

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE HISTÓRIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

NATÁLIA PERES CARVALHO

**UM ROMANCE DE FORMAÇÃO: REPRESENTAÇÕES DA CLASSE MÉDIA
BRASILEIRA EM “CIRANDA DE PEDRA” (1954), DE LYGIA FAGUNDES TELLES**

GOIÂNIA

2023



UFG

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE HISTÓRIA

TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO (TECA) PARA DISPONIBILIZAR VERSÕES ELETRÔNICAS DE TESES

E DISSERTAÇÕES NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a [Lei 9.610/98](#), o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou download, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

O conteúdo das Teses e Dissertações disponibilizado na BDTD/UFG é de responsabilidade exclusiva do autor. Ao encaminhar o produto final, o autor(a) e o(a) orientador(a) firmam o compromisso de que o trabalho não contém nenhuma violação de quaisquer direitos autorais ou outro direito de terceiros.

1. Identificação do material bibliográfico

☒ [X] Dissertação ☐ [] Tese ☐ [] Outro*: _____

*No caso de mestrado/doutorado profissional, indique o formato do Trabalho de Conclusão de Curso, permitido no documento de área, correspondente ao programa de pós-graduação, orientado pela legislação vigente da CAPES.

Exemplos: Estudo de caso ou Revisão sistemática ou outros formatos.

2. Nome completo do autor

Natália Peres Carvalho

3. Título do trabalho

UM ROMANCE DE FORMAÇÃO: REPRESENTAÇÕES DA CLASSE MÉDIA BRASILEIRA EM "CIRANDA DE PEDRA" (1954) DE LYGIA FAGUNDES TELLES

4. Informações de acesso ao documento (este campo deve ser preenchido pelo orientador)

Concorda com a liberação total do documento ☒ [X] SIM ☐ [] NÃO¹

[1] Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. Após esse período, a possível disponibilização ocorrerá apenas mediante:

a) consulta ao(à) autor(a) e ao(à) orientador(a);

b) novo Termo de Ciência e de Autorização (TECA) assinado e inserido no arquivo da tese ou dissertação.

O documento não será disponibilizado durante o período de embargo.

Casos de embargo:

- Solicitação de registro de patente;

- Submissão de artigo em revista científica;
- Publicação como capítulo de livro;
- Publicação da dissertação/tese em livro.

Obs. Este termo deverá ser assinado no SEI pelo orientador e pelo autor.



Documento assinado eletronicamente por **Natália Peres Carvalho, Discente**, em 25/09/2023, às 07:52, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Marcos Antonio de Menezes, Usuário Externo**, em 25/09/2023, às 09:49, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **4068058** e o código CRC **44D1C6BD**.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE HISTÓRIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

NATÁLIA PERES CARVALHO

**UM ROMANCE DE FORMAÇÃO: REPRESENTAÇÕES DA CLASSE MÉDIA
BRASILEIRA EM “CIRANDA DE PEDRA” (1954), DE LYGIA FAGUNDES TELLES**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Faculdade de História da Universidade Federal de Goiás, como requisito parcial para a obtenção do título de mestre em História. Área de concentração: Culturas, Fronteiras e Identidades. Linha de pesquisa: Poder, Sertão e Identidades.

Orientador: Prof. Dr. Marcos Antônio de Menezes

Coorientador: Prof. Dr. Robson Pereira da Silva

GOIÂNIA

2023

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do
Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

Carvalho, Natália Peres

Um romance de formação: Representações da classe média
brasileira em "Ciranda de Pedra" (1954), de Lygia Fagundes Telles
[manuscrito] / Natália Peres Carvalho. - 2023.
CLXIV, 164 f.

Orientador: Prof. Marcos Antônio de Menezes; co-orientador
Robson Pereira da Silva.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Goiás,
Faculdade de História (FH), Programa de Pós-Graduação em História,
Goiânia, 2023.
Bibliografia.

1. Ciranda de Pedra. 2. Infância. 3. Família. 4. Lygia Fagundes
Telles. I. Menezes, Marcos Antônio de , orient. II. Título.

CDU 94(81)



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS

FACULDADE DE HISTÓRIA

ATA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO

Ata nº **068/2023** da sessão de Defesa de **Dissertação** de **NATÁLIA PERES CARVALHO**, que confere o título de **Mestre(a) em História**, na área de concentração em **Culturas, Fronteiras e Identidades**.

Ao/s **vinte dias de setembro do ano de dois mil e vinte e três**, a partir da(s) **14h00**, via **Videoconferência**, realizou-se a sessão pública de **Defesa de Dissertação** intitulada **UM ROMANCE DE FORMAÇÃO: REPRESENTAÇÕES DA CLASSE MÉDIA BRASILEIRA EM "CIRANDA DE PEDRA" (1954) DE LYGIA FAGUNDES TELLES**. Os trabalhos foram instalados pelo(a) Orientador(a), Professor(a) Doutor(a) **Marcos Antônio de Menezes (PPGH/UFG)** com a participação dos demais membros da Banca Examinadora: Professor(a) Doutor(a) **Robson Pereira da Silva (Mackenzie)**, Coorientador/membro titular externo; Professor(a) Doutor(a) **Lays da Cruz Capelozi (NEHAC/UFU)**, membro titular externo; Professor(a) Doutor(a) **Thaís Leão Vieira (UFMT)**, membro titular externo. Durante a arguição os membros da banca **não fizeram** sugestão de alteração do título do trabalho. A Banca Examinadora reuniu-se em sessão secreta, a fim de concluir o Julgamento da **Dissertação**, tendo sido(a) o(a) candidato(a) **aprovado(a)** pelos seus membros. Proclamados os resultados pelo(a) Professor(a) Doutor(a) **Marcos Antônio de Menezes**, Presidente da Banca Examinadora, foram encerrados os trabalhos e, para constar, lavrou-se a presente ata que é assinada pelos Membros da Banca Examinadora, ao(s) **vinte dias de setembro do ano de dois mil e vinte e três**.

TÍTULO SUGERIDO PELA BANCA



Documento assinado eletronicamente por **Marcos Antonio de Menezes, Usuário Externo**, em 21/09/2023, às 16:11, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Elias Nazareno, Coordenador de Curso**, em 22/09/2023, às 14:50, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **4003331** e o código CRC **0B91B395**.

Referência: Processo nº 23070.049180/2023-02

SEI nº 4003331

AGRADECIMENTOS

Sempre que começamos uma nova fase acadêmica, escutamos que será difícil. Eu escutei isso em cada uma das etapas da minha formação. Felizmente, e por inúmeros motivos, venci todas. Mas, sinceramente, eu não pensei que “venceria” o mestrado. Quem conhece a pessoa por trás da aluna sabe o porquê. Então, sim, foi difícil, foi muito difícil – eu pensei que não conseguiria. Em alguns momentos eu nem mesmo queria conseguir. Quis desistir muitas e muitas vezes. Chego até aqui com a certeza de que somente pelos meus próprios esforços eu não teria conseguido. Então, gostaria de agradecer àqueles que, de uma forma ou de outra, fizeram por mim o que eu mesma não podia fazer.

Agradeço à minha mãe, Elaine, e ao meu pai, Rodrigo, por todo apoio e amor dedicados a mim para que eu pudesse viver os sonhos que escolhi. Eu acredito no poder e na importância de uma boa família e sou muito grata por ter vocês.

Agradeço ao Fernando por me achar tão inteligente, repetir isso para mim quando eu não acreditava e ter dito tantas vezes que eu era forte o bastante para alcançar esse objetivo. Obrigada, lindo.

Agradeço aos meus minicunhados, Angelina e Mathias, pela alegria de viver, principalmente, nos dias cinzas em que eu só queria um pouquinho de cor, e vocês foram um arco-íris inteiro. Obrigada 

Agradeço ao meu orientador, Marcos Antônio de Menezes, por ter me apoiado nessa jornada. Marcos, eu pensei que sabia quem era você na graduação, mas foi na pós que eu realmente o conheci. Muitas pessoas falam que você tem um coração enorme, e elas estão certas. Obrigada por ter me aceitado e acolhido como sua orientanda, pelos livros emprestados, pelos conselhos e pela paciência. Obrigada mesmo.

Agradeço ao Robson Pereira da Silva, meu coorientador, mas... como agradecer? Acho que a linha entre uma coisa e outra foi muito tênue para nós, mais uma vez. Assim como na minha monografia, em inúmeros momentos, eu pensei se o que estava fazendo por mim era por ser meu coorientador ou por ser meu amigo. Independentemente da resposta, eu só tenho a agradecê-lo. Robson, quero que saiba que seu apoio foi fundamental para que o meu mestrado fosse concluído. Eu não tenho como o retribuir, mas desejo que a vida faça isso por mim. Vencemos.

Agradeço à banca examinadora, composta por Miguel Rodrigues de Sousa Neto e Thaís Leão Vieira. O momento do exame de qualificação foi um divisor de águas para a construção da minha pesquisa, e cada comentário e sugestão foram essenciais para o resultado deste trabalho.

Agradeço à banca examinadora da defesa pelo aceite em participar e pela leitura minuciosa desta pesquisa. Muito obrigada Lays da Cruz Capelozi e Thaís Leão Vieira.

Por fim, agradeço a Deus por tudo aquilo que palavras não são capazes de expressar.

RESUMO

Esta pesquisa objetiva investigar como Lygia Fagundes Telles produz dada representação acerca da família de classe média, destacando as dimensões da infância e dos locais atribuídos às mulheres na sociedade de então. Isso a partir do romance *Ciranda de pedra*, de 1954, que apresenta características do romance de formação. Nessa obra, observaremos o processo de desenvolvimento de Virgínia, a protagonista, que faz parte de uma “família” desestruturada e que tem como algozes a solidão e a rejeição. Para isso, apresentamos um estudo que analisa as redes de sociabilidade de Lygia Fagundes Telles, como ela constrói uma narrativa de si e os caminhos que foram percorridos pela autora até o lançamento da obra *Ciranda de pedra*, verificando seu processo de construção e sua recepção no meio literário. O enredo do romance é perpassado por temas variados, assim, neste trabalho, também discutimos opressão feminina, preconceito racial e sexual, decadência do sistema patriarcal e outras questões importantes para os fins aos quais dedicamos esta análise. Como suporte para o desenvolvimento desta pesquisa, nos valem das concepções teóricas de Antonio Candido (1989), Cristina Ferreira Pinto (1990), Philippe Airès (1986), entre outros.

Palavras-chave: *Ciranda de pedra*; infância; e família.

ABSTRACT

This research aims to investigate how Lygia Fagundes Telles produces a certain representation of the middle-classes family, highlighting the dimensions of childhood and the roles assigned to women in that society, based on the novel *Ciranda de Pedra*, published in 1954, which exhibit characteristics of a bildungsroman. In this work we will observe the process of development of Virgínia, the protagonist, who is part of a disrupted “family” and is plagued by loneliness and rejection. To achieve this, we present a study that analyzes the sociability networks of Lygia Fagundes Telles, how she constructs a narrative of herself and the paths that the author traversed until the publication of the novel *Ciranda de Pedra*, verifying also the construction process as well as its reception on the literary world. The plot of the novel is permeated by various themes, so, in this study we also discuss female oppression, racial and sexual prejudice, the fall of the patriarchal system and other important issues relevant for the focus of this analysis. In order to support the development of this research, we draw upon theoretical concepts from Antonio Candido (1989), Cristina Ferreira Pinto (1990), Philippe Airès (1986), among others.

Keywords: *Ciranda de Pedra*; Infancy; Family.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
CAPÍTULO 1 – LYGIA FAGUNDES TELLES – DA INVENCIONICE INFANTIL AO EXERCÍCIO CONSCIENTE DO OFÍCIO DE ESCREVER	20
1.1. “GRAVAR A INVENÇÃO PARA GARANTIR A SUA PERMANÊNCIA” – A CONSTRUÇÃO DE LYGIA FAGUNDES TELLES E SEUS PRIMEIROS ESCRITOS	24
1.2 NO FIO DA MEMÓRIA – A CONSTRUÇÃO DE LYGIA FAGUNDES TELLES ENQUANTO AUTORA	39
1.3 DO CONTO AO ROMANCE – DUAS FACES DE UMA AUTORA	49
1.4 LYGIA E SUAS REDES DE SOCIABILIDADE – DO OFÍCIO AO AFETO	53
CAPÍTULO 2 – A EXPERIÊNCIA BURGUESA E AS OPRESSÕES SOBRE AS MULHERES EM “CIRANDA DE PEDRA”	77
2.1. A SANIDADE AMEAÇADA: A DECADÊNCIA DO SISTEMA PATRIARCAL E O FEMININO EM CIRANDA DE PEDRA (1954)	85
CONSIDERAÇÕES FINAIS	119
CAPÍTULO 3 – INFÂNCIA E FORMAÇÃO DILACERADA NO ROMANCE “CIRANDA DE PEDRA”	123
3.1 – CIRANDA DE PEDRA NA PERSPECTIVA DO <i>BILDUNGSROMAN</i> FEMININO	126
3.2 – OS DUENDES: O DESENCANTO, O DESENRAIZAMENTO FAMILIAR E O AUTOCONHECIMENTO EM CIRANDA DE PEDRA (1954)	138
3.3 – DAS TRANSFORMAÇÕES	152
CONSIDERAÇÕES FINAIS	156

INTRODUÇÃO



Mas essa certeza de que posso servir ao próximo, essa esperança, não vai desaparecer enquanto eu for viva. É uma forma de amor. Acho que é isso. No fundo, a literatura é uma forma de amor.

- TELLES, 1998

A presente dissertação é o aprofundamento de uma pesquisa iniciada a alguns (não muitos) anos atrás. Desde os anos iniciais da minha graduação, venho me relacionando com a obra da autora Lygia Fagundes Telles, como objeto de pesquisa, tendo a literatura como campo de conhecimento dialógico com a história. Em 2018, na minha monografia intitulada *As representações femininas na obra As Meninas, de Lygia Fagundes Telles, de 1973*, me dediquei a analisar os perfis femininos presentes na obra. Nessa obra, Telles retrata muito bem o panorama político do país, que estava vivendo o auge da Ditadura Militar, na década de 1970. Desse modo, através da obra, objetivei analisar tanto as representações femininas do romance quanto o contexto sociocultural, histórico e político do país bem como a relação entre as duas coisas, tendo em vista que a própria autora afirma que partiu “da realidade para a ficção” (TELLES, 2009, p. 297) para que pudesse construir suas personagens. Nesta pesquisa, busco retroagir no recorte temporal. Agora, o foco volta-se para a década de 1950, a fim de compreender como a autora produz dada representação acerca da família de classe média, destacando as dimensões da infância e dos locais atribuídos às mulheres na sociedade de então, isso, a partir do romance *Ciranda de pedra*, de 1954, com características do romance de formação.

Dessa feita, esta pesquisa objetiva investigar, por meio dos acontecimentos da trajetória de Lygia Fagundes Telles e da obra *Ciranda de pedra*, de que maneira a autora se constrói enquanto mulher e escritora olhando para o tema da infância e da posição social de parte

específica das mulheres brasileiras, aquelas pertencentes à classe média. Analisamos, assim, o processo de construção e parte da recepção da referida obra bem como a rede de sociabilidade da qual Telles fez parte, sempre considerando as formas de vivências, diálogos e os temas que reverberaram na construção de seu universo ficcional. Além disso, a presente dissertação também busca examinar o romance de 1954, analisando as representações femininas a partir das questões da infância, relações entre homens e mulheres e a construção de uma espécie de um romance de formação, postas por Telles ao viver e perspectivar o contexto social da década de 1950.

Ao longo de sua carreira profissional, Lygia Fagundes Telles alcançou grande renome entre a crítica brasileira, sendo reverenciada como uma das grandes contistas e romancistas da nossa literatura. Telles nasceu em 1923, na capital paulista, e faleceu no mesmo lugar, aos 98 anos de idade, em 2022. Durval de Azevedo Fagundes, seu pai e primeiro incentivador, era advogado, e sua mãe, Maria do Rosário Silva Jardim de Moura, pianista e “dona de casa”. Além de escritora, Lygia também se dedicou à educação física e ao direito – se formou na Faculdade de Direito do Largo de São Francisco em 1946. Por volta do ano de 1941, Telles já havia se inserido no circuito literário, principalmente, por meio da participação nas rodas literárias da faculdade e ao frequentar livrarias por onde passavam escritores famosos, como Mário e Oswald de Andrade. É nesse mesmo ano que ela passa a colaborar com a Academia de Letras da Faculdade e com os jornais acadêmicos *Arcádia* e *A balança*.

Entrevistada inúmeras vezes, inclusive por colegas de ofício, Lygia Fagundes Telles era sempre questionada sobre seus processos criativos, que também nos interessam para a composição apresentada no primeiro capítulo desta dissertação. Em certa ocasião, Clarice Lispector, que se tornaria uma de suas melhores amigas, indagou-lhe a respeito da maneira como nasciam seus contos e romances, e ela lhe respondeu:

Lembro que algumas ideias podem nascer de uma simples imagem. Ou de uma frase que se ouve por acaso. A ideia do enredo pode ainda se originar de um sonho. Tentativa vã de explicar o inexplicável, de esclarecer o que não pode ser esclarecido no ato da criação. [...] tudo é sombra. Mistério. O artista é um visionário. Um vidente. [...] tanta luta, tanto empenho que não exclui a disciplina. A paciência. A vontade do escritor de se comunicar com o seu próximo, de seduzir esse público que olha e julga. Vontade de ser amado. De permanecer. Nesse jogo ele acaba por arriscar tudo. *Vale o risco? Vale se a vocação for cumprida com amor, é preciso se apaixonar pelo ofício, ser feliz nesse ofício. Se em outros aspectos as coisas falham (tantas falham) que ao menos fique a alegria de criar.* (CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA, 1998, p. 123, grifo nosso)

Tanto na epígrafe quanto na citação acima observamos que Lygia Fagundes Telles associa a literatura e o seu ofício a uma forma de amor e ao exercício constante da escrita. Para a autora, a literatura tem o poder de melhorar as pessoas, de livrá-las dos vícios e das loucuras (TELLES, 1998, p. 43), sendo uma forma de servir ao outro em sociedade. Assim, enquanto expressão artística e forma de comunicação, reconhecemos a importância da literatura para a construção das identidades culturais e para o estudo e reflexão das experiências humanas que constituem o mundo, pois, assim como defende Márcia Gobbi, acreditamos que “[...] toda criação artística é produto de um tempo e de um lugar específicos, e corresponde a uma determinada atuação do homem em interação com o seu universo” (GOBBI, 2004, p. 37). De acordo com Marisa Majolo (1995), é na Grécia que estão localizadas as primeiras reflexões mais sistemáticas do que hoje chamamos de literatura, tida por ela como um produto social. Dessa feita, a produção da literatura e seus artefatos culturais são objetos históricos.

Da mesma forma que considerava a literatura um instrumento de poder, a autora paulista também via nela uma maneira de promover a visibilidade de indivíduos excluídos, apresentando em seu escopo literário uma preferência por sujeitos marginalizados e trazendo para suas narrativas seres estigmatizados por suas existências e que buscam sobreviver em meio à realidade em que estão inseridos, como ela mesma defende: “Esses são os tipos que me tocam, me emocionam mais. Eu procuro nessas vidas miúdas, apagadinhas, marginalizadas, os meus temas. O ouro, o poder, as plumas, não me interessam: é a fala muda que me comovo, a fala obscura” (CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA, 1998, p. 122). Mas também não deixou de enquadrar personagens representantes de segmentos privilegiados economicamente, porém, dilacerados em suas dimensões relacionais e psíquicas. Não é novidade que a autora é conhecida por representar de forma bastante intimista o universo de mulheres, as privilegiando em sua constelação de personagens. Em *Ciranda de pedra* (1954), romance através do qual, aos olhos da crítica, Lygia Fagundes Telles teria alcançado sua maturidade literária, a autora elege o feminino como escopo de sua ficção, apresentando perfis distintos por meio da história de suas personagens, atestando sua predileção pela experiência da classe média brasileira urbana, pois

A partir da década de 1950 assiste-se a um outro tipo de abordagem sobre as questões urbanas. As intervenções nas cidades, no âmbito do nacional-desenvolvimentismo, ocorreram segundo a perspectiva de que o crescimento econômico seria o fator fundamental das transformações: "o projeto de constituição da nação desloca-se para o eixo econômico", o que implicaria a urbanização do país, pois esta provocaria o rompimento com "as visões localistas prevaletentes nos pequenos povoados do interior, desenvolvendo-se em contrapartida uma percepção social identificada com o nacionalismo". (LOHN, 2007, p.)

A década de 1950 foi marcada pelos ares do desenvolvimento atrelado à expansão do capitalismo, com a presença do governo Vargas (1951-1954), o Plano de Metas do governo de Juscelino Kubitschek (1956-1961), a programação extensiva do parque industrial e o aprofundamento das relações entre o empresariado e o Estado com interesses de abertura para a entrada de capital externo, com aspirações de estabilidade econômica. Trata-se de mais um momento de organização dos interesses da burguesia no campo político e cultural. A década de 1950, momento de produção da obra, foi vivida montada em anseios que visavam ao Brasil projetado para um futuro sob a égide da variação da ideia de desenvolvimento. Segundo Meyer (2014, p. 85-86):

Os anos 50 foram o período em que, no Brasil, o discurso em torno do desenvolvimento nacional foi posto na agenda, sobretudo na segunda metade da década. Havia um consenso entre elites políticas e econômicas, intelectuais e opinião pública de que o país vivenciava profundas transformações e, mesmo passando por crises econômicas conjunturais, ele estava “em desenvolvimento”, fase intermediária que conduziria a estrutura capitalista plenamente desenvolvida. Todos os segmentos estavam preocupados com a forma mais adequada de realizá-lo, sendo que, no final da década, “[...] são incorporadas definitivamente as ideias desenvolvimentistas, pois as elites e o governo tinham ampla consciência das mudanças que haviam ocorrido dentro do país ao longo dos últimos anos” (GORENDER, 1983, p. 39). As ideias que permearam o imaginário nacional dos anos 50 eram as de que havia no Brasil “[...] a crença na transformação do presente com o objetivo de construção de um futuro alternativo ao próprio presente” (NEVES, 1976, p. 109). Esse sentimento alimentou a utopia desenvolvimentista que tomou conta do país na época, culminando com o Plano de Metas de JK, que propunha acelerar o tempo histórico, anunciando a chegada do futuro.

É nesse ínterim que a produção de *Ciranda de pedra* acontece e nos deixa reverberações. Na obra, não há um tom condescendente com a classe “desenvolvimentista”, então, enquadrados em aspectos da experiência burguesa, a forma e o conteúdo produzem certa crítica a determinados valores, como a ideia da formação dilacerada de uma jovem dívida entre tensões e obstruções familiares.

Ademais, é importante trazermos aqui, de forma concisa, alguns conceitos que nos interessam nesta pesquisa, como o de ficção, principalmente, quando analisados pelo viés da história cultural. Ora, tanto a história quanto a ficção compreendem dois campos de conhecimento que constantemente são alvos de debates e estudo, sendo permeados por mudanças e reestruturações no modo de pensarmos e fazermos história. Essas alterações são analisadas por Sandra Jatahy Pesavento, em *História e história cultural* (2012), em que a autora aborda as modificações pelas quais a história passou pelos decênios da década de 1970, desembocando na insatisfação com algumas “[...] matrizes de interpretação” (PESAVENTO, 2012, p. 9) para explicar o real, colaborando para um novo cenário no campo da história, que

atualmente é chamado de história cultural, um campo que se consolidou por meio de mudanças epistemológicas pautadas na reorientação da postura dos historiadores e que é, principalmente, perpassado pela noção de cultura. Ora, no século XIX, os historiadores se norteavam por um conceito muito restrito de “cultura”, ignorando as manifestações culturais populares, os objetos produzidos pelo homem fora da vida oficial e a vida cotidiana. Isso muda no século XX, e novas visões vão sendo incorporadas às interpretações historiográficas, aceitando-se que “Ao existir, qualquer indivíduo já está automaticamente produzindo cultura [...]. A própria linguagem, e as práticas discursivas que constituem a substância da vida social, embasam essa noção mais ampla de cultura” (BARROS, 2003, p. 145).

Através dessas mudanças, novos conceitos¹ foram incorporados à história, como o de representação, imaginário, narrativa, sensibilidades e, por fim, o de ficção. Assim, compreendemos o conceito de ficção a partir de como este é diagnosticado por Jacques Rancière em *O efeito de realidade e a política da ficção* (2010), em que a

Verossimilhança não é somente sobre que efeito pode ser esperado de uma causa; ela também diz respeito ao que pode ser esperado de um indivíduo vivendo nesta ou naquela situação, que tipo de percepção, sentimento e comportamento pode ser atribuído a ele ou ela. Posto de outra maneira, a questão da ficção contém dois outros aspectos entrelaçados entre si. A ficção designa certo arranjo dos eventos, mas também designa a relação entre um mundo referencial e mundos alternativos. Isso não é uma questão de relação entre o real e o imaginário. Isso é questão de uma distribuição de capacidades de experiência sensorial, do que os indivíduos podem viver, o que podem experimentar e até que ponto vale a pena contar a outros seus sentimentos, gestos e comportamentos. Este é o caso do conto ao qual se refere Barthes, “Um coração simples”, de Flaubert. O barômetro não está lá para comprovar que o real é o real. A questão não é o real, é a vida, é o momento quando a “vida nua” — a vida normalmente devotada a olhar, dia após dia, se o tempo será bom ou ruim — assume a temporalidade de uma cadeia de eventos sensorialmente apreciáveis que merecem ser relatados. O ocioso barômetro expressa uma poética da vida ainda desconhecida, manifestando a capacidade de qualquer um (por exemplo, da velha empregada de Flaubert) de transformar a rotina do dia-a-dia na profundidade da paixão, seja por um amante, um senhor, uma criança, seja por um papagaio. O efeito de realidade é um efeito de igualdade. Mas a igualdade não significa somente a equivalência entre todos os objetos e sentimentos descritos pelo romancista. Não significa que todas as sensações são equivalentes, mas que qualquer sensação pode produzir em qualquer mulher pertencente às “classes mais baixas” uma aceleração

¹ De acordo com Sandra Jatahy Pesavento (2012), os conceitos citados são assim resumidos: *representação*, cuja “ideia central é [...] a da substituição, que recoloca uma ausência e torna sensível uma presença.” (PESAVENTO, 2012, p. 40); *imaginário*, entendido como “um sistema de ideias e imagens de representação coletiva que os homens, em todas as épocas, construíram para si, dando sentido ao mundo.” (PESAVENTO, 2012, p. 43); *narrativa*, em que o historiador tem “em mente que a verdade deve comparecer no seu trabalho de escrita de História como um horizonte a alcançar, mesmo sabendo que ele não será jamais constituído por uma verdade única e absoluta.” (PESAVENTO, 2012, p. 51); e *sensibilidades*, que traz para os domínios da História “a questão do indivíduo, da subjetividade e das histórias de vida” (PESAVENTO, 2012, p. 56).

vertiginosa, fazendo-a experienciar as profundezas da paixão. (RANCIÈRE, 2010, p. 78).

Assim, para a história, a realidade e a ficção dialogam entre si. Lygia Fagundes Telles expressa seu gosto por misturar a “realidade com o imaginário” (TELLES, 2010, p. 72) e fazer “ficção em cima da ficção” (TELLES, 2010, p. 72). Portanto, para a construção deste capítulo, buscamos investigar fontes como outros trabalhos acadêmicos², jornais e revistas em que estão presentes textos autorais de Lygia, prefácios e posfácios presentes nas obras da autora e a produção acadêmica sobre a autora, que vai de encontro ao enfoque ao qual esta pesquisa se propõe, principalmente, sua trajetória e seu romance *Ciranda de pedra*. Ao olhar para esses documentos, analisamo-los a partir da propositura de Carlos Alberto Vesentini:

Eles podem ser bem mais, muito mais, que folhas mortas, de um tempo igualmente morto, à espera do meu labor, por exemplo. Eles são dotados de ação. Quero dizer que muito dessas páginas, amadas por nós e prediletas na seleção de um período específico, não são nada neutros. Penso nos jornais, nos discursos, nos relatórios: eles expressam prática política, luta política sendo, naquele momento de consubstanciação dessa mesma prática, práxis de sujeitos atuantes. (VESENTINI, 1997, p. 93)

Assim, buscamos compreender o processo de significação da obra da autora ao longo do tempo. Isso se dá, então, a partir da análise de fontes orientada pela perspectiva da história cultural, pela qual o material/fonte analisado é de ordem artística, crítica e científica, o qual encontra-se presente em livros, artigos, materiais de imprensa, audiovisuais etc. Para abordar tais documentos, nos valeremos do método de problematização da temática proposta.

No romance, de 1954, Telles expõe os desdobramentos que se deram a partir do triângulo amoroso vivido por Laura, Natércio e Daniel, tecendo sua narrativa pelo viés da infância e da família em processo de dilaceração. Como dito anteriormente, a obra em questão foi escrita na década de 1950, e nela a autora situa seus leitores no contexto de sua produção ao abordar a decadência do sistema patriarcal e expor as transformações pelas quais o Brasil passava no momento do pós-guerra e com o alavanque do processo desenvolvimentista. A autora buscou pensar quais seriam os lugares nos quais as mulheres seriam lançadas naquele contexto, sobretudo, na família de classe média de tendência liberal. Tidas como protetoras da

² A fortuna crítica sobre Lygia Fagundes Telles é extensa. Destacamos alguns trabalhos importantes, como *Dispersos & Inéditos: estudos sobre Lygia Fagundes Telles* (2009), de Vera Maria Tietzmann Silva; *Técnica narrativa em Lygia Fagundes Telles* (1972), de Katia Oliveira; *O Bildungsroman feminino: quatro exemplos brasileiros* (1990), de Cristina Ferreira Pinto; *Cadernos de Literatura Brasileira: Lygia Fagundes Telles* (1998), por Instituto Moreira Salles; *A (Des)Ordem familiar da Ciranda de Pedra: Uma leitura da construção identitária dos personagens do romance lygiano* (2017), de Licilange Gomes Alves.

família, as mulheres eram incumbidas de proteger suas famílias para que esse núcleo pudesse resistir às mudanças que já eram observadas:

Na segunda metade do século XX a família hierárquica, organizada em torno do poder patriarcal, começou a ceder lugar a um modelo de família onde o poder é distribuído de forma mais igualitária: entre o homem e a mulher, mas também, aos poucos, entre pais e filhos... O poder do patriarca burguês é tributário da queda de figura centralizadora do monarca: é nesta transição que a família ganha importância disciplinar, de célula formadora dos cidadãos e perpetuadora das condições do poder (KEHL apud LUCENA, 2020, p. 132).

Se analisarmos o Brasil, chegaremos à conclusão de que, por mais que tivemos alguns avanços no que diz respeito à valorização da mulher, ainda somos um país bastante conservador, machista e misógino, o que se reflete de várias formas na nossa sociedade. Podemos analisar, por exemplo, o fato de que nem sempre as mulheres podiam exercer determinadas práticas, como frequentar escolas e universidades ou votar. No Brasil, algumas atividades, como escrever e pintar, não foram tão negadas a elas, sendo que desde o século XIX alguns espaços já eram ocupados por mulheres pertencentes a determinados grupos sociais.

Ao tratar das mulheres ao longo da história, Mary Del Priore (2007) cita a obra “O segundo sexo”, publicada em 1949. O livro é um clássico de uma das filósofas mais aclamadas nos movimentos feministas, Simone de Beauvoir, que “[...] fez uma observação fundamental: as mulheres não tinham história, não podendo, conseqüentemente, orgulharem-se de si próprias.” (PRIORE, 2007, p. 217), sendo a inserção da mulher na história um dos primeiros objetivos do movimento. A autora expressa que a história da mulher irá emergir a partir dos anos 1970, juntamente com a segunda onda do feminismo, em que as lutas estavam voltadas para o direito ao corpo, ao prazer e contra o patriarcado. Esse foi um período muito importante, no qual, antes mesmo dos historiadores, as feministas é que fizeram a história da mulher, em que teremos dois polos fundamentais que servirão de base para esse momento intelectual: “[...] fazer surgir as mulheres no seio de uma história pouco preocupada com as diferenças sexuais e demonstrar a opressão, a exploração e a dominação que sofriam e que as subjugava” (PRIORE, 2007, p. 220).

É para dar conta dessas perspectivas que se propõe esta pesquisa. Ao respondê-las a contento, acreditamos estar contribuindo para uma melhor compreensão do papel social e cultural da mulher brasileira naquele momento, observado de modo privilegiado pela escrita literária de Lygia Fagundes Telles. Ao mesmo tempo, ao ser realizado, este trabalho se mostra

como um contributo à historiografia recente que busca eleger a mulher como sujeito e objeto situados no primeiro plano da história

As ideias que serão expostas aqui foram organizadas em três capítulos: no primeiro, “Lygia Fagundes Telles – Da invencionice infantil ao exercício consciente do ofício de escrever”, buscamos fazer uma análise do lugar que Lygia Fagundes Telles constrói para si em sua profícua trajetória enquanto escritora. A autora considera que *Ciranda de pedra* (1954) é sua primeira obra, porém, as obras que vieram antes dessa, apesar de renegadas por ela, também exercem importante função para que Telles viesse a se tornar a “dama da literatura brasileira”, como é conhecida. Assim, a partir das tensões da construção da memória da autora, analisamos a confluência entre sua vida e obra desde seus primeiros escritos até chegarmos em *Ciranda de pedra*, inclusive, apresentamos questões que envolvem a hierarquia entre os gêneros literários.

