

**MARIA DA CONCEIÇÃO SOARES BELTRÃO FILHA**

***AURUM ALCHYMICUM CLARICIANO***

**um olhar hermético sobre o texto de Lispector**

Porto Alegre

2004

**MARIA DA CONCEIÇÃO SOARES BELTRÃO FILHA**

***AURUM ALCHEMICUM CLARICIANO***

**um olhar hermético sobre o texto de Lispector**

Tese de Doutorado em Literatura Comparada  
Federal do Rio Grande do Sul  
Instituto de Letras  
Programa de Pós-Graduação em Letras

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Rita Terezinha Schmidt

Porto Alegre

2004

— *Hélio, você é analista e me conhece. Diga – sem elogios – quem sou eu, já que você me disse quem é você. Eu preciso conhecer o homem e a mulher.*

— *Você, Clarice, é uma pessoa com uma dramática vocação de integridade e totalidade. Você busca, apaixonadamente, o seu self – centro nuclear de confluência e de irradiação de força – e esta tarefa a consome e faz sofrer. Você procura casar, dentro de você, luz e sombra, dia e noite, sol e lua. Quando o conseguir – e este é o trabalho de toda uma vida – descobrirá em você o masculino e o feminino, o côncavo e o convexo, o verso e o anverso, o tempo e a eternidade, o finito e a infinitude, o Yang e o Yin; na harmonia do TAO – totalidade – Você então, conhecerá homem e mulher, eu e você: nós.*

(FERREIRA, Tereza Cristina Montero. **Eu Sou Uma Pergunta – Uma biografia de Clarice Lispector**. Rio de Janeiro: Ed Rocco, 1999. p. 240.)

## AGRADECIMENTOS

Dirijo meus agradecimentos a Profa. Dr<sup>a</sup> Rita Terezinha Schmidt, pela orientação, exigência e amizade. Muito obrigada.

Às professoras, colegas e funcionários do PPGLT, e em especial ao secretário e amigo José Canisio Scher.

À professora de língua francesa Adriane Sander.

À amiga Clarisse Schneider.

À amiga Zuleica Santos, pela editoração gráfica.

À minha mãe pelo exemplo, pela força e orações.

Ao meu pai (*in memoriam*) pela confiança e pelos estímulos.

Às minhas amigas-irmãs Flora e Elisa pelo estímulo, atenção e paciência.

À querida amiga Rosângela Mascarello pelo apoio, estímulo e afeto.

Aos estímulos e apoio das amigas Ana Chapper, Lilian Schmitt, Liane Ambrosi e Joice Bispo.

À todas aquelas pessoas que indiretamente contribuíram para a realização deste trabalho.

## **RESUMO**

O presente estudo tem o objetivo de mostrar a Alquimia no texto de Clarice Lispector. Esta intertextualidade revelou a existência de um processo inconsciente ocorrendo na interioridade da escritora, constituindo também uma intratextualidade. A este processo a Psicologia Analítica nomeou de Processo de Individuação, isto é, uma trajetória psíquica interior visando a transformação da personalidade. Este processo foi delineado a partir da leitura psicológica da alquimia dos nove romances da escritora, enfocando a voz narrativa, as personagens e outras idéias alquímicas no texto de Lispector.

Palavras-chaves: Alquimia, Intertextualidade, Transfiguração, Processo de Individuação.

## **ABSTRACT**

This investigation aims at showing how alchemy is present in Clarice Lispector's text. The intertextual aspect of her writing reveals the existence of an unconscious process operating in the writer's interiority that constitutes, on the level of her production, a process of intratextuality. To this process analytic psychology gives the name of Process of Individuation, that is, a psychic trajectory whereby the individual personality undergoes transformations. This process is disclosed through a psychological reading of alchemy in her nine novels, focusing narrative voice, characters and other elements in Lispector's text.

Key words: Alchymi, Transfiguration, Intertextuality, Individuation Process.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>8</b>
<b>1 CHEGANDO ÀS TERRAS DE CLARICE LISPECTOR .....</b>	<b>26</b>
1.1 Processo de Criação na Literatura.....	27
1.2 A Criação em Clarice Lispector .....	37
1.3 Projeto Ficcional de Clarice Lispector .....	47
<b>2 DIFERENTES OLHARES SOBRE O TEXTO DE CLARICE LISPECTOR.....</b>	<b>51</b>
2.1 Um Olhar Retrospectivo .....	51
2.2 Uma Visão Prospectiva .....	57
<b>3 O HERMETISMO: A ARTE DAS TRANSMUTAÇÕES .....</b>	<b>59</b>
3.1 A Alquimia como Referencial Analítico- Metodológico.....	60
3.1.1 A Psicologia Analítica.....	60
3.1.2 A Arte Hermética.....	69
3.1.3 A Leitura Psicológica da Alquimia .....	78
<b>4 A LEITURA PSICOLÓGICA DA ALQUIMIA NO TEXTO DE CLARICE LISPECTOR .....</b>	<b>91</b>
4.1 Os Significantes Simbólicos da Alquimia.....	91
4.1.1 Ouro Alquímic.....	94
4.1.2 As Cores Alquímicas.....	96
4.1.3 Os Animais.....	97
4.1.4 As Flores.....	102
4.1.5 A Pedra.....	103
4.1.6 A Música.....	104
4.1.7 Os Quatro Elementos no Texto.....	106
4.1.8 A Presença das Estrelas no Texto .....	108
4.2 A Interpretação Alquímic do Texto.....	109
4.2.1 PERTO DO CORAÇÃO SELVAGEM: A Paixão de Joana.....	113
4.2.2 LUSTRE: Os Segretos Mistérios de Virgínia .....	131
4.2.3 A CIDADE SITIADA: As Mil Faces de Lucrecia Neves .....	145
4.2.4 A MAÇÃ NO ESCURO: A Iluminada Escuridão de Martim .....	161
4.2.5 A PAIXÃO SEGUNDO G. H.: Um Drama Alquímic. ....	182

4.2.6	<i>UMA APRENDIZAGEM OU O LIVRO DOS PRAZERES: Um Diálogo Interior.....</i>	192
4.2.7	<i>ÁGUA VIVA: Em Busca do Centro .....</i>	202
4.2.8	<i>A HORA DA ESTRELA: A Ressurreição de Macabéa.....</i>	208
4.2.9	<i>UM SOPRO DE VIDA: A Consciência do Centro .....</i>	214
	<b>CONCLUSÃO.....</b>	<b>234</b>
	<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>242</b>



## INTRODUÇÃO

**Eu e Ângela somos o meu diálogo interior: converso  
Comigo mesmo. Ângela é do meu interior escuro: ela  
Porém vem à luz. A tenebrosa escuridão de onde emergo.  
Escuridão pululante, lava de úmido vulcão em fogo intenso.  
Escuridão cheia de vermes e borboletas, ratos e estrelas<sup>1</sup>.**

**A alquimia sempre foi uma grande  
busca humana do inatingível<sup>2</sup>.**

Processo de criação em Clarice Lispector, eis o centro que circundamos com nossas lentes. Ela elaborou a forma através da qual expressou conteúdos emergidos da mais profunda e desconhecida dimensão dela mesma. A consequência desse processo criativo foi uma grande síntese das mais obscuras e tenebrosas trevas com as mais límpidas luzes. Tudo isso ocorrendo dentro dela mesma.

Circundar o núcleo criador em Clarice Lispector é uma tarefa desafiadora, pois esse objeto de reflexão e estudo não é palpável. Não podemos olhá-lo diretamente nem segurá-lo com as mãos da maneira como vejo e seguro a caneta com que agora escrevo. O nosso olhar para ele é indireto, ou de lado<sup>3</sup>, assim como fez Perseu para confrontar a Medusa

---

<sup>1</sup> Um Sopro de Vida, p. 72. Esta linguagem assemelha-se a linguagem do próprio inconsciente, o qual também se expressa em paradoxos.

<sup>2</sup> C. G. Jung: Estudos Alquímicos, vol. XIII. 2003, p. 109.

<sup>3</sup> À semelhança do modo como Lucrecia Neves, em A Cidade Sitiada olha a realidade.

espelhando-a através do escudo de Atenas. Ele a olhou indiretamente para se livrar da petrificação.

O criativo em Clarice Lispector também não a poupou de perigos, pois ela chegou muito próximo da face de Deus. Outrossim foi esse confronto que lhe proporcionou e garantiu a originalidade presente copiosamente em seu texto<sup>4</sup>. Ressalte-se que ela não só passou pelos perigos no território do criativo como também provou do cálice amargo da conseqüente solidão, comum às pessoas que sentem a “grande fome”<sup>5</sup>. Encontramos referência a esse tipo de solidão expressa na voz do narrador-autor em *Um Sopro de Vida*: “Nunca vi uma coisa mais solitária do que ter uma idéia original e nova. Não se é apoiado por ninguém e mal se acredita em si mesmo. Quanto mais nova a sensação-idéia, mais perto se parece estar da solidão da loucura” (p.77). Mas como refere Jung (2003) “Enlouquecer não é uma arte, mas extrair a sabedoria da loucura, eis a arte. A loucura é a mãe dos sábios, jamais a inteligência.” (p.180). O texto clariciano nos servirá de espelho para olharmos seu processo de criação ao mesmo tempo que também se constitui em nosso objeto de reflexão e estudo. A partir dele e nele Lispector nos evidencia o seu “misterioso mecanismo de criação” (Clarice Lispector, em Borelli, 1981).

Devido à minha formação profissional na área da Psicologia Analítica de C. G. Jung somada à prática profissional como psicoterapeuta, ao entrar em contato com o texto clariciano, percebi que a narrativa estava repleta de símbolos pertencentes à antiga Filosofia Alquímica. A partir desse momento decidi aprofundar esta percepção. Inicialmente, devo deixar claro que não é minha intenção utilizar o texto da escritora para fins de estudos

---

<sup>4</sup> Denomino texto de Clarice Lispector o conjunto de toda sua obra, por entender que os romances, os contos, as crônicas e as histórias infantis constituem um único texto. É como se existisse um único fio, tecendo toda obra. Olga Borelli (1981) também ressalta esta singularidade na obra de Clarice Lispector.

<sup>5</sup> Esta idéia está presente em *A Maçã no Escuro*, *Um Sopro de Vida* e *A Cidade Sitiada*.

psicológicos, mas sim evidenciar o seu processo de criação à luz da leitura psicológica da Alquimia, o que é diferente. Deixo claro também que não pretendo esgotar, e nem conseguiria, o significado alquímico no texto de Clarice Lispector. Viso fornecer uma contribuição fundada em um conhecimento teórico e prático, inaugurando mais um lugar por onde possamos olhar o processo de criação da escritora.

Para isso, fez-se necessária uma incursão no mundo ficcional, visando o estabelecimento de um diálogo entre dois distintos campos do saber: Os Estudos Literários e a Psicologia Analítica. Considerando que as narrativas sempre existiram e, com elas, a figura de quem narra, cabe questionar do que tratam as narrativas e quem as narra. Sendo a questão da *mimese* um dos pontos sensíveis para a teoria literária, não pretendo me estender em seara tão polêmica. Contudo, formulo algumas considerações a fim de explicitar o fenômeno narrativo também na perspectiva do processo alquímico em Clarice Lispector. Conferindo espaço ao caráter interdisciplinar da pesquisa, trago à luz contribuições da Psicologia Analítica, visando ampliar o conhecimento e a compreensão da figura do narrador no texto de Lispector. Oliveira Borba em seu livro *Tópicos de Teoria – para uma investigação do discurso literário* (2004) refere a necessidade e importância do diálogo plural para a construção do conhecimento do discurso literário, como mostra o seguinte fragmento:

O próprio fato de a literatura se fazer por uma linguagem especial, no sentido de só ser compreensível no jogo que trava com outras linguagens, constitui sempre um fator a impelir os estudos teóricos para estender seu trabalho interdisciplinar. Percebo o caráter de não-linearidade, característicos tanto da linguagem da literatura quanto da linguagem do sonho (p.98).

O campo da interdisciplinaridade possibilita o olhar amplo e plural adequado ao conjunto da obra literária de Lispector. Registra-se hoje um amplo movimento de interação interdisciplinar marcado pela busca cooperativa e solidária entre os diversos saberes. Esta

necessidade de cooperação epistemológica se impõe para que se possa solucionar as questões que transcendem os campos específicos do conhecimento. Acredito que a Literatura e a Psicologia Analítica podem e devem cooperar mutuamente, promovendo outras formas de compreensão dos sentidos existentes no mundo ficcional clariciano.

As idéias que permeiam esse trabalho, portanto, transitam entre estas duas distintas áreas do conhecimento, a saber: a área dos Estudos Literários e da Psicologia Analítica. Se por um lado a primeira está voltada para o objeto literário, a segunda busca compreender os fenômenos e funcionamentos da psique humana a partir de suas produções, refletindo e ampliando, dessa forma, os significados dessas produções. Os Estudos Literários formulam hipóteses e constroem postulados teóricos acerca do objeto literário, o texto; a Psicologia Analítica formula hipóteses e elabora teorias acerca da realidade psíquica. Este encontro transpõe as barreiras das diferenças entre essas duas áreas da *epistême* e contribui para a ampliação do conhecimento relativo ao processo de criação literária em Clarice Lispector. Condensando: os Estudos Literários se debruçam sobre a produção literária e a Psicologia Analítica busca compreender a psique humana através de suas produções e atividades psíquicas.

Assim, o estudo das estruturas estético-formais presentes em um texto literário somado a uma atividade psicológica subjacente constituem a amálgama da Literatura e da Psicologia Analítica. Nesse sentido, essas duas áreas do conhecimento podem e devem se auxiliar, a fim de ampliar seus respectivos campos do saber. É no diálogo para a construção do conhecimento e de como se dá o processo de criação em Clarice Lispector que nos aproximamos de seu texto, dirigindo o nosso foco e interesse para sua compreensão. Jung em seu livro *O Espírito na Arte e na Ciência* (1985a) percebe quão enriquecedora é a

aproximação dessas duas áreas do conhecimento, como mostra o excerto:

É certo e até mesmo evidente que a psicologia, ciência dos processos anímicos, pode relacionar-se com o campo da literatura. A alma é ao mesmo tempo mãe de toda ciência e vaso matriarcal da criação artística. Assim pois seria lícito esperar das ciências da alma que, por um lado, pudessem ajudar no tocante ao estudo da estrutura psicológica de uma obra de arte e, por outro, explicar as circunstâncias psicológicas do homem criador. Notemos, entretanto, que essas duas tarefas são essencialmente diferentes (p.74).

Para ele a psique é fonte de todas as nossas produções, e o artista é uma dualidade ou uma síntese de qualidades paradoxais, pois se, por um lado, ele é um *eu* humano, por outro, ele é um *eu* impessoal, o qual nomeou de *si-mesmo*<sup>6</sup>. Esse paradoxo encontra-se representado na voz do narrador-autor em *Um Sopro de Vida*, quando refere que quem fala, às vezes, é o seu interior, conforme o excerto: “[...] É o meu interior que fala e às vezes sem nexos para a consciência. Falo como se alguém falasse por mim” (p.24). Esse núcleo psíquico ou centro do inconsciente ou ainda *si-mesmo* é a representação psicológica de Deus na psique humana. É importante evidenciar com o que estamos lidando quando nos referimos a Deus; para tanto cito o que Jung expõe em seu livro *Psicologia do Inconsciente* (1983):

O conceito de Deus é simplesmente uma função psicológica necessária, de natureza irracional, que absolutamente nada tem a ver com a questão da existência de Deus. O intelecto humano jamais encontrará uma resposta para esta questão. Muito menos pode haver qualquer prova da existência de Deus (p.63).

Portanto, não estamos operando com Deus, mas sim com a representação na psique humana daquilo que chamamos de Deus. Acredito que ao nos aproximarmos do processo criativo de

---

<sup>6</sup> O *si-mesmo* é o centro do inconsciente e ao mesmo tempo o centro da personalidade global, isto é, toda a psique. E como expõe von Franz “Desse centro, ou núcleo (tanto quanto sabemos hoje em dia) é comandada toda a estruturação da consciência do ego, que é, aparentemente, uma cópia ou réplica do centro original”. Von Franz (*O Homem e seus Símbolos*, p. 166). E é para esse centro originário do *eu* que ele quer retornar.

Lispector, inevitavelmente, são nos exigidos procedimentos que transgridem as normas da racionalidade científica, ou da ordem vigente, pois o que se encontra representado encerra também uma outra realidade, a qual transgride e questiona a nossa própria concepção do que é a realidade. A percepção de uma realidade sutil necessita que estejamos dispostos a percebê-la.

O volume de trabalhos e textos críticos que versam sobre o processo criativo em Lispector suporta a afirmação de que no texto clariciano se encontram representações de uma realidade não correspondente à realidade concreta e imediata, mas sim a uma outra realidade. Essa realidade nomeamos de realidade inconsciente ou o outro mundo ou ainda o *Tao* dos chineses. Nesse sentido, acreditamos que o processo criativo em Lispector, para ser compreendido, exige a subversão da ordem epistemológica vigente, rompendo antigos horizontes.

*Dissolve e coagula*, eis duas idéias centrais da antiga Filosofia Hermética. Assumo uma atitude compatível a este procedimento alquímico de *separar para juntar*, quando opero, fragmentando o texto clariciano a fim de conhecer o seu processo de criação. Enfoco aqueles excertos que evidenciam a Alquimia tanto na perspectiva das personagens quanto na perspectiva do sujeito da enunciação, a voz narrativa. Há um fio costurando o texto de Lispector que o torna um texto inteiro, esse fio são as transfigurações alquímicas. Os diversos textos são considerados fragmentos na perspectiva do conjunto de sua obra. O trabalho com os fragmentos da obra clariciano, isto é, os nove romances, promoveu a configuração do processo alquímico no texto de Lispector. Eles denunciam a unicidade temporal e espacial dos fenômenos, os quais acontecem no mesmo espaço-tempo dos acontecimentos cotidianos, pois tudo ocorre em um espaço-tempo continuum. Lemos em *A Hora da Estrela*: “Tudo no mundo

começou com um sim. Uma molécula disse sim a outra molécula e nasceu a vida. Mas antes da pré-história havia a pré-história da pré-história e havia o nunca e havia o sim. Sempre houve. Não sei o que, mas sei que o universo jamais começou” (p.15). A obra de Lispector, como um todo, revela um sentido teleológico, indicando a expectativa de uma *meta* a ser alcançada. O objetivo, a *meta*, é a criação do novo ser, à semelhança da criação do ser incorruptível dos alquimistas. Encontramos estas *metas* alquímicas neste fragmento de *Água Viva*:

[...] A impressão é que estou por nascer e não consigo. – sou um coração batendo no mundo. – você que me lê que me ajude a nascer. – Espere: está ficando escuro. Mais. – Mais escuro. – O instante é de um escuro total. – Continua. – Espere: começo a vislumbrar uma coisa. Uma forma luminescente. Barriga leitosa com umbigo? Espere. – pois sairei desta escuridão onde tenho medo, escuridão e êxtase. Sou o coração das trevas [...] Agora as trevas vão se dissipando. – Nasci [...] Estou de olhos fechados. Sou pura inconsciência. Já cortaram o cordão umbilical: estou solta no universo. Não penso mas sinto o it. (p.37/38).

A escuridão alquímica é a representação do caos primordial cheio de possibilidades criativas ainda não criadas. E foi desse caos que a luz se fez. Por este motivo, lemos na Sagrada Escritura: *das trevas se fez a luz* e da luz a manifestação da vida. Psicologicamente falando, o caos representa o inconsciente com todos os seus perigos e com todas as suas possibilidades. A luz que surge das trevas representa a luz da consciência que ilumina, discrimina e fragmenta a unicidade existente no inconsciente. Os fenômenos alquímicos acontecem nesse mundo unitário e alcançado pela consciência, que, ao percebê-lo, divide-o, discriminando e ordenando o estado inicial ou indiferenciado.

A Alquimia de Clarice Lispector compreende todo o processo de transformação representado em seu texto. Esse processo pode ser delineado na voz do narrador, na representação das personagens traduzidas pelo agente da enunciação, na presença de *motivos estáticos* tais como o ouro, a flor, a pedra e também de *motivos dinâmicos* os temas

desenvolvidos no texto. A atmosfera do texto é alquímica, ela imprime um movimento constante de busca e transformação. O primeiro romance, *Perto do Coração Selvagem*, possui representações as quais continuarão a ser trabalhadas nos romances posteriores. Apontarei as fases e as operações alquímicas nos diversos romances a fim de configurar a representação deste processo de transfiguração no texto da autora.

Evidentemente que o texto de Lispector não é um tratado alquímico, é um texto literário. Contudo, nele estão delineadas as três fases e as operações, pelas quais passam a matéria-prima no processo de transformação alquímica, a saber: *nigredo*, *albedo* e *rubedo*; *calcinatio*, *solutio*, *coagulatio*, *sublimatio*, *mortificatio*, *separatio* e *coniunctio*, respectivamente. Essas fases e operações serão desenvolvidas no decorrer da discussão do texto de Clarice Lispector. Na literatura alquímica as fases e as operações, às quais a matéria-prima é submetida, apresentam variações, contudo, a *meta*, a criação do ser incorruptível<sup>7</sup>, é um ponto em comum entre todos os alquimistas. Desta forma, pode-se vislumbrar o curso do processo representado na simbólica alquímica.

Fica claro na leitura clariciana que não há intenção deliberada em versar sobre a alquimia, apesar de na literatura encontrarmos romances que apresentam, deliberadamente, a linguagem alquímica, como é o caso de *A Obra em Negro* de Marguerite Yourcenar. Mesmo tendo conhecimento sobre a filosofia hermética, a proposta do texto de Lispector não é inconsciente e nem conscientemente alquímica. A alquimia no texto de Lispector surgiu como produto do seu fazer literário na tentativa de expressar a sua realidade interior. Deste modo, o que ocorre neste texto é a deflagração de um processo interior de transfiguração visualizado através do árduo trabalho com a palavra. Essa transformação evidencia-se no texto clariciano

---

<sup>7</sup> Encontramos referência a esse ser incorruptível na voz narrativa em *Água Viva*, p.30.



no momento em que a autora trabalha com a representação de idéias relativas ao processo alquímico de transformação.

Neste sentido é que a Psicologia Analítica de Jung, dentre tantas outras psicologias, mostrou-se a mais adequada a nos fornecer as lentes necessárias para que conseguíssemos chegar mais próximo do processo de criação dessa escritora. A concepção de psique bem como a visão dos processos inconscientes dessa psicologia proporcionaram uma compreensão mais efetiva daquilo que se encontra representado no texto de Clarice Lispector, a realidade do inconsciente, a qual foi traduzida criativamente pela consciência da escritora e representada em seu texto. Evidenciamos que a realidade que se encontra representada no texto de Lispector corresponde a uma realidade que é tão real quanto a realidade em que vivemos. Contudo ela se expressa indiretamente, seja através de nós ou do contexto a nossa volta. É por demais desafiador tratar dessa outra realidade para um público que não lida diretamente com ela. Tal situação aponta para aquilo que o narrador-autor em *Um Sopro de Vida* expressa: “Eu tenho que ser legível quase no escuro” (p.22). Procuramos utilizar uma linguagem pragmática no intuito de minimizar as penumbras em nossa exposição, mesmo sabendo de sua existência, pois ao circundar o processo de criação em Lispector, fatalmente elas emergem como consequência de suas representações versarem sobre a realidade inconsciente.

A Física nos auxilia a conhecer essa realidade ao postular a existência de um universo de natureza mental. E é esse mundo mental que fornece o substrato para a realidade tal como a concebemos. Essa hipótese fornece uma base teórica para a existência de um mundo psíquico real e que, de alguma forma, encontra-se conectado com o nosso mundo visível, com aquilo que conhecemos como realidade. Nessa perspectiva, a hipótese da existência de um

inconsciente comum a espécie humana auxilia na compreensão de certos fenômenos aparentemente incompreensíveis e considerados paranormais. Essa camada mais profunda da psique inconsciente Jung nomeou de inconsciente coletivo.

Northrop Frye em *Anatomia da Crítica* (1973) elabora um método para sua crítica mítica baseada nas imagens arquetípicas. Contudo, Frye não relaciona a presença dessas imagens arquetípicas com o inconsciente coletivo como formulado por Jung, mas, sim, como representações transmitidas pela cultura, conforme excerto: “Por algum motivo as tradições tanto da prática como da teoria na pintura ocidental têm passado fortemente sobre o escopo imitativo ou de representação. Mesmo da pintura clássica herdamos certo número de histórias [...]” (p.133). Este crítico trabalha objetivamente com essas imagens míticas, descrevendo-as a partir de determinado arquétipo associado a uma determinada tradição. Nessa abordagem de Frye está ausente o fator emocional determinante da experiência arquetípica, possivelmente por ser decorrente de uma proposta cientificista para a uma crítica objetiva. Contudo, há um fator fundamental envolvido na questão das imagens arquetípicas que Frye desconsidera: a emoção, pois ela é a responsável pela ativação e encadeamento das imagens do mundo arquetípico. E, por não considerar o fator emoção ao trabalhar com as imagens arquetípicas, Frye descarta a questão central que é o aspecto individual da experiência criadora. Consideramos que a sua crítica não exprime a potência das emoções desencadeadas no momento em que essas imagens numinosas se aproximam do campo da consciência, provocando, inclusive, ameaças à integridade psicológica do *eu*. A questão arquetípica envolve tanto a dimensão pessoal quanto a impessoal, contudo a realidade psíquica ocorre num indivíduo, o qual produz de forma individual as representações das imagens arquetípicas expressas nas culturas, como podemos perceber com a leitura psicológica da tradição alquímica nas representações ficcionais em Clarice Lispector.

O ângulo por onde são lançados os diversos olhares para a realidade à qual se referem as representações no texto de Lispector é o que produz as diversas abordagens. Acreditamos que, justamente por lidar com uma outra realidade, a realidade inconsciente, Clarice Lispector foi alvo de vários rótulos, sendo os mais comuns, o de ser pessoa estranha, esquisita, mística, suscetível a credices, supersticiosa, obscura, misteriosa. O que esses rótulos revelam é a nossa visão cientificista ocidental, a qual se apresenta como o único meio coerente e lúcido para apreender e determinar o que existe e o que não existe, o que é válido e o que não é válido. Desta forma, exclui a possibilidade de não perceber outras realidades devido às próprias limitações. Não admite outra opção, senão aquilo que consegue ver e tocar, classificando de obscuro tudo o que está além da sua capacidade de compreensão. Quando o narrador-autor em *Um Sopro de Vida* expressa: “Eu sei que este livro não é fácil, mas é fácil apenas para aqueles que acreditam no mistério” (p.19) – ele está se referindo à realidade inconsciente, relativa a fenômenos não-comuns. Essa realidade é designada no texto clariciano de várias maneiras: o escuro irracional, “it”, mundo interior, caos, o vazio, o nada, o tudo, o todo, Deus etc. No texto de Clarice Lispector as fronteiras entre o narrador e os personagens não são as únicas fronteiras que se encontram borradas, pois, como vimos no fragmento acima, a fronteira entre a consciência do *eu* e o *si-mesmo* também se encontram borradas. Este fato elucidava um dos motivos dos sentimentos e sensações de perigo vividos no momento de criação, pois o *eu*, no ato criador em Lispector, encontra-se em conexão com o *si-mesmo*. Esse mundo inconsciente, ou mundo mental como define a física, expressa-se indiretamente, personificando-se, isto é, ele se projeta, materializando-se numa sensação corporal ou em uma intuição ou sensação de que algo está para acontecer, ou mesmo algum outro fato externo ocorrendo no ambiente. É comum relatos nos quais alguém se livra de algo desagradável por seguir em determinado momento um impulso surgindo do nada. Além dessas formas de expressão, o inconsciente também pode ser percebido através da escrita,

pintura, música, dança ou qualquer outro modo plástico que possibilite a expressão. Os sonhos também são expressões do inconsciente, mas aqui o inconsciente se manifesta em fragmentos, aparenta falta de sentido, geralmente é desprezado. Se olharmos uma série de sonhos ou os sonhos de uma vida inteira, descobriremos que seus fragmentos constituem uma longa narrativa, a qual contém a história da pessoa do sonho, na perspectiva do mundo inconsciente. Há um paralelo entre a forma de criação de Lispector e a dos sonhos<sup>8</sup>.

A exclusão do inconsciente da consciência realizada passo a passo por uma mentalidade cientificista, na qual predomina o intelecto, provocou mudanças no modo de perceber e impôs uma certa falta de sensibilidade para o aspecto sutil da realidade que nos rodeia. Esta postura continua cada vez mais impositiva, apartando-nos de nossa humanidade, tornando-nos seres individualistas e isolados. Jung em *A Vida Simbólica* (1998) chama a atenção para este aspecto do momento contemporâneo:

Por causa da mentalidade científica, nosso mundo se desumanizou. O homem está isolado no cosmos. Já não está envolvido na natureza e perdeu sua participação emocional nos acontecimentos naturais que até então tinham um sentido simbólico para ele. O trovão já não é a voz de Deus, nem o raio seu projétil vingador. Nenhum rio contém qualquer espírito, nenhuma árvore significa uma vida humana, nenhuma cobra incorpora a sabedoria e nenhuma montanha é ainda habitada por um grande demônio. Também as coisas já não falam conosco, nem nós com elas, como as pedras, fontes, plantas e animais. Já não temos uma alma da selva que nos identifica com algum animal selvagem. Nossa comunicação direta com a natureza desapareceu no inconsciente, junto com a fantástica energia emocional a ela ligada [...] Esta perda enorme é compensada pelos símbolos de nossos sonhos. Eles trazem novamente à tona nossa natureza primitiva com seus instintos e modos próprios de pensar [...] (p.255).

---

<sup>8</sup> Para a compreensão dos sonhos citamos Jung (1985a): Os sonhos contêm imagens e associações de pensamentos que não criamos através da intenção consciente. Eles aparecem de modo espontâneo, sem nossa intervenção e revelam uma atividade psíquica alheia à nossa vontade arbitrária. O sonho é, portanto um produto natural e altamente objetivo da psique, do qual podemos esperar indicações ou pelo menos pistas de certas tendências básicas do processo psíquico... Assim, pois podemos esperar que os sonhos nos forneçam certos indícios sobre a causalidade objetiva e sobre as tendências objetivas, pois são verdadeiros auto-retratos psíquicos em curso (p.7).

No texto de Lispector vislumbramos uma união com o cosmos bem como com os outros seres da natureza, como se encontra apresentado no capítulo quatro. O difícil é o estranho, aquilo que não sabemos e Clarice Lispector materializou em seu texto.

A história da alquimia se perde nas brumas do tempo, ela representa uma forma de pensar e sentir o mundo. No Antigo Egito a deusa Ísis recitava formulas mágicas realizando a ressurreição do deus Osíris. Ísis e Maria, a Profetiza, são as duas alquimistas de quem mais temos conhecimento. Ao longo da história ocidental a alquimia deparou-se com a Igreja Católica obstaculizando sua continuidade para, mais tarde, ser definitivamente banida e qualificada como uma prática herege. Com o progresso da Química científica, a alquimia e todas as suas idéias de transmutações das substâncias foram consideradas inócuas já que, segundo a recente ciência, as transmutações de uma substância em outra era impossível. Por considerar irracional o conhecimento alquímico, a posição unilateral racionalista lançou para a obscuridade um vasto conhecimento sobre a própria matéria por não conseguir admitir o que esse conhecimento intuitivo produzia. Hoje sabemos que os elementos químicos possuem propriedades de se transformarem em outros elementos químicos.

Na tentativa de sintetizar o processo alquímico, podemos dizer que ele representa a busca do estado original ou germinal da matéria para atingir novamente a ressurreição. O alquimista, perseguindo a matéria até a sua última redução, conduziu-a ao chamado estado pré-cosmogônico, já que era necessária a dissolução da forma para que renovada e purificada fosse novamente gerada no vaso, no *uterum* ou *matrix* e daí ressuscitar das tenebrosas trevas. Psicologicamente, esse drama reflete a trajetória do *eu* em direção ao *si-mesmo*, do qual renasce forte e belo.

A Alquimia se encontra com a Literatura no momento em que podemos encontrar em um texto literário representações relativas a um processo que se assemelhe ao processo alquímico de transformação. Para a interpretação da alquimia no texto de Clarice Lispector, realizo um recorte na Psicologia Analítica e utilizo a leitura psicológica da alquimia como realizada por C. G. Jung. Ele mostrou através das estranhas imagens produzidas pelos alquimistas a representação de um processo que ocorre no mundo inconsciente. E é sobre o desenrolar desse processo que narram os nossos fragmentos oníricos, os sonhos. Durante o processo alquímico a matéria-prima passa pelas seguintes fases: a *nigredo*, a *albedo* e a *rubedo*. Além dessas fases incluímos em nossa interpretação das representações no texto de Lispector, as operações alquímicas: a *calcinatio*, a *solutio*, a *coagulatio*, a *sublimatio*, a *mortificatio*, a *separatio* e a *coniunctio* realizadas pelos alquimistas para a purificação e transformações da matéria-prima. Estas operações estabelecem íntimas relações com os quatro elementos, a saber: fogo, água, terra e ar. Elegemos os nove romances de Clarice Lispector, nos quais identificamos as fases e as operações no texto a partir da voz do sujeito da enunciação bem como das ações e representações do sujeito do enunciado. Além dessas fases, outras idéias alquímicas, os *motivos estáticos*, tais como o ouro, os quatro elementos, encontram-se dispostos no texto. Os temas claricianos, os *motivos dinâmicos*, também apresentam intertextualidade quando se apropriam de outros textos pertencentes a outras culturas. Os *motivos dinâmicos* são temas dos quais o enredo depende, e estão intimamente ligados à trajetória das personagens, tais como a busca de si mesma. Os *motivos estáticos* são aquelas idéias alquímicas presentes no texto tais como o ouro, a pedra, as cores, as operações e fases do processo de transformação. Estes dois tipos de motivos resumem o tema central do texto que é a transformação. Assim, o processo de apropriação de outros textos com reelaboração de elementos nas suas escrituras, tomam a forma de motivos cujas expressões se moldam aos aspectos temáticos. A transmutação dos vis metais em ouro era a meta desses

antigos filósofos e, em Clarice Lispector, encontramos a declaração que representa esta mesma busca, conforme o excerto: “[...] o pior é esse hábito mental em que caí de querer transformar tudo em ouro”. Borelli (1981; p.117). O sentido da busca encontrado no texto clariciano apresenta o mesmo significado da busca dos alquimistas: a meta da transfiguração através do trabalho de purificação da matéria-prima.

A matéria-prima utilizada por Clarice Lispector foi a palavra, e, através dela, percorreu os mais obscuros recônditos de seu ser. Esta escritora, através da elaboração da linguagem, gerou-se a si mesma. Nessa transfiguração, Lispector aproximou-se dos antigos alquimistas, os quais estavam empenhados em transformar o vil metal em metal precioso: ouro. Na perspectiva da Psicologia Analítica, o vil metal representa psicologicamente o *eu*, isto é, aquela instância finita em nós, situada em um espaço-tempo determinado. Este deve ser transformado em ouro, isto é, transfigurar-se no *si-mesmo*, aquela parte em nós livre das coordenadas espaço-tempo, contudo, situado neste mesmo espaço-tempo. O *si-mesmo* não teve nem começo e nem fim, nele se encontra o pleno e o vazio, e através dele e nele transpomos as fronteiras do espaço e do tempo.

A nossa prática de interpretação do texto clariciano está pautada no método analítico descritivo, alicerçado na conjugação do viés hermenêutico com o da Psicologia Analítica cujo propósito é encaminhar uma leitura diferenciada do texto clariciano, a qual propõe uma compreensão da obra como expressão/representação de uma individualidade humana. Nesse sentido, cabe ao crítico leitor indagar no texto o que ele acrescenta ao sentido de humanidade do ser. Nossa proposta pretende ultrapassar, dessa forma, a pretensa objetividade de análises formalistas bem como a subjetividade personalista e impressionista para dar lugar a intersubjetividade, ou seja, uma interlocução e diálogo interessado e comprometido com esse

outro (texto).

A presença da Alquimia no texto de Lispector foi percebida através do significado dos temas, da atuação da figura do narrador onisciente-solidário, o qual conduz as personagens ao drama alquímico, e, também, devido à atmosfera do texto de Clarice Lispector. Partindo do pressuposto de que a obra de Clarice Lispector inscreve os processos dinâmicos de transmutação de uma realidade interior, cujas vivências se expressam numa forma de escritura, a investigação proposta está pautada nos seguintes objetivos: identificar, através de uma leitura intertextual, o diálogo que o texto clariciano estabelece com a alquimia bem como com outras tradições que também expressam os mesmos propósitos herméticos da cultura ocidental; evidenciar os sentidos das idéias, temas e processos alquímicos presentes na configuração do texto tanto nas estruturas do enunciado quanto nas da enunciação; mostrar, através da presença da alquimia, como o texto de Clarice Lispector constitui um processo de intratextualização através do qual é produzido um núcleo fundamental expressando o sentido de todo o texto. Esse sentido traduziria o que se poderia denominar de cartografia<sup>9</sup> da alma.

O *corpus* do trabalho constitui-se dos romances, nos quais se encontram inscritas, de forma individual e criativa, as idéias alquímicas e os temas alquímicos: a busca e transformação de si-mesmo; o divino, o *unus mundos*, o Todo, o inconsciente; e o eterno movimento da idéia de morte e ressurreição. Nesse sentido, os nove romances versam sobre as mais densas e perturbadoras questões apresentadas ao humano. Em cada um encontramos distintas inquietações formuladas de maneira singular. Esta escrita assume num caráter não-linear tanto na apresentação quanto na discussão e complexidade das representações. A

---

<sup>9</sup> Affonso Romano de Sant'Anna em: "Clarice: a epifania da escrita", na coletânea *A Legião Estrangeira*, propõe uma "paisagem interior" ou "geografia interna" no texto de Lispector. Apesar de apontar a importância do mundo interno para a escritora, tal idéia difere-se na nossa.



profundidade do ser de Lispector está expressa na pluralidade das vozes da narradora e na dinâmica de suas personagens enquanto ela circunda seu “objeto gritante”. O *corpus* é constituído pelos romances: Perto do Coração Selvagem (1944), O Lustre (1946), A Cidade Sitiada (1949), A Maçã no Escuro (1961), A Paixão Segundo G. H. (1964), Uma Aprendizagem ou o Livro dos Prazeres (1969), Água Viva (1973), A Hora da Estrela (1977) e Um Sopro de Vida (1978). O processo criativo clariciano encontra-se registrado em seu próprio texto. Os contos, as histórias infantis, as crônicas e suas correspondências não integram o nosso *corpus*. Contudo, este material encontra-se inserido nos diversos capítulos na medida em que podem contribuir na construção do conhecimento relativo ao processo alquímico em Lispector.

Com a finalidade de sistematizar o trabalho e visando sua melhor apreensão, organizamos e distribuimos seu conteúdo em quatro capítulos. O primeiro é subdividido em três partes: O Processo de Criação na Literatura; O Processo Criativo para Clarice Lispector e o Projeto Ficcional de Clarice Lispector. Nele discutimos sobre o processo de criação como fenômeno em si, incluindo o processo de criação literária. Apresentamos também a busca de diversas áreas do conhecimento a fim de conhecer a criatividade. Refletimos também sobre a concepção de criação para Clarice Lispector. Nessa mesma perspectiva discutimos sobre o projeto ficcional clariciano. O segundo capítulo dividimos em duas partes: a primeira, Um olhar Retrospectivo, quando realizamos uma reflexão em torno daquelas vozes críticas, as quais contribuem diretamente para o desenvolvimento do trabalho; a segunda parte, Uma Visão Prospectiva, quando expressamos nossa concepção do processo criador em Clarice Lispector. O terceiro capítulo possui três subdivisões: a primeira, Psicologia Analítica de C. G. Jung; segunda, A Arte Hermética e a terceira, A Leitura Psicológica da Alquimia. Nesse capítulo apresentamos a visão de psique e dos processos inconscientes para a Psicologia

Analítica e indicamos a Alquimia como referencial interpretativo-metotológico, bem como expomos a Leitura Psicológica da Alquimia como realizada por esta psicologia. No quarto capítulo identificamos e ampliamos as representações no texto de Lispector, as quais estão vinculadas ao processo alquímico de transformação. São dois tópicos na seguinte ordenação: Os Significantes Simbólicos, quando realizamos a identificação de idéias alquímicas e elaboramos as amplificações dessas idéias no texto; A Interpretação Alquímica do Texto, o qual se refere ao trabalho analítico no *corpus* e os Temas no Texto quando procuramos sintetizar através dos temas claricianos o fio condutor entre os textos.

Ressaltamos que na escrita do trabalho fazemos uso da primeira pessoa do plural por entender ser esse trabalho resultado de um esforço de várias pessoas. Por esse motivo, um eu, uma única voz não representaria a realidade do texto. Assim, na primeira pessoa do plural as diversas vozes encontram-se contempladas.

## 1 CHEGANDO ÀS TERRAS DE CLARICE LISPECTOR

**Eu me refugiei em escrever. Acho que consegui devido a uma vocação bastante forte e uma falta de medo ao ser considerada ‘diferente’ no ambiente em que vivia.**

**... o pior é esse hábito mental em que caí de querer transformar tudo em ouro.  
Clarice Lispector<sup>7</sup>**

Viver o indizível, descortinar imagens inexploradas, captar idéias ainda não pensadas, traduzir esta dimensão da vida e do ser em palavras parece ter sido a tarefa de Clarice Lispector. O texto desta escritora anuncia a fortuna e a profusão de seu mundo interior. Sentia-se arrebatada por esta realidade íntima durante as vinte e quatro horas do dia. Por isto encontrou no escrever a saída para a vida. Frente aos indizíveis estados de seu ser, nossa escritora contorcia as palavras até atingirem um grau suficiente de representação. Não se rendeu aos gêneros nem às formas literárias, a força de seu ser rompia quaisquer fronteiras ou grillhões impostos pelo mundo externo. Seu poder criador explodia como em cadeia atômica. Expressar essa força interior era de mister para viver.

Aproximar-se do poder criativo sempre é assustador, pois a força de criação nos

---

<sup>7</sup> Olga Borelli. Clarice Lispector – Esboço para um possível retrato. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981. p. 73;117.

arrebatada, ameaçando a integridade e o poder da vontade do *eu*. Aproximar-se do processo criativo em Clarice Lispector é desafiador, pois o texto desta escritora é expressão autêntica e conseqüente materialização. Descortinar e sistematizar seus sentidos, eis a tarefa instigadora. A efervescência de seu mundo interno absorvia toda sua energia e atenção. A escrita clariciana caracteriza-se por uma profundidade vertical. A turbulência criativa em seu interior precipitou-a em um mergulho abissal para além dos limites da dimensão pessoal de seu *ser*. Neste sentido, o texto desta escritora subverte a ordem epistemológica estabelecida, exigindo perspectivas teóricas adequadas a fim de elucidar o caráter plural, denso e irreverente de sua criação. Estas características, paradoxalmente, são confrontadas com uma tão cristalina inteireza quanto ao significado, que o conjunto de toda sua obra considero um único texto. A busca de si mesma através da transfiguração do corpo e do espírito, eis a tônica de Clarice Lispector.

### **1.1 Processo de Criação na Literatura**

A criação, tanto na vida cotidiana quanto na produção do conhecimento, é o fazer mais misterioso e fantástico com o qual nós, seres humanos, defrontamo-nos diariamente. No momento da criação, vivenciamos simultaneamente o limitado e o ilimitado em nós mesmos. Por isso, somos e concomitantemente não somos, os responsáveis por aquilo que criamos, como também não sabemos em que medida a criação pertence ao seu criador, ou o quanto o criador integra a própria criação. Criador e criação são fenômenos pertencentes a uma mesma realidade. Neste sentido, uma reflexão sobre o ato de criação é desestabilizador de um pensar cartesiano, já que implica mistérios e paradoxos. O potencial criativo no humano produz soluções nas mais inesperadas situações, desde a simples solução para um problema banal no cotidiano até as criações geniais, fazendo surgir de um aglomerado caótico a mais brilhante

idéia. A fonte de tais atos criadores ou alternativas criativas nos são totalmente desconhecidas; temos a capacidade de perceber nossos feitos e efeitos criativos a partir de reais situações vividas no cotidiano. Por diversas vezes nos encontramos diante de situações limites para as quais não vislumbramos sequer uma resolução e, como um relâmpago imediato e inesperado, surge o recurso que jamais poderíamos esperar. Neste sentido, podemos dizer que: Goswami (1998) “criatividade é a gestação de algo novo em um contexto inteiramente novo [...] é fundamentalmente, um modo não-local de cognição” (p. 263). Este físico fala de um espaço diferente do espaço euclidiano, onde as outras possíveis formas de expressões sejam contempladas. Para ele a criação está conectada em uma rede de relações não-causais, da qual nós fazemos parte. Sendo assim, a criação surge inesperadamente em algum ponto de nós mesmos. O poder criador não está distante, situa-se, sim, em uma instância desconhecida de nós mesmos. O paradoxo consiste na possibilidade da existência de um outro centro psíquico em nós mesmos além do *eu*.

É interessante lembrar que um dos métodos de ensino-aprendizagem entre os brâmanes na Índia é o diálogo, no qual é circundado o objeto que se busca conhecer. Para esses filósofos, as idéias vão surgindo proporcionalmente à compreensão obtida pelo movimento circular que nos aproxima do alvo de nossas investigações. Isto sugere que a fonte de criação se encontra em nós mesmos e que precisamos aprender a nos aproximar dessa fonte, dando espaço para ela se mostrar e se concretizar em nós e através de nós.

A capacidade criadora auxilia-nos freqüentemente. Diz-se pessoa criadora daquela que consegue sobreviver em situações adversas. Assim, o poder criador em nós manifesta-se nas diversas situações, fornecendo-nos a alternativa correta para aquele exato momento, também só para aquele exato momento, pois o momento seguinte é desconhecido.

A questão da criatividade ocupa diferentes profissionais, procurando, cada um em seu campo de conhecimento, compreender este fenômeno ao mesmo tempo tão familiar e tão estranho. Fayga (1976) em *Criatividade e Processos de Criação* considera a criatividade um potencial inerente ao ser humano e a realização desse potencial, uma de suas necessidades. Implica também uma força crescente que se reabastece dos próprios processos através dos quais se realiza. Entende o potencial criador como um fenômeno em aberto, de ordem geral, menos específico do que os processos de criação através dos quais o potencial se realiza. Esta autora entende os processos criadores como sendo também processos ordenadores e configuradores, de uma certa forma converge para a realidade não-local, isto é, a criação envolve uma outra dimensão ainda não conhecida por nós, apenas a sentimos em momentos especiais.

Ao estudar a criatividade e seus processos em *A Coragem de Criar*, May (1975) afirma que nos últimos cinquenta anos, o estudo da criatividade mostra-se escasso teoricamente e ineficaz metodologicamente. O autor afirma que a psicologia tradicional negou-se a tratar do assunto por considerá-lo abstrato, misterioso, perturbador e desagregador do pensamento científico. Muitos estudos transpondo apenas terminologias confinam a criatividade e seus processos ao campo da metafísica ou dos perturbados psíquicos - neuróticos ou psicóticos. Já Kneller (1965) em suas reflexões em *Arte e Ciência da Criatividade* propõe quatro categorias para a definição de criatividade: a criatividade pode ser considerada do ponto de vista da pessoa que cria, podendo ser em termos fisiológicos e psicológicos; uma segunda forma de definição vincula-se aos processos mentais, como a motivação, a percepção, o pensamento; a terceira categoria sugere que a criatividade pode ser compreendida a partir das influências ambientais e culturais e, por fim, a criatividade pode ser concebida em função de seus produtos, como as teorias, as invenções, a pintura, escultura, música e poemas. O autor aponta

a quarta concepção como a mais utilizada para o estudo da criatividade e que as pesquisas e estudos têm se concentrado na perspectiva dos processos mentais e emocionais.

A criação artística contempla a gama das diversas expressões do criativo em nós mesmos. Nesta perspectiva abordamos a criação literária, parte integrante desse universo.

Aguiar e Silva (1976) no capítulo A Criação Poética aponta diversas áreas que refletem sobre a questão criativa na literatura:

A natureza e o significado do acto criador do poeta têm constituído, desde a antiguidade helênica, objecto de aturada reflexão por parte de filósofos, psicólogos e críticos e por parte dos próprios poetas. Para alguns, o ato criador apresenta-se como um facto racionalmente explicável; para outros, aparece como insondável mistério, cujas raízes se perdem no mais recôndito da alma humana ou no impenetrável dos segredos divinos (p.143).

Estes dois enfoques apontam para diferentes lugares a partir dos quais é lançado o olhar para a capacidade criadora do escritor.

Contudo, não podemos esquecer que quem cria e produz é o próprio ser humano com a sua personalidade consciente e inconsciente. [...] temos que reconhecer que a criação poética se relaciona não só com a actividade consciente do homem, mas também com o seu dinamismo inconsciente, embora seja difícil estabelecer com precisão os limites e o grau desta interacção. (p.143).

Neste sentido, a aproximação entre a Psicologia Analítica e o texto clariciano amplia o conhecimento sobre o processo criativo desta escritora.

Segundo Assis Brasil (1988), a criação literária conjuga os aspectos técnico e teórico. Este último, no sentido das formas literárias de acordo com o cânone, a saber: o conto, o

romance e a poesia. Contudo, além desses, existem outros fatores imprescindíveis ao ato criador, aqueles que fazem a diferença entre um texto e outro. Este mesmo autor em sua exposição deixa claro o espaço importante ocupado pela criatividade e a espontaneidade na produção dos exercícios em criação literária. Bonet (1970) lembra que, além da técnica, existe aquilo que os antigos chamavam “veia” artística, ou mesmo, a chamada vocação. E Cyro dos Anjos (s/d), em sua reflexão sobre a criação literária, lista vários pensadores focando a criação literária e abre um amplo leque de visões e explicações acerca do fazer literário. Assim, a criação literária envolve esta *techne que colabora* para ampliar o momento criativo do escritor. Portanto, para esse escritor:

A criação literária, fenômeno que ocorre em primeiro grau na esfera do inconsciente e se transforma em conhecimento de segundo grau mediante os dados dos sentidos e o esquema conceptual, cruza uma zona misteriosa onde ela realmente se realiza como ética, estética e essência do conhecimento – é a consciência. Aí reside o enigma da criação literária como, ademais, da própria atitude humana (p.9).

A teoria e a técnica não garantem *vita* ao texto O sentido lhe será fornecido pela coerência imprescindível entre aquele que o escreve e seu mundo interior. . A escrita assumirá uma estética que, por sua vez, também se relacionará com o contexto no qual está inserida. Neste sentido Osborne (1968) afirma que: “a arte de pura imitação, sem raiz na própria entranha, é esforço inútil” (p.22). A relação do escritor com aquilo que ele busca expressar é decisiva para a completude e sentido na representação literária. A palavra pode ser silenciosa, porém, jamais vazia de sentidos.

Encontramos a idéia do exercício da escrita como forma de aprendizado na criação literária, mas há a necessidade da “inspiração”, em outras palavras: conexão com o desconhecido. Clarice Lispector em vários momentos declarou sentir-se estéril, até mesmo como se Deus a tivesse abandonado por não conseguir escrever sequer uma linha. A



inspiração ou a conexão com o canal criativo é indispensável para qualquer forma de criação, inclusive a literária. Neste sentido, Zilberman (1978) afirma que:

É a poética a disciplina que se volta ao estudo das condições que determinam a eclosão da criatividade inerente à natureza do literário, assim como dos elementos que a suportam, como a palavra, a intenção artística, a mimese do real. Porém, sendo objeto da ciência literária, o problema se coloca também aos criadores, pois são estes que vivem o dilema da originalidade, e estes poderão expressá-lo no interior de suas produções, de modo direto ou não. Desta maneira, a poetologia vê-se perante um campo de pesquisa que a todo momento se renova e que contribui decisivamente ao enriquecimento da ciência da literatura (p. 7).

O ponto fulcral, tanto para o artista quanto para sua linguagem, é a originalidade. Isto é, aquilo que o diferencia no universo de sua arte. A originalidade está estreitamente vinculada àquele núcleo mais autêntico no interior do artista. Aquele que mais próximo conseguir chegar desse núcleo terá, inevitavelmente, uma produção individual e original. Aquela fala, naquele lugar, só poderia ser professada por esta individualidade ímpar decorrente desse núcleo existente em cada um de nós.

O conceito de mimese significa representação, e, para a literatura, é fundamental por ser questão central para a ficcionalidade. O que está representado na linguagem poética é a realidade do autor? Mas é uma realidade de seu ponto de vista social, religioso, político ou econômico? Uma realidade a partir de suas disposições psíquicas? Suas emoções, seus sentimentos estéticos e éticos, seus pensamentos, enfim a partir de seu mundo psíquico além dos valores da consciência coletiva? Talvez todos esses elementos constituam um determinado contexto criativo, porém todo fazer criativo envolve uma dimensão desconhecida ao próprio *eu* da criação. O poeta Ferreira Gullar, quando questionado sobre seu processo de criação, respondeu:

[...] meus poemas nascem quase prontos. Não fico meses elaborando-os [...] Quando escrevo, sou de uma exigência total. Estou num estado que não é normal, é um estado de intensidade. É como se estivesse com outra lucidez, outra consciência que não a usual. De repente, você está vivendo num mundo conhecido e se abre uma fenda, uma parte do mundo que nunca está presente, que talvez seja a essência de tudo. É alguma coisa com a qual você não convive todo dia. Seria o enigma, o segredo [...] Quando essa fenda se abre e revela esse lado obscuro e inexplicável do mundo, dá-se o espanto, que é a origem da minha poesia. (Zero Hora; Cultura; 17.7.99; p. 2, 3).

O inesperado pode se apresentar e interferir naquele ato criador, e, geralmente, desconsidera todo planejamento estabelecido previamente pela consciência do *eu*, pois, dependendo das características da personalidade do artista, o ato criador se apodera da criação e da consciência do próprio artista.

A existência de uma outra dimensão em nós mesmos exigindo-nos realizar uma tarefa que aparentemente não se vincula ao nosso cotidiano, é estranha e desestabilizadora para a consciência do *eu*, a qual pretende monopolizar todos os processos da vida psíquica. Este desconhecido manifesta-se de maneira mais perceptível naquelas pessoas, cujas as fronteiras da consciência e do inconsciente não se apresentam tão rígidas, sendo os artistas integrantes destas fileiras humanas. Em seu livro biográfico Clarice – uma vida que se conta, Nádya Gotlib (1995), discorrendo sobre o momento da criação em *A Paixão Segundo G. H.*, cita um trecho de uma entrevista da escritora nos anos setenta relativa ao contexto de sua vida quando escreveu este romance: “Eu [...] é curioso, porque eu estava na pior das situações, tanto sentimental como de família, tudo complicado, e escrevi *A paixão* [...] que não tem nada a ver com isso”. (p. 357). É como se esse outro gozasse de certo grau de independência e autonomia dos fatores externos, ou ainda, é como se experiência exterior não inibisse o fluxo do criativo em nós, exigindo a realização da tarefa sem considerar a situação em que o *eu* pessoal se encontra. Jung (1985b), acerca do ato criador, explana sobre o domínio parcial ou total sobre o *eu* da artista: “A análise prática dos artistas mostra sempre de novo quão forte é o impulso

que brota do inconsciente, e também quão caprichoso e arbitrário [...]” (p.63). Clarice Lispector sentiu essa força impositiva e criadora: “[...] eu era como que impelida por uma força incrível”. (p.81).

Em relação à direção do fluxo desse poder criador, Jung em seu livro *Tipos Psicológicos*, resultado de um labor de mais de vinte anos, expõe através de algumas personagens da história do pensamento europeu dois tipos de disposições psíquicas da consciência: a disposição *introvertida* e a *extrovertida*. Esta contribuição de Jung é importante para os estudos literários na medida em que nos auxilia a compreender os processos de criação. O fato é que o poder de atração do inconsciente sobre o *eu* é sentido com maior ou menor intensidade, dependendo desse fluxo energético ou disposição psíquica da consciência, se *introvertida* ou *extrovertida*. O artista *introvertido* é possuído por suas imagens interiores, já o *extrovertido*, como a energia está voltada para o mundo externo, é possuído pelo objeto. Quanto mais força o inconsciente exercer sobre a consciência, mais incompreensível e estranha resultará a criação inclusive para a própria pessoa que cria. Em relação ao processo criativo em Clarice Lispector, é interessante observar o arrebatamento sofrido pela escritora no momento de criação. No dizer de Olga Borelli (1981):

Seus ‘temas’ não eram escolhidos – impunham-se a ela. Eram inelutáveis. E jamais soube começo-meio-fim mesmo de seu menor conto. Não procurava ‘caminhos’ a seguir quando se encontra achava em vias de escrever: seu processo consistia em não se intrometer no que o texto lhe exigia. Neste sentido, se o inconsciente escrevesse, seria talvez como ela [...] Se planejava por acaso, alguma coisa relativa a um livro, era apenas assim: idéias para a feitura do livro. (p. 85/86).

A experiência interior é percebida, sentida e vivida como um segredo, transformando-se em obra. Quanto maior seu significado, maior a solidão e o estranhamento provocado por ela. De acordo com Lispector, saber traduzir esta realidade interna é tarefa do artista ou cientista,

como podemos ver em Borelli, 1981:

O escritor não é um ser passivo que se limita a recolher dados da realidade, mas deve estar no mundo como presença ativa, em comunicação com o que o cerca. Na atividade de escrever o homem deve exercer a ação por desnudamento, revelar o mundo, o homem aos outros homens. E ao fazê-lo deverá escolher dizê-lo de um modo determinado, pessoal. Ele tem ou não a consciência de seu papel de 'revelador' das coisas, o meio através do qual elas se manifestam e adquirem significado. Mas, apesar de ser o detector da realidade, a realidade não é seu produto, isto é, apesar de o escritor ser o revelador do mundo, isso não é o essencial à sua obra, pois que sua obra não existiria se não fosse ele. (p.73).

Quando o trabalho desenvolvido apresenta um comprometimento com a interioridade, a obra deixa transparecer essa relação única com o artífice.

Para Jung a experiência de criação surge na dimensão consciente como um fluxo ininterrupto de imagens, pensamentos, visões, idéias etc., inundando a consciência que jamais pensou em criar por sua própria vontade, surgindo sempre como o novo e original jamais antes pensado. A pessoa percebe este fluxo como se estivesse fora dele, paradoxalmente, esta força, como afirma Clarice Lispector, flui do núcleo mais íntimo e profundo de nós mesmas. O artista sente o quanto este fluxo criador de idéias novas e estranhas é maior que ele. A criação exerce um domínio tal que só resta se submeter a ela, não oferecendo resistência. A psique inconsciente possui conteúdos e recônditos indecifráveis à consciência. Na medida que o artista se aproxima desses espaços obscuros e profundos, o sentido de sua obra torna-se mais hermético e incompreensível tanto para ele quanto para o grupo ao qual pertence. No humano, estas disposições encontram-se presentes, contudo, podem ocorrer em alternância ou com a predominância de uma dessas atitudes.

O ato criador exige que o *eu* permita a passagem de conteúdos oriundos do

inconsciente, e, nesse momento, o *si-mesmo* assume a regência dos processos psíquicos; o *eu* participa da criação, mas não a coordena. O ato criador é a livre expressão do *si-mesmo* na consciência. Jung (1984) considera a criação como algo vivo plantado na alma humana, sua concepção de ser humano é de um ser criativo e ético. Para ele a criação integra o rol dos nossos instintos: “[...] gostaria de frisar que do ponto de vista psicológico é possível distinguir cinco grupo principais de fatores instintivos, a saber: a fome, a sexualidade, a atividade, a reflexão e a criatividade” (p.55). O ser humano possui a capacidade de criar coisas novas constantemente. O ser criador é uma dualidade ou síntese de atributos paradoxais, pois por um lado está o *eu*, por outro está aquele núcleo mais íntimo, o desconhecido, configurando-se no outro em nós. No momento em que a criatividade assume uma categoria que integra e abrange o ser humano, a criação ou destruição está ao nosso alcance. É importante lembrar que o ato criador envolve ao mesmo tempo construção e destruição.

Jung sentiu nos obscuros e complexos procedimentos alquímicos a existência de um processo criativo. Estes alquimistas, durante seus trabalhos com as substâncias, vivenciavam realidades psíquicas, projetando-as nas substâncias por eles manejadas. Trata-se de um processo interior, no qual esses alquimistas vivenciavam e criavam através da imaginação<sup>8</sup>. Von Franz em seu livro: *A Alquimia e a Imaginação Ativa*<sup>9</sup>, constituído por palestras no Instituto Jung de Zurique, versa sobre o processo criativo alquímico. Esta autora nos informa que Jung costumava dizer que a alquimia é a arte da *imaginação ativa* com as substâncias. Citando Gerard Dorn, alquimista do século XVI e discípulo de Paracelso, von Franz apresenta a forma como Dorn procedia nos trabalhos com a matéria-prima: “[...] Ele procurava conversar com as coisas, com as quais estava lidando. Existem tais textos e eu lerei para vocês

---

<sup>8</sup> Atividade psíquica deliberada conscientemente, envolvendo ao mesmo tempo a consciência e o inconsciente.

<sup>9</sup> A imaginação ativa é uma técnica criada por Jung que possibilita a expressão do inconsciente e da consciência ao mesmo tempo.

essa parte de seu trabalho, essas imaginações ativas” (p.28). Encontramos no romance póstumo de Clarice Lispector, no Livro de Ângela, um paralelo com a *meditatio* alquímica: “[...] Olhei a pedra em cima da mesa. Era grande e muito pesada. Mergulhei em vaga meditação. Olhei-a. Quase preta. E inexorável”. Os alquimistas criavam a partir de suas meditações acerca das substâncias manuseadas e do diálogo estabelecido com elas. Portanto, a *meditatio* alquímica equivale à *imaginação ativa*, técnica criada por Jung que consiste no diálogo entre o consciente e o inconsciente através de uma expressão (escrita musical ou literária, pintura, dança). Esta técnica está descrita nas palavras do narrador-autor em Um Sopro de Vida:

Eu sou o autor de uma mulher que inventei e a quem dei o nome de Ângela Pralini. Eu vivia bem com ela. Mas ela começou a me inquietar e vi que eu tinha de novo que assumir o papel de escritor para colocar Ângela em palavras porque só então posso me comunicar com ela (p.31).

Nesse momento a consciência cede espaço à manifestação do inconsciente.

