanto criação e expressão de sua fantasia, porque ela inventa histórias e palavras para o homem, que também participa interativamente desse processo: “conte aquilo... – disse-lhe o homem. [...] Do marinheiro. Se amares um marinheiro terás amado o mundo inteiro” (LISPECTOR, 1980, p. 158). Dessa dinâmica de criação e invenção de novas palavras e histórias, Joana resgata “sua capacidade de expressão livre, de alguma forma perdida” (PIRES, 2006, p. 138). Vale ressaltar, que “à medida que se vai exercitando no ato de amar, ela vai recuperando uma fala espontânea, que abandonara na infância” (PIRES, 2006, p. 138), ou como ainda lembra Pires: “ela a foi perdendo gradualmente, enquanto se separava dos que amava e desenvolvia seu raciocínio frio, como defesa contra as dores causadas por essas separações” (PIRES, 2006, p. 138).

Antes, porém, de prosseguirmos a análise da entrada de Joana nesse novo espaço, bem como sua relação com essa mulher, convém atentarmos como esse casarão é descrito no romance em questão.

As altas casas fechadas, recolhidas como torres. Chegava-se a um dos casarões por uma longa rua sombria e quieta, o fim do mundo. Apenas junto dele enxergava-se um declive, o nascimento de outra rua e compreendia-se que não era o fim. O casarão baixo e largo, os vidros quebrados, as venezianas cerradas, cobertas de poeira. Conhecia bem aquele jardim onde se misturavam fofos tufo de erva, rosas vermelhas, velhas latas enferrujadas. Sob os jasmineiros em flor encontraria os jornais desbotados, pedaços de madeira úmida de antigos enxertos. Entre as árvores pesadas e envelhecidas os pardais e os pombos beliscando desde sempre o chão. Um passarinho pousava de vôo, passeava pelos arredores até sumir-se numa das moitas. O casarão orgulhoso e doce em seus escombros. Morrer ali. Àquela casa só se podia chegar quando viesse o fim. Morrer naquela terra úmida tão boa para receber um corpo morto. Mas não era morte o que ela queria, tinha medo também (LISPECTOR, 1980, p. 149).

A descrição do casarão denuncia como esse ambiente está em ruínas, decadente, bem como a família que nele vive. Podemos observar que as ruínas nesse local se expressa tanto na estrutura externa quanto interna, mas, por outro lado, há sempre a esperança de que algo surja nesse ambiente. Além disso, é evidente a imagem desse homem junto à descrição do casarão, pois ambos representam o amadurecimento e vivência das fases da vida, na qual os transporta para o mesmo lugar, isto é, o da degradação. Vale salientar que o casarão apresenta-se fisicamente com os vidros quebrados, as cortinas cerradas e cobertas de poeira, descrição esta, que se aproxima do homem que, a princípio, define-o e, ao mesmo tempo liga-se à mulher que vive com ele. Logo, percebemos no casarão, a representação e a dinâmica da vida se perpetuando nesse local em decadência, porém, em meio a tudo isso, denotamos as pessoas que vivem neste, como responsáveis pela sua restauração, pois este torna-se humanizado, assim como o corpo humano, que mesmo ferido acaba por se cicatrizar.

Essa descrição do casarão também aponta ao que Bachelard mostra

com efeito, no fim de tantos desfiladeiros tortuosos e estreitos, o leitor desemboca numa torre. Essa torre é a torre ideal que encanta todo o sonhador de uma moradia antiga: é perfeitamente ‘redonda’; cercada por uma ‘luz tênue’ que entra ‘por uma janela estreita’. E o teto é em abóbada. Que grande princípio de sonho da intimidade é um teto em abóbada! Reflete sempre a intimidade em seu centro. Não nos surpreenderemos se o quarto da torre for a moradia de uma doce jovem e se for habitado pelas lembranças de um antepassado apaixonado. O quarto circular e em abóbada está isolado nas alturas. Guarda o passado assim como domina o espaço (BACHELARD, 1974, p. 371).

Nesse sentido, podemos apresentar o que já dissemos *a priori*, ou seja, a narrativa realiza o ritual de sua escrita num sentido espiralado, ascensional e progressivo. A imagem desse casarão remonta um pouco essa ideia de algo que se repete, circularmente ou de maneira espiralada, uma vez que traduz à evolução cíclica da protagonista, em meio às fases de sua vida, trajetória que se situa numa permanente mudança. Esse casarão lembra as volúpias das catedrais barrocas sempre em direção ao infinito. Catedrais que sintetizam o grotesco e o sublime, o nascimento e a morte numa só dialética e paradoxo. Com suas abóbadas que unem o alto e o baixo, num só anelo e aspiração. E, no entanto, essa estrutura se integra às lembranças de seus antepassados,

devaneio este, que também se integra os seus pensamentos, sonhos e imagens do passado.

Nessas condições, podemos observar a definição de casa sendo

um dos maiores poderes de integração para os pensamentos, as lembranças e os sonhos do homem. Nesta integração, o princípio que faz a ligação é o devaneio. O passado, o presente e o futuro dão à casa dinamismos diferentes, dinamismos que frequentemente intervêm, às vezes se opondo estimulando-se um ao outro. A casa, na vida do homem, afasta contingências, multiplica seus conselhos de continuidade. Sem ela, o homem seria um ser disperso. Ela mantém o homem através das tempestades do céu e das tempestades da vida. Ela é corpo e alma. É o primeiro mundo do ser humano. Antes de ser “atirado ao mundo”, como o professam os metafísicos apressados, o homem é colocado no berço da casa. E sempre, em nossos devaneios, a casa é um grande berço. [...] A vida começa bem; começa fechada, protegida, agasalhada no seio da casa (BACHELARD, 1974, p. 359).

Semelhante situação percebemos quando Joana mostra em seu comportamento e pensamento, pois está prestes a encontrar o casarão. Ou como ela enuncia:

um começo de tempestade calmara e o ar fresco circulava docemente. Subiu de novo o morro e seu coração batia sem ritmo. Procurava a paz daqueles caminhos àquela hora, entre a tarde e a noite, uma cigarra invisível sussurrando o mesmo canto. Os velhos muros úmidos em ruína, invadidos de heras e trepadeiras sensíveis ao vento. Parou e sem os seus passos ouvia o silêncio mover-se. Só seu corpo perturbava aquela serenidade. Imaginava-a sem sua presença e adivinhava a frescura que deveriam ter aquelas coisas mortas misturadas às outras, fragilmente vivas como no início da criação (LISPECTOR, 1980, p. 148-149).

Pois é no casarão do amante que Joana mais uma vez encontra o seu abrigo, depois da passagem de sua casa natal, a casa da tia e a casa do internato. A sua vida se (re)integra a essa nova situação, bem como a esse novo homem que a fez utilizar a memória para se ligar as lembranças de sua infância, um devaneio, um estado de espírito de quem se deixa levar por sonhos e imagens, porque ela “de novo estava recordando, contando a si mesma sua história, justificando-se... [...] Tão poderosa que imaginava ter escolhido os caminhos antes de nele penetrar – e apenas com o pensamento”(LISPECTOR, 1980, p.