Já no segundo capítulo, “A experiência burguesa e as opressões sobre as mulheres em ‘Ciranda de Pedra’”, nos aprofundamos especificamente no enredo de *Ciranda de pedra*, a fim de analisarmos as representações femininas que são colocadas por Telles em seu romance, sobretudo, pensando como o núcleo familiar burguês posiciona a mulher socialmente.

Em *Ciranda de pedra*, os leitores irão conhecer Virgínia, a protagonista, que trilhará uma jornada em busca de autodescobrimento até alcançar a maturidade. O percurso será difícil, pois, como companheira de trajeto, a menina/jovem terá, na maioria das vezes, apenas a solidão. Por fim, no terceiro capítulo, “Infância e formação dilacerada no romance ‘Ciranda De Pedra’”, nos dedicamos a pensar como a autora elabora o desenvolvimento da personagem Virgínia, analisando o romance sob o viés da criação de uma perspectiva de formação feminina bem como pensando de que maneira a infância é apresentada na obra.

CAPÍTULO 1 – LYGIA FAGUNDES TELLES – DA INVENÇIONICE INFANTIL AO EXERCÍCIO CONSCIENTE DO OFÍCIO DE ESCRREVER



“Ao tempo e ao acaso eu acrescento o grão de imprevisto. E o grão da loucura, a razoável loucura que é infinita na nossa finitude. Vejo minha vida e obra seguindo assim por trilhos paralelos e tão próximos, trilhos que podem se juntar (ou não) lá adiante, mas tudo sem explicação, não tem explicação.”

- TELLES, 2010

Assim como todos os indivíduos, Lygia Fagundes Telles também viveu seus próprios processos de construção de identidade, processos esses que a fizeram ser considerada, atualmente e já há algum tempo, uma das maiores escritoras da literatura brasileira. Lygia não nasceu escritora consagrada nem nasceu reconhecida assim. Partindo dessa perspectiva, este capítulo tem por objetivo analisar como Lygia Fagundes Teles construiu uma narrativa de si buscando rasurar o seu lugar junto ao cânone da literatura brasileira, sobretudo, na medida em que ela nega suas primeiras obras, passando a definir o romance *Ciranda de pedra* como marco inicial de sua carreira. Porém, ao voltar para as críticas da época, percebemos que seus dois primeiros livros de contos já lhe apontam o lugar que viria a ocupar na literatura nacional. Assim, é possível percebermos que esses livros fazem parte da narrativa de formação da autora, embora ela os negue. Dessa feita, buscamos compreender a construção da autora desde os primeiros escritos até *Ciranda de pedra*, analisando a intersecção entre sua vida e obra³,

³ O acervo bibliográfico de Lygia Fagundes Telles é composto das seguintes obras: *Porão e sobrado* (livro de contos, 1938), *Praia viva* (livro de contos, 1943), *O cacto vermelho* (livro de contos, 1948), *Ciranda de pedra* (romance, 1954), *Verão no aquário* (romance, 1963), *O jardim selvagem* (livro de contos, 1965), *Antes do baile verde* (livro de contos, 1970), *As meninas* (romance, 1973), *Seminário dos ratos* (livro de contos, 1977), *A disciplina do amor* (ficção e memória, 1980), *Mistérios* (livro de contos, 1981), *As horas nuas* (romance, 1989), *A estrutura da bolha de sabão* (livro de contos, 1991), *A noite escura e mais eu* (livro de contos, 1995), *Invenção*

principalmente, por meio da análise de sua trajetória de vida, sua inserção no meio literário e as relações que construiu ao longo do tempo.

Em *Narrar a si mesmo e rasurar o cânone: feminismos e literatura contemporânea* (2018), a autora Milena Britto discute a maneira como o cânone literário é marcado pelo silenciamento em torno da mulher ao constatar que, desde a Grécia às colônias, foi o homem o narrador de tudo e todos, sendo que “[...] essas narrativas se impõem sob tradições forjadas e canonizadas” (BRITTO, 2018, p. 41), sendo que

No entanto, sabemos da importância do resgate de autoras que intelectuais feministas vêm fazendo, não apenas para a nossa história, mas para evidenciar a força e a resistência de mulheres que, sob inúmeras estratégias, ousaram rasurar essa tentativa de controle através do ato da escrita e da publicação de suas ideias. (BRITTO, 2018, p. 41)

Esse esforço é importante tanto no sentido de dar visibilidade às mulheres quanto para romper com o pensamento patriarcal de que elas não são capazes de escrever sobre temáticas do interesse do mundo social e coletivo, de modo que a mulher entra como escritora em um lugar potente e político. Britto questiona-se, então, de que maneira as mulheres narram a si mesmas e quais representações surgem da escrita de autoras que foram renegadas da história literária pelos homens. Como resposta, ela conclui que a expressão do “si” está cada vez mais em evidência na literatura contemporânea de autoria feminina, sendo possível observar que

o falar de si é utilizado por muitas escritoras não como uma forma narcísica de fincar a sua existência a partir de uma importância exagerada e pretenciosa do eu, mas como desafio às normas universais da escrita, às estéticas ligadas à tradição europeia, aos sujeitos predominantes na literatura: homens brancos de classe média ou mulheres brancas com questões existenciais pressupostas a partir de estereótipos e de um sujeito universal (BRITTO, 2018, p. 42).

O que observo nas escritas de muitas autoras é uma literatura configurada como ato político, ainda que esteja livre de sê-lo, no sentido de deixá-la acessível de forma direta a partir de sua manta estética. Não é só o dizer, é como este dizer se põe inserido numa rede de interesses coletivos que circulam em torno da produção artística. Estas escritas de si acabam alimentando uma ética do viver político, do viver em torno de uma causa particular que represente a universalidade da cidadania, dos direitos humanos, as liberdades sexuais, a quebra de parâmetros de beleza e comportamento que excluía

e memória (ficção e memória, 2000), *Durante aquele estranho chá* (ficção e memória, 2002), *Histórias de mistério* (livro de contos, 2002), *Meus contos preferidos* (antologia de contos, 2004), *Meus contos esquecidos* (antologia de contos, 2005), *Conspiração de nuvens* (ficção e memória, 2007), *Capitu* (roteiro cinematográfico escrito em parceria com seu esposo, Paulo Emílio Salles Gomes, 2008), *Passaporte para a China* (livro de crônicas, 2011), *Um coração ardente* (livro de contos, 2012), *O segredo* (livro de contos, 2012) e, por último, *Os contos* (todos os contos de Lygia Fagundes Telles reunidos em um único volume, 2018).

absolutamente tudo o que estivesse fora do controle de certas classes e de certas etnias. (BRITTO, 2018, p. 43-44)

Para Britto, o narrar a si mesma não significa fazer um relato de caso, estando mais relacionado com a construção de uma narrativa em que as autoras ficcionalizam suas memórias ao se descobrirem como parte de um processo histórico e participantes de determinado grupo social, sendo que para a autora as narrativas de si “[...] revelam a existência de uma proposta política nas escritas de muitas autoras contemporâneas” (BRITTO, 2018, p. 49).

Dialogando com essa perspectiva, Lilia Moritz Schwarcz (2019) elucida que a escrita de si seria a expressão do testemunho na literatura, exemplificando suas ideias por meio da abordagem dos escritos no período da pós-emancipação no Brasil, destacando a obra de Lima Barreto. Schwarcz detecta que as obras que analisou utilizam-se do testemunho e da história pessoal como parte primordial:

Expressas sob a forma de trocas epistolares, diários ou novelas, com enredos e personagens ficcionais que mal escondem seus autores por detrás deles, essas obras literárias representam uma expressão individual, mas também coletiva, uma vez que pautadas por uma experiência de grupo, pela busca pela inclusão social, pela denúncia da exclusão e da discriminação, pela luta por promoção da igualdade e da efetiva liberdade. (SCHWARCZ, 2019, p. 137)

A historiadora evidencia que a distinção entre a obra de Lima Barreto e outros literatos do cânone da época se dá à medida que o autor toca em temas que não aparecem em outras obras, no caso, principalmente, o racismo vigente no Brasil:

O escritor [...] jamais negou que fazia “literatura de si”. E com tamanha intensidade, que a história de Lima Barreto acabava por “se confundir”. Confunde-se com sua história privada. Confunde-se com uma certa história do Brasil que prometeu inclusão, mas entregou muita exclusão social. Confunde-se, ainda, com sua obra sem ser um resumo dela. Lima poderia ser reconhecido em cada um de seus personagens, bem como passaria a viver como seus personagens. Ele era Isaías Caminha, Gonzaga de Sá, Clara dos Anjos, Vicente Mascarenhas, e vivia assombrado por todos eles. Na verdade, eles eram seus fantasmas, prediletos (SCHWARCZ, 2019, p. 137-138).

A escrita de si diz respeito, então, ao atravessamento de obra e vida. Em *Durante aquele estranho chá* (2010), Lygia Fagundes Telles diz o seguinte: “Vejo minha vida e obra seguindo assim por trilhos paralelos e tão próximos, trilhos que podem se juntar (ou não) lá adiante [...]” (TELLES, 2010, p. 72), de maneira que, assim como Schwarcz observa essa escrita narrativa

em Lima Barreto, também a observamos no fazer literário de Lygia Fagundes Telles por meio da ficcionalização da própria vida, muitas vezes “[...] plasmada na experiência individual, mas dizendo respeito a uma sociabilidade de grupo” (SCHWARCZ, 2019, p. 143), cruzando limites entre ficção e não ficção.

De acordo com João Teixeira Lopes (1998), os “mundos da cultura”, ainda que se caracterizem como espaços parcialmente autônomos, são “socialmente estruturados, de produção, expressão e fruição culturais” (LOPES, 1998, p. 179). Daí a relevância de pensarmos a autora Lygia Fagundes Telles enquanto produto de uma rede de sociabilidade, distanciando-se da ideia de uma figura mítica isolada e intocável, uma vez que “A produção artística contemporânea necessita, com efeito, de uma complexa rede de mediadores (auxiliares, críticos, divulgadores, comerciantes, executantes, fornecedores, colecionadores, etc.), bem como do trabalho colectivo. [...]” (LOPES, 1998, p. 180), como teoriza Pierre Bourdieu ao romper com a ideia do produtor como criador absoluto na égide dos conceitos de campo e *habitus*, defendendo que

as propriedades dos agentes, as suas práticas, os seus gostos, dependem da posição que ocupam no espaço social em que se encontram inseridos, interiorizando e incorporando, por mediação do *habitus*, um conjunto de propriedades estruturais [...] Desta forma, o *habitus* apresenta-se como o “princípio gerador e unificador que traduz as características intrínsecas e relacionais de uma posição num estilo de vida unitário, isto é, num conjunto unitário de escolhas de pessoas, de bens, de práticas (LOPES, 1998, p. 182).

Dessa feita, cultura e sociabilidade estão interligadas e servem de fonte uma para a outra, uma vez que os indivíduos se valem da cultura para estabelecer suas relações. Assim:

A cultura, enquanto fonte de sociabilidade, reside na concepção dos interesses culturais como “interesses comuns de conversa sociável.” Ao ser tema de conversa, aproxima ou afasta as pessoas, forma círculos de sociabilidade mais ou menos restritos, estimula a constituição de mercados matrimoniais, facilita ou dificulta projectos de mobilidade social (LOPES, 1998, p. 186).

1.1. “GRAVAR A INVENÇÃO PARA GARANTIR A SUA PERMANÊNCIA” – A CONSTRUÇÃO DE LYGIA FAGUNDES TELLES E SEUS PRIMEIROS ESCRITOS

“Não é charminho de escritor, não. Falo assim, porque antes de ser alfabetizada eu já contava histórias.”

- TELLES, 1998

Reverenciada como uma das principais escritoras da literatura brasileira, Lygia Fagundes Telles elucida que começou a escrever⁴ antes mesmo de ser alfabetizada. Isso porque a autora, mesmo que não pudesse levar suas histórias para o papel devido ao fato de ainda não ter passado pelo processo de aprender a unir uma letra à outra, formar palavras e destas, então, construir suas narrativas, ainda assim, já guardava mundos e personagens dentro da sua cabecinha infantil, numa intenção de inscrever suas invenções, assegurando a permanência destas: “[...] a palavra precisava ser guardada como os vaga-lumes ou as borboletas que eu caçava e fechava nas caixas de sabonete. Teria nascido nesse tempo o antigo instinto de permanecer através da palavra [...]” (CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA, 1998, p. 10). As histórias, que antes ficavam bem protegidas apenas para si própria, quando foram compartilhadas com o mundo, fizeram com que ela se canonizasse como uma das principais escritoras da literatura brasileira, além de ser a primeira mulher do nosso país a ser indicada ao Prêmio Nobel de Literatura (Ebiografia, 2016).

Lygia Fagundes Telles nasceu em 19 de abril, no ano de 1923, na capital paulista. A “baronesa de Tatuí”, como gostava de brincar seu pai, é a quarta filha de Durval de Azevedo Fagundes e Maria do Rosário Silva Jardim de Moura. Devido ao trabalho de seu pai, que exerceu as funções de delegado e promotor público, Lygia passou sua infância em cidades do interior de São Paulo, como Sertãozinho, Apiaí, Descalvado, Areias e Itatinga. Sua ocupação nos anos iniciais da sua vida era ouvir as histórias contadas por outras crianças, depois, criar seus próprios contos e apresentá-los na sua casa (Cf. CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA, 1998, p. 9).

Ainda no interior do estado, Telles foi alfabetizada em 1931 e, a cada dia, mostrava-se mais interessada pelo mundo ficcional, aproveitando as folhas finais de seus cadernos para escrever suas histórias:

A exemplo das que ouvia, estas primeiras narrativas eram sempre aterrorizantes, com mulas-sem-cabeça, tempestades e lobisomens. “Gravar a

⁴ CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA, 1998, p. 28

invenção para garantir a permanência [...]. A palavra precisava ser guardada como os vagalumes ou as borboletas que eu caçava e fechava nas caixas de sabonete. Teria nascido nesse tempo o antigo instinto de permanecer através da palavra, que é a negação da morte”, relembra a escritora. Acostumado a freqüentar casa de jogos, o pai de Lygia gostava de levá-la com ele a esses lugares “para dar sorte”, justificava. “Meu pai jogava baralho e roleta. Sempre que perdia, virava-se para mim, apalpando os bolsos vazios e dizia, esperançoso: ‘Amanhã a gente ganha’. Na roleta, gostava de jogar no verde. Eu, que jogo na palavra, sempre preferi o verde, ele está em toda a minha ficção. É a cor da esperança, que aprendi com meu pai”, diz a escritora (CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA, 1998, p. 10).

Os escritos rascunhados nas páginas de seus cadernos dão lugar a doze contos reunidos no seu primeiro livro, *Porão e sobrado* (1938). A obra foi publicada por meio dos recursos de seu pai e conta com doze contos organizados em duas partes. Uma delas fala sobre os habitantes pobres da cidade, moradores dos “porões”, e a outra trata da elite, dos moradores dos “sobrados”, como escreve a autora no prefácio da obra:

E aquelas minhas aspirações (literárias) complicadas foram-se reduzindo. De tudo, só restou um punhado de vidas que resolvi alojar no “Porão”. Mas entre essa gente pobre, vieram alguns burgueses. E precisei construir um “Sobrado”. Carinhosamente o(s) recebo nesta minha primeira obra, na qual tudo pode faltar, menos uma cousa: a sinceridade (CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA, 1998, p. 5)

Na capa, a escritora assinou apenas “Lígia Fagundes”, e, apesar de marcar a estreia da autora, o livro é considerado por ela como morto, assim como todas suas produções antes de *Ciranda de pedra* (1954), o seu primeiro romance, de modo que quando lhe perguntam qual é o nome da sua primeira obra, ela responde que é *Praia viva* (1943), justificando que

Em primeiro lugar, ela considera “ginasianos” os 12 contos nele reunidos (não só porque foram escritos quando cursava o antigo ginásio). O segundo motivo: num país que lê tão pouco e tão mal, por que incentivar a leitura de uma obra que não representa aquilo de que melhor um autor pode produzir? (CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA, 1998, p. 5).

Porém, diferentemente do que a autora pontua sobre sua obra de estreia, a recepção desta não foi tida como a de uma produção “ginasiana”, no sentido de representar escritos iniciantes e imaturos. Pelo contrário, a grande maioria da crítica da época considera que *Porão e sobrado* (1938) seria a notícia do surgimento de uma grande nova escritora brasileira. É o que aparece, por exemplo, em uma matéria sobre a autora no Jornal *Diário de Pernambuco*: “[...] O livro fez sucesso: Lygia foi considerada ‘adolescente prodígio’, tendo, como anjos tutelares, entre outros,

Mário Donato, Fernando Góis, Afonso Schmidt, Origenes Lessa” (DIÁRIO DE PERNAMBUCO, 1956, p. 8).

Assim, na divulgação do seu primeiro livro de contos, os jornais já se referiam a Lygia Fagundes Telles como “escritora paulista”, principalmente, por sua “interessante colaboração nos jornais e revistas da Paulicéia”, como afirma o Jornal *O Cruzeiro* (1938). Além disso, no mesmo ano, o autor Érico Veríssimo fazia sucesso com o lançamento de *Olhai os lírios do campo* (1938), e Lygia Fagundes Telles enviou um exemplar de sua obra ao autor, que não só gostou do que leu como também colaborou com sua carreira ao indicar para alguns círculos literários da época.

Refutando novamente a autora, o Jornal *O Malho* (1938) apresenta uma matéria que coloca *Porão e sobrado* como sendo, provavelmente, “[...] um dos melhores livros de contos brasileiros do ano” (O MALHO, 1938, p. 33), fazendo elogios a Lygia Fagundes Telles, que escreve com segurança e domínio do que se propôs a fazer:

Os enredos são apanhados sem preocupação de escolha, as personagens são colhidas na vida. Os dramas que ellas vivem não têm complicações, mas possuem toda a intensidade dos dramas verdadeiros, Alguns contos parecem poemas pela graça sem affectação do estylo e, sobretudo, pela frescura das paisagens e quadros esboçados. “Pintada” é um desses contos admiraveis (O MALHO, 1938, P. 33).

A matéria, que é ilustrada pelo rosto de Lygia Fagundes Telles, ainda ressalta o quanto a escritora tem pouca idade, uma vez que quando lançou a obra em questão tinha apenas quinze anos, de modo que, apesar de jovem “[...] já sabe ver a vida e sabe transplantá-la para a literatura, o que é, sem dúvida, muito mais difícil” (O MALHO, 1938, p. 33).

Porão e sobrado tem seu prefácio escrito por Afonso Schmidt, que foi jornalista, escritor, dramaturgo e um participante ativo da política brasileira. De acordo com a Biblioteca Nacional Digital, Schmidt iniciou seu interesse pelo jornalismo com doze anos, colaborando com alguns jornais de sua cidade e como escritor aos 16 anos, quando publica, juntamente com Oduvaldo Viana, o semanário literário *Zig-Zag*. Foi fundador do periódico *Vésper*, em Santos, e em 1911 publicou seu primeiro livro de poesias, o *Janelas abertas*. No período entre 1918 e 1924, no Rio de Janeiro, foi diretor do jornal *Voz do Povo*, um periódico de esquerda. Em São Paulo, trabalhou nos jornais *Folha de São Paulo* e *Estado de São Paulo*, sendo que nesse primeiro publicou os romances *A sombra de Julio Frank*, *Zanzalá* e *A marcha*, todos com referências à abolição. Em 1936, foi premiado como intelectual do ano com o *Troféu Juca Pato*.

É patrono da cadeira 138 do Instituto Histórico e Geográfico dos Santos e membro da Academia Paulista de Letras, ocupando a cadeira nº 10. Na obra *Tradição e modernidade: Afonso Schmidt e a literatura paulista, 1906-1928* (2002), Maria Célia Rua de Almeida Paulillo expõe que a importante contribuição de Afonso Schmidt para a literatura brasileira se deve, principalmente, aos seus esforços ao popularizar a cultura nacional por meio da melhoria da qualidade do livro nacional, da evidenciação dos escritores brasileiros e da promoção de uma boa leitura.

O prefácio escrito por um escritor já renomado e importante para a literatura brasileira chama a atenção da crítica. Em matéria para o Jornal *Correio Paulistano*, Nelson Werneck Sodré também vai na contramão do discurso, a posteriori, que Lygia Fagundes Telles adota a respeito de *Porão e sobrado*. Para Sodré, um dos mais importantes historiadores brasileiros, o livro começa agradando ao público consumidor de contos justamente por contar com a apresentação do escritor Afonso Schmidt. Sodré afirma que o livro é uma grande promessa no gênero, elogiando tanto os diálogos quanto as cenas e a maneira como Lygia escreve de forma com que os leitores façam uma leitura fluida, afirmando que no cenário de contos brasileiros “[...] havia mesmo necessidade de ampliar o número dos que sabem tratar o gênero. [...] Este ‘Porão e Sobrado’ é uma grande promessa porque se adivinha que, sendo estréia optima, pode ampliar-se em apuramento considerável de qualidades” (CORREIO PAULISTANO, 1939, p. 4).

Verificamos, então, que por mais que Lygia Fagundes Telles empreenda um discurso de que seu primeiro livro é amador e desprovido de aspectos interessantes, existe uma crítica de peso afirmando o contrário. Nesse caso, por exemplo, *Porão e sobrado* é validado por um grande historiador e por um escritor de renome na literatura brasileira, Nelson Werneck Sodré e Afonso Schmidt, tendo, assim, sua obra chancelada desde que começa a dar os seus primeiros passos como escritora, alcançado visibilidade, inicialmente, como escritora de contos e não de romances, como busca autoafirmar.

Voltando aos aspectos da trajetória escolar da autora, Lygia Fagundes Telles cursa o ensino fundamental no Instituto de Educação Caetano de Campos (São Paulo), concluindo-o no ano de 1939. No ano seguinte, ingressa na Escola Superior de Educação Física, também na capital paulista, e, paralelamente, começa o curso pré-jurídico com o intuito de preparar-se para a Faculdade de Direito do Largo de São Francisco, que ela inicia no ano de 1941. Observemos que os cursos superiores que Telles realizou eram, além de dissemelhantes, tipicamente masculinos na época, porém, a decisão da autora em ter em seu currículo duas formações é assim justificada:

Depois do que aconteceu com meu pai, que perdeu tudo o que tinha, fiquei com um verdadeiro pavor da instabilidade econômica. Fazer dois cursos superiores era uma forma de me garantir. Se não conseguisse me estabelecer numa profissão, teria a outra. Foi um cálculo de futuro! Eu sabia que nunca poderia viver só de literatura. Então precisava de uma, se possível duas profissões que me rendessem o bastante para viver às minhas custas, sem depender de ninguém – inclusive de marido. Pensando nisso, eu acho uma coisa interessante da minha parte: uma jovenzinha naquela época preocupada em se manter sozinha e não em se assegurar economicamente às custas de um casamento, por exemplo (CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA, 1998, p. 40).

Observemos que a autora expressa uma vontade que fazia parte dos anseios de determinada parcela feminina na época em questão, sendo ela a independência financeira. Por outro lado, dá notícias de uma favorável condição financeira, haja vista que a possibilidade de cursar Direito na Faculdade do Largo de São Francisco não estava ao alcance de todos que desejavam, e revela as aspirações quanto a sua carreira literária, uma vez que a referida faculdade estava profundamente ligada a uma tradição literária:

[...] a poesia sempre esteve presente na história da Faculdade de Direito de São Paulo.

[...] a poesia inspiradora e criadora figura no pórtico desta Casa com os nomes de Álvares de Azevedo, Castro Alves e Fagundes Varela, de tal modo que não se sabe se se entra nesta Faculdade para estudar Direito ou para realizar obra de arte, para fazer poesia (REALE, 1976, p. 227).

A criação do Curso Jurídico influi em um novo cenário nos movimentos sociais tanto na cidade de São Paulo quanto a nível nacional, uma vez que a faculdade recebia alunos de variados estados do país. Assim como pontua França (2019), a instalação do curso de Direito promove alterações significativas na cidade de São Paulo, principalmente, na “vida social e cultural” (FRANÇA, 2019, p. 22), uma vez que a presença dos estudantes modifica “profundamente a dinâmica social da cidade. Bares, tabernas, falatório e conversações mudaram o dia-a-dia de uma cidadezinha, transformando-a em um núcleo bastante fervilhante de produção intelectual e cultural” (FRANÇA, 2019, p. 22), advindas não somente do que era promovido pelo currículo regular do Curso Jurídico, mas também do que era refletido no meio literário, como afirma Massaud Moisés (1967).

... o aparecimento dum engenho tão vigoroso como o de Álvares de Azevedo não podia ser apenas obra do acaso. Era, também, efeito dum condicionamento sócio-cultural específico da Paulicéia de meados do séc. XIX: fruto da instalação da Faculdade de Direito e do progresso efetuado na cidade, o clima intelectual apresenta outro aspecto, em tudo diferente do atraso em que se vivera até a data (MOISÉS, 1967, p. 197, apud FRANÇA, 2019, p. 22).

Dessa maneira, fica evidente a importância que a Faculdade de Direito do Largo de São Francisco exerce no campo literário, uma vez que ela contemplou, além de bacharéis, escritores notáveis da literatura brasileira, como Álvares de Azevedo, Oswald de Andrade, José de Alencar, Bernardo Guimarães e o foco desta pesquisa, Lygia Fagundes Telles.

Em seu livro *Durante aquele estranho chá* (2010), Lygia Fagundes Telles compartilha o seu ponto de vista sobre o que de fato foram as transformações vividas pela sua geração na década de 1940. Para a autora, Norberto Bobbio estava correto ao afirmar que a revolução mais importante do século XX foi a feminina, desencadeada pela Segunda Guerra Mundial, momento esse em que os homens foram enviados em massa para a luta nas trincheiras, e as mulheres vislumbraram uma oportunidade de transitar efetivamente por locais que historicamente foram a elas negados, passando a ocupar espaços públicos, como as universidades, bem como o de exercer os ofícios antes reservados apenas à parcela masculina da sociedade:

Oportuno lembrar que em muitos casos essas mulheres demonstraram maior habilidade do que os homens no trato com certas máquinas, uma prova evidente de que as mãos femininas, afeitas aos trabalhos caseiros (as tais prendas domésticas), podiam lidar com uma prensa rotativa com a mesma facilidade com que bordavam uma almofada. Rápidas no aprendizado e estimuladas pela competição, assumiram os mais sofisticados ofícios. Apesar da desconfiança. Apesar do preconceito, indisfarçável preconceito mais visível nos países do Terceiro Mundo embora também no mundo rico continuasse ecoando — e com que ênfase! — a famosa pergunta de Freud com aquela irônica perplexidade, Mas afinal, o que querem as mulheres?!... (TELLES, 2010, p. 36).

Ora, a resposta para a pergunta de Freud não é das mais complicadas: as mulheres queriam, e continuam querendo, liberdade para fazer suas escolhas de vida, sejam elas quais forem. Ao ingressar na Faculdade de Direito, Lygia Fagundes Telles apresenta, então, uma postura que divergia do que era esperado das mulheres naquele momento não apenas por decidir se dedicar a uma faculdade e não a um casamento, por exemplo, mas também pela escolha de

se formar em Direito e Educação Física, o que também ia contra os padrões da época no que tange aos cursos que angariavam maior público feminino.

Porém, suas visões de mundo e possibilidades de escolha refletem a condição social da qual ela podia gozar, uma vez que o acesso ao ensino superior ainda era restrito à elite. No que diz respeito ao trabalho, por exemplo, entre os anos de 1920 e 1940, muitas mulheres já ocupavam espaços como comércios e indústria, chegando a compor a maior parte da mão de obra:

Apesar de significativa presença feminina nas fábricas, percebe-se que mulher ainda não detinha o status de trabalhadora e mantenedora do lar, ao menos dentro das representações dos documentos estatais e no discurso da moral burguesa à época. Esses discursos delimitavam as mulheres em cargos que não careciam de aperfeiçoamento profissional e, conseqüentemente, mal remunerados (PINHO, 2021, p.6).

Ou seja, as mulheres pobres já ocupavam diversos espaços públicos, principalmente, para exercer atividades remuneradas em busca do seu sustento e de suas famílias e não por anseios de emancipação. A valorização dos espaços privados como ambiente natural da mulher partiu da classe burguesa, que criou um discurso de que a função social das mulheres era o cuidado com o lar, marido e filhos, função essa que divergia da realidade das mulheres pobres:

A rua simbolizava o espaço do desvio, das tentações, devendo as mães pobres, segundo os médicos e juristas, exercer vigilância constante sobre suas filhas, nesses novos tempos de preocupação com a moralidade como indicação de progresso e civilização. Essa exigência afigurava-se impossível de ser cumprida pelas mulheres pobres que precisavam trabalhar e que para isso deviam sair às ruas à procura de possibilidades de sobrevivência. Aliás, não apenas em São Paulo: “toda a sua maneira de sobreviver implicava a liberdade de circulação pela cidade, pois dependiam de um circuito ativo de informações, bate-papos, leva-e-traz, contratos verbais” [...] . Em grande proporção responsáveis pela manutenção da família, a liberdade de locomoção e de permanência nas ruas e praças era vital para as mulheres pobres, que cotidianamente improvisavam papéis informais e forjavam laços de sociabilidade. (SOIHET, 2004, p. 306-307)

Assim, as mulheres pobres, que já estavam inseridas no mundo do trabalho, passam a ocupar um entre-lugar, pois, ao precisar manter-se por conta própria, passavam a não se encaixar nos moldes femininos do momento. De acordo com Besse (1999), por mais que a ascensão de Getúlio Vargas tenha promovido novos ares em relação às condições sociais e

econômicas, beneficiando o ampliamiento da educação feminina, somente uma pequena elite é favorecida, alcançando “[...] a autonomia e a independência econômica por via da realização acadêmica e profissional” (BESSE, 1999, p. 129, apud AZEVEDO; FERREIRA, 2009, p. 216).

A autora compartilha com os leitores a estranheza causada quando as mulheres anunciavam “sua vontade de fazer isto e não outra coisa” (TELLES, 2010, p. 36), como cursar o ensino superior nos anos de 1930 e 1940, reforçando novamente a influência da “rapidez das transformações que vieram com a decadência dos valores tradicionais em nome do progresso técnico e econômico [...]” (TELLES, 2010, p. 36-37), compartilhando ainda a maneira como sua mãe recebeu a notícia quando ela revelou o curso que desejava fazer:

Falei-lhe sobre os meus planos. Ela ouviu mas logo ficou apreensiva, Faculdade de Direito, filha? Entrar numa escola de homens, verdadeira temeridade que iria afastar os pretendentes, quem quer mulher que sabe latim? Todo homem tem medo de mulher inteligente, filha. Só os que não pensam em casamento é que ficam amigos da gente, ela advertiu. Sem saber, é claro, que ao seu modo dizia o que já dissera o poeta Baudelaire, *Aimer des femmes intelligentes est un plaisir de pédéraste...* Mas quando a noite baixou ela abriu o piano e ficou de novo animada, ora, se o meu primo que era um perfeito burraldo estava para receber o diploma de doutor, por que não eu? E fez a confidência, duas vezes a sua vocação fora contrariada, quis tanto ser cantora lírica, tinha uma bela voz de soprano. Quis depois continuar seus estudos de piano, o professor Chiafarelli (seria esse o nome?) previa para a jovem aluna um futuro tão brilhante. Suspirou melancólica. E de repente ficou animada, Você pode se casar mais tarde, filha, ou não se casa nunca, e daí? Faça o que o seu coração está pedindo, acrescentou e voltou-se enérgica para o piano, era a hora de Chopin (TELLES, 2010, p. 37).

Alguns anos antes, quando foi entrevistada pela *Revista Brasileira de Psicanálise* em 2008, Lygia Fagundes Telles já havia abordado um pouco desse impasse vivido por muitas mulheres, que se viam frente a uma faca de dois gumes, em que precisavam escolher entre aceitar o lugar que lhes era imposto ou o romper com ele, mesmo em meio às hostilidades. Esse impasse é observado pela autora através da figura de sua mãe, que precisou abrir mão de suas vontades para satisfazer as da sociedade, deixando de lado o seu desejo de se tornar cantora lírica para se casar, vivenciando o que Lygia Fagundes Telles chama de “condição da mulher-goiabada”:

É a mulher caseira, antiga “rainha do lar” que sabe fazer a melhor goiabada no tacho de cobre. A minha mãe, uma excelente pianista, não prosseguiu na

carreira que começou na adolescência porque estava dentro da mentalidade preconceituosa de seu tempo e também minha avó, minhas tias lá longe... Mulheres sem condições de ousar a profissão, sem coragem de atender ao *chamado*, *vocare* em latim. A vocação, a paixão. Eu me lembro, era menina quando ia com a cesta para colher goiabas no quintal da nossa casa lá em Sertãozinho e onde meu pai era promotor. Minha mãe seria mais feliz se fosse pianista? E se ela continuasse estudando e compondo naquele antigo piano preto com os quatro castiçais, hein? Mas esta seria uma extravagância, uma ousadia e em vez de abrir o álbum de Chopin ela abria o caderno de receitas (REVISTA BRASILEIRA DE PSICANÁLISE, 2008, p. 17).