## 1.2 A Criação em Clarice Lispector

A concepção de criação para Clarice Lispector está vinculada ao mistério, não como algo metafísico ou sobrenatural, mas no sentido de desconhecido, aquilo que a nossa inteligência não consegue explicar nem o que é e nem como é. E em suas próprias palavras:

A criação artística é um mistério que me escapa, felizmente. Eu tenho medo antes e durante o ato criador: acho-o grande demais para mim. E cada novo livro meu é tão hesitante e assustador como um primeiro [...] São as angústias da criação. O problema da criação artística sempre me fascinou e ainda não perdi a esperança de um dia demonstrar esse complicado mecanismo [...] Em mim a criação se processa numa mistura de palavra, idéia. É claro que tenho o ato deliberador, mas precedido por uma coisa qualquer que não é de modo algum deliberada (Borelli, 1987; p. 76, 77).

O mistério da criação assemelha-se ao mistério da vida, nada sabemos, apenas podemos conhecer a própria criação refletindo sobre ela mesma. Por várias vezes em seu texto, Lispector demonstra possuir consciência da magnitude e autonomia dessa força que a impelia a criar. Curiosa e inquiridora, essa almejava demonstrar, utilizando suas palavras, *o complicado mecanismo da criação*, e alcançou seu objetivo no momento em que construiu o seu próprio texto, pois nele se encontra como ela percebeu, viveu e expressou o poder criador. A força criadora se expressa espontaneamente à consciência, ficando a seu encargo a tarefa de traduzir inteligivelmente aquilo que estranhamente lhe foi apresentado. A expressão clariciana efetiva-se num misto *palavra-idéia*. Esse procedimento sugere a realização de uma conjunção entre determinado conteúdo imaterial, a **idéia**, e o material, a **palavra**, sendo a consciência, a mediação, isto é, a responsável pela concretização. Em relação à vivência psíquica deste momento, Jung (1984) chama a atenção para uma das funções da consciência: “[...] a função da consciência é não só a de reconhecer e assumir o mundo exterior através da porta dos sentidos, mas traduzir criativamente o mundo interior para a realidade visível” (p.96). É na consciência que se realiza o ato de criação, ou seja, é a tradução para o mundo visível daquilo que antes estava mergulhado nas águas profundas do inconsciente. O ato deliberador mencionado por Lispector é o trabalho na consciência – a responsável por elaborar inteligivelmente aquilo que intuitivamente emergiu de seu inconsciente. Nesse sentido, ele é circundado pelo mistério pela hesitação e pelo aspecto assustador dele decorrente, gerando as angústias da criação. Para Lispector, o artista deve ser capaz de traduzir criativamente o conteúdo-criação.

O poder criador em Clarice Lispector encontra-se conectado com aquele núcleo desconhecido de nós mesmos, e é neste sentido que ele é um mistério. Assim, sua expressão realiza-se através do laborioso e árduo trabalho na consciência. É um saber que escapa a nossa

elaboração, é um conhecimento que não sabemos de onde vem, nem como vem. Simplesmente chega, apresenta-se, seja na arte ou na ciência, como disse Clarice: “A intuição tem seu papel na física e na matemática. E, para mim, tudo aquilo em que entra intuição é uma forma de arte. Física e matemática são de um poético tão alto que já é banhado de luz”. (p.79). Como seres racionais, sempre tendemos a excluir o estranho, aquilo que nos ameaça. Contudo, ao nos apartarmos dessa instância estranha em nós mesmos, tornamo-nos áridos, sem vida, desumanizados, pois é no “escuro irracional”, no inconsciente que se situa a fonte de *aqua permanens* tão familiar aos antigos filósofos herméticos.

No texto introdutório ao trabalho apresentado por ocasião do Congresso de Bruxaria em Bogotá, a escritora expressa profunda lucidez relativa à própria existência. Esta afirmativa também evidencia a consciência dos processos internos desconhecidos e misteriosos. Para ela, no entanto, esses mistérios não pertencem à esfera do metafísico, pois eles se situam e ocorrem concretamente na própria pessoa, como podemos ver no excerto:

Eu tenho pouco a dizer sobre magia. Na verdade eu acho que nosso contacto com o sobrenatural deve ser feito em silêncio e numa profunda meditação solitária. [...] A inspiração, em todas as formas de arte tem um toque de magia porque a criação é uma coisa absolutamente inexplicável. Ninguém sabe nada a propósito dela. Não creio que a inspiração venha de fora para dentro, de forças sobrenaturais. Suponho que ela emerge do mais profundo “eu” de uma pessoa, do mais profundo inconsciente individual, coletivo e cósmico. Gotlib (1995; p. 429).

Esta declaração da escritora demonstra que ela possui consciência sobre a existência de um núcleo mais profundo, o qual transcende os limites do *eu* pessoal. Para Lispector, o poder criador não é uma consequência externa e tampouco uma ação sobrenatural alheia à vontade do *eu*, mas sim, algo que emerge da mais profunda interioridade do nosso ser, e utilizando suas palavras: *mais profundo eu ou esse mais profundo inconsciente [...] coletivo [...]*. Jung



nomeou este núcleo ao qual se refere Lispector de *si-mesmo*, o centro do *inconsciente coletivo* e ao mesmo tempo centro da personalidade como um todo. O *eu* está para a consciência assim como o *si-mesmo* – núcleo mais íntimo de nós – está para a totalidade da psique; o *si-mesmo* engloba, inclusive o *eu*, o centro da consciência. A magia e o mistério em Lispector relativos ao processo de criação ocupam um lugar legítimo, não possuindo nem bruxarias e nem o sobrenatural. Diante do ato criador, pois, declarando honestamente, estamos perante algo completamente misterioso, e que se passa na mais profunda e desconhecida dimensão do nosso ser. Neste sentido é ilegítimo classificá-la de bruxa. Se ser bruxa significa possuir consciência da coexistência de uma instância desconhecida em nós, não só Clarice Lispector é bruxa, mas todas aquelas pessoas que admitem em si o fator inesperado e criador, integrando-o em seu cotidiano. Ela declara que “Poderia contar todos os fatos, mas do que sentira não poderia falar: há mais sentimentos que palavras. Ao que se sente não há modo de dizer. Pode-se misteriosamente aludi-los” (Borelli, p.77). A dimensão interior para Lispector assumia importância fundamental. Atenta a essa outra realidade, perscrutava tudo o que dela vinha, traduzindo suas mensagens nas sensações do próprio corpo e anotando-as em qualquer lugar. Mente e corpo para Lispector eram expressão de uma mesma realidade, assemelhando-se também nisso aos antigos alquimistas. Borelli (1981) comenta e descreve o contexto no qual Lispector criava, informando também que o processo criativo clariciano perpassa seu próprio corpo e se integra a suas atividades maternas, domésticas etc., estando o ato criador inserido em seu cotidiano.

Ao criar, não se preocupou com as formas literárias. O que se impunha era a expressão de determinado conteúdo o qual a queimaria se permanecesse dentro dela, precisando materializá-lo. Por isso, escrevia como ela mesma expressou:

Não sei bem o que é um conto. No entanto, apesar de nebulosamente, sei o que é um anticonto. Nebulosamente. Talvez eu entenda mais o anticonto porque sou antiescritora. Acho que uma pessoa é escritora se escreve quando resolve escrever: quando se propõe um tema ou lhe propõem um enredo. Ou mesmo quando apenas lhe propõem escrever. Não sei me comandar. Escrevo só quando ‘a coisa vem’. Estou doida para escrever um conto. (Borelli; p. 71).

Como podemos perceber da declaração acima, Lispector necessitava escrever a “coisa” quando ela vinha. “[...] Escrevendo, tenho observações ‘passivas’, tão interiores que ‘se escrevem’ ao mesmo tempo em que são sentidas, quase sem o que se chama de processo”. (Gotlib, 1995). As “observações” passivas é a descrição da percepção consciente de algo que emerge do inconsciente, como a própria escritora refere. A “coisa” chega num misto de pensamento e sentimento, atingindo ao mesmo tempo intelecto e coração. Surge, não se processa, simplesmente aparece, como também não sabe explicar o motivo da escrita:

Por que escrevo: teria antes de ir ao profundo último de meu ser. – Não. Eu não sei por que escrevo. A gente escreve, como quem ama, ninguém sabe por que ama, a gente não sabe por que escreve. Escrever é um ato solitário, solitário de um modo diferente de solidão. Escrevo com amor e atenção e ternura e dor e pesquisa, e queria de volta, como mínimo, uma atenção e um interesse. Borelli (p.67).

A escrita em Clarice Lispector envolve o “profundo ser” e o que importa é escrever, assim como quando se ama, o importante é amar.

Em outro momento, Clarice Lispector declarou que o ato de criação vinha como uma força invisível impondo-se a ela. Esta força invisível é a manifestação da outra dimensão que existente nela mesma e por ela desconhecida. Contudo, escutava-a e respeitava. Lispector se entregava ao fluxo de criação, curvando-se a este processo criador misterioso e assustador, como ela mesma descreve:

Meu trabalho vem às vezes em nebulosa sem que eu possa concretizá-lo de algum modo. Passo dias ou até anos, meu Deus, esperando. E, quando chega, já vem em forma de inspiração. Eu só trabalho em forma de inspiração. No início de uma história, acho que tenho um vago plano inconsciente que vai desabrochando à medida que trabalho. Fundo e forma sempre foram uma coisa só. A frase já vem feita (Borelli 1981; p. 81/82).

Podemos dizer que inspiração é uma forma de cognição emergente do irracional<sup>10</sup>, pois não sabemos como ela se processa e nem de onde se origina, simplesmente surge. Este tipo de conhecimento relaciona-se com aquele núcleo mais íntimo do ser acima referido por Clarice Lispector. Jung (1998) discorre sobre a intuição e a define:

como sendo uma espécie de faculdade mágica, coisa próxima da adivinhação, espécie de faculdade miraculosa. Posso, por exemplo, não saber que meu paciente tem uma coisa extremamente dolorosa para contar, mas tenho uma “impressão” sobre a existência de seu problema. Uso essas palavras tão insuficientes porque a linguagem comum não tem termos exatos para definir esse tipo de percepção [...] O que quero dizer é a intuição é um tipo de percepção que não passa exatamente pelos sentidos; registra-se ao *nível do inconsciente*, e é onde abandono toda tentativa de explicação, dizendo-lhes: ‘Não sei como isso se processa’ [...] é uma função muito natural, uma coisa perfeitamente normal e até mesmo necessária, pois nos coloca em contato com o que não podemos perceber, pensar ou sentir, devido a uma falta de manifestação concreta. (p. 31/2/3;18/1).

Esta é uma forma de percepção que não necessita de elaboração intelectual, ela se faz sem o nosso esforço mental, simplesmente ela “chega” como nos fala Lispector. A percepção intuitiva vinculada à criação está presente nas concepções de Clarice como mostra Borelli (1981): “Nunca tive, enfim, o que se chama verdadeiramente de vida intelectual. Até para escrever uso minha intuição mais do que inteligência” (p.66). A afirmação acima não exclui o árduo trabalho de elaboração intelectual na realização da tarefa, mas evidencia, sim, a presença do desconhecido expresso nela através de seu texto. A intuição é uma das formas de lidar com a realidade. Lispector conhecia e criava através dela, quando emergiam de seu

---

<sup>10</sup> Utilizamos a palavra irracional como ausência da razão, não possui nenhum sentido de barbárie ou brutalidade.

inconsciente idéias, temas e mesmo frases soltas, mas não sem sentido, pois elas fazem parte de um contexto, como expressa o narrador-autor em *Um Sopro de Vida* (p.19).

Lispector respeitava o mistério como ele se apresentava e colocava-se como mediadora entre criação e forma:

[...] Não gosto do que acabo de escrever, mas sou obrigada a aceitar o trecho porque ele me aconteceu. E respeito muito o que me acontece. Minha essência é inconsciente de si própria e é por isso que cegamente me obedeço. Estou tão perdida. Mas é assim mesmo que se vive: perdida no tempo e no espaço. (Perto de Clarice, *Auto-Retrato – fragmentos*; 1987).

Podemos descrever esse processo de criação em dois momentos: primeiro, o da captura das idéias que brotavam de sua interioridade aos fragmentos, fazendo-a anotá-las em qualquer lugar que fosse; segundo, o da “elaboração deliberada”, quando buscava as palavras, expressões, o silêncio, contorcendo-lhes os sentidos a fim de expressar o que emergia do “obscuro irracional” de si mesma. Lispector declarou que não tinha vida intelectual, ela escrevia intuitivamente, escrevia o que sentia com todo seu ser. Ela nomeou esse momento de costurar para dentro.

Atenta, seguindo e perseguindo aquilo que intuitivamente sentia de sua mais íntima interioridade, Clarice Lispector reproduziu criativamente o “método” de criação do *si-mesmo*. Como podemos perceber da declaração de Olga Borelli (1981) sobre como Lispector criava: “Só trabalhava com o inesperado, o que podia acontecer até mesmo quando estava no cinema. Escrevinhava então, nas costas de um talão de cheques, em lenços de papel ou em envelopes vazios, frases ou textos inteiros [...]” (p.82). A partir desse perscrutar interior ela compôs seu texto, aos fragmentos intuitivamente percebidos, como ela mesma expressa:

A frase solta já vem feita, mas não gosto da fase posterior do trabalho que consiste em reunir esses pensamentos e idéias nascidas aos pedaços [...] Meu trabalho vem às vezes em nebulosa sem que eu possa concretizá-lo de algum modo. Passo dias ou até anos, meu Deus, esperando. E, quando chega, já vem em forma de inspiração. No início de uma história, acho que tenho um vago plano inconsciente que vai desabrochando à medida que trabalho. Fundo e forma sempre foram uma coisa só. A frase já vem feita. (Borelli, 1981; p. 81/2).

E como diz Borelli, referindo ao que a própria Lispector pensava: Nisto consistia todo o seu método: “Tem gente que cose para fora, eu coso para dentro”. (p.83). O método de Lispector era costurar o fragmento que emergia da própria interioridade, mas do qual não tinha conhecimento, já que procedia de sua parte desconhecida dela mesma.

Traço aqui um paralelo entre o processo de criação em Clarice Lispector e a forma de apresentação dos sonhos, mostrando a semelhança entre esses dois métodos. A Psicologia Analítica postula a existência de um narrador, o qual produz diariamente as narrativas oníricas. Esta voz interna Jung nomeou de *si-mesmo*. Estas narrativas oníricas fornecem imagens, as quais resumem o estado psíquico momentâneo da pessoa do sonho. Para Campbell os sonhos apresentam o mesmo valor que o mito, pois eles estão fundados nas imagens primordiais ou arquétipos do inconsciente coletivo. Contudo, os sonhos apresentam uma mistura da história pessoal da pessoa que sonha, ao passo que os mitos são puras imagens simbólicas. Von Franz (s/d) em *A Configuração do Crescimento Psíquico* afirma:

[...] Jung descobriu não apenas que os sonhos dizem respeito, em grau variado, à vida de quem sonha mas que também são parte de uma única e grande teoria de fatores psicológicos [...] se examinarmos a série total destes sonhos observaremos que sofrem mudanças lentas, mas perceptíveis. E estas mudanças podem se acelerar se a atitude consciente do sonhador for influenciada pela interpretação apropriada dos seus sonhos e dos seus conteúdos simbólico (p.160).

Von Franz menciona em um de seus livros que os sonhos são cartas diárias enviadas pelo *si-*

*mesmo*. Os sonhos são aquilo que mostram as suas imagens<sup>11</sup>. São narrativas construídas a partir de uma lógica diferente da lógica da consciência. Por se originarem em uma esfera desconhecida para a consciência do *eu*, apresentam uma aparente falta de sentido. Jung (1985) expondo sobre a manifestação dos conteúdos oníricos explica: “[...] A análise e a interpretação dos sonhos confronta o ponto de vista da consciência com as declarações do inconsciente, com o que se arrebatam as molduras muito acanhadas da consciência reinante até então [...]” (p. 221/2). A narração onírica rompe com as leis da física dos corpos, sobrepondo-os uns aos outros. Além dessa característica, verificamos nessas narrativas a relatividade do tempo e do espaço, pois neles tudo acontece no mesmo tempo e no mesmo lugar, sendo essa mais uma dificuldade imposta ao *eu*, inclusive dificultando a representação de suas imagens. A linguagem dos sonhos assemelha-se à linguagem da chamada literatura fantástica, pois a realidade do sonho é estranha à consciência ordenada, a qual orienta-se no tempo e no espaço. Olhando atentamente essas narrativas, descobriremos que elas possuem significados acerca da vida psíquica inconsciente da pessoa que sonha. Elas demonstram conhecer melhor a realidade da sonhadora tanto interior quanto exterior, mais do que ela mesma. A narrativa onírica tem como narrador o *si-mesmo*, o centro da personalidade total. Encontramos narrativas ficcionais, que apresentam similaridades com as narrativas oníricas. Geralmente, são textos narrados por *fluxo de consciência*, *monólogos interiores*, nos quais a linguagem também se apresenta aparentemente caótica.

Os sonhos são matéria de estudo na área da literatura, como mostra Borba (2004). Essa autora argumenta a importância do estudo da narrativa onírica para a compreensão do discurso ficcional:

---

<sup>11</sup> Para a Psicologia Analítica imagem é uma expressão concentrada da situação psíquica como um todo e não simplesmente ou sobretudo dos conteúdos inconscientes. É a expressão de conteúdos inconscientes, porém, não todos, mas apenas daqueles constituintes de um determinado momento.

[...] Percebendo o caráter de não-linearidade característico tanto da linguagem da literatura quanto da linguagem do sonho, os teóricos perceberam a importância das reflexões da psicanálise ao tratar do discurso onírico, e para eles se voltou, em função da possibilidade de tais reflexões poderem contribuir para a compreensão do discurso literário (p. 98).

Esta linguagem, aparentemente obscura, apresenta um paralelo com o texto de Lispector. Nas narrativas oníricas, o centro da personalidade consciente é deslocado para o *si-mesmo*, o *eu* atua como co-participante, já que a vida psíquica consciente é regida por ele. Antes de trabalhar com a alquimia, Jung teve um sonho anunciando sua pesquisa com a tradição hermética. Ele conta em seu livro *Memórias, Sonhos e Reflexões* (1979) que em 1926 teve um sonho em que foi transportado ao século XVII, época em que a tradição alquímica foi abandonada no ocidente. Só depois de muitos anos, quando já estava estudando os textos alquímicos, é que ele compreendeu o significado daquele sonho. Ele entendeu que o seu sonho mostrava que ele retomaria no início essa tradição abandonada naquela época quando se encontrava no sonho. O inconsciente, através da narrativa onírica, já apontava a alquimia como uma de suas tarefas. Esta é uma das características dos sonhos, atemporalidade. Ele vai apresentando a trajetória do desenvolvimento daquela individualidade. O texto de Clarice constituía-se de fragmentos para um posterior trabalho deliberado na consciência. Os sonhos também são fragmentos da narrativa de uma história de vida humana; eles se referem simultaneamente a acontecimentos internos e externos. Neles, a realidade é uma, por isso seus relatos se referem tanto ao mundo interno quanto ao externo. Esses fragmentos oníricos são partes de um texto inteiro que conta a história de uma pessoa. Ao contrário do que se poderia supor, esse processo de criação em Lispector denuncia seu gênio, originalidade e capacidade criadora ao realizar a sua individualidade através de sua obra.

O ato de criação em Lispector é realizado através da linguagem escrita, mas ela também se expressou na linguagem das cores, como podemos perceber em suas próprias palavras:

[...] O que me ‘descontraí’, por incrível que pareça, é pintar. Sem ser pintora de forma alguma, e sem aprender nenhuma técnica. Pinto tão mal que dá gosto e não mostro meus, entre aspas, ‘quadros’, a ninguém. E relaxante e ao mesmo tempo excitante mexer com cores e formas sem compromisso com coisa alguma, É a coisa mais pura que faço. Acho que o processo criador de um pintor e do escritor são da mesma fonte. O texto deve se exprimir através de imagens e as imagens são feitas de luz, cores, figuras, perspectivas, volumes, sensações (Borelli, 1981; p. 70).

Clarice Lispector escreveu suas intuições e também pintou suas intuições<sup>12</sup>. Elas falam da mesma realidade que fala seu texto. E como refere Lúcia Helena Viana em *O Figurativo Inominável*: “Os Quadros de Clarice (ou Restos de Ficção): Diante dos quadros de Clarice não há que buscar estilo nem sentidos. É preciso aceitar as imagens na sua pura natureza de movimento nascido da espontaneidade do traço” (p.55). Os significados alquímicos das imagens pintadas de Lispector são visíveis se não pelas próprias imagens, pelas cores. Um dos títulos, *O sol da meia-noite*, alude diretamente para o sol *niger* da alquimia, o sol negro, o outro lado da luz, a *nigredo* alquímica.

Esta autora viveu a dilaceração do encontro com o criativo. São momentos de loucura e desintegração, pois não se tem escolha, ‘a coisa’ se apresenta de forma contundente e a tarefa tem se ser realizada, por mais difícil que seja sistematizar aquilo que não se presta à sistematização.

### 1.3 Projeto Ficcional de Clarice Lispector

No projeto ficcional clariciano encontra-se representada a observância e a efetivação de sua realidade interior, a qual clamava ser vivida e expressa. O poder criador desconhecido em Lispector exigia que ela o escutasse e que o considerasse prioritariamente. em conseqüência,

---

<sup>12</sup> Chamo a atenção para as pinturas alquímicas de Clarice Lispector em meu trabalho *Água Viva: Aqua Permanens*.



se calado ou represado, era capaz de destruí-la . No momento em que ela se propõe a recebê-lo, ele próprio se manifesta. Então, nessa escrita, um misto ela-ele é quem escreve. A meta do projeto ficcional clariciano resume-se na realização e plenitude do ser interior. Para isto, foi necessário mergulhar no mais sujo, no mais negro de si mesmo, num árduo e doloroso confronto com a própria *sombra*<sup>13</sup>. Clarice Lispector escutou o clamor de sua interioridade lançando-se a expressá-lo. A matéria-prima através da qual se expressou foi a linguagem escrita. Na tentativa de aliviar a pressão da força interna, necessitou ampliar sua expressão, passando a manusear as cores. Não mais se restringiu às imagens pretas e brancas escritas. Aquilo que Clarice Lispector tinha até então dito em palavras, encontrava-se em suas imagens pintadas. As imagens que Lispector tinha conseguido criar através das palavras, nos últimos meses de sua vida, também estavam presentes em suas coloridas imagens alquímicas.

O projeto ficcional de Clarice Lispector funda-se na necessidade que sentia de um encontro consigo mesma, preenchendo-se em seu mistério. E de acordo com G. H.: “[...] Criar não é imaginação, é correr o grande risco de se ter a realidade”. (p.17). A realidade neste contexto é a realidade mental, aquela que se atinge através da imaginação ou fantasia, à semelhança dos procedimentos assumidos pelos filósofos herméticos.

O mundo ficcional surge da imaginação da autora. Imaginação é realidade? O que é realidade ficcional? Seriam os conteúdos biográficos presentes na narrativa da autora sinais da realidade da ficção? O que é a realidade? A discussão sobre a realidade nos conduz a um terreno movediço e por demais polêmico, pois não sabemos o que é a realidade. O mundo ficcional apresenta-se como uma realidade fantástica, como se aquilo não existisse, mas de

---

<sup>13</sup> Para a Psicologia Analítica, a *sombra* representa aspectos de nós mesmos dos quais não temos consciência, sejam eles negativos ou positivos de nossa personalidade. São os chamados defeitos ou qualidades que não reconhecemos como nossos, apenas os vemos nos outros.

onde emergem os conteúdos da ficção de Clarice Lispector? Poderíamos reformular a questão, indagando de outra forma: onde se situa o mundo ficcional da autora? O físico Rocha Filho (2003) em seu livro “Física e Psicologia”, discutindo a física e a natureza da mente, apresenta-nos alguns pontos para reflexão:

Um universo composto por múltiplas manifestações, simultaneamente iguais ao todo, da qual a mente é o substrato fundamental, é uma proposição que mantém uma certa coerência com os fatos da Física Moderna, e provavelmente por isto tantos cientistas têm desenvolvido estudos das filosofias orientais, tentando correlacioná-las. (p. 57).

Estamos participando de um momento, no qual há a possibilidade de compreendermos a existência visível e invisível como um todo conectado por um substrato comum a tudo o que existe: a mente. Os alquimistas buscavam a matéria-prima a qual tudo unia, espírito e matéria eram uma unidade, daí conceberem a idéia do *unus mundus*, o interligado mundo Uno. Assim, se considerarmos a possibilidade da existência de um mundo mental, no qual tudo se dá em um mesmo instante, a realidade ficcional assume um caráter relativo ao mundo mental da autora. Neste sentido, a ficção clariciana pode ser considerada uma autobiografia dos acontecimentos relativos a seu mundo interno?

A escrita introspectiva de Clarice é como que um relato de seu próprio processo de criação. É o fazer de dentro para fora e de fora para dentro, isto é, um trabalho coerente e comprometido com sua origem: a interioridade de autora. Na escrita de Clarice Lispector encontra-se um fazer que privilegia a realidade do mundo interno. Na elaboração interna, como ela própria referiu, costura-os, pois eles surgem aos pedaços como encontramos em Borelli, (p.198):

pensamentos e idéias nascidas aos pedaços [...] Estrela perigosa – Rosto ao vento – barulho e silêncio – leve porcelana – templo submerso – trigo e vinho – Tristeza de coisa vivida – árvores já floresceram – o sal trazido pelo vento – conhecimento por encantação – Esqueleto de idéias [...] (Viva!) Eu sei pegar no ar. Meu espírito não tem fundo (p. 82/82).

O coser para dentro é a elaboração do dizer interno. Na verdade são fragmentos apanhados pela intuição para posterior elaboração como apresenta Borelli 1981: “[...] tendo de cosê-los. Mas cosê-los para dentro [...] pensamentos e idéias nascidas aos pedaços, tendo de cosê-los. Tem gente que cose para fora, eu coso para dentro” (p.83). Esta escrita introspectiva fala do interior de Clarice Lispector, mas também da interioridade de todos nós. A grandiosidade deste texto deve-se ao fato de ele falar sobre nós e nossa fala estar nele presente.

Clarice viveu coerentemente sua realidade interior, vivendo em seu mais íntimo inferno. Esta experiência beira a loucura, mas sem ela pagamos um alto preço. O irracional detém a fonte da vida eterna, e como diz Clarice “a criação é um mistério”, e como lemos em *Água Viva*: “a loucura é a vizinha mais cruel da sensatez” (p. 85).

A experiência interior, a experiência do silêncio sagrado é percebida, sentida e vivida como um segredo. Quanto maior seu significado, maior a solidão e maior o estranhamento, pois o mundo externo soa estranho e sem sentido. Saber traduzir a realidade interior é tarefa do artífice, e Lispector conseguiu dar-lhes uma forma e expressão. Em Clarice Lispector a experiência interior se transformou em obra, gerada no próprio ser da artista. Quando o trabalho desenvolvido possui comprometimento com a verdade interior, o resultado desta relação transparece na magnitude da obra. Esta conexão é visível, não há distância entre a obra e seu artífice. Há pessoas para quem vida e obra estão interconectadas, ressoam afinadas. Clarice Lispector foi uma dessas pessoas - ela vivenciou simultaneamente, através de sua obra, o criativo obscuro e o luminoso.

## **2 DIFERENTES OLHARES SOBRE O TEXTO DE CLARICE LISPECTOR**

### **2.1 Um Olhar Retrospectivo**

Diferentes são os olhares lançados sobre o texto de Lispector que servem de fundamento para as diversas considerações de acordo com a área de estudo, são eles: questões da teoria da narrativa; o aspecto biográfico; e, ainda, a leitura do texto de Lispector sob os pontos de vista social, filosófico, psicológico e criativo. Posicionamo-nos em relação aos dois últimos enfoques: o criativo e o psicológico.

O universo crítico de Lispector é reconhecidamente amplo e, considerando uma das características do texto de Clarice Lispector de ser uma fonte inesgotável de sentidos, podemos afirmar também que é inexaurível. Realizamos aqui uma reflexão acerca de produções críticas sobre o processo de criação em Clarice Lispector, utilizando apenas aquelas fontes que contribuem diretamente para a construção do nosso trabalho. Ao longo do desenvolvimento dos capítulos, utilizo outros materiais da crítica clariciana para a ampliação das discussões.

Encontramos em Borelli (1981): “Uma vez lhe disseram que escrevia em transe, e ela achava que seu mistério era não ter mistério!” (p.81). Pode-se dizer que por lidar com os mistérios e com o desconhecido, impôs-se uma aura supersticiosa e mística em torno de

Lispector. Tais posicionamentos, porém, denunciam nossa visão científicista, a qual lança para o campo religioso ou da metafísica tudo aquilo que se apresenta estranho e a razão não consegue compreender nem explicar. Em nossa opinião, uma tal perspectiva dificulta a percepção do universo ficcional de Clarice Lispector. Gotlib (1995), comentando sobre a participação de Lispector no Congresso de Bruxaria na Colômbia, emite algumas considerações:

De fato, há hábitos seus ligados a superstições e credices. Acreditava no poder de certos números, como o 5, o 7 e o 13. Pedia a Olga Borelli que lhe datilografasse os textos contando sete espaços no início dos parágrafos e terminando um determinado trecho na página 13. Acreditava em certos avisos sob formas de sinais como folhas caídas e plumas de pombo (p.427).

Ora, sabe-se que os pitagóricos elaboraram toda a sua filosofia fundada na qualidade dos números. Eles consideravam a música e mesmo o cosmos uma harmonia dos números; e o próprio cosmos era redutível a números. Foram eles também que, com o conhecimento simbólico dos números forneceram as bases para os modos musicais e elaboraram as escalas musicais divididas em intervalos. Os números não são apenas sinais, são representações de atributos de uma realidade bem mais ampla e desconhecida, eles são símbolos<sup>10</sup>. Em relação aos números referidos por Gotlib, o número cinco para os pitagóricos possui a significação de união, uma função de relação. Também encontramos em outras tradições a estrela de cinco pontas, a flor de cinco pétalas e, sintetizando os quatro elementos, a *quintessência*. O número cinco contém o número quatro que representa a totalidade, o divino, e o número um que gera o próximo número quatro; ele representa uma síntese da totalidade. Na China ele é o número do centro. O número sete possui um amplo significado. Podemos situá-lo em um vasto campo

---

<sup>10</sup> Utilizamos símbolo no sentido junguiano: Chamamos de símbolo um conceito, uma figura ou um nome que nos podem ser conhecido em si, mas cujo conteúdo, emprego ou serventia são específicos ou estranhos, indicando um sentido oculto, obscuro e desconhecido. (Jung 1998a p.189). E, no mesmo sentido encontramos em Campbell, 1995: [...] os símbolos são produções espontâneas da psique e cada um deles traz em si, intacto, o poder criador de sua fonte. (p.15)

de sentidos como, por exemplo, a escala musical (composta por sete notas musicais), sete os planetas, etc. O número treze possui uma vasta representação nas mais variadas culturas. Relaciona-se ao mal, à sombra, à décima-terceira fada que enfeitiçou a bela adormecida no bosque. Por ter sido esquecida e banida, emergiu nela o mal e amaldiçoou a vida da princesa, que, por sua vez, foi salva por uma fada que chegou atrasada na festa de aniversário. Em *Água Viva* a narradora menciona como pessoais os números 9, 7 e 8: “Meu número é 9. É 7. É 8. Tudo atrás do pensamento.” (p.45). O número nove é o número da criação por excelência, ele é o único número que multiplicado por qualquer outro terá um resultado cuja soma será nove. Ele gera a si mesmo sempre. O oito possui a representação da totalidade duas vezes, isto é, o quatro duas vezes, que representa a manifestação da totalidade. Von Franz em seu livro *Number and Time* (1974) realiza um estudo sobre a representação arquetípica dos números e expõe que eles são expressões de qualidades que, ao se aproximarem do limiar do campo da consciência, assumem a representação de um número. Estas amplificações mostram sentidos cujo valor a nossa mentalidade ocidental há muito desprezou. Neste sentido, o fato de Lispector utilizar os números aponta uma coerência para com o mundo simbólico, e é neste mundo simbólico, o mundo dos significados, que se funda a interioridade de Lispector, tão respeitada por ela e com a qual ela dialogava, como podemos depreender do seguinte excerto: “[...] Minha essência é inconsciente de si própria e é por isso que cegamente me obedeço”. O fato é que, para nós ocidentais, que seguimos a orientação apenas da consciência, tudo aquilo em que a razão não vê justificativas é desconsiderado. Por este motivo, a observação acima de Gotlib, salientando que Clarice Lispector se prendia a credices por ver sentidos em uma folha que cai, é fruto do excesso de luz que impede a manifestação de contornos mais sutis. Assim, acreditar que uma folha que cai à minha frente no momento em que estou prestes a tomar uma decisão, signifique um sinal vindo do ‘acaso’ e interfira na decisão a ser tomada, é visto como superstição. Mas para quem lida com a outra realidade, aquela rejeitada pela

racionalidade ocidental, observar os sutis movimentos do todo não é superstição, mas, sim, saber ler os sinais de uma realidade que se manifesta indiretamente. Clarice Lispector sabia da existência dessa realidade e aprendeu a conviver com ela. Observar as qualidades dos números, respeitando-as e distribuindo-as harmonicamente é contribuir para a configuração de uma realidade mais equilibrada. Este fato não é estranho para a mente chinesa a qual aprendeu a ler as situações a partir de seu ‘arranjo’, ou de seus significados. Jung nomeou esse fenômeno de *fenômeno da sincronicidade*, isto é, acontecimentos sem relação causal entre si, justificados apenas pelo significado daquele determinado momento. Nesse sentido, podemos dizer que ela era uma iniciada nos mistérios, mas não supersticiosa nem cheia de credices. Sua obra fala dessa realidade que não é percebida por todos, apenas por aquelas pessoas que conseguem ler os sinais. É interessante observar o posicionamento da escritora no referido congresso de bruxaria: “Eu tenho pouco a dizer sobre magia” (p.428), e continua versando sobre a inspiração, mas não magia. Saliento o caráter criador de Lispector o qual funda-se no mais íntimo dela mesma, e isto nada tem a ver com magia<sup>11</sup>.

Outra imagem formulada freqüentemente sobre a escritora é que ela possui uma personalidade mórbida. Um olhar mais atento para o significado da morte no texto de Lispector revela que sua concepção de morte assemelha-se à dos alquimistas, isto é, transformação e ressurreição. A visão de morte para Lispector está expressa no seguinte excerto do livro *Estudos Alquímicos de Jung* (2003): “[...] A morte é um acontecimento anímico tão importante como o nascimento, como este, é parte integrante da vida [...] a morte não é um fim, mas uma meta, e a vida se encaminha para a morte, passado o meio-dia.” (p.51). No texto clariciano a morte faz parte da vida, ela integra a categoria de transformação. Considerar a presença da morte no texto clariciano como reflexo de uma personalidade deprimida e mórbida é cair em um reducionismo raso e vulgar, além de destituir a

---

<sup>11</sup> Magia no sentido do senso comum.

profundidade inerente ao texto.

A Nova Física postula que a presença do observador altera o comportamento do objeto observado, pois tanto o sujeito quanto o objeto participam do mesmo campo e, de alguma forma, encontram-se conectados. Quando entramos em contato com o texto de Clarice Lispector, todo o nosso ser responde às inquietantes proposições nele contidas. E, por sua vez, o texto também sofre alterações relativas de quem o observa. Texto e leitor encontram-se conectados por aquela realidade de que trata o texto: ‘o núcleo vivo da vida’; a psicologia analítica denomina-o de inconsciente.

Alguns olhares se aproximam e outros permanecem à margem do ‘núcleo vivo’, como pode ser visto no trabalho de Rossoni, (2002); neste é realizada uma leitura intertextual de Clarice Lispector e o Zen, apresentando vários paralelos entre a atitude clariciana e os princípios da doutrina Zen. O trabalho de mestrado de Eliane Lima de Mendonça apresenta uma abordagem junguiana de *O Búfalo* e se aproxima do núcleo do processo criativo de Lispector. O olhar de Benedito Nunes, por exemplo, aproximou-se do núcleo duro do texto. Clarice Lispector referia-se a sua crítica como sendo aquela que a auxiliava a se conhecer melhor. Este crítico percebeu que a autora não é nem obscura e nem misteriosa como muitos a rotulam. Para ele, obscuro é aquilo que está sendo representado em seu texto. Este olhar de Nunes encontra-se expresso em seu livro *O Dorso do Tigre* (1969):

Se o objeto de *A Paixão Segundo G. H.* é, como vimos, uma experiência não-objetiva, se a romancista criou imaginariamente a visão mística do encontro da consciência com a realidade última, o romance dessa visão terá de ser, num certo sentido, obscuro. A linguagem de Clarice Lispector, porém, não é nada obscura. Obscura é a experiência de que ela trata (p. 111).

A visão de Nunes penetra profundamente naquilo que o texto busca representar: o mundo



interior das personagens, o qual transcende às questões individuais, pois nele também habita a inquietação de todos nós: quem sou? Para que vivo? Para onde vou? E depois? Clarice Lispector versou sobre um drama que é ao mesmo tempo é individual e coletivo, conseguiu expressá-lo singularmente através da palavra como só ela mesma poderia ter feito.

Benedito Nunes, em sua obra, esclarece o caráter místico do texto quando da reflexão sobre G. H., ampliando o significado da experiência da personagem ao focar as tradições e figuras religiosas do oriente e ocidente. Neste sentido resgata a experiência de G. H. como pertencente a uma outra realidade, à qual se refere o Bhagavad-Gita, o Tao-Te-King, a Gnose, Teresa d'Avila, São João da Cruz, Mestre Eckardt. A compreensão de Nunes sobre a experiência de G. H. expressa o alcance de seu olhar em relação a Lispector:

Como no grande misticismo oriental e ocidental, a personagem G. H., encerrada nesse instante impossível de medir-se objetivamente, mergulhada na *noite dos sentidos*, passa por um momento de secura, de completa solidão. É que a identidade do Eu convencional foi trocada pela identidade real com a matéria da vida. Esse trânsito é sentido como desgaste, como perda irreparável da própria substância humana que se abriu para conter a substância universal (p.106).

A idéia de processo interior vivido através das personagens, como refere Nunes, converge para nossa concepção do processo de criação de Clarice Lispector.

O trabalho de Olga Sá (1993), no qual é estabelecido o eixo metafórico-metafísico para a análise do texto de Clarice Lispector à semelhança de Nunes, aproxima-se do núcleo daquilo que o texto de Lispector representa. Nele, Sá utiliza-se dos quatro elementos da natureza, a saber: o fogo, a água, a terra e o ar, como elementos metafórico-metafísicos da escritura clariciana. Este trabalho apresenta a unificação desses quatro elementos em busca daquilo que a escritora pretende representar no texto. Um dos eixos propostos por Sá é o binômio ar-luz

que forma fogo-gelado, constituindo os oxímoros. Assim, o fogo, a água, a terra e o ar são apresentados como figuras de linguagem a fim de representar o drama das personagens. Neste sentido a água está para Joana, assim como a terra esta para Lucrecia. Esta crítica não emite juízos de valor ao texto, enfoca de maneira clara e objetiva os conteúdos lingüísticos na obra de Clarice Lispector contextualizando seus diversos significados.

## 2.2 Uma Visão Prospectiva

Ao refletirmos sobre o processo criativo em Lispector, percebemos que esse processo se realiza em íntima conexão com aquilo que ela conseguiu perscrutar de seu mundo interior. Assim, em união, ela, Lispector, atenta às ocorrências internas, atenta ao inconsciente, expressou em suas representações algo novo e que visualizamos em seu texto. Em relação à expressão estética e representacional do texto clariciano podemos dizer que: sua criação remete a uma estética de um processo vivenciado por um grupo constituído pelos filósofos herméticos, ou ainda, os filhos de Hermes, os quais estavam empenhados em descobrir a expressão última da matéria, a fim de transformar tanto o seu conteúdo quanto a sua forma, ressuscitando-a transformada. Lidar com a realidade na qual esses processos ocorrem, implica conviver com uma realidade desconhecida à consciência. Como refere Trevizan (1987):

[...] Clarice Lispector vive o conflito de pertencer a duas realidades inconciliáveis: a concreta e a metafísica. Existe nela um EU empírico (cognoscitivo) ligado ao sistema convencional e, ao mesmo tempo, um EU poético, sensível, em tensão com o Universo, voltado para meditações profundas sobre a vida (p.21).

A relação entre estas duas dimensões provoca o surgimento de uma terceira que é ao mesmo tempo o ato de criação e a própria criação.

A Nova Física tem se aproximado cada vez mais dessa dimensão sutil e admite a existência de um mundo mental, um mundo psíquico. Esta é uma realidade subatômica, isto é, são mais imateriais que os átomos, portanto constituem fenômenos invisíveis a nossos olhos. Essa realidade sutil que nos interpela a todo momento Jung denominou de inconsciente; utilizou essa palavra por não ter encontrado uma mais adequada para expressar um outro *eu* em nós, inclusive possuindo uma realidade própria. Clarice Lispector, em seu processo de criação, lida com essa realidade. Ela não se considerava uma escritora profissional justamente por escrever quando esta realidade exigia. Considerava ainda que escritora profissional era aquela que escrevia quando queria, ou por encomenda. Por isso, por escrever só quando a ‘coisa’ vinha, é que não se considerava escritora profissional, como ela mesma expressou que escrevia para conseguir viver. Clarice Lispector construiu seu universo literário a partir de fragmentos ou “fotos instantâneas” de sua interioridade, utilizando a expressão do narrador-autor em *Um Sopro de Vida*. O processo de criação de Lispector reflete o desdobrar de si mesma em direção ao recôndito mais profundo e secreto de seu ser.

O texto de Clarice Lispector apresenta um processo que inicia em seu primeiro romance, *Perto do Coração Selvagem*, seguindo num movimento circular até o seu último, *Um sopro de Vida*. O processo apontado por nós se refere à existência de uma *meta* a ser alcançada e evidenciada através da transfiguração do corpo e do espírito. Essa transformação alquímica é vivida pelo conjunto das personagens as quais, em sua maioria, são figuras femininas.

### 3 O HERMETISMO: A ARTE DAS TRANSMUTAÇÕES

**Com o tempo, o ovo se tornou um ovo de galinha. Não o é. Mas, adotado, usa-lhe o sobrenome. - Deve-se dizer 'o ovo da galinha'**<sup>12</sup>. Se disser apenas 'o ovo', esgota-se o assunto, e o mundo fica nu. – Em relação ao ovo, o perigo é que se descubra o que se poderia chamar de beleza, isto é, sua veracidade. A veracidade do ovo não é verossímil. Se descobrirem, podem querer obrigá-lo a se tornar retangular. O perigo não é para o ovo, ele não se tornaria retangular. (Nossa garantia é que ele não pode: não pode é a grande força do ovo: sua grandiosidade vem da grandeza de não poder, que se irradia como um não querer). Mas quem lutasse por torná-lo retangular estaria perdendo a própria vida. O ovo nos põe, portanto, em perigo. Nossa vantagem é que o ovo é invisível. E quanto aos iniciados, os iniciados disfarçam o ovo.<sup>13</sup>

[...] E Jesus, prosseguindo seu sermão, disse a seus discípulos: 'As emanções do orgulhoso triplo poder atormentando a Fiel Sabedoria no caos quiseram arrebatá-lhe toda a luz, e o tempo de retirá-la do caos ainda não era chegado, e a ordem não tinha vindo ainda do primeiro mistério para que eu a salvasse no caos'. E aconteceu, portanto, que quando as emanções materiais a atormentaram, ela exclamou, dizendo sua quinta súplica: 'Luz de minha salvação, eu te dirijo um hino no lugar das regiões superiores e também no caos; eu te dirijo o hino que te dirigia nas regiões superiores. Vem a mim, ó luz. Volta o espírito, luz, para minha súplica; pois minha força está cheia de trevas, e minha luz se perdeu no caos. Eu me tornei como um corpo material para os quais não há nenhum salvador nas regiões superiores [...]. Eles me puseram nas trevas infernais, na obscuridade, e nas matérias inertes e privadas de toda força[...]' *Pistis-Sofia*<sup>14</sup>.

NENHUM DOS SERES PERECE E É ERRONEAMENTE QUE SE CHAMAM MUTAÇÕES DE DESTRUIÇÕES E MORTES [...] Pois a morte pertence à categoria da transformação em nada: ora nada o que existe neste mundo é destruído.<sup>15</sup>

Aterrorizado despertei do sono, e pensei comigo mesmo: não será isto a composição das águas? Achei que tinha entendido tudo muito bem. E adormeci novamente. Vi o mesmo altar em forma de taça, com água fervente na parte superior, dentro da qual havia uma incalculável quantidade de pessoas. Não havia ninguém nas imediações do altar a quem pudesse interrogar; eu subi então até ele, a fim de conseguir vê-lo diretamente. Avistei um homunculus-barbeiro grisalho, que me disse: o que olhas? Respondi: Estou espantado com a fervura da água e as pessoas que nela se queimam, apesar de estarem vivas. Ele retrucou: O espetáculo que vês é a entrada e a saída e a transformação. Perguntei-lhe de novo: Que transformação? E ele redargüiu: O lugar do exercício do conhecido embalsamamento. Pois as pessoas que participam da arte entram lá dentro e tornam-se espírito ao escaparem do corpo. Então eu lhe disse: É também um espírito? Ele respondeu: Eu sou o espírito e um guardião dos espíritos<sup>16</sup> [...]

<sup>12</sup> Grifo nosso para chamar a atenção do sentido do ovo.

<sup>13</sup> A Imitação da Rosa. O Ovo e a Galinha. Rio de Janeiro: Ed Artenova. 1973. p. 5-17.

<sup>14</sup> *Pistis Sofia – O Livro Sagrado dos Gnósticos do Egito* é um dos textos gnósticos-coptas mais completo, e descoberto no fim do séc. XVIII. Este livro relata o dramático combate dos filhos da luz com os filhos das trevas, do bem e do mal, do espírito e da matéria. Psicologicamente, faz parte da história do espírito humano na busca da redenção. (p.33).

<sup>15</sup> Corpus Hermeticus. Discurso de iniciação-Hermes Trismegistos. São Paulo: Hemus, 1983. p. 39.

<sup>16</sup> C. G. Jung, 2003. Texto de Zósimo. p. 64.

### 3.1 A Alquimia como Referencial Analítico-Metodológico

#### 3.1.1 A Psicologia Analítica

A compreensão do texto de Lispector exige a sensibilidade que possibilita enxergar além do visível, ou seja, captar inclusive a quarta dimensão<sup>17</sup> como narrada em *Água Viva*:

Eu te digo: estou tentando captar a quarta dimensão do instante-já que de tão fugidio não é mais porque agora tornou-se um novo instante-já que também não é mais. Cada coisa tem um instante em que ela é. Quero apossar-me do é da coisa [...] (p. 9); [...] Quando vieres a me ler perguntarás por que não me restrinjo à pintura e às minhas exposições, já que escrevo tosco e sem ordem. É que agora sinto necessidade de palavras – e é novo para mim o que escrevo porque minha verdadeira palavra foi até agora intocada. A palavra é a minha quarta dimensão [...] O que pintei nessa tela é passível de ser fraseada em palavras? Tanto quanto possa ser implícita a palavra muda no som musical (p.10/1).

A Psicologia Analítica, a partir de sua concepção de psique e, especialmente, dos processos psíquicos inconscientes, possibilitou-nos apreender o texto clariciano tanto em extensão quanto em profundidade, pois, com sua lente especial, clarificou-nos o que, superficialmente, parecia incompreensível. Facilitou-nos, também, uma aproximação da textura clariciano, salvando-nos da visão reducionista, na qual comumente se corre o risco de encarcerá-la.

No texto de Lispector a representação do *eu* transgride suas fronteiras, ele se conecta a algo bem maior que ele como pode ser percebido na fala da personagem em *Perto do Coração Selvagem*: “[...] 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 além de mim [...] É que me descubro de outra qualidade”

---

<sup>17</sup> Na Física o tempo é considerado uma espécie de quarta dimensão do espaço. Isto aponta para a relatividade do tempo.

(p.62). Este ser percebido por ela e bem maior que ela Jung nomeou de *si-mesmo*. O *si-mesmo* expressa a unidade e a totalidade da personalidade global. A concepção junguiana de psique promove o novo, gerando uma transgressão no conceito cientificista do *eu* concebido como uma unidade estruturada e limitada. Com ela surge um *eu* plural, repleto de paradoxos e contradições. O credo científico de nossa época seccionou em nós as duas realidades opostas até então unidas: a que pertence ao mundo da consciência e a que deixamos entregue ao mundo do inconsciente. Essa última ficou habitando o mundo da fantasia, pejorativamente referido em nossa contemporaneidade. No entanto, as fantasias do inconsciente seguem indubitavelmente atuando em nós. Nossa psique é, essencialmente, constituída por imagens e seu funcionamento está longe de ser uniforme. O *eu*, além de se constituir de todas aquelas idéias supostamente relativas a nós mesmos, isto é, tudo aquilo que pensamos ser e que identificamos como sendo nós mesmos, também é composto de imagens oriundas das sensações tanto internas (fantasias inconscientes) quanto externas, captadas através dos sentidos. O *eu* é o sujeito organizador de todos os atos conscientes da pessoa. A consciência busca, incansavelmente, a unificação condição *sine qua non* do *eu*. Entretanto, a consciência é a parte menor e mais superficial da nossa psique e está completamente enraizada na sua porção maior e desconhecida, que é totalmente inconsciente, inclusive de si própria. Nossa personalidade global compreende as duas dimensões: a psique consciente e a inconsciente.

O pensamento junguiano, como veremos, desestabiliza o paradigma cientificista, situando-se no paradigma quântico, o qual postula a realidade *não-local*<sup>18</sup>. Por este motivo, a

---

<sup>18</sup> Rocha Filho (2003). A não-localidade é uma característica intrínseca à natureza, proposta inicialmente a partir de evidências circunstanciais da teoria quântica, demonstrada matematicamente pelo físico irlandês John Bell, em 1964, e comprovada experimentalmente com fótons pela primeira vez em 1972, pelo físico Alain Aspect, na Universidade de Paris, e depois com elétrons, no que ficou conhecido como Efeito Bohm-Aharonov. A não-localidade consiste na inexistência de fenômenos isolados, circunscrições absolutas ou partículas independentes, ou seja, consiste no reconhecimento de que a natureza tem um aspecto interligado que ignora as limitações espaço-temporais. Esse aspecto da realidade física abre portas para a compreensão ampla dos fenômenos parapsicológicos e do Inconsciente Coletivo.

Psicologia de C. G. Jung com seus postulados mostrou-se capaz de demonstrar e interpretar o sentido das representações que captam a singularidade e a profundidade do texto de Lispector, que só pode ser compreendido na união desses dois mundos: consciente e inconsciente. Sob o paradigma junguiano não há disputa e nem supremacia, mas uma interrelação, ou seja, ambos são considerados mutuamente relativos. Essas duas realidades, esses dois mundos são vivências psíquicas que se apóiam num fundamento obscuro, do qual nada sabemos, no entanto, experienciamos seus vários efeitos.

A fim de situar o papel do inconsciente em nossa contemporaneidade, lançamos um olhar para a história do desenvolvimento psíquico e podemos dizer que as manifestações do inconsciente foram se tornando cada vez mais estranhas e repelidas pelo *eu*, sendo jogadas à margem da vida cotidiana. O surgimento da consciência provocou uma ruptura em nosso mundo psíquico. Antes desse momento, o ser humano vivia em completa comunhão com todos os seres da criação, em um estado que Jung denominou de *identificação psicológica*. Esse mundo, anteriormente uno, foi dividido, originando a consciência. Ela ergueu as civilizações e suas culturas. Entretanto, a consciência ficou cada vez mais apartada do mundo uno, indiferenciado e caótico denominado por Jung de inconsciente, isto é, tudo aquilo que desconhecemos e que se encontra fora do campo da consciência. Portanto, ele compreende o material que não é percebido pela esfera consciente, atua, porém, sobre ela. As manifestações do inconsciente são percebidas como estranhas e ameaçadoras pela consciência, que, na verdade, é inconstante e flutuante, opostamente ao inconsciente constante. Lembrando: a psicologia da consciência provém daquele estado original de inconsciência e indiferenciação. Por conseguinte, a consciência e a diferenciação são recentes e constituem nossa aquisição tardia. Jung postula a consciência como um recorte relativamente pequeno no campo incomensurável da identidade original, já que a diferenciação é a essência da consciência.

Todo o inconsciente é indiferenciado e tudo quanto ocorre inconscientemente parte desta base de indiferenciação.

Atualmente em nossa sociedade, a cisão é muito profunda, pois a consciência não leva em consideração os conteúdos desconhecidos do inconsciente e assume uma atitude baseada apenas em seus pressupostos, agindo de maneira unilateral. Não percebemos e nem incluímos o inconsciente em nossa vida diária, decepamos as raízes da consciência de seu solo originário, o inconsciente, o qual nos permitia contatar com o mais profundo de nós mesmos. Jung (2003), expondo a importância do texto alquímico chinês *O Segredo da Flor de Ouro*, realiza a seguinte crítica à tendência unilateral do pensamento científico ocidental:

[...] É grande a minha honra e alegria de ter sido designado para fazer o comentário psicológico deste texto chinês. [...] Menosprezar os méritos da ciência ocidental, porém, equivaleria a renegar as próprias bases do espírito europeu. A ciência deve servir; ela erra somente quando pretende usurpar o trono. [...] É a modalidade da nossa compreensão e só obscurece a vista quando reivindica para si o privilégio de constituir a única maneira adequada de apreender as coisas. O oriente nos ensina outra forma de compreensão, mais ampla, mais alta e profunda – a compreensão mediante a vida. (p.17/8).

O conhecimento produzido a partir do séc. XVII foi cada vez mais se identificando com a mentalidade cartesiana, excluindo de suas produções esse outro lado da psique. As concepções psicológicas de Jung revolucionam a Ciência justamente por incluir essa outra dimensão da vida.

A psique com suas dimensões consciente e inconsciente tem o *eu* no reduto da primeira regendo os processos aí situados. A consciência assemelha-se a um fecho de luz, que ilumina apenas aquilo que encontra no caminho. Essa é a metáfora que melhor a traduz, já que podemos imaginar esse fecho de luz se movendo e deixando nas sombras o que antes estava



sob a luz. Com isso entendemos a sua inconstância e, em contraponto, o lugar do inconsciente, o qual não deixa de existir só porque não o vemos, não o conhecemos, não o iluminamos. O espaço pertencente ao inconsciente é indeterminado, mas sempre presente. A psique inconsciente consta de duas instâncias: uma mais próxima e uma outra mais afastada do campo da consciência e inacessível ao *eu*.

A instância psíquica mais próxima à consciência Jung denominou de *inconsciente individual*, que é constituído pela história pessoal; seus conteúdos são os *complexos*<sup>19</sup>. A camada pessoal do inconsciente finda com as recordações infantis mais remotas que podemos alcançar, assim o inconsciente pessoal é a totalidade daqueles fenômenos psicológicos os quais estariam capacitados a se tornarem conscientes, e que muitas vezes já o foram, mas que devido à sua incompatibilidade, estão sujeitos à repressão e, portanto, são mantidos artificialmente abaixo do limiar da consciência. A outra instância, a desconhecida e inacessível aos domínios do *eu*, Jung denominou de *inconsciente coletivo* e seus conteúdos de *arquétipos*<sup>20</sup>, tendo em seu centro o *si-mesmo*<sup>21</sup>, que é ao mesmo tempo o centro da psique e a psique como um todo. A seguinte exposição de Jung (2003) sobre o *inconsciente coletivo* torna-o mais claro:

[...] assim como a anatomia do corpo humano é a mesma apesar das diferenças raciais, assim também a psique possui um substrato comum, que ultrapassa todas as diferenças de cultura e consciência. A este substrato dei o nome de *inconsciente coletivo*. A psique inconsciente, que é comum a toda a humanidade, não consiste apenas de conteúdos aptos a se tornarem conscientes, mas de predisposições latentes a reações idênticas. (p. 21).

<sup>19</sup> Os *Complexos* são formados por um aglomerado de idéias, valores e sensações, que foram condensados através das experiências ao longo do nosso desenvolvimento psíquico. Estes giram em torno de um tema, apresentando forte tonalidade afetiva. Os *complexos* são os componentes da psique pessoal inconsciente e correspondem aos *Arquétipos* que são os componentes da psique coletiva inconsciente. Estas componentes psíquicas se expressam e se personificam na vida psíquica inconsciente, e se expressam em nossas relações conscientes através do mecanismo da *projeção*.

<sup>20</sup> O *arquétipo* é uma espécie de aptidão para reproduzir constantemente as mesmas idéias míticas; se não as mesmas, pelo menos parecidas ... p. 61 (Jung, 1971). Psicologia do Inconsciente, vol VII/1.

<sup>21</sup> Jung (1991) O “*si-mesmo*” deve ser compreendido como a totalidade da esfera psíquica. O *si-mesmo* não é apenas o ponto central, mas a circunferência que engloba tanto a consciência como o inconsciente (p. 51).

Os *arquétipos* são os conteúdos dessa camada mais profunda do inconsciente, onde encontramos as imagens universais e originárias. Os *arquétipos* não podem ser lidos apenas como impregnações de experiências típicas, incessantemente repetidas por se comportarem empiricamente como forças ou tendências à repetição das mesmas experiências. Os *arquétipos* são as formas mais antigas e universais da imaginação humana e se expressam, simultaneamente, como um sentimento e um pensamento. Quanto sua pesquisa sobre o inconsciente coletivo Jung (2003) refere:

Desde 1913 eu me ocupava com os problemas do inconsciente coletivo, e chegara a resultados que me pareciam questionáveis sob vários aspectos. Tais resultados não só exorbitavam tudo o que era conhecido no campo da psicologia “acadêmica”, como também ultrapassavam os limites da psicologia médica personalística. (p.15).

O *inconsciente coletivo* não é uma herança nos fazendo reproduzir formas de comportamentos, tornando-nos iguais e sem individualidade. Muito pelo contrário, herdamos é a possibilidade de vivenciarmos as mesmas experiências. É nesse lugar que encontramos as fontes inesgotáveis de criação e de idéias ainda não pensadas. No inconsciente coletivo encontra-se o novo, o inusitado. Em verdade, o mundo arquetípico é uma possibilidade do *vir a ser*, mas um *vir a ser* diferente para cada um de nós. Cada pessoa atrai conteúdos arquetípicos de acordo com a dinâmica psíquica, e as ocorrências no momento. Há uma atração, Jung refere-se a uma *constelação*, a qual instala um efeito *numinoso* e fascinante sobre a psique individual. Essa experiência psíquica do arquétipo atinge-a no âmago. É como uma vivência primordial do *não-eu* da alma, um confronto interior, portanto um verdadeiro desafio. Dessa forma é que podemos compreender a necessidade de buscar socorro em imagens paralelas para que consigamos atingir um nível, ao menos mínimo, de compreensão. O *arquétipo* em si é irrepresentável, contudo tomamos conhecimento de sua manifestação, por isso falamos em *representações arquetípicas*, (tema, mitologema) e não no *arquétipo* em si

mesmo. Além disso, é importante observar que o arquétipo é um símbolo. Jung (s/d), discutindo sobre o símbolo, revela nossa limitação diante do indizível:

A imagem de uma roda pode levar nossos pensamentos ao conceito de um sol 'divino' mas, neste ponto, nossa razão vai confessar a sua incompetência: o homem é incapaz de descrever um ser 'divino'. Quando, com toda a nossa limitação intelectual, chamamos alguma coisa de 'divina', estamos dando-lhe apenas um nome, que poderá estar baseado em uma crença, mas nunca em uma evidência concreta. Por existirem inúmeras coisas fora do alcance da compreensão humana é que freqüentemente utilizamos termos simbólicos como representação de conceitos que não podemos definir ou compreender integralmente (21).

Assim, não sabemos nem como é e nem o que é Deus, - o *arquétipo* de Deus. Apenas conhecemos as nossas representações acerca daquilo que pensamos que é Deus, pois o símbolo é aquilo que melhor traduz um fato complexo que ainda não foi claramente apreendido pela consciência.

Na pesquisa com o *inconsciente coletivo*, como ele próprio afirmou, os fenômenos não eram passíveis de compreensão pelos métodos conhecidos até então. Jung perpetrou os mais obscuros e secretos campos do saber e da produção humana e encontrou no campo das religiões, dos mitos e paganismo o material compatível para que pudesse expor os achados de suas pesquisas. Segundo ele, (2003)

Tratava-se de uma vasta fenomenologia, à qual não se podia aplicar as categorias e métodos até então conhecidos. Os resultados a que chegara, baseados em quinze anos de esforços, pareciam flutuar, sem qualquer possibilidade de confronto. Nenhum campo da experiência humana poderia proporcionar algum apoio ou segurança aos resultados obtidos. (p.15).

A hipótese da existência de um extrato psíquico, o qual armazena toda a história da humanidade, revolucionou o paradigma iluminista, calcado na visão causal dos fenômenos. O

*inconsciente coletivo* relaciona-se com os fenômenos da Nova Física<sup>22</sup>. O físico Rocha Filho (2003) considera importante para o mundo da ciência a descoberta desse substrato psíquico:

Investigar a existência do *inconsciente coletivo* é importante para a Psicologia, mas também o é para todas as demais ciências, inclusive porque há relatos de cientistas, construtores de teorias ou descobridores de leis que regem fenômenos físicos ou químicos, que alegam terem acessado a teoria, ou lei, de uma forma inteiramente, completa, em um momento, sem que a tenham construído passo a passo, experimento a experimento, como se presume que ocorra, normalmente (p. 127).

A existência da possibilidade dessa herança psíquica interfere e transforma toda a nossa percepção e compreensão dos acontecimentos, como também de toda a produção humana.

As vivências relativas ao *inconsciente coletivo* são irrepresentáveis e escapam à nossa capacidade de compreensão fundada no *eu*. Vemo-nos diante de um mundo fantástico. Nele acontecem juntos passado, presente e futuro, ao mesmo tempo e no mesmo lugar. O aqui é o mesmo ali, o ontem, o hoje e o amanhã são agora, tudo ocorre em um “instante-já”. Neste mesmo sentido, tanto a história pessoal quanto a história passada, presente e futura da humanidade estão contidas no inconsciente. Temos a possibilidade de viver tudo o que foi vivido anteriormente a nós, pois este passado faz parte do nosso presente e do nosso futuro.

