

ENTRE A VIDA E A LITERATURA: RITOS DE PASSAGEM EM CLARICE LISPECTOR

BETWEEN LIFE AND LITERATURE: RITES OF PASSAGE IN CLARICE LISPECTOR

Rodrigo Felipe Veloso

Unimontes

rodrigof_veloso@yahoo.com.br

<https://orcid.org/0000-0001-7840-584X>

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. (Clarice Lispector – *A Paixão segundo G.H.*)

RESUMO: Este artigo visa compreender as nuances da prática escritural de Clarice Lispector em *Perto do coração selvagem*. O procedimento narrativo adotado por Clarice Lispector nessa obra levou-nos ao conceito dos ritos de passagem teorizado por Arnold Van Gennep, uma vez que investigaremos quais são os comportamentos exigidos à protagonista pelos outros membros da comunidade na qual se vê inserida e como esta personagem se posiciona perante isso. 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. Para tanto, utilizaremos autores como Arnold Van Gennep (2011), Mircea Eliade (1992-2002), Roberto DaMatta (1997-2011), entre outros.

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 writing practice in Clarice Lispector's book *Perto do coração selvagem*. The narrative procedure adopted by Clarice Lispector in 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 she sees inserted and how this character stands before it. Moreover, we intend to demonstrate how the rites of passage in the life of Joana, related to her social acts and her natural development (from childhood to adulthood), are related primarily to how the text is constructed. To do so, we will use authors such as Arnold Van Gennep (2011), Mircea Eliade (1992-2002), Roberto DaMatta (1997-2011), among others.

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

1. 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 possibi-

lidade de conseguirmos encontrar outro viés que, coerentemente, se acentue e ganhe consistência durante a pesquisa do texto.

Cabe ressaltar os principais estudos realizados sobre as obras clariceanas, a saber: Antonio Candido, em *A educação pela noite e outros ensaios*, classifica o romance de estreia de Lispector como sendo a “nova narrativa”, uma vez que “o tema passava a segundo plano e a escrita a primeiro, fazendo ver que a elaboração do texto era elemento decisivo para a ficção atingir seu pleno efeito” (Candido, 1989, p. 206).

Nadia Batella Gotlib (1995), em sua obra *Clarice, uma vida que se conta*, retrata a biografia da autora, bem como se utiliza de dados de leitura crítica de seus textos, a fim de estabelecer laços íntimos que nesse processo de construção da escrita se instauram.

Benjamin Moser (2009), com sua obra *Clarice*, busca identificar as raízes e a trajetória de vida de Lispector, desde seu nascimento na Ucrânia até sua experiência de vida no Rio de Janeiro, ou até mesmo na sua condição de ser estrangeira em toda a parte em que se situava.

Em *Restos de ficção*, Edgar Cezar Nolasco (2004) trabalha com a crítica biográfica clariceana. O autor constrói uma análise da ficção de Lispector sob o paradigma do resto, isto é, visto como algo que sobra, excede, arruína.

Yudith Rosenbaum (1999), em *A metamorfose do mal: uma leitura de Clarice Lispector*, propõe um estudo sobre as modulações do mal na obra clariceana, empreendendo assim, uma tentativa de desvendar o lado obscuro da escrita clariceana, bem como apontar uma “escrita sádica”, isto é, que se articula com a construção da subjetividade, esta sendo vista como potência e transformação do que se convencionou compreender como “mal”.

Em *Clarice Lispector: uma poética do olhar*, Regina Pontieri (1999) busca compreender como o indivíduo e o mundo se formam, em especial ligados ao aspecto dual: eu em relação ao outro, tendo o olhar como mecanismo de construção e conhecimento da realidade retratada. A poética do olhar é algo tão latente que se identifica com pessoas e coisas, afinal, quem vê também é visto por aquele que é observado.

Em *A trajetória da heroína de Clarice Lispector*, Lúcia Pires (2006) analisa a posição da heroína em Lispector, oferecendo um estudo que revela o presente em ligação forte com as raízes do passado, abrindo caminho para o tempo futuro. Daí a necessidade da pesquisadora em trabalhar com a mitologia para exemplificar a construção da identidade feminina nos romances clariceanos, bem como as relações de poder que se evidenciam no percurso heróico feminino.