162). Com efeito, “a casa abriga o devaneio, a casa protege o sonhador, a casa nos permite sonhar em paz [...]. Ao devaneio pertencem os valores que marcam o homem em sua profundidade. O devaneio tem mesmo um privilégio de autovalorização” (BACHELARD, 1974, p. 359). Diante disso, Bachelard descreve que no teatro do passado encontramos a nossa memória, pois o espetáculo mantém os personagens em seu papel principal. Da mesma forma, “às vezes acreditamos conhecer-nos no tempo [...], de um ser que não quer passar no tempo, que no próprio passado, quando vai em busca do tempo perdido, quer ‘suspender’ o vôo do tempo” (BACHELARD, 1974, p. 360).

Assim, a protagonista tem a sua frente uma nova percepção de seu passado diante da figura desse homem, e nele nada a retinha, nem o medo da morte, portanto ela “não poderia recuar, [...]. Se ainda hesitava diante do estranho cada vez mais perto é que temia a vida de novo se aproximava implacável. Procurava agarrar-se ao intervalo, nele existir suspensa, naquele mundo frio e abstrato, sem se mesclar ao sangue” (LISPECTOR, 1980, p.151).

Nesse novo ambiente, as divisões dos espaços acham-se atreladas a fatos e sentimentos. As confissões e os segredos são corredores escuros que as palavras denunciam e escondem; os cantos são refúgios escolhidos para se esconder da realidade. Ao adentrar nesse novo espaço de sua vida, Joana tenta deixar para trás todo o passado e o medo deste que a aflige, passando desse modo, a reconhecer e a compreender que, a partir de então, “estavam cortadas as veias que ligavam às coisas vividas, reunidas num só bloco longínquo, exigindo uma continuação lógica, mas velhas, mortas” (LISPECTOR, 1980, p. 151), mas sabe que é no passado que encontrará uma “lembrança protetora”, ligada ao pai, ao professor, por exemplo. Restando a ela somente a vivência de seus ritos de passagem, porque estando à frente de um novo campo, não sabe o que irá surgir. Nesse sentido, será esse homem sem nome que possibilitará a ela emergir e triunfar nesse novo espaço. Alguém desconhecido que a fará reconhecer perante a vida a possibilidade de nascer mais uma vez: “e sobretudo estava vivo. E sobretudo eu o amava. Eu nascia, e meu coração era novo quando eu o via. Eu nascia, eu nascia, eu nascia” (LISPECTOR, 1980, p. 157).

Nesse sentido, Genep sugere, ao trabalhar com o termo “nascido duas vezes”, como sendo o verdadeiro papel dos ritos de passagem, porque o sujeito “transitante”

possui e pertence à sua casta social pelo nascimento e é agregado a ela por ritos da infância, sofre em seguida cerimônias de iniciação, nas quais morre para o mundo anterior e renasce no mundo novo, simbolizando, assim, um retorno de um novo ciclo de vida.

A postura assumida por Joana quando ouvia o homem falar se evidencia numa espécie de descoberta desse momento vigente, isto é, observamos a utilização de alguns verbos que nos direcionam a navegar nessa relação fluida e nos diluir no meio dela, a fim de identificarmos o porto seguro no qual ela tenta se apoiar.

Quando ele falou ela *ergueu* imperceptivelmente o corpo, *abaixou* as cortinas e a sombra estendeu-se pelo assoalho, até a porta fechada. *Aproximou-lhe* uma poltrona velha e macia, onde ela *mergulhou*, as pernas encolhidas. Ele mesmo sentou-se no bordo da cama estreita, coberta com um lençol amarrotado. Ficou imóvel, as mãos juntas, olhando-a (LISPECTOR, 1980, p. 152; grifos nossos).

Joana está mais uma vez buscando o seu consolo diante de suas perdas no passado, o que podemos inferir na passagem de seus ritos, que implica uma nova iniciação, especialmente por já ter nascido mais uma vez, numa espécie de regeneração pela água, assim como direcionado por ela pelos verbos: erguer, abaixar, aproximar e mergulhar. O que demonstra certa regularidade e sequência em realizar os seus ritos e buscar neles a esperança da renovação. Ademais, tudo se confirma quando a protagonista fecha os seus olhos e começa a ouvir ruídos que se espalham pela casa, e percebe-se que o seu pensamento se revela enquanto “a exclamação de suave surpresa de uma criança. Como de outro mundo, soou o grito fresco de um galo distante. Atrás de tudo, *água* leve correndo, a respiração arquejante e compassada pelas árvores” (LISPECTOR, 1980, p. 152, grifo nosso).

A travessia realizada dentro dos espaços da casa se apresenta quando o homem percebe a ausência de Joana no quarto, onde este, por sua vez, demarca o elemento no qual os prazeres do corpo se satisfazem, sejam eles direcionados ao descanso, ou até mesmo, ao aspecto do desejo, do prazer: “fechou os olhos [...]. Abriu-os em seguida e

no quarto – o quarto vazio! – subitamente não descobriu a marca da passagem de Joana. Como se fosse mentira a sua existência” (LISPECTOR, 1980, p. 155).

Diante desse homem, Joana está ciente de que “lá fora o mundo se escoava, e o dia, o dia, depois a noite, depois o dia. Alguma vez haveria de partir, de separar-se de novo. Ele também. Dela?” (LISPECTOR, 1980, p. 161). Ela já prenuncia que um dia terá que ir embora. “Oh Deus, de novo estava recordando, contando a si mesma sua história, justificando-se... Poderia pedir dados ao homem: eu sou assim? Mas o que sabia ele?” (LISPECTOR, 1980, p. 162). E completa dizendo que era “tão poderosa que imaginava ter escolhido os caminhos antes de neles penetrar – e apenas com o pensamento” (LISPECTOR, 1980, p. 162).

Podemos, portanto, entender que Joana e a outra, que mora com o seu amante, estabelecem a agregação das “três graças diabólicas”, sendo a terceira peça desse encaixe a tia morta, uma vez que Joana, ao deparar-se com um quadro na parede, consegue, através da imaginação, criar ideias que remeterão à sua passagem, travessia final no romance em apreço. Joana reconhece-se unida a tal mulher, de modo obscuro, bem como sua relação com a tia morta, evocando assim, as lembranças e memórias de sua infância, e que, mais adiante, tenta restaurar a fim de resolver algo importante que ficara no passado.