Os fenômenos do *inconsciente coletivo* são objetivos, pragmáticos. Para a Psicologia Analítica, psique e matéria são expressões diferentes de uma mesma realidade, por este motivo o inconsciente pode materializar-se, já que ele também é matéria. Contudo, ele se apresenta a nós como incompreensível ou paranormal. Não sabemos como a conexão se realiza, mas sabemos que uma forte emoção, um forte sentimento pode mobilizar e

---

<sup>22</sup> Rocha Filho (2003). *Nova Física* é uma expressão que designa a física do século XX, em especial a Teoria da Relatividade e a Mecânica Quântica (p.23).

desencadear uma força em nós capaz de ressoar as moléculas. Rocha Filho (2003), discorrendo sobre o conceito de realidade, discute a questão do *inconsciente coletivo*:

As idéias de C. G. Jung sobre o *Inconsciente Coletivo*, por exemplo, podem agora receber uma base material de sustentação, responsável pela manutenção das memórias individuais e coletivas e os *Arquétipos*, ou *imagens primordiais*, e seus símbolos. Ainda que Jung não atribua uma fonte conhecida para estas imagens, ele reconhece que muitas vezes não é possível demonstrar suas origens por meios naturais e lembra que mesmo na Física a intuição tem disparado um número surpreendente de descobertas. Se a realidade é realmente *não-local*, deve haver algo como uma memória global da humanidade que possa ser acessível, pelo menos em princípio, a qualquer pessoa. Esta memória pode ser mais, até, que simplesmente responsável pela herança psicológica comum, podendo incluir informações sobre todos os fatos ocorridos desde o início do universo, se é que houve algo como um início para o universo. É notável como a percepção de Jung acerca das propriedades do inconsciente é compatível com a noção de conectividade do universo derivada do Teorema de Bell, fazendo-o antever a associação entre psicólogos e físicos para a exploração conjunta dos fenômenos mentais (p.71).

O mundo arquetípico, quando ativado, exerce um fascínio sobre o *eu*, por este motivo Jung chamou a atenção para o poder numinoso do arquétipo. Eles são como um núcleo atômico que desencadeia uma força capaz de aglomerar matéria suficiente e atingir o mundo físico. Ele provoca reação em cadeia, semelhante a uma explosão atômica, assumindo proporções infinitas, e esta reação é liberada pelas emoções. Os fenômenos sociais nos servem de exemplo para a contaminação psíquica. O fator psíquico carregado de emoção e associado a certas condições físicas libera a força contida no arquétipo. Esta força interfere no mundo físico, gerando fenômenos incomuns. Estes acontecimentos, incitados pelo *inconsciente coletivo*, constituem um tipo de fenômeno especial que Jung denominou de fenômeno da *sincronicidade* ou *coincidências significativas*. Em determinado momento ocorre um fato que mobiliza na pessoa humana uma potente carga emocional. Esta carga emocional ativa nela o mundo arquetípico, provocando uma reação em cadeia, repercutindo no ambiente externo, gerando vários eventos ligados entre si não por uma causa, mas pelo significado comum a

todos eles. Determinado acontecimento desse tipo ocorreu com uma jovem mulher: ela sentia dificuldade em confrontar determinadas situações em sua vida prática por haver a necessidade de um esclarecimento decorrente de muito sofrimento, sendo esta a atmosfera à qual estava submetida. Estando ela em casa, ouviu um grande estrondo proveniente simultaneamente do quarto e do banheiro, indo verificar o ocorrido. Eis que ao entrar no banheiro o espelho estava estilhaçado. Para surpresa maior, ao entrar no quarto o espelho encontrava-se nas mesmas condições que o espelho do banheiro: todo estilhaçado. Este fato a impressionou profundamente, provocando a tão adiada confrontação que necessitava realizar para seu processo psicológico. O espelho representa um enfrentamento, ele diz o que é, não adianta negarmos, pois ele mostra a realidade. A realidade interna associada a condições externas desencadeou um fenômeno paranormal, isto é, fora da compreensão normal, caracterizando o fenômeno da *sincronicidade*. É comum o conhecimento intuitivo de um acontecimento relacionado à vida de um ente querido que pode estar em perigo. Subitamente apreendemos o fato no exato momento de sua ocorrência.

Jung salienta o instinto religioso como um dos instintos presentes em nossa vida psíquica. A experiência relativa ao *inconsciente coletivo* assume tal tonalidade religiosa, pois possuímos, instintivamente, um impulso para uma realização maior, do qual as religiões se apossaram. Por este motivo, ao nos voltarmos para nós mesmos, assumimos este movimento, a tal da tonalidade religiosa, o que nada tem a ver com uma confissão de fé, mas sim com uma experiência legítima, individual e profunda.

### **3.1.2 A Arte Hermética**

A tradição hermética ou a arte hermética, como também é designada a Alquimia, foi

transmitida por Hermes Trismegistos. A esta personagem lendária da Tradição Hermética é atribuída a autoria da Tábua de Esmeralda na qual consta o axioma alquímico: *o que está embaixo é como o que está em cima e o que está em cima é igual ao que está embaixo, para realizar os milagres de uma única coisa* (Trismegistos; 1983, p. 127). Este axioma versa sobre a grandeza e a finitude. O que está acima é o macrocosmo (o infinito) e o que está abaixo é o microcosmo (o humano), e tudo constitui uma única realidade. Borrelli (s/d), discorrendo sobre a Ciência Sagrada do Egito, revela que o verdadeiro nome da Ciência Oculta é hermetismo:

O simbolismo desta palavra dá-nos uma revelação preliminar; de fato, sabemos que os sacerdotes egípcios declaravam ser Hermes filho de *Osíres*, ou de *Misraim* e de *Ísis* [...] Hermes, que é o Espírito Santo vivificador ou transformador, sem descanso, de tudo, que é a Palavra vital, que é o Messias de todos os séculos, que é a encarnação de dois termos precedentes? [...] Hermes, isto é, para dizê-lo de modo mais simples, o *Sal* (alma), que possui em si mesmo o *Enxofre* (o Espírito) e o *Mercúrio* (o Corpo)? Por estas razões entende-se que Hermes não tivera existência própria e humana, e fica relegada a história do príncipe salvador de tal nome ao domínio da lenda (p.10).

A Alquimia floresceu pelos quatro cantos da terra, assim como outras produções do espírito humano. Na Índia ela se relacionava com o tantrismo (hindu e budista). Também se desenvolveu na Caldeia, no Irã, na Grécia. Os gnósticos e cristãos (séc. III a.C.) utilizaram símbolos alquímicos para a transmissão de seus ensinamentos. Todo o Mundo Antigo estava envolvido com a Alquimia. A tradição hermética é encontrada tanto no Oriente quanto no Ocidente, contudo, o Oriente parece tê-la praticado bem antes que o Ocidente. Os chineses em 4.500 a.C. já praticavam a Alquimia, *O Segredo da Flor de Ouro*, por exemplo, é um antigo texto alquímico taoísta da ioga chinesa.

O alquimista era aquele que estava envolvido com as transmutações dos metais vulgares

em metais nobres. Ele transformava o *chumbo* em *ouro*. Os experimentos eram realizados em laboratórios, onde as misturas e receitas eram elaboradas e colocadas no cadinho<sup>23</sup>, ou retorta<sup>24</sup> e levadas ao atamor<sup>25</sup>. Os procedimentos alquímicos não apresentam muitas variações, podemos encontrar alguns enfatizando o *elixir*, outros a fabricação da *pedra*, mas há em comum a busca do ouro. Descrevendo as etapas da obra, Hutin (1979) afirma que:

Os alquimistas estão de acordo em distinguir duas etapas na Grande Obra: a transmutação em prata, com a ajuda da Pedra em branco, e a transmutação em ouro, operada pela Pedra Filosofal, em vermelho. Existiriam, portanto, por esse motivo, dois pós de projeção: o *pó branco*, capaz de mudar o mercúrio ou o chumbo em prata; e o *pó vermelho*, o único capaz de operar a transmutação em ouro (p.51).

Todo o trabalho alquímico era orientado pela astrologia, visando o bom termo dos trabalhos. A abóbada celeste informava a posição e aspectos formados pelos astros, sendo favorável ou desfavorável ao bom andamento dos experimentos. A partir dessa leitura conduziam suas ações. Por exemplo, se estivessem manuseando o chumbo, olhavam para o céu tentando compreender as qualidades daquele momento a partir dos aspectos formados por Saturno. Este último corresponde ao chumbo e o ouro, ao sol. Na percepção da realidade, os alquimistas incluíam toda a criação e suas manifestações, inserindo-as no contexto do experimento. Eles possuíam uma visão unificada dos fenômenos, a qual se funda na concepção do *Unus Mundus*, que é a multiplicidade na unidade.

É interessante observar o caráter lunar do procedimento alquímico, como refere Hutin (1979):

---

<sup>23</sup> Cadinho é um vaso no qual eram colocadas as substâncias a serem misturadas e fundidas.

<sup>24</sup> Retorta é uma espécie de vaso com o gargalo torcido para baixo utilizado nos procedimentos alquímicos.

<sup>25</sup> Atamor é o forno alquímico.



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

A atmosfera sóbria de pouca luz reflete o estado psíquico introvertido do alquimista, o qual vivia na solidão.

A idéia de matéria-prima, que percorre e rege todo o procedimento alquímico, foi herdada dos antigos filósofos pré-socráticos. Além da idéia de matéria-prima, a concepção de criação a partir dos quatro elementos também remonta a esses primeiros filósofos. Tales de Mileto argumenta ser a *água* a matéria primordial; Anaximandro denominava-a o ilimitado; Anaxímenes dizia ser o *ar* e Heráclito afirmava ser a *prima* matéria o *fogo*. Esta matéria era submetida à transformação passando por diversos processos a fim de retirar as impurezas nela contida, tendo como objetivo sua purificação. Este processo de transformação apresenta etapas nas quais se observa o andamento do processo através das cores. Desta forma, as cores indicam o andamento da obra. Os alquimistas buscavam obter com a transformação da *prima-matéria* a substância miraculosa, capaz de transformar o vil metal em metal precioso. A esta substância foi dado o nome de *Pedra Filosofal, Elixir da Longa Vida, Panacéia Universal*. Por este motivo a questão da matéria-prima é central na Alquimia. Andavam buscando e questionando onde poderiam encontrar essa matéria, que, quando transformada, dava origem a essa substância miraculosa e transformadora. Obtida a matéria-prima, esta era submetida a várias operações, as quais a tornava incorruptível. Os procedimentos alquímicos se resumem na *separatio* e *coagulatio*, isto é, separa para purificar e depois conseguir reunir, unificando a matéria purificada pelo processo.

As etapas do processo alquímico estão representadas através das cores: a preta, a branca e a vermelha, as chamadas cores alquímicas. Inicialmente eram quatro cores: o preto, o branco, o amarelo e o vermelho. Jung refere que o amarelo, *citrinita*, também é encontrado em alguns escritos alquímicos, esta surge entre o branco e o vermelho. A *nigredo*, como é chamada a primeira fase, a matéria encontra-se em estado bruto. Como dizia Jung (1991): “A fase da nigredo alquímica é sentida como uma depressão, melancólica, e corresponde, psicologicamente ao encontro com a sombra” (p.46). O *negrume* presente na matéria é aquilo que deve ser depurado. A mudança é percebida quando a cor preta começa a clarear, atingindo a segunda fase, a *albedo*. Esta fase indica que o *opus* está se encaminhado para a fase final, a *rubedo*, a cor vermelha. Ela representa a matéria transformada e a *meta* do *opus* alcançada. Esta última fase eles nomearam de *coniunction*.

As cores e as etapas do processo se relacionam com as operações *Calcination*, *Solutio*, *Coagulatio*, *Sublimatio* e a *Coniunction*, as quais são realizadas através dos quatro elementos: *fogo*, *água*, *terra* e *ar* respectivamente. Sendo que a *coniunction* relaciona-se com a *quintessência*. As atividades alquímicas acontecem em um todo conectado, provocando sobreposições no processo de transformação. O processo é circular, a chamada *circulatio*, o que sugere que a *opus alquímica* não é linear. Daí o caráter cíclico de toda a Alquimia. Quando uma operação realiza a transformação, uma outra já teve início, abrindo-se um novo ciclo. O *uroboros*, a serpente ou dragão que morde a própria cauda, é um símbolo alquímico o qual aponta para o caráter cíclico, redondo e eterno do processo de transformação.

A *mortificatio*, a *putrefatio* e a *separatio* também são etapas do processo alquímico, contudo estas, de alguma forma, estão presentes nas quatro acima mencionadas. A *Mortificatio* e a *Putrefatio* estão associadas ao estagio inicial do *opus alquímico*, a *nigredo*.

Esta etapa está descrita nesta passagem citada por Edinger (1985):

Aquilo que não torna negro não torna branco, porque a negrura é o começo da brancura, bem como um indício de putrefação e de alteração, e de que o corpo agora se acha penetrado e mortificado. (p.166). A putrefação tem tamanha eficácia que anula a velha natureza, transmuta todas as coisas numa nova natureza, e gera outro fruto novo. Todas as coisas vivas nela morrem, todas as coisas mortas decaem, e depois todas essas coisas mortas recuperam a vida. A putrefação retira a acidez de todos os espíritos corrosivos do sal, tornado-os suaves e doces. (p.167).

Para os alquimistas, a morte e a destruição da matéria restringiam-se àquela parte corruptível dela mesma, a qual aprisiona o que nela existe de sutil. Todo o procedimento alquímico era, justamente, para a libertação desse aspecto sutil da matéria aprisionada na matéria anteriormente densa. Esta idéia de transformação está presente em Trismegistos (1983): “[...] Pois a morte pertence à categoria da transformação em nada: ora nada do que existe nesse mundo é destruído”. (p.39). A morte para os alquimistas não é destruição, mas transformação. A Física reconhece que a matéria que compõe o universo sempre existiu, pois nada se cria sem antes ter existido e passado por um processo de transformação. A *separatio* encontra-se associada à divisão, neste sentido também envolve a morte. Vejamos um escrito alquímico:

Portanto, debes fazer a separação muitas vezes, / Decompondo a tua matéria em duas partes; / Para que o simples nasça do grosseiro / até que a terra embaixo, se torne azul. / Essa terra é fixa, para arrostar todo horror: / A outra parte é Espiritual e fugidia, / Mas debes transformar a ambas numa só coisa. (p.202).

A separação implica em discriminação dos elementos que compõem a matéria, a qual deverá sofrer um desmembramento para, purificada, reunir-se novamente.

Na *calcinatio* a transformação é realizada através do elemento *fogo*. A matéria-prima é submetida ao aquecimento até a retirada de toda umidade, o que faz o denso tornar-se sutil. A

*calcinatio* é um procedimento químico, no qual um corpo é submetido ao calor intenso, a fim de torná-lo volátil. Está ligado ao aquecimento da pedra calcária, produzindo a cal viva, quando acrescentada água, gera calor. Os alquimistas interpretavam que o *fogo* estava contido nesta cal. Toda a operação é através do calor. Uma imagem desse processo é a salamandra feliz no meio de uma fogueira.

É através da *solutio* que a matéria-prima é dissolvida na água. A importância desta fase funda-se no significado da *água* para os alquimistas, atribuindo a este elemento a origem de tudo. A *água* é o estado originário de tudo que existe. Edinger (1985) cita uma receita sobre a *solutio*:

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

A *solutio* é total dissolução, fragmentação, e neste sentido é uma espécie de morte para um posterior renascimento. A matéria que foi absorvida por algo maior que ela, tal como a *aqua permanens*, a *água filosofal*, a *água divina*, etc. A água alquímica tem o poder de regeneração e ressurreição.

A *coagulatio* é a operação que reorganiza a matéria anteriormente dissolvida. Por este motivo ela é operada pelo elemento *terra*. Edinger (1985) traz um escrito alquímico, O Turba Philosophorum, o qual fornece uma receita para a operação: “Toma o mercúrio, coagula-o no corpo de Magnésio, no Kuhul (chumbo) ou no Enxofre que não queima, etc.” (p.103). Esta

receita apresenta três elementos capazes de solidificar a matéria mercurial. Na alquimia as imagens se sobrepõem, sendo comum a superposição das operações, ou seja, durante uma operação podemos encontrar outros elementos além daqueles do momento específico. Na *coagulatio*, além da *terra* aparece também o elemento *fogo*.

A *sublimatio* é a operação realizada através do elemento *ar*. Através dele a matéria anteriormente densa assume o estado de volatilização, para, em outro nível, retornar menos densa que antes. Nesta operação o espírito anteriormente preso na matéria finalmente consegue se libertar. A sublimação alquímica nada tem a ver com o conceito freudiano de sublimação, o qual a entende como a modificação de um instinto de acordo com as exigências do grupo social. A *sublimatio* alquímica, como diz Jung, é um mistério que envolve o fogo e a própria matéria-prima. As imagens alquímicas desta fase mostram pássaros ou qualquer outro elemento alado indicando o elemento *ar*. Um pequeno escrito citado por Edinger nos fornece uma idéia deste tipo de operação alquímica: “Se não tornares os corpos sutis, para que se tornem impalpáveis ao toque, não atingirás teu fim. Se não tiverem sido moídos, repete a operação e torna-os moídos e sutilizados”. (p.140/2). A *sublimatio* é um estado sutil que novamente deve se tornar denso, mas de forma diferente no que se explica o dito alquímico: “sublima o corpo e coagula o espírito” (p.160). A transformação alquímica implica também a transformação e libertação do corpo: Hutin (1962):

La Gran Obra es la unión en Dios por el éxtasis; pero es también la liberación física, la Emancipación Del ser de lo ilusório a lo real y el acceso a la inmortalidad. “En su aspecto más elevado, la alquimia se ocupa en la regeneración espiritual del hombre, y enseña cómo de un ser humano se puede hacer un Dios; o, para hablar más correctamente, cómo hay que establecer las condiciones necesarias para desarrollar en el hombre los poderes divinos.” (F. Hartmann). El hombre es la materia de la Gran Obra, cuyo Verbo divino es el alquimista y cuyo Espíritu Santo es el fuego secreto (p.98).

A operação *sublimatio* implica um movimento eterno de subida e descida, o que aponta para a *circulatio*: processo alquímico que envolve o movimento de ascensão e descensão. Edinger cita a *Tábua de Esmeralda de Hermes*: “Ela ascende da terra para o céu e desce outra vez para a terra, e recebe o poder do que está em cima e do que está embaixo. E, assim, terá a glória de todo o mundo. Desse modo, toda a treva fugirá de ti” (p.160). A energia sobe e desce realizando o movimento circular. Este movimento tende à forma redonda, esférica, acompanhando a forma perfeita de acordo com o pensamento alquímico. O movimento linear mostra-se restrito e limitado. Não abarca o objeto como um todo, já que ele é esférico e não-linear.

A *coniunctio* é a *meta* dos alquimistas. Ela representa a união entre as substâncias diferentes que, ao se unirem, criam uma terceira com qualidades distintas. Na Alquimia a *coniunctio* encontra-se representada na imagem do casamento entre o rei e a rainha, a união do sol com a lua.

No excerto abaixo, Jung (1991; vol.XII) expõe, sinteticamente, todo o processo alquímico. Apesar de se constituir em uma longa citação, optei por transpô-la integralmente devido a sua importância para uma apreensão da idéia do processo alquímico:

O negrume ou ‘nigredo’ (fig.115) é um estado inicial, sempre presente no início como uma qualidade da ‘prima-matéria’, do caos ou da ‘massa confusa’; pode também ser produzido pela separação dos elementos (*solutio*, *separatio*, *divisio*, *putrefactio*). Se o estado de divisão se apresenta de início, como acontece algumas vezes, então a união dos opostos se cumpre à semelhança da união do masculino e feminino (chamado o *coniugium*, *matrimonium*, *coniunctio*, *coitus*), seguido pela morte do produto da união (*mortificatio*, *calcinatio*, *putrefactio*) e seu respectivo enegrecimento. A partir da ‘nigredo’, a lavagem (*ablutio*, *baptisma*) conduz diretamente ao embranquecimento, ou então ocorre que a alma (anima) liberta pela morte é reunida ao corpo do morto e cumpre sua ressurreição; pode dar-se finalmente que as múltiplas cores (*omnes colores*) – a ‘*cauda pavonis*’ (cauda do pavão) – conduzam à cor branca e uma, que contem todas as cores. Nesse ponto, a

primeira meta importante do processo é alcançada: trata-se da ‘albedo’, ‘tinctura Alba’, ‘terra Alba foliata’, ‘lápiz albus’, etc. altamente valorizada por muitos alquimistas como se fosse a última meta. É o estado lunar ou de prata, que ainda deve alçar-se ao estado solar. A ‘albedo’, é por assim dizer, a aurora; mas só a ‘rubedo’ é o nascer do sol. A transição para a ‘rubedo’ constitui o amarelamento (citrinitas), se bem que como já observamos este é suprimido posteriormente. A ‘rubedo’ sucede então diretamente à ‘albedo’, mediante a elevação do fogo à sua maior intensidade. O branco e o vermelho – Rainha e Rei – podem então celebrar suas ‘nuptiae chymicae’ (núpcias químicas) nesta fase. (p.244).

### 3.1.3 A Leitura Psicológica da Alquimia

Após uma longa trajetória, recolhendo material relativo à vida psíquica inconsciente e às vésperas de não o poder publicar, Jung encontrou ou foi encontrado pela Alquimia. Ele não conseguia entender determinados temas nos sonhos de seus pacientes. Em um deles, pressentiu muita importância para a vida psíquica da sonhadora. O sonho era com uma águia que estava, a princípio, voando alto no céu, mas depois, repentinamente, virou a cabeça, começou a comer as próprias asas e despencou por terra. Jung sabia que era um tema arquetípico, que em termos gerais ele poderia compreender o tema do pássaro como paralelo ao espírito e etc., mas não encontrava nenhuma associação, não existia nada parecido em parte alguma. Então descobriu o manuscrito alquímico de Ripley<sup>26</sup>, que mostra uma série de imagens do processo alquímico, no qual uma águia com cabeça de rei vira-se para trás e come as próprias asas. Ele achou impressionante essa coincidência e isso ocupou seus pensamentos durante muito tempo. Pressentia que deveria estudar algo mais na Alquimia e aprofundar o assunto, mas para isto teria que rever o grego e o latim. Convencido da necessidade dessa

---

<sup>26</sup> George Ripley alquimista inglês, nascido no início do século XV. (Gareth Roberts: “The Mirror of Alchemy”. London: The British Library, 1994).

tarefa, pois acreditava haver uma estreita relação entre o material onírico e a Alquimia, decidiu realizá-la. Pretendia mostrar paralelos entre os escritos alquímicos e o material do inconsciente coletivo. Para isto contou com a tradução dos textos de sua grande colaboradora, Marie-Louise von Franz.

Após Jung ter realizado a leitura psicológica da Alquimia, fomos capazes então de olhar para o tema arquetípico do sonho acima, a fênix, e compreendê-lo. A fênix é um símbolo alquímico, o qual assume a representação do processo alquímico. A mensagem do sonho é para a sonhadora, e só ela pode compreender o seu sentido a partir de suas próprias associações em relação a seu processo interior. O que podemos afirmar é relativo ao simbolismo alquímico da fênix: há um processo alquímico acontecendo nesta psique.

Jung, contudo, só conseguiu sistematizar suas descobertas relativas ao *inconsciente coletivo* após o sinólogo Richard Wilhelm lhe apresentar um texto alquímico chinês chamado “O Segredo da Flor de Ouro”, como Jung (2003) refere no excerto:

O texto enviado por Wilhelm ajudou-me a sair dessa dificuldade, pois continha justamente os aspectos que eu buscava em vão nos gnósticos. Desse modo proporcionou-me a oportunidade feliz de poder publicar, ainda que de forma provisória, alguns dos resultados essenciais de minhas pesquisas. [...] No primeiro momento não dei muita importância ao fato de *O segredo da flor de ouro* constituir um tratado alquímico, além de ser um texto taoísta da ioga chinesa. Um estudo posterior e aprofundado dos tratados latinos me esclareceu e demonstrou que o caráter alquímico do texto tinha um significado essencial. [...] Quero apenas sublinhar o fato de ter sido o texto da *flor de ouro* que me ajudou a encontrar a via correta. A alquimia medieval representa o traço de união entre a gnose e os processos do inconsciente coletivo que podem ser observados no homem de hoje. (p.15/6).

A partir deste livro, Jung aproximou-se do coração da Alquimia. Encomendou os escritos alquímicos a todos os livreiros, e se debruçou sobre eles.



Os antigos escritos alquímicos mostram que a *meta* destes filósofos herméticos era alcançar determinado estado interior. A leitura da simbologia da alquimia, como processo criativo de transformação, baseia-se no mecanismo psicológico da *projeção*<sup>27</sup>. Os alquimistas projetavam na matéria-prima conteúdos da própria psique inconsciente.

O fenômeno da *projeção* é um mecanismo inconsciente que acontece sempre que o ser humano se encontra diante do vazio e do desconhecido, preenchendo-o com conteúdos existentes em si próprio. Ela se faz pela transferência de conteúdos inconscientes de uma psique para outra psique, ou mesmo para qualquer outro objeto receptor do conteúdo psíquico. Ela ocorre sem a participação da consciência, é imperceptível e involuntária. Segundo Jung a *projeção* é produzida espontaneamente, simplesmente ela acontece. Em geral o conteúdo projetado existe realmente, em maior ou menor grau, no objeto da projeção, e é nesse sentido que Jung fala de um *gancho* no receptor, no qual o conteúdo projetado é pendurado ou amarrado. Na alquimia esse *gancho* era a propriedade da matéria manuseada naquele momento com sua correspondência psicológica. Assim, a situação inicial do processo alquímico, descrito como *caótico* ou *nigredo*, associa-se ao estado psicológico da depressão. Esse estado psíquico caracteriza-se por uma impotência do *eu* em vislumbrar alguma saída. Ele se encontra no fundo do poço, na mais completa escuridão. O *chumbo*, como matéria a ser transformada em ouro, por exemplo, apresentava as características de escuro, pesado e ameaçador, comportava-se semelhante à situação psíquica do alquimista. Esta era a conexão

---

<sup>27</sup> Gostaria de salientar a diferença entre esse conceito junguiano de projeção e o que normalmente se entende por projeção. É fundamental compreender que o conteúdo projetado pertence à pessoa que projeta, pois ela não pode projetar algo que não possui. O conteúdo projetado saiu inconscientemente na direção para além de si. Assim, não cabe responsabilizar o outro por aquilo que projeta e percebe como sendo do outro. Pois aquilo que vê no outro pertence a si mesmo. Apenas o reconhece no outro. A causa disso é porque nega em si ou não pode vê-lo em si mesma. No conceito convencional a projeção de algum conteúdo não pertence a quem projeta, mas a alguém, como por exemplo a minha mãe ou ao meu pai, meu chefe, etc. Nunca a si mesma. Além disso, não possuía condição de ser inconsciente.

entre o mundo psíquico e o mundo sensível, o que Jung nomeou de fenômeno da sincronicidade. Neste fenômeno ambas as dimensões se manifestavam concomitantemente e sem nenhuma justificativa causal. A situação psíquica do alquimista apresentava as mesmas características da matéria-prima que estava sendo trabalhada. Neste sentido, aplica-se a idéia alquímica do espírito aprisionado na matéria e a matéria presente no espírito. Psicologicamente, é a manifestação de conteúdos psíquicos (espíritos) projetados na matéria (chumbo).

Diante do desconhecido, sem se dar conta, o ser humano defronta-se com a própria interioridade, isto é, com a vida anímica. Neste momento, ao projetar, manifesta-se algo antes desconhecido e simbólico. Para que haja a *projeção*, pressupõe-se algo semelhante que conecte uma dimensão à outra. Encerrados em seus laboratórios, quando da realização de seus experimentos, os antigos filósofos projetavam e lançavam a busca do transcendente nas substâncias por eles manipuladas. Esses antigos filósofos não tinham consciência que em verdade estavam descrevendo um tratado sobre a psique inconsciente, a nossa realidade mental. Eles não tinham consciência daquilo que realmente ocorria em seus trabalhos, isto é, que a matéria por eles manipulada não possuía em si as qualidades percebidas, e, sim, que o percebido pertencia à sua própria psique inconsciente. O que poderia parecer estranho é que, de alguma forma, a matéria-prima, o receptor da projeção, apresentava comportamento relativo ao conteúdo projetado. Exemplo desse tipo é quando o alquimista afirmava que o chumbo possuía um demônio assassino e que poderia enlouquecê-lo. Muitos desses alquimistas se intoxicaram ao manipular esta substância. Hoje sabemos do alto grau de toxicidade do chumbo, mas eles não sabiam. Além disso, este metal está relacionado ao deus Saturno, que, por sua vez, possui a característica melancólica entre outras. Nestes eventos, interagem a realidade interna dos alquimistas e a realidade externa da matéria.

Assim, Jung estava convencido de que os alquimistas não estavam preocupados apenas com a fabricação do ouro e que, inclusive, tinham alguma consciência da *projeção* que faziam durante o trabalho no laboratório. Para ele, durante os trabalhos químicos, ocorriam vivências psíquicas, tais como alucinações e visões expressando o inconsciente, nada tendo de patológico. Jung, em seu livro *Psicologia e Alquimia*, diz que *Senior*, antigo alquimista, afirmava em seu escrito ser a busca da visualização do vaso hermético no experimento mais importante do que as receitas e escrituras da Alquimia. Como se tratava de *projeção*, ele não tinha consciência de que estava projetando na matéria atributos de si próprio. O segredo essencial da *arte* está oculto no espírito humano e, portanto, em termos modernos, no inconsciente, o qual só podemos conhecer através das projeções.

Jung reconheceu que esses antigos filósofos elaboraram verdadeiro tratado sobre a vida psíquica inconsciente através da própria imaginação durante seus experimentos e em suas meditações. Eles liberavam suas fantasias e as colocavam na matéria, atribuindo-lhe todas as qualidades oriundas de suas mentes. Esta forma de trabalho dos alquimistas, em termos junguianos, é chamada de *imaginação ativa*<sup>28</sup>. Através dela se ergue uma “ponte” que realiza a conexão entre a consciência e o inconsciente. Esta “ponte” Jung nomeou de *função transcendente*: Por “função transcendente” não se deve entender algo de misterioso e por assim dizer supra-sensível ou metafísico, mas uma função que, por sua natureza, pode-se comparar com uma função matemática de igual denominação, e é uma função de números reais e imaginários. A função psicológica e “transcendente” resulta da união dos conteúdos *conscientes* e *inconscientes*. (1984; vol.8/2; p.1). O fato é que, para diminuir a cisão psíquica

---

<sup>28</sup> Na *imaginação ativa* o *eu* se coloca como participante atendo às manifestações do inconsciente, mas não como regente. Ele facilita a passagem de conteúdos inconsciente para a consciência. Para isto, pode se utilizar de qualquer meio expressivo que facilite a manifestação do inconsciente. Assim, a escrita, a música, a dança, a escultura, a pintura, o desenho, enfim, as manifestações espontâneas da arte, podem expressar a realidade desconhecida.

provocada pelas tendências antagônicas entre a consciência e o inconsciente, deve surgir um outro elemento, a *quintessência*, o qual é capaz de unificar estas duas dimensões psíquicas, diminuindo a distância entre elas. A *função transcendente* promove a criação de um terceiro elemento capaz de unir esses opostos. Este produto não é a soma das partes, mas, sim, algo inteiramente novo que muda e altera toda a configuração da situação psíquica, porque contém conteúdos conscientes e inconscientes.

Discorrendo sobre a *imaginação ativa* na Alquimia, von Franz refere que Jung às vezes definia a tradição psicológica introvertida na alquimia como sendo a arte da imaginação ativa com as substâncias.

[...] Como sabem, pode-se também ativar a imaginação pela pintura; vocês apanham um pincel e produzem seu material inconsciente na forma de uma fantasia pintada, ou então da escultura, ou da dança, ou escrita, música. Pode-se canalizar formas muito diversas de auto-expressão até o inconsciente. Com seus corpos, vocês podem dançar uma fantasia, ou com um pincel vocês podem pintar uma imagem fantástica. (p. 28).

Desta forma podemos dialogar com nossas personagens internas e trazer à luz, à consciência, aquilo que antes se encontrava desconhecido, mergulhado na escuridão do inconsciente.

Lispector funciona dentro desta realidade psíquica, como podemos observar em sua declaração em Waldman, 1983: “Às vezes tenho a impressão de que escrevo por simples curiosidade intensa. É que, ao eu me dou as mais inesperadas surpresas. É na hora de escrever que muitas vezes fico consciente de coisas, das quais, sendo inconsciente, eu antes não sabia que sabia” (p.15). Podemos dizer, psicologicamente, que no momento dessa escrita quem se expressa é um *eu* transcendente, *função transcendente*, o qual materializa o conteúdo inconsciente via imaginação, a *imaginação ativa*, isto é: nessa escrita o *eu* se encontra em

sintonia com o *si-mesmo* possibilitando a passagem de conteúdos oriundos do inconsciente, garantindo a materialização de uma realidade psíquica, que, na ausência dessa função, continuaria desconhecida. Assim, manipulando a matéria, os alquimistas expressavam criativamente os seus conteúdos inconscientes.

A *imaginação ativa* está presente na Alquimia como *meditatio*. Os alquimistas a consideravam imprescindível para que ocorresse a transformação e a realização do *opus alchymicum*. Esta meditação é o diálogo interior que se estabelece entre o alquimista e Deus. Em termos psicológicos é um diálogo com o próprio inconsciente. Esse diálogo é o processo interior se desenrolando e sendo projetado na matéria. Jung (1991) cita um escrito alquímico, o qual refere a *meditatio*:

O maravilhoso é que a nossa pedra, apesar de já ser perfeita e capaz de transmitir a tintura perfeita, humilha-se de novo voluntariamente e medita uma nova volatilidade, sem nenhuma manipulação. [...] Ela (a pedra) liquefar-se-á voluntariamente [...] e a uma ordem de Deus será dotada de espírito, o qual erguerá vôo, levando consigo a pedra. (p.286/7).

A partir desse diálogo com Deus, a pedra tornar-se-á mais sutil, mais volátil, isto é, cada vez mais espiritualizada.

Descrevemos acima alguns funcionamentos psicológicos, os quais foram vivenciados pelos alquimistas e projetados no processo alquímico de transformação. A união dos opostos como apresentada na Alquimia – o casamento sol/lua, rei/rainha, ouro/prata – representam, em termos psíquicos, a união entre a consciência e o inconsciente. Essa união é realizada a partir da liberação das imagens inconscientes, a qual favorece a elaboração do conteúdo.

Jung não inventou, teoricamente, a *imaginação ativa*, apenas a nomeou, no intuito de

sistematizar um procedimento já conhecido e exercido bem antes dele na Alquimia. A *meditatio* alquímica, por exemplo, realiza a mesma função que a *imaginação ativa*, a saber, possibilita a passagem de conteúdos inconscientes para a consciência, expressando assim a realidade inconsciente. O seu trabalho e mérito científico foi conseguir descrever e sistematizar uma realidade até então desconhecida, evidenciando uma função criativa no inconsciente. As suas pesquisas evidenciaram, sublinharam o desenrolar de um processo que ocorre na psique humana.

Todos os trabalhos e experimentos alquímicos realizados estão simbolicamente representados nas imagens produzidas durante o processo de transmutação. As imagens oníricas apresentadas por Jung em seu livro “Psicologia e Alquimia” (1991) possuem o mesmo significado simbólico. Ambas refletem esse processo interno de transformação, o qual nos aponta uma meta. Esta meta é o centro e, ao mesmo tempo, é a própria transformação da personalidade. Na medida em que este processo se desenvolve, o centro da personalidade, antes localizado no *eu*, vai se deslocando para um outro centro, que é o da personalidade total, o *si-mesmo*, sendo este último a meta e, ao mesmo tempo, o caminho que a ela conduz.

A psique inconsciente comunica-se conosco através de símbolos. Diariamente, através de nossos sonhos, defrontamo-nos com imagens simbólicas, as quais nos informam sobre a nossa situação psíquica inconsciente. Estas imagens são símbolos que contêm matéria do inconsciente pessoal e do inconsciente coletivo. As imagens relativas ao inconsciente pessoal são passíveis de compreensão mediante uma profunda reflexão, pois elas se referem a algo que o sonhador já vivenciou de alguma forma. As imagens do inconsciente coletivo são completamente desconhecidas para o sonhador à semelhança do sonho da fênix anteriormente citado. Para compreendê-lo o sonhador deverá pesquisar seus significados na história do

pensamento humano. Os símbolos alquímicos se encontram nessa categoria. O sonhador contemporâneo, geralmente, não está familiarizado com seus conteúdos. A produção onírica é engendrada pelo próprio *si-mesmo*, ele é o narrador do texto sonhado. O *eu* lida com a realidade concreta, nada existe na consciência que não tenha “passado” por ele. No entanto, tudo que é desconhecido situa-se na esfera inconsciente da psique. O *eu* é capaz de sintetizar determinados conteúdos em um signo ou em uma alegoria, já que conhece a realidade a que se refere, porém a criação e a produção de um símbolo, o qual contém em si uma dimensão conhecida e outra desconhecida, é mais difícil. Os produtos da psique inconsciente, isto é, do *si-mesmo*, do centro da personalidade total, não conseguem ser abarcados pelo *eu* da consciência. A razão para este fato é que:

todo produto do *eu* é por ele conhecido, mas os símbolos resumem conteúdos ainda não percebidos, e mais, não conseguimos apreendê-lo em sua totalidade, já que suas raízes estão nas profundezas do *inconsciente coletivo*. As produções do inconsciente são, principalmente, do coletivo, são simbólicas e se mostram através de imagens, visões, bem como em produções passíveis de expressão. As imagens alquímicas e as imagens oníricas apresentam o mesmo valor simbólico: Aquilo que não se podia exprimir ou se exprimia apenas imperfeitamente através da palavra escrita, o alquimista traduziu em suas imagens, cuja linguagem, apesar de extravagante, era muitas vezes mais inteligível do que seus conceitos filosóficos insuficientes (Jung, 1991; p. 128).

Através de uma série de sonhos de um homem, Jung percebeu uma estreita relação entre as imagens e o processo alquímico de transformação. Elas expressam um processo interno de transformação, o qual se dirige para uma meta. A este processo ele deu o nome de *processo de individuação*. A individuação, no sentido junguiano, não significa isolamento e muito menos individualismo, mas diferenciação. Como nas camadas psíquicas inconscientes mais profundas somos semelhantes, respondemos instintivamente aos estímulos internos e externos de acordo com a nossa espécie. Por isto ocorre em nossa interioridade uma diferenciação; sendo esse processo espontâneo, ele nos diferencia, para que possamos ser uma singularidade

na pluralidade. A partir dos nossos próprios símbolos e dos símbolos coletivos, iniciamos nossa trajetória alquímica individual, partindo para o encontro com aquilo que há de mais íntimo em nós. É neste sentido que o *processo de individuação* é, ao mesmo tempo, individual e coletivo. Jung (2003): “Os símbolos oníricos do processo de individuação são imagens de natureza arquetípica que aparecem no sonho; elas descrevem o processo de busca do centro, isto é, o estabelecimento de um novo centro da personalidade” (p. 51). Na regência desse processo encontra-se o *si-mesmo*, o qual é, ao mesmo tempo, o caminho e a meta a ser alcançada. Esta meta é o centro<sup>29</sup> e, quando atingido, realiza-se a transformação da personalidade. Vejamos o que Jung nos diz deste processo (2003):

A vontade consciente não pode alcançar uma tal unidade simbólica, uma vez que a consciência, nesse caso, é apenas uma das partes, Seu opositor é o inconsciente coletivo, que não compreende a linguagem da consciência, é necessário contar com a magia dos símbolos atuantes, portadores das analogias primitivas que falam ao inconsciente. Só através do símbolo o inconsciente pode ser atingido e expresso; este é o motivo pelo qual a individuação não pode, de forma alguma, prescindir do símbolo. Estes, por um lado, representam uma expressão primitiva do inconsciente, e por outro, é uma idéia que corresponde ao mais alto pressentimento da consciência (p.35).

Os símbolos que surgem neste processo apontam para uma meta, e esta meta é o novo centro da personalidade total, isto é, o *si-mesmo*. Na trajetória para o centro vão surgindo formas, as quais Jung denominou de mandalas<sup>30</sup>. A existência dos símbolos para a comunicação com o inconsciente é imprescindível, característica enfatizada pela linguagem da consciência que não inclui as riquezas do inconsciente. Antes deste processo, o *centro* da personalidade situava-se na consciência do *eu*. A meta é o deslocamento deste pequeno centro para um

---

<sup>29</sup> O *centro* representa a interioridade transcendental no ser humano, na linguagem das religiões esse *centro* é o próprio Deus. Jung atribuiu, psicologicamente, a este *centro* a denominação de *si-mesmo*, representando a instância divina na psique humana.

<sup>30</sup> As mandalas são figuras circulares e quaternárias as quais expressam a totalidade. Elas manifestam o *si-mesmo* no curso do processo de individuação.



centro maior da personalidade total, no qual se encontra o *si-mesmo*. O *eu* não produz símbolos, estes são conteúdos espontâneos da psique inconsciente produzidos pelo *si-mesmo*. A razão para este fato é que o *eu* só produz algo se for por ele conhecido. Para Jung, estamos diante de um símbolo quando a maior parte de seu significado permanece desconhecido. O símbolo resume significados ainda não percebidos pela consciência do *eu*. As imagens alquímicas possuem o mesmo significado simbólico das imagens de um grande sonho.

Além desses aspectos gerais da contribuição de Jung para a compreensão dos processos psíquicos inconscientes relativos à presença da meta tanto no simbolismo alquímico como nos sonhos, há ainda uma relação entre as diversas fases alquímicas e o *processo de individuação*.

Jung (1991):

O caminho para a meta a princípio é caótico e imprevisível, e só aos poucos vão se multiplicando os sinais de uma direção a seguir. O caminho não segue a linha reta, mas é aparentemente cíclico. [...] Os sonhos, enquanto manifestações dos processos inconscientes, traçam um movimento de rotação ou de circumambulação em torno do centro, dele se aproximando mediante ampliações cada vez mais nítidas e vastas. (p. 39).

Como foi mencionada acima, a primeira fase do processo alquímico, a *nigredo*, relaciona-se psicologicamente com a melancolia. Este estado psíquico ocorre no início da conscientização do *processo de individuação*, o qual se refere ao confronto entre o *eu* e o inconsciente personificado na *sombra*. Em termos alquímicos, a *sombra* corresponde à *nigredo*, a matéria-prima a ser transformada.

Assim, a representação psicológica da matéria-prima é a *sombra*, ou seja, a *nigredo* da alma. A *mortificatio* e a *putrefation* também se relacionam à fase inicial. Psicologicamente, este é um momento de grande sofrimento, corresponde à descida aos infernos, implicando

destruição e morte. A matéria-prima a ser transformada é a própria *sombra*, portanto um atributo da nossa personalidade consciente. Para Jung é extremamente importante a conscientização e a integração de conteúdos da *sombra*. Para ele nenhum processo de transformação ocorre se deixarmos de lado uma pequena parte que seja do nosso inconsciente. O ser que participa do *opus* é o ser inteiro, nada pode ficar de fora do processo.

*Calcination* é o momento do aquecimento, do abrasamento da *matéria-prima*. Psicologicamente, corresponde ao sofrimento do *eu* frente a determinado conteúdo do inconsciente. Este momento é o do queimar-se, abrasar-se nas emoções produzidas a partir deste confronto. É importante lembrar que este processo é cíclico e, portanto, estas etapas se repetem sucessivamente como representada pela imagem do *uroboros*. Assim, quando estivermos relatando determinada fase, não significa que ela não irá mais acontecer, muito pelo contrário, pois o *processo de individuação* nunca se esgota. Este processo se inicia no momento em que nascemos, já que ele é um *processo de amadurecimento psicológico* como Jung também o definiu.

*Solutio e separatio* aludem para a dissolução e fragmentação da *prima matéria*. Psicologicamente, é sentida como uma dispersão ou desorientação psíquica. O *eu* se encontra perdido sem saber o que fazer ou como agir. O elemento *água* sugere o estado de inconsciência do *eu*. Esta operação ainda se encontra vinculada à *nigredo* passando para *albedo*. Depois da desorientação e dissolução, surge uma nova atitude.

*Sublimation* representa a saída do espírito do corpo, a fluidificação da matéria-prima, que é a libertação. Na linguagem psicológica, é a passagem de uma fase a outra no sentido ascendente da energia psíquica. Representa a compreensão do problema em um nível. Jung

cita, freqüentemente, quando o paciente se dá conta de que não está sozinho, de que seu sofrimento também é o sofrimento do outro, então o problema é reformulado. A *sublimatio* nada tem a ver com a sublimação freudiana, a qual visa reprimir um impulso instintivo, adequando-o a uma exigência social. Para Jung é neste momento alquímico que é feito o verdadeiro ouro, a verdadeira transformação do conteúdo psíquico.

*Coagulation* representa a reunião dos elementos do *opus* já diferenciados. Simboliza a reintegração dos conteúdos psíquicos diferenciados, isto é, aqueles conteúdos anteriormente trabalhados, por exemplo, alguns aspectos da *sombra*, os quais foram conscientizados e agora são integrados à consciência do *eu*. Isto gera a ampliação da personalidade. O *eu* se dá conta da atitude velha e, conscientemente, transforma-a. Esta etapa está relacionada à passagem da *albedo* à *rubedo*, à realização do *opus*.

*Coniunction* corresponde à união dos opostos, isto é, à integração dos conteúdos do inconsciente à consciência. É a cura da dissociação, a qual, dependendo da sua magnitude, pode gerar neurose ou mesmo psicose. Esta fase do processo está relacionada com a *rubedo* e com a *quinta-essência*.

Ao introduzir a Alquimia na Psicologia, Jung trouxe à luz da consciência um conhecimento até então obscuro sobre a psique humana e à margem da ciência psicológica. As suas pesquisas evidenciaram a manifestação de um processo anímico presente no simbolismo alquímico.

## **4 A LEITURA PSICOLÓGICA DA ALQUIMIA NO TEXTO DE CLARICE LISPECTOR**

**Eu, alquimista de mim mesmo. Sou um homem que se devora? Não, é que vivo em eterna mutação, com novas adaptações a meu renovado viver e nunca chego ao fim de cada um dos modos de existir.  
Clarice Lispector<sup>31</sup>**

**Aquilo que não se podia exprimir ou se exprimia apenas imperfeitamente através da palavra escrita, o alquimista traduziu em suas imagens, cuja linguagem, apesar de extravagante, era muitas vezes mais inteligível do que seus conceitos filosóficos insuficientes.  
C. G. Jung<sup>32</sup>**

### **4.1 Os Significantes Simbólicos da Alquimia**

A palavra é a matéria-prima em Clarice Lispector. Essa matéria-prima precisou ser transmutada para que conseguisse representar o emergente indizível de seu mundo interno. A autora produziu uma alquimia da linguagem a fim de conseguir produzir suas imagens que nos falam de uma realidade atemporal e aespacial, e com elas criou seu universo ficcional. Estas imagens se referem aos processos alquímicos de transformação. O texto clariciano

---

<sup>31</sup> Clarice Lispector. Um Sopro de Vida. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978. p.85.

<sup>32</sup> C. G. Jung. Obras Completas vol. XII. Psicologia e Alquimia. Petrópolis: Vozes, 1991.

possui forte coesão de sentidos e significados. O universo ficcional clariciano é tão redondo, tão coerente, que até mesmo aqueles textos que aparentam ser não-lógicos em sua estrutura narrativa possuem uma lógica, apresentam uma ordem, como é o caso de *Água Viva*. A lógica existente nesse livro é a mesma lógica da narrativa onírica, a qual se refere ao todo através de fragmentos, tais como os sonhos. Assim a aparente falta de lógica em *Água Viva* obedece a uma Ordem como está escrito no próprio texto: “Oh, como tudo é incerto. E, no entanto dentro de Ordem. Não sei sequer o que vou ter de escrever na frase seguinte”. (p. 65). Esta é uma narrativa que sustenta o diálogo entre narrador-narratário, na qual tempo e espaço estão relativizados em um espaço-tempo *continuum*. Todos os recursos de linguagem como os neologismos e o metafórico-metonímico, utilizados por Lispector, visam representar a outra realidade: a realidade inconsciente que é livre de quaisquer grilhões oferecidos pela razão. Em verdade a obra de Lispector desestabiliza os axiomas da lógica racional cartesiana, lançando-nos num universo onde coexistem realidades aparentemente contraditórias como bem apontou Szklo (1988):

O texto de Clarice nos permite penetrar num espaço em que as mentalidades ocidentais formadas nos axiomas rígidos da lógica cartesiana são postas em xeque. Somos introduzidos num universo de pensamento que pressupõe a coexistência e mesmo a fusão de realidades aparentemente as mais contraditórias. (Remate de Males, nº 9, p. 108).

O texto se refere a uma realidade sutil que, de alguma forma, encontra-se conectada com a realidade cotidiana. Nossa maneira de olhar o mundo, fundada nas concepções racionalistas, dificulta a percepção dessa realidade sutil. Ademais a visão de mundo racionalista e unilateral favorece a dissociação do contexto fenomênico, o qual concebemos como constituído por várias realidades expressas de duas maneiras: o mundo concreto e o mundo dos sentidos. Essa atitude dissociada da vida produziu e continua produzindo sérias mazelas sociais, tais como as minorias excluídas. A idéia que nos impõe um empobrecimento

faz eco em Campos (1999), quando aponta sua reflexão na perspectiva de Theodor Adorno: “O autor assinala a diminuição social da camada conhecedora de música, atentando para o fenômeno da regressão na audição associado a uma acomodação coletiva, fundada num estado regressivo sócio-psicológico.” (p. 262). A inversão de valores ou a ratificação de valores unilaterais e pragmáticos distanciam o ser humano de suas raízes simbólicas, obrigando-o a uma existência na incompletude.

O texto clariciano apresenta uma atmosfera alquímica de busca e transformação na qual encontramos a solidão, o silêncio, o segredo e o sagrado. Essa atmosfera é propícia para a transformação, purificação e libertação da luz aprisionada na matéria-prima. A solidão, o silêncio, o segredo e o sagrado estão presentes na voz do narrador e na fala das personagens, como mostram respectivamente os excertos do primeiro romance de Lispector: “[...] Eu mesma posso morrer de sede diante de mim. A **solidão** está misturada à minha essência [...]” (p. 170); “- Talvez o **segredo** esteja aí talvez seja isso o que eu adivinhei em você [...]” (p. 171). “[...] Mais do que isso, nada. Mas o vazio tem o valor e a semelhança do pleno. Um meio de obter é não procurar, um meio de ter é o de não pedir e somente acreditar que o **silêncio** que eu creio em mim é resposta a meu – a meu mistério”. (A Hora da Estrela, p.18/9). “[...] escrever é coisa **sagrada** onde os fiéis não têm entrada”. (Um Sopro de Vida, p. 20). Estes excertos mostram a presença desses “Ss” no processo de criação de Clarice Lispector, à semelhança do que ocorria com os antigos alquimistas quando no trabalho com a matéria-prima. A forma como são trabalhados o sagrado, o segredo, a solidão e o silêncio assemelha-se à atitude dos alquimistas em seus laboratórios empenhados na transformação da matéria-prima. No texto clariciano o secreto é cultuado como um segredo, sendo esta uma atitude importante no *opus* alquímico. A transformação do vil metal em metal precioso era realizada de forma sagrada, secreta e solitária, transformando-se em segredo. O alquimista realizava a

transfiguração da matéria na mais completa solidão e no mais sepulcral silêncio. Todo o procedimento alquímico era sagrado, pois muitos desses filósofos pressentiam que não estavam apenas trabalhando com as substâncias materiais devido à sua concepção de matéria - para eles a matéria continha, em si, o sagrado. Assim acreditavam que também estavam lidando com uma matéria sutil e muito misteriosa e, por isto mesmo, desconhecida. Jung, (1991) referindo-se a um escrito alquímico, *Rosarium Philosophorum*, discorre sobre a existência do segredo cultuado pelo alquimista. Jung afirma que aquele determinado alquimista possuía consciência de que ele não trabalhava com a fabricação do ouro material, e o que ele possuía era o segredo filosófico. Assim o sagrado, o segredo, o silêncio e a solidão, esses quatro “Ss”, compõem e integram o universo clariciano, unindo os mundos interno e externo representados no texto.

Do mesmo modo encontramos a presença da morte no texto significando o eterno movimento cíclico da matéria. Outro elemento importante é a consciência da finitude do *eu* como *artífice*, aquele que opera a obra. A transfiguração, porém, faz parte da esfera do *si-mesmo*. Uma outra semelhança com o texto alquímico é o próprio caráter desconhecido e obscuro do texto clariciano. A fim de introduzir a alquimia no texto de Lispector, apresento a seguir alguns motivos estáticos que traduzem uma situação, um estado, uma condição, cuja função é de permitir a descrição dos diferentes estágios do processo alquímico, adquirindo, assim, um valor simbólico.

#### **4.1.1 Ouro Alquímico**

As características do próprio metal, sua cor refletida ao sol, a luz da vida, faz desse valioso metal um receptáculo para todo tipo de projeções relativas ao poder espiritual. Nas

palavras da própria Lispector encontramos o significado alquímico do ouro: [...] *o pior é esse hábito mental em que cai de querer transformar tudo em ouro.* (Borelli, 1981; p. 117). Von Franz (1992), discorrendo sobre o conceito da forma em um escrito de Dorn, fala sobre o ouro alquímico:

O ouro é a forma que foi extraída ou novamente retirada de seu corpo exterior, e é algo tão sutil que exerce um efeito sobre todo e qualquer objeto externo, que a forma celeste possui graças à sua virtude de unidade. O ouro é aquela divina semente oculta em todos os materiais, não apenas especificamente nos metais, mas em todos os objetos materiais [...], se você extrair ouro desta maneira, você terá aquela coisa que repete o trabalho criativo de Deus, você terá um pedacinho dessa coisa em suas mãos [...] Com a criatividade roubada de Deus pode-se criar e transformar coisas. O ouro possui essa virtude devido à virtude de sua unidade. (p. 49).

O ouro era a forma da representação do próprio Deus. Em *Uma Aprendizagem ou o Livro dos Prazeres* encontramos alusão ao poder unificador do ouro, aquele fio que tece e que une o início e o fim das coisas: [...] faz de conta que fiava com fios de ouro as sensações, faz de conta que a infância era hoje e prateada de brinquedos, faz de conta que uma veia não se abria e faz de conta que dela não estava, em silêncio alvíssimo, escorrendo sangue escarlate [...] (p. 12). O ouro representa a meta de todo alquimista, já que ele pretende transformar a matéria comum em matéria real, divina, imperecível. Eliade (1987), discorrendo sobre alquimia e iniciação, refere que: [...] O ouro, recordemos, é o símbolo da imortalidade. No Egito, acreditava-se que a carne dos deuses era de ouro: tornando-se Deus, o Faraó obtinha igualmente uma carne de ouro (p. 119). A transmutação em ouro denuncia o caráter espiritual em decorrência da pureza deste metal. Encontramos o ouro na voz do narrador como alimento inacessível à protagonista Macabéa: [...] Mas não vou enfeitar palavras, pois se eu tocar no pão da moça esse pão se tornará em ouro – e a jovem (ela tem dezenove anos) não poderia mordê-lo, morrendo de fome [...] (p. 19). Em G. H. encontramos a interrogação: [...] Um cálice de ouro? (p. 103) que aponta para a tradição do Santo Graal, o que implica a



transfiguração e morte do rei na própria alquimia.

Jung (2003) expõe o ouro como a substância ligada ao deus sol, o qual possui a representação do *si-mesmo*: [...] O ouro é, segundo *MICHAEL MAIER*, ‘Obra circular do Sol – o barro cintilante e formado numa substância maravilhosa, dentro da qual os raios do sol são reunidos e reluzem’ (p. 74). Psicologicamente o ouro possui a função figurativa de representar aquele núcleo mais íntimo presente na psique humana, o *si-mesmo*.

#### 4.1.2 As Cores Alquímicas

As cores estão presentes de forma constante. Elas retratam e exprimem situações possuindo o poder de representar determinada realidade. As cores mais citadas no texto clariciano são o preto, o branco e o vermelho, e essas são as cores tradicionais do *opus* alquímico. Elas representam as etapas do processo de transformação da matéria-prima a saber: *nigredo*, *albedo* e *rubedo*, respectivamente. Jung (1991), discorrendo sobre o *opus*, refere estas cores: [...] ‘Eu sou o branco negro e o vermelho amarelo’. Por outro lado, é sublinhado o fato de o “lápiz” reunir em si “omnes colores” (todas as cores)” (p. 180). Em Uma aprendizagem ou o Livro dos Prazeres encontramos em vários momentos a presença da cor vermelha: “- e procurou e comprou para todos os alunos e alunas de sua classe guarda-chuvas vermelhos e meias de lã vermelhas [...]” (p. 111). Em um outro texto (2003) encontramos: “Parece que o ‘sangue rosa’ do salvador alquímico se origina da mística da rosa que penetrou na alquimia e, sob a forma da tintura vermelha, exprime a força salutar e totalizadora de certo Eros” (p. 288). As cores alquímicas estão presentes também nas imagens pintadas de Lispector.

### 4.1.3 Os Animais

Na perspectiva da alquimia os animais estão presentes no texto e representam, em termos psíquicos, um extrato mais primitivo da psique humana. Para Nunes (1969):

Tem excepcional importância, na concretização dessa experiência, o encontro do homem com a natureza orgânica, especialmente com os animais [...] a presença da existência primitiva, universal que o cotidiano, o hábito e as relações sociais mantêm represada [...] Os bichos constituem, na obra de Clarice Lispector, uma simbologia do Ser [...] são símbolos palpáveis, sensíveis, dessa realidade primordial (p.125).

A presença dos animais no texto denota a existência de conexões com as camadas mais primitivas da psique humana, bem como a participação com o todo da criação. Encontramos em *Perto do Coração Selvagem*: galinha, minhoca (p. 9), lagartixa (p. 86); em *O Lustre*: lebre (p.14); em *A Cidade Sitiada*: rato (p.11), falcão, pavão (p. 54/5).

Dentre os animais presentes no texto o cavalo merece uma reflexão especial, tanto pela frequência com que aparece, quanto pelo seu amplo significado psicológico. Este animal assume vasta representação, sendo que uma delas é a da própria energia psíquica. Através da imagem<sup>33</sup> cavalo podemos tomar conhecimento de como está ou de como se manifesta e, ainda, para onde se direciona a energia naquela psique. No *Dicionário de Símbolos Chevalier* (1990), a simbologia do cavalo é tratada de forma extensa. Mas aí não se encontram registradas todas as representações deste animal de tão vasto seu significado em nossa vida psíquica. Este autor inicia apresentando o cavalo ligado ao mundo ctoniano e às grandes figuras lunares, percorre tanto os domínios do mundo subterrâneo quanto do mundo da luz,

---

<sup>33</sup>No sentido junguiano imagem é uma expressão concentrada da situação psíquica como um todo e não simplesmente, ou sobretudo, dos conteúdos inconsciente. É a expressão de conteúdos inconscientes, não todos, mas apenas dos momentaneamente constelados.

isto é, ele transita pela morte e pela vida. No texto clariciano o cavalo apresenta vasta expressão: ora como um grande sábio ele representa um mistério, um paradoxo, ora como simplesmente um animal. Cavalo e cavaleiro se alternam, por vezes resume a própria existência, a própria energia da vida livre e liberta. Em *Água Viva*: “[...] Deixo o cavalo livre correr feroso. Eu, que trote nervosa e só a realidade me delimita.”(p.19). Podemos visualizar nesse excerto um ser livre e ligado ao elemento fogo, bem como a metamorfose de um *eu* feminino (trote **nervosa**) em cavalo. Em *Uma Aprendizagem ou o Livro dos Prazeres* ele surge como um ser paradoxal, resumindo o selvagem e o suave ao mesmo tempo. Ele também se apresenta como um ser eterno e livre:

[...]“Existe um ser que mora dentro de mim como se fosse casa dele, e é. Trata-se de um cavalo preto e lustroso que apesar de inteiramente selvagem – pois nunca morou antes em ninguém nem jamais lhe puseram rédeas nem sela – apesar de inteiramente selvagem tem, por isso mesmo, uma doçura primeira de quem não tem medo: come, às vezes, na minha mão. Seu focinho é úmido e fresco. Eu beijo o seu focinho. Quando eu morrer, o cavalo preto ficará sem casa e vai sofrer muito. A menos que ele escolha outra casa e que esta outra casa não tenha medo daquilo que é, ao mesmo tempo, selvagem e suave. Aviso que ele não tem nome: basta chamá-lo e se acerta com seu nome. Ou não se acerta, mas, chamando com doçura e autoridade, ele vai. Se ele fareja e sente que um corpo-casa é livre, ele trote sem ruídos e vai. Aviso também que não se deve temer o seu relinchar: a gente se engana e pensa que é a gente mesmo que está relinchando de prazer ou de cólera, a gente se assusta com o excesso de doçura do que é isto pela primeira vez”. Ela sorriu. Ulisses ia gostar, ia pensar que o cavalo era ela própria. Era? (p. 28); Em *Perto do Coração Selvagem*: [...] Sentia o cavalo vivo perto de mim, uma continuação do meu corpo. Ambos respirávamos palpantes e novos. (p. 65).