Nesse sentido, o propósito de estudar a obra *Perto do coração selvagem* (1980) 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 à transição da vida da protagonista Joana. Portanto, pretendemos analisar como esses processos se apresentam, no intuito de compreendê-los, do modo como e por que se efetuam no romance em estudo.

A estrutura do artigo está dividida em três tópicos, 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

Arnold 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.

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).

Nesse aspecto, 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 sequências 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 algum acontecimento enquanto ato convencional, pois este é experimentado em diferentes meios de comunicação e, quando integrado na narrativa literária, esses atos performativos são criados e encenados pelos personagens inseridos nesse contexto ritualístico ficcional.

O livro *Os ritos de passagem*, de Arnold Van Gennep, publicado em 1909¹ e ligado ao campo da Antropologia Social (ou Sociologia Comparada), apresenta a análise de ritos cerimoniais, principalmente de sociedades tribais ou contemporâneas, como ponto de partida para o estudo do 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).

A teoria dos ritos de passagem nos servirá como aparato teórico-metodológico para a análise da obra de Clarice Lispector e assinala as mudanças dos indivíduos da trama. 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 sequen-

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

ência 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, ele 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 dessa comunidade como membro, 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 tópicos.

2. 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 e 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 antiga 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). Com efeito, a mãe é revelada a Joana através do relato paterno. Então, as características mencionadas sobre Elza são de uma mulher independente, poderosa, apresentada 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). 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, ao desejo de liberdade, aos atos 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 morreria” (Lispector, 1980, p. 35). Faremos 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 se 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”, chamando-a de Elza, provocando, desse modo, o processo de distanciamento das relações familiares.

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 pelo qual 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.

O mundo vivenciado por Joana não obedece a 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.

Com efeito, a ausência da mãe é percebida por Joana quando esta manipula seus objetos, principalmente a boneca que se 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 [...]” (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 do 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 a 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, como diz, “sou vosso servo, princesa” (Lispector, 1980, p. 11). Contudo, quem? 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, o que lhe proporciona recursos para lidar com todas as intempéries. Joana adulta também mantém essa capacidade lúdica da infância de misturar a ficção e a realidade, de inventar novas formas para seu mundo, as quais 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 os seus poemas. 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 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 e com a ausência, uma vez que o uso da palavra se torna também uma espécie de domínio mágico sobre o seu mundo. Diante disso, 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 tal dinâmica de vida da protagonista se apresenta enquanto cerimônia ritual que se repete naturalmente à medida que se vai experimentado coisas novas e cotidianas.

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 no 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 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.

Depois da morte do pai, Joana é obrigada a se mudar para a casa da tia, vivendo um período de margem, pois está longe do seu lugar de origem. Ademais, será esse novo espaço que, em um primeiro momento, ela descreve como “refúgio onde o vento e a luz não entravam” (Lispector, 1980, p. 32) e, no segundo, como sendo um local melancólico e difícil de respirar, no qual compreende de

antemão que não conseguirá se integrar à nova estrutura familiar, ou melhor, não poderá assumir uma posição definida dentro desta, visto que o comportamento da personagem não se adequa às normas instituídas, pois mantém consigo uma identidade em formação e posição crítica das relações interpessoais. 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: “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, ao refletir o estado que se encontra, ou seja, numa interestrutura, no período liminar e marginal desse processo ritual.

3. NO MAR/ MARGEM DAS RELAÇÕES COM O OUTRO

Em se tratando de rito de margem, nós o entendemos como um período ritual no qual promove-se a transição de um estágio individual ou coletivo para outro, bem como 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 será 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).

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 pela qual Joana passa em relação à separação do pai, depois de sua morte. 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 para a existência de um momento estático, de parada, representando um “ponto morto”, especialmente entre as situações contrastantes dos ritos de separação e agregação. Essas passagens possuem como função primordial a preparação para essa mudança, instaurando um período de margem, ou período liminar, no qual são inerentes também as regras comuns desse processo de

transição ritual.

Contudo, o período marginal permite ao sujeito “transitante” ultrapassar alguns aspectos da vida humana, principalmente os relacionados à série de progressões que 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, é natural em cada um de nós.

Depois do primeiro contato com a tia, 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 resta-lhe 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, ela encontra nesse mar, que para ela se revela um ser poderoso, 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). Esse 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 da 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, provocando

na personagem 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 consegue 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).