Dessa maneira, observamos que Lygia Fagundes Telles esteve no seio das mudanças que foram se intensificando ao longo do século XX no que diz respeito à condição feminina, de modo que as suas memórias remetem às experiências de uma jovem que estava inserida em um contexto de intensas modificações intimamente ligadas à influência do movimento feminista no século em questão, as quais a autora observa:

Sou escritora e sou mulher — ofício e condição humana duplamente difíceis de contornar, principalmente quando me lembro como o país (a mentalidade) interferiu negativamente no meu processo de crescimento como profissional. Eu era reprimida mas disfarçava bem a minha timidez em meio à imensa carga de convenções cristalizadas na época. Não baixar a guarda, repetia a mim mesma, não baixar a guarda! Tinha aprendido esgrima nas aulas de Educação Física mas não era atenta porque vinha o adversário e haaá! espetava com a ponta do florete o meu coração exposto, era um pequeno coração de feltro vermelho pregado no lado esquerdo da túnica. Penso hoje que a minha libertação foi facilitada durante as extraordinárias alterações pelas quais passou o Brasil desde a minha adolescência até os dias atuais (REVISTA BRASILEIRA DE PSICANÁLISE, 2010, p. 96-97).

Novamente, as mudanças observadas pela autora no período dizem respeito muito mais a determinada classe social do que a todas as mulheres. Como ela bem afirma, era “escritora e mulher”, mas era também branca e burguesa, o que significa que as barreiras que precisou vencer eram diferentes daquelas enfrentadas, por exemplo, pelas mulheres pobres e negras ou brancas pobres. Assim, o movimento feminista ao qual Lygia Fagundes Telles se refere é o feminismo liberal, caracterizado por ter como base a emancipação feminina, mas ser “utilizado como um aparato dominador por meio da burguesia, moldado a partir do liberalismo, onde é um feminismo ‘bonito’, passivo, e altamente lucrativo” (FEITOSA, 2022, p. 25). Desse modo, como movimento social, o feminismo liberal destoa do movimento feminista, que busca valorizar a luta coletiva entre as mulheres, como pontua Carmen Silva (2017):

[...] o feminismo liberal luta para que o status de cidadão dos homens brancos, proprietários, se estendesse para elas, as mulheres brancas que podiam ser herdeiras. [...] é um feminismo que luta pelas conquistas individuais, que perpassa o mercado, como se elas alterassem a realidade de forma mais ampla a partir de cada conquista [...] (SILVA, 2017, p.128 apud FEITOSA, 2022, p. 26)

Assim, o feminismo liberal não estava preocupado com questionar a ordem vigente, a raiz do problema por assim dizer, mas, sim, propiciar “igualdade de direitos” para que mulheres brancas pudessem participar da vida pública e política, o que Silva (2017) observa como problemático, mas ao mesmo tempo importante para que outras conquistas fossem possíveis a posteriori. Porém, “[...] não podemos deixar de mencionar que essas mulheres que lutavam por acesso à educação, ao trabalho, à propriedade, etc., também eram responsáveis por explorar o trabalho de outras mulheres, majoritariamente negras” (SILVA, 2017, p.127 apud FEITOSA, 2022, p. 25).

Nessa perspectiva de classe e raça, Bell Hooks (2015), em *Mulheres negras: moldando a teoria feminista*, discute as fronteiras do feminismo levando em consideração as experiências das mulheres negras e a exclusão destas das políticas feministas. Hooks afirma que o feminismo, nos Estados Unidos, não nasceu da grande maioria silenciada, definida por ela como as mulheres que sofrem com o machismo ou que são agredidas diariamente de diferentes maneiras (física, mental e/ou religiosamente, por exemplo), e, sim, por mulheres brancas e burguesas:

A famosa frase de Friedan, “o problema que não tem nome”, muitas vezes citada para descrever a condição das mulheres nesta sociedade, na verdade se refere à situação de um seleto grupo de mulheres brancas casadas, com formação universitária, de classe média e alta – donas de casa entediadas com o lazer, a casa, os filhos, as compras, que queriam mais da vida. Friedan conclui seu primeiro capítulo afirmando: “Não podemos continuar a ignorar essa voz íntima da mulher, que diz: Quero algo mais que meu marido, meus filhos e minha casa”. A autora definiu esse “mais” como profissões, sem discutir quem seria chamado para cuidar dos filhos e manter a casa se mais mulheres como ela própria fossem libertadas do trabalho doméstico e tivessem o mesmo acesso a profissões que têm os homens brancos. Ela não falou das necessidades das mulheres sem homem, sem filhos, sem lar, ignorou a existência de todas as mulheres não brancas e das brancas pobres, e não disse aos leitores se era mais gratificante ser empregada, babá, operária, secretária ou uma prostituta do que ser dona de casa da classe abastada. [...] Problemas e dilemas específicos de donas de casa brancas da classe privilegiada eram preocupações reais, merecedores de atenção e transformação, mas não eram preocupações políticas urgentes da maioria das mulheres, mais preocupadas com a sobrevivência econômica, a discriminação étnica e racial etc. Quando Friedan escreveu *A mística feminina*, mais de um terço de todas as mulheres estava na força de trabalho. Embora muitas desejassem ser donas de casa, apenas as que tinham tempo livre e dinheiro realmente podiam moldar suas

identidades segundo o modelo da mística feminina. Eram mulheres que, nas palavras de Friedan (1971, p. 110)., “ouviram dos mais avançados pensadores de nosso tempo que deveriam voltar atrás e viver sua vida como se fossem Noras, limitadas à casa de boneca dos preconceitos vitorianos”. (HOOKS, 2015, p. 193-195)

De acordo com Mary Del Priore (2007) em *História das mulheres: as vozes do silêncio*, o objetivo inicial da luta enfrentada pelas mulheres ao longo da história tratava-se, antes de mais nada, da própria inserção destas na mesma, afirmando que é a partir do século XIX que a questão da igualdade entre os sexos deixa de ser ignorada, e que é no século XX que as mulheres começam a ser pensadas também no espaço das ciências sociais e humanas. Priore afirma que “Era preciso admitir que a história das mulheres só começava quando uma delas rompia com o círculo infernal da história masculina e de suas leis, para tornar-se fonte e matéria da dinâmica social” (PRIORE, 2007, p. 224), pensamento este que faz parte das vivências que Lygia Fagundes Telles enfrenta bem como do que ela expressa ao dizer que era necessário assumir a luta, referindo-se, assim, ao seu desejo que se unia ao de outras tantas mulheres para romper com os padrões estabelecidos até o momento.

No que diz respeito ao Brasil, o movimento feminista toma uma forma mais concreta a partir das organizações em ascensão ao longo do século XX, em que os anseios destas passaram desde a busca por igualdade jurídica até o direito ao corpo. Partindo de condições concretas nas quais as mulheres se viam inseridas é que estas se organizaram em busca de seus interesses, como nos mostra Maria Salet Ferreira Novellino em seu texto *Movimento feminista no Brasil no século XX*. De acordo com ela, ao longo do século XX, o Brasil observou o movimento feminista assumir várias faces:

Em suas primeiras décadas, as mulheres lutavam por seus direitos políticos: votarem, serem votadas e exercerem cargos públicos. Prevaleciam, neste momento, os interesses estratégicos. Esse modo de organização, que marca o início do movimento feminista, luta pelo rompimento da reclusão das mulheres à esfera privada e, conseqüentemente, para o acesso delas, com segurança, à esfera pública, reivindicando igualdade jurídica entre mulheres e homens, maior facilidade de acesso à educação e ao emprego remunerado. Nos anos 30, a partir da promulgação do novo código eleitoral (1932), que incluía as mulheres no rol de eleitoras e de candidatas, a luta pelo direito ao voto foi substituída por ações voltadas a estimular as mulheres maiores de 21 anos e alfabetizadas a se inscreverem como eleitoras bem como para organizar candidaturas femininas com programas de interesse das mulheres. Entre o final dos anos 30, com o fechamento do Congresso, e até os anos 60, o movimento feminista sofre um refluxo e emerge um movimento contra a ditadura, procurando organizar a população para enfrentá-la. Mulheres militantes de partidos e de organizações de esquerda, criam organizações

‘femininas’ com cunho político tomando como bandeiras os interesses práticos das mulheres das classes trabalhadoras (NOVELLINO, 2018, p. 58).

Dessa maneira, notamos que, das décadas de 1910 a 1940, o movimento feminista no Brasil⁵ caminhava, ainda que a passos vagarosos, lado a lado com a inserção das mulheres na esfera pública, haja vista que ocupar esses espaços e participar ativamente da vida política do país representava estar mais perto do acesso à educação formalizada bem como ao trabalho remunerado. Em seguida, entre os anos de 1940 e 1970, o movimento feminista esteve associado à “[...] criação de organismos ligados a partidos ou frentes de esquerda, os quais procuravam organizar as mulheres em torno de seus interesses práticos” (NOVELLINO, 2018, p. 61), com o intuito de alcançar a emancipação social e econômica femininas. Por fim, nas décadas finais do século XX, os objetivos passam pelo rompimento dos padrões aos quais as mulheres se viam submetidas pelo patriarcalismo, de modo que as questões que antes eram vistas e tratadas apenas como assuntos da esfera privada passam a ser discutidas também na esfera pública, como as discussões a respeito da sexualidade das mulheres e o rompimento com uma visão apenas reprodutiva desta.

A trajetória acadêmica de Lygia Fagundes Telles se desenrola basicamente entre as décadas de 1930 e 1945, período esse que diz respeito à efervescência do governo de Getúlio Vargas. Em “*Brasil: uma biografia*”, Lília M. Schwarcz e Heloisa M. Starling apresentam um panorama geral da década, abordando o surgimento da Aliança Nacional e seus objetivos para o contexto político do período em questão:

A coalizão oposicionista utilizava o termo “Liberal” para sublinhar a pretensão de introduzir na vida pública nacional um modo novo de pensar o Brasil, intimamente associado à emergência de um programa de modernização do país. “Liberal”, no caso, exprimia um impulso para a indústria, trazia à tona o tema da incorporação de novos setores sociais na vida republicana e indicava a disposição desse grupo, uma vez no poder, de enfrentar a problemática dos direitos sociais: jornada de trabalho de oito horas, férias, salário mínimo, proteção ao trabalho feminino e infantil (SCHWARCZ; STARLING, 2015, p. 454-455).

⁵ Algumas organizações feministas ganham destaque nesse momento, como a *Federação Brasileira para o Progresso Feminino*, que era comandada por uma elite de mulheres educadas (a maioria com diploma universitário) na luta pelo voto feminino através de articulações com políticos; o *Partido Republicano Feminino*, fundado em 1910 sob a liderança da professora e jornalista Leolinda de Figueiredo Daltro, sendo composto, em sua maioria, por professoras que levantavam a bandeira da emancipação das mulheres; e a *Liga pelo Progresso Feminino*, fundada por Bertha Lutz e Maria Lacerda de Moura, tendo como objetivo principal a busca pela emancipação intelectual das mulheres e o direito ao voto feminino (Cf. NOVELLINO, 2018, p. 59-61).

Partindo desses objetivos, Getúlio Vargas direcionou o seu plano de governo, deixando sua marca na política trabalhista brasileira ao criar as leis de proteção, que contemplavam desde a jornada de oito horas de trabalho até o direito à aposentadoria. As mudanças sociais, políticas e econômicas que se deram durante o período aconteceram acompanhadas de traços do fascismo europeu⁶ e de grandes transformações no cenário econômico brasileiro, principalmente, no que diz respeito ao processo de industrialização, haja vista que o governo de Getúlio Vargas provoca um grande arranque capitalista⁷. Parte daqui da ideia de que “Capitalismo é um modo de produção de integração” (PINTO, 2011, p. 111) em que “todas as realidades sociais de uma formação social capitalista estão integradas ao seu vértice fundamental: a exploração da força de trabalho, não existe nenhuma materialidade socialmente institucionalizada fora desse espectro totalizante” (PINTO, 2011, p. 111). “O fato histórico fundamental do capitalismo é a prática institucional da exploração; assim, é da produção e realização da mais-valia que se constrói todo o edifício institucional do capitalismo” (PINTO, 2011, p. 111).

É o que nos mostra, por exemplo, os estudos de Teresa Cristina Novaes Marques, em *A regulação do trabalho feminino em um sistema político masculino, Brasil: 1932-1943* (2016). Nesse artigo, Marques trata das grandes mudanças que se deram no sistema político brasileiro a partir da década de 1930, cunhadas a partir de uma sindicalização dos trabalhadores bem como de reprimendas contra ativistas sindicais, desembocando “em um movimento que modulou a cidadania possível naqueles anos, especialmente a partir de 1935, quando as liberdades individuais passaram a sofrer crescentes restrições” (MARQUES, 2016, p. 669).

Desse modo, as relações de trabalho, que foram marcadas pelas questões de gênero⁸ ao longo de toda a história, se desenrolaram da mesma forma durante do governo de Getúlio

⁶ De acordo com Lilia M. Schwarcz e Heloisa M. Starling, “O centro de sustentação do Estado Novo estava corporificado funcional e pessoalmente na figura de Vargas — o único civil a comandar uma ditadura no Brasil, garantida pelas Forças Armadas, em especial pelo Exército, e apoiada numa política de massas. O novo regime fazia uso da leitura da obra de alguns pensadores políticos conservadores, como Alberto Torres, um defensor da ideia de que cabia ao Estado organizar a sociedade, fornecer um propósito à nação e implantar as mudanças de que o país necessitava. Também tinha nome e tonalidade fascistas. ‘Estado Novo’ designava a ditadura de Salazar, iniciada em Portugal em 1932, e o regime brasileiro compartilhava alguns traços com o fascismo europeu: a ênfase no poder do Executivo personificado numa liderança única; a representação de interesses de grupos e classes sociais num arranjo corporativo, isto é, sob a forma de uma política de colaboração entre patrões e empregados, tutelada pelo Estado; a crença na capacidade técnica posta a serviço da eficiência do governo e acompanhada da supressão do dissenso” (SCHWARCZ; STARLING, 2018, p. 374-375).

⁷ Cf.: CARVALHO, Natália Peres. O universo social representado por José Lins do Rego – Uma análise da obra “Usina” (1936). Revista Me Conta Essa História, nº 013, 2021.

⁸ Aqui, pensamos gênero enquanto categoria de análise histórica, sendo que o conceito é importante para compreendermos as relações de trabalho na medida em que, como aponta Maria Izilda S. de Matos em sua obra *Por uma história da mulher* (2000), “a categoria gênero procura destacar que a construção dos perfis de

Vargas, haja vista que, enquanto os homens tinham seus direitos políticos ligados à capacidade de serem economicamente ativos, as mulheres tinham o reconhecimento de seus direitos ligados à maternidade e ao lar. Nessa medida, observamos logo de imediato que o sistema trabalhista era receptivo aos homens e hostil às mulheres:

Durante o intenso debate público que se deu naqueles anos, grupos feministas se apresentaram à cena pública para reivindicar inicialmente o direito de votar e, uma vez conquistado esse direito em 1932, pressionar os homens públicos para avançar na agenda da igualdade jurídica com os homens. Nesse esforço, reivindicaram ter voz também na regulamentação dos ofícios exercidos por mulheres (MARQUES, 2016, p. 669).

Porém, não eram apenas os ambientes de trabalho que recebiam as mulheres com desconforto e desagrado, mas também as universidades, como podemos observar na maneira com que Telles descreve a forma com que ela e as outras jovens de sua turma eram recebidas pelos colegas no curso de Direito:

Éramos cinco ou seis mocinhas na turma de quase duzentos rapazes e que nos perguntavam com irônico espanto, “Mas o que vocês vieram fazer aqui? Casar?” No mesmo tom bem-humorado eu respondi: “Casar também, por que não?” Nessa época eu já escrevia os meus contos, outro ofício considerado masculino. Confesso que esse começo foi difícil, era um desafio. Estavam na moda as poetisas, aquelas declamadoras que brilhavam nos salões, mas escrever um livro com a liberdade de abordar todos os temas, ah! isso era outra coisa. Sim, foi um duro desafio porque o preconceito era antigo e profundo. Enfim, eu sabia que na opinião de Trotsky os que vão logo na primeira fila são os que levam no peito as primeiras rajadas. A solução era assumir a luta, sair da condição de mulher-goiabada... (REVISTA BRASILEIRA DE PSICANÁLISE, 2008, p. 17).

Verificamos então que a autora, que viveu suas experiências acadêmicas entre as décadas de 1930 e 1940, encontrava-se inserida em um contexto de transformações, que refletiam em diversas esferas da sociedade brasileira, influenciando, principalmente, na vida das mulheres. Desse modo, a atuação das feministas nesse momento é de grande importância no que tange às conquistas das mulheres, haja vista que, em meio a muitos dissabores, os pequenos deleites que tiveram foram através das conquistas que obtiveram na esfera política,

comportamento feminino e masculino define-se um em função do outro, uma vez que se constituíram social, cultural e historicamente em um tempo, espaço e cultura determinados” (Cf. MATOS, 2000, p. 16).

principalmente, no que diz respeito à inserção feminina no mercado de trabalho⁹, do qual fazia parte, por exemplo, Lygia Fagundes Telles, que, ao longo da década de 1940, trabalhou na Secretaria de Agricultura e, posteriormente, no Jornal carioca *A Manhã*.

Assim, Telles rompia com aquilo que no momento era o esperado no que diz respeito às funções destinadas ao público feminino trabalhador, que em sua grande maioria estavam associadas com atividades em que as mulheres eram designadas a limpar, cuidar, zelar e servir. De acordo com Marques, a expressão “trabalho feminino” era corrente no período político em questão, sendo que:

Reconhece-se que a expressão sugere haver um conjunto de atividades convencionalmente desenvolvidas apenas por mulheres, e por essa razão está inscrito na lógica do sexo biológico, que tanto os pensadores sociais têm buscado evitar atualmente. Entretanto, no pensamento e na ação política de feministas ativas nos anos 1930 e 1940, o trabalho feminino compreendia as numerosas atividades, remuneradas ou não, que as mulheres desenvolviam no lar e em espaços públicos, as quais as ativistas desejavam ver reconhecidas e valorizadas socialmente [...] (MARQUES, 2016, p. 671).

A autora aproveitou de forma intensa seus anos no curso de Direito, desfrutando de outros espaços promovidos pela faculdade, uma vez que, além de frequentar as rodas literárias da faculdade, gostava também “[...] de ir tomar caldo de cana num bar que ficava na esquina da Rua Barão de Itapetininga com a Praça da República” (CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA, 1998, p. 10), sendo que:

Outro ponto de encontro era a Jaraguá, uma livraria com salão de chá e galeria de arte. Era comum passarem por lá tanto escritores famosos, como Mário e Oswald de Andrade, quantos jovens intelectuais – caso do crítico de cinema e ensaísta Paulo Emílio Salles Gomes, da revista *Clima*, a quem Lygia conhecera no ano anterior numa palestra na Faculdade de Direito e que se tornaria seu segundo marido, mais de duas décadas depois. A escritora também integra nessa época a Academia de Letras da Faculdade e colabora com os jornais *Arcádia* e *A Balança*, veículos acadêmicos. Para ganhar a vida, trabalha como assistente do Departamento Agrícola do Estado de São Paulo (CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA, 1998, p. 10, grifo do autor).

⁹ De acordo com o *Anuário Estatístico do Brasil* (1939-1940), com dados coletados pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística nos anos em questão, das 351.574 mil pessoas associadas aos sindicatos de empregadores no nosso país, apenas 28.017 eram mulheres.

No ano de 1950, Lygia se casa com Goffredo da Silva Telles Jr., que, além de jurista, foi também seu professor na Faculdade de Direito, ocupando ainda o cargo de deputado federal pelo Partido de Representação Popular. Depois de casada, os dois se mudam para o Rio de Janeiro, onde funcionava a Câmara Federal. Em 1952, a autora retorna para a capital paulista, residindo em um apartamento localizado na Rua Martins Fontes, e lá começa a dedicar-se à escrita do seu primeiro romance, *Ciranda de pedra*, que nasce no mesmo ano que seu único filho, Goffredo da Silva Telles Neto, em 1954.

Durante esses anos, Lygia Fagundes Telles viajava com frequência para a fazenda Santo Antônio, que pertencia à família Silva Telles e era um dos lugares onde a autora se dedicava a escrever *Ciranda de pedra*. A fazenda, localizada em Araras (São Paulo), “[...] entrou para a história do movimento modernista em razão das reuniões que lá aconteceram na década de 20, com presença de Mário e Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral, Anita Malfatti e Heitor Villalobos” (CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA., 1998, p. 12), observando-se, assim, que desde muito cedo a autora convivia com pessoas bastante influentes no meio literário e artístico como um todo.

No ano de 1960, seu casamento com Goffredo da Silva Telles Jr. chega ao fim, e, em 1961, ela começa a trabalhar como procuradora do Instituto de Previdência do Estado de São Paulo, aposentando-se como funcionária pública trinta anos depois, em 1991. Entre esse espaço de tempo, a autora lança seu segundo romance, *Verão no aquário*, em 1963, mesmo ano em que passa a viver com Paulo Emílio Salles Gomes e começa a escrever um de seus mais renomados romances, *As meninas*¹⁰, que seria lançado em 1973 pela editora José Olympio, angariando os principais prêmios literários do país, sendo eles o Coelho Neto, da Academia Brasileira de Letras, o Jabuti, da Câmara Brasileira do Livro, e o de Ficção, da Associação Paulista de Críticos de Arte, iniciando, assim, a sua consolidação na literatura brasileira.

1.2 NO FIO DA MEMÓRIA – A CONSTRUÇÃO DE LYGIA FAGUNDES TELLES ENQUANTO AUTORA

“[...] É o meu ofício compreende? E como qualquer ofício, escrever exige essa seriedade, exige competência e amor. [...] O amor é a entrega, a doação, a paixão – e a paixão é a vocação. Se você for explicar a paixão, nunca conseguirá, ela é indefinível. Pois bem: para escrever é preciso ter a competência, que junta percepção e paciência, e o amor, aquela entrega total que significa convivência. [...]”

¹⁰ Sobre o romance *As Meninas* (1973) Cf.: CARVALHO, Natália Peres. As representações femininas na obra “As Meninas” de Lygia Fagundes Telles, de 1973. Monografia – Curso de Licenciatura em História, Universidade Federal de Jataí, Jataí, 2018.

No *Cadernos de Literatura Brasileira – Lygia Fagundes Telles* (1998), encontra-se, além da trajetória biográfica da autora, uma entrevista¹¹ em que Telles fala sobre diversos assuntos tanto de sua vida pessoal quanto profissional.

De acordo com o *CADERNOS*, logo que a autora soube que seria tema do quinto número do material organizado pelo Instituto Moreira Salles, ela se mostrou pronta a atender a revista, separando materiais fotográficos, pastas com arquivos originais, recortes de jornais e correspondências, em um aspecto ordenador da memória. De acordo com Meihy (2002), “Memórias são lembranças organizadas segundo uma lógica subjetiva que seleciona e articula elementos que nem sempre correspondem aos fatos concretos, objetivos e materiais. As memórias podem ser individuais, sociais ou coletivas” (Meihy, 2002, p. 54), tendo ainda a seletividade como uma de suas principais características, como expõe Jacques Le Goff (1990) ao observar que o ato de lembrar ou esquecer tem “o interesse, a afetividade, o desejo, a inibição, a censura” (LE GOFF, 1990, p. 426) como motivação. Sendo assim, o aspecto ordenador da memória é diagnosticado por Pierre Norra em *Entre memória e história – A problemática dos lugares*. No estudo em questão, Norra (1993) expõe que

À medida em que desaparece a memória tradicional, nós nos sentimos obrigados a acumular religiosamente vestígios, testemunhos, documentos, imagens, discursos, sinais visíveis do que foi, como se esse dossiê cada vez mais prolífero devesse se tornar prova em que não se sabe que tribunal da história. O sagrado investiu-se no vestígio que é a sua negação. Impossível de prejudicar aquilo de que se deverá lembrar. Daí a inibição em destruir, a constituição de tudo em arquivos, a dilatação indiferenciada do campo do memorável, o inchaço hipertrófico da função da memória, ligada ao próprio sentimento de sua perda e o reforço correlato de todas as instituições de memória. Uma estranha vira-volta operou-se entre os profissionais, a quem se reprovava antigamente a mania conservadora, e os produtores naturais de arquivos. São hoje as empresas privadas e as administrações públicas que engajam arquivistas com a recomendação de guardar tudo, quando os

¹¹ É importante evidenciarmos que nesta pesquisa utilizamos a entrevista enquanto gênero de discurso e não como um meio de “acesso à verdade” na relação de entrevistador x entrevistado. Assim, consideramos que a entrevista que Lygia Fagundes Telles concede ao Instituto Moreira Salles tem um caráter construtor da realidade, como é abordado por Odete de Godoy Pinheiro (2013) em “*Entrevista: uma prática discursiva*”, em que a autora afirma que “Ao abordar a entrevista inicial como prática discursiva estamos antes de mais nada, entendendo-a como ação, ou, melhor dizendo, como interação. Esta interação se dá em um certo contexto, numa relação constantemente negociada. Numa conversa o locutor posiciona-se e posiciona o outro, ou seja, quando falamos, selecionamos o tom, as figuras, os trechos de histórias, os personagens que correspondem ao posicionamento assumido diante do outro que é posicionado por ele. As posições não são irrevogáveis, mas continuamente negociadas. O termo negociação é encontrado em Davies e Harré ao se referirem ao conceito de posicionamento definido como ‘um processo discursivo, através do qual os *selves* são situados numa conversação como participantes observáveis, subjetivamente coerentes em linhas de história conjuntamente produzidas’ (1990:48)” (PINHEIRO, 2013, p. 138).

profissionais aprenderam que o essencial do ofício é a arte da destruição controlada.

Assim, a materialização da memória, em poucos anos, dilatou-se prodigiosamente, desacelerou-se, descentralizou-se, democratizou-se. Nos tempos clássicos, os três grandes produtores de arquivos reduziam-se às grandes famílias, à Igreja e ao Estado. Quem não se crê autorizado hoje a consignar suas lembranças, a escrever suas memórias, não somente os pequenos atores da história, como também os testemunhos desses atores, sua esposa e seu médico? Menos o testemunho é extraordinário, mais ele parece digno de ilustrar uma mentalidade média. A liquidação da memória foi soldada por uma vontade geral de registro (NORA, 1993, p. 15-16).

Cabe ressaltarmos aqui que, por mais que compreendamos a entrevista concedida por Lygia à revista como uma fonte para esta pesquisa, notamos um esforço por parte da autora para reforçar alguns aspectos de sua trajetória e apagar outros. Assim, logo no início da entrevista, Lygia Fagundes Telles afirma que costuma dizer que começou a escrever antes mesmo de saber escrever, pois “[...] antes de ser alfabetizada eu já contava histórias” (CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA, 1998, p. 28). As histórias contadas por ela eram decantadas daquelas que ela ouvia em sua infância, através das pajens que conviviam com ela em sua casa. Depois de ouvir atentamente, ela fazia o reconto dessas histórias a outras crianças, porém, sem preservar em demasia o original, sempre mudando o que havia ouvido e acrescentando algo novo a cada vez que contava novamente as histórias.

Notamos que a infância tem um papel importante no fazer a na obra de Telles, de modo que essa fase de sua vida parece ter-lhe marcado profundamente, refletindo em sua sensibilidade literária. As crianças integram constantemente a esfera de personagens das obras de Telles e “[...] revestem-se de importância ao condensarem uma dinâmica de significação, a ser revelada e analisada. Por vezes, atravessam os textos de Lygia Fagundes Telles; por outras, são o centro da trama e permitem o reelaborar de experiências e captações” (GENS, s.d, p. 2), como é o caso da obra analisada nesta pesquisa, *Ciranda de pedra*, em que os personagens principais são, inicialmente, crianças. No romance, a representação da criança se dá, principalmente, por meio de Virgínia, que vive uma infância desestruturada pela separação dos pais, o que “[...] lhe acarreta responsabilidade e consciência, o que não seria próprio do universo infantil” (GENS, s.d, p. 5), de maneira que verificamos que “[...] a personagem-criança é, na obra de Lygia Fagundes Telles, um contorno psicológico, com inserção no social, que permite atingir múltiplas vertentes na busca de compreensão do humano” (GENS, s.d, p. 8).

Conforme foi crescendo, a autora percebeu que era necessário registrar as histórias e, assim que foi alfabetizada, começou a anotá-las em seus cadernos. Compartilhando um pouco sobre seu processo de alfabetização, a autora revela que:

Na verdade eu aprendi a escrever muito mais tarde do que a maioria das crianças. Nós vivíamos mudando de cidade, por força do trabalho do meu pai, de maneira que eu não parava nas escolas. De um certo modo, minha ignorância era legitimada pela situação: filha de delegado, de promotor, podia estar atrasada. Minha mãe achava que eu era retardada. Até mesmo falar eu aprendi tarde; meu avô chegou a pensar que eu fosse muda: eu só pedia as coisas através de gestos... (CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA, 1998, p. 28).

As dificuldades de aprendizagem relatadas por ela não a impediram de seguir sua carreira como escritora, sendo que é quando se muda para São Paulo e ingressa no Instituto Caetano de Campos que começa também a escrever os contos que seriam reunidos depois na obra *Porão e sobrado* (1938). O seu desejo de lançar o livro se deu a partir do momento em que a autora percebeu que, além de escrever, as pessoas que se dedicavam a esse ofício também publicavam seus livros. A coragem para a publicação do livro, de acordo com a autora e como já foi dito anteriormente, partiu dela própria, mas os custos foram bancados pelo seu pai, Durval de Azevedo Fagundes, com quem ela compartilhava a alma sonhadora como traço marcante da personalidade:

Ele conhecia bem os contos. Quando eu estava no ginásio, lia minhas histórias para o meu pai. Ele gostava de dizer “está bom, está muito bom; o nome do personagem é que talvez devesse mudar”. Eu ficava radiante com essa atenção dele. Eu me dava muito bem com meu pai. Ele era um sonhador. Gostava de jogar cartas e roleta e sempre me levava junto. Era um homem bonito, inteligentíssimo. Tinha uma especial predileção pelos escritores românticos. Nós éramos muito ligados. Eu me achava parecida com ele nessa coisa de sonhar, um certo desgarramento de tudo, eu também era uma desgarrada. Meu pai não se importava com a realidade e eu também não (CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA, 1998, p. 28).

Porém, como já foi dito anteriormente, a obra *Porão e sobrado* (1938) é considerado pela autora como um “livro morto”. Isso porque, assim que escreveu o livro, o considerava algo inovador, que faria diferença no mundo, porém, conforme foi amadurecendo seu estilo literário, passou a considerá-lo um “livro ginásial”, visão esta que se acentuou quando a autora se mudou

para São Paulo e entrou na Faculdade de Direito, onde considera ter desenvolvido uma autocrítica tanto sobre seu trabalho quanto a respeito de outros autores, de modo que naturalmente foi ampliando suas leituras de livros e revistas, percebendo que os temas que ela tanto gostava em sua infância, como as histórias de horror, por exemplo, estavam ultrapassados.

Essa sua recusa em aceitar seu livro de estreia bem como de não permitir que ele fosse relançado aponta novamente para o ordenamento tanto da sua memória quanto da interpretação de sua obra e dela própria:

A minha indisposição em relação a *Porão e Sobrado* e *Praia viva*, a minha indisposição, eu dizia – essa é a palavra – decorre do seguinte: vivemos no Brasil, um país de Terceiro Mundo. Temos problemas demais. Fico aflita só de pensar nas novas gerações lendo esses meus livros que não tem importância. Eu não quero que os jovens percam tempo com eles. Quero que conheçam o melhor de mim mesma, o melhor que eu pude fazer, dentro das minhas possibilidades (CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA, 1998, p. 29).

Reiteramos novamente que para a crítica a obra *Porão e sobrado* não foi dada como morta, uma vez que receberam a autora como uma excelente contista, o que faz com que constatemos que a hierarquia colocada por Lygia Fagundes Telles a respeito de suas obras é divergente daquela observada pela crítica. Por outro lado, algumas de suas obras são tidas como eternas; não por acaso, são constantemente republicadas em novas edições, como é o caso de alguns contos, como “A caçada”, “As pérolas” e “Venha ver o pôr do sol”. O motivo desse favoritismo, de acordo com Lygia, é por considerar que os contos mencionados são escritos que dizem respeito ao melhor dela mesma, obras que ela deseja que sejam lidas cada vez mais:

No lançamento de *A noite escura e mais eu*, em 1995, apareceu uma pessoa com um exemplar de *Praia viva* e queria que eu o autografasse. Chamei o caixa, pedi um exemplar da *Noite* e disse para o leitor: “Olha, vou autografar o *Praia Viva*, mas por favor, leia este que acabou de sair”. Juro que fiz isso. Não há mais tempo, entende? Num país como esse, onde ninguém lê nada, ficar lendo coisas da juventude, as juvenilidades de um escritor, é perda de tempo! (CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA, 1998, p. 29).