Nesses excertos há uma transformação em cavalo, e Chevalier (1990) se refere ao homem metamorfoseado em cavalo: “o possuído e o iniciado [...] a *inversão* dos papéis entre cavalo e cavaleiro, já esboçada mais acima, prossegue, chegando a atingir suas mais extremas conseqüências. Em todas essas tradições, o homem, i.e., o possuído, transformar-se ele próprio em cavalo, para ser **montado** por um espírito.” (p. 204). Na antiga China os iniciados eram chamados de *jovens cavalos*. As reuniões secretas iniciáticas eram chamadas de “soltar

os cavalos”, porque o cavalo é dotado de clarividência, ele ensina ao humano, isto é, a intuição ensinando a razão. Essa relação entre cavaleiro e cavalo aponta para mundos diferentes, ou melhor, um mundo no qual a intuição, um saber não-racional, apresenta-se concretamente na busca do espiritual: “A iniciação dos cavaleiros do Ocidente medieval apresenta certa analogia com a simbólica do cavalo, montaria privilegiada da busca espiritual.” (p. 205) Em *O Lustre* surge o cavalo como personagem misterioso, detendo o domínio do mundo invisível. Ele percorre o espaço noturno e deserto de criaturas humanas, circulando entre a sombria vegetação que rodeia a casa em Granja Quieta: “[...] Os candeeiros acesos vacilavam no fio sob o vento, num prolongado movimento mudo [...] Na quietude de Granja algum cavalo solto movia vagaroso as ervas com pernas finas [...]” (p. 11). O cavalo, como figura ligada ao mundo ctônico, apresenta domínios que também abrangem os mistérios noturnos da Grande Mãe, os mistérios da vida e da morte, o mundo da deusa Demeter e os Mistérios de Elêuses. A festa da celebração da colheita envolvia o filho ctônico de Demeter, o deus Dioniso, o qual se encarregava da festa da fecundação estendida a homens e mulheres. Enfim momentos de celebração da vida e da morte das sementes. O cavalo em *A Cidade Sitiada* está presente de forma maciça e em conexão com a vida do espírito. Ele é o arauto do ciclo eterno da vida e, conseqüentemente, anunciador da ressurreição: “Quando todas as cidades fossem erguidas com seus nomes, elas se destruiriam de novo porque assim sempre fora. Sobre os escombros reapareceriam cavalos anunciando o renascimento da antiga realidade, o dorso sem cavalo. Porque assim sempre fora. “[...] assim seria, pois o mundo era redondo.” (p. 88). Em vários momentos a narração descreve Lucrecia sem consciência, como também não se preocupa em tê-la: “[...] Ah, morrer de amor, disse má, encostando-se à águia de pedra. Olhando-a, foi assim que Lucas a viu e lembrou-se depois dela; humilde, guardada por águias de pedra” (p.168). Esta associação com a “águia de pedra” alude à estagnação da vida interior de Lucrecia que encontra-se petrificada. Nos contos de fadas encontramos as

figuras petrificadas, sendo uma das tarefas do herói vivificá-las, colocando novamente em funcionamento o fluxo da energia vital. Sob outro ângulo a águia possui o significado do próprio *opus alchymicum*. No final desse romance encontra-se ratificado o estado de inconsciência da protagonista: “Cada vez era mais tarde. Séria, ardente, correu para a sala, agarrou o frio bibelô e encostou-o à face, de olhos cerrados. Então abandonaria tudo isso [...]? No grande rosto de cavalo a lágrima escorria. E o bibelô construído pelos olhos [...]” (p.195). Os cavalos não mais habitam livremente São Geraldo. Assim como a águia o cavalo está representando um estancamento do fluxo da energia: “[...] Os habitantes o haviam desertado ou dele desertado seus espíritos [...]” (p. 196). O fluxo de energia dirige-se para o inconsciente.

É interessante observar a presença do cavalo conectando todo o texto. Chamo a atenção para a relação entre *Perto do Coração Selvagem* e *A Hora da Estrela*. Neste dois extremos há uma conexão impressionante denunciando uma inter-relação, tanto entre os personagens, quanto referente à representação do cavalo como possuidor de uma natureza que transcende os domínios do *eu*. Ele anuncia a ressurreição das personagens as quais sofrem uma alquimia. A transfiguração atinge de forma diferente as duas personagens: Joana parte para uma nova vida “[...] 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** [...]” (p.192). Este se levantar “forte e bela como um cavalo novo” encontra-se no momento da morte de Macabéia. Joana, ao afirmar “morte-sem-medo”, declara seu renascimento na hora da morte de Macabéia. Pois quando Macabéia morre um cavalo relincha de felicidade: “[...] E enorme como um transatlântico o Mercedes amarelo pegou-a e **neste mesmo instante em algum único lugar do mundo um cavalo, como resposta, empinou-se em gargalhada de relincho.**” (p. 95). A conexão entre estas duas realidades expressa a concepção de morte no texto como

transformação, a morte não é vista como destruição. Chevalier designa o cavalo como uma divindade das águas:

Ao participar do *segredo* das águas fertilizantes o cavalo conhece o caminho subterrâneo por elas percorrido; e isso explica que, desde a Europa até o extremo Oriente, se acredite que ele tenha o dom de fazer brotarem fontes com a pancada de seu casco [...] O próprio Pégaso inaugura essa tradição de criar a fonte Hippocrène – Fonte do cavalo – não longe do bosque sagrado das Musas [...] Neste caso, a função do cavalo é a de *despertar* o Imaginário, assim como anteriormente ele *despertava* a natureza no momento da renovação.

Eis a obra transfigurada. Esta é a morte do *eu*, cedendo seu lugar para o *si-mesmo* o qual, a partir deste momento, regerá todo o processo de transfiguração.

Visando ampliar a idéia do cavalo no texto, gostaria de trazer os últimos parágrafos do conto *Seco Estudos de Cavalos*, em *Onde Estivestes de Noite* (1974):

A noite é a minha vida com o cavalo diabólico, eu feiticeira do horror. A noite é minha vida, entardece, a noite pecadoramente feliz é a vida triste que é a minha orgia – ah rouba, rouba de mim o ginete porque de roubo em roubo, até a madrugada, eu já roubei para mim e para o meu parceiro fantástico, e da madrugada já fiz um pressentimento de terror de demoníaca alegria malsã. Livra-me, rouba depressa o ginete enquanto é tempo, enquanto ainda não entardece, enquanto é dia sem trevas, se é que ainda há tempo, pois ao roubar o ginete tive que matar o Rei, e ao assassiná-lo roubei a morte do Rei. E a alegria orgíaca do nosso assassinato me consome em terrível prazer. Rouba depressa o cavalo perigoso do Rei, rouba-me antes que a noite venha e me chame. (p. 58).

Este excerto faz alusão a significados alquímicos no início do processo de transformação. Esta fase é a *nigredo*, momento de obscurecimento e mortes, isto é, transformações. O rei e a rainha são personagens régios do processo alquímico. Na alquimia e no texto clariciano a morte se refere à morte do *eu* o qual passa a ser integrado ao *si-mesmo* iniciando um outro processo. Em verdade o sentido da morte é a entrega do poder da vontade cega do *eu* que

desconsidera o outro ser que com ele co-habita e é mais abrangente, o *si-mesmo*.

Portanto, o sentido simbólico que o cavalo assume no texto de Lispector é o de espírito. Assim como o espírito quer se libertar da matéria, sendo esta uma das metas alquímicas, o cavalo também é um espírito livre que, porém se encontra aprisionado a um corpo.

#### 4.1.4 As Flores

Em relação às flores destacam-se principalmente as rosas como pode ser percebido no excerto de *Perto do Coração Selvagem*: “Essa música parece uma rosa azul, dissera bem consciente de que só ela podia compreender [...]” (p. 80). A rosa é um símbolo do feminino por excelência e um símbolo altamente valorizado na alquimia. Jung (1991) refere o escrito alquímico *Theatrum Chemicum* no qual se encontra a flor azul dos alquimistas: “[...] A ‘flor de ouro da alquimia’ pode também ser ocasionalmente uma flor azul, a flor de safira do hermafrodita.” (p. 91). Ela representa e resume todo o trabalho alquímico de transformação, é um dos símbolos da realização do *opus*. Em *O Lustre* encontramos:

[...] não podendo esgueira-se como as flores dormentes mas dando perfume inutilmente [...] (p. 73); As flores estremeciam vívidas nas trevas. (p. 94) [...] a pele pálida de gardênia. (p. 143) [...] as flores vermelhas do jarro repetiam-no e tudo se bastava com segredo e terror, [...] As flores estremeciam na jarra estreita. (p. 179). [...] tremeu sozinha no ar como botões de rosa (p. 223) [...] ela lembrava uma monstruosa flor aberta n’ água – desceu as escadas sentindo-se extraordinariamente jovem e trêmula (p. 227).

Na alquimia a flor surge como a *flor de ouro*, a *flor de lótus*. Na alquimia ocidental a rosa assume um lugar específico, o processo alquímico também é representado por esta flor. Encontramos nos textos alquímicos referências à rosa de sete pétalas, à rosa branca, à rosa vermelha e à rara rosa azul dos alquimistas. Encontramos em Jung (2003) referência à rosa e

suas representação na alquimia: “A rosa, do mesmo modo que o lótus indiano que lhe corresponde, tem um significado marcadamente feminino. Ela deve ser compreendida em MECTILDE como uma projeção de seu próprio Eros feminino em Cristo” (p. 287). Neste sentido, a presença das flores, e da rosa em especial, possui um significado simbólico no texto à semelhança da alquimia. É importante lembrar que a alquimia medieval encontrou na figura do Cristo o correspondente para a *Pedra Filosofal* como expomos a seguir.

#### 4.1.5 A Pedra

A pedra, como elemento metafórico, também está presente no texto como pode ser visto em *A Cidade Sitiada*: A cada parada do sonho, fixava uma rua desconhecida com novas pedras (p. 83); “[...] esperar um pouco na praça de pedra, todas as noites aquela moça ia esperar um pouco na praça de pedra, pôs-se de pé ao lado da estátua eqüestre para esperar um pouco na praça de pedra” (p. 84). Encontramos em *A Maçã no Escuro* o diálogo da personagem com as pedras: “As grandes e pequenas pedras esperavam [...]. As pedras esperavam a continuação do que ele começara a pensar.” (p. 34). Na cena em que Martim estabelece um diálogo com as pedras identifica-se a *meditatio* alquímica referida no capítulo um. A *meditatio* reflete a comunicação dos alquimistas com o todo conectado. Em *Um Sopro de Vida*, no Livro de Ângela, em *A Casa*, encontramos referências à pedra: “Este é um castelo de pedra maciça. Mas sua aura é um ninho de aluarada luz leve, Nele o sol brilha como um espelho.” (p. 112). Na alquimia a *pedra filosofal* é aquela que produz o elixir da longa vida, meta de todos os filósofos herméticos. Como Jung (1991) mostra:

[...] para os alquimistas a pedra não é nada menos que uma experiência religiosa originária que eles, como bons cristãos, tinham que confrontar e conciliar com sua fé. (p. 286); [...] Estes são despertados da morte, pela tintura divina extraída da pedra miraculosa, prenhe do espírito, para uma vida nova e mais bela. (p. 307); triturar a pedra até obter um pó muito fino;



pô-lo num vinagre claro celestial (coelestino) e ela dissolver-se-á imediatamente em água filosófica (p. 248).

A pedra possui um valor muito amplo para os alquimistas, ela resume a representação da substância transformadora.

#### **4.1.6 A Música**

O poder de transformação da música é conhecido por todos nós. Ao escutá-la nossas emoções reagem manifestando os fenômenos de atração ou repulsão, aproximação ou afastamento. É inegável sua interferência nas transformações dos humores. Campos (1999), em sua reflexão, fala em um dos sentidos da música:

Liberta de uma univocidade lógica – camisa de força de certo pensamento ocidental – a música é revelação, dicção de verdade, talvez porque nos seus intervalos haja espaço para o silêncio. Na medida em que abandona a representação e abriga formas de ocultação, intervalos e silêncio, a música desarranja qualquer cadeia semiótica prévia. A força (pulsão) musical habita longe das outras linguagens porque, assumindo o indizível, aceita a falência das formas de expressão (p. 269).

A presença do silêncio na notação musical expressa sua familiaridade com o indizível. Lispector também se utiliza do silêncio criando intervalos mudos através dos longos parágrafos. No final do Livro de Ângela há um intervalo silencioso provocado por páginas em branco. Na perspectiva dos pitagóricos a música se relaciona com o divino e, para von Franz, a música é puro arquétipo, ela chega direto ao inconsciente, não passa pelo intelecto. Encontramos no *Cahiers de l'Hermétisme* (1996) uma das figuras publicadas pela primeira vez em 1718 e atribuídas a Jean Conrard Barchusen, alquimista do séc. XVIII. A figura a qual nos referimos é a 77<sup>a</sup> que apresenta uma partitura musical dentro de um círculo contendo as

seguintes palavras: “Glória e honra a Deus que está nos céus”. Na primeira linha melódica vemos oito notas no pentagrama, dez notas para honra e quinze notas in *excelsis*, totalizando trinta e três notas. Esta imagem alquímica denota o lugar da música no processo alquímico. No texto clariciano a música ocupa um lugar significativo, ela expressa o próprio indizível, como podemos perceber no texto *Perto do Coração Selvagem*:

[...] o pensamento só era igual à música se criando [...] (p. 40). Eu não pensava pensamentos, porém música [...] (p. 66); Essa música parece uma rosa azul – disse ela voltada a meio em sua direção, sorrindo levemente maliciosa. No rosto seco e rugoso repentinamente, um veio d’água no deserto, os dois pequenos brilhantes tremiam de suas orelhas murchas, duas pequenas gotas úmidas, cintilantes (p. 80).

Em *O Lustre*: “Pairava um instante, flutuando, seu pensamento cruzava-se com o dela como o arco sobre a corda do violino, ligeiras fagulhas de perspicácia e surpresa desfaziam-se no ar.” (p. 49); e em *A Paixão Segundo G. H.*: “Entre duas notas de música existe uma nota, entre dois fatos existe um fato, entre dois grãos de areia por mais juntos que estejam existe um intervalo de espaço, existe um sentir que é entre o sentir [...]” (p. 94). A música em *A Cidade Sitiada* surge como arauto de algo maior, na melodia todas as vozes se distribuem na mesma linha melódica, mas o trombone se impõe rompendo a linha melódica: “[...] Mas em breve a música dramática os envolvia. O trombone reboava isolado acima da melodia [...]” (p. 35). Aquilo que se sobrepõe ao esperado pode ser o próprio destino como mais adiante vai ocorrer com *Lucrecia Neves*. Em *A Hora da Estrela*, na *Dedicatória do Autor*, vislumbramos referências a alguns compositores da música erudita ocidental, revelando o sentido da música para o autor do livro que oscila entre a própria *Clarice Lispector* e *Rodrigo*. A autora utiliza a linguagem da música para dizer do indizível. Encontramos em *Hutin (1979)*:

Em diversas pinturas e gravuras alquímicas é comum a representação de instrumentos musicais (às vezes instrumentos de cordas ou um órgão

portátil, outras vezes um clarim). É porque as vibrações sonoras representam um papel capital durante as operações: produzindo esta ou aquela vibração, trata-se de suscitar no seio da matéria-prima o fenômeno, a transformação desejada. Transformando-se, evoluindo durante as fases da Grande Obra, a mistura preparada emite diversos sons. Que se sucederão numa determinada ordem que o alquimista deverá conhecer cuidadosamente. (p. 60).

Para Platão a música atinge a alma, transformando-a. Hoje se usa a música em diversos ambientes para se obter melhor realização no trabalho e na produção. Já se sabe que os animais e as plantas também são afetados pelo poder transformador da música.

#### **4.1.7 Os Quatro Elementos no Texto**

A presença dos quatro elementos na obra de Clarice Lispector aponta para as constituintes alquímicas das representações no texto. Para os alquimistas a matéria é formada pelos quatro elementos. Von Franz (1992) comenta um texto alquímico que evidencia a visão dos quatro elementos na alquimia: “Se a forma germinou em sua matriz, todo o mundo visível é criado e é dividido em quatro elementos. A forma é o esperma da criatividade de Deus na matéria morta do princípio, a matriz, e daí surgiram todas as coisas” (p. 46). Jung traz essa questão dos elementos para a alquimia:

Os alquimistas não tiveram o propósito de fazer de sua pedra o salvador do mundo, nem pretenderam envolvê-la em uma quantidade considerável de mitologia conhecida e desconhecida, tal como ocorre em nossos sonhos. Eles encontravam essas propriedades em sua idéia de um corpo resultante da reunião dos quatro elementos, unindo as oposições mais agudas (p. 286).

Identificamos no texto os quatro elementos promovendo o processo alquímico. Dentre os quatro elementos, a *água*, que apresenta amplo e profundo significado na alquimia, figura de forma massiva no texto. Em *Perto do Coração Selvagem*, na parte *O banho*, este elemento está presente, promovendo uma transformação em Joana:

Imerge na banheira como no mar [...] Atenta para o que está sentindo, a invasão da maré. [...] Mas o que houve? [...] O quarto de banho é indeciso, quase morto. As coisas e as paredes cederam, se adoçam e diluem em fumaças. A água esfria ligeiramente sobre sua pele e ela estremece de medo e desconforto. Quando emerge da banheira é uma desconhecida que não sabe o que sentir. Nada a rodeia e ela nada conhece. (p. 60).

A água está presente em *Água Viva* não só no título, mas também no conteúdo. O elemento *fogo* também participa da alquimia do texto, promovendo transformações como mostra a personagem G. H.:

Mas sei que ao mesmo tempo quero e não quero mais me conter. É como na agonia da morte: alguma coisa na morte quer se libertar e tem, ao mesmo tempo, medo de largar a segurança do corpo. Sei que é perigoso falar na falta de esperança, mas ouve – está havendo em mim uma alquimia profunda, e foi no fogo do inferno que ela se forjou. E isso me dá o direito maior: o de errar (p. 142).

Jung (1985c), discorrendo sobre o processo alquímico, fala do elemento fogo: “Na alquimia o fogo tanto purifica como funde os opostos para formar a unidade” (p. 220). O elemento *terra* apresenta-se no momento de materialização, solidificando na consciência os conteúdos do processo de transformação como mostra este excerto de *Perto do Coração Selvagem*: “[...] Agora os pensamentos já se solidificavam e ela respirava como um doente que tivesse passado pelo grande perigo [...]” (p. 190). O elemento ar está presente em *Água Viva*: “[...] A ventania sopra e desarruma os meus papéis. Ouço esse vento de gritos, estertor de pássaro aberto em oblíquo vôo” (p. 14). Psicologicamente a transformação, através dos quatro elementos, simboliza os diversos momentos pelos quais passamos ao vivenciarmos alguma situação que nos envolve e nos mobiliza interiormente. Cada um dos elementos expressa em si aquilo que está sendo vivido. O *fogo* implica a presença de fortes emoções que nos queimam; já a água representa a retirada da consciência, sofrendo a inundação dos conteúdos inconscientes; o ar é a purificação através da compreensão; a terra, a solidificação,

apreendendo os significados das situações. Para os alquimistas os quatro elementos estão presentes em toda a matéria viva como seu substrato. De acordo com Jung (1991): “(ouro filosófico [...] no ouro, os quatro elementos se acham reunidos em proporções iguais)” (p. 180).

#### ***4.1.8 A Presença das Estrelas no Texto***

Na história da humanidade o céu estrelado mostrou-se propício às mais estranhas projeções na tentativa de traduzir o que era visto. Estranhamente essa conexão existe na matéria que nos constitui. Segundo a astrofísica Sylvie Vauclair, em seu livro *Sinfonia das Estrelas – A Humanidade Diante do Cosmos*, somos todos descendentes das estrelas:

A matéria é feita de células. Nas células temos moléculas, e nas moléculas temos átomos de carbono, que é elemento básico da vida. Precisamos também de cálcio para os ossos; ferros para o cérebro e magnésio para os músculos. Todos esses elementos – carbono, nitrogênio, oxigênio, fósforo, flúor, urânio – se originaram de reações nucleares nas estrelas. Se podemos existir agora sobre a terra é porque esses elementos já existiram na grande nuvem da qual o sol e os planetas se formaram. Somente os elementos leves, tais como hidrogênio, hélio e lítio, se formaram antes no início do universo. [...] somos filhos das estrelas (p. 131).

Psicologicamente a presença das estrelas implica em um universo desconhecido e transcendente a nós. Envolve o macrocosmo e o microcosmo, o axioma de Hermes: o que está acima é igual ao que está abaixo. A idéia de que somos um microcosmo está presente em *Perto do Coração Selvagem*: “[...] Por que não vem a chuva dentro de mim, eu querer ser estrela (p. 61); em *Um Sopro de Vida: A mais bela música do mundo é o silêncio interestelar*. Desculpe, mas não posso ficar sozinha contigo senão nasce uma estrela no ar [...]” (p. 64). E *Macabéa* se transforma em uma estrela, isto é, ela renasce para a própria fonte comum da vida: as “estrelas”. O cosmos possui um valor alquímico por ele ser o recipiente de conteúdos

vinculados ao *si-mesmo*, ou seja, ao Deus em nós, aquele que promove a transfiguração. É importante lembrarmos que estamos preocupados com a representação psicológica da alquimia e sua presença no texto. Neste sentido, ao falarmos em Deus estamos nos referindo a uma função psicológica de natureza irracional e que nada tem a ver com a existência ou não de Deus. O que nos interessa é a representação dessa força na psique humana, a qual, ao longo da história humana, foi nomeada Deus.

#### 4.2 A Interpretação Alquímica do Texto

No texto de Lispector as personagens são personificações de aspectos da realidade interior existente no humano. Elas não possuem características psicológicas individuais, já que não constituem um ser, mas uma busca, um questionamento, concepções que assaltam a existência humana. Estas idéias encontram eco em Nunes (1969) quando ele reflete sobre as personagens claricianas:

[...] A história dos personagens enquanto indivíduos, é para Clarice Lispector, um meio de acesso à dimensão recôndita, secreta, da existência, já que possui significado ontológico [...]. Os seres humanos que povoam o mundo imaginário de Clarice Lispector estão constantemente refletindo acerca do que sentem[...] (p. 117).

No entanto, o conteúdo personificado nessas personagens não é apenas ontológico como refere Nunes. Essas personificações não se referem apenas às buscas e inquiuições de Lispector. Elas representam também inquietações presentes na alma humana como podemos constatar nas palavras de G. H.: “Oh, Deus, eu estava começando a entender com enorme surpresa: que minha orgia infernal era o próprio martírio humano” (p. 126). E nesse sentido, esta característica da obra de Lispector confere um valor universal a sua literatura, pois ela ressoa na alma de todos nós.

O livro póstumo de Lispector evidencia a forma como ela criava, descreve a origem e o conteúdo de suas personificações. Um Sopro de Vida evidencia também a importância que a realidade inconsciente possuía para a escritora. A argumentação de que não se pode generalizar a forma de criação de Lispector a partir de um romance apenas, é refutada em função das representações contidas no romance póstumo as quais evidenciam a realização de um processo iniciado no primeiro. Um Sopro de Vida sintetiza toda a obra de Lispector. De mais a mais, aí também está presente a certeza de Lispector da existência de outra realidade além da realidade cotidiana. E, por ser a edição póstuma, integra a grande síntese clariciana.

A questão da narradora clariciana também se encontra vinculada a essa outra realidade, a realidade inconsciente da vida. Vimos que sua forma de criar é semelhante à narração onírica realizada pelo *si-mesmo*, isto é, em fragmentos que, ao mesmo tempo, expressam e contêm o todo. Além disso, a narradora clariciana refere um outro *eu* que co-narra, alternando-se entre si, como podemos perceber na voz do narrador-autor de Um sopro de Vida: “[...] É meu interior que fala e, às vezes, sem nexos para a consciência. Falo como se alguém falasse por mim.” A linguagem do *si-mesmo* é simbólica e a realidade do *eu* é concreta, por este motivo torna-se difícil sua compreensão. A narradora em Água Viva elucida essas duas instâncias: a do *eu* e do *si-mesmo*. Ambas compõem a voz narrativa do texto de Lispector como mostra o excerto:

Mas há também o mistério do impessoal que é o “it”: eu tenho o impessoal dentro de mim e não é corrupto e apodrecível pelo pessoal que às vezes me encharca: mas **seco-me ao sol e sou um impessoal** de caroço seco e germinativo. Meu pessoal é húmus na terra e vive do apodrecimento. Meu “it” é duro como uma pedra-seixo. (Água Viva, p. 30).

O “it” impessoal está simbolizando o *si-mesmo* o qual possui a representação de Deus na psique humana. E, como se pode perceber na voz da narradora, esse “it” é o próprio Deus:

“[...] O “it” vivo é o Deus” (p. 31). O *eu* representa aquela instância a qual é submetida a um processo de secagem ao sol, isto é, secagem pelo fogo, procedimento relativo a *calcinatio* alquímica, para, depois de purificado, transformar-se no *si-mesmo*, a *pedra filosofal* da alquimia. A narradora clariciana, à semelhança de suas personagens, assume a representação de uma instância psíquica que identificamos como um *eu* pessoal, e outra, mais abrangente, o *si-mesmo*. Nesse sentido como é possível identificar quem narra o *eu* ou o *si-mesmo*? Sabemos que o *eu* se situa no campo da consciência e que é o regente de todos os processos conscientes, lidando com questões passíveis de serem apreendidas e entendidas, pois se funda na lógica ordinária. Já o *si-mesmo* situa-se para além do limiar da consciência, lidando com questões obscuras e desconhecidas de difícil entendimento para o *eu*, uma vez que este último transita apenas nas vias da consciência e na realidade iluminada e concreta da vida. Quando o *si-mesmo* se aproxima da esfera da consciência o conteúdo que o expressa assume um caráter numinoso e, dependendo da estrutura do *eu* e da força do conteúdo, o *eu* pode sentir-se ameaçado pela possibilidade de diluição e ser absorvido pelo *si-mesmo*. Dependendo das circunstâncias internas e externas isto pode ocorrer, sendo este um dos perigos dos territórios da criação, a própria loucura. Assim, podemos “classificar” o texto de Lispector em termos da sua inteligibilidade.

O narrador-autor em *Um Sopro de Vida* evidencia o deslocamento da voz narrativa do *eu* para o *si-mesmo*:

[...] E, como eu respeito o que vem de mim para mim, assim mesmo é que eu escrevo [...] Eu sei que este livro não é fácil, mas é fácil apenas para aqueles que acreditam no mistério. Ao escrevê-lo não me conheço, eu me esqueço de mim. Eu que apareço neste livro não sou eu[...] (p. 19).

Quando o narrador-autor afirma que respeita o que vem dele para ele mesmo significa



que o *eu* recebe algo dele mesmo, e esse outro de quem recebe também é ele, isto é, o ele mais ele, o *si-mesmo*, a instância mais profunda dele nele mesmo. O narrador declara que este livro não é fácil, mas o é para aqueles que acreditam no mistério. Como vimos o mistério não é seara do *eu* que, através da luz da consciência, lida com o material do cotidiano inteligível. O contexto do *eu* é a realidade concreta definida e situada pelas coordenadas do tempo e do espaço. O mistério implica algo que a nossa inteligência se mostra incapaz de compreender ou explicar tais como o Mistério da Santíssima Trindade, os Mistérios de Elêuses, os Mistérios de Ísis, pois os mistérios só são compreensíveis para os iniciados nos próprios mistérios, isto é, para aqueles que lidam com a realidade inconsciente da vida, ou ainda, na voz do narrador-autor, para aqueles que trabalham nos solilóquios do escuro irracional. Desta forma, o que nomeamos mistérios se situa na esfera do desconhecido como referiu Clarice Lispector: naquele núcleo mais íntimo em nós, e desconhecido por nós mesmos, e que no fragmento acima o narrador afirma sê-lo, pois *ao escrevê-lo não se reconhece*. Assim, o *eu* regente dos processos psíquicos conscientes não está escrevendo sozinho; neste momento ele se encontra como que afastado do controle da situação, o *eu* não é mais o centro da personalidade, cedeu a regência dos processos psíquicos para o *si-mesmo*, que é ao mesmo tempo o novo centro da psique e a personalidade total. Encontramos a consciência da existência dessa voz no seguinte excerto: “Eu que apareço neste livro não sou eu” (p. 19). Neste sentido a figura da narradora em Clarice Lispector circunda as regiões do *si-mesmo*. Na voz do narrador-autor: “[...] Não ler o que escrevo como se fosse um leitor. A menos que esse leitor trabalhasse, ele também, nos solilóquios do escuro irracional” (p. 20). A instância da narração expressa simultaneamente a pluralidade e a unidade do *si-mesmo* à semelhança do narrador onírico. A narradora no universo ficcional viu a luz se fazer na escuridão e participa do mistério alquímico no texto. Ela espera que o leitor seja capaz de perceber o sagrado contido neste livro. Para isto, ela interpela o núcleo mais íntimo de quem o ler, o *si-mesmo*. O sagrado

habita nas obscuras regiões do desconhecido na psique humana.

Em seu texto há um fio movendo-se em círculos e, sinuosamente, costura os diversos fragmentos que constituem sua obra. Esse fio foi nomeado busca e transformação de si mesmo, e os fragmentos, o modo como operou e evidenciou a composição da obra. A seguir iniciaremos a leitura alquímica do texto.

#### ***4.2.1 PERTO DO CORAÇÃO SELVAGEM: A Paixão de Joana***

[...] meus conhecimentos mais verdadeiros atravessaram  
minha pele, me vieram quase traiçoeiramente [...]  
Tudo o que sei nunca aprendi e nunca poderei ensinar. (p. 170)

Perto do Coração Selvagem, primeiro romance de Clarice Lispector, impactou a crítica brasileira em meados do século passado. A trajetória de Joana está fundada na busca e nos questionamentos acerca dos sentidos da existência e na transfiguração de si mesma. No segundo parágrafo o narrador apresenta a protagonista observadora e reflexiva. Neste momento da narrativa é configurado um ciclo existencial do qual Joana também participa: nascer, morrer e ressuscitar:

– 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 a terra quente, socada, tão cheirosa e seca, onde bem sabia, uma ou outra minhoca se espreguiçava antes de ser comida pela galinha que as pessoas iam comer (p. 9).

Essa realidade só é percebida a um olhar atento e observador, pois esta realidade sutil e

silenciosa só é percebida por aquelas pessoas que lançam um olhar inquiridor<sup>34</sup> e profundo sobre os acontecimentos do cotidiano. A protagonista encontra-se aparentemente fora do contexto observado. Há um distanciamento devido à situação produzida pela “vidraça brilhante e fria”, já que o vidro isola um contexto do outro, embora não exclua nenhum, apenas produz um aparente afastamento. A frieza do vidro faz alusão a essa capacidade de perceber objetivamente, já que o vidro impõe um distanciamento, permitindo a observação de Joana. Ela percebe que vida e morte formam uma única e mesma realidade. Assim, a função do vidro de uma janela é auxiliar a observação e promover a percepção da pequena protagonista dos mistérios da existência, isto é, que a morte faz parte do ciclo da vida. O elemento terra, o qual se encontra vinculado à operação alquímica da *coagulatio*, apresenta-se como substrato dessa experiência sólida e concreta de Joana. Neste contexto a morte é percebida como transformação à semelhança dos alquimistas, realizando o eterno fenômeno da integração-desintegração-reintegração, ou seja, vida, morte e ressurreição e não destruição como geralmente é percebida. A idéia de morte como transformação é fundamental na Arte do Egito ou, ainda, na Arte de Hermes como também a Alquimia é nomeada. A idéia de vida eterna permeia todo o hermetismo que produz o elixir da longa vida. Joana possui este tipo de percepção sobre a morte:

[...] Haveria de reunir-se a si mesma um dia, sem as palavras duras e solitárias [...] Haveria de se fundir e ser de novo o mar mudo brusco forte largo imóvel cego vivo. A morte a ligaria à infância [...] [idéia nitidamente circular na qual a morte alcança a infância, isto é, o fim atinge o início, formando um círculo]. Mas agora seus olhos, voltados para fora, haviam esfriado, agora a morte era outra[...] (p.181).

---

<sup>34</sup> Não concordamos com Assis Brasil (1969) quando afirma que por: “...uma predominância do aspecto inquiridor, do aspecto indagatório, em face do sentido do ser e da vida, que a ficção propriamente dita, a criação, acaba por sair prejudicada” (p. 81/2). Tal afirmação é ratificada em Mendes de Souza (2000, p. 476). Acreditamos que, justamente pelo fato do projeto ficcional fundar-se na busca e questionamento, é que Lispector atingiu o núcleo criador nela mesma. Nesse sentido, a sua inquirição a conduziu e favoreceu seu encontro com o criativo.

Na alquimia, encontramos a idéia de vida e morte no *dissolve* e *coagula*, sendo esta a síntese de todo o pensamento hermético.

É importante chamar atenção para a imagem produzida pela narradora quando utiliza o hífen na seguinte locução: “galinhas-que-não-sabiam-que-iam-morrer”. Esse jogo ortográfico da narradora consegue juntar as palavras transformando-as em uma unidade semântica. Tal tentativa sugere uma compactação da idéia de movimento cíclico, apontando a forma do *redondus*, no qual tudo está contido, e aponta para a idéia do *unus mundus*. Essa mesma idéia encontra-se expressa na imagem da serpente que morde a própria cauda formando um círculo, o *uroboros*. No texto o “quintal do vizinho” é o espaço do outro do qual Joana também participa integrando o mistério do Uno, e é através dessa observação do outro que a protagonista apresenta o ciclo vital presente nos acontecimentos banais da vida diária. Esse “tu” é quem possibilita a própria integração de si no outro, o “tu” que também é ele mesmo.

Este romance inicia no período da infância da protagonista. Esse fato remete para o simbolismo da criança que, por sua vez, significa a condição de inocência necessária a todos aqueles que buscam compreender e viver os grandes mistérios. Nesse período a racionalidade ainda não impede a percepção nem a compreensão das sensações advindas tanto do mundo interior quanto do exterior. Essa disponibilidade perceptiva é condição necessária para apreensão do novo e a criança a possui. Isto porque na criança pequena o *eu* ainda em formação não diferencia os fenômenos do mundo interno dos fenômenos do mundo externo, vivendo ambas as dimensões como uma realidade única. Esta não-diferenciação psíquica é encontrada no estágio inicial do desenvolvimento psicológico no qual a consciência do *eu* inicia sua trajetória discernente, passando a reger os processos psíquicos, promovendo-lhes ordenação e sistematização. É comum na infância crianças falarem com seres invisíveis os

quais só elas percebem. Elas consideram verdadeiras essas visões e chamam estas pessoas invisíveis de “meu amigo”, “o cara”, “minha amiga”, etc. Psicologicamente isso ocorre devido à proximidade do inconsciente da esfera da consciência do *eu* somada à ausência da racionalização a qual busca enquadrar ou justificar todos os fenômenos psíquicos como sendo isto ou aquilo, contanto que se tornem racionalmente compreensíveis e socialmente aceitos. Na criança a fronteira psíquica consciente-inconsciente é por demais débil, pois o *eu* se encontra ainda em formação. Aos seis, sete anos de idade, a criança já demonstra processos conscientes mais elaborados e diferenciados de acordo com a cultura a qual pertence. A comunhão com os outros seres é comum no início do desenvolvimento psíquico da criança e, em relação à história da humanidade, equivale ao início do desenvolvimento da nossa civilização. Não há diferença entre o *eu* e o tu, o outro, ocorrendo uma *identidade psicológica* entre o *eu* e o *objeto*. Psicologicamente esta situação psíquica é sentida como caótica e também ocorre no início do processo de transformação; a alquimia considera esse estado caótico como a própria matéria-prima a ser transformada.

Edinger (1995) relaciona o estado de inocência com a situação inicial da matéria-prima indiferenciada. Ele cita o evangelho de São Mateus 18:3, quando Jesus exorta os presentes a se tornarem crianças para que possam entrar no reino de Deus. Este autor comenta esta passagem do evangelho: “Fazer-se como meninos e reverter ao estado inocente e indiferenciado da prima matéria, um requisito da transformação” (p. 31). Ainda em relação à condição deste estado inicial no processo de transformação este autor enfatiza-a, afirmando que este estado é necessário pelo fato de:

Os aspectos fixos e desenvolvidos da personalidade não permitem mudanças. São sólidos, estabelecidos e certos de sua correção. Somente a condição original - indefinida, fresca e vital, mas vulnerável e insegura – simbolizada pela criança, está aberta ao desenvolvimento e, portanto, viva (p. 31).

Assim, a condição de Joana (criança) reflete o estado de aprendiz ou de iniciada nos mistérios da vida e da morte.

Sendo este o primeiro romance de Lispector podemos supor que a condição de aprendiz e sua trajetória de transformação constituem a tonalidade de seu texto. Ela anuncia o Leitmotiv que percorrerá seus escritos posteriores os quais, ao serem trabalhados, formarão os vários movimentos do *opus alchymicum*. A comunhão de Joana com a criação é estendida ao sol e às estrelas, astros que integram seu próprio ser, como se encontra no seguinte fragmento:

[...] E porque a **primeira verdade**<sup>35</sup> está na terra e no corpo. Se o brilho das estrelas dói em mim, se é possível essa comunicação distante, é que alguma coisa quase semelhante a uma estrela trêmula dentro de mim [...] Sinto-me espalhada no ar, pensando dentro das criaturas, vivendo nas coisas além de mim mesma [...] (p. 62).

Há uma evidente conexão entre esse primeiro e o último romance de Lispector. No tópico anterior apresentamos a conexão entre esses dois trabalhos de Lispector a partir da imagem do cavalo. No excerto acima – “[...] Se o brilho das estrelas dói em mim, se é possível essa comunicação distante, é que alguma coisa quase semelhante a uma estrela trêmula dentro de mim [...] eu quero ser estrela [...]” (p. 61) – configura-se a idéia da possibilidade da protagonista também possuir em si algo de estrela e Macabéa transforma-se em uma estrela. Cabe enfatizar o caráter alquímico das estrelas bem como sua presença no texto, apresentando a conexão existente entre o cosmos como um todo e a criação<sup>36</sup>. Considerando a analogia entre os elementos constituintes de nossas células e os das estrelas

<sup>35</sup> Gostaria de chamar a atenção para a semelhança entre a formulação desta frase e a forma de ordenação das verdades no livro Pistis-Sophia no qual há referências ordenadas aos mistérios: Em Clarice Lispector “a primeira verdade está na terra e no corpo”; em Pistis Sophia: [...] dos primeiros preceitos mas até nos lugares do primeiro mistério [...] do primeiro preceito, que é ele próprio o vigésimo quarto mistério [...] (p.1).

<sup>36</sup> A idéia da representação da criação como um todo se encontra presente em Uma Aprendizagem ou no Livro dos Prazeres: “E era também o mínimo, pois se tratava, ao mesmo tempo de um macrocosmos e de um microcosmos” (p. 164).

podemos dizer que o ser estrela é outra imagem para representar o ciclo eterno da existência, isto é, morte e ressurreição. A idéia de morte como transformação novamente se apresenta configurada no texto.

O processo alquímico, como a própria palavra processo expressa, implica continuidade, não havendo uma conclusão única, mas várias conclusões e vários inícios. Na alquimia, antes que um ciclo se complete, um outro já teve início. Deste modo, o *opus alchymicum* no texto também apresenta este mesmo caráter cíclico e sem fim como podemos perceber no excerto: “Agora de novo um círculo de vida que se fechava [...]” (p. 178). A idéia cíclica do tempo percorre e justifica todo o trabalho alquímico, pois caracteriza o movimento eterno destruição-construção.

Retomando as fases alquímicas, a primeira é a *nigredo* a qual, psicologicamente, implica um estado psíquico de dor, sofrimento e morte. Essa se associa às operações da *calcinatio*, *solutio*, *mortificatio* e *separatio*, pois essas operações envolvem uma espécie de morte ou diluição do *eu*. Assim, a experiência da *nigredo* encontra-se vinculada à morte. Ao longo deste romance encontramos várias outras situações também relativas à *nigredo* alquímica. Como vimos anteriormente as fases se superpõem umas as outras e a manifestação realiza-se em um todo conectado. Encontramos também a *nigredo* no último capítulo da segunda parte quando poderíamos supor o fim do *opus*, a *rubedo*, como mostra o excerto:

E sobretudo havia o que não se pode dizer: olhos e boca atrás da cortina espiando, olhos de um cão piscando a intervalos, um rio rolando em silêncio e sem saber. Também: as plantas crescendo de sementes e morrendo. Também longe em alguma parte, um pardal sobre um galho e alguém dormindo. Tudo dissolvido. A fazenda também existia naquele mesmo instante e naquele mesmo instante o ponteiro do relógio ia adiante, enquanto a sensação perplexa via-se ultrapassada pelo relógio (p.186).

Na alquimia o processo de transformação pode não chegar a um bom termo. A matéria-prima submetida à transformação pode não vir a ser transformada, permanecendo a obra em negro. O alquimista sabe que em determinado momento do *opus* quem rege a transformação já não é mais ele, o *artífice*, mas sim aquela instância que engloba o *eu*, o *si-mesmo*. Se o alquimista não reconhecer os limites de seus domínios e lançar-se em seara não favorável, pode colocar em jogo o bom termo dos seus trabalhos. Jung (2003) comenta um texto alquímico atribuído a Zósimo de Panópolis, gnóstico, filósofo e alquimista do séc. III, o qual utilizo a fim de evidenciar marcantes semelhanças entre esse e o texto de Clarice Lispector:

[...] Ouvei então a voz daquele que estava sobre o altar em forma de taça e perguntei quem era...Eu sou Íon, o sacerdote dos santuários ocultos no mais íntimo e me submeto a um castigo insuportável [...] me subjugou, despedaçando-me com a espada com a qual me perfurara em partes segundo a lei da composição da harmonia...e depois juntou os ossos com os fragmentos de carne e queimou tudo no fogo da arte até o momento em que percebi meu corpo transformado em espírito (p. 64).

Esta semelhança é encontrada tanto na linguagem quanto na atemporalidade e aespacialidade dos textos.<sup>37</sup>

Na cena O banho a operação da *solutio* é realizada. A *solutio* envolve o elemento água na qual a matéria-prima é submetida à purificação. O banho está presente no rol dos procedimentos alquímicos e consta na iconografia alquímica. Jung (1987), comentando uma série de gravuras do *Rosarium Philosophorum*<sup>38</sup>, no capítulo A imersão no banho, evidencia este procedimento alquímico pela água: “Nesta gravura aparece um novo tema: o banho. De

<sup>37</sup> Fanny Abramovich, no posfácio desse romance menciona o caráter atemporal e aespacial do texto clariciano: “Lendo-se e relendo-se os livros de Clarice, vai se constatando que o tempo e o espaço não são definidos, não são marcas, não são limites ou fronteiras... Em “Perto do coração selvagem”, escrito em 1942 publicado em 1944, em plena Segunda Guerra Mundial, esta aflição e amargor universal sequer surgem como pano de fundo ...Nem tampouco a Recife de sua infância, onde supostamente ocorreram estas reminiscências de menina ...Ele é atemporal e aespacial” (p.197).

<sup>38</sup> Texto alquímico do século XVIII. Originalmente, foi impresso como a Parte II do texto *De Alchemia Opuscula complura veterum philosophorum*. Frankfurt, 1550.



certa forma, estamos voltando à primeira figura, ou seja, à fonte mercurial, que representa o ‘jorrar’. O líquido é o Mercúrio, que não tem somente três, mas ‘mil’ nomes” (p. 108). São numerosas as variações do tema da água na alquimia, pois ela envolve a lavagem, a purificação e a liberação, morte e ressurreição. Com estas palavras: “A certeza de que dou para o mal, pensava Joana” (p. 14), a narradora evidencia a insatisfação da protagonista, que se lança ao confronto com as trevas rumo ao desconhecido. Paradoxalmente o poder luminoso encontra-se no núcleo das trevas: quem busca a luz terá que atravessar o seu oposto, as trevas. Neste sentido Joana declara sua face luciferiana, a insatisfeita, aquela que pretende mais do que lhe foi oferecido. E, ao final deste capítulo, após o “banho de imersão”, Joana clama:

[...] E era tão perfeito o momento que eu nada temia nem agradecia e não caí na idéia de Deus. Quero morrer agora, gritava alguma coisa dentro de mim, liberta, mais do que sofrendo. Qualquer instante que sucedesse àquele seria mais baixo e vazio. Queria subir e só a morte como um fim me daria o auge sem a queda[...] (p. 66).

Como na alquimia a morte implica um novo nascimento. Assim, essa imersão se assemelha a um retorno ao obscuro útero materno no qual o novo ser é gerado. O *vaso hermético* é o local onde se opera a transformação alquímica. O banho refere limpeza e liberação, e o banho de Joana trata da lavagem e diluição de uma visão hipócrita, regida pelas normas e convenções de um código moral representado pelos valores da tia os quais também deverão ser observados por Joana:

No momento em que a tia foi pagar a compra, Joana tirou o livro e meteu-o cuidadosamente entre os outros, embaixo do braço. A tia empalideceu (p. 44). A tia não confronta e teme o que possa acontecer com a sobrinha que rouba: [...] - Você sabe o que fez? - Sei [...] - Sabe [...] sabe a palavra..? - Eu roubei o livro, não é isso? - Mas, Deus me valha! Eu já nem sei o que faça, pois ela ainda confessa! (p. 44).

Joana assume seu lado sombrio, enfrentando-o e admitindo-o em si mesma. Este confronto representa a travessia do oposto, sua própria *sombra* que conduz à luz, à consciência. A personagem, diferentemente da postura da tia, quando não realiza o que deseja considera-se errada. Desta forma, assume a si própria sendo honesta consigo mesma e para com o outro. A tia observa apenas o código exterior, pautando suas ações e as dos outros a partir de fora. Ela não leva em consideração a sua realidade interior, esta é preterida em favor de atitudes socialmente corretas e, por este motivo, Joana a desestabiliza: “- Sim, roubei porque quis. Só roubarei quando quiser. Não faz mal nenhum. – Deus me ajude, quando faz mal, Joana? – Quando a gente rouba e tem medo. Eu não estou contente nem triste” (p. 45). Para Joana o mais importante é seguir aquilo que surge da sua interioridade, e ela observa o que acontece em seu mundo interno. A tia é a personificação da inconsciência, não sabe que na mão direita tem um cordeiro e na esquerda um lobo: “Mais tarde, passando pelo quarto da tia, Joana ouviu-a, a voz baixa e entrecortada de respirações. – Como um demônio [...] Eu, com minha idade e minha experiência, depois de ter criado uma filha já casada, fico fria ao lado de Joana [...]” (p. 45) A questão é que a tia não consegue lidar com a *sombra*, com o mal nela própria, e Joana não nega a existência do lado sombrio em si mesma. Para Jung (1987): “O reconhecimento da sombra é motivo de humildade e até de temor diante da insondável natureza humana.” (p. 106). A *sombra* envolve o próprio mal: “[...] Mas quem conhece sua sombra sabe que não é inofensivo, porque é através dela que a psique arcaica e todo o mundo arquetípico entram em contato direto com a consciência, impregnando-a de influências arcaicas” (p. 106). A *sombra* é uma questão moral, uma atitude que se pode deliberadamente assumir, ou, por uma ética interior, suspender, independente do código moral da consciência coletiva. A *sombra* exige consciência e ação crítica para que o mal não atue e nem conduza os pensamentos e as ações da pessoa. Paradoxalmente a tia, observadora atenta do código moral, através da sua inconsciência, atua com a *sombra*. Em outras palavras, ela não tem consciência

das conseqüências de seus atos. É pela inconsciência que as influências do mal atuam. A sabedoria popular refere-se a esta inconsciência do mal e sua conseqüente ação nestas palavras: “de boas intenções o inferno está cheio”. Isto implica que a maioria das pessoas não possui consciência que podem estar fazendo o mal quando pensam que estão fazendo o bem. A solução parece ser a observação de uma postura crítica consciente. O confronto com a *sombra*, a consciência da sombra, é um fardo de quem trilha o caminho ainda não-traçado, um caminho não-convencional o qual, por ser diferente, é contestado pelo *status quo* que tenta reverter e converter todas aquelas pessoas que se opõem a seu continuísmo: “[...] Conteí ao padre Felício, pedi conselho [...] Ele tremeu comigo [...] Ah, impossível continuar [...] E quando olha é bem nos olhos, pisando a gente [...]” (p .45). O que a tia não suporta em Joana é que a sobrinha, com sua irreverência, desnuda o véu da ilusão e da farsa mostrando a verdade a qual a tia insiste em negar ou esconder:

[...] 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. [...] – É diferente! É diferente! – explodiu a tia vitoriosa. – Armanda, até roubando, é gente! E essa menina [...] É uma víbora. É uma víbora fria Alberto, nela não há amor nem gratidão [...] É um bicho estranho (p .46).

Tal fato evidencia os julgamentos tendenciosos e convenientes da tia, revelando o desafeto pela sobrinha. Se não há amor em Joana, como a tia afirma ao marido, nela também não existe. Em verdade não são os atos de Joana que a desagradam, mas sim o próprio modo de ser da sobrinha. Seguir a via contrária é trilhar um caminho solitário no qual a luta é pela sobrevivência da própria individualidade. Em relação ao confronto com as imagens interiores Jung (2003) nos diz o seguinte:

[...] O caminho não é isento de perigo. Tudo o que é bom é difícil e o desenvolvimento da personalidade é uma das tarefas mais árduas. Trata-se

de dizer sim a si mesmo, de se tomar como a mais séria das tarefas, tornando-se consciente daquilo que se faz e especialmente não fechando os olhos à própria dubiedade, tarefa que de fato faz tremer (p. 27).

Este caminho provoca um confronto direto com as trevas que ocultam o elemento demoníaco.

A narradora nos informa do estado interior de Joana:

[...] Quem era ela? A víbora. Sim, sim, para onde fugir? Não se sentia fraca, mas pelo contrário, possuía 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 (p. 46/7).

Este outro em Joana é a sua própria *sombra*. Ela assume o ser “víbora”, reconhecendo o mal que existe nela mesma, iniciando um confronto com o desconhecido nela mesma. Nesse momento de confronto Joana vai ao encontro do professor o qual a auxilia refletindo: “- Não é valer mais para os outros, em relação ao humano ideal. É valer mais dentro de si mesmo. Compreende, Joana?” O professor reforça a caminhada interior e individual da protagonista em busca da expressão de si mesma, quando reforça que ela deve seguir o roteiro interior no diálogo sobre o bem e o mal: “[...] Ele parecia satisfeito mas ela não entendia por que, uma vez que nada chegara a dizer a respeito ‘daquilo’. Porém se ele dizia ‘estar bem’, pensou ela ardentemente com a alma entregue, se ele dizia ‘está bem’, era verdade” (p. 49). A protagonista sofre o peso da *sombra*, do mal em si mesma, contudo confia no professor, pois não chega a falar para ele o que lhe ocorrera interiormente, mas supõe que ele saiba. O confronto com o inconsciente é sentido pela consciência como uma ameaça à integridade do *eu*. A água possui a representação do próprio inconsciente, e o mar é, por excelência, um símbolo do inconsciente. É nele que Joana se refugia: “Fugir, correr para a praia, deitar-se de bruços sobre a areia, esconder o rosto, ouvir o barulho do mar”. O confronto com a *sombra*

provoca uma aproximação com o insondável inconsciente. Este fato sugere que Joana não teme os perigos advindos dessa proximidade com o inconsciente. Pelo contrário, denuncia uma estreita relação entre ela e o inconsciente, o desconhecido nela mesma. Tal familiaridade é afirmada no diálogo com Otávio: “[...] Pode crer em mim, eu sou uma das pessoas que mais conhecem o mar” (p. 161). Joana foi refugiar-se nele encontrando abrigo e consolo, levando-o consigo, escutando-o quando confrontava a verdade com os tios: “[...] O silêncio voltou sem dissolver o murmúrio longínquo do mar. [...] Quando é que eu vou para o internato?” (p. 59). Novamente desorienta a tia e também o tio os quais obscureciam a verdade. O banho representa um verdadeiro confronto com aquilo que é mais negro e terrível presente na protagonista, mas o resultado é beneficente, indescritível e libertador. Neste momento Joana sofre profundas transformações, pois como apresenta Jung (1987):

A imersão no “mar” é o mesmo que dissolver (“solutio”) [...] É uma volta ao obscuro estado originário, ao líquido amniótico do útero grávido. Frequentemente os alquimistas dizem que a sua pedra se forma como uma criança no ventre materno; chamam o “vas hermeticum” (vaso hermético) de “uterus” (útero) e o seu conteúdo de “foetus” (feto) (p. 108).

Joana é submetida a este processo de transformação pela água:

Um mundo morno se fecha sobre ela silenciosamente, quietamente [...] a jovem sente a água pesando sobre o seu corpo, para um instante como se lhe tivessem tocado de leve o ombro. A água cobre seu corpo. Mas o que houve? [...] Quando emerge da banheira é uma desconhecida que não sabe o que sentir [...] Na cama silenciosa, flutuante na escuridão, aconchega-se como no ventre perdido e esquece. Tudo é vago, leve e mudo. [...] alguma coisa quase semelhante a uma estrela tremula dentro de mim. Eis-me de volta ao corpo [...] (p. 60/1/2).

Psicologicamente Joana realizou uma descida ao inconsciente. A imersão na água é um tipo de travessia noturna como postulada pela alquimia, ou seja, a vivência da *nigredo* até que através da ablução é alcançada a *albedo*. Jung (1987) refere o escrito alquímico *Visio Arislei* o

qual relata esta forte experiência:

Nesse texto, os filósofos e o casal de irmão-irmã são trancados no fundo do mar dentro de uma tripla casa de vidro pelo 'Rex Marinus' (Rei do Mar). Como nos mitos primitivos o calor no ventre da baleia é tão intenso que o herói chega a perder os cabelos, assim também os filósofos sofrem um calor insuportável durante o seu encarceramento [...] A travessia noturna do mar é uma espécie de 'decensus ad inferos' (descida aos infernos), uma descida ao Hades, uma viagem ao país dos espíritos, portanto a um outro mundo que fica além deste mundo, ou seja, da consciência; é pois, uma imersão no inconsciente (p. 112).

O mar em Joana apresenta uma estreita conexão com a figura do pai, representando a relação com o mundo e com o masculino:

[...] O mundo rola e em alguma parte há coisas que não conheço. Durmamos sobre Deus e o mistério, nave quieta e frágil, flutuando sobre o mar, eis o sono (p. 18). [...] Vinha denso e revoltado, enroscando-se ao redor de si mesmo. Depois, sobre a areia silenciosa, estirava-se [...] estirava-se como um corpo vivo. Além das pequenas ondas tinha o mar – o mar. O mar – disse baixo, a voz rouca (p. 34).

Na alquimia a transfiguração atinge o ser total, corpo e alma, integrantes de uma e mesma realidade, são purificados e libertados no mesmo processo. Por este motivo o alquimista visa tornar o corpo sutil e a alma densa. No texto de Lispector o corpo participa de toda a criação, ele também é submetido ao processo de transformação:

[...] Mas quando me levantei, foi como se tivesse nascido da água [...] Qualquer coisa agitava-se dentro de mim e era certamente meu corpo apenas. Mas num doce milagre tudo se torna transparente e isso era certamente minha alma também [...] Sentia o cavalo vivo perto de mim, uma continuação do meu corpo[...] (p .63).

A alquimia atinge o ser total e por este motivo o corpo também participa da transfiguração.

Esta visão da transformação atingindo o ser total é encontrada nas diversas culturas, tanto no

Ocidente quanto no Oriente. No livro alquímico chinês *O Segredo da Flor de Ouro* fala-se da construção do corpo diamantino o qual servirá de morada ao espírito liberto. No Antigo Egito realizava-se o ritual de mumificação, e esta transformação do corpo era em função da vida eterna, o espírito necessitava de um corpo purificado para servir de morada na outra vida. Encontramos no diálogo entre Otávio e Joana a idéia da transfiguração: “- Você tem razão, Joana: tudo o que nos vem é matéria bruta, mas nada existe que escape à transfiguração [...] Não lembra que um dia você me disse: ‘a dor de hoje será amanhã tua alegria; nada existe que escape à transfiguração’” (p. 171). O confronto com o inconsciente arrebatava a consciência, cessando a voz, provocando a voz do silêncio. Como no fragmento o corpo participa da experiência, não apenas o espírito.

No confronto com as camadas mais profundas e mais obscuras da psique arcaica, no substrato do mundo psíquico, é que pulsa o selvagem coração da vida. É no mundo ctônico, no mundo das mães terríveis que devoram seus filhos. Lá onde a “vida come a vida<sup>39</sup>” é, paradoxalmente, onde pulsa o coração da vida:

[...] Ela estava tão pura e livre que poderia escolher e não sabia. Enxergava coisa, mas não conseguia dizê-la ou pensá-la sequer, tão diluída achava-se a imagem na escuridão de seu corpo. Sentia-se apenas e olhava expectante pela janela como se olhasse seu próprio rosto na noite. Seria esse o máximo que atingiria? Aproximar-se, aproximar-se, quase sem tocar, mas sentir atrás de si a onda sugando-a em refluxo firme e suave, sorvendo-a, deixando-lhe após a assombrada e impalpável lembrança de uma alucinação[...] (p.165/6).

A narradora é quem descreve esta experiência vivida por Joana que sentiu a assustadora vibração desse pulso vital e diabólico e não o temeu. Não reconhecer esta instância em nós mesmos nos torna presa fácil do próprio mal como com a tia da protagonista. Jung (2003) nos fala sobre essa realidade psíquica: “A personificação permite-nos reconhecer a realidade

---

<sup>39</sup> Esta idéia encontra-se em *A Hora da Estrela* (p.102).

relativa dos sistemas parciais autônomos, tornando possível sua assimilação e também despotencializando as forças selvagens da vida”. (p. 44). Psicologicamente falando, negar a existência de aspectos psíquicos desagradáveis a nós e em nós em primeiro lugar, demonstra inconsciência sobre nós mesmos e, em segundo, ficamos vulneráveis a eles. Este é o cerne deste romance o qual conduz a protagonista para tão perto do coração selvagem da vida.

Este primeiro romance não possui termo, ele também se comporta à semelhança de um processo, pois ele é uma contínua transformação como evidencia o último capítulo: A Viagem. A palavra viagem resume um significado profundo, e o seu simbolismo encontra-se marcado pelas diversas variações nas mais diferentes e distantes culturas. No processo alquímico a descida aos infernos, a *Nekyia*, está simbolizada na grande viagem, percorrendo o mundo do deus Hades, o mundo subterrâneo dos mortos. Psicologicamente esta viagem representa um mergulho no inconsciente, e, como vimos, a consciência sente-se em perigo. Em relação a esta descida às profundezas da psique, Jung (1991) comenta:

No fundo, o medo e a resistência que todo ser humano experimenta em relação a um mergulho demasiado profundo em si mesmo é o pavor da descida ao Hades. Se fosse resistência apenas, o caso não seria tão grave. Na realidade, porém, emana desse substrato anímico, desse espaço obscuro e desconhecido, uma atração fascinante a qual ameaça tornar-se tanto mais avassaladora quanto mais nele se penetrar. O perigo psicológico desse momento corresponde a uma desintegração da personalidade em suas componentes funcionais: as funções isoladas da consciência, os complexos, os fatores hereditários, etc. a desintegração – uma esquizofrenia funcional ou mesmo real – é o que sucede a Gabricus (na versão do *Rosarium philosophorum*): ele se desintegra em átomos no corpo de Beya<sup>40</sup>, o que corresponde a certa forma de ‘mortificatio’ (p. 347/8).

Esta morte não é destruição, mas sim transformação. No antigo Egito o deus solar Ra morre e

---

<sup>40</sup> Jung descreve Beya montada sobre Gabricus, encerrando-o em seu útero, de tal forma que dele nada mais se vê. E ela abraçou Gabricus com amor tão grande, que o recebeu por inteiro em sua natureza, dividindo-o em partículas indivisíveis. Por isso MERCULINUS diz: [...] Dissolvem-se por si mesmos e juntam-se por si mesmos, para que, de dois que eram, se tornem por assim dizer um só no corpo.



renasce em sua viagem diária. Neste sentido a viagem é uma alegoria do processo alquímico de transformação. Joana parte para o mundo das transformações e se desencadeia um processo como podemos ler na voz da narradora:

Impossível explicar. 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, quieta e insondável, onde pairavam névoas vagas e frescas como as da madrugada [...] Também: as plantas crescendo de sementes e morrendo. Tudo dissolvido [...] E 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 (p.185-7).

Esta viagem é simbólica, ela representa a partida para uma nova situação. Como vimos o mar representa o inconsciente, a viagem a ser realizada, portanto é por este mar simbólico.

A Viagem implica num estado psicológico vivenciado pela protagonista a qual reflete a mesma concepção de morte presente em *A Hora da Estrela*:

[...] Deus, brotai no meu peito, eu não sou nada e a desgraça cai sobre minha cabeça e eu só sei usar palavras e as palavras são mentirosas e eu continuo a sofrer, afinal o fio sobre a parede escura. Deus, vinde a mim e não tenho alegria e minha vida é escura como a noite sem estrelas e Deus, por que não existes dentro de mim? Por que me fizeste separada de ti? 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? [...] (p. 189).

A *nigredo* é considerada na alquimia a etapa inicial da transformação. Neste momento a matéria-prima que será submetida a um processo de purificação se encontra em estado bruto. O contato inicial da transformação produz um estado psíquico de depressão por não

vislumbrar alternativas de saída para o conflito. Este estado gera descrença na possibilidade de mudança ou resolução da situação vivenciada, é a chamada noite escura da alma. A situação psíquica instalada é devida a um movimento de retração da energia vital para o inconsciente. Esta situação pode chegar a uma situação extrema que produz uma total estagnação da vida. O processo alquímico é um trabalho árduo e necessita da persistência do artífice. Em relação à *nigredo*, Jung (1991) esclarece que:

Na *nigredo* (negrura) o *cérebro* se escurece. Assim diz uma receita de Hermes, citada pelo *Rosarium*: ‘Toma um cérebro [...] tritura-o com vinagre forte ou com urina de menino, até que ele se torne escuro’. Esse escurecimento ou anoitecimento é ao mesmo tempo um estado psíquico que, com já vimos, é designado diretamente como melancolia (p. 271).

Neste último capítulo surge a *nigredo* acima descrita e, em seguida, a *calcinatio*, operação realizada pelo elemento fogo: “[...] Ela notou que ainda não adormecera, pensou que ainda haveria de estalar em fogo aberto” (p. 191). A experiência é sentida como um queimar-se nas próprias emoções.

A operação *coagulatio* significa solidificar ou materializar aquilo que foi transformado no processo alquímico. Neste sentido a transformação também é vivida pelo corpo, pois ele também é redimido. Em todos os romances o corpo é concebido como o lugar da experiência. A concepção de corpo, como lugar da experiência e *vaso* da transmutação, é um *Leitmotiv*<sup>41</sup> no texto de Clarice Lispector:

[...] Agora os pensamentos já se solidificavam e ela respirava como um doente que tivesse passado pelo grande perigo. Alguma coisa ainda balbuciava dentro dela, porém seu casaco era grande, tranquilizava seu rosto em máscara lisa e de olhos vazios. Das profundezas a entrega final. O fim [...] (p. 190) [...] Só te quero, Deus, para que me recolhas como a um cão quando tudo for de novo apenas sólido e completo, quando o movimento de

<sup>41</sup> Tema musical que percorre toda música. Leitmotiv do Alemão: motivo condutor.

emergir a cabeça das águas for apenas uma lembrança e quando dentro de mim só houver conhecimentos que se usaram e se usam e por meio deles, de novo, se recebem e se dão coisas, oh Deus (p. 191).