O símbolo três “exprime uma ordem intelectual e espiritual, em Deus, no cosmo ou no homem. Sintetiza a triunidade do ser vivo ou resulta da conjunção de 1 e de 2, da Terra” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1997, p. 899), isto é, refere-se ao aspecto criativo do indivíduo e é fruto da soma de outros dois, o primeiro masculino e o segundo feminino, pois juntos surge mais um indivíduo. Representa a solução de um conflito gerado pelo dualismo e exprime a fórmula da criação de cada um dos mundos, o relacionamento do eu com o mundo exterior. Do mesmo modo, podemos enumerar Otávio, Joana e Lídia num primeiro momento, significando a representação do número três em relevância no romance e, posteriormente tem-se a outra formação com o amante, Joana e a mulher que com aquele mora. E como revela Joana, “no dia 3 houve uma grande parada em benefício dos que nasciam. [...] Nesse ínterim a terra continuava a rodar. Foi quando nasceu um menino chamado um nome. Ele era lindo, o menino” (LISPECTOR, 1980, p. 156). Esse aspecto do reivindicar volta ao processo iniciático das coisas existentes no mundo, pois o que está por vir denota “o fim de uma dando a

mão ao começo de outra. Pois se ela já sabia ‘que tudo era um’, por que continuar a ver e a viver?” (LISPECTOR, 1980, p. 157). Talvez a resposta esteja na procura incessante e no encontro obscuro consigo mesma.

Assim, as tríades acima podem ser relacionadas à figura do triângulo que é símbolo de manifestação do passado, presente e futuro, bem como se refere ao nascimento, vida e morte, ou até mesmo, estando no plano semântico de separação, margem e agregação. De acordo com essa concepção, a protagonista indaga o processo pelo qual: “[...] nasceu um triângulo? Antes em ideia? ou esta veio depois de executada a forma? um triângulo nasceria fatalmente? as coisas eram ricas. – Desejaria deter seu tempo na pergunta. Mas o amor a invadia. Triângulo, círculo, linhas retas...” (LISPECTOR, 1980, p. 163). Além disso, podemos entender essa representação do número três associada ao que é dual, através de pares opostos, especialmente na relação ambivalente que Joana estabelece na narrativa: mãe/ pai, tia/ tio, professor/ mulher do professor, Otávio/ Lídia, amante/ mulher que mora com este. Logo, Joana é a terceira peça desse encaixe, pois diante de todos, ela opta pela decisão de construir seu próprio destino, mas para que isso se realize, precisa vivenciar os seus ritos de passagem junto às pessoas que estão ao seu redor, como resultado e composição de seu mundo. Posteriormente, faremos algumas análises que envolvem de forma significativa o número três no romance em questão.

Mais adiante, Joana rememora as suas lembranças de algumas ações no passado, especialmente ao aspecto central que a liga nesse instante, como, por exemplo, “um marido, seios, um amante, uma casa, livros, cabelos cortados, uma tia, um professor” (LISPECTOR, 1980, p. 163). A partir desse momento, as palavras de Joana seguem para a tia morta, com quem ela tenta se reconciliar:

compreende, titia? – esqueça a interrupção da vida futura – compreende? Vejo teus olhos abertos, me olhando com medo, com desconfiança, mas querendo mesmo assim, com tua feminilidade de velha, agora morta, é verdade, agora morta, gostar de mim, passado por cima de minha aspereza. (LISPECTOR, 1980, p. 163-164)

Depois dessa tentativa de lembrar a tia morta os ritos de passagem de sua vida, Joana decide então manifestar o seu desejo de gerar um filho que perdura desde o seu diálogo com Lídia, e que ela expõe a Otávio, mas, este não concorda com essa ideia, sobretudo, porque a união entre ambos acabou. E ela responde: “só terminará quando eu tiver um filho” (LISPECTOR, 1980, p. 168). Otávio, por sua vez, “abriu os olhos em sua direção, o rosto pálido e subitamente cansado sob a lâmpada da mesa, onde o livro jazia aberto” (LISPECTOR, 1980, p. 168). Desse modo, mais uma vez, a história de Joana e Otávio é reescrita no romance, bem como vemos a memória de todos os momentos vividos por eles, que vem à tona quando ele afirma: “você promete demais... Todas as possibilidades de que você oferece às pessoas, dentro delas próprias, com um olhar... não sei” (LISPECTOR, 1980, p. 172). Otávio, de repente, compreende que depois da partida de Joana,

ele simplesmente teria que unir o presente àquele passado longínquo, da casa da prima Isabel, de Lídia-noiva, dos projetos de um livro sério, de suas próprias torturas mornas, doces e repugnantes como um vício, àquele passado apenas interrompido por Joana. Seria bom livrar-se dela [...]. (LISPECTOR, 1980, p. 173).

No entanto, Joana é como uma lembrança que o aflige, um imã que o atrai, porém, tenta de todas as formas esquecer-la, mas não consegue, porque ele sabe que “ela era dele, sim profundamente, difusamente como uma música ouvida. Minha, minha, não partas! implorou do fundo do seu ser” (LISPECTOR, 1980, p. 174). Joana, então, revela que sabia que ele mantinha um relacionamento extraconjugal e, a partir de agora seria pai. Assim, Otávio percebera que ela o tinha enganado e relembrou um momento no qual Joana tinha sido nomeada de víbora pela tia, pois a traição acontecera novamente. E nesse momento é ele quem assim a nomeia. Depois, “os dois mergulharam em silêncio solitário e calmo. [...] podiam sentir o tempo futuro rolando lúcido dentro de seus corpos com a espessura do longo passado que instante por instante acabavam de viver” (LISPECTOR, 1980, p. 176).

Noutro dia, ela recebera um bilhete do amante, despedindo-se: “tive que ir embora por um tempo, tive que ir, vieram me buscar, Joana. Eu volto, eu volto, espere por mim” (LISPECTOR, 1980, p. 177). Ela, então, se emociona com a partida do

amante que não sabia onde fora, mas conclui que sua vida era confusa. Nesse momento, percebemos que mais um ciclo de vida anunciado na narrativa havia se fechado, e Joana estava mais uma vez sozinha, refletindo sobre as passagens de vida junto ao mesmo. “Joana nem sabia o nome dele... Não desejaria sabê-lo, dissera-lhe: quero conhecer por outras fontes, seguir para tua alma por outros caminhos; nada desejo e tua vida que passou, nem teu nome” (LISPECTOR, 1980, p. 179).

Depois da partida dos homens que passaram na vida de Joana, ela já está pronta para a sua própria partida, com a qual fechará mais um ciclo. Desse modo, a viagem final imaginada por ela representa um rito de passagem, no qual a morte se liga à infância, que retorna ao mar. Noutra situação, Joana se nega à morte, pois ela compreende que “não podia morrer, pensou então lentamente. Aos poucos o pensamento frágil tomou uma longa inspiração, cresceu, tornou-se compacto e inteiriço como um bloco que se ajustasse dentro de seus contornos” (LISPECTOR, 1980, p. 182). O seu desejo de imortalidade se instaura: “Bebia água, abolira Deus, o mundo, tudo. Não morreria” (LISPECTOR, 1980, p. 182). É a necessidade de tornar-se contínua, mutável, diluir-se em meio às fases da vida.