Ao longo da entrevista, Lygia Fagundes Telles expõe também suas visões a respeito da literatura brasileira, afirmando que segue entusiasmada com ela tanto pelo passado quanto pelo presente da ficção nacional, dizendo que, apesar das dificuldades enfrentadas pela

literatura em nosso país, ainda assim ela sempre se surpreende com felizes descobertas de novos ficcionistas e poetas. Além disso, para a autora, o fato de escrever em português já é uma das formas de enaltecer e colaborar com nossa literatura: “[...] foi isso que tentei trazer para minha obra: a minha consciência do Brasil, escrita nessa língua que é nossa” (CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA, 1998, p. 32), afirmando que muitos dos temas aos quais se dedica em suas obras não poderiam ser escritos por escritores que vivem a realidade de outros países:

Tenho trabalhado ultimamente na revisão dos meus livros para novas edições e outro dia, no meio dessa tarefa, eu me comovi. Eu percebi que o que venho escrevendo nesses anos todos jamais poderia ter sido colocado no papel por uma autora portuguesa, inglesa ou francesa. Veja o caso de *As meninas*, por exemplo. Está lá, cravado nas minhas personagens, um instante da maior importância para a História do Brasil. É o registro, é o meu testemunho de uma época. Outro texto: “Seminário dos ratos”. A certa altura, diz um personagem: “A situação está sob controle”. Nessa hora, um rato atravessa a sala. É a metáfora exata do que acontecia naquela época do governo militar! Há alguns anos, na Feira de Frankfurt, um sr. Alemão disse num debate que os escritores brasileiros não estavam registrando o que vinha acontecendo no Brasil – e deu como exemplo um episódio de matança de meninos. Eu contestei: “Nós estamos sim, registrando a nossa sociedade. Essas crianças, no caso, estavam envolvidas com drogas, o que não quer dizer que não tenha sido um horror o assassinato delas. Mas isto só acontece no Brasil? O planeta está enfermo. Há algum país [...] que pode dizer com tranquilidade: “Nós não matamos nosso semelhante”? Eu respondo: claro que não! [...]” (CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA, 1998, p. 33).

Para a autora, essas dificuldades observadas no cenário brasileiro não a desmotivam, pelo contrário, ela segue mantendo “[...] a esperança de escrever e ser lida” (CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA, 1998, p. 33). Alinhada ao seu desejo de ser lida está também a vontade de que seus leitores e a crítica literária se agradem do que estão lendo:

Eu não sou anormal. Gosto que gostem de mim. Se minha obra não agrada a um ou a outro, muito bem – adeus. Se escrevo eu estendo para você uma ponte, seja você um crítico ou um leitor comum. Nessa hora, é como se eu dissesse: “Venha”. A palavra é uma ponte através da qual eu tento conseguir o amor do próximo. Eu sempre digo que mais importante do que a compreensão é o amor. Eu prefiro mais ser amada do que compreendida. A compreensão é muito difícil (CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA, 1998, p. 33).

Na entrevista, a autora também compartilha um pouco sobre como executa seu processo de escrita, realizando-o em forma de celebração: “[...] Eu não escrevo de qualquer jeito – de camisola, de pijama. Eu gosto de me arrumar! Escrever é o meu ofício e quero estar arrumada para ele. Dentes escovados, banho tomado, uma roupa, pronto: agora vou trabalhar. Mas é só isso. Nada de horários, jornada de trabalho [...]” (CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA, 1998, p. 33). Para ela, seu trabalho requer mais do que apenas competência:

[...] Só competência não é suficiente. Eu posso ter 200 diplomas, mas mesmo que eu seja um marceneiro, se fizer a minha mesa sem amor, ela vai entortar. E o amor sozinho também não dá conta. O amor é a entrega, a doação, a paixão – e a paixão é a vocação. Se você for explicar a paixão, nunca conseguirá, ela é indefinível. Pois bem: para escrever é preciso ter a competência, que junta percepção e paciência, e o amor, aquela entrega total que significa convivência. E eu insisto: isso vale para qualquer ofício (CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA, 1998, p. 34).

Intrínseco a esse processo está também o processo criativo da autora, o qual ela compara com uma fruta verde, metáfora para dizer que ainda não se deparou com uma situação em que não tenha conseguido escrever uma história que desejasse, pois, se na sua infância guardava as frutas na gaveta para que elas amadurecessem mais rápido, assim também faz com as suas obras:

[...] Às vezes as histórias estão verdes e aí é preciso guarda-las na gaveta, como frutas. [...] Pois bem: as históricas ficam lá, guardadas numa gaveta da minha cabeça e, de repente, percebo que amadureceram. Se estivessem numa árvore, seria aquela hora de pôr a mão embaixo e esperar cair. Eu espero com paciência e felizmente tenho conseguido perceber a hora da colheita (CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA, 1998, p. 36-37).

O “mundo de invenção” criado por Lygia Fagundes Telles é, na grande maioria das vezes, protagonizado por mulheres, de modo que, em certo ponto da entrevista, a autora é indagada a respeito da literatura feminina, se para ela esta existe ou não e quais serão suas características, ao que responde dizendo:

O que existe são mulheres e homens que escrevem bem e mulheres e homens que escrevem mal. A única distinção que faço é em relação à qualidade dos

textos. Mas é claro que mulheres e homens têm vivências diferentes e isso de algum modo vai aparecer na literatura. *Ciranda de pedra* é um romance que não poderia ter sido escrito por um homem. Se fosse, seria diferente, compreende? O que entrou ali foi o meu conhecimento da condição da mulher pertencente a uma sociedade como a nossa, que até bem pouco tempo não tinha qualquer consideração por ela (CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA, 1998, p. 38).

Na sua obra *Durante aquele estranho chá* (2010), Lygia Fagundes Telles compartilha com seus leitores algumas memórias que dialogam com a citação anterior na medida em que observa que, infelizmente, muitas produções que poderiam ter enriquecido a literatura feminina foram enterradas por serem consideradas “caraminholas” por conta da condição à qual as mulheres encontravam-se na época:

Século XIX, é bom repetir. E neste nosso século não foi um escândalo quando Gilka Machado ousou escrever sobre o amor sexual naqueles seus flamejantes poemas? Antes, a mulher era explicada pelo homem, disse a jovem personagem do meu romance *As Meninas*. Agora é a própria mulher que se desembrulha e se explica. Não esquecer que as nossas primeiras poetisas encontraram naqueles diários e álbuns de capa acetinada o recurso ideal para assim registrarem suas inspirações, eram naquelas páginas secretas que iam se desembrulhando em prosa e verso. Vejo assim nessas tímidas arremetidas o nascedouro da literatura feminina, na maioria, assustados testemunhos de estados d'alma, concessões e descobertas de moças num estilo intimista — o chamado estilo subjetivo com suas dúvidas e esperanças espartilhadas como elas mesmas, tentando assumir seus devaneios. Mas quando se casavam, trancavam a sete chaves esses diários porque está visto que segredo saindo da pena de mulher casada só podia ser bandalheira... (TELLES, 2010, p. 38-39).

Dessa maneira, a autora dialoga com o que afirma Michelle Perrot ao dizer que “Escrever, para as mulheres, não foi uma coisa fácil” (PERROT, 2017, p. 97). Em dado momento da entrevista, a *CADERNOS* expõe a opinião de Virgínia Woolf quando esta dizia que o baixo custo do papel seria um dos fatores pelos quais as mulheres tiveram êxito como escritoras bem como o fato de que o ofício era tido como algo respeitável e inofensivo naquele período e que por isso as mulheres não precisaram enfrentar grandes dificuldades para se aproximarem da literatura. Lygia é indagada se compartilha da mesma opinião da escritora britânica, respondendo que:

[...] Isso está completamente errado, quero dizer, é a visão de uma mulher estrangeira. Uma brasileira jamais poderia dizer isso. A mulher brasileira

aprendeu a ler e a escrever muito tarde e mesmo depois disso continuou aprisionada, vigiada. Minhas antepassadas escreviam versos nos cadernos de receitas, de compras do dia: dois quilos de cebola, duas caixas de sabão e vinha um verso, um sonho, um devaneio (CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA, 1998, p. 38-39).

De fato, ainda que a educação formal tenha sido iniciada no período colonial, as mulheres não tiveram as mesmas condições que os homens de acesso ao ensino, principalmente, pelo modelo patriarcal enraizado no Brasil, sendo apenas muito recentemente, no ano de 1988, que a educação enquanto política pública e direito social é pensada, ainda assim, novamente sem provocar mudanças significativas à parcela feminina da nossa sociedade, de modo que:

Somente a partir da primeira metade do século XIX, quando se intensifica a preocupação em consolidar a imagem do Brasil como um país educado e de famílias organizadas, é que a ideia de ampliar a educação da mulher começa a ser discutida. Especialmente quando, a partir da revolução industrial a mulher passa a ocupar postos de trabalho (nesse contexto passa a ser interessante que ela tenha algum conhecimento), pois a mulher começa a qualificar-se como mão-de-obra (mais barata que a do homem, certamente) (MACIEL, 2019, s.n).

Ademais, ao longo da entrevista, a autora compartilha suas opiniões políticas e sociais, afirmando ser socialista, a favor dos relacionamentos homoafetivos e feminista. Porém, seus posicionamentos são marcados por ressalvas, o que é observando, por exemplo, quando, ao ser questionada se é a favor do aborto, ela responde que é “a favor [...] nessas causas extremas que já estão definidas – estupro, deformações do feto etc. Como espiritualista, só posso achar um crime quando o aborto é feito fora desses casos extremos. [...]” (CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA, 1998, p. 40). Além disso, quase uma década depois, quando a autora é entrevistada pela *Revista da Cultura*, em 2007, Lygia apresenta uma contradição em seu posicionamento ao declarar que:

Está havendo no Brasil uma coisa que me desgosta muito: uma superficialidade incrível, com raras exceções. A mulher está tola, ligada a bobagens, coisas de vitrines e lantejoulas, muito trabalhada na vulgaridade. É mostrar o peito, o traseiro. Agora está na moda ficar de barriga de fora. Outro dia, vi uma mulher da minha idade com um decote até o rabo e uma tatuagem nas costas. Tive vontade de dizer: “Senhora, cubra suas costas, que são muito feias. E sua tatuagem é muito feia também” (risos). Mas não estou na igreja-geral-de-não-sei-o-quê, não saio por aí dizendo coisas. Primeiro, era moda ser modelo. As meninas de 12 anos, todas anoréxicas, para poder desfilarem. Agora,

é moda ser prostituta. Mas vai passar, vai passar (risos) (ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRAS, 2007, s.n).

Apesar de se reconhecer como feminista e de aceitar como positivo o movimento feminista e as conquistas advindas dele, das quais ela própria pôde desfrutar, como ter acesso à faculdade e independência financeira, notamos uma postura contraditória por parte da autora nas entrevistas, pois o reconhecimento dessas conquistas é coberto por um conservadorismo por parte dela. Embora afirme que sua vida e obra se misturam, nesse sentido, Lygia Fagundes Telles é diferente de suas personagens, demonstrando uma postura antiquada e retrógrada.

A entrevista é encerrada quando a autora é questionada se, para ela, a literatura melhora as pessoas, ao que responde:

Pode melhorar, sim. Pode desviar do vício, da loucura. Pode estancar a loucura através do sonho. Eu tenho um impulso, que talvez seja um impulso cristão, pelo próximo. Eu tenho vontade de servir ao próximo, verdadeiramente. E a literatura me proporciona isso. E o que eu faço, acredito, com o máximo da competência que me é possível e com amor, com paixão, acaba chegando, de algum modo, no outro. Nunca vou me esquecer de um jovem que ligou para mim, isso na década de 70, dizendo que estava lendo meus livros e, por causa deles, não queria mais se matar. Eu comecei a chorar no telefone, perguntei o que ele tinha lido para pensar assim, em que texto ele sentiu que não queria mais morrer, e tal, eu estava muito nervosa, e o rapaz, muito emocionado também, respondeu que não sabia, só sabia que não queria mais se matar. Eu perguntei: “O que é que eu posso fazer por você?” Ele respondeu: “A sra. já fez”. E desligou o telefone. Nunca mais ligou, mas eu tenho certeza que ele está por aí, em algum lugar. Esse episódio me comove até hoje. Eu fico relendo às vezes meus textos, procurando, procurando, qual a palavra, meu Deus, qual a palavra que foi capaz daquilo? Nunca vou saber. Mas essa certeza de que posso servir ao próximo, essa esperança, não vai desaparecer enquanto eu for viva. É uma forma de amor. Acho que é isso. No fundo, a literatura é uma forma de amor (CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA, 1998, p. 43).

Assim, podemos observar que, inserida em um contexto de intensas transformações, Lygia Fagundes Telles foi, desde o início de suas aventuras, um ser dotado de consciência e contradições da realidade que a cercava. Ainda que tenha cursado duas faculdades, uma de Educação Física e outra de Direito, com a intenção de ser independente financeiramente, anseio esse que era o mesmo de muitas outras mulheres que buscavam a emancipação feminina no século XX, a autora expressa constantemente que seu coração lhe pedia outra coisa: sua alma desejava estar em meio às letras, às palavras, imersa em ficção, e, assim, ela atendeu, como gostava de dizer, o seu “chamado”. Outrossim, seu olhar para a sociedade e suas realidades

perpassam em grande medida aquelas realidades que aparecem em sua obra, principalmente, pelo caráter intimista que estas possuem e ainda mais pela autora representar de forma intimista a psicologia feminina, tendo a literatura como “uma forma de amor” (CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA, 1998, p. 48), mas, para além disso, a sua forma de instrumento de transformação social e seu contributo às mudanças da realidade por meio da ficção.

1.3 DO CONTO AO ROMANCE – DUAS FACES DE UMA AUTORA

*Quando estou escrevendo um romance, eu tenho a
impressão de que nunca fiz outra coisa na vida. Eu fico
tão apaixonada pelo gênero que chego a achar que
nunca mais vou escrever um conto.*

- CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA, 1998

Ao longo de sua construção enquanto autora, Lygia Fagundes Telles experimentou dois gêneros literários principais, o conto e o romance. Para compreendermos melhor alguns aspectos de sua trajetória, nos valem de uma análise nos acervos de jornais disponíveis na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional e das entrevistas, principalmente, no sentido de verificarmos como se deu a passagem da contista para a romancista, as diferenças entre seus primeiros escritos e *Ciranda de pedra*, como ela percebe a referida obra no bojo dos acontecimentos e as alterações de linguagem percebidas por ela entre essas obras.

Como já foi pontuado nesta pesquisa, podemos evidenciar que a autora exclui de sua bibliografia suas duas primeiras obras, afirmando que elas representavam uma autora imatura. Porém, enquanto contista, Lygia Fagundes Telles nunca foi vista dessa maneira pela crítica, sendo que isso é confirmado, por exemplo, pelas notícias que temos dela na época. Em entrevista para o Jornal *Letras e Artes*, Lygia Fagundes Telles afirma que depois de ter tido um de seus contos premiados pela Revista *Carioca* sentiu que era hora de publicar um livro, lançando *Porão e sobrado* (1938) e *Praia viva* (1944). Quando a autora lança *O cacto vermelho* (1948), seu terceiro livro e obra com a qual foi premiada com o Prêmio Afonso Arinos, da Academia Brasileira de Letras, a notícia que temos é que estava de volta uma grande escritora de contos, que provavam “em escala ascendente que a autora optou pelo conto por evidente vocação para esse gênero” (LETRAS E ARTES, 1949, p. 13), de modo que observamos que, por mais que a autora não reconheça grande valor nas suas duas primeiras obras, foram elas e, principalmente, o livro de contos *O cacto vermelho* que a fizeram ficar reconhecida como uma “laureada contista” (LETRAS E ARTES, 1952, p. 11) e “uma das figuras mais representativas

da nossa literatura feminina moderna” (LETRAS E ARTES, 1952, p. 11). Além disso, a obra *O cacto vermelho*, de forma simbólica, representa o “[...] encerramento de sua primeira obra, de sua produção ‘jovem’, além de ser possível compreendê-lo como o marco que encerra uma carreira literária vinculada à Faculdade de Direito, mais especificamente à tradição literária e intelectual que nela se estabelecia” (FRANÇA, 2019, p. 147).

Na entrevista cedida para a *Cadernos de Literatura Brasileira* (1998), a autora também fala sobre suas experiências nos dois gêneros. Ao ser questionada sobre qual das duas modalidades ela sente que realiza de forma mais completa, a autora expõe um pouco sobre seu processo de escrita, respondendo que:

Bem, é verdade que desde o início eu já sei se vai sair um conto ou um romance. Escrevo primeiro tudo na cabeça. Não sou de ficar tomando notas. Eu escrevo na cabeça e deixo a coisa lá, amadurecendo, como uma fruta. Quando vou para o papel já tenho o trabalho pronto. [...] Quando estou escrevendo um romance, eu tenho a impressão de que nunca fiz outra coisa na vida. Eu fico tão apaixonada pelo gênero que chego a achar que nunca mais vou escrever um conto. Os personagens de um romance exigem muito. A certa altura, eu chego a confundi-los com seres da vida real. Nesse ponto, eu e as personagens já formamos uma só matéria. Isso continua a ser um mistério para mim. Quando terminei *As meninas*, comecei a chorar – é que tinha acabado ali uma convivência encantadora, que me fazia feliz. Ao terminar o livro, me senti solitária (CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA, 1998, p. 29).

Para a autora, o ponto chave que difere seu processo de escrita do romance para o conto está na intensidade das personagens que vão se formando em sua cabeça antes de irem para o papel:

Eu percebo que está começando a nascer um conto quando, ao analisar as personagens, vejo que elas são, de certo modo, limitadas. Elas têm que viver aquele instante com toda a força e a vitalidade que eu puder dar, porque nenhuma delas vai durar. Isso quer dizer que, com elas, eu preciso seduzir o leitor num tempo mínimo. Eu não vou ter a noite inteira para isso, com uísque, caviar, entende? Preciso ser rápida, infalível. O conto é, portanto, uma forma arrebatadora de sedução. É como um condenado à morte, que precisa aproveitar a última refeição, a última música, o último desejo, o último tudo (CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA, 1998, p. 29).

Para além de seu gosto pessoal entre o conto e o romance, Telles diz que não considera que um ou outro tenha mais potencial, de modo que quando está escrevendo um conto não sente

que a tarefa é mais difícil do que a de escrever um romance e vice-versa. Para ela, “Os gêneros vivem dentro da vida em que foram criados” (CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA, 1998, p. 29).

Em entrevista para o Jornal *A Cigarra* (1955), Lygia Fagundes Telles fala sobre *Ciranda de pedra* e algumas de suas perspectivas para o conto enquanto gênero literário no cenário brasileiro. A matéria é iniciada com notícias sobre o sucesso de *Ciranda de pedra*:

O público comprou o livro, que foi lido e discutido, e escritores como Augusto Frederico Schmidt, Carlos Drummond de Andrade, Érico Veríssimo, Adolfo Casais Monteiro, Rachel de Queiroz, Sérgio Milliet, Adonias Filho, Geir Campos e Afonso Ávila manifestaram a sua admiração ou entusiasmo pelo mesmo. Num momento em que quase ninguém escreve sobre livros, “*Ciranda de Pedra*” mereceu mais de trinta artigos, tendo a sua primeira edição rapidamente esgotada (A CIGARRA, 1955, p. 123)

Esse sucesso, de acordo com a autora, não era esperado por ela, pois prefere desconfiar dos seus livros e de seu valor.

Na sequência, Telles comenta como valoriza o conto de forma desvinculada do romance, sem que o primeiro seja “degrau” para o segundo, expressando seu incômodo quando ouvia “Agora você já pode escrever um romance” (LETRAS E ARTES, 1951, p. 5). Em sua visão, essa era uma permissão disfarçada de elogio para que escritores seguissem uma hierarquia literária, começando pela crônica, depois pelo conto e, por último, o “gênero máximo”, que seria o romance, questionando “[...] até quando este gênero aqui no Brasil há de ser considerado uma espécie de antesala, de vestíbulo inevitável para se alcançar o salão? Até quando há de ser considerado um meio e não um fim?” (LETRAS E ARTES, 1951, p. 5). A autora demonstra seu desagrado ao observar que em outros países o conto é tido como um gênero independente, diferentemente do observado no Brasil, indagando: “Por que incutir no contista esta espécie de obrigação tácita de vir ele um dia a escrever um romance para o coroamento de sua obra?” (LETRAS E ARTES, 1951, p. 5).

Além disso, a autora diz existir um “divórcio” entre o gênero e o público, afirmando que isso se dá pelo fato do primeiro estar sendo confundido com crônica, principalmente, pelos escritores da nova geração:

O conto está sendo desmoralizado. Qualquer coisa, hoje em dia, impressão de viagem, recordação da infância, divagação sentimental, é rotulada como conto. Ampliaram o domínio do gênero, ao mesmo tempo em que invertiam os seus valores, desfibravam-no. O conto perdeu em profundidade o que “ganhou” em extensão [...] O conto possui características e exigências

estéticas que não comportam esse arbítrio do autor. E se não se pode dizer que o conto está em decadência isto se deve à compreensão dessa realidade por parte dos melhores contistas da nova geração, uns poucos, bem poucos, que tem sabido resistir contra as soluções simplistas e fáceis e que ainda não perderam o sentido estrutural do conto (A CIGARRA, 1955, p. 123)

Esse assunto é constante em suas entrevistas, sendo que, a posteriori, aparece novamente quando é entrevistada pela *Cadernos*, em 1998. Quando questionada sobre a recepção do conto no cenário brasileiro e se este demonstra certo preconceito para com o gênero, a autora afirma novamente a opinião que já havia dado em 1955, que de seu ponto de vista o que há não é a falta de exame crítico, e, sim, uma desmoralização deste: “[...] como se trata de um gênero mais rápido, surgem muitos falsos talentos, muitas falsas vocações. Os falsos escritores pegam o conto, como também pegam a poesia, porque acham mais fácil. [...]” (CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA, 1998, p. 30). A autora ainda afirma que discorda do seu amigo Mário de Andrade, que considerava que o conto era tudo aquilo que o autor considerasse como conto, dizendo que para ela o conto “[...] não podia ser confundido com recordação da infância, descrição de viagem ou divagação sentimental. Exigia enredo, ainda que esse enredo fosse apenas sugerido. Tinha de ter uma história, mesmo quando não soubéssemos como principiava nem como findaria” (TELLES, 2010, p. 132).

Como a autora sempre defende em suas entrevistas, ela não enxerga no conto um “degrau” para o romance, por isso, quando fala da decisão de escrever *Ciranda de pedra*, seu primeiro romance, justifica que o fez por acreditar que um conto não daria conta de todo o enredo que foi se formando:

O romance foi o resultado de uma incursão. [...] Senti-me muito bem no romance, apenas um conto prolongado. Os gêneros são bem entrosados. Cada capítulo do romance que escrevi, procurei dar um fim, com força para formas um conto: o romance é, assim, vários contos formando estrutura final. Fiquei satisfeita com os resultados e acho que o livro não decepciona. Pelo contrário. Há mais amadurecimento, mais o que dizer – mais realização (ÚLTIMA HORA, 1955).

Algumas matérias abordam as diferenças da contista para a romancista, como a que é veiculada pelo Jornal *Diário de Notícias* (1955). Nesta, o crítico literário Temístodes Linhares diz que, por mais que Lygia Fagundes Telles já mostrasse qualidades como contista, ele não imaginava que poderia alcançar grau tão elevado como romancista: “Observa-se talvez uma possível evolução [...] quase me sinto disposto a proclamar, nenhuma correlação entre a contista de ontem e a romancista de hoje. [...]” (DIÁRIO DE NOTÍCIAS, 1955).

A recepção de *Ciranda de pedra* é então a de um romance escrito por uma autora já consagrada como contista e que se configuraria como um grande contributo para a literatura brasileira, principalmente, por sua divulgação como um grande livro por parte de outros escritores renomados, como Carlos Drummond de Andrade, Érico Veríssimo e Raquel de Queiroz, que “[...] manifestaram a sua admiração ou entusiasmo pelo mesmo” (A CIGARRA, 1955, p. 123). A importância das considerações do meio literário para a sua consagração é observada pelo *O mundo ilustrado*:

Lendo com espírito crítico o romance da sra. Lygia Fagundes Telles, disse Carlos Drummond de Andrade, cuja capacidade e senso no julgamento ninguém pode negar, que era um grande romance, acrescentando ser sua autora uma romancista de verdade. Este julgamento por si sozinha bastaria para consagrar, em toda a sua simplicidade, qualquer livro e qualquer autor. Mas acrescenta o poeta que seu espírito crítico se transformou em emoção de leitor fascinado, pois havia lido um livro perturbador (O MUNDO ILUSTRADO, 1955, p. 46)

1.4 LYGIA E SUAS REDES DE SOCIABILIDADE – DO OFÍCIO AO AFETO

“[...] tanto apetite e tanta paixão: a imagem e a palavra. Cinema e literatura, uma coisa só, aprendi com Paulo Emílio.”

- TELLES, 2010

“[...] compensa escrever?”

Economicamente, não. Mas compensa tanto por outro lado, através do meu trabalho fiz meus melhores amigos.”

- TELLES, 2010

Tão importante quanto falarmos sobre a maneira como Lygia Fagundes Telles se constrói enquanto escritora é também falarmos sobre a influência de seus afetos para o processo em questão. Uma das pessoas mais importantes da rede de sociabilidade da autora é o seu companheiro Paulo Emílio Salles Gomes, que fez parte da sua trajetória desde meados de 1936 até o momento da morte dele, em setembro de 1977.

Nascido em São Paulo, no ano de 1916, Paulo Emílio Salles Gomes esteve inserido em um contexto de grandes transformações, haja vista que, principalmente por conta do Movimento Modernista, emergente nos anos de 1920 e 1930, o Brasil vivenciou novas experiências no que tange à cultura, que desembocaram em novos ares artísticos, literários e sociais, movidos por

um espírito de renovação e modernização. Fazendo parte dessa realidade, Paulo Emílio buscou preencher seus anos de vida com inúmeras ocupações, de modo que, além de historiador e notável militante político brasileiro, era conhecido por seu grande trabalho enquanto crítico cinematográfico e seus estudos no campo do cinema.

A matéria *Tudo é Paulo Emílio*, disponível no site do Instituto Moreira Salles, dá algumas notícias importantes a respeito dos caminhos percorridos por Paulo ao longo dos anos, sobretudo, no que se refere ao seu engajamento político e suas contribuições para aspectos da cultura brasileira:

[...] Em 1933, mal completado o ensino médio, tornou-se editor da revista cultural Movimento, que tinha entre seus colaboradores Mário de Andrade e Anita Malfatti. Também fundou, com Oswald de Andrade, o clube literário Quarteirão. Juntos, Paulo Emílio e Oswald organizaram inúmeros eventos, de exposições a debates, que abordavam a cultura, a sociedade e a política no Brasil.

Na vanguarda do movimento juvenil de São Paulo contra o fascismo e o imperialismo, Paulo Emílio ingressou em 1933 na Aliança Nacional Libertadora (ANL). O anti-imperialismo de Paulo Emílio ganhou, então, uma perspectiva nacional específica, focada na situação colonialista e subdesenvolvida do Brasil, que mais tarde se tornaria um eixo fundamental em seu trabalho sobre o cinema brasileiro (IMS, 2019, s.n).

Em 1935, Paulo Emílio foi preso por conta de seu engajado posicionamento político e, pouco mais de um ano depois, juntamente com outros 16 prisioneiros, empreendeu uma fuga da prisão, deixando o Brasil e se exilando em Paris, onde viveu por dois anos. Sua residência na capital francesa influenciou grandemente sua relação com o cinema, haja vista que:

A cidade experimentava um crescimento notável de espaços dedicados à divulgação de filmes e a novas ideias sobre o cinema. Revistas, clubes de cinema e instituições forjaram uma nova paisagem, disseminaram novas teorias sobre filmes e promoveram discussões relevantes sobre a sétima arte. Paulo Emílio visitou cinemas parisienses e a Cinemateca Francesa, e a cidade deu-lhe acesso sem precedentes a obras estrangeiras, incentivando-o a considerar filmes como obras de arte (IMS, 2019, s.n).

Quando retorna para o Brasil, em 1940, Paulo Emílio inicia o curso de Filosofia na Universidade de São Paulo, mesmo ano em que cria o Cinema Club e participa, juntamente com Antonio Candido, Décio de Almeida Prado, Gilda de Mello e Souza, Ruy Coelho e Lourival

Gomes Machado, da criação da revista *Clima*. Estava formado, então, um círculo de amizade que colaborou ativamente para a história da crítica cultural em nosso país:

Foi com a revista que o grupo mergulhou pela primeira vez no campo da história cultural e investigou o processo formativo, englobando diversos setores da cultura brasileira, em um esforço para corroborar, por meio de ensaios e pesquisas, um espírito de renovação herdado do Modernismo. Na *Clima*, Paulo Emílio começou a escrever sobre cinema, redigindo ensaios sobre filmes estrangeiros. Prestando atenção especial à cinematografia, como ângulos de câmera, *mise-en-scène* e montagem, os ensaios ensinaram uma nova geração sobre a arte do filme. Esse empenho continuou em vários jornais: Paulo Emílio escreveu sobre cinema no *Jornal do Brasil*, no *Brasil Urgente*, no *Jornal da Tarde* e no Suplemento Literário de *O Estado de S. Paulo*. Seus ensaios, considerados na época leitura obrigatória, criaram um novo espectador, que trocou o entretenimento pela apreciação e pela compreensão crítica do cinema (IMS, 2019, s.n).

A experiência adquirida por Paulo Emílio bem como os contatos que fez morando fora do país foram utilizados por ele em prol da cultura brasileira, realizando atividades de grande importância. Exemplo disso foi sua liderança na abertura da Cinemateca Brasileira, no ano de 1954. Assim:

Paulo Emílio sabia que adquirir, colecionar, preservar, restaurar e mostrar filmes era essencial para elevar os estudos de cinema a um novo patamar. Expandindo seus próprios esforços para organizar esse campo de pesquisa de forma sistemática, ele deu vida à tarefa em círculos acadêmicos, inicialmente na Universidade de Brasília, entre 1964 e 1965, e posteriormente na Universidade de São Paulo (a partir de 1968), onde ajudou a forjar uma nova geração de influentes críticos de cinema e estudiosos, que incluíram Jean-Claude Bernardet, Carlos Augusto Calil, Carlos Roberto de Sousa, Maria Rita Galvão e Ismail Xavier. Novos cursos universitários eram centrados em debates-chave dos estudos cinematográficos; também se aprofundavam na própria história do cinema brasileiro, que se tornou um objeto de pesquisa legítimo e um enfoque específico na academia e no mundo cultural (IMS, 2019, s.n).

Nesse sentido, Paulo Emílio se ocupava com organizar projeções de filmes e dedicava-se a projetos que visassem preservá-los, além de escrever e publicar estudos relacionados ao tema. Seu trabalho foi importante, principalmente, na medida em que ia na contramão da maioria, que geralmente preferia dar espaço a produções consagradas ao passo que Paulo Emílio voltava os seus esforços para o cinema popular, com o intuito de garantir que “[...] o Brasil

estivesse na vanguarda dos estudos cinematográficos [...] na formação do cânone de cinema. [...] Uma extensão desse interesse foi o livro *Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte*, que colocou o diretor mineiro como um dos maiores do país” (IMS, 2019, s.n). Além do mais,

O trabalho de Paulo Emílio deu origem [...] a uma consciência cinematográfica nacional que se concentrava cada vez mais nos efeitos ideológicos da condição subdesenvolvida do país. Discussões políticas sobre a forma do cinema e seu lugar no Brasil vieram à tona em seus escritos nos anos 1960 e mostraram uma nova cinefilia, em que o formalismo se fundiu com a ideologia. Esse processo fez parte do surgimento, nesse período, do Cinema Novo, quando um grupo de cineastas brasileiros, como os modernistas literários das décadas de 1920 e 1930, procurava criar uma nova estética, que rompesse com formas tradicionais e convencionais de cinema. Essa ruptura ia ao encontro da crítica política e social e da ideia de que o cinema poderia contribuir para forjar um Brasil melhor (IMS, 2019, s.n).

Observamos dessa maneira que, em vida, Paulo Emílio Salles Gomes dedicou-se a colaborar efetivamente com uma mudança de cena no que diz respeito aos estudos cinematográficos brasileiros, sendo que, mesmo após sua morte em 1977, seus empenhos continuaram vivos através da atenção que seu trabalho alcançou por aqueles que buscaram e ainda buscam dar sequência ao legado deixado por ele.

Os caminhos de Paulo Emílio Salles Gomes interligam-se com os de Lygia Fagundes Telles por meio do relacionamento que os dois tiveram. Em seu livro *Durante aquele estranho chá* (2010), em que Telles compartilha com seus leitores algumas de suas memórias e momentos importantes para sua formação literária, a autora expõe a situação que se dava no dia em que tomou conhecimento da existência de Paulo Emílio:

Eu estava no curso fundamental da Escola Caetano de Campos quando vi Paulo Emílio pela primeira vez liderando um comício de estudantes na Praça da República. Fiquei impressionada, meu Deus! tanta coragem daquele moço de olhar entortado e voz flamante, protestando contra a repressão política e contra a censura. Repetia muitas vezes a palavra resistir! Mais gente chegando. Subindo num banco e com voz apaixonada ele conclamou os ouvintes, tinham todos de participar dessa frente democrática, o único caminho que se abria para o povo do Brasil. Foi aplaudido com entusiasmo, também eu bati palmas mas sem entender que partido seria esse, no verdor da adolescência o meu envolvimento não era com a política mas com a literatura, ah! tanta paixão pela Escola Romântica com aqueles poetas tão descabelados e tão tristes, morrendo quase todos na juventude... Por coincidência o busto do poeta Álvares de Azevedo estava nessa praça e logo ali adiante, próximo

do banco onde o moço fez o discurso. Chegou um meu colega do grêmio conservador e fez em voz baixa a advertência, “Cuidado, ele é fascinante mas perigoso!” (TELLES, 2010, p. 87).