O final desse romance, porém, não é o fim da narrativa nem do processo de Joana, pois a protagonista parte para uma outra situação indicada pelo surgimento da *rubedo* que é a última etapa da transformação. Esta é a fase final da transformação da matéria-prima. O que está concluído é uma parte do processo representado em Joana:

E um dia virá, sim, um dia virá em mim a capacidade tão vermelha e afirmativa quanto clara e suave, um dia o que eu fizer será cegamente, seguramente, inconscientemente, pisando em mim, na minha verdade, tão integralmente lançada no que fizer que serei incapaz de falar, sobretudo um dia virá em que todo meu movimento será criação, nascimento, eu romperei todos os nãos que existem dentro de mim, provarei a mim mesma que nada há a temer, que tudo o que eu for será sempre onde haja uma mulher como meu princípio, erguerei dentro de mim o que sou um dia, a um gesto meu minhas vagas se levantarão poderosas, água pura submergindo a dúvida, a consciência, eu serei forte como a alma de um animal e quando eu falar serão palavras não pensadas e lentas, não levemente sentidas, não cheias de vontade de humanidade, não o passado corroendo o futuro! O que eu dizer soará fatal e inteiro![...] (p. 192).

Esta fase final da *rubedo* representa a realização da *coniunctio*. Jung (1991), discorrendo sobre as etapas da *coniunctio* e refletindo sobre uma figura alquímica, diz o seguinte: “Essa curiosa separação ou união se encontra várias vezes em nosso manuscrito”. Na figura seguinte (estampa 5, p. 331): “o rei à esquerda tem veste azul e pé preto, o da direita tem veste preta e pé azul. O cetro de ambos é vermelho”. A inscrição diz: “é assim que isso se faz: de sorte que se torna manifesto aquilo que estava oculto”. Isso se refere, como indica o texto precedente, à nigredo (negrura) que começa a surgir. Esta tem a significação de mortificatio (mortificação), putrefactio (putrefação), solutio (solução), separatio (separação), divisio (divisão), etc. e, portanto, o sentido de um estado de dissolução ou de decomposição que precede à síntese (p. 262).

A união dos opostos, a conciliação da consciência com o inconsciente e o surgimento do novo ser, é a integração da consciência e do inconsciente. Um novo ciclo se abre iniciando um outro processo: Agora de novo um círculo de vida que se fechava. E ela na casa quieta e silenciosa de Otávio, sentindo sua ausência em cada lugar onde no dia anterior ainda haviam existido seus objetos e onde agora havia um vazio ligeiramente empoeirado. Bom que não o vira sair (p. 178). O excerto aponta para a abertura de um processo que se inicia ao final deste romance quando Joana, diante do sofrimento e do distanciamento de Otávio, percebe o surgimento de um outro momento: a busca da própria individualidade - momento geralmente anunciado por um acontecimento que provoca grande sofrimento impulsionando o fluxo de vida para uma outra direção, para o centro da personalidade total, o *si-mesmo*. E esta trajetória está representada na partida para uma viagem. Viagem esta que significa: *que a vida é um barco alquímico, e isto é dito a todos, porém nem todos escutam*<sup>42</sup>.

#### **4.2.2 LUSTRE: Os Segretos Mistérios de Virgínia**

[...] Como se dissolvesse e mergulhasse na própria matéria dissolvida e na leitosa e translúcida obscuridade ela mesma deslizesse em peixe puro volteando a cauda serenamente resplandecente (p. 94).

O segundo romance de Clarice Lispector inicia com a seguinte frase: “Ela seria fluida durante toda a vida” (p. 7). Ser fluida significa que Virgínia não estabelecerá uma conexão concreta com a vida exterior, ela não terá uma vida voltada para o mundo material. Um ser fluido apresenta pouca matéria condensada, é um ser plástico sutil e moldável como o ar, o fogo e a água, porém necessitando do elemento terra. Para fornecer uma imagem desta situação utilizo o espectro da luz o qual contém raios infravermelhos em um extremo e

---

<sup>42</sup>Material onírico do meu trabalho O Simbolismo Alquímico em Sonhos Atuais no qual analiso conteúdos alquímicos nos sonhos de mulheres e de homens.

ultravioletas no outro. Esse último possui menor concentração de matéria, portanto é menos denso e menos concreto. Pode-se dizer que o mundo material corresponde aos raios infravermelhos, enquanto o mundo imaterial está mais relacionado aos raios ultravioletas. No excerto seguinte evidencia-se a fluida e “ultravioleta” Virgínia:

– Você sempre tem que dizer alguma coisa tola. É que às vezes ela pensava pensamentos tão adelgaçados que eles subitamente se quebravam no meio antes de chegar ao fim. E, porque eram tão finos, mesmo sem completá-los, ela os conhecia de uma só vez. Embora jamais pudesse pensá-los de novo, indicá-los com uma palavra sequer. Como não sabia transmiti-los a Daniel, ele sempre ganhava nas conversas. De algum modo misterioso seus desmaios ligavam-se a isso: às vezes ela sentia um pensamento fino tão intenso que ela própria era o pensamento e, como que se quebrava, interrompia-se num desmaio (p. 35/6).

Assim as expressões da protagonista situam-se mais próximas do lado menos denso do espectro da luz, pois ela vive e cultua as demandas do seu mundo interno, porque o mundo mental corresponde aos raios ultravioletas: “[...] Jamais saberia repetir o que pensava e o que sentia e o que sentia ocorria-lhe evanescente, leve e brilhante, tão imaterial e fugaz que ela não poderia parar em algum pensamento [...]” (p. 61). A partir deste mundo, desse centro, interior, forte, e mantido através do vivo e mágico segredo, Virgínia relaciona-se com o mundo externo, formando e nutrindo seu contorno através do mistério: “[...] Porém o que dominara seus contornos e os atraía a um centro, o que a iluminara contra o mundo e lhe dera íntimo poder fora o segredo” (p. 7). Não palpamos o sentir, ele não possui forma, impedindo-nos de observá-lo empiricamente. Ser fluida significa que Virgínia vive a partir da percepção do que se passa em sua subjetividade. Seu pensamento não é pensado, ele é sentido e vivido ao mesmo tempo, e ela é “tão delgada” quanto ele. Tal forma de experiência nos remete para *Água Viva* onde se lê: “Atrás do pensamento não há palavras: é-se. Minha pintura não tem palavras: fica atrás do pensamento. Nesse terreno do é-se sou puro êxtase cristalino. É-se. Sou-me. Tu te és” (p. 29). Virgínia também é esse outro modo de ser que antecede a forma e a

expressão. Há uma similaridade entre ela e Macabéa que também não possui uma forma adequada para conseguir viver no mundo das formas. Daniel demonstra a mesma intolerância de Olímpio no que se refere ao convívio social. O grupo não é tolerante com alguém que necessita de mais tempo para pensar e pressiona, atropela e exige uma resposta imediata. No fragmento seguinte configura-se uma situação que fascina a protagonista, tornando-a distante do mundo exterior:

[...] ardentemente, quase feliz, rindo com os lábios secos [...] mas não poderia falar, não sabia respirar; como perturbava [...] Daniel afastou-se, Daniel afastava-se. Não! Queria ela gritar e dizer que esperasse, que não a deixasse sozinha sobre o rio; mas ele continuava [...]. numa clara alucinação ela pensava: ah sim, então ia cair e afogar-se, ah sim. Alguma coisa intensa e lívida como o terror mas triunfante, certa alegria doida e atenta enchia-lhe agora o corpo e ela esperava para morrer [...] Daniel voltou-se então. Vem, disse ele surpreendido. Ela olhou-o do fundo tranqüilo de seu silêncio (p. 8).

Virgínia está mergulhada em seu mundo interno, absorvida por uma experiência que a atrai para bem longe do campo da experiência imediata. Daniel, assustado mais do que nunca, não quer saber o que está ocorrendo dentro dela, clama pela irmã, exigindo imediata reação e a chama de idiota: “Venha, sua idiota, repetiu ele colérico”. Desta vez Daniel a retirou de sua entrega para a morte, mas com o afastamento do irmão, Virginia amplia a ruptura entre ela e o mundo externo, dificultando sua relação com o mundo concreto. Posteriormente estabelece com Adriano certa afinidade, contudo, através dele, não consegue estabelecer um vínculo com o mundo externo.

Virgínia vive secretamente os seus mistérios e os mistérios da vida. A protagonista se fortalece em sua infalível companhia, o seu segredo: “Ela poderia viver com um segredo irrevelado nas mãos sem ansiedade como se esta fosse a verdadeira vida das coisas”. (p. 14). A força do segredo é conhecida pelos alquimistas como vimos anteriormente. Jung (2003),

discorrendo sobre Zósimo, fala sobre os mistérios alquímicos, os segredos dos antigos alquimistas:

Apesar da obscuridade nem sempre involuntária da linguagem dos mistérios alquímicos, não é difícil reconhecer que a 'água divina', o seu símbolo, o uroboros, outra coisa não é senão o deus absconditus, o Deus oculto na matéria, aquele nous divino que se debruçou sobre a physis e foi por ela engolido. Este segredo dos mistérios da divindade que se tornou física está por detrás da alquimia antiga, assim como também de muitos outros fenômenos espirituais do sincretismo helenístico (p. 106).

A libertação do deus oculto na matéria é a meta de todo alquimista, pois eles acreditavam que não apenas no ser humano havia um deus, mas que ele se encontrava em toda matéria. Nesse sentido fica fácil debruçar-se sobre a idéia alquímica da unidade do todo bem como a forte ênfase nos processos do corpo e da alma simultaneamente. Encontramos em Jung, discutindo sobre um escrito de Paracelso:

[...] "Ele é a alma do mundo", aquele que tudo move e tudo preserva. Em sua forma terrestre inicial (isto é, em sua escuridão saturnina originária) ele é sujo. Mas ele se purifica progressivamente durante a sua ascensão através das forma de água, ar e fogo. Na quinta essência, finalmente, ele aparece no 'corpo clarificado'. 'Este espírito é o segredo que desde o principio estava oculto' (p. 132).

Todo o trabalho alquímico é envolto de mistérios e segredos devido a própria obscuridade que implica o trabalho com o inconsciente. A purificação pela água, pelo fogo e pelo ar foi mencionada na reflexão sobre o romance *Perto do Coração Selvagem*. Em *O Lustre* temos Virgínia sendo fluida através da água, do ar e do fogo. A existência de um segredo fortalece o *eu* contra as exigências do mundo externo, pois um segredo individual constitui-se em um contraponto ao mundo.

No início do romance encontra-se representada a operação da *solutio* através do

elemento água: “[...] o redemoinho calmo das águas [...] os olhos distraídos nas águas [...] pesado e escuro de água [...] as águas continuavam correndo [...]” (p. 7). A dissolução é uma espécie de morte e na água encontra-se um corpo morto de um homem. Mas paradoxalmente a água na alquimia possui o poder de ressuscitar, pois escreve Jung (2003) na discussão sobre a água em Zósimo:

[...] É possível que estejamos diante de um paralelo com o dialogo de Nicodemos. Na época da redação do *Evangelho de João*, a idéia da água divina era familiar aos alquimistas. Quando Jesus diz: ‘A não ser que alguém nasça da água e do espírito [...]’ qualquer alquimista da época o compreenderia sem dificuldade, Jesus, surpreso com a ignorância de Nicodemos, observa: ‘Tu és um mestre em Israel e não sabes disto?’ Dizendo isto ele pressupõe evidentemente que um professor deveria conhecer o segredo da ‘água e espírito’, isto é, da morte e do renascimento [...] (p. 104).

A água como elemento de vida, morte e renascimento percorre todo o pensamento da alquimia ocidental e oriental. A alquimia revela uma busca interior, e no mundo interior de Virginia há o núcleo vivo, mágico e pulsante. Este núcleo longínquo é o sustentáculo insolúvel e a única realidade para a protagonista. A narradora, no início, fornece a tônica que soará ao longo da narrativa: Virgínia fluida. O que acontece ao longo do romance é o desenrolar de uma existência voltada para o mundo interior. O mundo externo e suas relações são circunstâncias menores e de pouca importância.

Há uma conexão entre o mundo de Virgínia<sup>43</sup> e o mundo de Macabéa, ambas são seres sem as camadas protetoras, elas se encontram sem derme e sem epiderme - em carne viva. O mundo é cruel, atropelando as sensibilidades, não lhes fornecendo espaço para que possam se exprimir. Neste sentido o destino do atropelamento dessas personagens reflete a condição de

---

<sup>43</sup>Ao nome Virgínia associa-se a virgem, a virginal. Encontramos em Chevalier (p. 960): O estado virginal significa o **não-manifestado**, o não-revelado.



vida atropelada vivida por elas.

O ambiente familiar de Virginia é sombrio e triste. Ela almeja deixá-lo juntamente com o irmão Daniel, o único dentre todos os familiares com quem ela consegue estabelecer um diálogo: “Porém se Daniel acedia, eles podiam falar numa língua difícil. Os dois tinham se habituado a conversar” (p. 31). Virgínia e Daniel se fortaleciam um ao outro. O afeto que Virgínia nutria por Daniel fundava-se na admiração e carinho, enquanto ele, frio e seco, considerava-a “doce e tola” e fácil de ser manipulada (p. 24). A narração o define como possuidor de certo mistério:

Daniel era um menino estranho, sensível e orgulhoso, difícil de se amar. Ele não sabia dar um pretexto para esconder. Mesmo quando caía em fantasias estas eram precavidas, familiares [...]; ele não tinha coragem de inventar e era sempre ela quem numa facilidade mentia pelos dois; ele era sincero e duro, detestava o que não via (p. 24).

A família mora no casarão da avó paterna que vive no leito. O pai de Virginia é um homem infeliz, quieto, e de pouca conversa, alegrando-se apenas quando das visitas do irmão. A mãe de Virginia sente-se sem lar, lamentando morar na casa da sogra. Não fica evidenciada a idade da protagonista, contudo, nas primeiras páginas, a narração refere-se a ela como uma menina: “[...] O vestido ralo e rasgado de menina [...]” (p. 7); “[...] pequena e magra, as pernas marcadas de mosquitos e quedas, ela parava junto à escadaria olhando” (p. 12); “[...] Sua pequena cabeça de menina tonteava, ela fitava o campo à sua frente” (p. 20). Posteriormente passa a idéia de ser quase adolescente: “[...] Sou infeliz, pensou devagar, quase deslumbrada – ela era quase uma mocinha”. (p. 31). Este procedimento cronológico testemunha a presença precoce das inquietações e transformações internas da protagonista. Virgínia convive com conflitos existenciais desde muito jovem. A partir destes conflitos os mistérios vão surgindo e, em torno deles, vão se aglutinando seus segredos: “[...] Pensava sensações intraduzíveis,

distraíndo-se secretamente como se cantarolasse profundamente, inconsciente e obstinada” (p. 37). Os mistérios e segredos de Virgínia habitavam seu mundo interno: “[...] Sim, sim, precisava de uma vida secreta para poder existir” (p. 56).

A narradora descreve a protagonista como uma pessoa introvertida, vivendo em demasiada profusão a realidade de seu mundo interno. O mundo interior de Virgínia vai assumindo, gradualmente, grande importância. Isto provoca o surgimento de um grande fosso separando a sua vida íntima e o mundo externo como mostra o excerto:

Havia dias assim, em que ela compreendia tão bem e via tanto que terminava numa embriaguez suave e tonta, quase ansiosa, como se suas percepções sem pensamentos arrastassem-na em brilhante e doce turbilhão para onde, para onde [...] Aos poucos, olhando, desmaiando, pegando, respirando, esperando, ela ia se ligando mais profundamente com o que existia e tendo prazer [...] (p. 47).

Esta atitude introvertida da personalidade da protagonista promove uma exacerbação do mundo interior enfraquecendo seus interesses relativos ao mundo externo. Jung observou que o fluxo da energia psíquica apresenta dois movimentos: um para dentro, *introversão*, e outro para fora, *extroversão*. A introversão da libido constela no *inconsciente coletivo*<sup>44</sup> as imagens primárias, os arquétipos. Estes são sensibilizados ou ativados por um fator individual ou coletivo manifestando-se no mundo da consciência. Estes momentos de introversão da energia psíquica ocorrem em situações limites, e a imagem arquetípica revela a emergência do momento. O poder de atração do inconsciente sobre o *eu* é sentido com maior ou menor intensidade, dependendo desse fluxo energético ou disposição psíquica da consciência, se *introvertida* ou *extrovertida*. Em determinadas situações a energia dirige-se para o objeto,

---

<sup>44</sup> Jung, a partir de suas pesquisas, constatou a existência de conteúdos inconscientes que não se referiam às experiências pessoais. Assim, além da existência do inconsciente pessoal, o qual contém a história de uma pessoa, existe na psique, uma outra camada além desta, contendo conteúdos que não foram vividos por uma pessoa, mas sim que contém a história de toda a humanidade. Estes conteúdos são os *arquétipos* ou *imagens primordiais*.

para o mundo externo, e em outras, o fluxo energético dirige-se para a própria pessoa, para o mundo interno. Assim quem apresenta uma atitude *introvertida* é possuída por suas imagens internas. Na disposição *extrovertida* o valor recai sobre o objeto, toda libido dirige-se para o mundo exterior. Para a personagem Virgínia a realidade interior é mais atraente e arrebatadora do que a realidade exterior. Dessa última ela consegue se apartar, mas a outra realidade a domina, a realidade interna. Esta atitude introvertida da protagonista a aproxima dos antigos filósofos herméticos. Eles viviam voltados para a realidade interior em si mesmos e vivenciavam as profundas transformações ocorridas em sua interioridade. A narrativa insere Virgínia em um processo de transformação que sai do estado inicial da *nigredo* para a morte. A morte é percebida pela protagonista como uma realização daquele mundo vislumbrado por ela e por Daniel na Sociedade das Sombras.

O trabalho de Virgínia com as figuras de barro<sup>45</sup> nunca acabaria, assim como também, seu processo alquímico que estas imagens representam. No processo interior de transformação, quando uma etapa alcança seu termo, uma outra logo inicia, percorrendo o mesmo curso, porém de forma diferente. Este curso apresenta um movimento espiralado ascendente e não-linear o que garante seu eterno retorno.

Ao ver o homem afogado Virgínia confronta-se com a morte e percebe seu mistério. Este foi o primeiro contato que ambos tiveram com o desconhecido, com aquele lado assustador e obscuro da vida. A partir deste momento a solidão, o mistério e o desconhecido tomam espaço em sua vida. A narradora gradativamente distancia Virgínia de situações cotidianas, lançando-a para o mundo das sombras, para a outra realidade. Em um jogo

---

<sup>45</sup> O trabalho de Virgínia com o barro faz lembrar a passagem no livro dos Gêneses: O Senhor Deus formou, pois, o homem do barro da terra, e inspirou-lhe nas narinas um sopro de vida e o homem se tornou um ser vivente. (Gênesis, 2;7).

envolvendo o brincar de morrer com Daniel a narradora aproxima Virgínia do mundo dos mortos:

Vou morrer assim [...] Ela não se assustou. Permaneceram calados mas talvez ambos pensassem levemente no mesmo. Será que todos sabem o que eu sei? refletia Virginia. Porque ela acabara de pensar quase com certeza, sem sobressalto, no morrer. [...] Abria uma vala, Virginia entrava (p. 27).

Virgínia mostrava-se ligada ao outro lado da vida, ao desconhecido mundo imaterial, pois, quando conversando com Daniel sobre aquilo que mais gostavam de fazer, ele afirma que do que mais gostava era de comer, ela diz que do que mais gostava era de dormir.

Há entre os dois uma relação de complementaridade, enquanto ela se afasta da vida preferindo o dormir, ele confirma o viver através do comer, ele ratificando a materialidade do elemento terra, enquanto ela, o elemento água. Há uma cumplicidade entre os dois deflagrada já no início da narrativa quando Virgínia percebe o homem afogado:

Não podemos contar nada a ninguém, sussurrou finalmente Virginia, a voz distante e vertiginosa (p. 7). Os mistérios e segredos de Virgínia habitam seu mundo interno: [...] Pensava sensações intraduzíveis, distraíndo-se secretamente como se cantarolasse profundamente inconsciente e obstinada [...] (p. 37).

Esse voltar-se para dentro também se encontra no movimento da energia durante o inverno. Esta estação do ano anuncia o recolhimento, é quando a vida se interioriza, voltando-se para dentro de si mesma, provocando uma intensa dinâmica interior: “No inverno a vida tornava-se atenta a si mesma, compreensiva e íntima” (p. 44). No inverno, como afirma o texto, a força da natureza encontra-se recolhida, circulando dentro dos seres, retirando-se do mundo exterior. A energia de Virgínia volta-se para dentro dela mesma, animando seu inconstante mundo interno. Ela lida com a realidade íntima e a expressa através de suas figuras de barro.

A experiência de criar com o barro, à semelhança do mito da criação na tradição judaico-cristã, foi vivida por Virgínia quando ela construía suas figuras com aquela matéria, o barro “branco, maleável, pastoso e frio” (p. 39). Na solidão a personagem mergulhava em seu mundo interior, iniciando “um trabalho que jamais acabaria, isso era o que de mais bonito e cuidadoso já soubera; pois se ela poderia fazer o que existia e o que não existia!” (p. 40). Em relação ao mundo interior dos alquimistas Jung chama a atenção para a profusão de sentidos e do grande *quantum* de energia que é deslocado para esse mundo. A intensa efervescência da realidade interna ativava as densas e primevas camadas do inconsciente nestes antigos filósofos. Estando o inconsciente ativado das profundezas emergiam imagens indecifráveis através das palavras. Por este motivo a linguagem alquímica é plena de símbolos. Os símbolos do processo de transformação alquímica são tentativas de exteriorizar o que ocorre na interioridade do artífice. Semelhante processo Virgínia realiza no seu trabalho com o barro, expressando a sua interioridade ao moldar suas figuras. Naturalmente ela cria: “Seus bonecos surgiam como uma vida que vai crescendo.” (p. 41). Estes bonecos refletem processos interiores que estavam ocorrendo na alma da protagonista: “Esquecia da necessidade de gritar e sentava numa pedra ainda ardente, à espera de alguma coisa dentro de si [...]” (p. 43/44). Virgínia sentia uma necessidade de se expressar plasticamente, dizer das percepções desconhecidas que brotavam de sua interioridade como também seus questionamentos e seus olhares mais sutis. O trabalho alquímico é um trabalho interior; o que vemos são suas possíveis representações. Todo trabalho de transformação interna, pode-se dizer, é uma alquimia interior. Virgínia possuía necessidade de criar a partir de dentro:

[...] Depois inventou uma liberdade: com uma folhinha seca sob um fino traço de barro conseguia um vago colorido, triste e assustado, quase inteiramente morto. Misturando barro à terra obtinha outro material menos plástico, porém mais severo e solene. Mas como fazer o céu? Nem começar podia [...] Descobriu que precisava usar matérias mais leves que não pudessem sequer ser apalpadadas, sentidas, talvez apenas vistas, quem sabe. Compreendeu que isso se conseguiria com tintas. (p. 41/42).

Durante toda a narrativa a protagonista está envolvida na realização de seu trabalho interior.

A situação que envolve a Sociedade das Sombras assemelha-se à primeira fase do processo alquímico, a *nigredo*. O trabalho no espaço interior envolve o enfrentamento com aspectos sombrios da personalidade. É neste momento do processo de transformação que o artífice entra em contato com a prima-matéria, isto é, com aqueles conteúdos desconhecidos e inconscientes de si mesmos os quais serão submetidos ao processo de transformação: “[...] Um novo elemento até então estranho penetra em seu corpo desde que existia a Sociedade das Sombras. Agora ela sabia que era boa mas que sua bondade não impedia sua maldade. Esta sensação era quase velha, fora descoberta há dias” (p. 56). Na clareira e no porão Virginia operará com o desconhecido dentro dela mesma. Na clareira:

[...] Era uma paragem onde tudo o que tinha de acontecer na vida de alguém precipitava-se e sucedia, haviam determinado. Se você tem que morrer moça, você vai para lá e morre, explicava Daniel. Era realmente a pior clareira, úmida, sombria, fechada por árvores altas e magras [...] A terra era negra e molhada [...] - Como era assustador e secreto pertencer à Sociedade das Sombras [...] (p. 50).

No porão:

[...] Caminhou para o porão lentamente [...] Sentou-se perto das roupas negras de um luto antigo[...]um cheiro de cemitério subia das lajes do chão [...] Foi se distanciando como numa viagem. Aos poucos ia conseguindo um pensamento sem palavras, sem volume nem consistência, sem superfície, profundidade ou altura [...] fechando os olhos dirigia dentro do corpo um pensamento [...] isso não era palavra ou conteúdo mas o próprio modo de pensar orientando-se (p. 51).

O mundo de Virgínia caracteriza-se por um árduo trabalho psicológico, ela está sempre manipulando conteúdos de sua interioridade, está sempre envolvida e atenta ao que ocorre e

emerge dessa parte dela mesma.

Virgínia, ao longo da sua vida, mantém uma estreita relação com Daniel. Quando eles se afastam Virgínia corta o único vínculo com a realidade concreta tentando uma relação com Vicente, mas não consegue. Frequenta um grupo de amigas e teme submeter-se a Maria Clara como se submetia ao irmão. Tenta relacionar-se com o porteiro do edifício, mas esta relação é um desastre para ela, sente-se incompreendida e traída pelo homem. Ele interpreta sua amizade como um jogo de sedução. Enfim sente-se sozinha no mundo: “[...] A impressão de que estava só no mundo era tão séria que ela temia ultrapassar seus próprios conhecimentos” (p. 111). Em outro momento percebe a dificuldade com que se relaciona com o mundo: “[...] Gostaria de se dar com as pessoas do edifício, mas sozinha era incapaz de aproximar-se de desconhecidos [...]” (p.112). A relação de Virgínia com a realidade imediata estabelece-se através de Daniel, com ele sua ligação com o mundo externo se atrofia. Em verdade a protagonista sente-se inadaptada ao meio social, às relações com as pessoas. Mesmo estando em grupo encontrava-se conectada com o mundo invisível, como mostra o excerto:

Você notou, Adriano, que muita gente junta numa sala e ficando um tempinho termina pensando parecido? pelo menos os começos [...] Ainda agora aquele senhor gordo lá disse uma coisa que quase eu disse ainda agora. [...] Parece que a gente termina adivinhando, heim? Mas nem sempre porque afinal – ela parecia lembrar-se, depois de uma pequena hesitação acrescentou com certa força – porque afinal tudo é relativo [...] Eu sempre pensei tudo, tudo é relativo, não acha? Nem sempre acontece porque naturalmente toda regra tem exceção [...] é claro, isso nem se precisa dizer [...] (p. 88).

Os fatos da vida só têm sentido para Virgínia se conectados ao mundo interno. Ela considera a sociedade supérflua e incapaz de compreender o conteúdo das entrelinhas sentindo vergonha de viver com as pessoas como elas são. A visão que Virgínia possui das pessoas é que elas “eram ridículas”, provocando, ao mesmo tempo, “vontade de chorar de alegria e de vergonha

de viver” (p. 23). A protagonista apresenta familiaridade com as questões que não interessam à maioria das pessoas, os segredos secretos: “Nem Virgínia jamais indagava a respeito; ela poderia viver com um segredo irrevelado nas mãos sem ansiedade como se esta fosse a verdadeira vida das coisas [...]” (p. 14). Suas sensações e percepções dizem respeito aos mistérios da vida e da morte.

A narradora descreve uma cena na qual se encontra representada a operação da *calcinatio*:

[...] o mar entregando espuma na praia deserta, talvez em memória, talvez em pressentimento, o próprio ser, através da astúcia de sua distração, murmurando essencial, desintegrando-se, compondo-se, erguendo-se: lavar, colocar ao sol, o úmido perde a umidade, a pele nova brilhando macia na sombra, lavar colocar ao sol, o úmido perde a umidade, a pele nova brilhante macia na sombra, lavar, colocar ao sol, o úmido perde a umidade, a pele se aclara, lavar pôr ao sol, deixar perder a umidade, lavar [...](p. 232)

A lavagem e a secagem ao sol é um procedimento alquímico de purificação para a transformação da matéria, sendo esta através da água e do fogo. Este momento marca o início da passagem da protagonista para uma outra vida. Esta fase da alquimia é a própria transformação da matéria densa em matéria sutil, passando para o estado volátil, o espírito liberto da densa matéria. A narradora relata ações de Virgínia após o atropelamento, e, já morta, vai até a Granja e se percebe de outra forma:

numa corrida clara e vertiginosa pelas ruas da cidade como um vento de cabelos soltos, entrou um instante na Granja, balançou-se rápido, rápido na cadeira e com absoluta estranheza olhou-se branca e de olhos escuros num espelho – longos corredores formavam-se no seu interior, longos corredores cansados, difíceis e escuros, portas sucessivas cerravam-se sem ruído com espanto e cuidado [...] de súbito a borboleta branca. (p. 235/6).

Surpreendente descrição contém o texto do curso da consciência após a morte de Virgínia. Tal



procedimento está representando a existência após a morte, pois ainda a narradora descreve ações e sensações de Virgínia. Ela se move livre do tempo e do espaço e faz suas relações com o que está acontecendo sem saber que é a morte. Encontramos tanto no Bardo Thödol, o livro Tibetano dos Mortos, como no Livro Egípcios dos Mortos, orientação sobre os procedimentos do morto no outro mundo. É descrita a saída do corpo em direção à luz até a ressurreição no espírito e sua viagem ao outro mundo: “E de súbito arrebatada pelo próprio espírito. Era um momento extremamente íntimo e estranho – ela reconhecia tudo isto, quantas vezes, quantas vezes o ensaiara sem saber [...]” (p. 236). A borboleta como um símbolo do mundo do espírito surge apontando o caminho para a eternidade. Virgínia vive toda a passagem para a outra vida sem se dar conta. Quando se encontra diante do outro mundo reconhece-o. Esse final conecta-se com o início da narrativa no momento em que Virgínia fixa seu olhar na água e não consegue se libertar, necessitando que Daniel a retire daquele momento que a fascina.

Vendo-a estendida ao chão a mulher do porteiro mostra-se satisfeita, pois já que Virgínia andava com coisa para o lado do marido dela: [...] começou a receber o meu homem no quarto! imagine!” (p. 238). Com estas observações minimizavam o absurdo daquela realidade, minimizavam que era uma pessoa sem vida diante deles, e que estavam diante do próprio mistério, pois “a impossibilidade e o mistério cansaram com força seu coração” [...] (p. 239). Só Adriano compreendeu a profundidade do momento e “[...] a possibilidade de um novo nascimento, pois [...] Quem saberia se a realidade não era a morte – como se toda a sua vida tivesse sido um pesadelo e ela acordasse enfim morta” (p. 226). Esta frase resume o drama alquímico e os mistérios que Virgínia secretamente experimentava. São os mistérios e segredos dos estados de alma vividos quando das obscuras transmutações do ser. Virgínia, sem o saber, viveu buscando atingir o centro do mistério e só no derradeiro momento o

reconhece como familiar:

[...] O rosto empoeirado sob o chapéu ligeiramente deslocado da cabeça parecia obscuro e oprimido por um vago temor. O que sucedia? Por que desfalecia todo o seu passado e começava horrivelmente um tempo novo? [...] Na gelada penumbra corredores negros, estreitos, vazios e úmidos, uma substância dormente e silenciosa: e de súbito! de súbito! de súbito! a borboleta branca voitando nos corredores sombrios, perdendo-se no fim da escuridão! [...] como se assustaria se o tivesse compreendido [...] (p. 235/6).

Eis a morte, eis a transmutação de Virgínia ocorrendo no momento da passagem para uma outra forma de existência. Ela que nunca se fixou no cotidiano, sempre foi e será fluida, como anunciou a narradora, percebendo secretamente: “[...] Tão estranhas e imperceptíveis eram a força e a fecundidade do ritmo. Nada parecia escapar a sucessão contínua, a um íntimo movimento esférico, inspirando, expirando, inspirando, expirando, morte e ressurreição, morte e ressurreição. Afinal tudo era como era” (p. 233). O movimento eterno do nascer, morrer e ressuscitar, a *circumambulatio* dos alquimistas e a idéia do redondo como a manifestação do Uno realiza-se em Virgínia estando representado em seu novo nascimento.

#### **4.2.3 A CIDADE SITIADA: As Mil Faces de Lucrecia Neves**

Estava dourada e grosseira na sombra [...] Fora assim que se criara [...] Às vezes mesmo se imaginava, sorrindo de arrebatamento, a tomar um navio e fazer-se para sempre no mar. Mas sua viagem era por terra (p. 36).

Em *A Cidade Sitiada* encontramos representações que versam sobre a criação, envolvendo construção e destruição. Este binômio encontra-se impregnado ao longo de todo o romance. Pode ser visto nas relações de Lucrecia com os homens, com as mulheres e com a própria cidade de São Geraldo. A *nigredo* está vinculada à transformação, e é nesta situação que se encontram Lucrecia e a cidade de São Geraldo. A forma como a narradora apresenta a

cidade em determinadas situações sugere que ela é um ser pulsante possuidora de um caráter contraditório assim como Lucrecia.

- “ONZE HORAS, disse Felipe. Mal acabara de falar o relógio da igreja bateu a primeira badalada, dourada, solene” (p. 7). Com esta frase a narradora fornece a tonalidade deste romance esboçado através do confronto com as trevas e da tentativa da protagonista de escapar através da condição de inocência. A frase inicial da voz da enunciação é um marco e o presente de uma realidade que já vem se desenrolando e que continuará ao longo dos doze capítulos. As badaladas do relógio da igreja interrompem o fluxo dos acontecimentos da vida de Lucrecia Neves na cidade de São Geraldo, anunciando a descida aos infernos, ao mundo das trevas, desencadeando um processo de destruição e construção nela e na cidade. A atmosfera é sombria, onze horas é o horário anterior à meia-noite. Esta penúltima hora do dia é também o ponto máximo atingido pelas trevas antes do retorno da luz. Mas às onze horas, as trevas se encontram ainda em seu auge, pois não atingiram o ponto de mutação ou a hora da virada, ainda resta muita escuridão. Nesta última hora o sol se encontra no ponto mais obscuro de sua viagem diária, é quando ele alcança o *nadir*. Este é o ponto mais baixo do curso diário do sol, é o momento de maior depressão, maior escuridão, o ponto mais negro da noite, o oposto do *zênite*. Lucrecia e Felipe encontram-se na escura festa de São Geraldo. O ambiente narrativo é de profundas trevas, a mais completa escuridão, e é um contexto que caracteriza a *nigredo*:

[...] A população acorrera para celebrar o subúrbio e seu santo, e no escuro o pátio da igreja resplandecia. Misturando à pólvora queimada a groselha erguia os rostos em náusea e ofuscamento. As caras ora apareciam, ora desapareciam. Lucrecia achou-se tão perto de uma face que esta lhe riu. Era difícil perceber que ria para alguém perdido na sombra. Também a moça fingiu falar com Felipe, olhando porém um desconhecido nos olhos que a claridade de um poste enchia: que noite! (p. 7).

O ambiente da festa é o escuro pátio da igreja pouco iluminado de um subúrbio de cujas sombras surgiam as pessoas iluminadas por uma tênue luz. Para Jung (1990): “Na nigredo (negrura), a ‘noite escura da alma’, os conteúdos psíquicos se separam do aprisionamento do corpo, e se torna conhecida a natureza e o significado do que perfaz a relação” (p. 263). É uma vivência de descida aos infernos, representa a entrada no reino sombrio de Hades e é neste mundo que se manifestam os mistérios da vida e da morte. No Hades as forças de construção e destruição se alternam em eterno movimento realizando o fenômeno da criação. Para a Psicologia Analítica a escuridão da *nigredo* corresponde diretamente à escuridão do inconsciente que representa, em última instância, a própria *sombra*. A escuridão psíquica aponta para a ausência de processos conscientes, estando a psique mergulhada e exposta às influências do inconsciente.

A partir das representações fornecidas pela narradora na caracterização da protagonista podemos afirmar que Lucrecia Neves transita pelo mundo não apenas da consciência, mas sim e, sobretudo, no mundo do inconsciente. Ela descreve a protagonista como co-participante do mundo não-diferenciado no qual tudo está em relação e em participação, constituindo um todo interligado conforme os excertos:

[...] Aos poucos ela não saberia se olhava a imagem ou se a imagem a fitava porque assim sempre tinha sido feita para as pessoas ou as pessoas para a cidade – ela olhava [...] (p. 51); [...] Então Lucrecia, ela própria independente, enxergou-as. Tão anonimamente que o jogo poderia ser permutado sem prejuízo, e ser ela a coisa vista pelos objetos [...] (p. 101).

Este tipo de vivência, como apresentada pela narradora, implica uma íntima relação entre a protagonista e aquilo que está sendo olhado por ela. Há uma mistura entre Lucrecia e a coisa percebida. Faço um paralelo entre a vivência de Lucrecia e a vivência de Jung relatada em seu

livro Memórias Sonhos e Reflexões de quando tinha 8/9 anos de idade:

[...] – minha pedra. Às vezes quando estava só, sentava-me nela e então começava um jogo de pensamento que seguia mais ou menos este curso: ‘Eu estou sentado nesta pedra; Eu em cima, ela, embaixo’. Mas a pedra também poderia dizer ‘eu’ e pensar: ‘Eu estou aqui, neste declive e ele está sentado em cima de mim.’ – Surgia então a pergunta: ‘sou aquele que está sentado na pedra, ou sou a pedra na qual ele está sentado’? (p. 32).

Estas vivências aludem a uma comunhão com o todo e com a própria eternidade. Neste sentido é importante dizer que a psique faz parte da criação e seu enigma é tão grande quanto o enigma da matéria para os físicos. Considerando esta *identidade psicológica* com o mundo da criação a protagonista age como cavalo, ave, flores e pedra, participando e integrando os mundos animal, vegetal e mineral como mostram os fragmentos: “[...] A moça umedeceu os lábios com a longa **língua de ave** [...]” (p. 53); colocar vegetais “[...] Os **lábios de pedra** haviam-se crestado e a estátua jazia nas trevas do jardim [...]” (p. 87). Diante de tais situações a condição psicológica de Lucrecia não apresenta diferença entre sujeito e objeto, o que existe é uma única realidade entre o eu e o tu<sup>46</sup>. Na alquimia esta situação está relacionada a idéia do *unus mundus*.

O processo de criação ocorre dentro e fora e de fora para dentro de Lucrecia e tudo isso a partir do seu olhar. O olhar da protagonista alude ao olhar da Medusa o qual petrifica todas as pessoas que ousarem olhar para ela diretamente. Em Lucrecia se encontra o poder de construir e de destruir, ela é o tudo e o nada e nesse sentido possui mil e uma faces. A construção é a partir de si e do mundo exterior ao mesmo tempo. Ela não possuía consciência

---

<sup>46</sup> Gostaria de fazer uma observação quanto ao caráter relativo desta *identidade psicológica*, posto que é uma situação normal, não patológica, a qual constatamos diariamente nas relações afetivo-sexuais. A paixão faz com que os enamorados se sintam unidos em um só corpo e em um só espírito. Há uma perda da identidade individual e um avanço na *identidade psicológica* com o outro.

da própria existência no mundo, projetava-se nos objetos e assim dava-lhes vida: “Tudo o que Lucrecia poderia conhecer de si mesma estava fora dela: ela via.” (p. 66). Ao mesmo tempo ela também era o que existia fora dela. A tarefa era construir a cidade, isto é, a própria forma para si mesma. A narradora explica o funcionamento de Lucrecia: “O segredo das coisas estava em que, manifestando-se, se manifestam iguais a elas mesmas.” (p. 67). Ao mesmo tempo, Lucrecia olhava e se via e, vendo-se, criava nas coisas aquilo que via. Interessante é o paralelo com o mito da criação: Deus fez o mundo a partir de sua própria imagem. Lucrecia se criava concretamente através das coisas concretas: “olhou madeira, mesa, estatueta, as cadeiras coisas, procurando trabalhar-se na imitação de uma realidade tão palpável [...] caíra numa **arte antiga** de corpo e este procurava a si mesmo tateando na ignorância” (p. 74/5). Esta era a tentativa de Lucrecia: criar-se criando uma realidade palpável a partir de uma realidade também palpável. A arte antiga de Lucrecia é a própria alquimia. O epíteto deste romance: no céu aprender é ver; na terra, é lembrar-se; sugere que o olhar é um aprendizado no céu e que na terra não se aprende, lembra-se daquilo que se aprendeu olhando as coisas do céu. Neste sentido Lucrecia encontrava-se mais no outro mundo, no mundo inconsciente, do que no mundo da consciência.

Lucrecia é quem poderia salvar a cidade construindo a si mesma através do olhar para os objetos e também a própria cidade de São Geraldo, o que a faria merecedora de uma estátua:

Na posição em que estava Lucrecia Neves poderia mesmo ser transportada à praça pública. Faltavam-lhe apenas o sol e a chuva. Para que, coberta de limo, fosse enfim desapercebida pelos habitantes e enfim vista diariamente com inconsciência. Porque era assim que uma estátua pertencia a uma cidade (p. 76).

A cidade também é uma metáfora da outra realidade, a realidade inconsciente. A

representação da estátua alude também à Medusa e seu poder petrificador. Mas também é importante observar a significação da estátua para a alquimia, visto que Lucrecia é designada a ser a estátua da cidade. Jung (1990), em seu livro *Mysterium Coniunctionis*, no momento em que discute o significado de Adão no processo alquímico, introduz o tópico: A Estátua. Nele discute diversos escritos alquímicos mostrando o profundo sentido da estátua na alquimia, conforme o excerto:

[...] a *estátua* representava um papel misterioso já na antiga alquimia. Em um dos mais antigos tratados gregos<sup>47</sup>, que é uma instrução dada por Komarios a Cleópatra, se diz: ‘Depois de o corpo ter estado escondido nas trevas, (o espírito) o encontrou repleto de luz. E a alma se uniu a ele, depois que ele se tornou divino pelo relacionamento com ela, e ele reside nela. Pois ele se vestiu da luz da divindade e as trevas se afastaram dele, e todos eles se uniram no amor, o corpo, a alma e o espírito, e eles se tornaram uma só coisa na qual está oculto o mistério. No ato deles se unirem completou-se o mistério e a casa foi selada, e foi erigida a *estátua, repleta de luz e da deidade*’. (p.144).

A estátua representa a realização do *opus* alquímico. Jung cita outro alquimista, Senior<sup>49</sup>, o qual apresenta outro significado para a estátua:

[...] Libelo de Senior, filósofo antiqüíssimo, sobre a Química: Em seguida recolho a cabeça, as patas dianteiras e as traseiras (do leão) e aqueço com isso a água extraída dos corações das estátuas, e tirada (também) das pedras brancas e amareladas que caem do céu no tempo da chuva (p. 144).

Refere também que para Raimundo Lúlio é extraído um óleo do coração da estátua através de um processo de lavagem pela água e depois secado pelo fogo. Jung chama a atenção para os dois elementos desta operação alquímica: o fogo e a água, dois opostos que produzem o

---

<sup>47</sup> Marcelin Berthelot: Collection des Anciens Alchimistes Grecs. 3 vols. Paris 1887/88.

<sup>48</sup> Senior Zadith filus Hamuel: De Chemia Senioris Antiquissimi Philosophi Libellus, p. 64, 1566.

<sup>49</sup> Senior Zadith filus Hamuel: De Chemia Senioris Antiquissimi Philosophi Libellus, p. 64, 1566.

óleo<sup>50</sup>, o elemento unificador à semelhança da pedra *filosofal* em Berthelot. Estes alquimistas fornecem e discutem vários significados da estátua na alquimia, porém o elemento unificador obtido através dela é o mesmo. A concepção de que a estátua possui algo de valioso remonta a uma antiga tradição ligada principalmente a Hermes e seu correspondente Mercúrio como podemos verificar em Jung (p. 146/7 do mesmo livro):

Para a fantasia alquímica deve ter sido especialmente atraente o fato de justamente as estátuas de mercúrio serem as que continham escondido dentro de si o verdadeiro deus. Mercurius é a designação preferida para aquele ser que no opus (obra) se transforma a partir da prima matéria até atingir o l apis philosophorum (pedra filosofal).

Assim a antiga concepção alquímica considera a estátua como o receptáculo de um deus. A narradora expressa um sentido para a estátua: “Sua arte era popular e an nima.  s vezes aproveitava a mão que estava atrás para coar rapidamente as costas. Mas logo se imobilizava.” (p. 76). A arte que a narradora refere   a alquimia. Para a narradora Lucrecia era uma alquimista, já que ela possuia o poder da arte. Assim a estátua aponta para um dos significados de Lucrecia para a cidade de São Geraldo: “[...] No fundo mesmo ela se julgava uma deusa” (p. 93), já que em uma de suas faces ela também era uma deusa ela tinha o poder de criar e destruir. A narradora continua fornecendo informa es alquimicas sobre a protagonista: “Nesse primeiro gesto de pedra, o oculto estava exteriorizado em tal evidência. Conservando, para a sua perfei o, o mesmo caráter inexplicável da rosa, se abria tr mulo e mecânico em flor inexplicável.” (p. 76). Neste momento, a narradora faz um paralelo entre o gesto de pedra de Lucrecia e o inexplicável abrir da rosa. A rosa é um símbolo por excelência da alquimia, e não podemos negar o caráter feminino da rosa no texto. Esse fato ratifica que esse romance de Clarice Lispector também alude ao feminino, mas num sentido muito

---

<sup>50</sup> Raimundo L lio: Codicill, p.127, 1563: (Este  leo é a tintura, o ouro e a alma, como também, o unguento dos filósofos). Um dos seguidores de L lio, Cristóvão de Paris (Elucidarius I, Theatr. Chem., 1666, VI, p. 214) diz: Aquele  leo ou água divina...   também chamado *Mediador*.



profundo, envolvendo o poder da criação: o construir e o destruir.

Nas primeiras páginas desse romance há um confronto entre Lucrecia e Cristina na Associação de Juventude Feminina de S. Geraldo. Neste momento emerge uma das faces de Lucrecia Neves através da tensão entre ela e Cristina. Estas duas mulheres expressam o caráter paradoxal dessa narrativa: o mundo das trevas e o mundo da luz. O mundo das trevas está relacionado à vida instintiva-inconsciente personificada em Lucrecia Neves como pode ser visto na citação: “[...] Aspirando com as narinas selvagens como se tivessem conhecido outra época no sangue” (p. 13); “[...] tudo o que Lucrecia Neves podia conhecer de si mesma estava fora dela: ela via. [...] Plantara mesmo primeira estaca de seu reino olhando: uma cadeira [...]” (p. 66). E o outro, o mundo inteligível, o mundo da consciência, bem como o da profundidade espiritual está representado por Cristina como pode ser percebido no seguinte excerto: “Cristina que acendia um fogo vazio e destinado ao vazio, onde se consumiriam as sócias em nome da alma que deve progredir [...]” (p. 16) “[...] Enquanto Cristina estabelecia com uma facilidade de inteligência a vida terrena, dizia, o sacrifício da carne é realizar-se como carne, dizia [...]” (p. 17). Esta situação reflete o mundo feminino o qual está submetido ao processo alquímico. O mundo ctônico das deusas mães, sendo este a matéria-prima da alquimia em Lucrecia. Na perspectiva da enunciação a protagonista até almejava uma vida espiritualizada, mas seu destino era a vida concreta: “Estava dourada e grosseira na sobra [...] Às vezes mesmo se imaginava, sorrindo de arrebatamento, a tomar um navio e fazer-se para sempre ao mar. Mas sua viagem era por terra” (p. 36). Seu destino era viver a vida visível de uma cidade com os compromissos de uma mulher que possui um homem e um casamento: “É o destino, soprava-se seguindo-o tão depressa quanto podia em tais sapatos, segurando o chapéu que o vento queria levar – é o destino, dizia contente de ser subjugada. Feliz embora desassossegada porque estranhava a ausência de perigo” (p. 116). O perigo para Lucrecia era

a vida interior, pois esta poderia arrebatá-la, sugando-a do mundo concreto. Assim era imprescindível que os acontecimentos no mundo interno permanecessem fora da luz, isto é, longe da consciência e banido do cotidiano, devido à grande ameaça que ele oferece à integridade do *eu*: “[...] Estava no seu pequeno destino insubstituível passar pela grandeza de espírito como por um perigo, e depois decair na riqueza de uma idade de outro e de escuridão, e depois perder-se de vista – foi o que sucedeu com S. Geraldo” (p. 19). São Geraldo e Lucrecia Neves, são um a extensão do outro, e ambos sofrem transformações:

[...] O subúrbio de S. Geraldo [...] já mistura ao cheiro de estrebaria algum progresso [...] mas o subúrbio se erguia em vida própria sem que os habitantes pudessem dizer que transformação os atingia [...] Ao pôr do sol galos invisíveis ainda cocoricavam [...] A vida tumultuosa da rua do Mercado estava deslocada naquele ambiente onde um gosto passado reinava nas varandas de ferro forjado, nas fachadas rasas dos sobrados [...] (p. 12/13).

A cidade de São Geraldo também se encontra em um momento que caracteriza a fase alquímica da *nigredo*: “Que sujo caminho era percorrido na escuridão até os pensamentos rebentarem em gestos! O subúrbio todo trabalhava nos subterrâneos dos esgotos para aqui e ali um homem a tossir na esquina” (p. 79). O que está sendo representado através da linguagem é o desenrolar de um processo no mundo subterrâneo que se dá sem ser percebido. É um processo que ocorre no inconsciente e do qual a consciência não tem conhecimento, já que ocorrem nos subterrâneos da psique. Do ponto de vista da narração Lucrecia deveria viver a banalidade do cotidiano em decorrência dos perigos que uma vida espiritualizada e mais profunda apresenta para ela.

É interessante observar o nome da cidade, seu significado e sua história, a partir da Igreja Católica: São Geraldo é o protetor da família, das mães, também é considerado amigo dos infelizes. É um santo popular e sua festa reúne grande número de fiéis. Lucrecia e o povo

de São Geraldo são descritos como simples, pertencentes a um lugar pequeno e atrasado. E o romance começa com a festa do padroeiro da cidade, isto é, a festa de São Geraldo. Na história da Igreja Católica, este santo está associado aos momentos e situações relativas ao sofrimento, à dor que, por sua vez, conecta-se com a *nigredo* alquímica. A família é uma das tarefas do santo padroeiro da cidade e, no romance, é um dos diversos fios com o qual o narrador tece a trama em que Lucrecia está envolvida. Ela busca o casamento e a família é novamente enfocada na relação com a própria mãe como pode ser visto no quarto capítulo: A Estátua Pública. Nele fica clara a comunhão entre Ana e Lucrecia:

Cada vez mais Ana procurava se aproximar, ansiosa por lhe participar os insignificantes segredos que a sufocavam: de fato já se queixava de não dormir de noite. Lucrecia desviava os olhos (p. 60) [...] De outras vezes, quando a filha a tocava, Ana se sobressaltava e ainda tentava trotar entre as coisas (p. 63).

O excerto mostra a situação psíquica das duas mulheres como semelhantes. Porém a filha não quer admitir, preferindo calar e não escutar o que a mãe tenta esclarecer. A protagonista abriga-se dos perigos através da negação de que eles existem. Ao final Lucrecia retorna ao convívio com a mãe: “Foi poucos dias depois que recebeu a carta da mãe chamando-a para a fazenda [...]” (p. 194). A forma da vida de Lucrecia está relacionada à figura materna, já que Ana também se cria ao criar os objetos, e, como a filha, também participa da vida nos vários planos da criação: mineral, vegetal, animal e humano. Esta relação com a mãe reflete o mundo subterrâneo assombrado e ameaçador da existência de Lucrecia, isto é, o inconsciente. A relação com o feminino também pode ser vista quando a narradora emite opiniões e deflagra ações da protagonista as quais sugerem que esta atua como a cruel Lucrecia Borgia. Esta figura medieval, obedecendo aos desígnios paternos, tornou-se conhecida por sua maldade e necessidade de poder. Seus casamentos tinham por único objetivo a posse da fortuna e poder de seus maridos. A narradora conduz algumas ações e pensamentos de

Lucrécia, caracterizando-a manipuladora nas relações com os homens.

A palavra cidade possui grande valor simbólico. São Geraldo é o local da experiência e é, ao mesmo tempo, o próprio corpo da protagonista. Ambos são um, e estão submetidos a um processo de transformação. Entre tantas representações simbólicas a cidade também é o temenos ou círculo mágico que serve de proteção para quem estiver dentro dele como mostra o excerto: “Se ao menos estivesse fora de seus muros. Mas não havia como sitiá-la. Lucrécia Neves estava dentro da cidade” (p. 69). O processo de transformação implica na destruição do antigo e na construção do novo. Este momento de construção e destruição é sentido e vivido como um caos e a disposição é de luta e de guerra. O que ocorre a São Geraldo acontece também a Lucrécia que está sitiada pela destruição e construção das formas de viver tanto do mundo inconsciente quanto do mundo concreto. Sempre é assim, tudo retorna a um determinado ponto e isto promove a mudança: “[...] assim seria pois o mundo era redondo”<sup>51</sup> (p. 88).

A protagonista, após seu casamento, retira-se de São Geraldo e tenta negar sua relação com o subúrbio que representa a sua vida anterior, pois a vida em S. Geraldo representa uma forma de viver mais primitiva e em comunhão com os outros seres. Ao sair da cidade passa a se chamar Lucrécia Neves Correia, contudo não se adapta à realidade da nova cidade e retorna a São Geraldo voltando a ser Lucrécia Neves de São Geraldo. A saída de Lucrécia representou uma tentativa de se afastar de sua condição anterior, negando-a. Um cachorro<sup>52</sup> a reconhece e ela tenta afastá-lo como mostra o excerto: “[...] O cachorro entrou no café,

---

<sup>51</sup> Chamo a atenção que a idéia do redondo surge novamente no texto.

<sup>52</sup> Jung (1985c) apresenta e amplifica o significado do cão no mundo ctônico: O lado escuro de Selene (Lua) já está indicado pela antiga invocação dela como cadela, que se acha no chamado grande papiro mágico de Paris. ...Hermes quis designar pelas palavras cão e cadela as coisas que protegem os corpos da combustão do fogo e do calor dele. (p.140/1)

encaminhou-se direto à moça, tocando-lhes os saltos altos [...] No meio de todos ele a reconheceu [...]” (p. 117). A representação assumida pela imagem do cachorro corresponde a um aspecto da personalidade da protagonista a qual situa-se em uma camada mais distante da psique, o inconsciente, e vem clamar reconhecimento na consciência de Lucrecia que tenta negá-lo. Porém a inconsciência da protagonista lhe serve de proteção contra a loucura como podemos perceber na voz da narradora:

[...] Onde a luz não conseguia penetrar, havia inquieta escuridão: a casa fremia toda. [...] O que sucedeu nesta tarde ultrapassou Lucrecia. [...] Foi assim que ela escapou de saber. A moça tinha sorte: por um segundo sempre escapava. [...] S. Geraldo estava cheio de pessoas fulguradas que se sacolejavam plenas de alegria no carro de socorro do Hospício Pedro II (p. 92).

A narradora apresenta os perigos que circundam a protagonista, sendo este o motivo que a faz viver na inconsciência como podemos perceber no excerto: “O principal era mesmo não compreender. Nem sequer a própria alegria.” (p. 93). A descrição de Lucrecia ora como vilã, ora como vítima, ora inteligente, ora medíocre, ora inconsciente, ora lúcida, caracteriza uma personalidade paradoxal, o que a aproxima do mundo inconsciente, pois este último também se apresenta em paradoxos.

Lucrecia estabelece uma relação com o médico Mateus possibilitando sair do mundo das sombras sem perigo. É neste contexto com Mateus que nasce a possibilidade de transformação na personagem. Os excertos seguintes apontam os significados destes momentos:

[...] Foi nesse meio, favorável a um amadurecimento e a uma decomposição, que Mateus instalou regiamente Lucrecia Neves (p. 120); [...] o farol iluminou-a em clarão e revelou a cara ignorada da luxúria [...] (p. 152); Mas aos poucos, o farol iluminando-a e escurecendo-a, ela começou a desvairar imaginando uma conversa [...] (p. 153); Lucrecia agora se mantinha ausente

na sombra[...] (p. 159); [...] e agora recolhia-se ao escuro [...] (p. 160); [...] Mas passando o instante de clarividência, o farol de novo percorrendo outros campos e deixando-a no escuro [...] (p. 164); [...] A primeira luz do farol bem o revelou por momentos mas cegava as delicadezas do rosto. Só no escuro ela o veria [...] (p. 168); Agora acordada, sua consciência era mais demente que o sonho, e ela coçava o corpo com mãos embrutecidas. (p. 82).

Na alquimia, a decomposição e a *mortificatio* estão associadas à *nigredo*. O que ocorre em Lucrécia é uma alternância de estados entre a consciência e o inconsciente, e é nesse jogo de luz e sombra que Lucrécia e Mateus se relacionam. Esse jogo representa a situação psíquica da protagonista em direção à consciência, porém a consciência é intermitente e o inconsciente é constante, representando uma ameaça para Lucrécia.

O processo que ocorre na alma feminina de Lucrécia Neves envolve também a transformação dos aspectos masculinos representados por Felipe, Mateus, Lucas e Perseu. Estes nomes estão relacionados a figuras bíblicas e mitológicas situadas historicamente: Felipe era discípulo de Jesus, Mateus antes de ser discípulo de Jesus era cobrador de impostos, e Lucas era médico, todos os três eram discípulos do Novo Testamento. Em A Cidade Sitiada Mateus era um homem que vivia ilicitamente, e Lucas era médico, apresentando uma conexão com as figuras bíblicas de mesmos nomes presentes no Novo Testamento. A Cidade Sitiada apresenta doze capítulos o que nos permite elaborar conjecturas acerca dos doze apóstolos de Jesus. Tais semelhanças evidenciam que não só o nome do romance, mas também alguns personagens e os números de capítulos apresentam uma conexão com a religião cristã. O caráter de sacrifício de Lucrécia indicado pela narradora evoca o sacrifício do Cristo imolado. O conteúdo mitológico relaciona-se a Perseu aquele que, na mitologia grega, corta a cabeça da Medusa. Ele sai de S. Geraldo, contrariando os planos de Lucrecia, e é quem consegue enfrentar a velha, de acordo com a voz da narração: (“Perseu se defendia do fantasma de Lucrécia, e dessa mulher [...]”). (p. 179). A retirada de Perseu

significa não sofrer a influência interior exercida pelo feminino sobre ele: São Geraldo está fadado ao progresso, assim como Lucrecia. Este destino está expresso, em termos mitológicos, na figura de três mulheres, aludindo às três moiras, as tecedeiras dos destinos:

Mas às duas da tarde as ruas ficavam secas e quase desertas, o sol em vez de revelar as coisas ocultava-as em luz: as calçadas se prolongavam indefinidamente e S.Geraldo se tornava uma grande cidade. Três mulheres de pedra sustentavam a portada do edifício modernista que uns andaimes ainda obstruíram: era o único lugar em sombra[...] (p. 13).

Mas este progresso de S. Geraldo não era feito à luz do dia, na consciência, mas sim no inconsciente representado na noite: “Como um morcego a cidade era cega de dia.” (p. 91). Todo o trabalho tanto da cidade quanto de Lucrecia Neves é realizado no mundo do inconsciente, o *eu* não sabe de sua existência, e, pelo perigo que o inconsciente oferece, é indicado afastar-se do inconsciente, e conseqüentemente da ameaça da loucura. Contudo a loucura no texto clariciano não possui a conotação de desorientação, mas sim de extrema lucidez, e, por isso mesmo, beira a loucura. Encontramos esta concepção de lucidez em Jung (2003) quando discorre sobre o confronto com o inconsciente: “[...] Enlouquecer não é nenhuma arte, mas extrair a sabedoria da loucura, eis a arte. A loucura é a mãe dos sábios, jamais a inteligência” (p. 180). Neste sentido loucura assume uma conotação de lucidez por caracterizar uma visão desveladora dos véus que impedem a verdadeira visão das coisas. No final a cidade de S. Geraldo é que se torna ameaçadora e perigosa da qual Lucrecia Neves foge. A sábia voz da narradora relata a vinda de Lucrecia de um mundo no qual se aprende vendo. Ela percebe e relata as dificuldades que a protagonista vivencia tentando adaptar-se à nova realidade. Lucrecia não consegue se expressar por ainda se encontrar muito mergulhada no mundo em que ela vivia. A protagonista continuou a viver com a antiga forma: aprender vendo. E repetia essa forma que agora já era antiga, pois pertencia a um outro lugar, a uma outra cidade, talvez a uma cidade iluminada na Grécia. Lucrecia veio daquele lugar onde

Píndaro declara no epíteto: do céu e aqui na terra ela apenas lembrava o antigo modo de aprender: vendo.

Este romance apresenta uma rede plena de interligações, interconexões as quais a narradora tece sobrepondo umas as outras colocando Lucrecia como ponto de convergência. E é neste sentido que Lucrecia Neves possui mil faces. Pode-se afirmar que a narradora descreve duas realidades:, a realidade concreta e a realidade mental: “[...] Perseu se defendia do fantasma de Lucrecia, e dessa mulher que, vinda certamente de um grande centro, repetia o mistério das mulheres ruins [...]”(p. 179) “[...] Parecia de repente amiga, e isso tirava-lhe o perigo como mulher [...]”(p. 184). Lucrecia consegue um diálogo com o masculino representado na relação com o Dr.Lucas: “- Amigos? Murmurou a mulher em suave espanto, mas nunca fomos amigos – respirou com prazer – somos inimigos, meu amor, para sempre” (p. 165). Contudo esta relação se faz na imaginação de Lucrecia, pois ela não consegue manifestar sua vida interior, suas percepções, elaborações e valores na vida prática, no cotidiano. Esta realidade de Lucrecia está expressa no décimo primeiro capítulo:

O apito da barca noturna veio do mar, apenas mais dolorido que o de uma locomotiva. A mulherzinha se debruçou sobre si mesma e assim ficou, rindo tola, antiga, numa atitude quase reconhecível. Ela própria reconhecendo afinal a terra? Marcando-a com seu casco breve como breve lugar de vida e morte. O que era mais do que a imaginação poderia aspirar. [...] ele era um rei e ela uma rainha. Em breve a escuridão pontilhada de luzes os envolvia, os dois caminhavam [...].Só no escuro ela o veria (p. 167/8).