Nessa mesma perspectiva, Joana percebe-se mais uma vez solitária e reconhece que “– Não tenho culpa – gritou Joana –, acredite... Está gravado em mim que a solidão vem de que cada corpo tem irremediavelmente seu próprio fim, está gravado em mim que o amor cessa na morte... Minha presença sempre foi essa marca...” (LISPECTOR, 1980, p. 170). Todavia, depois de sua separação com Otávio, resta-lhe somente agregar-se a quem sempre a protegeu e, tão logo surge em sua vida alguém que a liga ao passado: “silenciaram um instante. Num rápido momento Joana viu-se sentada junto ao pai, um laço no cabelo, numa sala de espera. O pai despenteado, um pouco sujo, suado, o ar alegre. Ela sentia o laço acima de todas as coisas” (LISPECTOR, 1980, p. 170). De certo modo, depreendemos esse episódio como o rito de morte se perpetuando no romance, pois une a passagem da vida para a morte, bem como ocorreu com a sua mãe, seu pai e, que, porventura poderá acontecer com a protagonista.

O momento conflituoso se acentua até as cenas finais, especialmente quando é evocado através de um longo monólogo o nome de Deus que se dá pela repetição da expressão de súplica: “das profundezas chamo por vós” (LISPECTOR, 1980, p. 190).

Logo, percebe-se que essa expressão atribui ao texto um tom obsessivo, bem como o narrador acaba por desaparecer para dar voz absoluta ao desejo de Joana.

Deus, vinde a mim, eu não sou nada, eu sou menos que o pó e eu te espero todos os dias e todas as noites, ajudai-me, eu só tenho uma vida e essa vida escorre pelos meus dedos e encaminha-se para a morte serenamente e eu nada posso fazer e apenas assisto ao meu esgotamento em cada minuto que passa, sou só no mundo, quem me quer não me conhece, quem me conhece me teme e eu sou pequena e pobre, não saberei que existi daqui a poucos anos, o que me resta para viver é pouco e o que me resta para viver no entanto continuará intocado e inútil, por que não te apiedas de mim? que não sou nada, dai-me o que preciso. (LISPECTOR, 1980, p. 189).

Nessa perspectiva, observamos que as palavras de Joana seguem numa atmosfera de oração, salmo que se processa como lamento, e apresenta-se a consciência de quem renega momentaneamente o poder diabólico e se reconhece solitária e abandonada, isso porque com a sucessão de mais um rito de passagem, a personagem está buscando algo que a faça se sentir preparada para o fechamento de um ciclo de vida. Ou é algo que irremediavelmente se perde e vai “enterrar”? E dessa maneira, novo tempo se anuncia.

Essa linguagem-sujeito, divinizada pelo ritual que realiza. Estabelece o que podemos chamar de “linguagem-ritual”, porque sinaliza o caráter espiralado, um movimento ascendente e progressivo, indica uma permanente mudança, bem como a sua conjugação se estrutura em forma de “ondas”, pois une o alto e o baixo, num mesmo anelo e movimentação, uma vez que o percebemos sendo evocado num ponto e noutro dentro da narrativa, reiterando assim, à epifania.

As profusões das vertigens de Joana pareciam já estar escritos nos parágrafos iniciais do romance, uma vez que ela antecipa o que irá acontecer mais adiante no mesmo, pois “ainda na cama, pensara em areia, mar, beber água do mar na casa da tia morta, em sentir, sobretudo sentir. Esperou alguns segundos sobre a cama e como nada acontecesse viveu um dia comum” (LISPECTOR, 1980, p. 18). Assim, Joana é atraída pela água que a faz seguir viagem num navio iniciando um novo ciclo de vida.

Esse caminho no qual Joana navega apresenta-se enquanto válvula de escape, uma vez que a sua viagem projeta elementos que a afastam do lugar comum na tentativa

de captar o instante-já. A viagem de Joana desse lugar comum é deslocada para outra realidade, muito mais destoante e aproxima-se de imagens ligadas à escola surrealista, na descrição dos objetos e das pessoas que também se apresentam de modo diverso do seu sentido original, ou seja, ganhando nova dimensão, novas cores e formas.

De lá do primeiro andar, solta no espaço escuro, afundara os olhos na terra, procurando as plantas que se torciam enrodilhadas como víboras. Alguma coisa piscava na noite, espiando, espiando, olhos de um cão deitado, vigilante. O silêncio pulsava no seu sangue e ela arfava com ele. Depois a madrugada nasceu sobre as campinas, rosada, úmida. As plantas eram de novo verdes e ingênuas, o talo fremente, sensível ao sopro do vento, nascendo da morte. (LISPECTOR, 1980, p. 185).

Os quadros-mentais “pintados” por Joana são produzidos mais pela emoção do que pela razão, o seu pensamento atinge lugares que não se adequam às formas fixas, e não se encaixam em nenhuma estrutura sólida. Para Sandra Goulart Almeida, a escrita clariceana

se transforma numa possibilidade, num espaço que serve de impulso subversivo para a expressão de uma voz feminina que encontra em sua própria alteridade os meios de evasão. Portanto, para Lispector, uma escrita através, sobre, e proveniente destes “espaços de alteridade” se desenvolve como uma estratégia altamente transgressiva. Por outro lado, tal escrita se caracteriza por um desafio no sentido que tem de enfrentar um dilema paradoxal: o desejo de subverter (ALMEIDA, 1998, p. 192).

Nesse sentido, percebemos que o navio no qual Joana flutuava se insere nesse quadro-mental “pintado” por ela, pois este se deslocava “como sobre mansas mãos abertas. Inclinou-se sobre a murada do convés e sentiu a ternura subindo vagarosamente, envolvendo-a na tristeza” (LISPECTOR, 1980, p. 187). É nesse percurso que encontramos o prazer imanente que advém da sensação de liberdade, o que acentua sempre a procura de algo, uma incógnita no futuro, e a isso remonta o rito de agregação que se volta ao “lançar no mundo’ como um barco na água” (GENNEP, 2011, p. 63).

É importante mencionarmos que a existência do navio nas cenas finais de *Perto do coração selvagem* é símbolo de jornada e travessia e também viagem da vida para um outro plano material. Em suma, é um rito de passagem para outro estágio, outro mundo. Logo, o navio ligado ao aspecto onírico possibilita carregar todas as perdas, paixões e aventuras, pois estão intrínsecas pelas experiências vivenciadas no passado pela protagonista. Dessa forma, esse objeto apresenta-se flutuando, à deriva no mar, o que estabelece para Joana que as suas emoções não estão numa base sólida, mas, “balançando” como aquele e que, porventura poderá naufragar, pois “afastava-se aos poucos daquela zona onde as coisas têm forma fixa e arestas, onde tudo tem um nome sólido e imutável. Cada vez mais afundava na região líquida [...]” (LISPECTOR, 1980, p. 185). E Joana reconhece que diante das profundezas do mar haveria algum movimento que pudesse libertá-la da água, torná-la sólida novamente: “sobretudo um dia virá em que todo meu movimento será criação, nascimento, [...] água pura submergindo a dúvida, a consciência [...] não o passado corroendo o futuro!” (LISPECTOR, 1980, p. 192).

O grande aliado sentimental de Joana está mais uma vez associado à água, especialmente àquela que o corpo humano produz naturalmente, pois as lágrimas expressam e são de fundamental importância na revelação e descoberta do que está por vir, principalmente nos momentos pelos quais a protagonista vive os seus ritos de passagem.