Depois do dia em questão, a autora diz que não mais viu Paulo Emílio e que ficou sabendo de seu paradeiro apenas por meio das notícias de que ele havia sido preso e posteriormente viajado para a França. O caminho dos dois se cruzou novamente na Faculdade de Direito do Largo de São Francisco, quando, em certa manhã, Lygia percebe uma movimentação diferente no pátio da escola e nota que lá estava novamente Paulo Emílio, que falava com um grupo de estudantes de forma discreta, quase que em segredo:

Notei que o grupo era de subversivos, também eu era agora uma subversiva mas disfarçava, tanto preconceito travando aquelas cinco ou seis mocinhas. Reparei ainda que o olho verde do moço estava menos entortado e o tom do discurso era agora contido, mais controlado. Nessa altura, Paulo Emílio escrevia em jornais sobre cinema e fazia parte de uma revista famosa, *Clima*, fundada por ele e pelos colegas da Faculdade de Filosofia [...] Sim, crescera bastante a fama desse líder socialista, filho rebelde de uma família burguesa (TELLES, 2010, p. 88).

Os encontros ocasionais transformaram-se em relacionamento amoroso, e os dois passaram a morar juntos em 1963, em um apartamento localizado na Rua Sabará, em São Paulo, onde, de acordo com a autora, ela e Paulo viviam dias agradáveis na companhia um do outro:

Era aconchegante o nosso pequeno apartamento, cada qual instalado na sua mesa, as janelas abertas e o ventilador ligado. Na minha máquina portátil eu escrevia os contos do *Seminário dos Ratos* e Paulo Emílio ia terminando o romance no maior entusiasmo, o cigarro aceso, o bule de café por perto, uma garrafa de água mineral e as canetas dentro de um copo. Ao anoitecer, depois do chuveiro morno, descíamos felizes para o bar do hotel para a caipirinha bem gelada, um brinde, tarefa cumprida, hein?... Eu me lembro, o meu filho Goffredo telefonou naquela noite, o Paulo atendeu, eram muito amigos e então o Paulo foi avisando, “Esse romance será dedicado a você!”. Em seguida, ele voltou-se para mim, “Mas Kuko, por que você não me contou que escrever ficção é essa maravilha, ah! como é delicioso inventar histórias!” (TELLES, 2010, p. 91).

Notamos, assim, que as memórias que Lygia tinha de Paulo Emílio eram bastante românticas e felizes, mostrando que o relacionamento dos dois era agradável, principalmente,

por compartilharem juntos tanto a vida como o fascínio pelas artes. Foi em parceria que receberam de Paulo César Saraceni a tarefa de escrever um roteiro cinematográfico a partir da obra-prima de Machado de Assis, *Dom casmurro* (1899). Em meio às recordações, a autora relembra o hábito que seu esposo tinha de dar apelidos a quase todos, inclusive, aos seus gatinhos de estimação: “Está visto que não escapei à tradição, ele me chamava de Kuko. Acrescentado de Bentinho, isso quando achou que eu estava por demais impregnada das desconfianças do narrador” (GOMES; TELLES, 1993, p. 8-9), afirmando ainda que na companhia de seus escritos, de um bom vinho e de Paulo Emílio pensava sempre em “[...] como era bom viver” (GOMES; TELLES, 1993, p. 12).

As descrições de Telles remetem a um empenho entre os dois quando se dedicavam a realizar alguma tarefa juntos, como foi o caso do referido roteiro cinematográfico. No prefácio do roteiro, que leva o título de *Capitu* (1967), notamos um pouco da relação do casal no cotidiano:

Ano de 1969. Rua Sabará 400, São Paulo. Acordamos luminosos na manhã daquele mês de novembro, Paulo Emílio e eu: íamos começar, afinal, a escrever este roteiro. [...] Foram longas, sim, labirínticas conversas sobre os caminhos e descaminhos da aventura, conversas que podiam ser divertidas ou turbulentas. [...]

Era assim, eu inventava um episódio, ele inventava outro e nesse andar ia crescendo a massa das seqüências, mas não era mesmo uma loucura? Projetar a metamorfose de um quase monólogo meditativo em imagem. [...]” (GOMES; TELLES, 1993, p. 5-7)

“Na parte da manhã eu batia na máquina os nossos rascunhos esboçados na noite anterior, o Paulo só escrevia à mão. Fazíamos juntos a revisão, corta aqui, acrescenta ali adiante – ô! maravilhosa, o trabalho estava chegando ao fim (GOMES; TELLES, 1993, p. 13).

Por meio das entrevistas levantadas nesta pesquisa, como na que ela concedeu ao Instituto Moreira Salles na ocasião do lançamento do *Cadernos de Literatura Brasileira – Lygia Fagundes Telles* (1998) e que já foi citada aqui anteriormente, a autora revela a importância de Paulo Emílio em suas produções. Ao ser questionada a respeito da ordenação dos contos em um livro, Lygia Fagundes Telles pontua essa como uma das etapas principais da criação literária, merecendo, assim, uma atenção especial, sendo que essa edição prévia de um livro, por assim dizer, é semelhante ao trabalho de um crítico, revelando a ajuda de seu esposo na organização, por exemplo, de *Seminário dos ratos* (1977):

Eu estava com todos os textos do livro prontos e então perguntei ao Paulo Emílio que contos ele achava que deveriam abrir e fechar a coletânea. Ele respondeu sem hesitar: “As formiga” e “Seminário dos ratos”. E me explicou que gostava muito do clima de mistério e das simbologias desses relatos; abrir com um e fechar com o outro daria uma unidade ao livro. Aceitei na hora e o resto foi mais simples de organizar (CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA, 1998, p. 34).

Além do auxílio crítico de Paulo Emílio, Lygia Fagundes Telles revela que o esposo, que em sua essência era uma pessoa essencialmente política que influenciou toda uma geração, assim também a teria influenciado, o que, em certa medida, teria sido convertido em suas produções, como é o caso do romance *As meninas* (1973), escrito por ela durante o tempo em que os dois estavam juntos, bem como outro vários “[...] contos comprometidos que surgiram nesse período” (CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA, 1998, p. 41).

Em outra entrevista, concedida ao *Jornal Folha de S. Paulo* (2011), a autora afirma que, além de grandes leitores de suas obras, tanto o marido, Paulo Emílio Salles Gomes, quanto o seu filho, Goffredo Neto, eram também grandes críticos seus. Ao ser questionada se costumava submeter seus escritos a eles, ela responde que sim: “Liam tudo e davam muita opinião” (FOLHA DE SÃO PAULO, 2011, s.n), reafirmando a influência deles em seus escritos e reconhecendo a importância dos dois para seu processo criativo, principalmente, quando as críticas partiam do seu esposo, que contribuía, inclusive, por meio de temas para suas narrativas:

Com ideias inclusive, não?

Sim, tem um conto, o "Relga", que nasceu de uma história que ele me contou. Ele me ligou de Paris para dizer que tinha lido no jornal uma notícia pequenina sobre um homem, filho de pai brasileiro e mãe alemã, que, durante a Segunda Guerra, foi para Düsseldorf e se casou com uma moça que não tinha uma perna. Na noite de núpcias, ele roubou a perna mecânica dela. Eu pedia mais detalhes e ele dizia: "Cuco, não tenho detalhes. Sente e escreva" (FOLHA DE SÃO PAULO, 2011, s.n).

Nessa mesma entrevista, a autora afirma que, depois de perder o filho e o esposo, escrever se tornou uma tarefa mais difícil, porém, foi necessário continuar. Em sua obra *Durante aquele estranho chá* (2010), Lygia Fagundes Telles relembra a partida do esposo com sensibilidade:

As florinhas lilases das árvores da Rua Pernambuco já começavam a desabrochar quando ele saiu, estava tão satisfeito nessa manhã porque tinha lido uma excelente crítica de Caio Porfírio Carneiro e também o discípulo preferido Carlos Augusto Calil já tinha falado com entusiasmo sobre o livro. Antes de sair me avisou que no começo do próximo ano de 1978 iríamos vagabundear em Paris, nenhum compromisso, férias!

Saiu e não voltou. E não foi assim que ele queria que acontecesse? Não chegou a ver o débil alvorecer da nossa democracia após os Anos de Chumbo. Saiu e não voltou.

Há uma soma de seres que amei e que já se foram mas de um certo modo eles ficaram em mim, é difícil explicar mas eu diria assim que essa é uma espécie de legado e me impregnei desse legado lá no infinito que nos habita, a alma (TELLES, 2010, p. 92).

Além desse importante relacionamento amoroso, enquanto sujeito histórico, Lygia Fagundes Telles esteve em contato com diversas pessoas, de modo que seu círculo de amizades era composto, principalmente, por outras figuras que estavam vinculadas ao universo literário e artístico no geral, haja vista que, desde muito cedo, a autora esteve em contato com escritores muito influentes, como Mário de Andrade e Cecília Meireles, além de ter mantido laços com Simone de Beauvoir e Sartre, personalidades também muito importantes no meio intelectual.

Não raras vezes, um contanto inicial era o bastante para que evoluísse para uma amizade constante e duradoura, sendo o que aconteceu entre ela e Clarice Lispector, Hilda Hilst e Erico Veríssimo, por exemplo. A seguir, tomaremos nota das relações de Telles entre essas e outras pessoas, por meio, principalmente, de entrevistas e correspondências que se constituem aqui como fonte privilegiada de acesso a tais envolvimento afetivos, de modo que, assim como afirma Marcos Antônio de Moraes (2009, p. 2-3, apud BEZERRA; SILVA, 2009, p. 136-137):

Pode-se, inicialmente, recuperar nas missivas a expressão testemunhal. Ações, confidências, julgamentos e impressões espalhados pela correspondência de um escritor evidenciam uma psicologia singular que, eventualmente, desdobra-se na criação literária. É, assim, território fértil para estudos biográficos, biografias intelectuais e perfis, dirigidos a ampla (e diversificada) gama de leitores. Entretanto, na (auto)biografia desenhada no tecido epistolar pululam contradições. A carta atualiza-se invariavelmente como persona e discurso narcísico; a “verdade” que enuncia – a do sujeito em determinada ocasião, movido por estratégias de sedução – é datada e cambiante (MORAES, 2009, p. 2-3, apud BEZERRA; SILVA, 2009, p. 136-137).

Dessa feita, acreditamos aqui na importância das cartas e demais correspondências enquanto objeto de fonte de pesquisa para os pesquisadores do campo dos estudos literários, de modo que passaremos a apresentar alguns ricos registros das amizades de Lygia Fagundes Telles. De antemão, frisamos que algumas citações serão um pouco mais extensas por serem constituídas de trechos importantes que se fazem necessários para os objetivos aos quais se dedicam esta pesquisa.

Um de seus grandes amigos era José Saramago, que, em depoimento para a *Cadernos de Literatura Brasileira – Lygia Fagundes Telles* (1998), afirma, de forma delicada e amorosa, que não lembra quando, onde nem em que circunstâncias conheceu Telles, e que a precisão desses fatos não lhe importa, pois, ainda que conseguisse determinar a data, “[...] uma voz haveria de sussurrar-me de dentro: ‘A tua memória enganou-se nas contas. Já a conhecias. Desde sempre que a conheces’.” (CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA, 1998, p. 16-17). Além da forma carinhosa com que resgata suas memórias com Lygia, Saramago aproveita seu depoimento para expressar sua admiração pela autora, afirmando que o conto “Pomba enamorada” é uma verdadeira obra-prima e relembrando alguns de seus encontros, que, mesmo acontecendo de tempos em tempos, não perdiam a sua importância:

[...] Recordo que quando mais tempo pudemos conviver foi num longínquo Outubro, em 1986, em Hamburgo, por ocasião de uma Semana Literária Iberoamericana em que também participaram [...] pelo lado brasileiro, Ignácio de Loyola Brandão, Ivan Angelo, Lygia Bojunga Nunes, e, pelo lado português, Lídia Jorge, Teolinda Gersão, Almeida Faria e Luiz de Sstau Monteiro. [...] Guardo de Hamburgo e dos amigos lá encontrados ou reencontrados uma lembrança que não se apagará. [...] Não é uma ilusão minha de agora a imagem de terna atenção e respeito com que todos nós, portugueses e brasileiros, escutávamos o falar de Lygia Fagundes Telles, aquele seu discorrer que às vezes nos dá a impressão de se perder no caminho, mas que a palavra final irá tornar redondo, completo, imenso de sentido (CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA, 1998, p. 17).

Ao fim de seu depoimento, José Saramago reitera o porquê de dizer que conhece Lygia desde sempre, afirmando que a medida desse “sempre” não é dada por relógios ou outros instrumentos cronológicos, e, sim, por uma medida pessoal e incomunicável:

Foi na minha última e recente viagem ao Brasil, em São Paulo, que, conversando com Lygia sobre a memória, o pude compreender melhor que nunca. Para explicar-lhe meu ponto de vista do que chamei então a instabilidade relativa da memória, isto é, a múltipla diversidade dos

agrupamentos possíveis dos seus registros, evoquei o caleidoscópio, esse tubo maravilhoso que as crianças de hoje desconhecem, com o seus pedacinhos de vidro colorido e o seu jogo de espelhos, produzindo a cada movimento combinações de cores e de formas, variáveis até o infinito: ‘A nossa memória também procede assim’, disse, ‘manipula as recordações, organiza-as, compõe-nas, recompõe-nas, e é, dessa maneira, em dois instantes seguidos, a mesma memória e a memória que passou a ser’. Não estou muito seguro quanto à pertinência da poética comparação, mas hoje retomo o caleidoscópio e a poesia para tentar explicar, de uma vez, porque insisto em dizer que conheço Lygia desde *sempre*. Apenas porque acho que é ela aquele pedacinho de vidro azul que constantemente reaparece... (CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA, 1998, p. 18, grifo do autor).

Assim como dito por José Saramago, na ocasião da Semana Literária Iberoamericana estava presente também o escritor e jornalista Ivan Ângelo, outro querido amigo de Lygia Fagundes Telles. O cronista relembra como se deu sua amizade com Telles, buscando, em suas memórias de quando ainda jovem, que, com seus 18 anos, ele leu o romance *Ciranda de pedra*. Desse momento, lembra-se, por exemplo, da foto da autora na edição do romance, ressaltando sua beleza, a maneira como escrevia e sua coragem: “Vivíamos constrangidos pelo regime militar e Lygia ousara publicar um romance, *As meninas*, em que umas das heroínas é militante política” (CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA, 1998, p. 18). O cronista afirma também que, em eventos importantes dos quais participou juntamente com outros escritores, a autora era sempre disputada pelos agentes, discursando ele com autonomia sobre o cenário da literatura brasileira da época, lembrando com amargor os anos de ditadura e como Telles se mostrava frente a eles:

Pouco depois desse encontro com os agentes, percorreríamos as bibliotecas regionais da cidade de São Paulo em outro evento notável daqueles anos: a caravana de escritores que a Secretaria Municipal de Cultura botou a conversar com a população, dos bairros próximos aos mais distantes, com ampla liberdade de discurso, embora ainda estivéssemos na ditadura militar, no início do processo de abertura. Impossível esconder o rancor pelos amigos mortos e torturados, pela censura, pelos versos truncados, pelas peças não encenadas. Eram tempos de falas indignadas e a voz poderosa de Lygia, com seus ‘erres’ fortes e seus ‘esses’ sibilantes, às vezes se adoçava com lirismo, às vezes se elevava em protesto, passionária da cultura ameaçada (CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA, 1998, p. 19).

A imagem corajosa que Ivan Ângelo tem de Lygia é compartilhada também por Anesia Pacheco, que afirma que a coragem da amiga se dá já no seu ato de escolher fazer literatura em um cenário tão crítico e desfavorecido cultural e ideologicamente como o do Brasil:

[...] Sempre presente na promoção da cultura, esteve à frente da Cinemateca Brasileira, criada por seu marido Paulo Emílio Salles Gomes. Membro das Academias Brasileira e Paulista de Letras, é continuamente convidada para conferências, congressos e simpósios, aqui e no exterior. Figura famosa, sempre bela nas fotos de jornais e de revistas e na televisão. Mas Lygia tem a coragem maior, aquela de ser artista, de enfrentar no seu texto as turbulências íntimas e as contradições de seus misteriosos, secretos personagens [...] (CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA, 1998, p. 21).

Anesia Pacheco diz que ela e a amiga são muito diferentes e que justamente por isso se gostam tanto, afirmando ainda que a autora “[...] é uma grande trabalhadora e batalha para conseguir o termo exato para o que quer dizer na enxuteza de sua linguagem. Conseguiu além do sucesso cultural e social, grande prestígio artístico” (CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA, 1998, p. 21), prestígio esse que ela diz ser merecido.

Além das amigas citadas até o momento, Lygia era também íntima de Hilda Hilst. As duas se conheceram quando eram ainda jovens, na Faculdade de Direito, na época em que Lygia acabara de publicar *O cacto vermelho* (1949), e Hilda havia sido escolhida para saudá-la:

[...] conheci Hilda Hilst em 1949, numa homenagem que me ofereceram [...] eu estava lançando um livro. [...] Eu me lembro, estava conduzindo a bela Cecília Meireles (usava um turbante negro, no estilo indiano) para a cabeceira da mesa quando me apareceu uma jovem muito loura e fina, os grandes olhos verdes com uma expressão decidida. Quase arrogante. [...] Apresentou-se: “Sou Hilda Hilst, poeta. Vim saudá-la em nome da nossa Academia do Largo de São Francisco”. Abracei-a com calor. “Minha futura colega!”, eu disse, e ela sorriu. [...] (TELLES, 2010, p. 32).

Para Lygia Fagundes Telles, falar de sua amizade com Hilda Hilst é falar também sobre a maturidade alcançada pelas duas quando se trata do vínculo existente entre elas, laço esse que ora se faz “Mais apertadamente, em algumas ocasiões, de forma mais frouxa em outros momentos, ah! o tempo e o espaço desta longa travessia. Algumas tempestades. E de repente, a calma, ‘navegar é preciso!’. Navegar e viver” (TELLES, 2010, p. 30), definindo a amiga como alguém temperamental no sentido de que só alguém com características como essas em sua personalidade poderia fazer um trabalho tão brilhante como o de Hilda Hilst, pois “[...] na temperança estaria a qualidade que equilibra e modera os apetites e as paixões. Nessa linha, o temperamental não pode ser um refreado. Um comedido. [...] Pode ser temperado alguém que

escreveu esses poemas ora reunidos na recente coletânea que se chama *Do Amor?*” (TELLES, 2010, p. 31).

No depoimento que concede a *Cadernos de Literatura Brasileira – Lygia Fagundes Telles* (1998), Hilda Hilst compartilha desde aspectos da relação das duas como também traços da personalidade de Telles, que muitas vezes não se dão a perceber por todos: “Eu falo tudo claro. A Lygia se encobre. Quando ela está comigo, por exemplo, a Lygia sozinha, ela é ela. Mas ela tem um certo respeito pelo outro. Eu não tenho o menor respeito. [...] (CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA, 1998, p. 22), e expõe que, ao contrário do que podemos imaginar, a literatura não é assunto predominante quando as duas estão juntas, revelando que seus diálogos são marcados pela tristeza:

Nós não falamos sobre literatura. É um assunto que nos irrita. Eu não falo porque gosto muito dela e tenho uma amizade profunda, afetiva mesmo, por ela. A gente não conversa sobre literatura. E somos muito tristes, o tempo todo. [...] A gente tenta falar coisas agradáveis, mas não consegue. Ou então a gente faz humor negro pra não ficar muito mal (CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA, 1998, p. 22).

Através dos depoimentos, notamos que o sentimento entre as duas era íntimo e forte, ainda que fossem diferentes em inúmeras coisas. Um exemplo é que, de acordo com Hilda Hilst, Telles bebia uma taça de vinho, enquanto ela já estava bebendo uma garrafa toda, acompanhada de algumas doses de uísque. A relação entre as duas era tão intensa que Hilda Hilst afirma que desejava morrer com Telles segurando suas mãos:

[...] Quero demais morrer segurando a mão da Lygia, porque sei que ela vai entender tudo nessa hora H. [...]

É uma coisa de pura ternura, de benquerença mesmo, que eu tenho pela Lygia. Eu sempre a assusto, digo que estou morrendo pra ela aparecer aqui. [...]

Eu sei que eu gosto muito dela, até o fim da vida eu vou gostar (CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA, 1998, p. 23).

Outra grande amiga de Lygia Fagundes Telles foi a escritora Clarice Lispector. Na obra *Entrevistas*¹² (2007), é possível observarmos um pouco da amizade entre as duas. Na entrevista,

¹² Durante os anos de 1968 e 1969, Clarice Lispector possuía uma seção na revista *Manchete*, na qual publicava entrevistas com alguns nomes importantes, alguns deles seus amigos. Posteriormente, essas entrevistas foram

feita por Lispector quando Telles esteve no Rio de Janeiro para lançar seu novo livro, *Seminário dos ratos* (1977), podemos notar que Clarice nutria grande afeto por Lygia e admirava sua personalidade: “Conheço a Lygia desde o começo do sempre. Pois não me lembro de ter sido apresentada a ela. Nós nos adoramos. As nossas conversas são francas e as mais variadas. Ora se fala em livros, ora se fala sobre maquilagem e moda, não temos preconceitos. Às vezes se fala em homens” (LISPECTOR, 2007, p. 13).

Nessa mesma entrevista, Clarice Lispector elogia o estilo e a técnica literários da amiga:

Lygia é um best-seller no melhor sentido da palavra. Seus livros simplesmente são comprados por todo o mundo. O jeito dela escrever é genuíno pois se parece com o seu modo de agir na vida. O estilo e Lygia são muito sensíveis, muito captadores do que está no ar, muito femininos e cheios de delicadeza. Antes de começar a entrevista, quero lembrar que na língua portuguesa, ao contrário de muitas outras línguas, usam-se poetas e poetisas, autor e autora. Poetisa, por exemplo, ridiculariza a mulher-poeta. Com Lygia, há o hábito de se escrever que ela é uma das melhores contistas do Brasil. Mas do jeitinho como escrevem parece que é só entre as mulheres escritoras que ela é boa. Erro. Lygia é também entre os homens escritores um dos escritores maiores. Sabe-se também que recebeu na França (com um conto seu, num concurso a que concorreram muitos escritores da Europa) um prêmio. De modo que falemos dela como ótimo autor. Lygia ainda por cima é bonita (LISPECTOR, 2007, p. 13).

A proximidade das duas escritoras é reiterada na obra *Todas as cartas* (2020), de Clarice Lispector, em que, por meio de uma correspondência que a autora envia para Telles, no ano de 1977, notamos entre elas uma relação de afeto constante:

Lygia,

você é tão doce e escreve tão bem. Fiquei muito contente com o fato de Rachel de Queiroz entrar na A.B.L. Se eu tivesse poder, daria a segunda vaga a Dinah Silveira de Queiroz que conseguiu para a mulher brasileira um lugar ao sol. Embora eu não deseje morte para ninguém, sugiro que a terceira vaga seja preenchida por Lygia Fagundes Telles. Estão achando que sugiro mulheres demais? Não, é que a Academia Brasileira de Letras tem uma grande dívida para com as mulheres. E se Nélida Piñon estivesse na Academia, esta sofreria uma modificação revolucionária, pois Nélida tem coragem para renovar.

organizadas e lançadas como livro. Uma das pessoas entrevistadas por Clarice Lispector foi sua amiga Lygia Fagundes Telles, cuja entrevista encontra-se disponível na referida obra, *Entrevistas*, lançada pela Editora Rocco, no ano de 2007.

Antes de terminar, quero dizer que, apesar do grande respeito que tenho pela Academia, eu jamais aceitaria entrar nela (LISPECTOR, 2020, p. 786).

Ora, as palavras de Lispector ao afirmar que “a Academia Brasileira de Letras tem uma grande dívida para com as mulheres” são uma constatação bastante consciente de que a instituição literária era organizada de forma marcadamente androcêntrica, haja vista que, desde que foi fundada, em 1877, ela permaneceu por 80 anos sendo um espaço reservado apenas para o sexo masculino, quadro esse que foi mudado somente quando houve uma alteração no Art. 17 do Regimento Interno, que passou a possibilitar a candidatura de mulheres, mudança essa que foi inaugurada com a eleição de Rachel de Queiroz como a primeira mulher eleita para a ABL, em 04 de novembro de 1977, como pontua Ana Maria Colling, em sua obra *A resistência da mulher à Ditadura Militar no Brasil*, creditando ao movimento feminista, em voga no período, mudanças significativas como essas:

Ao movimento feminista deve-se creditar uma parcela na mudança de comportamento entre homens e mulheres no Brasil. As mulheres começam a ocupar espaços exclusivamente masculinos. Prova disso é a Academia Brasileira de Letras, que desde sua fundação em 1896 até Rachel de Queiroz tornar-se imortal, em 1977, jamais permitira a nenhuma mulher participar do chá das cinco. Rachel abriu espaço e foi seguida de Dinah Silveira de Queiroz, Nélida Piñon e Lygia Fagundes Telles (COLLING, 1997, p. 44).

Lygia Fagundes Telles entra então para o cânone dos “imortais” da academia em 24 de outubro de 1985, sendo eleita a quarta ocupante da Cadeira nº 16, lembrando-se, em seu discurso de posse, daquelas que abriram os caminhos pelos quais agora ela segue passagem:

Senhores acadêmicos, senhora acadêmica, antes de a Academia Francesa de Letras, que foi nosso modelo, receber Marquerite Yourcenar, esta Academia Brasileira de Letras teve o beau geste de abrir suas portas para Rachel de Queiroz. Em seguida, para Dinah. “Não quero um trono – diria também Rachel de Queiroz. – Quero apenas esta Cadeira.”

A mesma paixão que nos une: a paixão da palavra (TELLES, 2010, p. 84-85).

Foi então, antes de mais nada, essa “paixão da palavra” que parece ter unido Lygia Fagundes Telles e Clarice Lispector, como dizíamos. Os vínculos atados entre as duas as

ligavam de tal maneira que Telles considera que antes mesmo de receber a notícia sobre a morte de Lispector, acometida de um câncer de ovário, ela já tinha conhecimento do fato. A autora narra que em dezembro de 1977, data do falecimento de Clarice, ela se encontrava em Marília - SP, pois havia sido convidada para participar de um curso de literatura na Faculdade de Letras e, durante uma de suas noites de sono, recebeu uma visita inusitada:

[...] E as asas? perguntei recuando um pouco, pois não acordei com essas asas? Pronto, elas já voltavam arfantes no voo circular em redor da minha cabeça. [...]

Puxei o cobertor até o pescoço e ali fiquei sentada, quieta, olhando a andorinha, era uma andorinha [...]. Meu medo agora era que nesse voo assim enegada não atinasse com a janela. [...]

Voltei o olhar para o pequeno relógio. [...] Uma andorinha assim solta na noite, voando despachada no meio da noite, de onde tinha vindo e para onde ia? Ainda estava escuro quando ela entrou e começou a voar coroando a minha cabeça com seus voos obsessivos. Que continuavam agora no teto numa ronda tão angustiada. E com tantos quartos disponíveis nessa cidade, por que teria escolhido o quarto do hotel desta forasteira? [...]

Vamos, minha querida, desça daí, pedi em voz baixa. A janela está aberta, repeti e fez um movimento com a cabeça na direção da janela. Para meu espanto, ela obedeceu mas ao invés de sair, pousou na trave de madeira dos pés da minha cama. Pousou e ficou assim de frente, me encarando, as asas um pouco descoladas do corpo e o bico entreaberto, arfante. Ainda assim me pareceu mais tranquila. Os olhinhos redondos fixos em mim. [...]

Com a mão do pensamento consegui alcançá-la e delicadamente fiz com que se voltasse para a janela. Adeus! eu disse. Então ela abriu as asas e saiu num voo alto. Firme. Antes de desaparecer na névoa ainda traçou alguns hieróglifos no azul do céu. [...]

Quando entrei no saguão da Faculdade, uma jovem veio ao meu encontro. O olhar estava assustado e a voz me pareceu trêmula, A senhora ouviu? Saiu agora mesmo no noticiário do rádio, a Clarice Lispector morreu essa noite!

Fiquei um momento muda. Abracei a mocinha. Eu já sabia, disse antes de entrar na sala. Eu já sabia (TELLES, 2010, p. 8-13).

Por meio dessa citação, observamos então a maneira como Lygia Fagundes Telles reforça o quanto a sua amizade com Clarice Lispector era importante para ela. Sabemos que a vida e a morte se constituem como dois limites extremos da existência humana, mas sabemos também que os laços afetivos ultrapassam quaisquer definições, de modo que notamos que, em seu íntimo, Telles expõe de forma poética a despedida entre ela e a amiga.

Outro laço afetivo de grande valor para Lygia Fagundes Telles é a sua amizade com Carlos Drummond de Andrade, que a considerava uma grande ficcionista. A relação que fora cultivada e mantida entre os dois por muitos anos é observada nas cartas que enviavam um ao outro. Exemplo disso é uma das cartas que Drummond de Andrade envia para Lygia em meados de 1966, na qual, além da relação de amizade entre os dois, observamos a maneira como ela estava intimamente ligada à literatura. Na carta, o poeta fala sobre alguns presentes que havia recebido recentemente, sendo eles uma gravata, um prato conimbreense e “um livro de contos que é o fino e no qual o meu santo nome aparece no ofertório de uma das histórias mais legais, intitulada ‘A chave’ [...]” (ANDRADE, 1966). O “livro de contos” ao qual Carlos Drummond de Andrade se refere na carta é *O jardim selvagem*, publicado por Lygia em 1965, e, em sua carta, ele pontua como a autora havia aperfeiçoado sua produção:

Por sinal que comparei o texto do livro com o texto do jornal de há três anos, e verifiquei minucioso trabalho de polimento que o conto recebeu. Parece escrito de novo [...]. Sim, ficou ainda melhor do que estava, mas alguma coisa da primeira versão foi sacrificada, e é esse o preço da obra acabada: não se pode aproveitar tudo que veio do primeiro jato, o autor tem de escolher e pôr de lado alguma coisa válida (ANDRADE, 1966).

Ao longo da carta, a amizade entre os dois é enaltecida por parte de Carlos Drummond de Andrade, que agradece a Lygia por “tantas boas lembranças de amizade” (ANDRADE, 1996), afirmando que “é bom contar com presenças amigas, essas presenças que nem precisam ser concretas, não é menor a realidade delas se o pensamento age. [...] não sei mesmo como agradecer a você” (ANDRADE, 1996).

As características da escrita literária de Lygia Fagundes Telles são observadas por Carlos Drummond de Andrade quando este afirma que:

Sua grande força me parece estar no psicologismo oculto sob a massa de elementos realistas, assimiláveis por qualquer um. Quem quer simplesmente uma estória tem quase sempre uma estória. Quem quer a verdade subterrânea das criaturas, que o comportamento social disfarça, encontra-a maravilhosamente captada por trás da estória. Unir as duas faces, superpostas, é arte da melhor. Você consegue isso. Tão diferente da patacoada desses contistas que se celebram a si mesmos nos jornais e revistas e a gente lê e

esquece o que eles escreveram! Conto de você fica ressoando na memória, imperativo (ANDRADE, 1966, grifo do autor).

Para encerrar esse apanhado de amizades que Lygia Fagundes Telles manteve ao longo de sua trajetória, citamos sua relação com Érico Veríssimo. Ela teve início durante a juventude da autora, quando esta publicou sua primeira coletânea de contos, *Porão e sobrado* (1938), e decidiu enviar um exemplar para o colega de profissão. Posteriormente, no ano de 1941, quando ela lança aquele que é considerado por si o seu primeiro livro, conta-lhe a notícia através de uma carta:

Erico Verissimo, vou lhe contar um segredo. Promete não divulgar? Então, ouça: tenho um livro pronto! Sim senhor! Um livro com catorze contos! Dei-o a um editor, mas o diabo do homem, antes de ler os originais, cismou que a minha cara devia ser muito mais interessante do que os contos todos e por isso decidiu botar o meu retrato no livro. Com bons modos, disse-lhe que achava isso muito ridículo. Insistiu. Fiquei zangada; minha cara nada tem a ver com a obra. E tem, não tem, aparece, não aparece... Conclusão: sugerir que botasse o retrato da avó dele. Nesse ponto, resolveu não falar mais nisso. Mas aí eu já estava de mau gênio e exigi a papelada de volta. Agora estou com tudo aqui na gaveta.

Descansa, Erico Verissimo, não lhe falarei na Editora Globo porque já estou ciente de que ela não edita contos. Caso contrário, há muito já teria mandado, por avião, minhas 120 páginas. Mas o senhor deve conhecer editores, não conhece?