Essa experiência de Joana ligado ao mar representa para si mesma uma revelação e epifania do pai morto. Ao desenvolver mais produtivamente a palavra epifania enquanto conceito e possível aplicação na obra clariceana, compreende-se que é um termo de origem grega (*epipháneia*, “manifestação”, “aparecimento súbito”) que, na literatura, passou a designar momentos de súbita revelação interior, quando o personagem, ou mesmo o narrador, experimenta um vislumbre profundo da existência, de si mesmo ou da realidade ao seu redor. Esses instantes são frequentemente silenciosos, íntimos e transformadores, revelando uma verdade essencial que estava oculta sob a rotina ou a linguagem ordinária.

O uso moderno do termo literário foi consagrado por James Joyce (2018), especialmente em *Dublinenses*, onde ele emprega o conceito para designar os momentos nos quais os personagens, em situações banais do cotidiano, percebem uma verdade significativa e pessoal. Joyce descreveu as epifanias como manifestações súbitas de alguma realidade interior que se dão através de pequenos gestos, frases ou objetos aparentemente triviais.

Na crítica literária sobre Clarice Lispector, o termo “epifania” é amplamente discutido, mas com certas ressalvas. De fato, muitos estudiosos, como Benedito Nunes (1990) e Vilma Arêas (2005), utilizam o termo para se referir aos momentos de iluminação súbita vivenciados por suas personagens. Entretanto, há um esforço em diferenciar a “epifania clariceana” daquela joyceana:

Em Joyce, a epifania tende a consolidar um sentido; em Clarice, frequentemente ela desestabiliza o sentido, abrindo a experiência para o indizível, o abissal, o vazio ou o sagrado. A epifania em Clarice costuma estar ligada à experiência do tempo suspenso, à percepção do instante, ao mistério da existência e ao uso radical da linguagem, muitas vezes através do fluxo de consciência.

Em vez de uma revelação racional, como em Joyce, a epifania em Lispector é quase mística, sensorial, ontológica, conectando o ser com um estado de alteridade ou transcendência.

No romance *A Paixão segundo G.H.* (2009), a personagem principal vivencia um momento de epifania ao se deparar com a barata esmagada, um acontecimento aparentemente grotesco e banal, que a leva a um processo de desintegração do ego e de encontro com uma “vida anterior à linguagem”, em que se vê frente a frente com o absoluto do ser, o que pode ser lido como uma epifania negativa ou vertiginosa.

Benedito Nunes, por exemplo, discute as epifanias clariceanas como momentos de “suspensão

são do tempo empírico” e de “acesso ao essencial”, próximos a uma experiência mística e ao sagrado. Para Vilma Arêas, essas epifanias não revelam uma verdade, mas colocam a personagem diante daquilo que não se pode nomear, um “quase nada” que se aproxima da experiência do sublime.

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 morrerá, o que assinala 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. Ademais, a protagonista terá que continuar a viver seus ritos de passagem, pois serão esses 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 em consonância ao “corpo vivo” e assexuado do mar. Percebemos, então, que será no mar onde ela encontrará o seu alento, por esse não ser assustador, não se expressar através de palavras, não ter sentimento, não ser humano. Esse mar, enquanto berço da vida, imagem da mãe e do pai, apresenta-se como elemento restaurador, tudo 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 organismo, para dar sabor à comida; 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).

Analisando o símbolo água em consonância com a vida de Joana, vemos que esse implica a ideia de morte dos seus entes queridos, pois a vida segue o seu curso para outra etapa, 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”, tendo conhecido os mistérios. Diante da dualidade morte/ nascimento, encontra a tradução e a condição do “homem natural”, porque o simbolismo do nascimento acompanha quase sempre o da morte. Com isso, o processo de imersão/ emersão nas águas conserva de modo invariável as suas funções, 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 cerimônia de Joana diante do mar celebra o processo de transformação e anuncia a chegada da sua puberdade. 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, além de relacionarem-se com aspectos da vida de Joana, também estabelecem a presença do outro que, assim como a água que “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, 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 pró-

pria 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 reflita 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, uma 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.

Mais adiante, percebemos o rito de passagem de Joana no internato, que 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 à 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). A descoberta do corpo vai sendo desvendada 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.

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. A protagonista, 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.