O choro de Joana é marcado nela pelas transformações que ocorrem durante três momentos específicos no romance. Num primeiro momento, que acontece depois de um diálogo estarrecedor com o professor, ela foge atônita em direção à casa dos tios. A separação nesse ponto surge entre ela e o professor, porque a puberdade, a partir de então, se manifesta em sua vida. Num segundo momento, vislumbramos quando Joana está assustada pelo contato físico estabelecido com Otávio, especialmente pela descoberta e experiência despertada em seu corpo e, por sua vez, em suas emoções. Diante disso, Joana decide afastar-se de Otávio durante alguns dias para que assim possa viver nesse período de margem, refletindo sobre o que sucedia e, desse modo, as suas lágrimas representam uma forma de alívio e percepção dessa fase instaurada. Logo, reconhece que depois desse episódio poderá procurá-lo e unir-se novamente a ele. O terceiro se deve à agregação desses dois últimos momentos, afinal, será neste que

emergirá um outro estágio de vida, a trajetória de Joana em seus ritos de passagem, bem perto de seu coração selvagem.

Esses três choros de Joana sinalizam três estágios, três transições, três mudanças essenciais na sua vida: a puberdade, a iniciação (no amor e no sexo) e o casamento. A partir do que foi exposto anteriormente, evidenciamos que as lágrimas de Joana expressam e obedecem a um movimento: de alguém que sai para o mundo e depois volta ao seu lugar de origem. Ao que parece, tais ritos de passagem representam a situação na qual Joana “chorou livremente [...]. As lágrimas corriam grossas [...]. Chorou tanto que não soube contar. Sentiu-se depois como se tivesse voltado às suas verdadeiras proporções, miúda, murcha, humilde. Serenamente vazia. Estava pronta” (LISPECTOR, 1980, p. 91). A inscrição dessas etapas enquanto “primeira vez” (GENNEP, 2011), retoma um exercício do possível retorno desses momentos, pois acaba tornando 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. Assim, lembramo-nos do livro *A divina comédia*, de Dante Alighieri, que de certo modo possui uma estrutura “cíclica”, na experiência vivenciada no Inferno, Purgatório e Paraíso, bem como quem vivencia esses estágios se encontra no meio de uma sucessão de círculos concêntricos que sintetizam a relação binária vida/ morte.

Esse eterno retorno ao centro das coisas, possibilita a protagonista experimentar e rememorar a sua infância e juventude, pois diante deste, ela busca um estado de receptividade, de referencialidade, de sabedoria inata, e na qual possui um duplo sentido: de um lado, temos o passado sensível, remoto e nebuloso, que se confunde, com a gênese, de outro, prenúncio de um novo ser, ainda em esboço “de linhas suaves”, que advirá do que é humano e telúrico. Sob a primeira concepção, essa infância simboliza a alma que nasceu da “unidade primordial” que, por isso, ainda participa da indistinção caótica, anterior à separação dos elementos e pessoas, especialmente dos conflitos dos princípios opostos do mundo sensível. É nesse sentido, potência obscura, indefinida, cuja natureza oscila entre o divino e o diabólico. Mas se assim é em seu aspecto noturno, ancestral, o símbolo da infância, desentranhável da protagonista que, exprime em face luminosa, a ideia de um novo nascimento, da incorporação e reintegração da alma dividida, a qual deverá recuperar a sua unidade congênita e

ingressar num estado de plena organização e harmonia consigo mesma, conjugação que se processa e superará os opostos, o masculino e o feminino, que a dividem em seu estágio terreno de peregrinação, na passagem dos seus ritos.

A viagem de Joana indica uma incógnita, pois na passagem dos ritos não sabemos o que vamos encontrar além da travessia. Ademais, a imagem da morte aparece associada à ideia de renascimento, renovação, bem como é força criadora e não conservadora. Dessa forma, surgem novos começos, iniciações sucessivas, uma vez que diante disso, a inovação se apresenta enquanto resposta a partir do que a protagonista pode criar nesse instante.

O que nela se elevava não era a coragem, ela era substância apenas, menos do que humana, como poderia ser herói e desejar vencer as coisas? Não era mulher, ela existia e o que havia dentro dela eram movimentos erguendo-a sempre em transição. [...] Tropas de quentes pensamentos brotavam e alastravam-se pelo seu corpo assustado e o que neles valia é que encobriam um impulso vital, o que neles valia é que no instante mesmo de seu nascimento havia a substância cega e verdadeira criando-se, erguendo-se, salientando como uma bolha de ar a superfície da água, quase rompendo-a... Ela notou que ainda não adormecera, pensou que ainda haveria de estalar em fogo aberto. Que terminaria uma vez a longa gestação da infância e de sua dolorosa imaturidade rebentaria seu próprio ser, enfim, enfim livre! (LISPECTOR, 1980, p. 191-192).

Do mesmo modo, o curso da vida de Joana pode ser visto como propõe Giddens

como uma série de “passagens”. [...] Todas envolvem perda (assim como ganho potencial) e essas perdas – como no caso da separação conjugal – devem passar pelo luto para que a auto-realização possa seguir seu curso. [...] Negociar uma transição significativa na vida, sair de casa, conseguir um novo emprego, enfrentar o desemprego, construir uma nova relação, deslocar-se entre áreas ou rotinas diferentes, enfrentar a doença, começar a terapia [...]. Mais importante é que essas transições são trazidas para a trajetória reflexivamente mobilizada da auto-realização, e superadas por meio dela. (GIDDENS, 2002, p. 78).

Assim, Joana, ao se separar de Otávio, mais uma vez busca o seu destino, procurando seguir o seu processo ritual. Dessa maneira, será no mar, que ela refletirá diante de sua imagem na infância e, porventura a da morte, na qual se apresenta num profundo monólogo, que mostra a inquietação da liberdade de uma vida plena. O ciclo

se fecha quando ela anuncia a sua morte: “das profundezas a entrega final. O fim...”. Portanto, fecha-se um ciclo que une a “nudez da morte” e abre-se um novo ciclo que une a “nudez da vida”. Portanto, a morte de Joana celebra essa passagem do rito que chega ao seu fim, estabelecido como sendo a última transição da protagonista, e descreve que “basta me cumprir e então nada impedirá meu caminho até a morte-sem-medo, de qualquer luta ou descanso me levantarei forte e bela como um cavalo novo” (LISPECTOR, 1980, p. 192).