Seria muito trabalho perguntar a esses se não pensaram nunca em publicar livro de gente desconhecida? Se não pensarem, de jeito algum, nesse horror, então o senhor diz que são contos seus, só pra eles se interessarem e pedirem pra ler o original. Depois que tiverem lido, daí o senhor diz que estava brincando, que o original é de uma amiga principiante.

[...] (TELLES, 1941).

Reforçamos aqui, por meio dessa citação, a influência que os laços de amizade de Lygia exerceram no seu lançamento e permanência no meio literário, principalmente, devido ao fato de ter conservado relações com escritores já consagrados e influentes nesse campo, como é o caso de Érico Veríssimo, que no momento tinha contatos com editores renomados.

Como acontece em toda boa amizade, Lygia se sentia à vontade para falar sobre seus anseios e desejos com Érico, assim como podemos observar nessa carta enviada para ele no ano de 1943, quando Lygia ainda estava na Faculdade de Direito e trabalhando como assistente do

Departamento Agrícola do Estado de São Paulo. Na carta, podemos notar que a autora se ocupa de uma atividade enquanto vislumbra outra, que lhe agrada muito mais:

Erico Verissimo, estou numa sala onde trabalho, isto é, onde devo deixar todos os dias num livro, fincado como um marco, o vestígio da minha passagem. Em outros termos, funcionária pública, a pior funcionária pública que existe no mundo. Leio romances enfiados na gaveta, tenho o ar dolorido para que não me deem serviço e, quando me obrigam mesmo, faço que nem o meu nariz, só pra que não caiam na tolice de me utilizarem de novo. Ainda por cima, escrevo meus contos nesses blocos oficiais que – diga-se de passagem – , são feitos de ótimo papel. Veja você que horror! Quisera ser como as outras moças, diligentes e boazinhas, que, no momento que descansam, sentem o remorso de estar explorando os cofres públicos. Quisera ser assim. Mas já vi que não adianta, mesmo. Sento-me à mesa com as melhores intenções. E eis que, de repente, o meu olhar vai dançarinando, dançarinando pela sala, pelos móveis, atravessa a pesada cortina de feltro, atravessa os vidros da janela, começa a circular pelas ruas, vai indo, vai indo... Pronto. Quem diz de voltar!... Entrou ainda há pouco numa confeitaria. Numa mesa, estava um moço e uma moça. [...] (TELLES, 1943).

Na sequência, perdida em devaneios, a autora escreve um pequeno conto que tem como drama principal um amante entre a cruz e a espada, pois, apesar de ter algo certo em sua vida, no caso a esposa e os filhos, ele também olha para o incerto com olhos cheios de desejo. O conto tem certo ar de metáfora e reforça novamente a facilidade da autora em misturar realidade e ficção, pois, assim como o personagem que ela criou rapidamente, ela também se sentia insatisfeita em seu ofício de funcionária pública, vislumbrando seu real desejo, o de tornar-se escritora consagrada. Essa mesma carta é encerrada com Lygia fazendo confissões e novamente expondo outras aspirações suas:

Erico Verissimo, na rua outra vez, passei por uma livraria. Vi o seu livro. E voltei para lhe escrever. Sabe de uma coisa? Estou metida num romance. Ah! Eu acho que até o fim do ano, termino. Numa outra carta, eu contarei como vai ser. Já tenho todos os tipos, enredo, papel... Agora, em setembro vou me candidatar a uma bolsa de estudos. Tenho uma vontade louca de viajar e, como presentemente não espero heranças nem possuo pretendentes “abaçanados”, vai ser preciso mesmo ir desse jeito. Tudo vai depender de “cartucho”, que sei bem como são essas coisas, mas tenho esperanças... Ouça, quando tiver tempo, escreva.

A muito amiga,

Lygia (TELLES, 1943).

No ano seguinte, Lygia Fagundes Telles publicou *Praia viva* (1944), um livro de contos e, em 1954, lança *Ciranda de pedra*, seu primeiro romance.

Nas cartas que Érico Veríssimo enviou a Telles, é indiscutível o seu carinho para com ela tanto por causa das considerações que faz a respeito de suas obras quanto pela falta que sente da amiga, expressando sua alegria ao receber um livro de Lygia Fagundes Telles:

Lygia, querida amiga,

“Não há nada melhor que uma carta de Lygia... nem igual” – disse eu à Mafalda, quando recebi sua carta. Mas, dias mais tarde, ao receber seu livro, fiz um acréscimo: “... só um livro da Lygia.” Aconteceu uma coisa engraçadíssima. O carteiro bateu na porta, a Mafalda desceu, recebeu o pacote com o seu *O jardim selvagem*, abriu-o ali mesmo na porta, anunciou-me o acontecimento, e ficou algum tempo parada, depois subiu a escada devagar e quando chegou ao lugar onde eu estava, a escrever, já tinha lido o primeiro conto e estava encantada com ele. À noite, tivemos um cômico pugilato, para ver quem é que ia ler o livro. Finalmente a Mafalda ganhou a partida, como era de esperar, mas no dia seguinte eu peguei o livro e só larguei depois de terminá-lo. É uma beleza!

Você está uma narradora de primeira ordem. Que riqueza de inventiva, de tipos, de linguagem, de histórias! Tornei a pensar o que sempre penso quando termino de ler um livro seu. Quem conhece a Lygia de perto, isto é, quem convive com ela não imagina que esse monstrinho escreva essas coisas... góticas – como se diz por aqui. Porque você é um dos melhores papos que conheço, das presenças mais agradáveis e fáceis. Estar com você é muito bom e a gente não se sente com a necessidade de usar nenhuma máscara, de escolher palavras ou ficar na defensiva. E como é que uma menina esportiva, extrovertida produz esse tipo de literatura dramática e densa? Não estou censurando, ao contrário, estou me *admirando*.

[...]

Faço votos para que vocês todos estejam muito felizes. Dê, por mim, um abraço no Paulo Emílio e outro no Gofredinho. Para você um abracíssimo deste seu velho amigo

Erico (VERISSIMO, 1966, grifos do autor).

Vejamos o que ele diz a Lygia em uma de suas correspondências com ela:

Querida Lygia,

[...] Mas eu lhe escrevo para dizer que ando com saudade dum papo contigo. Sim, e para te contar que achei teu conto sobre a bolha de sabão uma joia. Li-o duas vezes. A primeira vez como o leitor de ficção que sou. A segunda, com olho de oficial do mesmo ofício. Repito, é uma joia. Como pôde essa menina de suéter verde que conheci em 1943 (*sorry* pela data!) chegar a esta altura. *As meninas*? Continuo a afirmar que o foi o maior romance deste ano e de

muitos outros. Fico assim com um orgulho de tio quando leio ou ouço alguém dizer bem desse livro. Você chegou muito alto no seu ofício, e vai manter-se aí por muito tempo. E ninguém lhe deu uma mão forte, decisiva. [...]

Um abraço do Erico (VERISSIMO, 1974, grifos do autor).

O conto se trata de “A estrutura da bolha de sabão”, que dá título à obra de Telles lançada em 1983 e ao seu próprio livro, *Solo de clarineta*, livro de memórias escrito em dois volumes. O primeiro foi publicado no ano de 1973, e o segundo postumamente, em 1976.

Dessa feita, observamos que o relacionamento de Lygia e Paulo Emílio era marcado por uma troca de experiências mútuas no que diz respeito aos ofícios que os dois tinham, no caso, a literatura, o cinema e, conseqüentemente, as relações entre os dois campos. Além da troca, notamos a influência do seu companheiro no processo criativo da produção de suas obras. Além disso, as amizades que Lygia Fagundes Telles conservou ao longo de sua vida foram, em sua grande maioria, propiciadas por meio das suas vivências provindas da literatura. Assim, a influência de seus amigos é demasiadamente importante para a construção de Telles enquanto escritora na medida em que, principalmente, eles ocupam um lugar de destaque enquanto críticos e apoiadores de seu trabalho, além de desempenharem essa função distinguindo os laços de afeto do ofício em comum. Na companhia de seu marido e de seus amigos, Telles compartilhou aspirações, enfrentou momentos conturbados no cenário brasileiro e experimentou alegrias e tristezas, de modo que cada uma dessas vivências foi essencial para a construção de Lygia Fagundes Telles, autora e pessoa, ao longo do tempo.

1.5 DAS EXPERIÊNCIAS À ESCRITORA

“Algumas das minhas ficções se inspiraram na imagem de algo que vi e guardei, um objeto? Uma casa ou um bicho? Outras ficções nasceram de uma simples frase que ouvi e registrei e um dia, assim de repente a memória (ou tenha isso o nome que tiver) me devolve a frase que pode inspirar um conto. Há ainda aquelas ficções que nasceram em algum sonho, abismos desse inconsciente que de repente escancara as portas, Saíam todos! A loucura, o vício, a paixão, ah! Eu teria que ter o fôlego de sete vidas, assim como os gatos, para escrever sobre esse mar oculto.”

- TELLES, 2010

O presente capítulo procurou analisar como Lygia Fagundes Telles construiu uma narrativa de si buscando rasurar o seu lugar junto ao cânone da literatura brasileira, sobretudo, na medida em que ela nega suas primeiras obras, passando a definir o romance *Ciranda de pedra* como marco inicial de sua carreira. Em meio a essa investigação, buscamos compreender a construção da autora desde os primeiros escritos até *Ciranda de pedra*, analisando a intersecção entre sua vida e obra, principalmente, por meio da análise de sua trajetória de vida, sua inserção no meio literário e das relações que construiu ao longo do tempo.

Dessa feita, observamos que sua construção enquanto escritora é iniciada bem cedo, ocupando primeiro o plano da sua imaginação por meio das histórias que ouvia e depois recontava e culminando com que, a posteriori, se tornasse uma das principais escritoras da literatura brasileira. Inserida em um contexto de intensas mudanças observadas ao longo do século XX, a autora, analisando suas escolhas, conclui que fez parte de uma geração de mulheres que, insatisfeitas com sua condição, buscaram se emancipar financeiramente e intelectualmente, tomando o controle de suas próprias vidas. Assim, as vivências experimentadas por Lygia Fagundes Telles aparecem em sua obra na medida em que produz uma literatura feminina, muitas das vezes engajada de forma política e social, mas sempre explorando de forma intimista a psicologia feminina.

Os relacionamentos que manteve ao longo do tempo, sejam eles amorosos, como sua união com Paulo Emílio Salles Gomes, ou amizades, com figuras como Clarice Lispector, Hilda Hilst, Carlos Drummond de Andrade e Érico Veríssimo, corroboram sua construção enquanto escritora, desempenhando papel fundamental, principalmente, no que tange a uma crítica empreendida previamente às suas obras.

Lygia Fagundes Telles morreu na manhã de um domingo, no dia três de abril do ano de 2022¹³, aos 98 anos de idade. Ainda em vida, já tinha se consolidado como imortal por meio da sua própria existência e através de suas obras, construídas de forma circular e, como ela mesma define, “decantadas do real” (TELLES, 2009), sendo que, para conseguir dar forma¹⁴ a tudo que

¹³ A autora faleceu de causas naturais em São Paulo, onde residia. O velório de Lygia Fagundes Telles aconteceu na Academia Brasileira de Letras, e seu corpo foi cremado. Na ocasião, Rodrigo Garcia, o então governador do estado de São Paulo, decretou luto de três dias.

¹⁴ Considerando arte e forma enquanto “conteúdo sócio-histórico decantado” (VASCONCELOS, 2007, p. 33), compreendemos a forma artística como “um magneto que ordena os elementos da realidade empírica de um modo que provoca estranhamento das conexões de sua existência extraestética e só através disso eles podem se apoderar de sua essência extraestética” (ADORNO, 1988, p. 336). Desse modo, assim como analisado por Roberto Schwarz (2012) em *Martinha versus Lucrecia*, em que o autor compreende, baseado nas concepções de Theodor Adorno, a forma artística enquanto mediadora da vida social e da obra de arte: “Em vez de opor a invenção formal à apreensão histórica, segregando essas faculdades e os respectivos domínios, ele buscou a sua articulação. A forma

decanta desta realidade, “teria que ter o fôlego de sete vidas, assim como os gatos, para escrever sobre esse mar oculto” (TELLES, 2010, p. 98).

Em certa ocasião, Telles diz que foi questionada por uma estudante de Letras sobre os motivos pelos quais escrevia, respondendo que:

Ah, que difícil responder a essa pergunta. Tentarei dar alguma resposta e sei que já estou entrando assim numa zona imprecisa. Vaga. O escritor escreve porque tenta recompor, quem sabe?, um mundo perdido. Os amores perdidos. Não será uma tentativa de recuperar a família que ficou lá longe, assim despedaçada? Ou não será o próprio eu despedaçado que ele está querendo resgatar? E se nessas personagens que procura desembulhar ele não estiver tentando, na realidade, desembulhar a si mesmo? (TELLES, 2010, p. 93).

Dessa maneira, como ela mesma afirma e como é comprovado por meio da pesquisa empreendida aqui, a autora tem em seu ofício uma predisposição para combinar realidade, imaginário e ficção justificada por sua “vontade (disfarçada) de seduzir o leitor (TELLES, 2010, p. 72)”. O trajeto percorrido por Lygia Fagundes Telles não foi feito de forma solitária, uma vez que pôde contar, desde muito cedo, com uma rede de sociabilidade que colaborou significativamente para a sua carreira tanto para o seu nascimento quanto para que se mantivesse e para a sua perpetuação. Assim, é importante evidenciarmos que a autora não fez seu percurso sozinha, sendo que, da mesma maneira que Pierre Bourdieu questiona: “Mas quem criou os criadores?” (BOURDIEU, 1984, p. 207-221), também este capítulo objetivou analisar de que maneira se dá a criação de Lygia Fagundes Telles enquanto escritora, principalmente, por meio do circuito de sociabilidade do qual ela fazia parte. Assim:

Nessa estrutura quiasmática, os intelectuais ocupam uma posição dominada no seio das classes dominantes, uma vez que eles dispõem de um capital cultural importante, mas possuem menos recursos econômicos e políticos do que as frações dominantes. Esses princípios de estruturação são especificados nos diferentes campos de produção cultural, sobretudo o campo literário. [...] Em contraste, a lógica autônoma faz prevalecer o valor propriamente estético da obra, valor que só os especialistas, isto é, pares e críticos, têm a capacidade de apreciar: o reconhecimento pelos pares será, portanto, o critério de acumulação do capital simbólico no campo. Embora bastante específica aos campos de produção cultural, essa polarização do campo literário coincide com a oposição constitutiva do espaço social, de acordo com o modelo

— que não é evidente e que cabe à crítica identificar e estudar — seria um princípio ordenador individual, que tanto regula um universo imaginário como um aspecto da realidade exterior. Em proporções variáveis, ela combina a fabricação artística e a intuição de ritmos sociais preexistentes. De outro ângulo, tratava-se de explicar como configurações externas, pertencentes à vida extra-artística, podiam passar para dentro de obras de fantasia, onde se tornavam forças de estruturação e mostravam algo de si que não estivera à vista” (SCHWARZ, 2012, p. 48).

desenvolvido n'A distinção, entre um polo onde prevalece o capital cultural e outro onde prevalece o capital econômico e político. Do mesmo modo como o capital cultural tornou-se autônomo com a passagem do modo de reprodução direto para o “modo de reprodução com componente escolar”, o capital simbólico baseado num capital cultural específico se autonomizou historicamente da demanda das classes dominantes e do público amplo, fazendo prevalecer o julgamento dos especialistas. É esse processo que Bourdieu estuda em *Les règles de l'art* [As regras da arte] (1992) (SAPIRO, 2008, s.n).

Dessa feita, notamos que a construção de Lygia Fagundes Telles se inicia muito cedo, quando, antes mesmo de ser alfabetizada, a autora já demonstrava imenso interesse pelo universo ficcional, que evolui das histórias de criança para seus primeiros escritos, materializados por meio da publicação de suas obras. A autora, que estava inserida em um contexto de grandes transformações, consegue diagnosticar de forma precisa as mudanças que influenciavam diretamente o seu modo de vida durante a década de 1940, principalmente, por conta da Segunda Guerra Mundial, por meio da qual as mulheres veem uma oportunidade de ocupar espaços que antes eram marcadamente masculinos. Assim, Lygia transitava por espaços que antes eram renegados às mulheres, como as universidades e o mercado de trabalho, e ao mesmo tempo em que ocupava esses lugares na sociedade também rompia com o que era esperado das mulheres, haja vista que o “trabalho feminino” ainda era sinônimo de funções em que as mulheres ficavam restritas ao limpar e ao servir.

As oportunidades advindas de suas vivências no curso de Direito também colaboraram para que Telles se consolidasse como uma das maiores escritoras da literatura brasileira, haja vista que foi por meio da ocupação do espaço universitário que Lygia participou de rodas literárias e conheceu intelectuais importantes que, posteriormente, se tornaram seus amigos, além de ter feito seu primeiro contato com Paulo Emílio Salles Gomes, seu segundo esposo, de modo que a sua formação de bacharel em Direito lhe proporciona evidência em meio à sociedade, estando diretamente relacionada com sua construção enquanto autora, principalmente, por meio da rede de relações que ela estabelece.

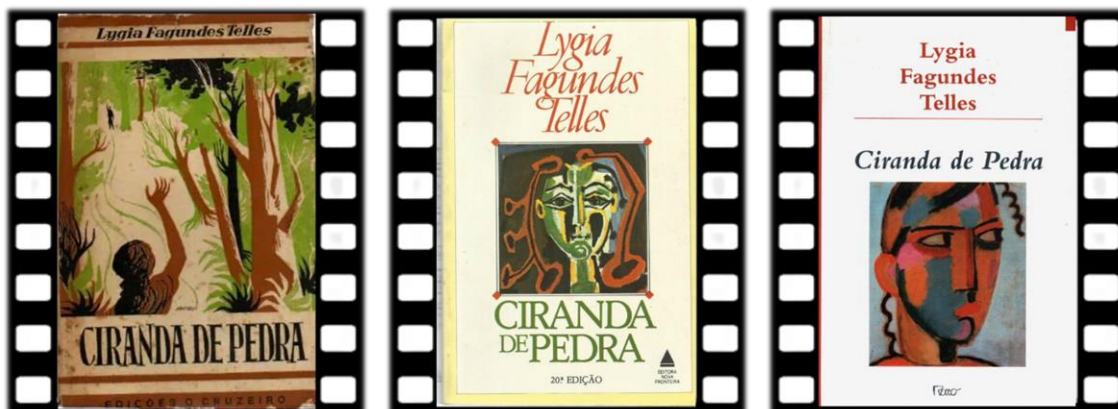
Podemos concluir também que a autora empreende uma narrativa de si, principalmente, no sentido de rejeitar seus primeiros escritos, *Porão e sobrado* e *Praia viva*, com a justificativa de que estes seriam escritos ginásianos, empreendendo um discurso de que *Ciranda de pedra* seria o marco de sua maturidade literária e, assim, a sua primeira obra. Porém, ao voltar para as críticas da época, percebemos que seus dois primeiros livros de contos já a apontam para o lugar

que viria a ocupar na literatura nacional. Além disso, *Porão e sobrado* é o vislumbre de todo o corpus literário futuro de Lygia:

O que tem feito a escritora nestes 60 anos a não ser alojar em sua ficção criaturas que, indistintamente, padecem em porões e sobrados? [...] Da prostituta ao físico sofisticadíssimo que estuda a estrutura, quer dizer, a estrutura – compreende? – da bolha de sabão; da princesa do Baile de Primavera, pomba enamorada por um motorista de ônibus, borracheiro (não parava em nenhum emprego), à menina rica e infeliz (apaixonada por um homem casado, mais velho, um certo MN, misterioso), não há uma só história da paulistana Lygia que escape daquela plataforma literária esboçada no primeiro livro [...] a conclusão é inevitável: apesar de ambicioso e precoce, o projeto da jovem escritora era não só consistente como estava entregue a alguém dotado de uma desconcertante coerência [...] O que importa ressaltar é que um escritor não nasce *pronto* – sua literatura pode ir amadurecendo junto com ele (CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA, 1998, p. 6, grifo do autor).

Assim, é possível percebermos que esses livros fazem parte da narrativa de formação da autora, embora ela os negue.

CAPÍTULO 2 – A EXPERIÊNCIA BURGUESA E AS OPRESSÕES SOBRE AS MULHERES EM “CIRANDA DE PEDRA”



[...] aproximou-se dos anõezinhos que dançavam numa roda tão natural e tão viva que pareciam ter sido petrificados em plena ciranda. No centro, o filete débil da fonte a deslizar por entre as pedras. “Quero entrar na roda também!” – exclamou ela apertando as mãos entrelaçadas dos anões mais próximos. Desapontou-se com a resistência dos dedos de pedra. “Não posso entrar? Não posso? [...]

- TELLES, 1998

Construído a partir das tensões psicológicas de Virgínia, personagem principal, *Ciranda de pedra* (1954) é tido por Lygia Fagundes Telles como a obra que inaugura sua carreira literária, concepção esta que também é compartilhada, por exemplo, por Antonio Candido, que considera que Telles alcança sua “maturidade literária” (CANDIDO, 1989, p. 207) com o romance em questão.

Em *A educação pela noite e outros ensaios* (1989), o crítico literário, ao abordar a história da literatura brasileira, afirma que “A partir de 1930 houve uma ampliação e consolidação do romance, que apareceu pela primeira vez como bloco central de uma fase em nossa literatura, marcando uma visão diferente da sua função e natureza” (CANDIDO, 1989, p. 203). Nesse cenário de estabilidade literária, principalmente, no que diz respeito à ficção, Lygia Fagundes Telles ganhou destaque por “[...] obter, no romance e no conto, a limpidez adequada a uma visão que penetra e revela, sem recurso a qualquer truque ou traço carregado, na linguagem ou na caracterização” (CANDIDO, 1989, p. 205), tendo, assim, sua escrita caracterizada por mover-se

[...] no universo dos valores urbanos, relativamente desligados de um interesse mais vivo pelo lugar, o momento, os costumes, que em seus livros entram por assim dizer na filigrana. Também nenhum deles manifesta preocupação ideológica por meio da ficção, com exceções que aumentam depois do golpe militar de 1964. Por isso, é difícil enquadrá-los numa opção, no sentido definido acima. Direita ou esquerda? Romance pessoal ou social? Escrita popular ou erudita? Pontos como estes, antes controversos, já não têm sentido com relação a livros marcados por uma experiência abrangente, segundo a qual a tomada de partido ou a denúncia são substituídos pelo modo de ser e existir, do ângulo da pessoa ou do grupo (CANDIDO, 1989, p. 205).

Nas palavras de Candido, o romance feito por Lygia não é de fácil enquadramento devido a sua maneira de aprofundamento da experiência de forma abrangente. No caso, trata-se, em *Ciranda de pedra*, da experiência de uma burguesia enquadrada na década de 1950, no Brasil, a qual é partícipe do processo de expansão capitalista no país.

É na década de 50 que se pode localizar a segunda tendência de irrupção do capitalismo monopolista como realidade histórica propriamente irreversível. Nessa fase, a economia brasileira já não concorre, apenas, para intensificar o crescimento do capitalismo monopolista no exterior: ela se incorpora a este crescimento, aparecendo, daí em diante, como um de seus polos dinâmicos na periferia. [...] implantar dentro do País o esquema de organização e de crescimento econômicos intrínsecos à grande corporação. [...] (FERNANDES, 1976, pp. 255-256).

Tal experiência, no romance, reexamina-se por meio do comportamento e das atitudes, sobretudo, no que concerne às mulheres. Trata-se de presentificar a tensão de um mundo próspero e em desenvolvimento, dependente do capitalismo monopolista e com forte luta contra o subdesenvolvimento no país, com uma classe “[...] buscando tornar-se independente e socialmente respeitável, e uma ave rara, o aristocrata de estirpe duvidosa, cuja a postura primordialmente é burguesa” (GAY, 1988, p.14). Telles se aprofunda na intimidade da cultura da classe média, que articulava “[...] capitalismo tardio e sociabilidade moderna” (MELLO; NOVAIS, 1998). O romance, enquanto gênero literário, é discutido por Georg Lukács em *A teoria do romance*, produção escrita em 1914-1915, publicada como periódico em 1916 e lançada na forma de livro em 1920, sendo considerada uma das obras-primas do pensador europeu do século XX. De acordo com Lukács (2000), a relação entre maturidade e o romance se dá devido

A mentalidade do romance é a virilidade madura, e a estrutura característica de sua matéria é seu modo descontínuo, o hiato entre interioridade e aventura. [...]

O romance é a forma da aventura do valor próprio da interioridade; seu conteúdo é a história da alma que sai a campo para conhecer a si mesma, que busca aventuras para por elas ser provada e, pondo-se à prova, encontrar a sua própria essência (LUKÁCS, 2000, p. 90-91).

Para Lukács, o romance seria, então, a “[...] forma representativa da época” (LUKÁCS, 2000, p. 96), haja vista que suas categorias estruturais (polifonia de vozes, linguagem monológica etc.) “[...] coincidem constitutivamente com a situação do mundo” (LUKÁCS, 2020, p. 96). De acordo com Martins (2012), Lukács conceitua o gênero partindo das premissas de individuação, aspecto esse que é marcante em *Ciranda de pedra* por meio de Virgínia, que empreende durante todo o romance uma busca por autoconhecimento:

A forma interna do romance é, portanto, baseada em um indivíduo perdido que sai em busca de si mesmo, que procura entender o que lhe fala a sua natureza e quais são as suas próprias leis. O romance, então, é um gênero de reflexão, que desvenda, a nós mesmos, o nosso próprio interior, escondido pela força com que as regras do cárcere-mundo nos são inculcadas. O romance desconstrói essas regras e – nos desvendando – nos leva a alcançar um elevado grau de autoconhecimento (MARTINS, 2012, p. 254-255).

Para Silviano Santiago, autor do posfácio da edição de *Ciranda de pedra* lançada pela Companhia das Letras em 2010, a obra, por seus próprios méritos, “[...] arranca palavras entusiásticas e elogiosas da ranzinza crítica literária nacional” (SANTIAGO, 2010, p. 148), sendo cunhado numa fase “[...] que o ficcionista brasileiro não se contentava com os efeitos dramáticos manipulados pelo saber sociológico. Na análise das relações humanas, o romance investia na vertigem do corte cirúrgico psicológico” (SANTIAGO, 2010, P. 148).

A obra *Ciranda de pedra* começou a ser escrita por Lygia Fagundes Telles em 1952 e foi lançada em 1954, pela Edições *O Cruzeiro*, tendo sua primeira edição rapidamente esgotada¹⁵. Em reportagem para o *Jornal Tribuna da Imprensa*, a autora afirma que levou três anos no processo de escrita e reescrita de *Ciranda de pedra*: “Confesso que dei o melhor de mim mesma nesse trabalho de duro artesanato” (TRIBUNA DA IMPRENSA, 1954). A crítica literária, principalmente por meio dos jornais, começou a dar notícias sobre o romance desde quando a autora ainda estava escrevendo-o, anunciando *Ciranda de pedra* como um passo a mais na carreira literária de uma escritora já galardoada como contista, com a expectativa de que a obra fosse “[...] um trabalho, que de antemão, se afigura da maior importância para a

¹⁵ *Jornal A Cigarra*, 1955, p. 123.

nossa ficção” (LETRAS E ARTES, 1953, p. 11), veiculando-se, tanto no ano de lançamento quanto nos anos seguintes, inúmeras matérias dedicadas à obra, principalmente, entrevistas com a autora e exposições sobre o enredo da obra:

Lygia Fagundes Telles com “Ciranda de Pedra” se filia dentro da melhor tendência atual do romance brasileiro: o realismo psico-social, sem que, nela o social seja forjado, procurado. O social acontece naturalmente como dentro da vida. É um social que transcende as próprias intenções da romancista, constituindo mais uma imposição do tema do que uma consonância deliberadamente buscada para causar efeito. [...]

O romance trata da vida de um grupo de jovens filhos desta época decadente e passional, numa trágica ciranda, todos de mãos dadas com os conflitos familiares e amorosos. São uns rebentos emotivos, uns solitários dentro do grupo, cada um preso aos seus próprios grilhões (DIÁRIO DE NOTÍCIAS, 1955, p. 2)

De fato, o romance narra a história de Virgínia, uma menina – e depois uma jovem – que se sente excluída e rejeitada por sua família e amigos na mesma medida em que anseia pertencer efetivamente a esses círculos afetivos. O feminino é um assunto privilegiado nas obras de Telles, estando constantemente no escopo de suas temáticas, o que contribui para seu estilo literário, caracterizado por explorar de forma intimista a psicologia feminina, evidenciando-se no romance aqui estudado, em que Telles aborda a condição feminina na sociedade burguesa, principalmente, sob o prisma da hipocrisia da instituição familiar e da decadência do sistema patriarcal bem como do processo de exclusão da mulher desse mesmo sistema. Sobre isso, Peter Gay (1988, p. 15) afirma que, ainda no século XIX, a educação de meninas, métodos anticoncepcionais, cerceamento dos impulsos sexuais femininos etc. são ingredientes importantes da vida da classe média.

Nesta pesquisa, compreendemos o patriarcalismo enquanto um sistema caracterizado pelo poder do gênero masculino sobre o feminino, refletindo nas esferas sociais, políticas, econômicas e culturais de determinada sociedade. De acordo com Florestan Fernandes (1996),

Quanto ao conceito de “família patriarcal”, evidencia-se atualmente a tendência para ressaltar certos traços típicos, pondo-se de lado os aspectos peculiares e manifestações culturais do fenômeno, por mais relevantes que estes sejam quanto à definição, descrição e interpretação da família patriarcal entre os hebreus, entre os romanos, entre certos povos primitivos contemporâneos, etc. Aliás, é este procedimento que oferece consistência lógica ao emprego indiscriminado do conceito na sociologia. Nesse caso, os traços essenciais da família patriarcal são: a crença na existência de laços consanguíneos, definidos através de um antepassado comum, mítico ou real; a vigência de critérios de transmissão hereditária da posição de “chefe” ou de “senhor” em linha masculina, com preferência ao primogênito da esposa legal ou de uma das esposas legais; ao exercício do poder senhorial através de

normas estabelecidas pela tradição, independentemente de sua origem ou fundamento religioso; o princípio de unidade econômica e política dos componentes da unidade familiar, sob a liderança do “senhor”; a comunhão religiosa; e o princípio de solidariedade no grupo de parentes, em todas as ações ou situações em que estes ou seus apaniguados ou subordinados se envolvessem como e enquanto membros ou representantes de uma unidade familiar (FERNANDES, 1996, p. 76-77).

Dessa maneira, nas sociedades em que o sistema patriarcal ainda vigora, notamos que sua principal característica é a subordinação hierárquica das mulheres pelos homens e, depois, dos jovens pelos homens mais velhos, resultando, assim, na degradação das atividades femininas e no controle de seus corpos, sua sexualidade e sua autonomia de forma geral.

Em *Ciranda de pedra* (1954), Lygia Fagundes Telles constrói uma narrativa partindo do cotidiano de uma família tipicamente burguesa¹⁶ dos anos de 1950, demonstrando as mudanças que já se percebia na época no que diz respeito à decadência do patriarcado enquanto modelo familiar bem como aos conflitos enfrentados pelas mulheres da época com a sociedade em que estavam inseridas. Assim como em outros romances da autora, nesse também Telles utiliza refinados artifícios literários para dar forma a sua produção, como as técnicas de fluxo de consciência¹⁷, além de eleger uma de suas personagens como narrador onisciente, no caso, Virgínia, que é escolhida para expor suas tensões psicológicas e seus sentimentos aos leitores,

¹⁶ Cabe aqui ressaltar que a relação da autora com a burguesia está além da ficção, uma vez que Lygia Fagundes Telles é integrante da mesma, sendo considerada como “a grande ficcionista da burguesia paulista, e em geral brasileira” (LOPES, 1972, p.415-419, apud PAES, 1998, p. 73). Dessa maneira, assim como elucida José Paulo Paes (1998), “o conhecimento experiencial do mundo burguês possibilita-lhe uma empatia que se traduz na interioridade da visão “com”, à visão de fora do mundo popular: nenhum ficcionista pode dispensar sua própria experiência de vida como ponto de partida para as transfigurações da imaginação. Um dos grandes méritos de Lygia Fagundes Telles é, aliás, ter dado estofamento convincentemente humano às suas personagens burguesas, salvando-as da estereotipia a que as costuma condenar a ficção ideologicamente engajada. Isso não quer dizer que ela perfilhe os valores da classe a que preferencialmente focaliza. Pelo contrário, sua postura em relação a eles é implícita, mas inequivocamente crítica. Impõe-se acentuar, a esta altura, que suas ficções, sem serem jamais moralistas, têm sempre uma dimensão ética. Não prescrevem normas de conduta; alinham-se tão só por um código de valores. Em nenhum caso é-lhes preciso explicar o alinhamento, que decorre da própria perspectiva por que a ação dramática é nelas vista.” (PAES, 1998, p. 73-74)

¹⁷ O fluxo de consciência é uma técnica que ganha destaque no que se refere à literatura contemporânea. Bastante utilizado por Lygia Fagundes Telles em seus romances, esse artifício é conceituado por Robert Humphrey em sua obra *O Fluxo da Consciência – Um estudo sobre James Joyce, Virginia Woolf, Dorothy Richardson, William Faulkner e outros* (1976). De acordo com o teórico literário, o “romance do fluxo da consciência pode ser mais rapidamente identificado por seu conteúdo, que o distingue muito mais do que suas técnicas, suas finalidades ou seus temas. Por isso, os romances a que se atribui em alto grau o uso da técnica do fluxo da consciência provam, quando analisados, serem romances cujo assunto principal é a consciência de um ou mais personagens; isto é, a consciência retratada serve como uma tela sobre a qual se projeta o material desses romances. [...] Pensemos na consciência como tendo a forma de um iceberg — o iceberg inteiro, e não apenas a parte relativamente pequena que aparece. A ficção de fluxo da consciência, para levar avante esta comparação, ocupa-se em grande parte com o que está abaixo da superfície. Com este conceito de consciência, podemos definir a ficção do fluxo da consciência como um tipo de ficção em que a ênfase principal é posta na exploração dos níveis de consciência que antecedem a fala com a finalidade de revelar, antes de mais nada, o estado psíquico dos personagens”. (HUMPHREY, 1976, p. 2-4)

de modo que, dos outros personagens, o que temos são diálogos e a visão da própria Virgínia a respeito destes.