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

Joana, em sua fase de mulher adulta, executa mais um rito, o do casamento, remontando a mais uma fase de transformação em sua vida – estágio que a faz encontrar nessa relação matrimonial algo novo, o qual nunca havia experimentado antes e, por isso, não sabe o que poderá acontecer adiante. Daí em diante, 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 ela possuía quando estava na posição de solteira, liberta da convivência e da relação conjugal. 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).

4. 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 um novo papel, por compreender de outra forma a vida em comunidade. Diante disso, a eficiência nas mudanças de estado em uma sociedade está intrinsecamente conectada à compreensão de sua estrutura ritual e à existência de uma vivência integral dos momentos de passagem. Assim, os rituais servem, sobretudo, no romance em estudo, para promover a identidade social e construir uma imagem de mulher individualizada, por parte de Joana, inserida no sistema coletivo.

Nessa mesma perspectiva, Joana percebe-se mais uma vez solitária e reconhece: “– 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 de 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). Essa rememoração de um tempo vivido ao lado do pai faz com que a personagem se fortaleça em meio ao rito de separação experimentado, ou seja, estreitar os laços e resgatar as memórias desse período nostálgico suscita nela certa alegria e devaneio, no entanto, o presente ainda requer dela agregar-se a uma nova condição pós-término matrimonial, afinal, o pai, a partir de então, reside somente em suas lembranças. 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, porventura, poderá acontecer com a protagonista *a posteriori*.

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).

Observamos que as palavras de Joana seguem numa atmosfera de oração – salmo que se processa como lamento e apresenta-se através da 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 se vai “enterrar”? E, dessa maneira, um novo tempo se anuncia.

Essa linguagem-sujeito, divinizada pelo ritual que realiza, estabelece o que podemos chamar de “linguagem-ritual”, sinalizando o caráter espiralado, o 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, a epifania.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

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 re-

nascimento e de 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. Portanto, podemos concluir que os ritos de passagem abrem caminhos para outras possibilidades do viver, ou seja, trazem consigo a ideia de re(i)novação e tornam-se o veículo de passagem, determinando, nesse percurso, muitas intempéries, mas sob o signo de esperanças renovadas.

Além disso, as respostas diante dessa dramatização da vida se constituem enquanto reflexão e alternativa no mundo real. Dessa forma, fica evidente que a 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

- ARÊAS, Vilma. *Clarice Lispector com a ponta dos dedos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite e outros ensaios*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1989.
- 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.
- 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*. Trad. Artur Lopes Cardoso. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano*. Trad. Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- ELIADE, Mircea. *Imagens e símbolos: ensaio sobre o simbolismo mágico-religioso*. Trad. Sonia Cristina Tamer. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- GENNEP, Arnold Van. *Os ritos de passagem*. Trad. Mariano Ferreira. 2. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.
- GOTLIB, Nádia Battella. *Clarice, uma vida que se conta*. São Paulo: Ática, 1995.
- JOYCE, James. *Dublinenses*. Trad. Caetano Galindo. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.
- LISPECTOR, Clarice. *A Paixão segundo G.H.* Rio de Janeiro: Rocco, 2009.
- LISPECTOR, Clarice. *Perto do coração selvagem*. São Paulo: Círculo do livro, 1980.

- MOSER, Benjamin. *Clarice, uma biografia*. Trad. José Geraldo Couto. São Paulo: Cosacnaify, 2009.
- NOLASCO, Edgar Cezar. *Restos de ficção: a criação biográfico-literária de Clarice Lispector*. São Paulo: Annablume, 2004.
- NUNES, Benedito. *O drama da linguagem: uma leitura de Clarice Lispector*. São Paulo: Ática, 1990.
- PEIRANO, Mariza G. S. *Rituais ontem e hoje*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003.
- PIRES, Lúcia. *A trajetória da heroína na obra de Clarice Lispector*. Rio de Janeiro: Ed. Dantes, 2006.
- PONTIERI, Regina. *Clarice Lispector: uma poética do olhar*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1999.
- ROSENBAUM, Yudith. *Metamorfoses do mal: uma leitura de Clarice Lispector*. São Paulo: USP, Fapesp, 1999.
- 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*. Trad. Álvaro Cabral. 3. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1975.
- WOORTMANN, Ellen F. *Herdeiros, parentes e compadres: colonos do Sul e sitiantes do Nordeste*. São Paulo: Hucitec; Brasília: Edunb, 1995.

Submissão em: 26/07/2024

Aceite em: 15/05/2025