Podemos observar esse mesmo discurso sendo enunciado no capítulo “O banho”, uma vez que a protagonista nos revela que o seu corpo seria como um rio, pois no decorrer de seu curso, este se agiganta e procura fugir. E dessa maneira, o fugir está ligado ao que Joana descreve e sente quando há um “[...] cavalo vivo perto de mim, uma continuação do meu corpo. Ambos respirávamos palpitantes e novos” (LISPECTOR, 1980, p. 65), o que representa um desejo e apreço pela liberdade que perdura desde o início na narrativa, ou seja, identificamos um elemento que nos faz acionarmos essa ideia de liberdade da personagem que está direcionada ao fenômeno natural do vento, porque sempre quando o notamos no romance, este surge enquanto presságio de algo que irá acontecer na vida de Joana (a sua chegada na casa da tia fora anunciada com uma ventania sem proporções), ou até mesmo, quando a personagem passa por algum momento transitório (depois que sai da experiência obscura na casa da tia e diante do mar compreende que o pai morrerá). Logo, o vento aparece como elemento que a revigora assim como o sal que há na água do mar: “o vento lambia-a rudemente agora. Pálida e frágil, a respiração leve, sentia-o salgado, alegre, correr pelo seu corpo, por dentro de seu corpo, revigorando-o” (LISPECTOR, 1980, p. 34). O vento, então, a faz sentir de braços abertos, os cabelos esvoaçando pelo ar e o seu coração “fechando e abrindo selvagememente”, e tudo isso, como símbolo de peregrinação e travessia em direção ao desconhecido.

Entretanto, a imagem do cavalo estabelece a possibilidade de reintegração da protagonista à sua nova realidade de vida, representando assim, a união entre corpo e alma, matéria e espírito, ou nas palavras de Chevalier e Gheerbrant:

[...] o cavalo não é um animal como os outros. Ele é montaria, veículo, nave, e seu destino, portanto, é inseparável do destino do homem. [...]. Em pleno meio-dia, levado pelo poderoso ímpeto de sua corrida, o cavalo galopa às cegas, e o cavaleiro, de olhos bem abertos, procura evitar os pânicos do animal, conduzindo-o em direção à meta que se propôs alcançar; à noite, porém, quando é o cavaleiro que por sua vez se torna cego, o cavalo pode então tornar-se vidente e guia. A partir daí, é ele que comanda, pois só ele é capaz de transpor impunemente as portas do mistério inacessível à razão. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1997, p. 203).

Desse modo, a imagem do cavalo citada por Joana revela o estado em que ela se encontra nesse instante, isso porque, assim como o animal, a personagem aparece livre e forte por natureza, portanto, liberta dos artifícios do pensamento, liberdade esta que simboliza o irreprimível, a inelutável entrega, a viagem rumo ao desconhecido, a complementaridade ou não de seus ritos de passagem.

CONCLUSÃO

A trajetória da protagonista Joana em seus ritos de passagem analisada nesta dissertação, principalmente com os estudos de Arnold Van Gennep, Victor Turner, Mircea Eliade, dentre outros, residiu, portanto, na investigação da conceituação dos ritos, e como esses podem ser aplicados à análise no texto literário clariceano. Por isso, ao analisarmos o romance *Perto do coração selvagem*, em consonância com esses autores, pudemos estabelecer um caminho profícuo e novo quando o assunto é uma implicação com a literatura e outros ramos do saber como a sociologia e a antropologia, por exemplo, particularmente sob o método-teórico dos ritos de passagem. Num primeiro momento de nossa investigação, nos detivemos o desenvolver desse processo ritual, bem como sua estrutura teórica e exemplos fundamentais. Para assim, demarcarmos como é construído esse processo ritual da escrita no romance. Do mesmo modo, buscamos transpor alguns elementos e definições expostas nessa teoria, especialmente em relação à estrutura trifásica que sustenta nossa análise no texto, que são: separação, margem e agregação. Nessa tríade, encontramos, porém, um campo fecundo no romance, pois nele os aspectos de transformações biológicas e sociais seguem contextualizadas, bem como os observamos no trajeto ritual da protagonista. Vale, então, ressaltar, que nossa investigação desenvolveu-se sobre os momentos de trajetória e travessia de Joana, que foram desde a infância até sua fase adulta, o que implica em cada um desses estágios, um rito de passagem se perpetuando.

Ao se falar do primeiro rito analisado nesta dissertação, intitulado “separação”, o relacionamos a alguns aspectos dissonantes na narrativa, como por exemplo, a perda da mãe e do pai para Joana, bem como a sua agregação e, posteriormente à separação da tia, são situações que a levaram a viver num ambiente diferente do que estava habituada, pois esse período da separação proporciona uma dinâmica latente do mover-se, deslocar-se para um novo espaço, de sua casa para a da tia e desta para o internato, porque não se adequou às normas sociais ali impostas.

Com efeito, nossa análise sobre o rito de separação se atém ao que este demarca e efetua em essência, isto é, o símbolo da morte se perpetuando, principalmente quando está relacionado a essa fase de mudança com a qual Joana passou. Além disso, as relações que a personagem teceu com os outros à sua volta, revelaram a sua ligação com os termos viver/ identidade/ continuidade, os quais estão atrelados à ideia do rito de

iniciação. Assim, esse rito de iniciação da protagonista envolveu mais do que um novo “nascimento” diante de seus ritos de passagem, pois no centro desse processo de renovação, Joana vivenciou o seu rito de formação.

Dessa experiência anterior (rito de separação), analisamos o rito de “margem” como aquele que promove a ação transitiva de comportamento ritual de um estágio a outro, onde o indivíduo “transitante” vive o seu período marginal, liminar desse processo, porque é marcado por seu afastamento da estrutura social, vivendo numa interestrutura, nomeada também de liminar, o que revela para o indivíduo a sua inadequação em não estar presente nem na estrutura anterior (rito de separação), nem na seguinte (rito de agregação) em que será promovido. Sendo assim, 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).

Nesse espaço marginal, Joana vivenciou os seus ritos de passagem, que relacionamos a alguns momentos da narrativa, especialmente quando ela se identificou com o mar, enquanto representação da mãe e do pai, e também como elemento transformador, que a fez iniciar mais uma vez o rito de “nascimento”, uma iniciação sucessiva que à permitiu refletir sobre os seus momentos de perdas, mas que a tornou fortalecida para seguir adiante nesse processo. Ao lado dessa experiência epifânica, Joana, então, vivenciou outro estágio de transição em seus ritos de passagem, mas agora estando num novo espaço, o do internato. E nesse sentido, foi dentro da banheira, onde o seu corpo estava imerso à água que a protagonista deparou-se com a transformação física de seu corpo, uma nova fase de sua vida, marcado pela cor vermelha, sugerindo assim, a menstruação da menina-moça, e a metáforização da genitália como “longa garganta vermelha”, o que a conduziu para o destino de tornar-se mulher.

Contudo, na profusão desse momento epifânico, que associamos ao rito de iniciação sucessiva, inserido especialmente no rito de margem, evidenciamos que o mesmo se realizou na água, pois é o elemento de (re)nascimento do sujeito “transitante”, que, por sua vez, o analisamos como identidade da personagem, visto que é líquida, mutável, contínua, elementos que a ligam a essa classificação. Logo, esse processo da iniciação é, portanto, a forma significativa de representação dos ritos de passagem, por meio dos quais ela opera. Porém, como já dissemos *a priori*, a iniciação é mais do que simplesmente um rito de transição, assim, representa um rito de formação. Inúmeras iniciações revelam os ritos de inscrição nos corpos através das marcas e dos signos aparentes da formação e transformação de nova identidade. De acordo com isso,

vislumbramos esse instante de enunciação como aquele que determinou para Joana o signo de metamorfose, o que sinalizou a ação transitiva do processo ritual, ou seja, pela repetição do rito de iniciação é que ela tornou-se plenamente iniciada, definindo assim, a auto-referencialidade, pois estabeleceu na linguagem, e no aspecto simbólico o conhecer-se desse processo, ou melhor, o seu “sentido iniciático”.