Elegendo a família como o círculo central da narrativa, a autora apresenta personagens femininas que são caracterizadas por transgredir as regras familiares impostas pelo sistema patriarcal em crise, destacado por ela, principalmente, por meio da ausência do pai, refletindo a desestruturação familiar que desemboca nos conflitos das personagens, sobretudo, da protagonista, Virgínia. Assim, em seu romance, Telles volta seu olhar para

[...] os mecanismos de opressão que impõem modelos de identidade da mulher e a fragmentação da família tradicional burguesa. Ambas buscam como cerne o papel da mulher perante a tudo que lhes cercam e tentam denunciar todo o peso físico, moral e psicológico carregado pela mulher nesta sociedade.

A partir dos escritos analisados, percebe -se que o tema da família é recorrente em romances de autoria feminina e traz implicações no processo de formação da identidade da mulher. Os conflitos familiares são considerados o motivo desencadeador para a dissolução dos costumes na literatura brasileira, que retratam a dura realidade da mulher, vítima do patriarcado, impondo-lhe um destino cruel: a de esposa fiel e dedicada aos filhos e de negação de seus sonhos, crescimento social e desejos sexuais. Sob essa perspectiva, a obra literária assume uma função peculiar de criar esse mundo ficcional de representações da realidade e que abre um leque de interpretações sobre as circunstâncias da vida e de repensar sob novos enfoques (ANDRADE, 2019, p. 45).

Enquanto campo de estudo, a família tem sido analisada de inúmeras formas, fazendo com que surjam definições variadas a seu respeito, porém, mesmo frente a diferentes enfoques, o conceito de família sempre parte da ideia de que ela se consolida como uma instituição que tem como função principal a de mediação entre indivíduo e sociedade, estando, assim, numa via de mão dupla, em que se encontra sujeita às condições econômicas, sociais e culturais dessa sociedade, mas também é atuante sobre ela. Então, é evidente que, estando intrinsecamente relacionada à sociedade na qual está inserida, a família passou e continua passando por mudanças significativas ao longo da história:

Nas primícias do desenvolvimento humano, os filhos das mais variadas mulheres eram considerados comuns a todos os integrantes da tribo devido à prática da poligamia e poliandria, comuns na época. Posteriormente, na antiguidade, a família ganhou um viés machista e religioso. Ainda, em Roma, ganhou arcabouço estadista. Não obstante, na idade média, em que pese a persistência do machismo, perdeu a família este esqueleto estatal e ganhou função produtiva, vindo esta a ser dissipada somente na idade contemporânea,

onde a família abortou estas características prévias e concebeu um novo ideal familiar.

Como se nota, é impossível definir família, dar-lhe um conceito certo e determinado. Não se trata de um ideal engessado. Este muda conforme a era, local e cultura vivenciada. Para que haja uma definição, exige-se uma delimitação temporal e local da mesma [...] (BRAMBILLA; CARDOSO, 2015, s.n).

Tendo conhecimento da pluralidade das definições que giram em torno do conceito de família, nesta pesquisa nos dedicaremos a pensar, principalmente, o modelo de família patriarcal burguesa, o qual vai de encontro com o que é apresentada por Lygia Fagundes Telles em seu romance.

O enredo do romance é perpassado por temas variados e relevantes, como o adultério, as paixões interditas, as decepções amorosas em seus mais variados vínculos afetivos, a impotência masculina, as relações familiares, a loucura, a homossexualidade, as vivências da classe média e a busca por autoconhecimento da protagonista. Para a autora, a quantidade de assuntos presente em seu romance é reflexo de um turbilhão:

Eu concordo que *Ciranda de Pedra* tenha coisas demais. O livro é muito carregado (hoje eu cortaria várias passagens). Passados todos esses anos, eu vejo isso como resultado de uma certa aflição, de uma ansiedade que me faz lembrar a jovem que vai a um baile e começa a dançar sem parar porque não quer perder uma só música. Mas é verdade também que naquele momento eu tinha acumulado muitas experiências duras, difíceis. Aí saiu aquele turbilhão. Vejam que *As meninas*, apesar do tema, já é mais calmo (CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA, 1998, p. 35).

Além desses temas, outro assunto que ganha destaque na narrativa de Lygia Fagundes Telles é o da rejeição e o da solidão, que representam os maiores algozes da trajetória de Virgínia no que diz respeito às suas tristezas, sendo também esses mesmos sentimentos os responsáveis por impulsioná-la em sua busca individual por si própria, de modo que, como afirma Telles, "[...] o tema mais forte é mesmo o da rejeição. Eu vejo a rejeição como um dos maiores sofrimentos da condição humana. A personagem central é uma rejeitada. Sua família está destruída, um paraíso perdido [...]" (CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA, 1998, p. 35-35), característica essa que também é percebida pelos jornais da época:

Comovi-me intensamente com Virgínia, a menininha desamparada, perdida em sua tremenda desolação interior e que, ao mesmo tempo, se agarrava à

vida com desespero, fazendo força para se portar como um adulto, lutando pelo resto do tempo para compreender os seres queridos que a lançaram num mundo impiedoso de cirandas vertiginosas.

E o que mais me impressionou foi a muralha que ela encontrou nos entes mais chegados, naqueles que mais perto deviam situar-se do seu coração (CORREIO PAULISTANO, 1955)

Virgínia é o centro daquele mundo, mas um centro que está de fora. Nascida em condições estranhas, nada percebe da gente que a rodeia [...]. A pequena alma ardente tenta penetrar na ciranda, alegre e viva da juventude risonha que rodeia as irmãs. É rechaçada (DIÁRIO CARIOCA, 1957)

De acordo com o crítico e ensaísta José Paulo Paes (1998), algo que observamos com frequência na ficção de Lygia Fagundes Telles é a temática do desencontro, abordada pela autora sem tornar-se repetitiva, dada a sua competência. Nos romances, Telles trabalha com o tema, tomando-o como “[...] ponto de partida para o encaminhamento de algum tipo de solução” (PAES, 1998, p. 70), aspecto esse que, de acordo com Paes, é observado também no romance *Ciranda de pedra* (1954), o qual é classificado pelo crítico como um característico romance de formação devido aos sucessivos desencontros ao longo da narrativa que se convertem em “[...] etapas de uma aprendizagem de vida que culminará [...] na sua metamorfose ou renascimento interior” (PAES, 1998, p. 71). Nesse sentido, Paes considera que:

Na sua sucessividade, os desencontros da vida humana como que apontam, no limite, para um núcleo de desrazão ou absurdez nos assuntos do mundo. Todavia, para poder viver, cada um de nós tem de introduzir, nessa absurdez, algum tipo de ordem ou lógica, a fim de criar o que os filósofos chamam de “mundo-pra-si”. Se bem não possamos escolher o mundo a que nos atira a fatalidade do nascimento, podemos ao menos escolher que atitudes assumir diante de suas situações problemáticas. *À medida que assume tais atitudes, o indivíduo vai construindo o seu próprio eu, que não lhe nasce feito, mas é formado por ele próprio no curso de sua vida.* Um curso onde, dada a responsabilidade de escolha das atitudes a tomar diante de situações inesperadas, os momentos de angústia e incerteza são bem mais freqüentes que os momentos de satisfação consigo própria (PAES, 1998, p. 71, grifo nosso).

O processo de construção pelo qual o indivíduo passa em busca do “seu próprio eu” é detectado no romance através da personagem Virgínia, construída por Telles através da “[...] sucessão de etapas da construção do eu” (PAES, 1998, p. 71), caracterizando novamente a ficção de Lygia Fagundes Telles como introspectiva, fazendo da “[...] construção do eu um conjunto de operações subjetivas, eventualmente convalidado por subjetividades alheias – um eu reconhecido como tal por outros eus que não ele próprio – [...]” (PAES, 1998, p. 72). Trata-

se, assim, dos atravessamentos da experiência burguesa no sujeito; no caso de *Ciranda de pedra*, isso forja a sensação de não pertencimento ao local que o destino colocou a personagem em processo de desenvolvimento, a trajetória formativa de Virginia.

Dessa feita, o presente capítulo objetiva discutir o enredo de *Ciranda de pedra* (1954) e sua estrutura, tendo como base teórica as discussões em torno do gênero romance. Além disso, investigaremos as representações femininas apresentadas por Telles paralelamente à estrutura social em que a mulher está inserida na década de 1950. Abordaremos alguns temas pertinentes/tabus que aparecem no romance, como a loucura, as relações homoafetivas, as paixões interditas, a classe média e outros.

2.1. A SANIDADE AMEAÇADA: A DECADÊNCIA DO SISTEMA PATRIARCAL E O FEMININO EM CIRANDA DE PEDRA (1954)

- Todas as terças-feiras, você sabe, passo a tarde lá [...]

Que casa! Você precisa ver essa nova casa com um jeito assim bem antigo, lá no fundo de um grande gramado que não acaba mais. Tem um caramanchão cheio de plantas e perto do caramanchão uma fonte no meio de uma roda de cinco anõezinhos de pedra, você precisa ver que lindo os anõezinhos de mãos dadas! É bom beber aquela água, tão geladinha! [...] Bruna e Otávia parecem duas princesas. [...]

- Um dia você também se vestirá como uma princesa e brincará de roda com os anõezinhos... Quer?

- TELLES, 1998

Como dito anteriormente, o romance tem a família como círculo central da narrativa, com uma “árvore genealógica”, por assim dizer, composta por Laura e Natércio, que tiveram três filhas: Bruna, Otávia e Virgínia. Porém, Laura se separa de Natércio quando se apaixona por Daniel que, posteriormente, revela-se o pai verdadeiro de Virgínia. Integram-se também à narrativa as personagens Frau Herta, governanta da casa de Natércio, Luciana, empregada na casa de Daniel e que é apaixonada por ele, Conrado, por quem Virgínia é apaixonada, Letícia, irmã de Conrado, e Afonso, futuro esposo de Bruna.

Os fatos que resultaram no rompimento de Laura e Natércio vão sendo apresentados em mosaico tanto por meio da própria Laura, que em seus momentos de lucidez expõe as motivações de seu envolvimento com Daniel, como através de Bruna, a filha mais velha e que, por esse motivo, é a única entre as três irmãs que se recorda do que se passou na casa, revelando,

de forma carregada de julgamentos, a sucessão de acontecimentos nos quais estiveram envolvidos Laura, Natércio e Daniel:

“[...] – Já está em tempo de você ficar sabendo certas coisas, não tem cabimento falar a vida inteira como uma criança, preste atenção: nosso pai adorava a mamãe, sempre lhe deu tudo, ela vivia como uma rainha, sim senhora, como uma rainha! Depois que Otávia nasceu, recomendado por não sei quem, entrou em casa um novo médico, um moço bonito, de boas maneiras... Fez uma pausa. Um sorriso entreabriu-lhe os lábios polpudos. – Era o doutor Daniel. Nosso pai descobriu logo quem ele era e expulsou-o de casa como se expulsa o demônio. Durante algum tempo andou sumindo, parece que viajando. Quando voltou, você tinha acabado de nascer e mamãe já estava meio esquisita, com umas manias, papai teve que interná-la no sanatório. Então ele foi para o sanatório também e ficou tratando dela, chegou a alugar um chalé ali perto e todos os dias ia visitá-la no quarto. Você está me entendendo, não? Quanto ela melhorou, está claro que nosso pai não podia mais aceitá-la, imagine um escândalo desses.

- Então ela foi embora porque ele mandou?

- Mas o que é que você queria que ele fizesse? O quê? Apaixonada como estava por outro homem, todo mundo comentando o escândalo. [...]” (TELLES, 1998, p. 37)

Virgínia encontra-se então em um momento de sua vida em que frequenta dois lares, ou melhor, duas casas, pois é esperado que um lar seja sinônimo de afetividade e plena integração, e não é assim que a menina se sente, haja vista que, além de ser excluída dos dois núcleos familiares em que transita, ela não consegue se identificar com eles, muito menos com seus integrantes. Para Lucena (2020), esse aspecto decrépito da casa é típico da criação literária de Telles, aparecendo em inúmeras de suas obras, principalmente, em *Ciranda de pedra*:

A casa é o lugar por excelência da família, onde ocorrem encontros, mas também onde se desenrolam desavenças, embates, revelações bombásticas, rupturas – situações passadas em ambientes outrora abastados e que, no presente, se encontram em processo de decadência. É dessa forma que as casas nos escritos de LFT quase sempre se encontram decaídas, com fissuras físicas que espelham as crises nos relacionamentos dos moradores, como se a instituição familiar ruísse lenta e conjuntamente com o espaço doméstico. Se repararmos, a literatura de LFT com frequência se refere ao microcosmo da casa, associando-o a um espaço familiar que decai e soçobra, refletindo com isso as relações familiares. (LUCENA, 2020, p. 126-127)

A falta de vínculo reflete-se até mesmo na concepção que a menina tem do conceito de família:

“Descrição de uma família”, Virgínia escreveu no alto da página. Grifou o título e deteve a ponta do lápis na palavra família. [...]

[...] Desceu a escada e dirigiu-se ao escritório. Daniel ali estava sentando numa poltrona, um pouco encolhido, como se tivesse frio. Olhou-a e sorriu.

- Quer alguma coisa?

[...]

- Eu estava fazendo minha lição, preciso descrever uma família... Então me lembrei que o senhor tem um livro sobre família – acrescentou apontando vagamente a estante. – Um desses daí. (TELLES, 1998, p. 24-25)

Ora, mesmo para uma criança, não é necessário empreender uma pesquisa minuciosa em livros para realizar a atividade de lhe explicar o que é uma família – a maioria das crianças descrevê-la-ia de imediato. Mas para Virgínia essa não era uma tarefa fácil. Quem era sua família? Se respondesse que era a mãe, o “pai” ficaria de fora, e Daniel não se encaixaria. Por outro lado, se dissesse ser o “pai” e as irmãs, então, Laura é que estaria deslocada.

Transitando em dois espaços, a menina consegue perceber claramente as distinções entre eles, principalmente, no que diz respeito à classe social dos dois núcleos familiares dos quais faz parte, em que, de um lado, Virgínia vê uma casa típica da elite burguesa, abastada, com inúmeros espaços e empregados, de outro, uma casa de ambiente mais simples que lhe remete, principalmente, a um lugar de doença devido à situação de sua mãe. Observamos que, durante a infância, Virgínia associa o modelo ideal de família justamente à classe social, de modo que, ao longo do romance, a menina compara a realidade das duas casas onde circula, sendo que na casa onde mora com Laura e Daniel ela constantemente comenta sobre a falta de recursos para bens materiais: “[...] Tio Daniel disse uma vez que ia me dar uma mobília azul e não me deu nada” (TELLES, 1998, p. 10). Ao mesmo tempo, se deslumbra com a mansão de Natércio: “[...] E a casa dele, mãe!... Que casa! Você precisa ver essa nova casa com um jeito assim bem antigo, lá no fundo de um gramado que não acaba mais. [...]” (TELLES, 1998, p. 19).

Assim, evidenciamos que a menina se sente confusa com relação aos núcleos familiares dos quais faz parte por sentir-se desvinculada de ambos e, principalmente, por constatar que os dois ambientes têm sempre a falta daquilo que ela considera essencial em um modelo de

“família feliz” (afeto e acesso a bens materiais e de consumo), pois uma das casas, apesar de rica, é hostil à sua presença pelo fato dela ser considerada uma bastarda, e a outra é uma casa descrita sempre como limitada financeiramente e que a angustia por conta da enfermidade de sua mãe. As relações de austeridade que recaem sobre a menina vão na contramão do que esperamos de uma família naquilo que diz respeito às relações afetivas e de convívio:

Segundo Romanelli (1997) a família corresponde a um lugar privilegiado de afeto, no qual estão inseridos relacionamentos íntimos, expressão de emoções e de sentimentos. Portanto, pode-se dizer que é no interior da família que o indivíduo mantém seus primeiros relacionamentos interpessoais com pessoas significativas, estabelecendo trocas emocionais que funcionam como um suporte afetivo importante quando os indivíduos atingem a idade adulta. Estas trocas emocionais estabelecidas ao longo da vida são essenciais para o desenvolvimento dos indivíduos e para a aquisição de condições físicas e mentais centrais para cada etapa do desenvolvimento psicológico.

[...]

Entretanto, destaca-se que a manutenção da saúde familiar [...] depende [...] também da boa qualidade das relações entre os membros da família e da boa qualidade das trocas familiares com o meio social no qual está inserida (Scabini, 1992). (PRATTA; SANTOS, 2007, p. 250-251)

É importante destacarmos que, no que diz respeito à mãe, essa desvinculação emocional não é provocada pela falta de afetividade entre as duas, e, sim, por algo que está além das forças de ambas, haja vista que Laura encontra-se debilitada pela loucura. Dessa maneira, por mais que Virgínia tente ter acesso à mãe, seus esforços muitas vezes são em vão:

O quarto estava na penumbra, impregnado de um perfume adocicado e morno. A doente estava deitada no divã. O roupão azul, frouxamente entreaberto no busto, deixava entrever o colo magro, da brancura seca do gesso. O rosto parecia tranqüilo em meio à cabeleira em desordem, de um louro sem brilho.

- Você, Luciana? – perguntou, afável. Falava baixinho, como se estivesse num concerto e se dirigisse ao vizinho nesse tom de quem não quer perturbar. Pousou o olhar em Virgínia. – E quem é esta menina?

Virgínia aproximou-se. “Outra vez, meu Deus, outra vez?!”

- Sou eu, mãe.

[...]

- Eu sou sua mãe, eu sou sua mãe – repetiu como uma criança obediente que consegue decorar a lição sem contudo entendê-la. Sorriu. – Eu estava brincando...

“Será melhor esperar”, resolveu Virgínia ajoelhando-se ao lado do divã. Se lhe perguntassem esperar *o quê*, não saberia responder. Apenas esperava. Uma vez surpreendeu uma mariposa presa numa teia. “Fuja depressa, fuja!” – desejara sem coragem de intervir. Mas a mariposa se deixava envolver sem nenhuma resistência no viscoso tecido que a aranha ia acumulando em torno de suas asas. Assim via a mãe, enleada em fios que lhe tapavam os ouvidos, os olhos, a boca. Não adiantava dizer-lhe nada. Nem mostrar-lhe nada. Falas e pessoas batiam naquele invólucro macio e ao mesmo tempo resistente como uma carapaça, batiam e voltavam e batiam novamente num vaivém inútil. Apenas uma pessoa conseguia penetrar no emaranhado: Daniel (TELLES, 1998, p. 16-17, grifo do autor).

Mesmo morando juntas na mesma casa, não é sempre que Virgínia pode estar na companhia de Laura, seja pelo fato de a mãe estar sob efeito dos remédios dos quais faz uso em seu tratamento ou por, aparentemente, determinadas conversas provocarem crises na mulher, sendo que, por esse motivo, Daniel e Luciana controlam os momentos em que Virgínia fica com a mãe, com receio de que a menina diga algo que desestabilize Laura:

Laura acariciou-lhe o queixo num gesto vacilante. Sorriu.

- Sabe, filhota, eu e seu tio gostaríamos de dar a você muitos vestidos novos, brinquedos, tanta coisa... Mas seu tio agora não pode, ele tem gasto muito comigo, entende? Ele tem gasto demais, é por isso.

- *Mas, mãe, eu estou cheia de vestidos, não quero mais nenhum. E detesto brinquedos!*

- *Eu sei, eu sei... Você é uma menina muito boazinha, ouviu?* E agora me diga onde vai assim toda elegante. Hum?

Virgínia quis dizer-lhe: “Vou a casa do meu pai.” Mas Luciana terminara a arrumação e já se aproximava do divã:

- Vamos, Virgínia?

- Queria ficar mais um pouco.

- Seu tio não quer, você sabe disso.

- Só cinco minutos!

- Mas ela não está me incomodando – *disse Laura estendendo a mão para apertar a de Luciana. Luciana pareceu não ter entendido o gesto. E a mão descarnada voltou ao regaço. – Nem sei mesmo como agradecer, Luciana. [...] Daniel já disse que não sabe o que faria sem você. E eu, então?* (TELLES, 1998, p. 17-18, grifo nosso).

Na citação anterior, principalmente, por meio dos trechos grifados, podemos observar que, nos momentos em que Laura encontra-se consciente, por meio de suas falas, deixa

transparecer que está atenta ao que se passa ao seu redor, tendo consciência, por exemplo, de que Luciana nutre uma paixão por Daniel e que, por conta desse sentimento, procura cuidar tão bem dela, além de ter ciência de que sua filha, Virgínia, vive uma realidade diferente da que é vivida por Bruna e Otávia. Porém, seus momentos de lucidez são raros, haja vista que dia após dia a mulher encontra-se cada vez mais debilitada por sua doença tanto psicológica quanto fisicamente, de modo que, sempre que possível, ainda que às escondidas, Virgínia busca estar na companhia da mãe, além de tentar repassar para Laura uma imagem diferente daquela que ela enxerga de si mesma:

Diante da porta do quadro da enferma, parou, olhou furtivamente para os lados e em seguida, torcendo o trinco, entrou sem ruído. Ela estava sentada defronte à mesa de toalete e trançava os cabelos. Vestia-se como se fosse sair. Com sofreguidão, Virgínia buscou-lhe o olhar. Parecia lúdico.

- Que linda você está, mãe! Mas que linda!

O vestido, de um tom azul-acinzentado, caía-lhe tão frouxo e cheio de pregas que se tornava impossível adivinhar-lhe o feitio.

- Hoje vou jantar com vocês – segredou ela olhando para a filha através do espelho. Havia ruge no rosto devastado, apenas um toque leve. Assim mesmo ele se chocava com a pele cor de cera, completamente alheia a ela. Olheiras fundas cavavam-se em torno dos olhos brilhantes.

- Você está tão bonita, mãe (TELLES, 1998, p. 27-28).

Dessa feita, tida como o primeiro grupo social do qual uma pessoa faz parte, a família apresentada por Lygia Fagundes Telles em seu romance vai se mostrando diferente do que seria esperado no que diz respeito às suas funções principais para um indivíduo, exibindo uma família no ápice de sua desestruturação:

- Não, Virgínia, esses livros não servem, são livros de medicina.

[...]

- Não acho graça nessa descrição de uma família – murmurou ela num muxoxo. – Uma bobagem.

- Não, meu bem, o tema é bom. Cada menina pode descrever sua própria família, certo? *Então você descreveria a nossa. – Fez uma pausa. Parecia falar consigo mesmo. – A minha família, Laura e Virgínia. Minha família – repetiu baixinho.* E noutro tom: - Por que você não fala sobre a casa do seu pai, sobre suas irmãs?

- Boa idéia! E ponho minha mãe morando lá também, *faz de conta que nada mudou, que é como antes* (TELLES, 1998, p. 25-26, grifo nosso).

Observamos então que, para ela, “família” era sinônimo de passado, das coisas como eram antes, quando a mãe ainda era casada com Natércio e morava com ele. Contrariamente à essa visão, Daniel considera Laura e Virgínia como sua família, percepção essa que é abdicada pela menina, principalmente, por considerar o pai, que até então ela achava ser seu “tio”, como culpado pelo fim de sua família, afirmando que “[...] se não fosse ele, a estas horas minha mãe ainda estaria com meu pai e minhas irmãs, nós todos juntos” (TELLES, 1998, p. 15), sendo que, por o ver como causador da sua infelicidade, não consegue perceber que Daniel é uma das poucas pessoas que a quer bem e que a trata de forma carinhosa, mesmo frente à relutância da garota.

Além de demonstrar incompreensão no que diz respeito à visão que tem de seus vínculos familiares, na primeira parte do romance Virgínia também desconhece como se deu a sucessão de situações que resultaram na mudança dela e de Laura para a casa de Daniel, perguntando-se que “[...] se o pai lhe dera tudo, por que, meu Deus, por que então ela o deixara?” (TELLES, 1998, p. 28). Apesar do questionamento ter sido feito em pensamento, a resposta é dada por Laura através de um de seus diálogos com a filha caçula:

- Foi com este colar que conheci Daniel.

- Você já me contou...

- Meu vestido era preto, a cinturinha fina assim e aquela saia rodada, enorme! [...] – Fiz um penteado alto e a única jóia que resolvi pôr foi este colar... [...] ah, eu me senti tão feliz quando me olhei no espelho! Tão feliz... Quanto já ia saindo, no último instante, vi na caixa o cravo vermelho e não sei por que tive vontade de levá-lo também [...] *Então Natércio me olhou demoradamente, um olhar que fez murchar meu vestido, meus cabelos, minha flor...* Por que essa flor?, perguntou ele. [...]

- *Seu olhar era mais frio ainda do que suas palavras. Descobri então que ele estava morto, era um morto que me dizia aquelas coisas, que me olhava daquele jeito... Pela primeira vez não tive mais medo. Enfrentei-o. Se quisesse, vá sozinha, ele disse com um sorriso que era de morto também. Vamos, ponha essa flor no peito e vá sozinha!, repetiu apontando a porta. Então saí correndo, chego a pensar que fugi correndo, antes que ele me segurasse... Fazia anos que eu não ia a nenhuma festa, a parte alguma, ele detestava sair comigo, nosso passeio era visitar a família, ficar horas e horas na saleta dourada, cheia de mortos e de retratos de mortos [...] Você tem suas filhas!, ele costumava me dizer. Minhas filhas... Eram minhas? Bruna, que parecia uma inimiga, pronta sempre pra me julgar. Tão dura. E Otávia sempre tão distante, lá longe com seus cachos... Era graciosa a minha Otávia com aqueles seus cachos, abracei-*

a tanto, fica comigo, só tenho você! Então ela choramingava, não, mamã, num
quelo, cê desmancha meu tachinho... (TELLES, 1998, p. 30-31).

Por meio dessa passagem, Laura revela como se sentia em seu casamento com Natércio, que, como ela própria afirma, havia se tornado uma relação fria e morta, principalmente, pela maneira com que era tratada pelo esposo, expondo, uma vez mais, a família pela ótica da decadência, em um sistema que já não se sustenta mais. Através da descrição dos sentimentos da personagem, Lygia Fagundes Telles decanta, da realidade de então, o esperado de uma mulher no contexto social do Brasil no decênio dos anos de 1950, assim como Marina Maluf e Maria Lúcia Mott (1998) abordam:

O dever ser das mulheres brasileiras nas três primeiras décadas do século foi, assim, traçado por um preciso e vigoroso discurso ideológico, que reunia conservadores e diferentes matizes de reformistas e que acabou por desumanizá-las como sujeitos históricos, ao mesmo tempo que cristalizava determinados tipos de comportamento, convertendo-os em rígidos papéis sociais. “A mulher que é, em tudo, o contrário do homem”, foi o bordão que sintetizou o pensamento de uma época intranquila e por isso ágil na construção e difusão das representações do comportamento feminino ideal, que limitaram seu horizonte ao “recôndito do lar” e reduziram ao máximo suas atividades e aspirações, até encaixá-la no papel de “rainha do lar”, sustentava pelo tripé mãe-esposa-dona de casa (MALUF; MOTT, 1998, p. 373).

Em *Mulheres dos anos dourados* (2004), Carla Bassanezi discute a maneira como as mulheres de classe média do período em questão tinham suas vidas regidas por três pilares principais, sendo eles o da maternidade, do casamento e da dedicação ao lar. De acordo com a autora, a sociedade brasileira ainda creditava às mulheres o sucesso ou o fracasso da instituição matrimonial bem como a felicidade do marido, mantendo, assim, as distinções entre os papéis femininos e masculinos:

Na família modelo dessa época, os homens tinham autoridade e poder sobre as mulheres e eram os responsáveis pelo sustento da esposa e dos filhos. A mulher ideal era definida a partir dos papéis femininos tradicionais – ocupações domésticas e o cuidado dos filhos e do marido – e das características próprias da feminilidade, como instinto materno, pureza, resignação e doçura. [...] Ser mãe, esposa e dona de casa era considerado o destino natural das mulheres. Na ideologia dos Anos Dourados, maternidade, casamento e dedicação ao lar faziam parte da essência feminina; sem história, sem possibilidades de contestação. A vocação prioritária para a maternidade e a vida doméstica seriam marcas de feminilidade, enquanto a iniciativa, a participação no mercado de trabalho, a força e o espírito de aventura definiriam a masculinidade. A mulher que não seguisse seus caminhos, estaria

indo contra a natureza, não poderia ser realmente feliz ou fazer com que outras pessoas fossem felizes (BASSANEZI, 2004, p. 509).

Assim, as esposas dos “anos dourados” tinham sua função muito bem estabelecida dentro do núcleo familiar, sendo as responsáveis pela felicidade de todos, tanto de seu marido quanto de seus filhos, além de ter seu valor reduzido à capacidade de cumprir bem essas tarefas, o que “[...] significava não somente atribuir-lhe um poder intransferível e significativo sobre a família – com toda a carga que essa tarefa, nem sempre viável, pudesse trazer – mas também reforçava o papel central da família na vida da mulher [...]” (BASSANEZI, 2004, p. 524). Em uma sociedade em que não “[...] importavam os desejos femininos ou a vontade de agir espontaneamente, o que contava eram as aparências e as regras.” (BASSANEZI, 2004, p. 514), a felicidade da esposa não estava em questão, haja vista que o esperado era que esta anulasse seus desejos, seus sentimentos e suas vontades para que pudesse manter um casamento e um lar feliz.

Porém, isso não significa que todas agiam conforme o esperado, sendo que, assim como Laura, muitas mulheres ousaram romper com os padrões impostos pelo patriarcalismo enquanto modelo familiar, ainda que, para isso, tivessem que enfrentar uma sociedade que as julgava e excluía de forma cruel, principalmente, por conta do estigma da separação, conforme verifica Mary Del Priore (2012):

A grande ameaça que pairava sobre as esposas, como já visto, eram as separações. Além do aspecto afetivo, as necessidades econômicas – a maioria das mulheres de classe média e alta dependia do provedor – e o reconhecimento social – as separadas eram malvistas – pesavam a favor do casamento a qualquer preço (PRIORE, 2012, p. 144).

Além de não desfazer vínculos conjugais, a separação de casais nos “anos dourados” não permitia novos matrimônios, sendo desquitados os homens, mas, principalmente, as mulheres, que eram malvistas(as) pela sociedade. Para Laura, a separação refletiu, sobretudo, no seu reconhecimento social, pois, ao trair o seu esposo legítimo, coloca em xeque os comportamentos esperados de uma mulher casada, sendo julgada por isso e por “abandonar” seu lar e suas filhas. Não à toa, ao longo do romance, as únicas referências de momentos felizes vividos por Laura e Daniel dizem respeito ao que os dois conservam em suas memórias, pois, no momento, suas vidas já estão sendo consumidas pelo julgamento social, que resultará em

um desfecho trágico: a morte de Laura pelo avanço de sua doença, o que leva Daniel a fazer o procedimento de eutanásia para ela e, em seguida, o seu suicídio. O que resta a essa mulher, fora do casamento, é a loucura.

Observamos, assim, que o casamento, muitas vezes, era sinônimo de infelicidade para as mulheres, levando em conta que nem todas se contentavam com estar presas ao peso de serem responsáveis pela felicidade de outros, ainda mais pelo fato de estarem submetidas a uma relação com dois pesos e duas medidas. Assim, de forma implícita, podemos observar, por meio das falas de Laura, sua insatisfação com estar compartilhando sua existência com um homem praticamente “morto”, que, como ela mesma afirma, fazia esvair toda a sua felicidade por meio de suas falas e atitudes. Laura expressa sua vontade de fazer algo por si própria, valorizando seus desejos, fossem eles o de colocar um vestido mais bonito ou ir a alguma festa, porém, esse comportamento era visto como contrário ao que se esperava de uma boa esposa:

[...] Em função da harmonia conjugal, as esposas deveriam evitar comentários desfavoráveis a seu respeito, especialmente em relação à sua conduta moral. Não ficava bem para uma mulher casada comportar-se como no tempo de solteira: sair com amigos, vestir determinadas roupas ou receber muita atenção de outros homens. Para garantir o respeito social e a confiança do marido, a esposa teria de limitar seus passeios quando ele estivesse ausente. Não deveria ser muito vaidosa ou chamar a atenção, ao contrário, esperava-se que uma mulher casada se vestisse com sobriedade e não provocasse ciúmes no marido (BASSANEZI, 2004, p. 524-525).