As figuras do rei e da rainha na alquimia representam o par régio submetidos à transformação. Este processo, no entanto, não ocorre na consciência de Lucrecia e sim no inconsciente como descrito no último excerto: “Lucrecia não podia abrir os olhos sem que o dia os atingisse em lago cego. Sentada na proa com os embrulhos no regaço” (p. 169). Desta forma a fase do processo alquímico expresso nesse romance é a da *nigredo*:



O rosto da mulherzinha parecia arranhado pelas garras de um pássaro – seria esta a sua expressão de amor. Chegara a um momento em que não tinha a menor liberdade de agir. Contraditoriamente nesse instante em que agiria sem escolha possível é que se tornara responsável[...]. Estava tão impassível como se fosse ela quem tivesse para sempre arranhado o próprio rosto com as garras duma águia. Batendo mesmo, antes de fugir, a asa escura na sua face – com essa hilaridade que as coisas contêm antes de brilhar [...] (p. 167).

Este romance reflete a *nigredo*, pois nele, como no caos, tudo está contido. Jung (2003) descreve o estado da *nigredo*:

A ‘massa negra’ é a ‘massa confusa’, o ‘caos’ e a ‘nigredo’ da alquimia ocidental. A matéria-prima é negra por fora e branca por dentro, tal como o chumbo. Ela é o chên-jen oculto na obscuridade, a totalidade do homem ameaçada pelas regras (regras?) da vida racional e correta, o que significa que a individuação se acha obstruída ou então impelida através de falsos caminhos. (p. 318); [...]a ‘nigredo’ (negrume) [...] É a terra negra na qual é semeado o outro ou o lápis, como se fosse um grão de trigo (1991, p. 337).

Em relação a essa massa confusa da qual tudo nasce encontramos um de seus significados em Jung (1991): “Em Hortulanus<sup>53</sup> a pedra provém de uma “massa confusa” que contém em si todos os elementos. Tal como o mundo surgiu do “chaos confusum”, assim também dele surge a pedra.” (p. 367). Lucrécia se debate como a águia, símbolo do próprio processo alquímico de transformação, como que se negando à transformação. A águia (antes de fugir) bate-lhe no rosto. Mas a continuidade do processo está garantida nas últimas palavras da narradora a qual anuncia o paradoxo do mais escuro brilhar. O negro que de tão negro brilha: “[...]o negro mais negro do que o negro” (*nigrum nigrius nigro*) (Jung, 1991, p. 337). Tal situação sugere a condição da matéria-prima em processo de transformação presente no caos.

---

<sup>53</sup> HORTULANUS, *Commentariolus em: De Alchemia*, p.366.

#### 4.2.4 A MAÇÃ NO ESCURO: A Iluminada Escuridão de Martim

A *Maçã no Escuro* descreve o drama humano do despertar da consciência a qual se encontra mergulhada na mais negra escuridão. O conhecimento mencionado neste romance não se refere ao conhecimento adquirido racionalmente através dos livros, mas àquele conhecimento relativo ao inconsciente. Este conhecimento mergulhado nas trevas do inconsciente personifica-se no ser de Martim, único protagonista masculino de Lispector. Encontramos outros protagonistas em contos da autora, mas em seus romances Martim figura solitário. Este romance lida com o conhecimento inconsciente, e a busca da consciência nos colocando diante de nossas próprias trevas.

Considerando a unicidade do texto clariciano é importante ressaltar que o nome do protagonista Martim associa-se ao nome de uma ave da ordem dos trogoniformes, da família dos Alcedínídeos e dos gêneros *Megaceryle* Kaup e *Chloroceryle* Kaup, habitantes dos rios e lagos do Brasil, de cor azul ou esverdeada-metálica, entre outras. A informação mais interessante é que essas aves se alimentam exclusivamente de peixes e, por este motivo, são chamadas de martins-pescadores. Se lançarmos nosso olhar para a simbologia do peixe na Alquimia encontraremos uma gama de significados. Também na iconografia cristã o peixe é a representação do próprio Cristo, o filho de Deus (a divina luz) que mergulhou na matéria (a escuridão). A *água* na alquimia possui um amplo significado como mostrou a leitura psicológica dos processos alquímicos realizados por Jung. Sendo assim a *água* representa o próprio inconsciente, o obscuro, aquela instância psíquica desconhecida. O peixe é um conteúdo inconsciente que mergulhou no mar do inconsciente, e Martim, o protagonista, é um pescador que buscou seu alimento (peixe) nessa realidade.

Jung (2003), discutindo sobre os enigmas alquímicos, reflete sobre as duas fontes do saber em Paracelso - uma a luz da natureza e a outra, a luz da revelação:

Aquela luz que se acende no coração per gratiam Spiritus Sancti, a mesma lumen naturae, por menor que seja, é para eles mais importante ou tão importante quanto a grande luz que brilha na escuridão e não foi compreendida por esta última. Eles achavam que justamente havia uma luz escondida na escuridão da natureza, uma scintilla, sem a qual a própria escuridão não seria negra (p. 161).

Esta luz a qual se referem os alquimistas é a mesma luz que Martim encontrará ao apanhar a maçã no escuro, e o processo alquímico é a realização da busca e do encontro da luz.

A partir de um fato no cotidiano, o assassinato da esposa, Martim perde-se de si mesmo. Sai em fuga e encontra-se à procura de si mesmo, compartilhando o mesmo destino das protagonistas femininas de Clarice Lispector. Contudo Martim, diferentemente das personagens femininas, parte para esta busca interior através do mundo externo. Sendo assim a experiência de Martim é pragmática e sensual, formada no mundo concreto. Em relação às personagens femininas sempre é um fato interior que as impulsiona à busca, é a partir da própria interioridade que elas se constroem. O processo alquímico do protagonista se realiza na escuridão do mundo sensível. O *atanor*, o forno alquímico de Martim, é o próprio mundo, e a “Grande culpa” é a força propulsora de todo o romance. Esta culpa refere-se à herança de nossos pais primordiais, e é a culpa de toda humanidade. A maçã de Martim é a mesma de Lóri, a maçã do conhecimento que se encontra mergulhada na escuridão, nas trevas do inconsciente, que deverá ser apanhada sem que a deixe cair.

Martim se encontra na profunda *nigredo*: “Esta história começa numa noite de março tão escura quanto é a noite enquanto se dorme. O modo como, tranqüilo, o tempo decorria era

a lua altíssima passando pelo céu. Até que mais profundamente tarde também a lua desapareceu.” (p. 9). Tão escuro é o contexto de Martim que até o próprio astro que ilumina a noite está ausente. A noite escura é a própria *nigredo*. Sendo assim: “Nada agora diferenciava o sono de Martim do lento jardim sem lua: quando um homem dormia tão no fundo passava a não ser mais do que aquela árvore de pé ou o pulo do sapo no escuro” (p. 9). O estado psíquico de Martim é de “sono” que significa psicologicamente inconsciência, sem conhecimento e novamente o estado inicial do processo alquímico. Este estado de não-consciência coloca Martim inconsciente da própria existência no mundo, situando-o, semelhante a outros seres da natureza os quais, supomos, não possuem a consciência de existirem no mundo tais como as árvores, os animais, os minerais. Esta condição de sono é uma forma de cegueira: “Como a escuridão ainda se mantinha tão colada aos olhos inutilmente abertos, terminou por concluir que escapara do hotel não de madrugada, mas em plena noite. Tendo dentro de si o grande espaço vazio de um cego, ele avançava” (p. 14). A cegueira de Martim não é física, mas psíquica. Ele não enxerga a luz que nele existe, pois sua existência é vivida na escuridão. Ele não vê a maçã, pois ela está no escuro, e o escuro é o estado da *nigredo* de Martim:

O homem bem poderia ser um negro, tão pouco lhe servia a claridade da própria pele, e ele só sabia quem era pela sensação em si próprio dos movimentos que ele próprio fazia (p. 14). Sentado, olhava no entanto em guarda: é que se o silêncio faz parte natural da escuridão [...] Era um silêncio como se fosse acontecer alguma coisa que um homem não percebe, mas as poucas árvores se balançavam e os bichos já tinham desaparecido (p. 17).

Caminhando pela escuridão em si mesmo, escutando o silêncio de sua alma, Martim sofre o peso da própria ignorância. Mas sente que algo se move diferente, começando a vislumbrar sinais da luz, surge alguma compreensão:

[...] Quando cerrou os olhos viu de súbito água verde a se rebentar em penhascos e a salgar-lhe o rosto quente. Então passou a mão pelo rosto e sorriu misteriosamente ao sentir a barba dura apontar, o que também era alguma coisa promissora e satisfatória; sorriu numa careta de falsa modéstia, e apressou ainda mais os passos. Guiava-o a suavidade dos brutos, a mesma que faz com que um bicho ande bonito (p. 19).

A luz começa a raiar como a aurora da alma:

[...] A única coisa que nele pensava era o ruído dos próprios sapatos ecoando na cabeça que o sol agora tranqüilamente incendiava. [...] Nunca tivera tão perto do sol, e andava cada vez mais depressa segurando à frente de si a ave como se fosse lavá-la antes que o correio fechasse. A vaga missão o inebriava (p. 23).

O momento de Martim é de grande sofrimento e a vida do pequeno animal o fez exaltar em alegria. O confronto com a escuridão provoca sofrimento e perplexidade estando ausente qualquer forma de satisfação. Mas em Martim algo de luminoso começa a surgir. O estado de escuridão começa a se transformar, já que é na escuridão que se faz a luz. Neste momento o mundo psíquico de Martim manifesta-se pelo elemento ar, momento este representado na ave que ele apanha na mão. Este é um momento crucial para as transformações do protagonista, pois o elemento ar é um dos que constituem a matéria-prima, promovendo a transformação alquímica. A operação alquímica da *sublimatio* se dá através desse elemento, e nela a matéria-prima, anteriormente densa, é transformada em matéria sutil. O elemento ar como integrante dos processos alquímicos representa o *pneuma* presente nos rituais pós-túmulos dos antigos egípcios, é a própria alma que se encontra em processo de transformação. Jung (2003) trabalhou com o Grande Papiro Mágico de Paris o qual alude à alquimia e também ao elemento ar:

Ave, edifício inteiro do espírito do ar; ave, espírito, que do céu penetra na terra e da terra, que ocupa o espaço central do universo, penetra os limites do abismo; ave, espírito que em mim penetra e de mim se apodera e de mim se

aparta em bondade segundo a vontade de Deus; [...] Ó grande, imensa, inacreditável configuração circular do mundo! (Espírito) celeste que se encontra no céu etérico que se encontra no éter, espíritos em forma de água, de terra, de fogo, de vento, de luz, de escuridão, que brilham como estrela, espírito [...] ó Senhor, Deus, soberano do universo (p. 162/3).

Uma outra representação do simbolismo do pássaro encontramos em Jung (2003) em um de seus textos alquímicos: “MYLIUS interpreta este ‘pintinho’ como o ‘pássaro de Hermes’, que nada mais é do que um sinônimo do spiritus mercurialis” (p. 154), representando o espírito alado de mercúrio.

A alquimia representa processos interiores projetados na matéria. Paracelso possui uma vasta obra sobre a natureza dos processos alquímicos, e Jung adquiriu diversos textos deste médico medieval. Discorrendo sobre a alquimia de Paracelso Jung (2003) expõe sobre a luz da escuridão, a centelha divina enterrada na escuridão:

[...] A luz de cima escurecia ainda mais a escuridão, mas o lúmen naturae é a luz da própria escuridão; ela clareia sua própria obscuridade, e o escuro compreende esta luz; por isso ela transforma o negro em claro, queima ‘todo supérfluo’ e deixa para trás nada mais do que ‘faecem et scorium damnatam’ (fezes e escória e a terra maldita) (p. 162).

O processo é conduzido pelo ser interior do *artífice* e Martim não tem consciência que está sendo conduzido até a maçã:

Aquele homem ali em pé não percebia que lei comandava o vento áspero e o faiscar silencioso das pedras. Mas ter deposto as armas de homem entregava-o sem defesa à harmonia imensa do descampado. [...] Não essa coisa que não precisava dele e à qual ele acabara de se agregar como mais um astro. (p. 41).

O *si-mesmo* é quem conduz as ações do adepto através de seus truques, fazendo-o ver imagens a partir das quais ele tira falsas conclusões e arma situações, ignorando sua natureza

provisória e frágil. Ele também não sabe que está obedecendo à lei do homem interior ao bater à porta do desconhecido; também não sabe que desobedece a essa lei ao querer garantir uma vantagem ou posse permanente mediante sua obra. É a totalidade da qual ele é uma parte, e não o seu *eu*, fragmento de sua personalidade. Mas a transformação em Martim já teve início:

até que uma vaga de grande luz desfez a tensão da expectativa e Martim pôde olhar a mão. Inicia o seu despertar: [...] Porque alguma coisa estava lhe acontecendo. E era alguma coisa com um significado. Embora não houvesse um sinônimo para essa coisa que estava acontecendo. [...] O bom é que era indiscutível. É irreversível. É verdade que aquela coisa que lhe estava acontecendo tinha um peso a se suportar – ele bem reconheceu o peso familiar. Era como o peso dele próprio (p. 25).

Lentamente a luz começa a surgir, e Martim vai emergindo em consciência, porém ele não estava diferenciado dos outros seres da natureza, pelo contrário, ele era semelhante ao pássaro, a pedra, a água:

Sim, fora isso o que aos poucos começara a suceder – espantou-se o homem. Ao contrário de um natural apodrecimento – que seria obscuramente aceitável por um ser orgânico perecível – sua alma se tornara abstrata e seu pensamento era abstrato: ele poderia pensar o que quisesse e nada aconteceria. (p. 38).

Martim como Joana, Virgínia e Lucrécia vivem em contato direto com a outra realidade, a realidade inconsciente. Nesta realidade não há diferenciação, tudo se encontra conectado, a chamada interação básica da natureza da Nova Física.

Depois do silêncio de duas semanas, Martim declara-se sem inteligência e deixa de utilizar a “linguagem dos outros”, assumindo uma outra linguagem que lhe possibilita falar com as pedras: “Eu era como qualquer um de vocês, disse então muito subitamente para as pedras pois estas pareciam homens sentados. Estava rodeado de pedras [...] disse para uma

pedra pequena que o olhava com um rosto calmo de criança [...]”(p. 31). Esta outra linguagem é a linguagem simbólica do inconsciente, a semelhança da linguagem dos sonhos. A pedra como representação do *arquétipo* do *si-mesmo* assemelha-se ao símbolo da árvore filosófica da alquimia como mostra Jung (2003): “[...] Assim como árvore e homem são símbolos centrais da alquimia, a *lâpis* (pedra) em seu duplo significado de *prima* e última matéria também o é. A pedra filosofal da alquimia alude para este importante símbolo alquímico” (p. 312). A árvore por dirigir sua copa ao céu e penetrar suas raízes nas profundezas da terra estabelece uma conexão com o mundo ctoniano e o mundo urânico, o que lhe confere o sentido de centro e, portanto, um símbolo do *si-mesmo*.

O processo vivido nas trevas – a *nigredo* alquímica – é doloroso e todo o ser participa da transmutação. O corpo e o espírito, uma só e mesma realidade, simultaneamente estremecem neste momento de trevas: “Mas no meio da noite de repente se acordava vomitando, perguntando-se entre uma náusea e outra - no meio da fantasmagórica revolução que é uma luz acesa na noite – o que é que durante o dia se comera que pudesse ter feito tanto mal” (p. 39). O vômito de Martim se refere à difícil digestão daquilo que se percebeu durante o dia e assimila-se à noite. A noite (a luz da noite) mostra a verdade, e a verdade é difícil de ser enfrentada e assimilada principalmente quando nos encontramos na *nigredo*, tendo-se que digerir aspectos da própria *sombra*. A *nigredo* é um processo de assimilação do próprio inconsciente. O confronto com o inconsciente produz um alimento espiritual que o corpo, a matéria, sente dificuldade em assimilar. O dar-se conta, o despertar da consciência para a condição da existência humana que é finita, é um dos momentos mais difíceis do processo alquímico. Esta dificuldade cessa quando o *artífice* se dá conta de sua finitude entregando-se ao infinito. A entrada no mundo do inconsciente através da consciência provoca sofrimentos, pois eles fazem parte do caminho da busca:



Então um dia o homem freta seu navio. E, de madrugada, parte. [...] Foi quando, entregue ao jogo, de repente tomou consciência deste como um choque de reconhecimento. Pois sentado na pedra, o que ele estava fazendo não era senão: pensar. Ele se tornara de novo um triângulo ao sol, talvez emblema desencarnado para as pedras desencarnadas, mas não para o rato vivo que ele queria ser (p. 39).

Quando a mão de Deus recai sobre o ombro de alguém não se tem escolha. Martim desejava a vida insignificante de um rato, mas na verdade estava submetido a um processo que ele conscientemente não havia escolhido, porém percebeu que a luz estava acesa e era noite.

A *calcinatio*, fase do cozimento do processo alquímico, representa a retirada da água do conteúdo psíquico (destilação), a purificação através do fogo. A vida psíquica inconsciente de Martim sofre processos de transformação. Este processo anímico, representado pelo pássaro, chega ao seu termo com uma espécie de morte:

[...] O descampado branco de luz rodeava [...] O silêncio tinha um estrondo dentro de si. Aquela luz ele vagamente reconheceu: era a luz excessiva de que ele vivera enquanto fora um homem [...] Quando abriu a mão que duramente se contorcera – viu então que o passarinho estava morto (p. 40).

Este momento é de extrema importância. Há uma morte em Martim, a morte de um aspecto nele mesmo representado no pássaro. O pássaro simboliza um aspecto do espírito de Martim involuntariamente destruído por ele, por sua ignorância daquilo que possuía em sua mão: “[...] matara exatamente o que mais amara” (p. 46). Este ato está diretamente conectado ao “assassinato” da esposa – a dimensão interior, a *anima*. Aquilo que Martim pensa ter destruído, mas que não destruiu. Segue então vivendo como se não possuísse uma alma, uma interioridade, como se a luz estivesse mergulhada profundamente na escuridão e não fosse mais possível percebê-la: “E como se tivesse sobrevivido à morte do pássaro, impeliu-se a

olhar o mundo naquilo que ele próprio acabara de o reduzir: O mundo era grande. [...] Era o que lhe restara. Aquele homem ali em pé não percebia que lei comandava o vento áspero e o faiscar silencioso das pedras” (p. 41/2). Martim vive sua inocente culpa e não percebe que está sendo conduzido por uma Ordem maior que ele mesmo: “[...] Martim ergueu-se como a uma ordem e continuou a marcha” (p. 22). A luz nele desejava brilhar e o fez trilhar este caminho. Porém neste processo o caminho é imprevisível: “E depois? Bem, só mesmo o que aconteceria depois é que iria dizer o que aconteceria depois. Por enquanto o homem fugido ficou sentado na pedra porque se quisesse poderia não se sentar na pedra. O que lhe dava a eternidade de um pássaro pousado” (p. 22). A vida cotidiana de Martim não revela o que nele se passa durante a noite, tudo ocorre na mais completa escuridão: “Em seguida, visto o que uma pessoa pode ver, Martim depositou com alguma polidez o passarinho sob a grande árvore” (p. 41). Este procedimento de Martim aponta para a profunda experiência inconsciente que o protagonista está vivenciando. A árvore possui a mesma representação da pedra, e a árvore onde Martim colocou o pássaro, não é uma árvore comum, mas a árvore alquímica, aquela que representa o *si-mesmo*. Esta ausência de luz sobre a Ordem maior e seu curso nela é que mantém a culpa em Martim: não foi ele quem matou o pássaro, o pássaro está representando a entrega ao processo como também ele não matou a esposa – símbolo de sua interioridade. O simbolismo da árvore, como vimos, é rico e amplamente difundido no Oriente e no Ocidente. A “grande árvore” onde Martim colocou o pássaro morto é a mesma que se encontra nos excertos dos antigos textos alquímicos traduzidos por Jung e sua colaboradora Marie Louise von Franz. Em Jung (2003) encontramos a seguinte visão: “Enquanto lugar de transformação e de renovação a árvore adquire um significado feminino e materno [...]” (p. 310). O processo interior em Martim passa pelo viés do feminino, visto que no homem o inconsciente – complementando a posição da consciência – manifesta-se com as características do sexo oposto, características estas impostas pelas culturas. O processo

alquímico em Martim se expressa através de representações femininas. Encontramos em Jung (2003): “A natureza feminina da árvore manifesta-se também em sua relação com a sapientia (sabedoria). A árvore do conhecimento, presente no Livro dos Gêneses, é no livro de Henoc, a sabedoria cujo fruto é semelhante à uva” (p. 311). É importante expor que a presença da árvore no processo da alquimia não se restringe aos processos anímicos do masculino. A árvore expressa-se tanto pelo masculino quanto pelo feminino e, apesar de representar um processo coletivo, sua expressão terá sempre um componente individual. Em relação à expressão da árvore alquímica Jung assume o seguinte ponto de vista: “[...] Esta divisão da alma da árvore em uma figura masculina e uma figura feminina corresponde ao Mercurius alquímico, enquanto princípio de vida da árvore, pois, como hermafrodita ele é o duplo” (p. 311/2). Ele representa o *si-mesmo*, aquela instância psíquica inconsciente que reúne em si todas as qualidades.

Martim emerge da escuridão e na vida cotidiana pergunta ao pai, ao *si-mesmo*, o que está ocorrendo. Os afazeres diários ocupam-lhe provocando o apagar da luz noturna: “Que luz e essa, pai. Que luz é essa? Perguntou com voz rouca. – É a do fim do dia, meu filho. E assim era. A luz se transcendera em grande mistério” (p. 45). A luz do fim do dia é a luz que mergulha no escuro, é quando o sol se põe. Martim mergulhará na escuridão, descendo das alturas para habitar o verde campo: “[...] Começou então a descer o declive, suavemente encorajado nas costas pelo próprio declive” (p. 45). Contudo Martim não sabe o que se passou com ele, não sabe que na sua escuridão habita a luz. O processo vivido por Martim continua na inconsciência: “[...] Afinal que é que está me acontecendo? (p. 151). Apesar de ter navegado em mares profundos, não percebe a experiência e desse modo: “[...] O fim escuro do bosque se confundiu com a própria distância, e moveu-se para frente e para trás aos seus olhos, como para um homem que pisa em terra firme depois do alto-mar. (p 45)”. Martim

viverá interiormente a culpa do crime que não cometeu, e na fazenda de Vitória entra em contato com o mundo concreto.

O protagonista coloca-se como aquele que pode redimir a humanidade: “Então, embebedado de si mesmo, arrastado pela insensatez a que podia levar o pensamento lógico, ele pesou com tranqüilidade o seguinte: se conseguisse esse modo de compreender, ele mudaria os homens [...]” (p. 147). Ele se posiciona como se fosse um herói, o salvador do mundo, pois acredita que ao falar:

[...] de seu ‘descortinar’ a uma pessoa apenas, esta pessoa contaria a outra, como numa “cadeia de boa vontade”. Ou então – pensou ele desvolto – essa pessoa transformada pelo conhecimento seria percebida por outra [...] ‘Ele viveu assim’, correria o boato. [...] Mas quem sabe se era assim mesmo: que depois de enunciada, a verdade era fácil? O obscuro plano lhe pareceu então perfeito como um crime perfeito[...]. (p. 148).

Martim deseja levar a “boa nova” aos homens: “E cheio de si, rebentando de sol como um sapo, a tarefa lhe pareceu grande e simples – enquanto ele agora misturava o pó de cimento à água, preparando argamassa para a cacimba [...]” (p. 148), deseja falar da experiência de sua iluminação, (o seu descortinamento). Mas este plano, formulado com o pensamento lógico, não iria a lugar nenhum, pois as verdades do espírito, a experiência com o inconsciente, é individual e intransferível. Ele poderia viver sua alquimia interior, mas não poderia programar o processo alquímico de quem quer que seja. Porém Martim se dá conta que não é bem assim:

[...] Depois, tendo casualmente tomado um contato mais próximo com o que pensara, achou ‘tolice’ [...] Isso o alertou quanto à necessidade de tomar cuidado para não ficar vago, o que era tentação legítima [...] Era muito fácil ser global, e no entanto manter uma forma. Ele não podia se perder de vista (p. 148).

Isto remete para o perigo da aproximação do inconsciente. O fato é que Martim participa

dessa outra realidade. O todo impessoal ou o escuro racional se torna a realidade com que ele lida. O perder-se no todo é o risco não apenas de Martim, mas de todos aqueles que entram em contato com o obscuro lado da vida. O não se perder de vista é o cuidado para não se dissolver no mar do inconsciente, pois isto resultaria em psicose. Este perigo é muito mencionado na alquimia. Por este motivo o artífice precisa ter cuidado para não sucumbir nos processos da transformação da matéria-prima. Esta matéria-prima são os conteúdos da psique inconsciente do alquimista expostos à transformação. Martim não percebe que o conhecimento inconsciente é um descortinar individual, um processo psíquico vivido por uma pessoa, sendo esta experiência intransferível. O que se pode dizer é que existe uma outra realidade, mas que, cada um a seu modo e possibilidade, deve descobrir. Paradoxalmente a porta de acesso a essa realidade inconsciente e ampla da vida encontra-se dentro de cada um. O paradoxo se faz pelo fato da expansão do ser implicar numa retração ou reflexão em si mesmo. Por este motivo a forma como Martim divulga esse tipo de experiência é inadequado: “Então, ‘embebedado de si mesmo’, arrastado pela insensatez a que podia levar, neste caso, o pensamento lógico, ele pensou com tranqüilidade o seguinte: Se conseguisse esse modo de compreender, ele mudaria os homens [...]” (p. 147). A inconsciência de Martim encontra fundamento quando ele acha que pode mudar o mundo se contar ao mundo que existe uma outra forma de compreensão: “[...] Acontecia porém que pelo menos por enquanto ele não tinha propriamente o que pregar – o que o embaraçou um instante. Mas só um instante: porque daí a um momento ele estava de novo tão cheio de si que dava gosto” (p. 147). Martim buscava de alguma forma organizar o conhecimento a ser transmitido, mas esta tarefa sempre se mostrava difícil: “Foi com ligeira surpresa que seu pensamento se provou tão rude quando os dedos engrossados que seguravam o lápis [...]. E hesitava, mordida a ponta do lápis como um lavrador embaraçado por ter que transformar o crescimento do trigo em algarismo” (p. 149/150). O pensamento lógico é a forma como o *eu* organiza o mundo, mas não é com esse

*eu*, e nem com sua respectiva forma de pensar, que ele conseguirá expor sobre esta outra realidade desconhecida.

O tratamento do crime de Martim está relacionado ao crime maior: Martim[...] não cometera um crime vulgar. O crime de Martim não é um crime vulgar, é um crime espiritual: ele abriu os olhos na escuridão da noite. A Alquimia era também designada pelos antigos alquimistas como a Grande Arte. Martim, diante da própria incapacidade de compreender o que se passa com ele, sofre por perceber sua incompletude. Adquirir a consciência é um crime contra a natureza que é inconsciente de si mesma e, por este motivo, a busca da consciência para os alquimistas significa um *opus contra naturam*. E Martim vive em sofrimento: “[...] Mas como não amar a Proibição, se cumpri-la é a nossa tarefa? Refletiu em dor o escritor involuntário” (p. 154). A consciência é proibida, pois é negado ao humano o conhecimento, atributo exclusivo de Deus. Assim ultrapassar os limites do fim do dia é apanhar a maçã no escuro. E quando se a obtém percebe-se com dor a finitude e incompletude humana. E o mais estranho é que a busca e ampliação da consciência é uma tarefa do humano: “[...] Mas como chamar de sofrimento o fato dele estar passando pela verdade da Proibição como pelo buraco de uma agulha” (p. 153). Esta “Proibição” é o próprio divino, e isto promove tanto o sofrimento quanto a alegria. O sofrimento decorre da finitude do *eu* e a alegria, do ingresso no reino de Deus passando pelo buraco da agulha. “[...] E tocar na grande falta era talvez a aspiração de uma pessoa. Tocar na falta seria a arte?” (p. 153). A partir do que até aqui foi exposto a arte a que o texto se refere é a própria alquimia, aquela que transforma a “falta” em plenitude e o ser imperfeito em perfeito.

O protagonista entra em desespero por sentir um perigo, por perceber que é quase chegada a hora em que será preso. De algum modo ele já percebeu que Vitória o denunciará, e

o seu desespero lembra o desespero do Cristo antes de Judas o entregar aos romanos. Martim tenta compreender mais do que era permitido e amar mais do que era possível, e este foi o seu crime: “[...] E havia procurado compreender mais do que era permitido e amar mais do que era possível [...] Então no escuro, não sabendo ao certo do que tinha medo, o homem teve medo do grande crime que cometera” (p. 194/5). Em sua inconsciência ele percebe que está inserido em algo muito maior do que pensava:

[...] até encontrar-se de novo, como agora se encontrava, no mesmo ponto de partida que era o próprio ponto final. E se esse caminho apenas circular acabara de tornar inúteis todos os passos que ele dera, no fundo mesmo de seu medo o homem de repente pareceu admitir que sua natureza desconhecida fosse mais poderosa que sua liberdade (p. 196).

O caminho alquímico é circular, voltando-se sempre ao mesmo ponto de saída, a cada volta um ciclo de transformação se faz. Jung fala da *circuambulatio* como o movimento em direção ao centro da personalidade, o *si-mesmo*, sendo esta a trajetória realizada pelo *eu* no processo de transformação alquímica. Martim começa a perceber a outra realidade e que, diante desta, o livre arbítrio torna-se relativo. A idéia de uma ação divina sobre o nosso destino está representada na seguinte frase: “A perfeição que nos usa” (p. 197). A referência é a inquestionável divindade que nos impõe dizer “sim” e também nos induz a morder a maçã da mesma forma como fizeram os pais primordiais: “[...] Oh Deus, disse ele. Porque nossos pais já estão mortos e é inútil perguntar a ele ‘que luz é essa’, não é mais a eles, é a nós mesmos”. Sustentar o peso da luz da consciência é por demais árduo exigindo muito do artífice. A transformação alquímica implica sofrimento pelo fogo, pela água, pelo ar e pela terra. Assim as emoções queimam, o ar inspira, a água umedece e a terra materializa e coroa o *opus* do artífice.

Humilhado, o homem fungou enxugando as lágrimas um pouco intimidado. O primeiro relâmpago enfim abriu o céu – o casarão alto iluminou-se e se escureceu de novo. Depois de um instante de silêncio rolou pelas montanhas em resposta a trovoada seca. Até se desmanchar no rosnado murmúrio de quietude. Fungando, o homem achou que isso era uma harmonia (p. 201).

Martim está rodeado pela escuridão inerente à luz, e esta escuridão significa a *nigredo*, fazendo-o sofrer: “Respirou devagar e com cuidado. Tornar-se dói,. O homem teve a penosa impressão de ter ido longe demais” (p. 198). O protagonista opta por Deus e para caber dentro do mistério divino faz a confissão: “[...] ‘Não sou nada’, e então cabe-se dentro do mistério. [...] Foi então que de repente ele disse em si mesmo: eu matei, eu matei, confessou afinal” (p. 198). Martim começa a perceber o verdadeiro mistério da transformação ao declarar que diante de Deus ele não é nada, e este momento é grandioso, pois se inicia sua participação na realidade divina. Confessando a consciência da própria finitude ele se lança para o indizível. O crime em relação à esposa é o crime da maçã no escuro. O início do diálogo com o desconhecido nele mesmo e o local deste diálogo é o bosque o qual representa o próprio inconsciente aceitando as regras para a salvação: “[...] Como não sentia coragem de sair do agasalho do bosque, soube que a chuva viria encontrá-lo ali indefeso” (p. 200). O retorno à inconsciência, o não querer sair do escuro, não sair do estado de inocência, é o mesmo que olhar a maçã no escuro e fazer que não vê. Viver segurando a maçã no escuro, durante o dia, é por demais doloroso. Martim vivencia esta dor: “Até que, transfigurado pela própria natureza, agora nada dizia e no escuro nada via. Mas ser cego é ter visão contínua. Seria esta talvez a mensagem?” (p. 200). O cego está de olhos fechados para o exterior, ele não vê o lado de fora, mas é sensível aos acontecimentos internos, pois o seu olhar está voltado para dentro. Nesse sentido a visão do cego significa visão interior. Estar de olhos fechados supõe olhar para dentro de si mesmo, uma visão simbólica<sup>54</sup>. A visão do texto é uma visão simbólica

---

<sup>54</sup> No conto de fada iraniano, O Papagaio Branco escrito no séc. XVIII, o leão quando está de olhos abertos está dormindo, encontra-se em estado de inconsciência, enquanto de olhos fechados ele está desperto e consciente. Com os olhos fechados tem uma visão interior, para o significado simbólico, mas com os olhos abertos quer



do inconsciente, o caminho alquímico que conduz ao encontro com o *si-mesmo*. No processo alquímico o *eu* assume um papel fundamental, pode contribuir ou prejudicar a realização do *opus*. Emerlinda e Vitória escolheram caminhos diferentes. Emerlinda sente-se frágil diante dos processos de transformação: “A moça, com os sapatos apertados, estremeceu com medo de si própria. Tinha medo de se purificar tanto que não precisasse de mais nada. [...] Não quero progredir, disse teimosa, lembrando-se da frase de um espírita que queria muito o progresso” (p. 136). Há uma relação entre Emerlinda e Lucrecia Neves, ambas optam por viver fugindo da luz da escuridão. Esta personagem à margem dos processos alquímicos nega-se a mergulhar no escuro, Emerlinda opta por não pegar a maçã, e reclama: “[...] quem está lhe pedindo a verdade! Pode dá-la a quem pede!” (p. 217). Essa é a fala do *eu* quando restrito a sua própria finitude. Esse *eu* é referido pela narradora em *Água Viva*: “[...] Meu pessoal é húmus na terra e vive do apodrecimento” (p. 30). Esse *eu* possui a tarefa heróica de possibilitar a materialização do *si-mesmo* na consciência, isto é, a realização do *opus*.

A transformação de Martim é como ele conseguiu transmitir “Aquilo” e o “Aquilo” nele toca no “Aquilo” em Vitória, provocando na mulher as mesmas experiências vividas por ele: “[...] ‘Está escuro’, disse a senhora como senha esperada para iniciá-la no inferno, pois que os meios de Deus mais pareciam um inferno. E o inferno era o modo de quem adora os meios de Deus”. (p. 205). Vitória mergulha na escuridão o que aponta para um momento de *nigredo*: “[...] Depois do jantar tentei dar de noite um passeio fora do hotel, pois não era isso o que eu planejava? Não era esse encontro com o meu próprio dia e o encontro com a própria noite?” Um obscuro estado interior apossou-se de Vitória e, por mais que resistisse, não consegue negar esta situação que a possui por inteiro, pois ela encontra-se perdida na mais escura noite. O fato é que por algum estranho caminho Martim tocou no “escuro” em Vitória,

---

dizer que ele se encontra em estado de cegueira, pois o olhar está voltado para fora de si. A ênfase a dar é que a visão simbólica é que é a verdadeira visão. (Von Franz: *A Individuação nos Contos de Fadas*; p.17.)

desencadeando na mulher um processo interior de transformação. O *animus*, assim como a *anima*, possui a função de conectar o *eu* ao *si-mesmo* – o qual, psicologicamente, é o próprio Deus em nós – e na mulher ele chega arrebatando-a. Esta situação psíquica encontra-se representada no rapto de Perséfone por Hades e, dessa forma, ele é percebido como mal. As figuras do inconsciente são paradoxais, pois tanto o *animus* quanto a *anima* também auxiliam na realização do *opus*. Neste sentido Vitória reconhece que: “[...] Tudo o que sei está ‘oculto’, sentia ela, e estava sentada na cama, capturada pelo que sabia” (p. 206).

O processo alquímico não é planejado, ele é espontâneo e quando se apresenta há duas possibilidades: aceitamos ou não realizá-lo. Situar-se à margem da “Grande Escuridão” é optar pela vida cotidiana e viver sem enxergar a luz na escuridão. Quando se opta pela realização do *opus alchymicum* parte-se para a escuridão e de lá enxerga-se a luz. A narradora descreve a vivência de Vitória:

[...] À meia-noite Cinderela seria os trapos que na verdade era, a carruagem se transformaria na grande abóbora e os cavalos eram ratos – assim foi inventado e não mentiram. À meia-noite entrava-se no domínio de Deus. [...] E os meios de Deus eram uma tão pesada força de escuridão envolvente [...] (p. 205).

A conquista da consciência gera culpa, pois ela é resultado de um trabalho contra a própria natureza, isto é, ao estado de inconsciência primordial. O herói ou heroína, antes de voltar ao mundo dos homens, paga um tributo por ter entrado no outro mundo, no mundo dos deuses. A representação do castigo geralmente é um dano físico no corpo do herói. Frodo, o herói em *O Senhor dos Anéis*, perde um dedo durante a luta travada com a dúbia figura do Golum em sua última batalha contra as forças do mal. Mas esta culpa é imposta ao herói, já que a tarefa é a desobediência para que ele consiga trazer à consciência aquilo que antes só existia no inconsciente. E este é um grande paradoxo que também é vivido por Vitória: “[...]”

Fora erro involuntário o seu o de acordar durante a noite que é feita para se dormir, como se tivesse aberto sem querer a porta proibida do segredo [...] Fora erro involuntário e perdoável” (p. 206/7). No confronto com o inconsciente Vitória também se encontrou naquele mar escuro: “[...] E por um instante, numa tortura de alegria, também a mulher parecia ter patas na cama, pois algo acontece na umidade da noite [...] somente um mínimo de consciência impedia que ela fosse se reunir aos sapos junto da janela” (p. 207). A alquimia em Vitória encontra-se relacionada à figura materna estando representada nestes pequenos animais ligados ao mundo ctônico. Neste sentido ocorre uma transformação em Vitória: “[...] Apenas curioso, Martim a via passar com vestidos agora femininos – roupas que lhe pareceram ainda mais estranhas porque, além de fora de moda, lembravam, pelo amarrotado, o baú de onde deviam ter saído” (p. 255). Antes Vitória se vestia com roupas pouco femininas o que chamava a atenção de Martim. A partir deste confronto, esta personagem compreende o que a impulsionou para este mergulho nas trevas: o ato de denunciar Martim. Este foi o fator que a conectou com Martim desencadeando seu processo alquímico. O mal que não é de todo mal, pois nele também está presente o bem<sup>55</sup>.

O processo de transformação psíquico acontece inconscientemente e nesse sentido Martim e Vitória participam da realidade indizível: “[...] O principal um do outro, ao se olharem, eles não captavam, e no entanto era de novo com esse principal que eles lidavam” (p. 239). O diálogo entre Martim e Vitória gira em torno da experiência com a grande noite da vida: “[...] Martim de repente olhou-a atento, desconfiado, como se o tivessem ludibriado até agora: é que ela era o “igual”, ela não era o “diferente”. Ele então desviou o olhar, com cautela: [...]” (p. 248). O igual de que Martim fala é o *si-mesmo* e neste sentido Vitória, como representante de sua interioridade, como um aspecto de sua *anima*, representa o *si-mesmo*:

---

<sup>55</sup> Esta idéia está contida na concepção taoísta chinesa das energias yin e yang. Quando uma atinge a sua máxima expressão, cessa, dando início ao movimento contrário, constituindo o eterno movimento da vida.

“era a: ‘rainha de um mundo onde de noite se podia olhar para as entranhas e não mais se surpreender – oh não mais se surpreender, porque uma pessoa não é ela mesma, uma pessoa é outra” (p. 251). Martim e Vitória se encontram no mesmo processo, contudo apenas um se entrega. A luz começa a cair e a “verdade” que se encontra na noite “que foi feita para dormir” começa a emergir, começa a habitar a vida daqueles que não dormem à noite.

O medo de Vitória a impediu de seguir sua caminhada alquímica: “Aquele mulher não sabia nada. Por erro de vida – e bastava um erro, nessa coisa frágil que é a direção, para que a pessoa não chegue [...]” (p. 253). Novamente dizendo não: “Não”, disse de novo sua alma, assim como dissera uma noite na ilha. Não” (p. 254). Depois de Martim, Emerlinda e Vitória enfrentarem suas próprias realidades internas esta dimensão da vida é esquecida e tudo volta ao “normal” como se nada tivesse acontecido:

[...] cada um se recolhera a uma vida individual que preparava para a vida que teriam depois que o homem fosse embora. [...] Mas tão alto e bonito era o céu que Martim, contra si mesmo, agregou-se à luz, passando enfim para o lado do que vence. [...] transformou-se em instrumento de seu próprio trabalho [...] (p. 256).

A maçã continua no escuro apesar de ter sido vista.

O ato da denúncia lança Martim para o espaço mais secreto dele mesmo. Esse momento é vivido através do elemento fogo, e nele Vitória faz a opção de não segurar a maçã. Martim, durante o trabalho com o fogo, sente que algo está para acontecer e para ele:

[...] Lidar com o fogo fora uma tarefa de homem, e ele estava orgulhoso e calmo. Tudo estava tão redondo e realizado que até um pouco de digna tristeza havia em Martim [...] Martim olhou; o campo se tornara vasto e a luz tinha a graça religiosa como para um homem que não tem mais vergonha de si e olha face a face, já redimida em si a natureza humana (p. 260). [...]

Inesperadamente o primeiro passo de sua grande reconstrução geral se realizara: se aos poucos ele se tinha feito agora se inaugurava. Ele acabara de reformar o homem (p. 261).

Assim, através do fogo, Martim alcança o núcleo mais íntimo dele mesmo. Vitória novamente diz “não” e ele, neste momento, é aquele rapaz que ela havia descrito na fogueira. Martim mergulhou profundamente dentro de si mesmo: “E ele – que estivera certo de que havia desistido de sua reconstrução – viu que apenas tinha tido a grande paciência do artesão, e via grato que soubera dormir, o que é a parte mais difícil de um trabalho” (p. 261); Apenas “[...] ele se deu o tempo que precisava.” A captura faz Martim perceber que todos eles negam a existência da outra realidade. O professor pede para ele não interferir na ordem das coisas. Apesar de ele não ter matado a mulher deve continuar sendo acusado pelo crime:

[...] o senhor tem que compreender! Nós temos que ser castigados, sabe por quê? Senão tudo perde o sentido! [...] e o senhor não completará o que o senhor começou com o crime! [...] O senhor tem que compreender que se não houver castigo o trabalho de milhões de pessoas se perde e fica inútil! Gritou ele implorante. São as etapas da humanidade que têm que [...] (p. 263).

Aquilo a que o professor alude está relacionado com a aquisição da consciência. A inconsciência é cultuada, pois a humanidade não suportaria a luz da escuridão, seria um caos psíquico. O jogo é esse: o silêncio, o pacto do silêncio! Não se diz nada sobre a “outra realidade”. Assim:

[...] – a outra verdade se tornara tão existente quanto o crime que não chegara a existir (p. 268). Por isso: [...] os quatro homens protegiam o fardo com a ignorância. Ó diabo, não era propriamente fardo, era “tocha” o que em geral se carregava! Eles protegiam com a ignorância o fardo, sem abrir-lhe o mistério, levando-o intacto e assim por diante, etc. (p. 270/1).

Todos que ali estavam sabiam que a maçã estava no escuro, mas também não deveria ser

apanhada, a verdade deveria continuar encoberta pelo véu da ilusão. O pacto do silêncio foi selado, e Martim condenado por um crime que não cometeu. A presença diária da luz de cada dia ofusca a luz constante da noite:

Confuso, a modo de dizer, Martim apenas adivinhava. Mas quem sabe, força nenhuma jamais conseguisse mais do que estender ao máximo o comprimento de um braço de homem – e então não alcançar aquilo que, com mais um impulso, o derradeiro e o impossível, encheria com vida a mão. Porque braço de homem tem medida certa. E tem uma coisa que nunca saberemos. Tem uma coisa que nunca saberemos, você sente isso, não sente? Embarçou-se o homem, emocionado com se isso contraditoriamente significasse arriscar-se no primeiro passo de uma estranha esperança (p. 272).

Abrir os olhos de alguém no escuro, acordando para a verdade da existência na noite, este sim seria o crime maior.

[...] E era preciso que eles ouvissem! Fazia questão cerrada de reduzir tudo o que lhe acontecera a alguma coisa compreensível pelos milhões de homens que vivem da lenta certeza que avança, pois esses homens se arriscaram também. E não podiam ser perturbados no seu trabalho de sono, e não deveriam jamais ter a certeza estremecida – sem que isto constituísse o crime maior (p. 272).

Isto é o que pensava Martim ao olhar os quatro homens.

Assim Martim sentindo sua própria casa pequena (p. 284), e sentindo a fome que sentia, (p. 297), embarcou no seu navio de madrugada, a fim de trazer de volta alguma coisa (p. 284). Martim alcança o *opus alchymicum* e a matéria-prima transforma-se na substância divina representada no hermafrodita: “[...] Como um modesto hermafrodita, Martim abaixou os olhos escondendo o fato de estar tão completo e perfeito.” (p. 280). Martim constrói a *pedra filosofal*

[...] A ressurreição, como fora prometida, se fizera. Desimportante como mais um milagre. Cuidadosamente discreta para não nos escandalizar. Exatamente como nós nos prometemos; e podeis deixar a nós a tarefa, e Deus é nossa tarefa, nós não somos a tarefa de Deus. (p. 291).

O despertar da consciência é uma tarefa árdua e interminável, pois significa manter acesa a luz da consciência na escuridão da noite.

#### 4.2.5 A PAIXÃO SEGUNDO G. H.: *Um Drama Alquímico*.

A condição humana é a paixão de Cristo. G. H. (p. 171).

Este romance narrado em primeira pessoa inicia com a declaração da narradora-protagonista: “[...] estou procurando, estou procurando [...]” (p. 7). A personagem deixa claro o objeto da busca, isto é, um novo modo de ser e viver. Para isto terá que destruir o seu contexto e construir um novo o qual contemple esse novo ser, além de ter que passar pelo oposto daquilo que busca:

[...] Vou agora te contar como entrei no inexpressivo que sempre foi a minha busca cega e secreta. De como entrei naquilo que existe entre o número um e do número dois, de como vi a linha de mistério e fogo, e que é linha sub-reptícia.– nos interstícios da matéria primordial está a linha de mistério e fogo que é a respiração do mundo, e a respiração contínua do mundo é aquilo que ouvimos e chamamos de silêncio (p. 94).

A busca em G. H. resume o drama alquímico no qual há a morte iniciática e sua ressurreição. Psicologicamente os símbolos do processo alquímico mostram a transformação, a entrega e a integração do *eu* ao *si-mesmo*, a fonte onde esse *eu* se originou. O *eu*, quando integrado ao *si-mesmo*, já não é atingido pela morte passando para a eternidade. Neste sentido insere-se a epígrafe desse romance a qual refere-se Bernard Berenson: “Uma vida completa talvez seja

estar tão pleno de identificação com o não eu que não exista, então o eu para morrer”. Este drama também é descrito por Schmidt (2003) com uma perspectiva feminista em “Clarice Lispector: e Margaret Atwood: Nomear o Não-Dito,” onde se lê sobre este retorno ao período cosmogônico como um fortalecimento do sujeito feminino para conseguir escrever sua inserção na qualidade de sujeito que também constrói a história. Em suas palavras:

Sendo assim para G. H. a narrativa configura um ato ritualístico de renascimento, um movimento da morte à vida, figurado na luta entre o não-sentido (ou a sua falta) e o sentido, o que irá acarretar uma nova inscrição do sujeito na história. (p. 192).

A percepção dessa trajetória se inscreve nas diversas expressões humanas devido à amplitude de sentidos. A busca constante de um sentido para a existência sempre foi um tema que inquietou a alma humana. As diversas tentativas de compreender a vida, ao mesmo tempo, constroem novos mistérios como se fossem infindáveis suas possíveis respostas.

A percepção profunda da personagem G. H. nos remete a um mundo de imagens fantásticas e assustadoras para a consciência:

Eu entrara na orgia do sabá. Agora sei o que se faz no escuro das montanhas em noites de orgia. Eu sei! Sei com horror: gozam-se as coisas. Frui-se a coisa de que são feitas as coisas – esta é a alegria crua da magia negra. Foi desse neutro que vivi – o neutro era o meu verdadeiro caldo de cultura. Eu ia avançando, e sentia a alegria do inferno. (p. 98).

Através da linguagem, esta personagem clariciana tenta configurar uma realidade que não é comum, que é desconhecida e completamente diferente do funcionamento da nossa consciência. Além de todas as dificuldades inerentes à própria experiência, o contato com o desconhecido, com o inconsciente, apresenta o risco de dissolver a consciência do *eu*:



Mas é que isso, no plano humano, seria a destruição: viver a vida em vez de viver a própria vida é proibido. É pecado entrar na matéria divina. E esse pecado tem uma punição irremediável: a pessoa que ousa entrar neste segredo, ao perder sua vida individual, desorganiza o mundo humano (p. 138).

G. H. tenta expressar o inconsciente sobrepondo sentidos, palavras e imagens, a fim de materializar o imaterial e indizível. O que existe entre o intervalo de duas ou mais dimensões conhecidas é o desconhecido, é o incognoscível. Toda esta realidade, além de desconhecida, é ameaçadora para a consciência humana, isto porque o inconsciente exerce um forte fascínio sobre ela. Assim, como a mariposa que se aproxima por demais da luz paga um alto preço, o *eu*, ao se aproximar do inconsciente, também paga um preço, pois nas palavras de G. H.: “[...] Transcender é uma transgressão [...]” (p. 78).

As interferências e acontecimentos sociais da vida cotidiana não satisfazem, não justificam e nem sustentam a existência do ser humano. O sentido profundo da vida é vislumbrado quando o artífice lança-se no caminho alquímico - a personagem G. H. percorreu este caminho:

Mas sei que ao mesmo tempo quero e não quero mais me conter. É como na agonia da morte: alguma coisa na morte quer se libertar e tem ao mesmo tempo medo de largar a segurança do corpo. Sei que é perigoso falar na falta de esperança, mas ouve – está havendo em mim uma alquimia profunda, e foi no fogo do inferno que ela se forjou. E isso me dá o direito maior: o de errar. (p. 142).

Ela sabe da existência de uma outra realidade e sente o amargor e a felicidade da limitação e finitude humana. A experiência de desintegração do *eu* assemelha-se a um naufrágio em alto mar, estando o náufrago desamparado e sem nenhum equipamento diante da imensidão dessas águas. G. H. conhece esse processo: “[...] sentir esse gosto do nada estava sendo a minha danação e o meu alegre terror” (p. 99). A experiência com o mundo do indizível é para o

humano como se lançar no vazio e, para isso, paradoxalmente se faz necessário desprender-se da própria finitude. G. H. sabe desta realidade: “Foi assim que fui dando os primeiros passos no nada. Meus primeiros passos hesitantes em direção à vida e abandonando a minha vida. O pé pisou no ar, e entrei no paraíso ou no inferno: no núcleo” (p. 77). Perder a forma limitada e segura do corpo, transformando-se naquilo que é o próprio desconhecido, foi a trajetória que muitos alquimistas trilharam. O alimento anímico não está em um lugar determinado, ele é encontrado durante a caminhada do alquimista, naquela estrada que se constrói na medida em que ele caminha.

A personagem G. H. narra-se a si mesma tentando relatar sua trajetória interior. Este caminho a conduziu para o confronto com sua própria *sombra*, representado no ato de integrar em si a matéria da barata. No conjunto das personagens claricianas G. H. expressa de forma contundente a transformação alquímica, aquela que gera o novo ser, o ser incorruptível. Realizando este processo interior G. H. atinge e vive, em termos psíquicos, experiências relativas à história humana a qual se encontra contida na psique inconsciente nas chamadas *imagens primordiais* ou *arquétipos*. Desta forma a protagonista transpõe e transgride a barreira do pessoal alcançando um passado longínquo no qual se encontra a base da vida psíquica de toda a humanidade: “Mas agora, eu era muito menos que humana – e só realizaria o meu destino especificamente humano se me entregasse, como estava me entregando, ao que já não era eu, ao que já é inumano.” A experiência com o inconsciente coletivo é arrebatadora e paradoxalmente exige um desprendimento da finitude humana para que se consiga a integração com o *si mesmo*. G. H. refere essa dimensão transcendente do processo alquímico: “E entregando-me com a confiança de pertencer ao desconhecido. Pois só posso rezar ao que não conheço. E só posso amar à evidencia desconhecida das coisas, e só posso me agregar ao que desconheço. Só esta é que é uma entrega real.” (p. 175). Este se entregar significa a

integração do *eu* ao *si mesmo*, este desconhecido que ao mesmo tempo é quem conduz e é a própria *meta* dos alquimistas.

O pecado e a culpa que G. H. sente é por ter desejado ultrapassar o estado paradisíaco, é por ter ido além dos limites do humano, é por ter atingido as profundezas da vida. É neste sentido que:

- o demoníaco é antes do humano [...] Deixa eu te dizer o mais assustador: Eu estava sendo levada pelo demoníaco [...] (p. 96/7); A sede pecaminosa me guiava – e agora eu sei que sentir o gosto desse quase nada é a alegria secreta dos deuses. É um nada que é o Deus – e que não tem gosto [...] Sentir esse gosto do nada estava sendo a minha danação e o meu alegre terror (p. 99).

A desobediência, o quebrar as regras é um ato de rebeldia, é uma atitude luciferiana, e quem se atreve a realizá-lo assemelha-se ao demônio. O significado psicológico do despertar da consciência humana encontra-se representado no mito do paraíso. Adão pegou a maçã em plena escuridão e, ao mordê-la, fez-se à luz, tendo que assumir as conseqüências dessa atitude. No despertar da consciência ocorre uma diferenciação do estado anteriormente não-diferenciado: “Escuta, não te assustes: lembra-te que eu comi do fruto proibido e no entanto não fui fulminada pela orgia de ser. Então, ouve: isso quer dizer que me salvarei ainda mais do que me salvaria se não tivesse comida da vida [...]” (p. 141). G. H. sente-se arrebatada e este sentimento a desorienta, mas ela sabe que para se achar ela teria que se perder em si mesma. E isto a narradora-protagonista vivencia em sua plenitude:

[...] Se tiver coragem, eu me deixarei continuar perdida. Mas tenho medo do que é novo e tenho medo de viver o que não entendo [...] (p. 8/9); [...] Mas como adulto terei a coragem infantil de me perder? Perder-se significa ir achando e nem saber o que fazer do que se for achando” (p. 9).

O processo alquímico é um entregar-se ao desconhecido, é enveredar por um caminho que ainda não existe, pois o artífice o constrói na medida em que nele caminha, é também ceifar galhos e arbustos em uma cerrada e desconhecida floresta. A forma intelectualizada como o adulto lida com as questões do mundo psíquico dificulta sua compreensão. O pensamento extremamente racional inquieta-se diante do desconhecido e da incerteza. A qualquer custo busca uma resposta ou solução para que possa mudar o caráter obscuro do fenômeno. Caso não consiga explicá-lo tenta negar a sua existência. G. H. possui consciência do risco de se perder no mundo psíquico ficando à mercê dos obscuros conteúdos inconscientes: “A alegria de perder-se é uma alegria de sabá. Perder-se é um achar-se perigoso [...]” (p. 98). O caminho alquímico encontra-se resumido nestas suas palavras: “Entregar-me ao que não entendo será pôr-me à beira do nada. Será ir apenas indo, e como uma cega perdida num campo. [...] Essa coisa corajosa que será entregar-me, e que é como dar a mão à mão mal-assombrada do Deus [...] (p. 14) [...] Um cálice de ouro?” (p. 103). Em um determinado momento do processo alquímico surge o cálice amargo do qual também provou o filho de Deus expressando-se nestas palavras: “Pai afastai de mim este cálice”. O cálice é uma imagem para representar a árdua tarefa, e G. H. passa por esta experiência entendendo o cálice de ouro como sua tarefa transformadora aludindo ao Santo Graal. O trabalho alquímico é cheio de incertezas: “[...] Terei que correr o sagrado risco do acaso. E substituir o destino pela probabilidade” (p. 9), por este motivo o artífice não sabe se conseguirá realizar o *opus*. As dúvidas, os medos e as incertezas surgem em seu caminho, e G. H. vive profundamente seu drama alquímico:

[...] Mas eu bem sabia que não é só mulher que tem medo de ver, qualquer um tem medo de ver o que é Deus. [...] eu tinha medo da face de Deus, tinha medo de minha nudez final na parede. A beleza, aquela nova ausência de beleza que nada tinha daquilo que eu antes costumava chamar de beleza, me horrorizava (p. 93).

As incertezas e as dúvidas são companheiras inseparáveis do alquimista. A protagonista

encontra-se numa sucessão de questionamentos colocando em dúvida tudo o que foi vivido até então:

Mas é que também não sei que forma dar ao que me aconteceu. E sem dar forma, nada me existe. E – e se a realidade é mesmo que nada existiu?! quem sabe nada me aconteceu? Só posso compreender o que me acontece mas só acontece o que eu compreendo – que sei do resto? O resto não existiu. Quem sabe na existiu! Quem sabe me aconteceu apenas uma lenta e grande dissolução? E minha luta contra essa desintegração está sendo esta: a de tentar agora dar-lhe uma forma? Uma forma contorna o caos, uma forma dá construção à substância amorfa - a visão de uma carne infinita é a visão dos loucos, mas se eu cortar a carne em pedaços e distribuí-los pelos dias e pelas fomes - então ela não será mais a perdição e a loucura: será de novo a vida humanizada (p. 10).

Neste momento G. H. supõe que aquilo que aconteceu com ela poderia ter sido uma “grande dissolução”. Esta é a vivência que caracteriza a *solutio* a qual é sentida como o aniquilamento do *eu* e o artífice passa por uma espécie de morte. Neste sentido a *solutio* também significa *mortificatio*, pois ela implica a diluição da antiga forma, embora conduza também ao surgimento de uma nova forma rejuvenescida:

[...] antigamente purificar-me significaria uma crueldade contra o que eu chamava de beleza, e contra o que eu chamava de “eu”, sem saber que “eu” era um acréscimo de mim. Mas agora, através do meu mais difícil espanto - estou enfim caminhando em direção ao caminho inverso. Caminho em direção à destruição do que construí, caminho para a despersonalização (p. 169).

Neste processo o *eu* deixa de ser o regente da personalidade consciente, cedendo essa função para o *si mesmo*. G. H. em seu relato interior refere-se às mesmas experiências dos antigos alquimistas, e sente o calor do fogo criador: “A vida pré-humana divina é de uma atualidade que queima [...] Eu estava experimentando naquele deserto o fogo das coisas: e era um fogo neutro. Eu estava vivendo da tessitura de que as coisas são feitas [...]” (p. 98). Assim ela também passou pela *calcinatio*, uma das etapas na transformação da matéria-prima através do

elemento fogo. O fogo alquímico é o criador, ele não queima, é um fogo que transforma, promovendo a verdadeira vida: “E o inferno não é tortura da dor! É a tortura de uma alegria.” (p. 98). A alegria da realização da obra alquímica justifica-se, apesar de sua dolorosa experiência.

O processo alquímico conduz ao auto-conhecimento, e G. H. percorreu este caminho quando lançou o olhar para dentro de si mesma:

A realidade é a matéria-prima, a linguagem é o modo como vou buscá-la – e como não acho. Mas é do buscar e não do achar que nasce o que eu não conhecia, e que instantaneamente reconheço. A linguagem é o meu esforço humano. Por destino tenho que ir buscar e por destino volto com as mãos vazias. Mas – volto com o indizível; (p. 172).

O inconsciente como mundo psíquico se expressa através de imagens indecifráveis para o mundo da consciência. Esta experiência faz emergir do inconsciente seus conteúdos, modo de pensar e de sentir a vida de forma muito diferente. No inconsciente o espaço-tempo é relativo, e nascimento e morte possuem uma outra significação diferentemente da nossa. As experiências provocadas pelo *inconsciente coletivo* são únicas, não existe uma catalogação geral que a expresse. O acesso a esta fonte se faz através do mundo interno, o voltar-se para dentro como relata G. H. Apesar de sua quietude externa um movimento interno a aproximava da coisa mais forte até então:

Com as mãos quietamente cruzadas no regaço, eu estava tendo um sentimento de tenra alegria tímida. Era um quase nada, assim como quando a brisa faz estremecer um fio de capim. Era quase nada, mas eu conseguia perceber o ínfimo movimento de minha timidez. Não sei, mas eu me aproximava com angustiada idolatria de alguma coisa, e com a delicadeza de quem tem medo. Eu estava me aproximando da coisa mais forte que já me aconteceu. (p. 174).

E essa coisa mais forte que encontrou até então é indizível: “[...] O menos perigoso é, na meditação, ‘ver’, o que prescinde de palavras de pensamento.” (p. 108). Portanto a experiência com o inconsciente implica o encontro com realidades indecifráveis, indizíveis, pois é difícil para a consciência descrever em palavras as sensações e imagens que nela surgem.

No processo de transformação alquímica a matéria-prima passa por várias etapas. Em G. H. verificamos a *nigredo* a qual se caracteriza pelo lidar com o que é mais repugnante no ser. A protagonista-narradora lida com esta matéria rejeitada, isto é, a *sombra* como mostra o excerto: “Eu fizera o ato proibido de tocar no que é imundo. E tão imunda estava eu, naquele meu súbito conhecimento indireto de mim, que abri a boca para pedir socorro” (p. 68). O trabalho ligado à *nigredo* envolve a parte obscura e mais rejeitada no humano o que implica profundo sofrimento: “Pois em mim mesma eu vi como é o inferno. O inferno é a boca que morde e come a carne viva que tem sangue, e quem é comido uiva com o regozijo no olho: o inferno é a dor como gozo da matéria, e com o riso do gozo, as lágrimas escorrem de dor [...]” (p. 116). Jung chama a atenção para a importância da integração da *sombra*, pois sem ela não se alcança maturidade psíquica, já que não podemos prescindir de nenhuma parte de nós mesmos. A *sombra* não é só desprezível, ela é um aspecto necessário para que possamos nos tornar inteiros. O ser completo não é formado apenas de luz, mas também de trevas. Iluminando as trevas não se destrói a escuridão, passa-se a conhecê-la e a tê-la consigo. A consciência da possibilidade de estar fazendo o mal quando se tem a certeza de fazer o bem é de fundamental importância. A *sombra* é uma questão moral que se apresenta sempre, ela exige uma atitude ética proveniente do *si-mesmo*.