Percebemos ainda, a relação de Joana diante do outro, especialmente relacionada à mulher da voz enquanto encantamento de si mesma, porque estabelece a presença da figura feminina, que funciona como espelho para ela, uma vez que não reflete a igualdade, mas direciona à diferença. Por outro lado, a sua relação conjugal com Otávio, na qual o rito de casamento representou a efetivação da presença masculina em sua vida. E nesse sentido, ele surge enquanto processo de descoberta, pois assinalou o despertar do corpo para ela, bem como a descoberta do prazer sensual que estava embutido e adormecido em si. Em relação a Lídia, empecilho na vida matrimonial de Joana e Otávio, percebemos que há uma identificação entre ambas, embora Joana recuse.

O terceiro ponto investigado em nossa pesquisa ligado aos ritos de passagem, se deve ao rito de agregação, que analisamos sob o paradigma da incorporação e reintegração da personagem à dimensão ritual, pois a habilita assumir seu novo papel, e a partir de então, compreender de outra forma a vida em comunidade. Sendo assim, Joana realiza o seu rito de agregação que, inicialmente, está em consonância a um outro homem, que surge em sua vida. Esse amante, desconhecido, sem nome, só rosto, aponta para ela o caminho que a fez erguer-se diante do amor que nutre por ele, afinal, o amante representou para a personagem o elo que a ligava às lembranças dos outros, que passaram por sua vida: o pai, o professor, Otávio, a tia, por exemplo. Logo, esse homem é o seu guia de retorno às lembranças do passado, e que, a partir de então, revela-se decidida para sua própria partida, com a qual fechará mais um ciclo de vida.

Dessa forma, o mergulho vertiginoso de Joana ao refletir sobre a possibilidade da morte a aproxima de si, e remonta à necessidade de tornar-se fluida, contínua, ou seja, diluir-se em meio às fases da vida. E mais uma vez, a água é o elemento que a transporta para a realização de seus ritos de passagem. Isso porque, na viagem de navio, em meio ao mar, que dá início a um novo ciclo dos ritos de passagem, pois, depois de refletir diante de suas perdas, ela revela-se pronta a assumir o seu novo destino.

Vale ressaltar que num mesmo rito podemos encontrar dois ou mais dos tipos de ritos acima especificados, conforme apresentamos em nossa análise, isso porque “em

certos casos o esquema se desdobra, o que acontece quando a margem é bastante desenvolvida para constituir uma etapa autônoma” (GENNEP, 2011, p. 30).

Os ritos de passagem que analisamos no *corpus* desta pesquisa denotam a mudança de uma categoria e estado a outro, conforme descrevemos anteriormente, mas também, percebemos o desejo de Joana, primeiramente, em tentar compreender e identificar as transformações dessas passagens em sua vida, porém, em meio à incompreensão destas, ela resolveu simplesmente captar o sentido que possui o verbo viver. Os ritos de iniciação “são também os mais importantes porque asseguram a presença ou a participação definitiva nas cerimônias das fraternidades e dos mistérios” (GENNEP, 2011, p. 150). Logo, temos a existência da primeira separação (da mãe e, posteriormente do pai), do primeiro contato com a tia, das primeiras tentativas de expressão dos acontecimentos de sua vida relatadas ao professor, da sua primeira vez no amor com Otávio, do primeiro amante, dentre outros.

É evidente em nossa investigação sobre o romance *Perto do coração selvagem* a presença dos símbolos que trazem à narrativa um novo conceito diante das situações apresentadas, pois estes possuem uma revelação imanente que acompanha todo o processo ali surgido. Dessa maneira, estes se fizeram importantes quanto à formação da personalidade da protagonista, especialmente através das diversas situações sociais com as quais ela se deparou. Para ser mais preciso, analisamos a “passagem material” (GENNEP, 2011) em meio às fases da vida de Joana, por exemplo, a sua entrada na casa da tia depois da morte do pai, que revela-se angustiante e melancólica, do mesmo modo, a sua estadia nesta casa, da qual resolveu fugir por considerar obscura e buscar abrigo e consolo no mar enquanto imagem de seu pai. Ou até mesmo, na relação de Joana e o amante, pois ambos passaram pelo casarão em ruínas, o qual pertencia ao amante, ou seja, uma relação que a fez erguer-se diante dos cacos, pedaços, fragmentos do passado, com os quais ela tenta encontrar sua completude. Logo, essa travessia da protagonista por esses ambientes denotam a ideia de abrigo, amparo, aposento, mas também resgata as dimensões do devaneio, pois evoca as lembranças de seus antepassados, um estado de espírito de quem se deixar levar por pensamentos, sonhos e imagens de seu passado.

Outros símbolos foram analisados e suas relações tecidas aos momentos de suas revelações em cada rito de passagem da personagem, como por exemplo, o relógio, o qual demarca o elo temporal entre ela e o seu passado na infância ao lado do pai, o mar

como elemento (trans) formador de sua identidade, ao espelho que a fez descobrir a mudança de estágio em sua vida, passando de menina a adolescente, a lua enquanto elemento de transição dessa fase, isto é, o iluminar-se de uma descoberta, o sol como revelação dessa luz que trouxe a renovação e descoberta de mais um rito de passagem, e o número três, que liga Joana aos outros que compuseram a sua vida: o pai e a mãe, o professor e sua mulher, a tia e o seu marido, Otávio e Lídia, o amante e a mulher que mora com ele, para os quais Joana representa a terceira peça desse encaixe. Desse modo, ela vivencia o rito de formação de sua identidade que lhe é social, individual e coletiva. Assim, os três ritos que abarcam toda a análise do romance em questão são: separação, margem e agregação. Vale ressaltar que implicitamente outros ritos de passagem incorporam-se a essa análise, como, por exemplo, o rito de iniciação e de casamento.

Joana, ser ambivalente, dividida entre a “bondade” e a maldade, o profano e o sagrado, que se buscam, movidos pela força primordial, ativada a um princípio complementar, que é a presença do outro. A protagonista se recriou enquanto ambivalência no tempo, possuindo assim, o caráter ambíguo e peculiar do humano ao divino. Seduz e fascina, aterroriza e inquieta. Esse ser em seus vários contrastes, sendo fonte do bem e do mal, possui um núcleo luminoso e fecundo, onde a infância é mais do que uma etapa inicial da vida; é também uma tentativa de retorno à origem.

Nesse sentido, Fani Miranda Tabak descreve que

a angustiante verdade fantástica, em Clarice, repousa nesses contrários, nas ambigüidades que regem o mundo de seus narradores. O elemento sobrenatural ou estranho é espetacular, mas ilegítimo, pois funciona apenas como preparação. A presença constante de um plano paralelo, gerado pelo imaginário, sobrepõe planos de ação e narração. A repetição obsessiva de determinadas seqüências, passagens, palavras, transportam a realidade para um angustiante caminho fantástico de percepção. Neste, qualquer movimento natural representa uma metáfora de reinvenção e a prova de uma perene necessidade de busca de toda a liberdade inerente ao humano. (TABAK, 2007, p. 107).

Portanto, podemos concluir que os ritos de passagem abrem caminhos para outras possibilidades do viver, ou seja, traz 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. Além disso, as respostas diante dessa dramatização da vida se constituem enquanto reflexão e alternativa no mundo real. Dessa forma, fica evidente que à análise da dramatização dos ritos de passagem nos possibilita a reflexão sobre o ser humano, pois é através destes que tomamos consciência das coisas e passamos a vê-las como tendo um sentido, vale dizer, como fenômenos sociais. Assim, o espaço narrativo de *Perto do coração selvagem* é bastante propício para esta investigação.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

Da autora

- LISPECTOR, Clarice. *O lustre*. 3. ed. Rio de Janeiro: José Álvaro Editor, 1967a.
- LISPECTOR, Clarice. *O mistério do coelho pensante*. Rio de Janeiro: Rocco, 1967b.
- LISPECTOR, Clarice. *A mulher que matou os peixes*. Rio de Janeiro: Rocco, 1968.
- LISPECTOR, Clarice. *A vida íntima de Laura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1974.
- LISPECTOR, Clarice. *A Cidade Sitiada*. 4. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1975.
- LISPECTOR, Clarice. *Quase de verdade*. Rio de Janeiro: Rocco, 1978a.
- LISPECTOR, Clarice. *Um sopro de vida: Pulsações*. 7. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978b.
- LISPECTOR, Clarice. *Para não esquecer*. São Paulo: Círculo do livro, 1980a.
- LISPECTOR, Clarice. *Perto do coração selvagem*. São Paulo: Círculo do livro, 1980b.
- LISPECTOR, Clarice. *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*. 18. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990.
- LISPECTOR, Clarice. *Laços de família*. 27. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1994.
- LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998a.
- LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998b.
- LISPECTOR, Clarice. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G.H.* Rio de Janeiro: Rocco, 2009.

Sobre a autora

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, 2001.

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, 2001. (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.

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. *Leitura de Clarice Lispector*. São Paulo: Quíron, 1973.
- NUNES, Benedito. *O dorso do tigre*. 3. ed. São Paulo: Editora 34, 2009.
- NUNES, Benedito. *O drama da linguagem: uma leitura de Clarice Lispector*. 2. ed. 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: Dantes, 2006.
- 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.
- 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.
- 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.

Referência geral

ALMEIDA, Telly Will Fonseca de. *Ritos de passagem: a infância como alegoria do sertão em “Campo Geral”*, de João Guimarães Rosa. Montes Claros: Universidade Estadual de Montes Claros, 2011. (Dissertação de Mestrado). N.º. fls. 135.

ANSART-DOURLEN, Michéle. A noção de alteridade. In: *Figurações do outro na história*. Uberlândia: Edfu, 2009. p. 23-35.

BACHELARD, Gaston. *A poética do devaneio*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. 3. ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Trad. Antônio da Costa Leal e Lídia do Valle Santos Leal. São Paulo: Editor Victor Civita, 1974. (Coleção Os Pensadores).

BARTHES, Roland. A escrita do romance. In: *O grau zero da escrita*. 2. ed. Trad. Mauro Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004. p. 26-36.

BERGSON, Henri. *Duração e Simultaneidade: a propósito da teoria de Einstein*. Trad. Cláudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Trad. Vera da Costa e Silva. 11. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.

DAMATTA, Roberto. Apresentação. In: GENNEP, Arnold Van. *Os ritos de passagem*. Trad. Mariano Ferreira. 2. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011. p. 9-20.

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, 2000.

DAMATTA, Roberto da. *Relativizando: uma introdução à antropologia social*. 6. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

DIAS, Geraldo J. A. Coelho. *O sal e sua ambivalente dimensão: sabor da comida e símbolo da preservação religiosa*. Porto/ Portugal: Universidade do Porto, 2005. p. 339-348. Disponível em: <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/7988.pdf>. Acesso: 15 de Jan. de 2012.

DOUGLAS, Mary. *Pureza e perigo*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

DURKHEIM, Émile. *As formas elementares da vida religiosa*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

ELIADE, Mircea. *Imagens e símbolos: ensaio sobre o simbolismo mágico-religioso*. Trad. Sonia Cristina Tamer. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano*. Trad. Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

ELIAS, Norbert. *A sociedade dos indivíduos*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994.

JUNQUEIRA, Carmen. Em trânsito: preparando a mudança. In: ABRAMOVICH, Fanny (Org.). *Ritos de passagem de nossa infância e adolescência: antologia*. 3. ed. São Paulo: Summus, 1985. p. 171-180.

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.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva. 10. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

JUNQUEIRA, Carmen. Em trânsito: preparando a mudança. In: ABRAMOVICH, Fanny (Org.). *Ritos de passagem de nossa infância e adolescência: antologia*. 3. ed. São Paulo: Summus, 1985. p. 171-180.

LEACH, E. R. *Repensando a antropologia*. Trad. José Luis dos Santos. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Antropologia Estrutural*. Trad. Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *O pensamento selvagem*. Trad. Tânia Pellegrini. 2. ed. Campinas, SP: Papyrus, 1997.

LINTON, Ralph. *O homem: uma introdução à antropologia*. Trad. Lavínia Vilela. 12. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

PEIRANO, Mariza G. S. *A análise antropológica de rituais*. Brasília: Departamento de Antropologia da Universidade de Brasília, 2000.

PEIRANO, Mariza G. S. *Rituais ontem e hoje*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003.

PONTIERI, Regina. *A voragem do olhar*. São Paulo: Perspectiva, 1988.

RODOLPHO, Adriane Luisa. *Rituais, ritos de passagem e de iniciação: uma revisão da*

bibliografia antropológica. São Leopoldo/ Rio Grande do Sul. V. 44, n. 2, p. 138-146, 2004. Disponível em:
<http://www3.est.edu.br/publicacoes/estudos_teologicos/vol4402_2004/et2004-2arodolpho.pdf>. Acesso: 15 de Dez. de 2011.

SANTIAGO, Silvano. *Nas malhas da letra*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

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). N°. fls. 135.

TIZION, Shaul Ben. *O batismo*. Ferraz de Vasconcelos/ São Paulo. s.d. Disponível em:
<<http://www.igrejadedeusemsaopaulo.org.br/obatismo.htm>> Acesso em: 10 de Mai. de 2012.

TURNER, Victor. W. *O processo ritual: estrutura e antiestrutura*. Trad. Nancy Campi de Castro. Petrópolis, RJ: Vozes: 1974.

WINNICOTT, D. W. *A criança e o seu mundo*. 3. ed. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar, 1975.

WOORTMANN, Ellen F. *Herdeiros, parentes e compadres: colonos do sul e sitiante do nordeste*. São Paulo, Brasília: Hucitec/ Edunb, 1995.