No confronto com o inconsciente, na transmutação do ser, a morte é, portanto, sinônimo de transformações. Encontramos em G. H.: “[...] e só realizaria o meu destino especificamente

humano se me entregasse, como estava me entregando, ao que já não era eu, ao que já é inumano. [...] e entregando-me com a confiança de pertencer ao desconhecido.” (p. 175). Para Jung a dimensão pessoal da psique encontra-se conectada à história ontológica do ser enquanto a dimensão impessoal se relaciona com sua história filogenética. Estas duas dimensões interagem como uma única expressão diferenciando-se apenas em relação aos seus respectivos conteúdos. G. H. vive sua dimensão pessoal e sabe da existência da dimensão impessoal quando se refere a sua culpa como ser humano: “[...] A minha ínfima parte divina é maior que a minha culpa humana. O Deus é maior que minha culpa essencial. Então prefiro o Deus à minha culpa. Não para me desculpar e para fugir, mas porque a culpa me amesquinha” (p. 83). O centro da dimensão pessoal é o *eu* enquanto o centro da dimensão impessoal é o *si mesmo*:

E tudo isto é neste próprio instante, é no já. Mas ao mesmo tempo o instante atual é todo remoto por causa do tamanho-grandeza do Deus [...] A minha alma impessoal me queima [...] Minha vida é mais usada pela terra do que por mim, sou tão maior do que aquilo que eu chamava de “eu” que, somente tendo a vida do mundo, eu me teria [...] (p. 118).

A personagem-narradora reconhece em si estas duas dimensões: o *eu* como sendo aquela parte que se situa no tempo e no espaço apresentando características humanas e o *si mesmo*, a parte divina presente na psique:

Ele deixa. (Ele não nasceu para nós, nem nós nascemos para Ele, nós e Ele somos ao mesmo tempo.). Ele está ininterruptamente ocupado em ser, assim como todas as coisas estão sendo mas Ele não impede que a gente se junte a Ele e, como Ele, fique ocupado em ser, numa intertroca tão fluida e constante – como a de viver [...] (p. 146).

A experiência do *si mesmo* é paradoxal, como expressou G. H.: “nós e Ele somos ao mesmo tempo”. É neste sentido que o *eu* deixa de existir: “A despersonalização como a destituição do



individual inútil”. (p. 170). Essa vivência relatada por G. H. implica um profundo sentimento interno de uma mudança da qual surgiu o novo ser. Neste sentido para G. H. esta mudança interior implica também uma mudança exterior:

Minha vida não tem sentido apenas humano, é muito maior – é tão maior que, em relação ao humano, não tem sentido. Da organização geral que era maior que eu, eu só havia até então percebido os fragmentos. Mas agora, eu era muito menos que humana – e só realizaria o meu destino especificamente humano se me entregasse, como estava me entregando, ao que já não era eu, ao que já é inumano. [...] Enfim eu me estendia para além de minha sensibilidade. [...] A vida se me é, e eu não entendo o que digo. E então adoro [...] (p. 175).

O processo alquímico como o vivido pela personagem implica a transformação do *eu*. A personalidade passa agora a possuir um novo centro que não é apenas humano, mas também divino, representado pelo *si-mesmo*. Essa entrega do *eu* envolve a destituição do poder por uma substituição no amor, já que conscientemente o *eu* assume seus limites e reconhece a extensão do *si-mesmo*.

#### **4.2.6 UMA APRENDIZAGEM OU O LIVRO DOS PRAZERES: Um Diálogo Interior**

Este livro se pediu uma liberdade maior que  
tive medo de dar. Ele está acima de mim.  
Humildemente tentei escrevê-lo. Eu sou  
mais forte do que eu.  
(Nota)

A Origem da Primavera ou  
A Morte Necessária em Pleno Dia.  
(p. 9)

Nestas notas introdutórias, Clarice Lispector declara o “não-lugar” no qual ela se coloca a fim de capacitar-se para a escrita deste romance. Este “não-lugar” refere-se a um espaço-tempo psíquico relativo ao *si-mesmo* existente na própria escritora, pois este é mais forte do

que o seu *eu* pessoal. O *si-mesmo* é, ao mesmo tempo, a realidade indizível a qual está inserida nestas frases introdutórias do romance: “A Morte Necessária em Pleno Dia ou A Origem da Primavera” (p. 9). Esta é uma fala que se refere a um tipo de morte que não é destruição, mas transmutação do ser que significa a mudança de um estado absoluto anteriormente regido apenas pelo *eu* para um estado progressivamente orientado por novo centro da personalidade, o *si-mesmo*. Neste momento o ato de escrever em si não é o mais importante, pois o que importa é que seja possível pescar a realidade desconhecida e indizível, materializando-a através da palavra escrita. Portanto o escritor torna-se pescador trazendo valiosos tesouros das profundezas da vida através de seu próprio ser. Para que o escritor se torne um bom pescador ele deve deslocar o *eu* do centro da personalidade cedendo o lugar para aquela dimensão conectada com a realidade indizível existente na psique, o *si-mesmo*. Paradoxalmente aquele que se conecta com o indizível é ao mesmo tempo a própria realidade indizível. E por estar em conexão com esta instância psíquica nela mesma Clarice Lispector materializa seu texto de forma tão original. Neste sentido transforma o ato da escrita em poética e, através desta, consegue transcender o próprio *eu* materializando uma realidade imaterial.

Neste romance a narração descreve Lóri como alguém em busca de si mesma e devido a esta busca vive uma profunda transformação. Neste, como na maioria dos romances de Lispector, a protagonista é submetida a uma alquimia. Lóri, no entanto diferentemente das demais personagens claricianas conta com Ulisses, um companheiro de viagem, que a auxiliará no processo de transmutação do seu ser:

[...] Lembrou-se de escrever a Ulisses contando o que se passara[...]mas nada se passara dizível em palavras escritas ou faladas, era bom aquele sistema que Ulisses inventara: o que não soubesse ou não pudesse dizer, escreveria e lhe daria o papel mudamente – mas dessa vez não havia sequer o que contar (p. 13).

Lóri e Ulisses reproduzem o tema do duplo encontrado nos mitos e nos contos de fadas, narrativas cuja estrutura e dinâmica refletem o funcionamento da psique<sup>56</sup>. Geralmente o herói encontra algo ou alguém em seu caminho, e este outro, que assume a função de auxiliar, é a manifestação do *si mesmo* o qual também é responsável pela regência do processo de individuação ou maturação psíquica. Assim nos contos de fadas ele é aquele que ajuda o herói ou heroína em seu caminho para a realização da tarefa. A manifestação do *si mesmo* se dá nas mais diversas formas, seja personificada em uma pessoa, num animal, numa figura mágica ou em qualquer outro ser da natureza. Enfim assume qualquer forma para poder se expressar. As vivências do processo alquímico são difíceis de serem traduzidas em palavras, são experiências geralmente mudas, permanecendo no âmbito das sensações e sentimentos: “Tomava o café e pensava sem palavras: meu Deus, e dizer que é noite plena e que eu estou plena da noite grossa que escorre com perfume de amêndoas doces. [...] Eu Vos amo, Deus, sem esperar senão a dor de Vós. A dor é o mistério”. A experiência interior é arrebatadora, inibindo pensamentos e palavras, provocando a perplexidade.

Como dentro de um homem existe uma mulher e dentro de uma mulher existe um homem a consciência na mulher é feminina e o seu oposto, o inconsciente, masculino. Jung nomeou de *animus* esta contraparte masculina na mulher e *anima* a contraparte feminina no homem. *Animus e anima*<sup>57</sup>, quando exercem suas funções na vida psíquica, possibilitam a integração entre o *eu* e o *si-mesmo*, como evidência o excerto:

---

<sup>56</sup>Marie Louise von Franz, em seu livro *A Interpretação dos Contos de Fadas* interpreta na perspectiva da Psicologia Analítica vários contos de fadas mostrando seus conteúdos arquetípicos. Neste livro a autora define os contos de fadas como sendo a expressão mais pura e mais simples dos processos psíquicos do inconsciente coletivo.

<sup>57</sup>Eliane Lima de Mendonça (1990) realiza uma leitura junguiana do conto *O Búfalo*, utilizando os conceitos de animus e de anima, para falar da relação da protagonista com o Búfalo, considerando esta relação como uma representação simbólica da protagonista e seu animus, isto é, seu inconsciente. Szkló (1989) refere-se a este conto de Lispector da seguinte forma: Todo o conto se resume no encontro da mulher, a escritora em potencial, com o búfalo negro, imóvel no fundo do terreno; encontro esse que já existia na sua imaginação bem antes de seu passeio ao jardim. Na sua imobilidade exasperante o búfalo a conduz a um mundo brutal, o do prazer e do êxtase, a um universo sublime de uma insipidez pungente, revelador da essência, da graça divina (p. 107).

Lóri passara da religião de sua infância para uma não-religião e agora passara para algo mais amplo: chegara ao ponto de acreditar num Deus tão vasto que ele era o mundo com suas galáxias: isso ela vira no dia anterior ao entrar no mar deserto sozinha. E por causa da vastidão impessoal era um Deus para o qual não se podia implorar: podia-se era agregar-se a ele e ser grande também. (p. 87).

Estas figuras interiores geralmente são projetadas nas relações com o sexo oposto. *Animus e anima* habitam as profundezas do mundo psíquico inconsciente, e é, a partir destas figuras do inconsciente coletivo, que social e culturalmente construímos o que é ser um homem e o que é ser uma mulher. A consciência coletiva se encarrega de conservar e transmitir estes valores sócio-culturais. O aspecto masculino inconsciente em Lóri projetado em Ulisses<sup>58</sup> a auxiliará em seu processo alquímico. Tanto o *animus* quanto a *anima* possuem aspectos positivos e negativos e podem contribuir tanto para a realização quanto para a destruição do trabalho alquímico. Ulisses está representando um aspecto positivo do *animus* em Lóri, pois favorecerá a realização de sua tarefa alquímica. O *animus* tem a função de auxiliar a mulher a atingir o novo centro da personalidade que se personifica em alguém ou alguma coisa a fim de indicar o caminho para o encontro entre o *eu* e o *si-mesmo*, possibilitando a *coniunctio* alquímica. Ulisses promove esta união em Lóri como pode ser visto no diálogo no qual ele a auxilia a estabelecer uma conexão com sua interioridade, já que esta é sua função principal. Apesar de resistir Lóri constrói uma oração através da qual inicia um diálogo com sua interioridade:

[...] alivia a minha alma, faze com que eu sinta que Tua mão está dada à minha, faze com que eu sinta que a morte não existe porque na tua verdade já estamos na eternidade, faze com que eu sinta que amar é não morrer, que a entrega de si mesmo não significa a morte, faze com que eu sinta uma alegria modesta e diária, faze que eu não Te indague demais, porque a resposta seria tão misteriosa quanto a pergunta, [...]fazer com que eu receba o mundo sem receio, pois para esse mundo incompreensível eu fui criada e eu mesma também incompreensível, então é que há uma conexão não clara

<sup>58</sup> É importante lembrar que o mecanismo da projeção para a Psicologia Analítica implica que o conteúdo projetado pertence à própria pessoa que o projetou, contudo ela não o reconhece como seu, só conseguindo ver no outro. Pois para Jung, não se projeta aquilo que primeiro existe em si próprio. A projeção se faz na mais completa inconsciência, ninguém resolve que irá projetar determinado conteúdo nessa ou naquela pessoa, coisa ou situação, já que uma das características da projeção é ser involuntária, ela simplesmente acontece.

para nós enquanto quisermos entendê-la [...] que na hora de minha morte haja uma mão humana amada para apertar a minha, amém (p. 58/9).

Este aprendizado de Lóri reflete o processo alquímico de transformação o qual optou por realizar. Este caminho é o caminho que conduz à transformação interior<sup>59</sup> gerando o novo ser, o filho da filosofia, como o nomearam os antigos alquimistas. A via de acesso a este processo é interior como se lê no fragmento: “[...] Como explicar que, do longe de onde de dentro de si ela vinha, já era uma vitória estar semvivendo” (p. 71). Uma imagem para este contexto é, paradoxalmente, a expansão produzida por uma retração ou por um recolhimento. As imagens interiores podem causar emoções surpreendentes e jamais sentidas. Nesta caminhada em si mesmo o artífice é assaltado pelo sentimento da dúvida questionando se continuará ou não neste processo. O processo alquímico em Lóri, desencadeado por sua sensibilidade interior, expressa-se como uma insatisfação que a impulsiona para a realização de si mesma: “Não era à toa que ela entendia os que buscavam caminho. Como buscava arduamente o seu!” (p. 59). O fato de Lóri eleger a maçã como seu alimento preferido acena para o mito do pecado original e seu significado em relação à criação da consciência: “na fruteira as maçãs que eram a sua melhor comida [...]” (p. 11). Como já mencionamos em seu movimento em direção ao encontro consigo mesma Lóri conta com um auxiliar, Ulisses:

[...] pensou no que ele estava se transformando para ela, no que ele parecia querer que ela soubesse, supôs que ele queria ensinar-lhe a viver sem dor apenas, ele dissera uma vez que queria que ela, ao lhe perguntarem seu nome, não respondesse “Lóri” mas que pudesse responder “meu nome é eu”,

<sup>59</sup> Desenvolvo a idéia da *coniunctio* em meu trabalho: os Mistérios da União em “As Águas do Mundo” no qual realizo uma leitura alquímica do texto de Lispector, apresentando a realização da *coniunctio oppositorum* representada na relação entre a mulher e o mar.

Francis Uteza da Université Paul-Valéry Montpellier III em seu trabalho: “Clarice Lispector Alquimista: As Águas do Mundo” realiza uma leitura alquímica deste conto. O autor refere um processo de individuação como mostra o excerto: “Considerando as teorias junguianas o processo de individuação (JUNG,a) 1964: 114-260) está se acabando; o regresso à terra firme pode ser empreendido”. Esta afirmação está incorreta, pois o processo de individuação como postulado por Jung não possui termo, é um processo de maturidade psicológica que transcende a finitude do eu.

pois teu nome, dissera ele, é um eu, perguntou-se se o vestido branco e preto serviria, [...] (p. 11/2).

Ulisses, na qualidade de professor de filosofia, está familiarizado com o ato da reflexão e é isto que pretende ensinar a Lóri. No excerto acima a protagonista menciona duas cores que expressam a idéia de oposição: o preto e o branco, o masculino e o feminino, o frio e o quente. Além desta idéia dos opostos contida nestas duas cores, o preto e o branco possuem um significado importante na alquimia, pois elas sinalizam momentos no processo de transformação da matéria-prima, a *nigredo* e a *albedo*, respectivamente. O processo alquímico transpõe a barreira dos opostos, pois a partir dele surge um terceiro item que não é a soma destes contrários, mas algo novo. Esta realização significa uma conexão entre o *eu* e o *si mesmo*: “[...] Como explicar que o mar era o seu berço materno mas que o cheiro era todo masculino? Talvez se tratasse da fusão perfeita” (p. 12). E, conforme o excerto, o *si-mesmo* se expressa em paradoxos, pois masculino e feminino são expressões de um mesmo conteúdo.

A transformação alquímica implica ao mesmo tempo plena realização e profundo sofrimento para o *eu*. A etapa da *nigredo* é sinônimo de trevas e dor, é quando o artífice enfrenta o próprio desconhecido nele mesmo. A narração descreve um momento de *nigredo* vivido por Lóri:

[...] A consciência de sua permanente queda humana a levava ao amor do Nada. E aquelas quedas – como as de Cristo que várias vezes caiu ao peso da cruz – e aquelas quedas é que começavam a fazer a sua vida; [...] e aceitava o mistério de com horror amar ao Deus desconhecido. Não sabia o que fazer de si própria, já nascida, senão isto: Tu, ó Deus, que eu amo como quem cai no nada [...] Era cruel o que fazia consigo própria: aproveitar que estava em carne viva para se conhecer melhor, já que a ferida estava aberta [...](p. 27).

Na *nigredo* o artífice é lançado nas profundezas de um escuro poço no qual permanece em

profundo sofrimento: “[...] O Deus que me ajude nessas trevas geladas que são as minhas - [...] eu me senti perdida, salva de algum naufrágio e jogada numa praia escura, fria, deserta”<sup>60</sup>. (p. 46/7). Estas palavras refletem de forma contundente o sofrimento do confronto com o lado mais negro da existência, momento este de desespero e angústia próprio da *nigredo*.

A protagonista começa a sentir dúvida se deve continuar ou não a relação com Ulisses. Esta vacilação frente ao outro expressa a dúvida quanto aos acontecimentos internos em Lóri:

Agora lúcida e calma [...] durante o sábio descontrolo de Lóri ela tivera para si mesma agora as vantagens libertadoras vindas de sua vida mais primitiva e animal: [...] estava cansada do esforço de decidir se continuaria ou não vendo Ulisses. Em súbita revolta ela não quis aprender o que ele pacientemente parecia querer ensinar a ela mesma aprender – revoltava-se sobretudo porque aquela não era para ela época de ‘meditação’ que de súbito parecia ridícula: estava vibrando em puro desejo como lhe acontecia antes e depois da menstruação. Mas era como se ele quisesse que ela aprendesse a andar com as próprias pernas e só então, preparada para a liberdade por Ulisses, ela fosse dele – o que é que ele queria dela além de tranqüilamente desejá-la? (p. 14).

Uma vez iniciado o processo alquímico não se pode voltar atrás no caminho, pois ele é constituído por uma única via e esta não tem retorno. Lóri vive esta realidade:

Ela quis retroceder. Mas sentia que era tarde demais: uma vez dado o primeiro passo este era irreversível, e empurrava-a para mais, mais, mais! O que quero, meu Deus. É que ela queria tudo [...] E o que o ser humano mais aspira é tornar-se um ser humano. (p. 79).

A união interior entre o consciente e o inconsciente (masculino e feminino)<sup>61</sup>, representa o movimento das personagens psíquicas, e estas se encontram refletidas na esfera das relações:

---

<sup>60</sup> Esta oração de Lóri apresenta o mesmo sentido da súplica em Pistis Sophia: “Luz de minha salvação...Vem a mim, ó luz...pois minha força está cheia de trevas, e minha luz se perdeu no caos ... p.33. Estes estados interiores são característicos da *nigredo*.

<sup>61</sup> Lisboa de Mello (2003) faz uma leitura do romance e conclui que ao final ele aponta para uma possível *coniunctio*. Contudo o Processo de Individuação, como a autora pretendia apresentar, não fica configurado.

Por uma fração de segundo a pessoa se via como um objeto a ser olhado, o que poderiam chamar de narcisismo mas, já influenciada por Ulisses, ela chamaria de: gosto de ser. Encontrar na figura exterior os ecos da figura interna: ah, então é verdade que eu não imaginei: eu existo. (p. 19).

Jung refere-se ao livro *Cânticos dos Cânticos* como um canto de amor de Abraão a sua alma. Sulamita seria a representação da figura interior do soberano judeu. Em um dos diálogos com Ulisses Lóri pergunta-lhe ironicamente se ele quer que ela aprenda o *Cântico dos Cânticos* como forma de expressão de amor não sensual, mas espiritual; Lóri busca neste momento a sensualidade, daí a pergunta irônica: “- Diga o que você quer que eu aprenda, disse ela com inesperada ironia. O *Cântico dos Cânticos*? – Talvez, por que não? Respondera ele mais sério.” (p. 54) No fragmento abaixo a narração acena para este tipo de união simbólica: “[...] Era a união sensual do dia com a sua hora mais crepuscular” (p. 21). Lóri, para encontrar Ulisses, segue um ritual no qual se transforma em uma figura sedutora tentando capturar o homem desejado: “enfeitar-se era um ritual que a tornava grave:” (p. 15). Lança-se como um enigma semelhante ao enigma que a esfinge lançou para Édipo rei, considerando aqui uma ameaça do inconsciente invadir a consciência com conteúdos que ela própria não consegue absorver: “[...] rainha egípcia? Não, toda ornada como as mulheres bíblicas, e havia também algo em seus olhos pintados que dizia com melancolia: decifra-me, meu amor, ou serei obrigada a devorar” (p. 16). Este fragmento evidencia o significado simbólico de Ulisses: o confronto com determinado conteúdo do inconsciente o qual necessita ser integrado à consciência. Caso o conteúdo não seja conscientizado ele retorna para o inconsciente passando a exercer uma influência silenciosa sobre a consciência. O objetivo do processo alquímico é a ampliação da consciência, e isto Lóri consegue através da relação com Ulisses.

O fogo é um dos elementos ao qual a matéria-prima é submetida. Ele significa o ardor das emoções, isto é, o queimar-se devido ao trabalho com as próprias vivências afetivas. E é



pelo fogo, aquele fogo que não queima, que o artífice alcança sua meta:

Ah, e dizer que isso ia acabar. Que por si mesmo não poderia durar. Não, ela não se referia ao fogo, referia-se ao que sentia. O que sentia nunca durava, acabava e podia nunca mais voltar. Encarniçou-se então sobre o momento, comia-lhe o fogo interno, e o fogo externo ardia doce, ardia, flamejava. Então, como tudo ia acabar, em imaginação vivida, pegou a mão livre do homem, e em imaginação ainda, ao prender essa mão entre as suas, ela toda doce ardia, ardia, flamejava. (p. 115/6).

O fogo alquímico não destrói apenas purifica a matéria retirando as substâncias que a tornavam pesada.

A situação psíquica da personagem permanece na *nigredo* por longo tempo no romance. Ela vive seu inverno: “Seguiu-se um longo e tenebroso inverno, assim Lóri recitou para as crianças em classe e elas compreenderam por que o frio as enrodilhava em si mesmas e não havia como combatê-lo” (p. 110). Os estados psíquicos também se expressam nas diferentes significações de cada estação do ano. A primavera, o verão, o outono e o inverno expressam, respectivamente, a expansão e a retração do fluxo vital na natureza. No inverno a energia da natureza recolhe-se para o interior dos seres para novamente iniciar sua expansão na primavera. Lóri conhece esse ritmo e como: “Iniciada, pressentia a mudança de estação. E desejava a vida mais cheia de um fruto enorme [...]” (p. 128). O inverno alude à representação de um estado psíquico de recolhimento o que vai simbolizar a *nigredo* na alquimia: “Ela falara de Paris mas não da terra chamada Paris. Falara de como o inverno lá era cheio de trevas no crepúsculo e de como nevava neve ruim, não da leve mas da grossa, e ainda mais: os flocos gelados batiam-lhe no rosto já rígido de frio trazidos pelas rajadas de vento” (p. 46). Este recolhimento da energia vital, dependendo do nível de regressão, pode promover uma profunda depressão. Lóri sentiu e viveu: “[...] um longo e tenebroso inverno, assim Lóri recitou para as crianças em classe e elas compreenderam por que o frio as enrodilhava em si

mesmas e não havia como combatê-lo”. Mas a *rubedo* acena para Lóri na cor da lã dos suéteres das crianças:

[...] Lóri usou a mesada do pai para comprar para cada criança de sua classe um suéter grosso de lã, e todos vermelhos [...] comprou para todos os alunos e alunas de sua classe, guarda-chuvas vermelhos e meias de lã vermelha. [...] iria com a saia xadrez de lã e o suéter vermelho que também para si comprara [...] Em breve voltava, ele mesmo com dois copos de vinho vermelho na mão. (p. 111/2).

Se a fase da *rubedo* anuncia o fim do trabalho alquímico não é o que ocorre com a transmutação de Lóri. Aos poucos a protagonista vislumbra um novo período:

Era uma maçã vermelha, de casca lisa e resistente. Pegou a maçã com as duas mãos: era fresca e pesada. [...] E, oh Deus, como se fosse a maçã proibida do paraíso, mas que ela agora já conhecesse o bem, e não só o mal como antes. Ao contrário de Eva, ao morder a maçã entrava no paraíso. (p. 146).

A transformação alquímica implica ampliação do campo da consciência e, conseqüentemente, do conhecimento de si mesma. O conhecimento liberta, como afirma Lóri que opta por ficar longe de Ulisses aprofundando-se em sua própria solidão. “[...] Era uma iniciada no mundo.” (p. 121) Ela sabe que algo acontecia dentro de si. Ela também sabe que está ocorrendo uma profunda transformação interior a qual ultrapassava o próprio Ulisses, pois ela já atingira o seu próprio núcleo e quando o *si-mesmo* é integrado à consciência o *animus* cumpriu sua função de mediador. A partir deste momento o *si-mesmo* torna-se o regente dos processos psíquicos. Neste sentido a consciência assume o processo de individuação auxiliando o *si-mesmo* para a realização deste processo de maturação psicológica.

Há uma continuidade no processo para Lóri e para Ulisses, pois ambos estão em transformação tanto em relação ao humano quanto em relação ao divino neles próprios:

Amor será dar de presente um ao outro a própria solidão? [...] Ela havia atingido o impossível de si mesma. Então ela disse por que sentia que Ulisses estava de novo preso à dor de existir: - Meu amor, você não acredita no Deus porque nós erramos ao humanizá-Lo. Nós O humanizamos porque não O entendemos, então não deu certo. Tenho certeza de que Ele não é humano. Mas embora não sendo humano, no entanto, Ele às vezes nos diviniza. Você pensa que - [...]Eu penso, interrompeu o homem e sua voz estava lenta e abafada porque ele estava sofrendo de vida e de amor, eu penso o seguinte: (p. 174).

Indicando um momento seguinte a narrativa termina. O *eu* como regente da consciência é substituído pelo *si-mesmo*, o centro da psique e ao mesmo tempo a psique como um todo, e Lóri realiza a *coniunctio*. O processo de transformação alquímica não finaliza, pois quando o artífice alcança a *rubedo*, inicia-se uma nova tarefa.

#### 4.2.7 ÁGUA VIVA: Em Busca do Centro

Oh, como tudo é incerto. E no entrando dentro da  
Ordem. Não sei sequer o que vou te escrever na frase  
seguinte. A verdade última a gente nunca diz. Quem  
sabe da verdade que venha então. E fale. Ouviremos contritos. (p. 65)

Água Viva<sup>62</sup>, como sugere o título inicial, Objeto Gritante, constrói a imagem de uma explosão, um romper de barreiras, de limites, provocando a liberação do sentir e do perceber. É ser livre, largar-se e alargar-se no próprio ilimitado:

É COM UMA ALEGRIA tão profunda. Aleluia que se funde com o mais escuro uivo humano da dor de separação mas é grito de felicidade diabólica [...] porque ninguém me prende mais [...] Tenho um pouco de medo [...] fazêmo-lo junto com a respiração [...] E com uma desenvoltura de um toureiro na arena. (p. 9).

---

<sup>62</sup> Trato do tema da água na Alquimia em meu trabalho: Água Viva: Aqua Permanens.

Romper barreiras é coisa de coragem diabólica. É trilhar a via contrária ao cotidiano, mas não isenta de perigos. Os sentidos aguçados preenchem toda a esfera pulsante numa atenta participação com o todo.

Esta narrativa aparentemente sem nexos foi construída a partir de fragmentos assim como são construídas as narrativas oníricas. Lispector anotou esses fragmentos durante muito tempo. Segundo Borelli (1981): “Água Viva, apesar de dar a impressão de ser um texto corrido, feito num jorro só, foi, no entanto, de penosa elaboração. Ela passou três anos anotando palavras e frases, sem conseguir estruturá-lo. Quando ficou pronto, sentiu-se sem coragem de publicá-lo.” (p. 88). Encontramos comentários de Borelli (1981) em relação a esses momentos em que Clarice Lispector escrevia: “Pareciam duas pessoas diferentes escrevendo, não sabia explicar” (p. 87). Essas duas pessoas representam as expressões plurais da própria escritora.

A narrativa de *Água Viva* apresenta a busca do divino à semelhança da alquimia, pois nele se encontra representada a busca do centro mais íntimo do ser. *Água Viva* é a epifania da narradora onisciente clariciana. A narração se faz em primeira pessoa assemelhando-se a uma declaração. Nesta narrativa o sujeito da enunciação é ao mesmo tempo o sujeito do enunciado. Percebemos sua voz e ela estabelece um íntimo diálogo com o narratário: “Eu te digo: estou tentando captar a quarta dimensão do instante - já que de tão fugidioso não é mais [...] Quero me apossar do é da coisa [...] E quero capturar o presente que pela sua própria natureza me é interdito: o presente me foge” (p. 9). A idéia de constante mutação da vida encontra-se presente nesta narrativa de Lispector. A busca da substância última da matéria-prima aqui se encontra representada.

As imagens produzidas pela narração são puras imagens alquímicas tal como a

representação da matéria-prima, o uroboros, indicando a concepção do todo conectado produzido também pela idéia do redondo presente no texto. Quando a narradora trabalha a idéia da matéria-prima atribui-lhe significados como mostra o seguinte excerto: “[...] Que mal porém tem eu me afastar da lógica? Estou lidando com a matéria-prima. Estou atrás do que fica atrás do pensamento” (p. 13). Assim a matéria-prima manipulada pela narradora não se relaciona com a razão nem com o pensamento lógico. Podemos dizer que ela é relativa ao aspecto irracional da vida possuindo conexões com o ilimitado e, em termos psicológicos, com o inconsciente. O outro símbolo alquímico tratado na narrativa é o uroboros configurado nas seguintes palavras da narradora: “Sim, quero a palavra última que também é tão primeira que já se confunde com a parte intangível do real” (p. 13). Estas palavras produzem uma imagem curva no espaço. A concepção de um mundo uno, todo conectado, está presente em *Água Viva*. A idéia do *unus mundus* simbolizando o todo é o mistério concreto do ilimitado:

Às vezes eletrizo-me ao ver bicho. Estou agora ouvindo o grito ancestral dentro de mim; parece que não sei quem é mais a criatura, se eu ou o bicho. E confundo-me toda. Fico ao que parece com medo de encarar instintos abafados que diante do bicho sou obrigada a assumir [...] É só não lutar contra e é só entregar-se (p. 50).

Isto ocorre porque no todo não há o diferenciado, já que a diferença é construída a partir da interferência da consciência dirigida para esse todo. A presença dessa idéia é traduzida também pelas palavras: “[...] Só no ato do amor [...] capta-se a incógnita do instante [...] e o que se sente é ao mesmo tempo que imaterial tão objetivo que acontece como fora do corpo [...] só no tempo há espaço para mim [...] A palavra é a minha quarta dimensão”. O que está sendo representado é o poder da palavra que é semelhante ao poder do tempo, pois este último simboliza a unidade do todo em um instante interdito: o agora acontecendo no todo conectado. O poder da palavra no texto possui a mesma representação que o tempo, já que ambos se referem ao todo: “[...] A palavra é objeto? E aos instantes eu lhes tiro o sumo da

fruta. Tenho que me destituir para alcançar cerne e semente de vida. O instante é semente viva.” (p. 12). Apesar do poder das palavras o ilimitado, a matéria-prima do texto, encontra-se pleno de "coisas" as quais ainda não possuem denominações.

Água Viva é uma narração que se pretende contínua, e soa como se a narradora já estivesse falando com o leitor há algum tempo. A imagem desse fluxo ininterrupto encontra-se no excerto: “Hoje acabei a tela de que te falei: linhas redondas que se interpenetram em traços finos e negros” (p. 11). Este fragmento, além de fornecer a representação de continuidade, também apresenta a idéia do redondo que, por sua vez, resume profundo significado alquímico, visto que representa o círculo, a forma perfeita da criação: “O que te escrevo não tem começo; é uma continuação. Das palavras deste canto, canto que é meu e teu, evola-se um halo que transcende as frases, você sente? Minha experiência vem de que eu já consegui pintar o halo das coisas [...]” (p. 49). Esta continuidade é um sem fim que remete para o tempo circular: “O que te escrevo é um ‘isto’. Não vai parar: continua” (p. 97). Nas narrativas oníricas há semelhante concepção desse tempo contínuo acontecendo no mesmo instante-já o passado, o presente e o futuro. As narrativas de Clarice Lispector apresentam um caráter de continuidade, elas realizam um movimento sem fim. Também demonstra fluxo contínuo apesar de se constituírem a partir de fragmentos. É como se a categoria tempo-espaço fosse outra, acontecendo em outra dimensão, com uma ordenação diferente da habitual. Este fluxo também se encontra representado na forma como a narradora constrói suas imagens:

Ir me seguindo é na verdade o que faço quando te escrevo e agora mesmo: sigo-me sem saber ao que me lavará. Às vezes ir seguindo-me é tão difícil. Por estar seguindo o que ainda não passa de uma nebulosa. Às vezes termino desistindo (p. 67).

Ela segue o fluxo dos acontecimentos interiores e libera a imaginação à semelhança dos antigos alquimistas quando manipulavam suas substâncias químicas. Para que isso ocorra o *eu* deve permitir que o *si-mesmo* se expresse.

A concepção de vida tal como representada no texto reflete um conhecimento daquilo que ocorre nos recônditos mais obscuros da alma humana como mostra o excerto: “Conheço um modo de vida que é sombra leve desfraldada ao vento e balançando leve no chão: vida que é sombra flutuante, levitação e sonhos no dia aberto: vivo a riqueza da terra [...] Sim. A vida é muito oriental” (p. 70/1). A realidade referida pela narradora é a própria realidade inconsciente:

Como te explicar? Vou tentar. É que estou percebendo uma realidade enviesada. Vista por um corte oblíquo [...] agora adivinho que a vida é outra [...] Viver [...] é algo mais sortilégio e mais grácil sem por isso perder o seu fino vigor animal. Sobre essa vida insolitamente enviesada tenho posto minha pata que pesa [...] Compreendi a fatalidade do acaso e não existe nisso contradição (p. 70).

Nesse outro lado, entretanto, há uma outra vida que se encontra representada em *Água Viva*: a vida no inconsciente onde a “vida come a vida”<sup>63</sup>. É a vida dos processos vitais, caos borbulhante onde vida e morte se encontram em constante alternância. E a narradora apresenta uma definição:

É uma vida de violência mágica. É misteriosa e enfeitiçante. As estrelas tremem. Gotas de água pingam na obscuridade fosforescente da gruta. [...] me levo aos caminhos da salamandra gênio que governa o fogo e nele vive. E dou-me como oferenda aos mortos. Faço encantações no solstício, espectro de dragão exorcizado<sup>64</sup>.

<sup>63</sup> A narradora em *A Hora da Estrela* utiliza estas palavras para representar o substrato psíquico mais profundo da psique humana.

<sup>64</sup> Entramos em Jung (1990): “O velho dragão representa um ser primitivo que mora nas cavernas da terra, isto é, em linguagem psicológica, uma personificação da alma instintiva, que geralmente vem simbolizada por répteis. Parece que com isso as concepções alquímicas querem exprimir que o próprio inconsciente prepara o processo da renovação. (Jung, 1990, XIV/2; p.137).

Esta vida ocorre sem forma, é pura nebulosidade, é boca engolindo boca. O que se encontra representado é o caos, isto é, a vida sem ordenação. Este momento descreve um confronto com as forças instintivas mais primeiras, a nossa obscuridade mais profunda e escondida nas trevas: “[...]é se perder nas essenciais trevas daninhas [...]” (p. 72). No contato com este outro lado da vida corre-se o risco de ser absorvido: “Mas o outro lado, do qual escapei mal e mal, tornou-se sagrado e a ninguém conto o meu segredo [...]” (p. 12). Guardar um segredo é uma forma de se conservar o efeito numinoso da experiência com o inconsciente, e do mesmo modo os alquimistas também guardavam em segredo suas fórmulas mágicas. No contato com o inconsciente também há o perigo da inundação da consciência simbolizada na operação da *solutio*. Esta operação alquímica significa o estado de inconsciência que necessita ser transformado. A realidade inconsciente encontra-se representada no texto: “Perco a identidade do mundo em mim e existo sem garantias. Realizo o realizável, mas o irrealizável eu vivo e o significado de mim e do mundo e de ti não é evidente.” (p. 73). Na *solutio* ocorre uma morte que também é o prenúncio do renascimento. A realização desse processo é sentido na consciência como uma renovação da personalidade. O contexto do *si-mesmo* é o todo conectado, porém a consciência não consegue apreender a extensão dessa outra realidade mencionada pela narradora, e isso ocorre porque o *eu* não abrange a totalidade dos processos psíquicos inconscientes. Para o *eu* o inconsciente é uma constante ameaça à sua integridade e, por este motivo, há recorrências dos símbolos os quais promovem a passagem dos conteúdos do inconsciente para a consciência. A representação do *si-mesmo* em *Água Viva* encontra-se naquilo que a narradora denomina como o impessoal, o “it”: “[...]o “it” vivo é Deus. (p. 31). O *si-mesmo* é a representação psicológica da imagem de Deus presente na psique humana. Encontramos a presença desse espaço relativo ao *si-mesmo* representado no texto da seguinte forma: “Viver essa vida é mais um lembrar-se indireto dela do que um viver direto. Parece uma convalescença macia de algo que no entanto poderia ter sido absolutamente terrível” (p.



71). Esta situação encontra ressonância no drama vivido por Lucrécia Neves a qual vivia reproduzindo uma forma de viver que não servia mais, já que ela se encontrava em outra cidade ou em outra realidade. A vida à qual Lucrécia pertencia é a vida inconsciente.

A música percorre todo o texto clariciano e ela assume uma importância semelhante a da palavra. A música no texto pertence àquele núcleo mais profundo do ser como podemos perceber na voz da narradora: “Que música belíssima ouço no profundo de mim. É feita de traços geométricos se entrecruzando no ar. É música de câmara. Música de câmara é sem melodia. É modo de expressar o silêncio. O que te escrevo é de câmara”. (p. 48). A música está relacionada a alquimia devido ao seu poder de transformação. O simbolismo das flores está presente no texto e na alquimia elas anunciam a ressurreição.

Água Viva não possui uma personagem definida, um *eu* construído deliberadamente pela narradora. Mas podemos delinear um *eu* enunciador que percorre os insondáveis caminhos em direção àquilo que denominamos o *si-mesmo*.

#### **4.2.8 A HORA DA ESTRELA: A Ressurreição de Macabéa**

[...] Foi talvez essa uma das poucas vezes em que Macabéa viu que não havia para ela lugar no mundo [...] (p. 80)

Inicialmente o narrador relata como pretende construir a história. Esboça um projeto no qual pretende que seja um relato frio e o expõe ao leitor: “[...] Bem, é verdade que também eu não tenho piedade do meu personagem principal, a nordestina: é um relato que desejo frio. Mas tenho o direito de ser dolorosamente frio, e não vós.” (p. 17). No desenrolar da narrativa vão surgindo situações que o capturam e o surpreendem tal como a sua íntima relação com a protagonista. Percebe-se postergando a realização da tarefa informando que será uma tarefa

difícil e que ele é um dos mais importantes personagens.

As representações utilizadas pelo narrador para introduzir a narrativa caracterizam uma situação propícia a transmutações alquímicas como mostra o fragmento: “Tudo no mundo começou com um sim. Uma molécula disse sim a outra molécula e nasceu a vida.” (p. 15). O romance começa afirmando que tudo começa com um *sim* e termina com outro *sim*. A representação desse dois “sim”, um no início e o outro no fim da narrativa, sugere que início e fim se tocam fornecendo a imagem de um círculo. O caráter cíclico da representação aponta para a manifestação dos processos alquímicos através da imagem do uroboros, a serpente que engole a própria cauda. A freqüente utilização do significante ouro como metáfora reflete uma proximidade entre a linguagem do narrador e o simbolismo alquímico do ouro como mostra o fragmento:

[...] pois se eu tocar no pão da moça esse pão se tornará em ouro [...] e a jovem não poderia mordê-lo, morrendo de fome (p. 19) [...] tentarei tirar ouro de carvão (p. 21); [...] Mas por que trato dessa moça quando o que mais desejo é trigo puramente maduro e ouro no estio? (p. 32) [...] Mas ela de olhos ofuscados como se o ultimo final da tarde fosse mancha de sangue e ouro quase negro. (p. 95).

Na perspectiva da enunciação ocorre uma progressiva aproximação e identificação com a personagem. Declara possuir falso livre arbítrio como se houvesse uma ordem superior a ele que decide sobre o destino da protagonista. Ele reconhece a existência de uma geometria estranha que tudo comanda.

Há uma significação alquímica que caracteriza os romances desde *Perto do Coração Selvagem* até *A Hora da Estrela*. *Macabéa* expõe de forma contundente o drama humano no mundo contemporâneo. Nela se encontram: Joana, Virgínia, Lucrécia, Martim, G. H., Loriley

e Água Viva. A protagonista resume todos esses personagens os quais de maneiras diferentes vivem as dificuldades de um ser inserido em um contexto no qual se sente inadaptado. Por sua vez as condições externas não facilitam a sua inserção no mundo, pelo contrário, dificultam-na, pois a falta de solidariedade somada a toda ordem de preconceitos dificulta a sua adaptação. Este romance lança em nossa face a miserabilidade na qual vivemos. Não apenas a miséria socioeconômica, mas a miséria espiritual como pode ser visto no diálogo entre Macabéa e o médico quando ele a interrogava sobre seu tipo de alimentação: “[...] O médico olhou-a e bem sabia que ela não fazia regime para emagrecer. Mas era-lhe mais cômodo insistir em dizer que não fizesse dieta de emagrecimentos.” E, negando a situação de carência da nordestina redarguiu: “- Essa história de regime de cachorro quente é pura neurose e o que está precisando é de procurar um psicanalista” (p. 81). Ele se nega a perceber a condição de Macabéa. As questões sociais apresentadas pelo narrador servem de palco para um outro drama: a cegueira humana frente ao valor do próprio humano. Vivemos numa época na qual o poder econômico usurpa e se apodera de todos os direitos em detrimento da vida e dos indivíduos.

Macabéa é mulher, nordestina, pobre e ingênua. Saiu do interior das Alagoas onde vivia com a tia para ir morar no sul do país realizando o desejo de nordestina retirante. O narrador, inicialmente, a descreve desta forma:

Mas a pessoa de quem falarei mal tem corpo para vender, ninguém a quer, ela é virgem e inócua, não faz faltas a ninguém [...] (p. 18); A pessoa de quem vou falar é tão tola que às vezes sorri para os outros na rua. Ninguém lhe responde o sorriso porque nem ao menos a olham. (p. 20); Quanto à moça, ela vive num limbo impessoal, sem alcançar o pior nem o melhor. Ela somente vive, inspirando e expirando, inspirando e expirando (p. 30); [...] Vou agora começar pelo meio dizendo que – que ela era incompetente. Incompetente para a vida. (p. 31).

No mundo de Macabéa existe a tia, a colega de trabalho Glória, o patrão Raimundo e Olímpico. Este último é seu namorado nascido no interior da Paraíba. Segundo o narrador, apesar de vítima, não era nem um pouco inocente, ele sobreviverá: “[...] ele não era inocente coisa alguma, apesar de ser uma vítima geral do mundo” (p. 58). Diferentemente da protagonista esta personagem tem malícia e astúcia e o narrador menciona a possibilidade de ter se tornado deputado. A protagonista é alguém insignificante, ingênua, não percebendo as nuances existentes nas relações. Simplesmente ela é, assim como naturalmente se inspira e expira. Com ela as coisas simplesmente são. A realidade de Macabéa não é a realidade cotidiana, mas sim uma outra realidade, uma espécie de área de fronteira na qual faltam qualidades de um lado e do outro caracterizando uma ausência de tudo.

O narrador aos poucos transforma seus sentimentos em relação a Macabéa:

Ela não era nem de longe débil mental, era à mercê e crente como uma idiota (p. 37) [...] Ela era subterrânea e nunca tinha tido floração (p. 38). [...] Tinha o que se chama de vida interior e não sabia que tinha [...] Não sabia que meditava pois não sabia o que queria dizer a palavra. Mas parece-me que sua vida era uma longa meditação sobre o nada. Só que precisava dos outros para crer em si mesma, senão se perderia nos sucessivos e redondos vácuos que havia nela. (p. 47).

Macabéa não tinha consciência do que ocorria com ela “[...] E acontece que não tinha consciência de si [...]” (p. 83) mas não por falta de inteligência, mas por um jeito estranho, um jeito ausente de ser.

À medida que descreve e revela Macabéa o narrador é submetido a profundas transformações:

É quando entro em contato com forças interiores minhas, encontro através de mim o vosso Deus [...] Sim, é verdade, às vezes também penso que eu não

sou eu, pareço pertencer a uma galáxia longínqua de tão estranho que sou de mim. Sou eu? Espanto-me com o meu encontro. (p. 45) [...] E eu que estou contando esta história que nunca me aconteceu e nem a ninguém que eu conheça? Fico abismado por saber tanto a verdade. Será que o meu ofício doloroso é o de adivinhar na carne a verdade que ninguém quer enxergar? (p. 69).

Ele, que pretendia realizar um projeto frio, desmorona surgindo uma alma apaixonada por aquilo que está criando: “Sim, estou apaixonado por Macabéa, a minha querida Maca, apaixonado pela sua feiúra e anonimato [...]” (p. 82) Ele sente um fogo abrasador em si proveniente da pequena chama existente em Macabéa; percebe-se num processo no qual ambos estão submetidos. A transformação que sucederá é pelo fogo como se pode constatar na citação: “[...] Embora só tivesse nela a pequena flama indispensável: um sopro de vida. (Estou passando por um pequeno inferno com esta história. Queiram os deuses que eu nunca descreva o lázaro porque senão eu me cobriria de lepra)” (p. 49). Este processo é o da *calciniatio* que implica um processo de purificação da matéria-prima através do fogo.

O processo de transformação do narrador implica o reconhecimento de Macabéa como parte dele mesmo, ele se transformando é absorvido pela protagonista: “Devo dizer que essa moça não tem consciência de mim, se tivesse teria para quem rezar e seria a salvação. Mas eu tenho plena consciência dela: através dessa jovem dou o meu grito de horror à vida. À vida que tanto amo” (p. 41). Assim na medida que constrói e elabora a sua personagem ocorre nele transformações: “[...] Eu que simbolicamente morro várias vezes só para experimentar a ressurreição” (p. 100). O narrador também é submetido à morte e à ressurreição.

A *coagulatio* é a operação alquímica que envolve o elemento terra, significa a integração na consciência de conteúdos anteriormente inconscientes, pois a personagem é um atributo da interioridade do narrador: “[...] Será essa história um dia o meu coágulo?” (p. 16)

O narrador passa a sentir e ver as coisas da mesma forma que Macabéa.

A forma como a morte de Macabéa foi representada não significa destruição, pois neste momento Macabéa assume a posição fetal semelhante à posição de nascimento. Nos excertos seguintes pode-se perceber situações que indicam renascimento:

[...] Uma pessoa grávida de futuro [...] seus olhos faiscavam como o sol que morria [...]E enorme como um transatlântico o Mercedes amarelo pegou-a –e neste mesmo instante em algum único lugar no mundo um cavalo como resposta empinou-se em gargalhada de relincho (p. 95).

Em outras palavras a *coagulatio* é a realização do *opus alquímico*. Neste sentido o destino de Macabéa passa a ser a realização do *opus* em Rodrigo S. M., e a realização de Macabéa, a transfiguração na morte-renascimento.

É um Mercedes amarelo que mata Macabéa, e ele é comparado a um transatlântico: “E enorme como um transatlântico o Mercedes amarelo<sup>65</sup> pegou-a [...]” (p. 95). O carro é veículo que se locomove no elemento terra, mas é comparado a um navio. Esta comparação acena para o sentido do oceano, o mar profundo. Ele conduz Macabéa pelos mares favorecendo seu retorno às águas primordiais. Novamente emerge a idéia cíclica da existência, pois, como vimos, a concepção de morte no texto não representa destruição, porque na alquimia a morte se relaciona com a vida. Vida e morte fazem parte de um mesmo e único acontecimento, contudo este fenômeno é desconhecido e incompreensível para o *eu* que considera a vida apenas como aquilo que a consciência reconhece como vida, desconsiderando a outra realidade.

---

<sup>65</sup> A cor amarela possui a representação simbólica do próprio sol como símbolo da vida. Este fato aponta novamente para a idéia da morte com fazendo parte da vida. É um Mercedes que a lança ao meio fio.

#### 4.2.9 UM SOPRO DE VIDA: A Consciência do Centro

Se este livro vier jamais a sair, que dele se afastem os profanos.  
 Pois escrever é coisa sagrada onde os infiéis não têm entrada.  
 Estar fazendo de propósito um livro bem ruim para afastar os  
 profanos que querem ‘gostar’. Mas um pequeno grupo verá  
 que esse ‘gostar’ é superficial e entrarão adentro do que  
 verdadeiramente escrevo, e que não é ‘ruim’ nem é ‘bom’. (p. 20).

O livro póstumo de Clarice Lispector constitui-se em quatro partes. A primeira, *Um Sopro de Vida* (pulsações), que fornece o título ao romance. A segunda, *O Sonho Acordado*, é a *Realidade*. A terceira, *Como Tornar Tudo um Sonho Acordado?* e a quarta, o *Livro de Ângela*. O número quatro possui a representação do *si-mesmo*. Este texto afasta qualquer pretensão de se estabelecer formalmente o narrador-autor e personagem, mesmo considerando a categoria do autor-implícito<sup>66</sup> de Booth. Este texto foi escrito a quatro mãos: autora, narrador- autor, Ângela e o *si-mesmo*. Este é um texto totalmente borrado em suas fronteiras, se é que existe alguma. Estas quatro instâncias se movem no texto em fragmentos e, ao mesmo tempo, em uníssono. Nele Clarice Lispector é a quintessência, aquela que tudo sintetiza, possibilitando a expressão do não-manifestado. Esta escritora realiza a materialização de uma realidade sutil através de suas imagens construídas em palavras. Assim Deus criou a escritora que criou o narrador-autor que criou Ângela, e esta se gerou a si mesma. Ao mesmo tempo estas quatro instâncias formam uma única realidade e isto para a realização do *opus alchymicum*: “[...] E assim que recebi o sopro de vida que fez de mim um homem, sopro em você que se torna uma alma. Apresento você a mim [...]”(p. 25) “[...] Ângela será o ato que me representará” (p. 37). A trajetória iniciada por Joana é concluída neste texto na transfiguração do narrador-autor e Ângela, coroados na *rubedo*, representando a transformação alquímica.

---

<sup>66</sup> A presença da escritora evidencia-se tanto na figura do autor quanto na de Ângela. Nunes também reflete sobre esse jogo de identidade entre Clarice Lispector e suas personagens.

A narrativa exprime o espírito do narrador-autor o qual demonstra, através da forma como elabora o texto, possuir ampla consciência dos processos secretos e profundos desvelando os segredos da vida e da morte. Neste sentido a narração clariciana assume a condição de sábia, pois ela conduz as personagens em um processo alquímico. Em verdade este texto configura puro movimento como deseja o narrador-autor no início da narrativa, introduzindo uma contradição: “Quero escrever movimento puro”, lembrando Van Gogh que pretendia pintar o vento. Esta pequena frase fornece o tom harmonicamente dissonante da narrativa: “[...] Pressinto e quero um linguajar mais fantasioso [...] fazendo espirais no ar” (p. 15). A forma como trabalha os significados das palavras transporta os sentidos imprimindo movimento. Desta maneira consegue criar imagens que se movem no ar. Na primeira parte, Um Sopro de Vida (pulsações), o narrador-autor estabelece um diálogo com o leitor, expressando sua profunda sabedoria. Inicia a criação de sua personagem, Ângela Pralini, sob a justificativa da solidão. Também cria Ângela por um ato de amor e para entender a vida:

[...] Vida não tem adjetivo. É uma mistura em cadinho estranho mas que me dá em última análise, em respirar. E às vezes arfar. E às vezes mal pode respirar, É. Mas às vezes há também o profundo hausto de ar que até atinge o fino frio do espírito, preso ao corpo por enquanto (p. 18).

O narrador-autor finaliza esta primeira parte em forma de profunda oração.

Gostaria de chamar a atenção para o fato de a protagonista do livro da vida de Lispector, Um Sopro de Vida, Ângela Pralini, ser a mesma protagonista do conto A Partida do Trem na coletânea Onde Estivestes de Noite (1974). Isto alude à questão do destino, pois o trem é um meio de transporte que carece de trilhos os quais determinam a sua rota. Por este motivo o trem assume a representação do destino, pois ele segue a direção previamente determinada pelos seus trilhos. Além disso o motivo da viagem da Ângela também é significativo, ela



pretende distanciar-se de Eduardo. Isto porque ele possui excessiva lucidez, iluminava demais as coisas e crestava tudo. Em outras palavras ela rejeitou a excessiva racionalidade representada em Eduardo, isto é, o *logos*<sup>67</sup> discriminador, preferindo a penumbra da mata a qual representa o mundo inconsciente. Portanto Ângela Pralini representa um aspecto do próprio ser da escritora, que vivencia a transfiguração alquímica no texto. O fato é que a transfiguração atingida por Ângela em *Um Sopro de Vida*, de alguma forma, apresenta alguma conexão com a situação do conto.

A maneira como o narrador trabalha as questões abordadas é de uma vertiginosa profundidade. O grito de ave de rapina soa como um frio e preciso corte no ar. Ele se utiliza de uma imagem, “ave de rapina”, para traduzir a terrível visão que é a vida em carne viva. O beijo no rosto morto não retorna, e a vida também é a morte. O narrador interpela o leitor numa íntima e solidária identificação expressa nas seguintes palavras: “De repente as coisas não precisam mais fazer sentido. Satisfaço-me em ser. Tu és?” (p. 11). Como se ele tivesse a convicção de estar sendo compreendido como se pode perceber na continuação do diálogo: Tenho certeza que sim (p. 11). As certezas de suas convicções no processo de transmutação da vida encontram-se expressos em símbolos ligados ao processo alquímico. E é sobre este processo que versa a narrativa. O processo alquímico representado no texto demonstra que o narrador-autor possui denso conhecimento dos mistérios da vida e da morte. Ele vai introduzindo a visão alquímica da vida em um encadeamento de idéias relativas ao processo de transformação como podemos perceber quando trabalha a idéia do incriado, aquele que não teve início e que nunca terá fim: “[...] Existe por acaso um número que não é nada? Que começa no que nunca começou porque sempre era? e era antes de sempre? [...] Redondo sem

---

<sup>67</sup> Como refere Lúcia Helena, em *A Problematização da Narrativa em Clarice Lispector* : Não há a dominância na obra de Lispector da compreensão cartesiana de uma subjetividade que se baseie no *logos*, no discurso, na consciência como unidade que dita a medida e a diferença entre sujeito e objeto, entre o eu e o mundo, entre a razão e a emoção ou o texto e o contexto. *Hispania*, 75:5. Dez. 1992. p.1164/1173.

início e sem fim, eu sou o ponto antes do zero e do ponto final.” (p. 11). O narrador identifica-se com o estado de libertação das coordenadas do tempo-espaco como aquele que não teve início e nem terá fim. O que está apresentado nestas palavras é que o *eu* de quem narra, do narrador-autor, não é o *eu* centro da psique consciente, mas sim aquele *eu* mais profundo, o *si-mesmo*, o centro da psique e ao mesmo tempo a psique como um todo. A consciência desse centro o qual engloba os processos psíquicos consciente e inconsciente, o *si-mesmo*, se encontra representada no seguinte excerto:

[...] Será horrível demais querer se aproximar dentro de si mesmo do límpido eu? (do *si-mesmo*) Sim, e é quando o eu passa a não existir mais, a não reivindicar nada, passa a fazer parte da árvore da vida – é por isso que luto por alcançar. Esquecer-se de si mesmo e, no entanto viver tão intensamente (p. 13).

Em relação a essa experiência do *si-mesmo* é como se fôssemos substituídos sem sermos destituídos. Psicologicamente esta experiência significa que o *eu*, centro da consciência, cede seu lugar de regente dos processos psíquicos ao “límpido eu” e, paradoxalmente passando a existir conectado à árvore<sup>68</sup> da vida. O narrador continua expressando uma profunda visão dos processos da vida e da alma humana, como mostra o fragmento: “[...] Mas meus personagens [...] Eles vêm de lugar nenhum. São a inspiração. Inspiração não é loucura. É Deus.” (p.15). Como o *si-mesmo* possui a representação psicológica da imagem arquetípica de Deus na psique é ele que nos possibilita a experiência com o divino em nós mesmos.

O narrador também demonstra consciência de que esta conexão com o *si-mesmo* é fugaz. Isto porque a condição humana é apenas finita e limitada estando confinada ao mundo dos sentidos. Somos como uma pequena chama que queima tremulando fragilmente. O

---

<sup>68</sup> Na alquimia a árvore possui um profundo significado, a árvore da vida representa a própria fonte eterna de vida.

narrador representa no texto a consciência da condição humana em sua contingência no mundo dos sentidos: “[...] Mas ao mesmo tempo tudo é tão fugaz. Eu sempre fui e imediatamente não era mais. O dia corre lá fora à toa e há abismos de silêncio em mim.” A vida quotidiana, o mundo dos acontecimentos é o inverso desse interior, e esse não é o mundo referido pelo narrador-autor: “[...] Eu quero a verdade que só me é dada através do seu oposto, de sua inverdade. E não agüento o cotidiano. Deve ser por isso que escrevo. Minha vida é um único dia. E é assim que o passado me é presente e futuro. Tudo numa só vertigem” (p. 17). A civilização é produto da psique consciente e ela pertence ao mundo do *eu*. O narrador continua expressando sua sabedoria sobre os processos alquímicos:

Nunca a vida foi tão atual como hoje: por um triz é o futuro. Tempo para mim significa desagregação da matéria. O apodrecimento do que é orgânico [...]O tempo não existe. O que chamamos de tempo é o movimento de evolução das coisas, mas o tempo em si não existe. (p.12).

Neste fragmento está descrito a concepção anterior do incriado, o redondo na imagem da atemporalidade. Outra concepção de transmutação alquímica está expressa na capacidade de desagregação ou fragmentação da matéria-prima na operação da *putrefação* ou *mortificatio*. O texto prossegue expressando uma densa profundidade de sentidos com a representação da matéria-prima. Esta última é uma idéia que percorre toda a alquimia, e o narrador trabalha esta idéia como mostra o excerto: “[...] As minhas limitações são a matéria-prima a ser trabalhada enquanto não se atingir o objetivo” (p.15). Esse objetivo que o narrador refere é a morte visto que ela é a meta da vida. É surpreendente a lucidez contida no último excerto, pois a matéria-prima na leitura psicológica da alquimia representa os conteúdos inconscientes que necessitam ser conscientizados integrando-os à consciência do *eu*. Assim para o narrador a matéria-prima a ser trabalhada são as suas limitações, o que é compatível com a concepção de Jung.

A consciência de comunhão e responsabilidade para com a humanidade se encontra presente na voz do narrador-autor: “[...] Tenho que começar por aceitar-me e não sentir o horror punitivo de cada vez que eu caio, pois quando eu caio a raça humana em mim também cai.” (p.16). Estas palavras apontam para o conceito de *inconsciente coletivo* visto que nele está toda a história de toda a humanidade. A idéia da pluralidade da unidade espelha este conceito junguiano, pois, apesar de coletivo, sua expressão também é individual. Utilizando uma metáfora para defini-lo é como se o inconsciente coletivo fosse uma fonte de água cristalina onde todos podem saciar sua sede.

O narrador-autor expõe que este livro é um livro hermético, e para ser compreendido ele exige uma visão interior conforme o excerto: “Eu sei que este livro não é fácil, mas é fácil apenas para aqueles que acreditam no mistério. Ao escrevê-lo não me conheço, eu me esqueço de mim.” (p.19). Aquilo que a consciência não consegue entender se torna misterioso. Mas não somos apenas a consciência, ela é uma pequena parte da psique. Se nos limitarmos ao conhecimento que o *eu* consegue apreender nós permaneceremos apenas no mundo onde tudo já está disposto, pois na seara dos mistérios e do desconhecido só o *si-mesmo* transita.

O narrador-autor afirma não se conhecer quando escreve o livro, por isso ele pode afirmar que o livro não é autobiográfico, pois, segundo ele, o *eu* da narração não diz respeito ao *eu* de quem narra, mas ao *si-mesmo*, o *eu* impessoal que é ao mesmo tempo tudo: “[...] Eu sou vós mesmos [...]” (p.19). Ele é desconhecido e continuará sendo para aqueles que não compreendem os mistérios. Para se conseguir realizar uma biografia desse *eu* é necessário compor sua história a partir de suas expressões, já que ele se manifesta fragmentariamente. O narrador-autor declara que é feito de fragmentos e que sua vida possui enredo próprio:

[...] No entanto, sem dar maiores razões lógicas, eu me aferrava exatamente em manter o aspecto fragmentário tanto em Ângela quanto em mim [...] Minha vida é feita de fragmentos e assim acontece com Ângela. [...]. Vejo que, sem querer, o que escrevo e Ângela escreve são trechos por assim dizer soltos, embora dentro de um contexto de [...]. (p.19).

Esses fragmentos são instantâneos fotográficos de sua interioridade os quais emergem e são percebidos pela consciência. Como o fragmento contém o todo, a interioridade está contida neles: “O que me importa são instantâneos fotográficos das sensações – pensadas, e não a pose imóvel dos que esperam que eu diga: olhe o passarinho! Pois não sou fotógrafo de rua.” (p.20). As imagens que o narrador-autor fotografa são obtidas pela visão interior.

O narrador compara o livro ao uroboros: “[...] Quer dizer que o fim, que não deve ser lido antes, se emenda num círculo ao começo, cobra que engole o próprio rabo.” (p.20). Ao relacionar o livro com este símbolo alquímico ele caracteriza a narrativa como sem fim e sem começo, já que a representação simbólica do uroboros é o eterno movimento da vida. E é nesse espírito que é concluída a primeira parte – que não é o fim – fazendo uma prece na qual louva Deus e clama bênçãos ao todo e para todos:

A inspiração [que é Deus, p.15] é como um misterioso cheiro de âmbar. Tenho um pedacinho de âmbar comigo. [um pedacinho de Deus] O cheiro me faz ser irmã [esse substantivo no feminino sugere que esse narrador também pode ser uma narradora] das santas orgias do Rei Salomão e da Rainha de Sabá. [aqui mais uma alusão a uma experiência que transcende o tempo e o espaço – o *inconsciente coletivo*]. Será que estou com medo de dar o passo para morrer agora mesmo?

A idéia de morte e ressurreição percorre não apenas este texto, mas toda a obra de Lispector.

O narrador-autor a partir de seu sonho personifica um aspecto de sua interioridade, de seu inconsciente. Essa forma de criar do narrador-autor assemelha-se o que a alquimia denomina *meditatio* e a psicologia analítica denomina *imaginação ativa*, isto é, a expressão simultânea da consciência e do inconsciente. Ao longo da narrativa o autor-narrador e depois Ângela se expressam dessa forma, pois para eles a realidade não é a realidade do cotidiano como mostra o fragmento: “A imaginação antecede a realidade! [...] Qualquer um pode sonhar acordado se não mantiver acesa demais a consciência.” (p.75). Essa imaginação implica que a luz da consciência não deve ser muito forte para que não impeça a percepção da realidade sutil. Seguir a imaginação é uma forma de criar. No fragmento abaixo encontra-se o procedimento de criação descrito pelo narrador-autor:

[...] Criar um ser que me contraponha é dentro do silêncio [...] Mas consigo ver, embora mal e mal, Ângela de pé junto a mim. Ei-la que se aproxima um pouco mais. Depois senta-se ao meu lado, debruça o rosto entre as mãos e chora por ter sido criada. Consolo-a fazendo-a entender que também eu tenho a vasta e informe melancolia de ter sido criado. Antes tivesse eu permanecido na imanescença do sagrado Nada.” (p.25).

O narrador-autor cria uma personagem para que possa expressar o seu reflexo como apareceu em seu sonho:

Tive um sonho nítido inexplicável: sonhei que brincava com o meu reflexo. Mas meu reflexo não estava num espelho, mas refletia uma outra pessoa que não eu. Por causa desse sonho é que inventei Ângela como meu reflexo? Tudo é real mas se move va-ga-ro-as-men-te em câmara lenta. Ou pula de um tema a outro, desconexo. Ângela por enquanto tem uma tarja sobre o rosto que lhe esconde a identidade. (p.23).

A psicologia analítica denomina de reflexos da alma as projeções de conteúdos inconscientes que só se pode conhecer a partir dessas projeções no mundo sensível. Neste sentido o que vemos, em última instância, representa uma imagem interior. Os atributos do mundo interno

são personificados a fim de que se possa conhecê-los e assim tomar consciência da realidade psíquica. As imagens ou realidade psíquica fornecida pelos sonhos são uma das maneiras de expressão do inconsciente.

Neste sentido a segunda parte, O Sonho Acordado é que é a Realidade, trata da representação do que vem a ser a realidade real. Para o autor e sua personagem a realidade existe quando a outra realidade, aquela que se expressa através do sonho, realiza-se no mundo concreto. O que importa é o que ocorre no mundo interior, e esta é a realidade a que Ângela pertence. Para o narrador-autor Ângela é tão real quanto a realidade de seu possível leitor.

Na criação clariciana a narração se movimenta em recônditos obscuros da alma os quais estão repletos de perigos. O mergulho no inconsciente ameaça a consciência que pode sucumbir ao mundo das sombras e não encontrar o caminho de retorno. São os riscos de quem chega muito próximo da fonte onde jorra o poder criador. O contexto de Ângela encontra-se repleto de símbolos do *si-mesmo*, como o ouro e a esmeralda a sua lama é avermelhada (p.23). Outro símbolo alquímico que surge no texto é a estátua a qual possui em si a chama divina como mostra o fragmento: “Estou esculpindo Ângela com pedras das encostas, até formá-la em estátua. Aí sopro nela e ela se anima e me sobrepuja.” (p.26). Para a alquimia a estátua carrega consigo um deus o qual também se encontra expresso na representação da árvore e do redondo.

A criação de Ângela exige um trabalho a ser realizado com aquilo que ela representa que é a *coagulatio* da *rubedo*. O *opus* deve adquirir corporeidade, ou seja, o recipiente correspondente, pois a transmutação da matéria-prima na alquimia atinge todos os mundos inclusive o mundo sensível no qual a matéria é palpável. E é por este motivo que nesse momento do *opus* é necessário o elemento terra. A *coagulatio* está representada na seguinte

idéia:

Para criá-la eu tenho que arar a terra [...] Antes de desvendá-la lavarei os ares com chuva e amaciarei o terreno para a lavoura [...] Há alguma avaria no funcionamento do sistema de computadores de minha nave enquanto vara os espaços em busca de uma mulher? (p.23).

O trabalho com a terra, a *coagulatio*, é a realização do *opus alchymicum* envolvendo Ângela, já que a transfiguração no texto passa pelas questões do feminino. O trabalho do narrador em arar a terra está expresso no processo de construção da identidade de Ângela Pralini. Este trabalho de construção e busca encontra-se representado numa viagem futura por esta mulher pretendida pertencer a um futuro. A representação dessa mulher não é de uma mulher comum, ela possui algo de especial, pois seu nascimento está relacionado a um ser divino. O narrador-autor vive uma experiência arcaica como se já existisse desde o início da criação: “Autor. - Eu tenho medo de quando a terra se formou. Que tremendo estrondo cósmico [...] de camada em camada subterrânea chego ao primeiro homem criado [...]” (p.28). A vivência de eternidade é referida pelo narrador-autor referindo-se à experiência com o *si-mesmo*. No inconsciente coletivo encontra-se compactada a história de toda a criação. A experiência é assustadora e terrificante, é como entrar em um tubo e sofrer uma aceleração nas partículas, a qual fragmenta e conecta com tudo o que existiu, existe e existirá, tudo ao mesmo tempo. Tudo acontece em um instante e, contraditoriamente, fragmenta-se. Esta vivência aponta para o contexto do *si-mesmo* aquele que está sempre sendo num eterno contínuo nascendo, morrendo e renascendo. Ângela apresenta à semelhança do narrador-autor estas mesmas contradições como ele mesmo apresenta: “Eu já saí do território do humano e Ângela por conseguinte também. Me transcendi em certo grau de mudez e surdez: vivo por um fio [...] O que sinto é intraduzível. Eu me expesso melhor pelo silêncio [...]” (p.30/1). Aos poucos ambos vão se sobrepondo um ao outro. O narrador-autor afirma que às vezes é o interior, o *si-mesmo* quem



fala: “[...] É o meu interior que fala e às vezes sem nexos para a consciência. Falo como se alguém falasse por mim.” (p.24). As manifestações dos conteúdos do inconsciente não são ordenadas, já que tudo se encontra conectado nele, não existindo contornos para delimitar as diferenças, já que a discriminação e a diferenciação são atributos da consciência. Por este motivo os sonhos aparentam desagregação e falta de sentido. Contudo se atentarmos para o seu aspecto simbólico, é possível perceber que eles contêm profundas verdades. Um sonho é um fragmento de uma rede intrincada de significações para a vida psíquica de quem sonha. No excerto acima esse “alguém” que o narrador refere é o *si-mesmo* o qual é para Jung o narrador dos sonhos e, ao mesmo tempo, é o próprio sonho.

Para o narrador-autor Ângela é parte de sua interioridade, ela é uma personagem que habita o seu mundo interno. E o mundo interno é que é a realidade:

No mundo real parece que não sou eu que estou vivendo e sim outra pessoa. Essa outra pessoa é Ângela que é meu sonho acordado. Estou falando eu ou esta falando Ângela? Não existe realidade em si mesma. O que há é ver a verdade através do sonho. A vida real é apenas simbólica: ela se refere a alguma outra coisa. (p.82).

Narrador-autor e Ângela são a mesma realidade e, de forma diferente, um representa aspectos do outro. O *si-mesmo* se expressa em paradoxos e ao mesmo tempo possui a resolução da tensão dos opostos. Neste sentido narrador-autor e Ângela estão simbolizando o próprio *si-mesmo*.

O narrador-autor sente o paradoxo divino representado nas contradições de sua maneira de representar, ora com o *eu* pessoal e finito, denominado autor, ora expressando o Deus que o criou: “Eu pensava que um polídrico de sete pontas se dividisse em sete partes iguais dentro de um círculo. Mas não caibo. Sou de fora. É culpa minha se não tenho acesso a mim

mesmo?” (p.37). A consciência é fugaz e, por mais próxima que se encontre ao *si-mesmo*, o *eu* esquece dessa relação com facilidade, pois o campo da experiência é limitado. Porém quanto mais profundo o mergulho no “escuro irracional” mais o *eu* necessita de referenciais sólidos e concretos, pois assim consegue fazer um contraponto ao poder de atração do inconsciente<sup>69</sup>. O narrador-autor materializa cada vez mais sua personagem: “Eu passo pelos fatos o mais rapidamente possível porque tenho pressa. A meditação secretíssima me espera [...]” (p.39). Estas palavras representam que Ângela vive nele mais do que ele mesmo. Ela vai assumindo uma identidade concreta e o autor progressivamente cede espaço. Ele semeava pelos campos e agora Ângela também semeia: Dei-lhe tal forma a minha vida que ela me parece mais real do que eu. (p.42); “Ângela vive para o futuro.” (p.49). O que está sendo representado na voz do narrador-autor é que a realidade quotidiana parece mais real do que realmente é, pois para ele a verdadeira realidade é a realidade interna. Ângela é sua criação, porém ele a percebe mais real do que a si próprio do mesmo modo que parecemos mais reais do que aquele que nos criou.

Ângela possui profunda interioridade e continua cada vez mais conquistando espaço na vida interior do narrador-autor:

Fiquei sozinha um domingo inteiro. Não telefonei para ninguém e ninguém me telefonou. Estava totalmente só [...] Mas no decorrer desse dia tive uma três vezes um súbito reconhecimento de mim mesma e do mundo que me assombrou e me fez mergulhar em profundezas obscuras de onde saí para uma luz de ouro. Era o encontro do eu com o eu. A solidão é um luxo. (p.65).

A significação da substituição do narrador-autor por Ângela representa aquilo que ele referiu

---

<sup>69</sup> Clarice Lispector refere que precisava de sua família, seus filhos, seus amigos, sua empregada a fim de servir-lhes de referenciais no mundo para se proteger dos perigos do confronto com o inconsciente. Borelli (1981).

na primeira parte Um Sopro de Vida: “[...] Eu que apareço nesse livro não sou eu [...] vocês não sabem nada sobre mim” (p.19). O autor coloca-se fora da vida e Ângela está vivendo mais que ele: “Estou cuidando demais da vida de Ângela e esquecendo da minha. Virei uma abstração de mim mesmo: sou um signo, eu simbolizo alguma coisa que existe mais do que eu, sou o tipo dos sem tipo” (p.67).

O narrador-autor apresenta um contraponto em relação a Rodrigo S. M., narrador de A Hora da Estrela. Ele declara que algo acima dele decide o destino de suas personagens, pois ele não queria que Macabéa morresse. O autor criou Ângela fazendo com que a realidade fosse um sonho acordado, e Ângela progressivamente personifica-se, como atributo de sua interioridade. Ângela sintetiza as personagens claricianas, talvez, por este motivo, o narrador-autor a caracterize como a mais fragmentária de suas personagens. No entanto o narrador-autor também sintetiza a voz da narrativa do texto de Lispector quando reflete sobre a perspicácia de Ângela e reproduz a temática de A Maçã no Escuro:

Mas esperta que ela é: sabe que só é veneno o que passarinho não come. A fruta nova é uma maçã oculta e transfigurada para não dar medo e não sair do paraíso. Assim engana ela o seu Deus. Para nunca morrer Ângela prefere não existir. Estou criando o que só morre por esquecimento (p.150).

Ângela, auto-definindo-se, relata fatos do cotidiano de Clarice Lispector. No Livro de Ângela a protagonista menciona os livros de Lispector e assume a autoria de A Cidade Sitiada, da coletânea Onde Estivestes de Noite, entre outros textos, sugerindo que Clarice Lispector também está contida nela (p.103/105). Ângela como Lucrecia apresenta uma participação com as coisas: “[...] Quem és tu que me lês? És o meu segredo ou sou eu o teu segredo?” (p.73). Ângela também se aproxima de Lucrecia quando cria a partir do olhar, pois também é integrante da outra realidade. “Ângela. - Quando eu vejo, a coisa passa a existir. Eu

vejo a coisa na coisa. Transmutação. Estou esculpindo com os olhos o que vejo.” (p.103). E é sobre este tema que Ângela pretende escrever: “O romance que eu queria escrever seria ‘É como Tentar Lembrar-se. E não Conseguir’” (p. 93). Portanto o motivo de Ângela e Lucrecia criarem a partir do olhar está exposto no epíteto da A Cidade Sitiada: “No céu aprender é ver; Na terra, é lembrar-se”. O narrador-autor e Ângela, assim como Martim, sentem a grande fome: Para que existo? E a resposta é: a fome me justifica (p. 149). O narrador-autor (p.144), Ângela (p.137) e G. H. (p.142) são submetidos à transmutação alquímica. Ângela e Lóri sofrem uma aprendizagem. Ângela identifica-se com os sentidos presentes em Água Viva: Eu sou aquilo que fica atrás do pensamento (p.70). O narrador-autor faz alusões a situações referidas em romances anteriores como a comparação de Ângela como animal (p. 53/63), como pedra (p. 26,83), assim como também foram comparadas Joana, Virginia, Lucrecia, Martim, Lóri, Macabéa. O narrador-autor também refere o “it” presente em Água Viva (p.153). Ângela apropria-se de situações vividas por Macabéa, referindo o contexto de sua morte: “[...] que sou eu? A humílima das humílimas que se prosta no chão e encosta a boca entre aberta na terra a chupar-lhe o seu sangue. Oh terra, mas que cheiro de capim molhado [...] será que vou ter um fim trágico?” Ângela segue o leito de criação de seu criador. Ela reproduz o que há dentro dela, e o que há dentro dela é a realidade de quem a criou: o narrador-autor. A concepção de mundo de Ângela é a mesma do narrador-autor, e ela cria como ele cria. Ela vai sentindo as várias camadas do ser de seu próprio criador, e na medida que vai passando adquire consciência das coisas como mostra o fragmento: “Ângela mexe na minha fauna e me inquieta. Depende de mim o seu destino? Ou já estava bastante desligada de meu sopro a ponto de continuar-se a si mesma? Quando penso que eu poderia fazer com que ela morresse, estremeço todo.” (p.54). Na medida que a personagem vai se materializando, materializa-se também o conteúdo da interioridade do autor representado por ela. Pode-se fazer uma analogia entre o inconsciente coletivo e o inconsciente da personagem constituído a

partir da história de seu criador. Pois o autor é o *si-mesmo* de Ângela. Esta alusão às narrativas anteriores denuncia o caráter de síntese de Ângela, reforçando a idéia de ela também assumir a representação do *si-mesmo*, já que tudo se encontra nela contido, inclusive seu próprio criador.

Na quarta parte o autor trata do processo de criação literária de Ângela: “Eu, vigilante como uma vela acesa. Vigiando os mistérios de Ângela.” (p. 131). Ângela o surpreende com sua desenvoltura, ela assume um processo de criação interior e cria a si mesma, nascendo do ovo alquímico (p. 116). Ângela sente necessidade de sonhar para criar, assim como o autor a criou a partir de um sonho. Segundo o narrador-autor ela receberá influências dos sonhos e de outros contatos com o inconsciente. Ela sente a forma de criar de seu criador e tenta imitá-lo, e ele refere como é a forma de criação de Ângela:

O livro que a pseudo-escritora Ângela está fazendo vai se chamar de “Histórias das Coisas”.. (Sugestões oníricas e incursões pelo inconsciente). (p.99); O processo que Ângela tem de escrever é o mesmo processo do ato de sonhar: vão-se formando imagens, cores, atos, e sobre tudo uma atmosfera de sonho que parece uma cor e não uma palavra. Ela não sabe explicar-se. Ela só sabe é mesmo fazer e fazer sem se entender (p. 114).

O autor se confunde com a sua criação, Ângela se confunde com narrador-autor, e este último se confunde com Deus. No excerto seguinte Ângela cita vários textos seus:

[...] No meu livro *Acidade Sitiada*, eu falo indiretamente no mistério da coisa. Coisa é bicho especializado e imobilizado. Há anos também descrevi um guarda-roupa. Depois veio a descrição de um imemorável relógio chamado *Sveglia*: relógio eletrônico que me assombrou e assombraria qualquer pessoa viva no mundo. Depois veio a vez do telefone. No ‘Ovo e a Galinha’ falo no guindaste. É uma aproximação tímida minha da subversão do mundo vivo e do mundo morto ameaçador. (p.102).

Estes são textos de Clarice Lispector, mas a personagem Ângela os reivindica para si. Para o

narrador-autor o que nossa imaginação cria se parece com o processo de Deus para criar (p.136). O narrador-autor acompanha a transfiguração de Ângela e depois ele próprio sofre a transfiguração.

Ângela produz textos semelhantes aos textos oníricos como mostra o seguinte fragmento: “Ônix! príncipe negro das rosas, tu me amargas e nado nas águas – trevas da tua posse ferrenha, oh luto de rainha! Aranha preta penugenta. Maldita sejas, pedra preta de sangue, coágulo de humores e miasmas” (p.122). Tentando ler simbolicamente esse texto como um sonho de Ângela pode-se dizer que nele se encontram símbolos ligados ao aspecto negativo de um complexo materno. Faça essa breve leitura enfocando apenas um aspecto do fragmento na tentativa de mostrar possíveis sentidos simbólicos sob um aparente texto sem sentido. Na alquimia encontram-se textos que também apresentam uma aparente falta de sentido. O narrador-autor possui uma compreensão sobre essa aparente falta de lógica encontrada tanto em seu texto quanto no de Ângela. “[...] Mas, mesmo fragmentário e dissonante e desafinado, creio que existe em tudo isso uma ordem submersa. E! Existe uma vontade.” (124). Assim como o narrador supõe uma ordem submersa que fornece sentido aos textos com os sonhos ocorre o mesmo, pois eles são fragmentos da narrativa de vida na qual está contida a história da pessoa que sonha. Sendo assim pode-se entender os fragmentos dos sonhos como fragmentos de uma história de vida como refere o narrador-autor:

Minha vida é feita de fragmentos e assim acontece com Ângela. A minha própria vida tem enredo verdadeiro. Seria a história da casca de uma árvore e não da árvore. Um amontoado de fatos em que só a sensação é que explicaria. Vejo que, sem querer, o que escrevo e Ângela escreve são trechos por assim dizer soltos, embora dentro de um contexto de [...] (p.19).

Os fragmentos oníricos apontam para uma direção, eles se dirigem ao um centro que é a meta a ser alcançada. Esta configuração psíquica Jung denominou de processo de individuação que

significa, em última instância, o desabrochar e o desenvolvimento do verdadeiro *eu*, o *si-mesmo*. Ao longo do processo de criação de Ângela o narrador-autor realiza observações, demonstrando conhecer profundamente o que se passa em sua interioridade como mostra o excerto: “Ângela – é claro – tem um consciente que não se dá bem com o seu inconsciente. Ela é dupla? E a vida dela é dupla? Assim: de um lado a atração pelo intelectualizado, de outro, é aquela que procura a escuridão aconchegante e misteriosa e livre, sem medo do perigo.” (p.122). O processo de criação de Ângela é semelhante aos sonhos: fragmentário e, às vezes, apenas uma atmosfera expressa por uma cor. Para a psicologia analítica os sonhos são fragmentos da totalidade psíquica. Ao mesmo tempo esse fragmento reflete a situação da totalidade da psique expressando-se sobre determinado tema. Os sonhos aparentam falta de sentido, mas se olharmos para o seu significado simbólico, encontraremos profundas verdades sobre a situação psíquica da pessoa do sonho ou, mesmo em determinadas situações, podem se referir a questões da coletividade. Apesar de certa autonomia Ângela recebe influência do narrador-autor, seu criador, através de mensagens oníricas. A forma diferente de Ângela se expressar o surpreende. A voz narrativa assume uma dimensão caleidoscópica, pois o narrador-autor narra seu processo de criação ao criar Ângela a qual representa um sentimento, um aspecto de sua interioridade. Ângela por sua vez apropria-se de textos claricianos. Ainda em outros momentos o narrador-autor refere que quem fala através dele é o eu-profundo – o *si-mesmo*, e Ângela se define como sendo uma das intérpretes de Deus (p.125). Na Antigüidade os sonhos eram considerados mensagens dos deuses e os que recebiam estas mensagens eram chamados de mensageiros dos deuses. Como Ângela foi criada pelo narrador-autor o Deus ao qual ela se refere é o seu criador. Contudo o narrador-autor se pergunta: “quando Ângela pensa em Deus, está se referindo a Deus ou a ele?” (p.125). Tais palavras sugerem que ele fornece a possibilidade de Ângela tornar-se autônoma. O processo criador em Ângela surge da interação entre o consciente e o inconsciente. Jung, em relação

aos processos psíquicos, ressalta que o inconsciente se posiciona em oposição à consciência, já que ambos constituem um par de opostos como luz e trevas, razão e não-razão, civilização e não-civilização. Na psique funcionam estas duas dimensões as quais geram tensão e conflito. A partir da voz do narrador-autor pode-se dizer que o aspecto intelectualizado de Ângela é a consciência e, o outro, o inconsciente, o obscuro. O autor fala com propriedade desse lado obscuro onde Ângela se refugia e se aconchega. Podemos perceber ainda que o narrador-autor assume o lado intelectualizado ou racional, pois reprova algumas expressões intuitivas de Ângela como mostra o fragmento:

Cuidado com o quê? E o que quer dizer com uma Natureza que pensa? Está é doida de varrer [...]. Para quem escreve, uma idéia sem palavras não é uma idéia. Ângela é cheia de pré-palavras e desmaiadas visões auditivas de idéias. Meu trabalho é cortar o seu balbucio e deixar anotado apenas o que ela consegue ao menos gaguejar. (p.123).

O processo de criação de Ângela é a manifestação de sua interioridade, a racionalidade vai cedendo lugar e o narrador-autor interfere exigindo coerência naquilo que ela fala.

Ele reconhece em Ângela sua obra-prima e ela realiza o confronto consigo mesma: “Eu quero mostrar a mim mesma o mais sujo e mais baixo de mim – e aí eu só então me perdoar [...]” (p.136). O confronto com a *sombra*, com o aspecto mais rejeitado da personalidade, é um dos momentos mais difíceis no processo alquímico. Ângela realiza esse mergulho em si e realiza a integração da consciência e do inconsciente, isto é, realiza o *opus alchymium* como mostra o excerto:

Eu clamo pela absolvição! Oh Deus poderoso, me perdoe [...] Como voa a alma que acaba de ser libertada há instantes pelo encontro de mim! Deus me ACHOU. ALELUIA! Aleluia! E achei Deus na minha mais profunda inconsciência, na espécie de estado de coma em que vivo eu consegui balbuciar a visão de Deus – em mim mesma! E a morte já não pode mais



comigo porque EU NÃO TENHO MAIS MEDO! [...] Mas só quando me tornei nua as portas do céu e da percepção abriram-se par a par para me deixar passar [...] Eis portanto que me uno a Ti e não me castigo mais [...] em posição fetal [...] ao ter que me entregar ao Nada – aconteceu o milagre: senti como alimento no gosto da boca o sabor do Tudo. Esse sabor espalhou-se como luz e a sensação de gosto pelo corpo todo, e eu me entreguei a Deus, com delírio de uma alma que bebesse água [...] Então o corpo antes todo fraco e trêmulo tomou um vigor de recém-nascido no seu primeiro grito esplástico no mundo da luz. Livrei-me de ter alma particular. Eu era a alma geral do mundo [...] não estava só: eu me havia encontrado na companhia íntima de Deus. Brancura. Infinita transparência. E eu, nua como uma recém-nascida voltei a Deus. (p.137/8).

Em termos psicológicos este encontro com Deus simboliza a integração do *eu* com o *si-mesmo*, Deus em nós mesmos.

O narrador-autor legitima a experiência de Ângela e supõe que essa “união de Ângela com o Tudo”(p.139) representa um auto-conhecimento e aceitação. Ele chama de “iluminação” de Ângela e que este estado iluminado é evidenciado em palavras. O estado de iluminação é o estado de consciência transcendente à consciência do *eu*. O autor também é submetido à transfiguração “Eu me destilei todo: estou limpo que nem água de chuva [...] Quintessência [...] Transfiguração” (p.144). A quintessência é a substância que contém em si a totalidade e o movimento seguinte.

Tanto o narrador-autor quanto Ângela se apropriaram de textos de Lispector. A voz narrativa realiza uma trajetória circular passando por várias expressões, querendo mostrar a polifonia de todo o processo alquímico que ocorre na interioridade do narrador-autor. A iniciação do narrador-autor passa por sua personagem Ângela, um auxilia o outro para, ao final, atingirem a *rubedo*. Ângela sugere a existência da eternidade a partir de seu sonho de nós sermos atores da peça de Deus. E, como atores, não morremos quando a peça acaba no palco.

O opus alchimicum, a transformação, é atingida, a união, a coniunctio entre a consciência e o inconsciente, é alcançada [*Quando o olhar dele vai se distanciando de Ângela e ela fica pequena e desaparece, então o AUTOR diz*]: Essa voz expressa a representação de tudo o que ocorreu, pois nesse romance encontramos a consciência do centro forjada pelo próprio centro em Clarice Lispector. Ângela é Clarice, narrador-autor é Clarice e Clarice é Ângela. O narrador-autor é a experiência do si-mesmo integrando e transcendendo toda a realidade até a terra da luz do sem início e sem fim. Chegando a esse ponto pode-se retornar ao início da primeira parte da narrativa e sentir o movimento contínuo proposto por ela, já que esta narrativa pretende representar o eterno movimento, pois quando a vida atinge seu ponto máximo o cavalo interior liberta-se e relincha de felicidade até encontrar uma nova morada. O opus alchimicum expressa a união entre o narrador-autor e Ângela, masculino e feminino, consciente e inconsciente. A união dos opostos se realiza coroando a artífice libertadora do potrim, Clarice Lispector. Pois nas palavras de G. H.: “O divino para mim é o real. E então adoro - - -”

## CONCLUSÃO

Então sonhei um sonho tão bom: sonhei assim: na vida nós somos artistas de uma peça de teatro absurdo escrita por um Deus absurdo. Nós somos todos os participantes desse teatro: na verdade nunca morreremos quando acontece a morte. Só morremos como artistas. Isso seria a eternidade?<sup>70</sup>

Não há vida nova que possa surgir, diziam os alquimistas, sem que antes morra a velha. Eles comparam a sua arte à atividade do semeador que introduz a semente do trigo na terra, onde ela morre, para despertar para uma vida nova<sup>71</sup>.

As recorrências e reverberações de motivos, temas e percursos da narradora e de seus personagens ao longo das narrativas de Clarice Lispector evidenciam um trabalho intenso de intratextualização, ou seja, uma construção de seqüências e sentidos que atravessam todos os textos como se houvesse um substrato básico a dar sustentação às diferentes histórias equivalente à fábula. Segundo C. Segre (1974), o termo fábula refere-se a um nível de texto narrativo constituído por materiais antropológicos, temas e motivos de natureza pré-literária que podem ser reelaborados em estruturas compositivas da narrativa literária. Através da análise dos romances, buscou-se explicitar e configurar o trabalho metonímico das seqüências que perfazem o *Opus Alquímico* para desvelar o trabalho metafórico de totalização, ou seja, a produção de um possível sentido integrador das diversas narrativas: um *processo de*

---

<sup>70</sup> Ângela Pralini (p. 158).

<sup>71</sup> C. G. Jung . **Obras Completas vol. XVI/2**. Ab-Reação, Análise dos Sonhos, Transferência. Petrópolis: Vozes, 1987, p. 123.

*individuação.*

Adentrar as terras de Clarice Lispector implica a cada momento, a cada passo e a cada olhar defrontar-se com o inesperado. Muito embora seus motivos e temas se repitam, suas imagens estão sempre em um movimento caleidoscópico de luz e sombra. Somos envolvidos tanto pelo poder do luminoso quanto pelo do obscuro. O certo é que não escapamos do poder fascinador que eles nos impõem. Contraditoriamente, ao caminhar em territórios claricianos, também nos vemos diante do luminoso e do obscuro em nós mesmos, pois transitar em terras de Clarice significa entrar em contato com aquele ponto mais íntimo em nossa interioridade<sup>72</sup>. Toda a obra da escritora emergiu do mais profundo dela mesma. Na realização de seu texto, não elaborou nenhum plano, como também nenhum projeto foi estabelecido pela consciência. Ela simplesmente permitiu e auxiliou o desabrochar de sua própria individualidade, acompanhando e registrando todos os movimentos de seu ser. Ao criar, não usava o intelecto nem a lógica racional, muito pelo contrário, seguia as intuições e sensações através de todo o seu ser. As “sensações-idéias”, como ela própria refere, foram escritas como emergiam, e este procedimento não pode ser confundido com psicografia ou transe psíquico, pois o que acontecia nesses momentos<sup>73</sup> era que Clarice Lispector permitia a manifestação de conteúdos relativos a sua alma. Esses conteúdos emergiam das profundas camadas da vida inconsciente. E de tão profundas que são essas camadas, elas transcendem os limites do individual, conectando de alguma forma com o todo. O inconsciente coletivo pertence à categoria das hipóteses da realidade quântica, da micro-matéria e da hipótese de que tudo, de algum modo, encontra-se conectado.

---

<sup>72</sup> Como refere Olga Borelli em entrevista a Arnaldo Franco Junior em Suplemento Literário Minas Gerais – nº 1.091; Edição Especial: 19/12/1987: A Clarice sempre dizia que ela exigia do leitor uma empatia muito grande, muito forte, para ser entendida. Não é um raciocínio lógico, mas um mergulho empático na obra (p. 8).

<sup>73</sup> Na mesma entrevista Olga Borelli informa sobre esse momento de criação em Lispector: Deixar acontecer, deixar ser. Clarice, muitas vezes, dizia: “Eu escrevo como quem sonha”. No sonho não há censura e nem a participação efetiva, real, sua. Ela acontece, é uma energia do inconsciente que aflora. (p. 8)

A forma como Lispector trabalhou seu texto reflete a própria manifestação da vida, pois a morte da semente é um desdobramento, ou melhor, um desabrochar da vida nela contida. Para que conseguisse deixar brotar a vida através de si mesma, Lispector seguiu o fluxo de uma força interior em detrimento da própria vontade. Ela obedeceu ao que vinha através dela mesma, dessa fonte interior de onde tudo se origina que é o *si-mesmo*. É interessante a idéia de Jung em relação ao que ele chama de vida comum e vida heróica. A vida comum é a vida voltada para as questões apresentadas pelo cotidiano. Na vida heróica, porém, as decisões não são tomadas pela pessoa, ela é conduzida pelo destino. O destino abre-se diante dela com muitas possibilidades, e a escolha independe da vontade ou da razão, pois vida e destino pertencem à seara do irracional, isto é, eles transcendem nossa capacidade de compreensão. Contudo, a entrega ao inesperado, ao destino, requer uma determinação e coragem realmente heróica. Clarice Lispector optou pelo inesperado e se entregou ao seu destino.

Podemos verificar já no primeiro romance de Lispector o início da busca da união entre o *eu* e o *si-mesmo*. Tal processo interior se encontra projetado na dinâmica de suas personagens, na voz do narrador e na atmosfera do texto. O processo iniciado em Joana é vivido pelos diversos personagens, realizando-se no último romance, quando o narrador-autor cria Ângela, a qual representará a transfiguração ocorrida no texto. Todas as etapas do processo alquímico foram vivenciadas por Virginia, Lucrecia, Martim, G. H., Lory e Ulisses, Macabéa e Rodrigo, culminando com a realização do *opus alchimicum* em Ângela, a qual, juntamente com o narrador-autor, efetiva a última etapa, a *coniunctio oppositorum*, representando a união entre a consciência e o inconsciente. Esse processo representado em Ângela Pralini transcreveu-se como uma individuação do feminino.

O drama do narrador em A Hora da Estrela repete-se em Um Sopro de Vida, porém a resolução da narrativa se apresenta diferente. Rodrigo e Macabéa não promovem o *opus*, eles

não constituem o par *régio* da alquimia, o que só vem a acontecer em Um Sopro de Vida. O narrador-autor, à semelhança de Rodrigo, cria uma personagem, a qual personificará um atributo dele mesmo. A diferença entre Macabéa e Ângela, Rodrigo e o narrador-autor, fica evidenciada na forma como elas nascem. Rodrigo anuncia que falara de um lado seu desprezível, ocorrendo uma mudança no desenrolar da narrativa, sendo no final Macabéa transmutada pela morte. O autor relata que teve um sonho com o contexto no qual Ângela era seu reflexo. Esse é marcado por símbolos relativos ao *si-mesmo*, como rio de ouro, esmeraldas e lama avermelhada (que indica a fase da *rubedo*). Diz que ela é tão real quanto o é o leitor. Ângela nasce do ovo alquímico e é submetida à transfiguração, como também o autor é submetido, pois ambos constituem o par *régio* da alquimia. Portanto, desde Perto do Coração Selvagem até A Hora da Estrela estão configuradas as fases da *nigredo* a *albedo* no processo alquímico clariciano. A Hora da Estrela trata da morte enquanto Um Sopro de Vida versa sobre a vida. A *rubedo* alquímica do texto lispectoriano encontra-se representado no romance póstumo. Para Clarice Lispector, a vida é a outra realidade alcançada quando de sua plenitude, que é a morte. Um Sopro de Vida representa a síntese de todo o processo alquímico. Nele é alcançada a meta, e o *opus alchymicum* é realizado. A presença de processos alquímicos no texto de Clarice denuncia que as raízes desse texto encontram-se nas profundas camadas do espírito humano. Aquela que o escreveu descortinou uma realidade presente na realidade psíquica. O processo alquímico encontra-se fundado na história do espírito humano presente no inconsciente coletivo.

O processo de criação para a Alquimia envolve a morte da antiga forma e o renascimento do novo ser incorruptível. Já para Jung, resumindo, implica a obtenção da união entre a consciência e o inconsciente. Em Clarice Lispector, o processo de criação implica justamente a realização do que as duas concepções acima referem. O fator que une essas três

visões é a conexão com a realidade inconsciente desse processo criativo. Jung mostrou que o processo alquímico representa um processo de maturação psíquica percebido por ele também nos sonhos. Esse processo ocorre inconscientemente e independente das condições exteriores, ele reflete o desabrochar do *si-mesmo*, a fonte originária do *eu*. O curso desse processo encontra-se figurado nas imagens produzidas pelo inconsciente; por esse motivo, as imagens alquímicas e as imagens oníricas refletem a trajetória rumo a esse novo centro da personalidade, o *si-mesmo*.

O texto de Clarice Lispector expressa com clareza a realidade transcendente ou impessoal do mundo inconsciente. O conhecimento dos mistérios da vida e da morte é dado a todos, mas nem todos conseguem materializá-lo, e poucos conseguem fazê-lo esteticamente. Os artistas podem mergulhar nas profundezas do mar da vida e traduzir criativamente o que perceberam além daquilo que viveram. Constatamos uma configuração na narrativa de Lispector semelhante a dos antigos filósofos herméticos que vivenciavam seus processos de transformação psíquica, projetando-os na matéria. Enquanto os alquimistas projetavam suas realidades internas na matéria, a escritora trabalhou com a linguagem, deixando representado em seu texto a maneira como se deu o processo de transformação nela mesma. Esse processo não se fez de forma deliberada, ele ocorreu inconscientemente e independente das condições externas da escritora. A atitude receptiva de Lispector em relação a tudo que emergia de sua interioridade favoreceu a realização dessa trajetória interior. Nesse sentido, a consciência de Clarice Lispector serviu de cadinho à sua transfiguração.

Considerando que as narrativas de Lispector traçam a trajetória de uma individualidade através da produção metonímica-metafórica, pode-se dizer que no conjunto dos romances está configurada a autobiografia da interioridade da escritora. Nossa leitura da autobiografia

interior de Clarice Lispector encontra-se fundada na vivência interior presente em seu texto. O árduo trabalho realizado por suas biógrafas no relato de acontecimentos da vida externa<sup>74</sup> ou vida diurna (para diferenciar da vida noturna ou relativa ao inconsciente em Lispector) não foi levado em consideração para a formulação desta biografia da alma. Nossa perspectiva da autobiografia da alma de Lispector difere da estabelecida na tradição ocidental. Nessa última, o sujeito é o próprio objeto do discurso, tais como as Confissões de Santo Agostinho e as Confissões de Rousseau. Ao contrário dessa tradição autobiográfica, não é o eu quem narra, já que o *processo de individuação* ocorre inconscientemente – neste sentido é que falamos de uma autobiografia da alma. Estamos fazendo uma leitura dessa narrativa como resultado de um processo de concretização literária. Nosso interesse é evidenciar a trajetória interior de Clarice Lispector, isto é, a realização de sua individualidade. Como ela própria refere, ela anotava em qualquer hora ou lugar aquilo que intuitivamente perscrutava de sua realidade interna. Também a forma como desenvolveu seus temas reflete sua atenção e prioridade para os acontecimentos anímicos, além da reverência dispensada a tudo o que se originava dessa interioridade, não intervindo, simplesmente se colocando como espectadora de si mesma. E, sendo o tema central a busca de si mesma através desse procedimento perscrutador, fica evidenciado que Lispector convivia com uma outra realidade, ou seja, a realidade inconsciente. Essa realidade se encontra configurada metaforicamente, em outras palavras, é a autobiografia de sua alma. Analogicamente, lembramos que tanto o texto de Clarice Lispector quanto os sonhos falam dessa trajetória interior chamada pela Psicologia Analítica de *processo de individuação*.

---

<sup>74</sup> Estes tipos de acontecimentos são do tipo como refere Lúcia Helena, em A Problematização da Narrativa em Clarice Lispector ao discorrer sobre o narrador em A Hora da Estrela: Este narrador se apresentará inicialmente “oculto” através de uma linguagem imemorial. Sendo a seguir nomeado como um *Eu*, no masculino: “Sem falar que eu em menino me criei no Nordeste”(16). Esta “máscara” chama a atenção pelo possível enclave da “biografia da autora” (criada em menina no Recife) com a do narrador e a de suas duas personagens. *Hispania*; 75:5 - Dezembro/1992; pp. 1164/1173.



Para Clarice Lispector, a realidade mental é tão real que a vida pertence a essa outra realidade, sendo alcançada na sua plenitude: a morte. *Um Sopro de Vida*, o texto póstumo, representa a síntese de todo o processo alquímico clariciano. O crítico Nunes (1998) em *Os Destroços da Introspecção* versa sobre o jogo de identidade entre a própria escritora e suas personagens, focando os romances *G. H.*, *A Hora da Estrela* e *Um Sopro de Vida*: “O jogo de identidade que a narradora manteve consigo mesma cessa quando o texto, pré-meditação da morte, transforma-se em estrela fúnebre”. (p. 35-48). O jogo não acabou, como mostra o próprio excerto de *Um Sopro de Vida* referido por este crítico. Cito o excerto:

Já li este livro até o fim e acrescento alguma notícia neste começo. Quer dizer que o fim, que não deve ser lido antes, se emenda num círculo ao começo, cobra que engole o próprio rabo. E, ao ter lido o livro, cortei muito mais que a metade, só deixei o que me provoca e inspira para a vida: estrela acesa ao entardecer (p. 20).

A autora afirma que neste livro o fim se emenda ao começo e o compara ao *uroboros*, símbolo alquímico que representa a existência de um eterno movimento das coisas, o que sugere ser esta narrativa sem fim. E, nesse sentido podemos compreender as narrativas claricianas inconclusas, as quais sugerem uma continuidade por estarem inseridas em um contexto cíclico, no qual o fim de uma aponta para o início da outra. Assim sendo, o livro póstumo não poderia figurar diferente. Nele a própria Clarice Lispector, como mostrou Nunes em seu jogo de identidade, afirma o caráter cíclico do texto quando o compara com o *uroboros*, introduzindo-o em sua narrativa sem fim.

O trabalho apresenta uma outra possibilidade para a interpretação do processo de criação em Clarice Lispector. A leitura alquímica na perspectiva da Psicologia Analítica levantou a ponta do véu que encobre toda a obra da escritora. Fica como sugestão aos futuros trabalhos sua continuidade para ampliar o conhecimento sobre o tema alquímico no texto de

Clarice Lispector.

Eu cheguei a uma conclusão que também veio de Clarice e que talvez te sirva, que cada pessoa é a fonte[...] A novidade não está fora, as respostas não estão fora, mas dentro de nós[...] Eu acho que é deixar fluir[...] Você tem as respostas, é você que sabe, não é? Amém<sup>75</sup>.

---

<sup>75</sup> Olga Borelli em entrevista a Arnaldo Franco Junior em Suplemento Literário Minas Gerais – nº 1.091; Edição Especial; 19/12/1987; p. 9.

## REFERÊNCIAS

- ADAM, Mclean. **A Mandala Alquímica**. São Paulo: Cultrix, 1989.
- ASSIS BRASIL. **Clarice Lispector**. Rio de Janeiro: Editora Organizações Simões, 1969.
- AUERBACH, Erich. **Mimesis**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1971.
- BACHELARD, G. **A Poética do Devaneio**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- BACHELARD, G. **A Psicanálise do Fogo**. São Paulo: Martins Fontes, 1994.
- BARDO, Thödol. **O Livro Tibetano dos Mortos**. Prefácio do Lama Anagarika Govinda. Rio de Janeiro: Ed. Record. 1977.
- BARNEY, R. **Genre**. University of Oklahoma, 1993. N. 4. Vol. XXVI.
- BELTRÃO FILHA, M. C. S. **Água Viva – Aqua Permanens**. Trabalho apresentado no IX Encontro Nacional Mulher e Literatura. Belo Horizonte, MG. 2001.
- \_\_\_\_\_. Os Mistérios da União em “As Águas do Mundo”. In: SCHMIDT, Rita Terezinha (Org.). **Ensaio: a ficção de Clarice – nas fronteiras do (im) possível**. Porto Alegre: Ed. Sagra Luzzatto, 2003. p. 128-136.
- BÍBLIA SAGRADA. São Paulo: Editora Claretian, 1982.
- BLANCHOT, Maurice. **O Espaço Literário**. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- BONET, Carmelo M. **As Fontes da Criação Literária**. São Paulo: Editora Mestre Jou, 1970.
- BOOTH, Wayne C. **The Retic of Ficttion**. The Universite of Chicago Press. United States of American. 1961.
- BORBA, Maria Antonieta Jordão de Oliveira. **Tópicos de Teoria – para a investigação do discurso literário**. Rio de Janeiro: Ed. Sete Letras, 2004.
- BORELLI, O. **Clarice Lispector - Esboço para um possível retrato**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

- BORRELLI, P. **Alquimia Satanismo Cagliostro**. São Paulo: Hemus Livraria e Editora, [s/d].
- BRAIT, B. **A Personagem**. São Paulo: Ática, 1987.
- BURCKHARDT, Titus. **Alquimia**. Lisboa: Dom Quixote, 1991.
- CAHIERS DE L'HERMÉTISME. **Alchimie**. Paris: Editions Dervy, 1996.
- CADERNO de Cultura. **Jornal Zero Hora**. Porto Alegre: 17 jul. 1999. p. 2-3.
- CAMPBELL, Joseph. **O Poder do Mito**. São Paulo: Ed. Palas Atenía, 1990.
- \_\_\_\_\_. **O Herói de Mil Faces**. São Paulo: Editora Pensamento, 1995.
- CAMPEDELLI, Y. S.; Abdala Jr., B. **Clarice Lispector - Literatura Comentada**. São Paulo: Abril, 1986.
- CAMPOS, Maria do Carmo. **A Matéria Prismada**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1999.
- CÂNDIDO, Antonio. A Literatura e a Formação do Homem. **Revista Ciência e Cultura SBPC**. São Paulo: USP, 1972.
- CARVALHAL, Tânia Franco (Org.). **Literatura Comparada**. São Paulo: Editora Ática, 1986.
- \_\_\_\_\_. **Literatura Comparada no Mundo: Questões e Métodos**. Porto Alegre: LPM Editores SA, 1997.
- CARVALHO, J. J. **Mutus Liber – O Livro Mudo da Alquimia**. São Paulo: Attar Editorial, 1995.
- CASA DE CULTURA LAURA ALVIM. **Perto de Clarice**. Homenagem a Clarice Lispector (1925 – 1977). 1987.
- CAZENAVE, Michel. **JUNG Léxpérience Intérieure**. Paris- France: Éditions du Rocher, 1997
- CENTENO, Y. K. **Literatura e Alquimia-ensaios**. Lisboa: Editorial Presença, 1987.
- CHATTERJI, C. J. **A Sabedoria dos Vedas**. São Paulo: Editora Pensamento, (s/d).
- CHAVES, F. L. **História da Literatura**. Porto Alegre: Editora da Universidade. UFRGS, 1988
- CHEVALIER, Jean; GHERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos**. Rio de Janeiro: José Olympo, 1990.
- CIXOUS, H. **Reading with Clarice Lispector**. Minneapolis: University of Minnesota Press. 1990.
- DAMÁZIO, Antônio. **Jornal de Poesia Parceria Clarice Lispector**. Disponível em: <<http://www.secrel.com.br/jpoesia/cli01.html>>. Acesso em: 18 nov. 2004.

- D'ONOFRIO, S. Elementos estruturais da Narrativa. In: **Teoria do Texto**. São Paulo: Editora Ática, 1995. p. 53-104.
- DAL FARRA, M. L. **O Narrador Ensimesmado**. São Paulo: Editora Ática, 1978.
- DICIONÁRIO DE MÚSICA. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1985.
- EAGLETON, Terry. **Teoria da Literatura uma introdução**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- ECO, Umberto. **Lector in Fabula**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1986.
- ELIADE, Mircea. **Ferreiros e Alquimistas**. Lisboa: Relógio d'água Editores Ltda., 1987.
- \_\_\_\_\_. **Alquimia Asiática**. México: Ed. Paidós, 1993.
- \_\_\_\_\_. **Alquimia Asiática**. México: Editorial Paidós, 1993.
- EVOLA, Julius. **A Tradição Hermética**. Lisboa: Edições 70, 1971.
- FEMININO e Literatura. **Revista Tempo Brasileiro**. Abril-Junho;101: Rio de Janeiro: 1990.
- FERNANDES, C. R. **O Narrador do Romance – e outras considerações sobre o romance**. Rio de Janeiro: Livraria Sette Letras Ltda., 1996.
- FERREIRA, T. C. M. **Eu Sou uma Pergunta**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999
- FRYE, Northrop. **Anatomia da Crítica**. São Paulo: Cultrix, 1973.
- FUNDAÇÃO CASA DE RUI BARBOSA. Ministério da Cultura. Museu de Literatura Brasileira. **Inventário do Arquivo. Clarice Lispector**. Rio de Janeiro: 1994.
- GARETH, Roberts. **The Mirror of Alchemy**. London: The British Library, 1994.
- GILCHRIST, Cherry. **A Alquimia e seus Mistérios**. São Paulo: IBRASA, 1988.
- GOSWAMI, Amit. **O Universo Consciente – como a consciência cria o mundo material**. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1998.
- GOTLIB, Nádía Battella. **Clarice – uma vida que se conta**. São Paulo: Ática, 1995.
- HAMBURGER, Käte. **A Lógica da Criação Literária**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1975.
- HELENA, Lúcia. A Problematização da Narrativa em Clarice Lispector. **Revista Hispania**. Florida Internacional University & Universidade Federal do Rio de Janeiro. v. 75, n. 5, p. 1164-1173, 1992.
- HELENA, Lúcia. **Nem Musa, Nem medusa - Itinerários da escrita em Clarice Lispector**. Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense, 1997.
- HUTIN, Serge. **La alquimia**. Argentina: Editorial Universitária de Buenos Aires, 1962.

\_\_\_\_\_. **A Tradição Alquímica.** São Paulo: Editora Pensamento, 1989.

JAKOBSON, Roman. **Linguística e Comunicação.** 2.ed. São Paulo: Cultrix, 1969.

JENNY, Laurent. A Estratégia da Forma. **Poétique.** Revista de Teoria e Análise Literária - Intertextualidades. Coimbra: Livraria Almedina, 1959.

\_\_\_\_\_. **Obras Completas.** Petrópolis: Vozes, 1986. Vol. V, Símbolos da Transformação.

\_\_\_\_\_. \_\_\_\_\_. Petrópolis: Vozes, 1991. Vol. VI, Tipos Psicológicos.

JORNAL FOLHA DE SÃO PAULO. Caderno Mais. Literatura. A Aula Inaugural de Clarice. São Paulo: dez.1997.

JUNG, C. G. **Homem e seus Símbolos.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, (s/d).

\_\_\_\_\_. **Memórias Sonhos e Reflexões.** Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1975.

\_\_\_\_\_. **Psicologia y Simbólica del Arquetipo.** Barcelona, Buenos Aires: Paidós, 1982.

\_\_\_\_\_. **Obras Completas.** Petrópolis: Vozes, 1983. Vol. VII/1, A Psicologia do Inconsciente.

\_\_\_\_\_. \_\_\_\_\_. Petrópolis: Vozes, 1984. Vol. VIII/2, A Natureza da Psique.

\_\_\_\_\_. \_\_\_\_\_. Petrópolis: Vozes, 1985a. Vol. VII/2, O Eu e o Inconsciente.

\_\_\_\_\_. \_\_\_\_\_. Petrópolis: Editora Vozes, 1985c. Vol. XIV/1, Mysterium Coniunctionis.

\_\_\_\_\_. \_\_\_\_\_. Petrópolis: Editora Vozes, 1985b. Vol. XV, O Espírito na Arte e na Ciência.

\_\_\_\_\_. \_\_\_\_\_. Petrópolis: Vozes, 1985d. Vol. VIII/3, Sincronicidade.

\_\_\_\_\_. \_\_\_\_\_. Petrópolis: Vozes, 1986. Vol. IX/2, AION - Estudos Sobre o Simbolismo do Si-mesmo.

\_\_\_\_\_. \_\_\_\_\_. Petrópolis: Vozes, 1987. Vol. XVI/2, Ab-Reação, Análise dos Sonhos, Transferência.

\_\_\_\_\_. \_\_\_\_\_. Petrópolis. Editora Vozes, 1988. Vol X/2, Aspectos do Drama Contemporâneo.

\_\_\_\_\_. \_\_\_\_\_. Petrópolis: Editora Vozes, 1990. Vol. XIV/2, Mysterium Coniunctionis.

\_\_\_\_\_. \_\_\_\_\_. Petrópolis: Vozes, 1991a. Vol. XII, Psicologia e Alquimia.

\_\_\_\_\_. \_\_\_\_\_. Petrópolis: Editora Vozes, 1991b. Vol. XVI/1, A Prática da Psicoterapia.

\_\_\_\_\_. \_\_\_\_\_. Petrópolis: Vozes, 1998a. Vol. XVIII/1, A Vida Simbólica.

\_\_\_\_\_. \_\_\_\_\_. Petrópolis: Editora Vozes, 1998b. Vol. XIV/3, Mysterium Coniunctionis.

\_\_\_\_\_. \_\_\_\_\_. Petrópolis: Vozes, 2000a. Vol. IX/1, Os Arquétipos do Inconsciente

Coletivo.

\_\_\_\_\_. \_\_\_\_\_. Petrópolis: Vozes, 2000b. Vol. XVIII/2, A Vida Simbólica.

\_\_\_\_\_. \_\_\_\_\_. Petrópolis. Vozes, 2003. Vol. XIII, Estudos Alquímicos.

KADOTA, P. N. **A Tessitura Dissimulada – o social em Clarice Lispector**. São Paulo: Ed. Estação Liberdade Ltda., 1997.

KIRK, G. S; RAVEN, J. E. **Os Filósofos Pré-Socráticos**. Lisboa: Fundação Calouster Gulbenkian, 1957.

KNELLER, G. F. **Arte e Ciência da Criatividade**. São Paulo: IBRASA, 1965.

KRISTEVA, J. **A História da Linguagem**. Lisboa, Portugal: Edições 70 Ltda., 1969.

LEFEBVE, Maurice Jean. **Estrutura do Discurso da Poesia e da Narrativa**. Coimbra: Livraria Almedina, 1975.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. **O Foco Narrativo**. São Paulo: Ed. Ática, 2002.

**LETRAS DE HOJE**. Porto Alegre, n. 33, p. 7-12, set. 1978

\_\_\_\_\_. Porto Alegre, n. 1, v. 23, p. 3-154, mar. 1988.

LIBRO EGIPCIOS DE LOS MUERTOS. Barcelona: Edicomunicacion, 1988.

LIMA, Luiz Costa. **Mimeses e Modernidade-Formas das Sombras**. Rio de Janeiro: Edições Graal Ltda., 1980.

LISPECTOR, C. **A Maçã no Escuro**. São Paulo: Círculo do Livro, [s/d].

\_\_\_\_\_. **A Cidade Sitiada**. Rio de Janeiro: José Álvaro, 1964.

\_\_\_\_\_. **A Imitação da Rosa**. São Cristóvão/RJ: Editora Artanova SA, 1973.

\_\_\_\_\_. **Onde Estivestes de Noite**. São Cristóvão: Editora Artanova SA, 1974.

\_\_\_\_\_. **A Legião Estrangeira**. São Paulo: Editora Ática, 1977.

\_\_\_\_\_. **Um Sopro de Vida**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

\_\_\_\_\_. **Laços de Família**. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1979.

\_\_\_\_\_. **Água Viva**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

\_\_\_\_\_. **Perto do Coração Selvagem**. São Paulo: Círculo do Livro, 1980.

\_\_\_\_\_. **A Hora da Estrela**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1981.

\_\_\_\_\_. **Felicidade Clandestina**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

\_\_\_\_\_. **O Lustre**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

\_\_\_\_\_. **Uma Aprendizagem ou O Livro dos Prazeres**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

\_\_\_\_\_. **A Descoberta do Mundo**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

\_\_\_\_\_. **A Via Crucis do Corpo**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

\_\_\_\_\_. **A Paixão Segundo G. H.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

\_\_\_\_\_. **Perto de Clarice**. Casa de Cultura Laura Alvim e Oficina Literária Afrânio Coutinho; com a colaboração da Fundação Casa Rui Barbosa; Projeto Perto de Clarice. Rio de Janeiro: 1987.

\_\_\_\_\_. **La Parole Métèque - Le Magazine du Renouveau Féministe**. Québec: Trois-Rivières, 1989.

MARQUES, R.; BITTENCOURT, G. N. (Orgs.). **Limiares Críticos**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 1998.

MARTINEAU, Maturin Eyquem du. **Tratado da Pedra Filosofal seguido de O Piloto da Onde Viva**. Coleção Esfinge. Lisboa: Edições 70. [s/d].

MASINA, Léa; CARDONI, Vera (Orgs.) **Ensaio: Literatura Comprada e Psicanálise: Interdisciplinaridade, Interdiscursividade**. Porto Alegre: Editora Sagra Luzzatto, 2002.

MAURON, Charles. **Des Métaphores Obsédantes au Mythe Personnel – introduction à la psychocritique**. Paris: Librairie José Corti, 1995.

MAY, R. **A Coragem de Criar**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1975.

MELLO DE LISBOA, A. M. Uma aprendizagem ou o Livro dos Prazeres: Uma Trajetória de Individuação. In: SCHMIDT, Rita Terezinha (Org.). **Ensaio: a ficção de Clarice – nas fronteiras do (im) possível**. Porto Alegre: Ed. Sagra Luzzatto, 2003, p.114-127.

MENDONÇA, Eliane Lima de. **A Bela e a Fera – uma abordagem junguiana de O Búfalo de Clarice Lispector**. Rio de Janeiro: PUC/RJ, 1990. Dissertação (Mestrado em Letras). Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 1990.

MOISES, Massaud. **A Criação Literária**. São Paulo: Cultrix, 2001.

MONTERO, Teresa (Org.) **Correspondências Clarice Lispector**. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

NUNES, Benedito. **O Dorso do Tigre**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1969.

\_\_\_\_\_. Clarice Lispector ou o Naufrágio da Introspecção. **Revista Remate de Males**, UNICAMP, Campinas, n. 9, p. 63-70, 1989.

NUNES, B. **O Drama da Linguagem - Uma Leitura de Clarice Lispector**. São Paulo: Ática, 1989.

OSBONE, Harold. **Estética e Teoria da Arte**. 4.ed. São Paulo: Cultrix, 1968.



- OSTROWER, F. **Criatividade e Processos de Criação**. Rio de Janeiro: IMAGO, 1976.
- PAGANINI, Joseana. A Hora da Estrela. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**. n.10 Brasília: nov/dez. 2000.
- PARACELSO. **A Chave da Alquimia**. São Paulo: Ed. Três. 1983.
- PEIXOTO, M. **Passionate Fictions**. London: University of Minnesota Press, 1994.
- PISTIS Sofia**. **O livro sagrado dos gnósticos do Egito**. Rio de Janeiro: Ed. Francisco Alves, [s/d].
- PROENÇA FILHO, Domício. **A Linguagem Literária**. São Paulo: Ática, 1968.
- REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. **Dicionário de Teoria da Narrativa**. São Paulo: Ed. Ática, 1988.
- REVISTA DO DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA**. Campinas: UNICAMP, 1989.
- REMÉDIOS, Maria Luiza Ritzel (Org). **Literatura Confessional**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1997.
- REVISTA DE CULTURA BRASILEÑA**. Junio. Editada por la Embajada de Brasil en España; número 41; Madrid, España: 1976.
- RICOEUR, Paul. **Teoria da Interpretação**. Lisboa: Edições 70, 1976.
- ROCHA FILHO, J.B. **Física e Psicologia**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003.
- SÁ, O. **A Escritura de Clarice Lispector**. Petrópolis: Vozes, 1993.
- \_\_\_\_\_. **Clarice Lispector – a travessia do oposto**. São Paulo: Annablume, 1999.
- SABINO, Fernando. **Cartas Perto do Coração**. Rio de Janeiro / São Paulo: Record, 2001.
- SCHMIDT, Rita Terezinha. Do Lugar da Teoria à Teoria do Lugar: ficções e/ou subjetividades em questão. In: Fazendo Gênero. Seminário de Estudos sobre a Mulher. **Anais**. Santa Catarina: UFSC, 1996.
- \_\_\_\_\_. Pensar (D) As Margens: Estará o Cânone em Estado de Sítio? In: V Congresso da ABRALIC. **Anais**. São Paulo, 1998.
- \_\_\_\_\_. Clarice Lispector e Margaret Atwood: nomear o não-dito. In: SCHMIDT, Rita Terezinha. **Ensaio: a ficção de Clarice – nas fronteiras do (im)possível**. Porto Alegre: Sagra Luzzatto, 2003. p 178-203.
- SCHMIDT, Rita Terezinha (Org.). **A Ficção de Clarice – nas fronteiras do (im) possível**. Ensaio do CPG em Letras da UFRGS. Porto Alegre: Ed. Sagra Luzzatto, 2003.
- SCHÜLER, Donaldo. **Teoria do Romance**. São Paulo: Ática, 1989.
- SEGRE, C. **Le strutture e il tempo**. Torino: Einaudi, 1974.

SILVA, P. R.. Espírito e Imaginação na Criação Literária. **Junguiana**. Revista da Sociedade Brasileira de Psicologia Analítica. São Paulo: p.19-29. 1985.

SILVA, Vitor Manuel de Aguiar e Silva. **Teoria e Literatura**. São Paulo: Martins Fontes, 1976.

SOUZA, Carlos Mendes de. **Clarice Lispector: figuras da Escrita**. Centro de Estudos Humanísticos Universidade do Minho. Braga: 2000.

SUPLEMENTO Literário Minas Gerais, Belo Horizonte, 1987, ano XXII, n. 1091, Edição Especial organizada por Nadia Battello Gotlib.

SZKLO, Gilda Salem. “O Búfalo”. Clarice Lispector e a herança da mística judaica. **Revista Remate de Males**. UNICAMP, Campinas: n. 09, p. 107-113, 1989.

TADIÉ, Jean-Yves. **A Crítica Literária no Século XX**. Rio de Janeiro: Ed. Bertrand Brasil, 1992.

TREVISAN, Zizi. **A Reta Artística de Clarice Lispector**. São Paulo: Pannartz Ltda., 1987.

TZVERAN, Todorov. **Estruturalismo e Poética**. São Paulo: Cultrix, 1968.

\_\_\_\_\_. **As Estruturas Narrativas**. São Paulo: Perspectiva, 1970.

VAUCLAIR, Sylvie. **Sinfonia das Estrelas – A Humanidade Diante do Cosmos**. São Paulo: Ed. Globo, 2002.

VIANNA, Lucia Helena. Figurativo Inominável: os quadros de Clarice (ou restos de ficção) In: ZILBERMAN, R.; VIEIRA, N.; NUNES, B.; VIANNA, L.H.; FRONCKOWIAK, A.; WASSERMAN, R. R. M.; WALDMAN, B.; OLIVEIRA, R. P.; FILIPOUSKI, A. M. R. **Clarice Lispector - A narração do indizível**. Porto Alegre: Artes e Ofícios Editora Ltda., 1998.

VON FRANZ, Marie Louise. **Number e Time**. Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 1974.

\_\_\_\_\_. **Alquimia: uma introdução ao Simbolismo e à Psicologia**. São Paulo: Cultrix, 1980.

\_\_\_\_\_. **A Interpretação dos Contos de Fadas**. Rio de Janeiro: Ed. Achiamé, 1981.

\_\_\_\_\_. **A Individuação nos Contos de Fadas**. São Paulo: Ed. Paulinas, 1985.

\_\_\_\_\_. **A Sombra e o Mal nos Contos de Fadas**. São Paulo: Ed. Paulinas, 1985.

\_\_\_\_\_. **Adivinhação e Sincronicidade**. São Paulo: Ed. Cultrix, 1985.

\_\_\_\_\_. **A Alquimia e a Imaginação Ativa**. São Paulo: Ed. Cultrix, 1992.

\_\_\_\_\_. **Reflexos da Alma: projeção e recolhimento interior na psicologia de C.G.Jung**. São Paulo: Cultrix/Pensamento, 1992.

\_\_\_\_\_. **O Feminino nos Contos de Fadas**. Rio de Janeiro: Ed. Vozes, 2001.

\_\_\_\_\_. **Mitos de Criação**. São Paulo: Editora Paulus, 2003.

WALDMAN, Berta. **Clarice Lispector**. São Paulo: Brasiliense, 1993.

WATT, Ian. **A Ascensão do Romance**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

YATES Francis. **Giordano Bruno e a tradição hermética**. São Paulo: Ed. Cultrix, 1995.

ZILBERMAN, R.; VIEIRA, N.; NUNES, B.; VIANNA, L.H.; FRONCKOWIAK, A.;  
WASSERMAN, R. R. M.; WALDMAN, B.; OLIVEIRA, R. P.; FILIPOUSKI, A. M. R.  
**Clarice Lispector – a narração do indizível**. Porto Alegre: Artes e Ofícios Editora Ltda.,  
1998.

ZILBERMAN, Regina. A Estrela e seus Críticos. In: ZILBERMAN, R.; VIEIRA, N.;  
NUNES, B.; VIANNA, L.H.; FRONCKOWIAK, A.; WASSERMAN, R. R. M.;  
WALDMAN, B.; OLIVEIRA, R. P.; FILIPOUSKI, A. M. R. **Clarice Lispector - A  
narração do indizível**. Porto Alegre: Artes e Ofícios Editora Ltda., 1998. p.7-16.