Em certo ponto do romance, a personagem relata como havia conhecido sua paixão proibida, Daniel. Infeliz em seu casamento com Natércio, Laura fere todas as regras impostas pela sociedade burguesa, a começar pelo fato de ter ido desacompanhada de seu esposo a uma festa, seguindo, assim, a sua vontade e não a do seu esposo:

Laura falava agora num tom velado. Ardente.

- Ele me olhou. Então vi minha beleza refletida nos olhos dele. Havia na festa tanta gente, tanto espelho, tanto lustre! Mas só nos dois vivos, tudo o mais era flato, tão vazio, sem sentido, como papelão pintado... Só nós dois vivendo. Nos espelhos, nos lustres, em toda parte eu via o reflexo dos meus cabelos brilhando, como eles estavam brilhantes... Não nos separamos mais. Amanhecia quando ele apertou minha mão e antes mesmo de ouvir sua voz já sabia o que ele ia dizer: Laura, eu te amo. [...]

- Então eu fechei os olhos e me deixei levar, tocavam uma valsa. E os lustres todos rodavam e os espelhos rodavam e eu saí rodando também como um pião,

rodando e rindo porque era engraçado não poder parar mais, um pião! – repetiu cobrindo o rosto. *Os ombros foram sacudidos por soluços. – Um pião.*

[...]

- *Eu sabia que se parasse caía no chão, perto do besouro. E besouro que cai de costas não se levanta nunca mais* (TELLES, 1998, p. 31-32, grifo nosso).

Repare que, no início da passagem, o narrador onisciente revela que a personagem muda seu tom de voz, passando a falar como se quisesse esconder algo prazeroso, assim, demonstrando saber que suas atitudes e decisões eram consideradas erradas, típicas de uma mulher vista como insensata. Além disso, fica evidente que Laura frequentava espaços característicos da burguesia, distintos e luxuosos, mas os considerava “mortos”, assim como as pessoas que o compunham, reforçando novamente o aspecto de decadência de um sistema de convenções em crise e ao qual ela não consegue se sentir integrada.

Conforme vai relembrando a sucessão de acontecimentos da noite em que conhece Daniel, Laura chora, perdida em suas lembranças, como se olhasse para suas atitudes com certo remorso e moralmente envergonhada, pois tem consciência de que, a partir daquele momento, por conta das decisões que havia tomado, sofreria com o julgamento da sociedade, principalmente, por meio da sua desqualificação enquanto mulher devido ao seu envolvimento extraconjugal:

[...] Amor romântico sim, mas domesticado! Nada de paixões, que violem as leis da moral e da ordem. O amor só seria aceitável se não rompesse com os moldes convencionais de felicidade ligada ao casamento legal e à prole legítima. A abnegação poderia fazer parte do amor feminino, o deslize passional nunca. Assim como tornou-se comum se dizer que o casamento só deve ocorrer quando houver amor, também era tido como certo que o amor verdadeiro e digno é aquele feito de juízo e razão. A paixão, por outro lado, é o amor impossível, loucura passageira ou efervescência do juízo, sentimento insensato que jamais poderá se concretizar numa união legal. Deste modo, nutrir afeto por aventureiros de má reputação, pessoas irresponsáveis, comprometidas ou desquitadas não era nem digno de pena, só despertava censura, especialmente em relação às mulheres, pois os homens tinham mais facilidade de cultivar seus amores clandestinos sem desestabilizar a ordem social. Mil histórias tristes, das revistas, dos filmes, da “vida real”, serviam de exemplo aos que pensavam em contrariar estas normas (BASSANEZI, 2004, p. 516-517).

Por meio das queixas feitas por Laura, é possível concluirmos que seu casamento com Natércio não lhe trazia alegria ou realização. Desse modo, ao trazer em sua criação literária uma personagem que é acometida de loucura, Lygia Fagundes Telles volta seu olhar crítico

para a condição feminina da época, afinal, qual mulher que, tendo uma “vida perfeita” como a de Laura, que perante uma sociedade conservadora já havia conquistado tudo o que lhe cabia (no caso, um casamento com um marido da alta sociedade, um lar luxuoso e filhas adoráveis), desejaria trocar tudo isso, essa máxima felicidade alcançada, por qualquer outra coisa que fizesse parte dos *seus desejos*? Apenas uma mulher “louca”. Laura é posta como louca por frequentar esse lugar fora da lei que normatiza o corpo e o desejo da mulher, por isso, é punida, e sua sanidade é espoliada socialmente. Segundo Landi, Carvalho e Chatelard (2016, p. 672), a relação entre a loucura e o desejo feminino se dá psicanaliticamente, pois, para um sujeito do sexo feminino, que passa pelo tortuoso processo de tornar-se mulher, a loucura é uma possibilidade, porque uma mulher, por encontrar-se dividida entre o gozo masculino e o feminino, se aproxima da loucura.

Laura realmente se encontra doente no início da narrativa, porém, é necessário nos atentarmos para a sua condição, a fim de compreendermos que sua doença é uma mentira que evolui para uma verdade. Sua loucura é um castigo transvestido de diagnóstico, em que uma das punições é seu encaminhamento para o sanatório, totalmente contra a sua vontade: “‘Meu amor, você prometeu! O sanatório, não, você prometeu, diga que me ama e que vai ficar comigo, diga!’, suplicara com voz quente de paixão” (TELLES, 1998, p. 52-53). Essa passagem comprova o que foi dito a respeito do caráter ameaçador que essas instituições exerciam na sociedade. Assim, “Separada do amante, abandonada pelas filhas e submetida a tratamentos cruéis, o destino dela não poderia ser outro. A experiência do abandono aliada àquela que Laura vivencia no sanatório é que retira a sua saúde, deixando nela marcas indeléveis que funcionam como um trauma [...]” (ALVES, 2017, p. 39).

De acordo com Viviane Botton (2021), para pensar a história da psiquiatria nacional, é necessário associá-la ao esforço que foi empreendido na “[...] elaboração dos projetos de nação brasileira republicana” (BOTTON, 2021, p. 393) e nas mudanças pelas quais as instituições psiquiátricas passaram ao longo do tempo, principalmente, quando deixam de ser instituições de caridade para “[...] integrar-se a um modelo mais científico e a medicalizar a loucura ou alienação mental” (BOTTON, 2021, p. 393). Assim, ficava a cargo dessas instituições manter a segurança e a saúde da nação:

Essa história dos manicômios do Brasil tem muitas semelhanças ao que foi narrado sobre o nascimento das prisões como formas estandarizadas de castigo e disciplina individual na Europa por Michel Foucault em seu livro *Vigiar e Punir*, pois o fato deste tipo de instituição ter se tornado o único recurso

político e epistêmico viável (e útil) para o regime de poder dos novos Estados Modernos de Direito, evidencia como uma violência velada e ocultada por uma instituição que faz parecer mais humanas as técnicas e tecnologia de exclusão social e de controle das massas populacionais. No mesmo sentido, ainda seguindo a analogia com a abordagem de Foucault, um modelo normativo de vigilância é internalizado aos próprios indivíduos, fazendo-se auto-vigilância, e acontece concomitantemente dentro e fora destas instituições, passando a funcionar como modo de condução de si e das subjetividades de uma época (BOTTON, 2021, p. 395-395)

Desse modo, os hospitais psiquiátricos assumiram por muito tempo um papel ambíguo em que eram tidos como um lugar simbólico utilizado como forma de ameaça para pessoas que apresentassem comportamentos ditos e tidos como anormais e como um lugar real utilizado para a separação de determinados cidadãos do restante da população, representando “[...] a possibilidade de salvação de da normalidade ao *cuidar* dos doentes para que não infestassem a cidade” (BOTTON, 2021, p. 395, grifo do autor) bem como a “[...] promessa e ameaça de correção das más condutas e segurança de que a população *normal* se manteria separada e livre de seus anômulos” (BOTTON, 2021, p. 395, grifo do autor). Verificamos, então, que nem mesmo a medicina escapava do pensamento moralista e da crença religiosa da época:

Os discursos médico-científicos sobre as doenças e seus tratamentos se confundiam com as normas de condução moral dos cidadãos, já que para que não adoecerem lhes eram prescritos comportamentos que estavam definidos como normais pelos saberes de uma ciência que dialogava diretamente com as normas morais daquela sociedade (BOTTON, 2021, p. 396-397)

Assim, percebemos que “[...] muitos dos pacientes das instituições psiquiátricas no Brasil eram mulheres e que seus diagnósticos foram definidos de modo muito enfático em relação a seu gênero e a seus corpos de *mulher*” (BOTTON, 2021, p. 397, grifo do autor).

2.2. OS ANÕES PERDIDOS EM UMA CIRANDA DE ANGÚSTIAS

[...] O mal maior foi não estar nunca presente, não ver de perto as coisas que assim de longe se fantasiavam como num sortilégio. Teria visto tudo com simplicidade, sem sofrimento.

- TELLES, 1998

Como dito anteriormente, na primeira parte do romance, Virgínia desconhece alguns fatos, por exemplo, que seu pai na realidade não é Natércio, por isso, alheia à verdade de algumas realidades de sua própria vida, a menina expressa ser uma criança marcada por problemas, como baixa autoestima, “E eu sou feia e ruim, ruim, ruim!” (TELLES, 1998, p. 10), e ansiedade, sentimento detectado através de alguns de seus comportamentos, como o fato de que ela roía constantemente suas unhas: “Virgínia encostou-se à parede e pôs-se a roer as unhas [...]” (TELLES, 1998, p. 10), “Retrocedendo alguns passos, ela levou a mão à boca e pôs-se a procurar avidamente a unha na qual restasse ainda algo a roer” (TELLES, 1998, p. 74), comportamento esse que, de acordo com a psicologia¹⁸, está associado ao medo, insegurança e timidez, sendo um hábito compulsório como forma de aliviar tensões, indicando que há algo lhe causando sofrimento e angústia, o que se reflete na forma com que se expressa, demonstrando, além dessas tensões psicológicas, a maneira como ainda é uma menina imatura e carente:

- Luciana, eu vou morrer, ninguém gosta de mim, ninguém! Diga que gosta de mim, pelo amor de Deus, diga que gosta de mim!

[...]

- Você está se despenteando!

- Quero ficar despenteada, tenho ódio deles! – exclamou puxando os cabelos. Estendeu-se no chão. – Queria morrer...

- Você vai sujar o vestido e não tem outro.

- Ninguém gosta de mim, ninguém. Minhas irmãs não se importam comigo e minha mãe só gosta de tio Daniel... Meu pai é que gosta de mim, só ele me quer bem, ah, meu paizinho querido, me leva embora desta casa, eu quero ir com você! (TELLES, 1998, p. 13-14)

Nesse diálogo entre Virgínia e Luciana, empregada da casa de Daniel, é possível observarmos que as queixas de Virgínia são válidas, uma vez que ela se sente desgostada por todos, inclusive, por sua própria mãe. Porém, provavelmente por sua pouca idade, a maneira como expressa seus sentimentos é ainda imatura, quase que por meio de “birras”, como é o caso dessa situação, em que, quando estava se arrumando para uma de suas idas para a casa de

¹⁸ A respeito de onicofagia Cf: GONÇAVES, Bruna. Compulsividade em roer unhas é sinal de alerta, diz psicóloga. Rudge Ramos Online, 2009. Disponível em: <<http://www.metodista.br/rroonline/noticias/entretenimento/pasta-1/compulsividade-em-roer-as-unhas-e-sinal-de-alerta-diz-psicologa>>. Acesso em: 25 nov. 2021; ESCOBAR, Ana. Você tem o hábito de roer unhas?. Bem Estar, 2018. Disponível em: <<http://g1.globo.com/bemestar/blog/doutora-ana-responde/post/voce-tem-o-habito-de-roer-unhas.html>>. Acesso em: 25 nov. 2021.

Natércio, a menina, que já havia sido vestida e penteada por Luciana, se desarruma em um momento de tristeza. Sua imaturidade é demonstrada também pelo fato de a personagem afirmar que a única pessoa que gosta dela é o “pai”, Natércio, quando, na verdade, o sentimento é uma ilusão que ela possui, sendo que o sujeito não é seu pai, e ainda que a afetividade não seja restrita a laços sanguíneos, não é esse o caso dessa relação, que, a posteriori, ela mesma passará a observar através da maneira indiferente com que é tratada por ele.

Assim, na primeira parte do romance, é possível observarmos que a personagem se sente inferior às demais pessoas tanto em aspectos físicos quanto nas características de sua personalidade, principalmente, ao comparar-se com as irmãs. Em inúmeras passagens, Virgínia descreve-se como uma menina que pouco aprecia aquilo que vê quando se olha no espelho, dizendo que se enxerga como uma “[...] figura espichada, de cabelos pretos e escorridos, iguais aos da bruxa de pano que Margarida comprara na feira” (TELLES, 1998, p. 12), expressando, por meio de seus pensamentos, a projeção de seus desejos:

“Virgínia decepou a cabeça de Otávia e colocou a sua no lugar. Acendeu-se o sol. Passeando pelo jardim, a flutuar como uma fada, veio vindo a mãe de mãos dadas com o pai. Tinha o rosto corado como... “como uma romã”, decidiu. Era vermelho demais, sim, mas se usava nos livros dizer que as pessoas saudáveis eram assim como as romãs, “Coradas como uma romã!” Conrado vestia a mesma roupa do moço do calendário e tinha aquela expressão de deslumbramento. “Virgínia, como seus cabelos são lindos! Quando eu crescer, vamos nos casar.” (TELLES, 1998, p. 23)

A visão negativa que tem de si própria é reforçada por pessoas do seu círculo de convivência, como a empregada da casa onde mora, que afirma que a menina é uma “cobra” (TELLES, 1998, p. 12), e pela governanta da casa de Natércio, que lhe trata de forma rude e a compara com as irmãs, diminuindo-a à medida que as exalta:

- Não fique assim espetada, pode encostar – observou Frau Herta batendo de leve nas costas de Virgínia. *Na sua voz havia indulgência e ao mesmo tempo uma certa irritação,* – E tire a mão da boca.

Virgínia corou ao afundar-se na almofada do automóvel. *Por que Frau Herta lhe falava sempre naquele tom? Não era assim nem com Bruna nem com Otávia.* “Mas nenhuma delas se senta como eu”, pensou num desconsolo. Puxou o vestido sobre os joelhos. Elas eram tão naturais, sem inibições, com um ar assim de donas do automóvel, donas de tudo mas sem constrangerem as pessoas. [...]

Frau Herta guardou no armário do vestibulo seu desbotado chapéu de feltro azul-marinho. Ajeitou os cabelos curtos e ralos e examinou-se no espelho com olhos severos, como se a imagem refletida fosse a de uma inimiga a quem devesse imparcialmente inspecionar. Esses eram seus gestos habituais sempre que chegava, e Virgínia já os sabia de cor [...]

Sons abafados de um piano romperam a quietude da casa. Frau Herta deteve-se na escada e inclinou a cabeça. Sua fisionomia abrandou-se, deliciada.

- É Otávia. Tem tanto talento para a música como para pintura. Uma artista! [...]

- Conrado também está lá?

- Que foi que você disse? – perguntou a mulher segurando-lhe o queixo. – Quando se dirigir a alguém, não fique assim, olhando o chão, vamos, levante essa cabeça! *Bruna e Otávia falam tão corretamente, elas têm tanta classe. Preste mais atenção nelas, menina, precisa aprender!* (TELLES, 1998, p. 33-35, grifo nosso)

Assim, na falta de Laura, recaí sobre Virgínia todos os castigos que os moradores da mansão de Natércio acreditam ser justos. O tratamento que a menina recebe não é por seu jeito, e, sim, pelo que ela representa, no caso, a traição de sua mãe, de modo que as observações ríspidas que são dispensadas a ela são uma maneira implícita de lhe dizer que ela não pertence àquele meio. Notamos que a existência da garota é obliterada em todos os ambientes onde transita, sendo possível concluir que praticamente todos os outros personagens do romance sabem a verdade sobre o fato de Virgínia ser fruto da traição de sua mãe. Assim, principalmente na casa de Natércio, Virgínia é tida como bastarda e tem consciência de que a maneira com que é tratada é diferente, mas não entende o porquê dessa diferenciação feita entre ela e as irmãs. Exemplos disso são os trechos grifados na citação anterior, em que comprovamos as observações feitas a respeito da forma distinta com que Frau Herta tratava Virgínia, Bruna e Otávia. As filhas legítimas de Natércio eram vistas com bons olhos, com talentos inigualáveis, enquanto Virgínia carecia de aprender a ter bons modos.

Notamos que a maneira como se compara com as irmãs relaciona-se em grande medida aos bens de consumo que fazem parte da realidade cotidiana de Bruna e Otávia, fazendo com que Virgínia sinta-se, não raras vezes, constrangida por suas roupas, seus sapatos, pela escola onde estuda e casa onde mora, ou seja, pelo padrão de vida dos Prado como um todo:

Virgínia afundou na almofada do automóvel. [...] A solidão baixara em torno como uma cortina. Ali deixava o pai, as irmãs, os vizinhos. Conrado e Letícia – todos os que mais a fascinavam, embora sentisse medo em meio desse fascínio. Ali ficavam os chás com bolos fofos e xícaras de florzinhas azuis,

tudo tão perfumado, tão calmo. Os jantares. O pai ocupava a cabeceira da mesa. E o copeiro de jaqueta engomada vinha trazendo os pratos. O apetite que sentia e o esforço que precisava fazer para não demonstrar a voracidade com que se atirava às tortas douradas [...] (TELLES, 1998, p. 49).

Aqui, é importante destacarmos também que tanto em uma casa quanto na outra, em alguns momentos, Virgínia convive mais com Luciana e Frau Herta, empregadas da família, do que com seus próprios familiares, o que detectamos como um dos sinais de esfacelamento da instituição familiar, não porque as empregadas a tratassem bem, mas sim porque ela não recebia atenção de ambos os lados, ficando desamparada tanto da figura paterna quanto da figura materna.

Dessa maneira, na primeira parte de *Ciranda de pedra*, Virgínia tem seu cotidiano resumido a estar praticamente sozinha na casa onde reside, ainda que esteja na presença dos outros moradores ou a fazer visitas à casa de Natércio e de suas irmãs, onde passa suas tardes de terça-feira. Verificamos que Virgínia tem seus sentimentos divididos, pois ora expressa ter ódio de todos que moram na casa de Natércio, sentindo que ninguém a quer bem, ora deseja que a realidade da qual fez parte em tempos passados volte a vigorar no seu presente:

- Todas as terças-feiras, você sabe, passo a tarde lá e ele não deixa de perguntar por você, sempre tão triste, quase não fala... Frau Herta disse uma vez que nunca mais ele vai gostar de outra porque ainda não se esqueceu de você. [...] *E a casa dele, mãe!... Que casa! Você precisa ver essa nova casa com um jeito assim bem antigo, lá no fundo de um gramado que não acaba mais. [...] Na semana passada ele trocou o automóvel por um novo, todo preto, com almofada vermelha. Uma beleza de automóvel. Bruna e Otávia parecem duas princesas.*

- Você gostaria de morar lá?

Virgínia baixou os olhos cheios de lágrimas.

- *Mas só se você fosse também* (TELLES, 1998, p. 19, grifo nosso).

Na literatura dita feminina, não raras vezes a casa “[...] é o lugar de confronto com a ideologia patriarcal nos textos escritos por mulheres” (ANDRADE, 2019, p. 46), representando um lugar que, em vez de ser acolhedor, remete a um espaço onde se condensam os infortúnios das personagens, haja vista que, ao longo da história, o espaço privado sempre fora imposto como lugar natural das mulheres, representando por muito tempo um ambiente que se assemelhava mais a uma prisão do que a um lugar agradável. Essa visão obscurecida da casa

enquanto território hostil para a mulher é observada em *Ciranda de pedra*, principalmente, por meio de Virgínia, conforme esclarece Lucena (2020):

Em nenhum desses lugares, ela encontra um núcleo familiar amoroso e sólido. Em ambos, há hostilidades que só aumentarão, sobretudo, após a morte de Laura, e quando descobre que Daniel, a quem Virgínia chama de “tio”, é seu pai biológico. Após essa revelação, o núcleo familiar abastado, os Prado, transfere para a garota a culpa antes colocada na sua mãe. Com as mortes de Laura e de Daniel, a situação se agrava ainda mais, pois, em vez de Virgínia ser bem recebida pela família, o tratamento dado a ela é o de bastarda, como se ela representasse uma espécie de espelho da traição materna, ou seja, lhe condenam por ela existir e fazer com que não esqueçam o adultério da mãe LUCENA, 2020, p. 120).

Frente à forma com que era tratada, Virgínia demonstrava estar dividida entre suas vontades, de maneira que, apesar de aspirar estar na casa de Natércio e criar expectativas sobre suas visitas, em determinados momentos, expressava a ausência do desejo de manter as idas à casa de Natércio:

- Agarrou-se ao avental de Luciana.
 - Luciana, eu não quero ir hoje! Hoje não!
 - Não quer, como?
 - Não, pelo amor de Deus, hoje eu não quero que elas me vejam. Quando a Fraulein chegar, diga que estou doente, pelo amor de Deus, deixa eu ficar com você, eu faço tudo que você quiser, me ajude!
- Luciana sorriu.
- Claro que você tem que ir. São suas irmãs, tão bem-educadas, tão bonitas.
 - Tenho ódio delas! (TELLES, 1998, p. 12).

De acordo com José Paulo Paes (1998), os romances de Lygia Fagundes Telles são marcados pelo “[...] poder da metáfora e do símbolo” (PAES, 1998, p. 75), que estão imbricados de “[...] multiplicidade e de sentidos” (PAES, 1998, p. 75). Uma das metáforas mais evidentes está presente no título da obra, *Ciranda de pedra*, que faz referência à estátua dos cinco anões que corresponderiam à Bruna, Otávia, Conrado, Afonso e Letícia:

[...] aproximou-se dos anõezinhos que dançavam numa roda tão natural e tão viva que pareciam ter sido petrificados em plena ciranda. No centro, o filete débil da fonte a deslizar por entre as pedras. “Quero entrar na roda também!” – exclamou ela apertando as mãos entrelaçadas dos anões mais próximos. Desapontou-se com a resistência dos dedos de pedra. “Não posso entrar? Não posso?” – repetiu mergulhando na fonte as mãos em concha. [...] Ficou vendo a água escorrer por entre seus dedos. Pensou em Natércio. “Por que está sempre fugindo?” – insistiu, olhando fixamente a boca da fonte, como se a resposta pudesse vir dali (TELLES, 1998, p. 71-72).

Em entrevista para o Jornal *O Cruzeiro* (1955), Lygia Fagundes Telles fala sobre como teria nascido o seu romance, afirmando que de início pensou em contar em uma pequena novela a história de uma menina solitária, mas, conforme foi avançando na escrita, percebeu que precisaria de algo mais extenso para dar conta da história que foi surgindo, expondo também de onde tirou os anões que aparecem no livro como metáfora:

Uma tarde, na rua quase deserta de um bairro afastado, parei para olhar uma casa que estava sendo demolida. [...] O mato rasteiro se alastrava furioso por todo o terreno, dominando por completo o jardim abandonado. O espetáculo era melancólico e mais melancólico ainda o som abafado dos tijolos desmoronando vagarosamente. Vi então, num canto do jardim, cobertos de poeira, cinco anõezinhos de pedra, desses anõezinhos que enfrentam muito os jardins de outros tempos, todos de carapuças pontudas e barba até os joelhos. Brincavam de roda em torno de algumas pedras enegrecidas, por entre as quais devia ter corrido a água de uma fonte já extinta. Estavam de mãos dadas e pareciam tão firmes e obstinados na sua ciranda, tão eternos no meio daqueles destroços, que se me gravaram, inesquecíveis, nas retinas. Guardei-os assim mesmo, bem vivos na lembrança. E colocando-os no jardim da casa do pai de Virgínia, comecei a ver neles um símbolo. A menina vivia fascinada em torno das irmãs e dos amigos de infância, querendo fazer parte daquela roda que, no entanto, se fechava sempre às suas investidas: e à margem de tudo, ela ficou sozinha, aqueles a quem mais amava, tentando uma aproximação, sempre tentando uma brecha... Mas a roda era de pedra. As mãos de pedra jamais se abriram para lhe dar lugar. Nos anõezinhos da ciranda, um por um, os cinco companheiros de Virgínia foram se delineando. E assaltaram, de chofre, minha história (O CRUZEIRO, 1955, p. 11)

Analisando de forma mais precisa a figura do anão enquanto símbolo importante para a interpretação do romance, a autora também compartilha a representação desse ser na sua “mitologia pessoal”, afirmando que “Um anão de jardim para mim representa a impossibilidade de justiça, a impunidade, e a impossibilidade de liberdade” (CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA, 1998, p. 37). Trata-se de um paradoxo entre o fascínio e a melancolia como

elemento da subjetividade moderna, trata-se do sujeito portador de uma consciência fragilizada, com a sensação de inutilidade e de vazio com o humor comprometido por uma sobrevivência¹⁹.

Assim, podemos pensar na impossibilidade de liberdade a qual Telles elucida como a dificuldade da mulher de se libertar dos ditames patriarcais, experienciados, principalmente, por meio das personagens Laura, por ter traído o esposo, e Virgínia, por representar a consolidação do ato. Esses aspectos projetam a ambiência melancólica de *Ciranda de pedra*. A melancolia, segundo Freud, é: “[...] caracteriza-se psiquicamente por um estado de ânimo profundamente doloroso, por uma suspensão do interesse pelo mundo externo, pela perda de capacidade de amar, pela inibição geral das capacidades de realizar tarefas e pela depreciação do Sentimento-de-Si” (FREUD, 2006, p. 103-04).

No mesmo trecho, podemos constatar a forma como Telles utiliza a ciranda de anões para expor a exclusão de Virgínia, apresentando outra metáfora ao representar Natércio por meio da fonte de água, que é constantemente idealizada como sinônimo de abundância na primeira parte do romance:

[...] E a casa dele, mãe!... Que casa! Você precisa ver essa nova casa com um jeito assim bem antigo, lá no fundo de um gramado que não acaba mais. Tem um caramanchão cheio de plantas e perto do caramanchão *uma fonte no meio de uma roda de cinco anõezinhos de pedra, você precisa ver que lindo os anõezinhos de mãos dadas!* É bom beber aquela água, tão geladinha! Na semana passada ele trocou o automóvel por um novo, todo preto, com almofada vermelha, uma beleza de automóvel. Bruna e Otávia parecem duas princesas. [...]

- Ah, mamãe, se a gente pudesse! Eles vivem tão bem, têm tanta coisa! Bruna disse que meu pai está ficando cada vez mais rico e que é o maior advogado que existe. Já tem livros até no estrangeiro! (TELLES, 1998, p. 19, grifo nosso).

Assim, Natércio, metaforizado na figura da fonte, mantém todos os outros membros da família tal qual os anões, petrificados ao seu redor e bebendo confortavelmente de sua água – o dinheiro, sem coragem de se desfazer dos antigos padrões, assim como aponta Coelho (2014):

O grupo a que se relaciona a imagem dos anões de jardim está impedido de libertar-se da coletividade, preso dentro dos preceitos ditados pela sociedade burguesa a qual tanto representa. Rígidos, os membros não podem aceitar

¹⁹ Sobre a melancolia, conferir: STAROBINSKI, 2016.

qualquer novo integrante do círculo. Estão fadados às aparências que os sacia e aos preceitos patriarcais, que punem, julgam e selecionam.

O anão também é um elemento de aproximação do inconsciente humano. É um personagem ligado a grutas, cavernas e lugares abaixo do solo. Sua aparição convida o leitor para uma interpretação mais profunda da obra, percebendo que há camadas a serem desvendadas para um melhor entendimento do universo romanesco.

Aparentemente, Bruna, Otávia, Conrado, Afonso e Letícia estão felizes, em plena ciranda, compartilhando a fonte da vida, que parece farta. Eles vivem uma vida de aparências, na qual julgam àqueles que não estão dentro dos velhos parâmetros sociais a que estão vinculados. Virgínia idealiza os cinco amigos se alimentando e bebendo em pratos e copos de ouro: “Minhas irmãs são ricas. Você já viu prato de ouro?” (TELLES, 1998, p. 23). Esse ouro é ilusório, pertence à gaiola enfeitada que a sociedade burguesa cria para prender a todos que desejam viver dentro do luxo seu. Uma vez dentro da gaiola, terá de viver sempre dentro dos ditames sociais impostos por ela, que inibem qualquer instinto natural do ser humano (COELHO, 2014, p. 16-17).

Notamos, então, que a presença de Virgínia é aceita até certo ponto, sendo mantida no seio de convivência da casa de Natércio apenas para manter as aparências da família, numa “gaiola de ouro”. A integração da garota, ainda que de forma hostil pela família, pode ser justificada por aquilo que Antoine Prost (2009) compreende a respeito das fronteiras que são postas entre o público e o privado pelas famílias burguesas, traduzidas naquilo que era mostrado ou não para o resto da sociedade. De acordo com o autor, a vida privada não é uma realidade natural, e, sim, uma realidade histórica, de modo que:

[...] o “muro da vida privada” separa claramente dois domínios. Por trás desse muro protetor, a vida privada e a família coincidem com bastante exatidão. Esse domínio abrange as fortunas, a saúde, os costumes, a religião: se os pais que querem casar os filhos consultam o notário ou o pároco para “tomar informações” sobre a família de um eventual pretendente, é porque a família oculta cuidadosamente ao público o tio fracassado, a irmã tísica, o irmão de costumes dissolutos e o montante de rendas. [...]

O apartamento ou a casa burguesa, aliás, se caracterizam por uma nítida diferença entre as salas para as visitas e os demais aposentos. De um lado, o que a família mostra de si, o que pode vir a público, o que ela julga “apresentável”; de outro, o que ela conserva ao abrigo de olhares indiscretos. [...] (PROST, 2009, p. 15-16).

Para compreender melhor a maneira como os apontamentos de Antoine Prost (2009) dialoga com o funcionamento da família que é apresentada por Lygia Fagundes Telles na obra *Ciranda de pedra* (1944), é necessário nos lembrarmos de que o modelo familiar do romance é

o patriarcal, em decadência, sim, mas tentando manter as suas características. Nesse sistema, prevaleciam os valores tradicionais, como o zelo pela moral e pela honra, valores esses que eram “[...] de domínio geral e praticamente todos se sentiam aptos a julgar os comportamentos de uma jovem: os pais, os vizinhos, os amigos e amigas, os educadores, os jornalistas... A moralidade defendia a boa família, ou melhor, o modelo dominante de família” (BASSANEZI, 2004, p. 512), que, na grande maioria dos casos, favorecia muito mais os homens do que as mulheres.

Desse modo, a honra masculina dependia, em grande medida, da sua esposa e das atitudes desta, que, como vimos, era valorizada por sua dedicação ao lar, aos filhos e ao casamento, independentemente das dificuldades que pudesse encontrar em sua caminhada matrimonial. Assim, um homem poderia ter sua moral ferida de inúmeras formas, sendo a traição uma das mais graves:

[...] Como a honra de um marido dependia em grande parte do comportamento de sua esposa, o castigo violento ou até mesmo o chamado crime passionai contra a mulher, real ou supostamente, infiel eram comumente perdoados pelas autoridades da lei. Para os homens, ser chamado de corno manso – marido traído que não reage com violência – era considerado uma grande humilhação. A separação, no caso de descoberta a infidelidade da esposa, era praticamente inevitável. [...] (BASSANEZI, 2004, p. 530).

[...] a mulher casada deveria se distinguir socialmente, respeitando os ditames da moral e dos bons costumes, evitando assim incorrer em injúria grave, definida como o procedimento que “consiste em ofensa à honra, respeitabilidade ou dignidade do cônjuge.” Isso significa dizer que o julgamento do comportamento do marido pela sociedade dependia em grande parte do comportamento da mulher (MALUF; MOTT, 1998, p. 381-382).

Esse comportamento não era esperado dos homens, uma vez que esses tinham aval para viver como bem quisessem, inclusive, mantendo casos extraconjugais sem que fossem censurados por isso. Dessa feita, sendo fruto de uma traição, aos olhos de uma sociedade moralista e patriarcal, Virgínia já havia nascido carregando consigo a marca da imoralidade e a culpa por desfazer um lar, haja vista que havia sido concebida fora de um casamento legítimo:

Os filhos ilegítimos e os de pais separados eram estigmatizados. A mãe solteira, mesmo que fosse reconhecida por sua coragem em arcar sozinha com as responsabilidades de um erro sem ter procurado uma solução mais fácil e imediata – o aborto –, ainda que monstruosa do ponto de vista moral, sofria fortes discriminações. Sua redenção poderia vir se passasse a viver

respeitavelmente e em função do filho, tentando, com isso, minimizar seu grave erro (BASSANEZI, 2004, p. 530).

Assim, para Laura, a “redenção” nunca poderia ser alcançada, uma vez que, debilitada por seu estado de saúde, não conseguia cuidar de Virgínia. Esta, por sua vez, passa a conscientizar-se de que a ciranda estava fechada para ela, observando seus integrantes e analisando seus pontos fracos na tentativa de se valer deles para encontrar uma brecha por meio da qual pudesse adentrar a roda. Em algumas passagens, é nítido o proceder da menina nesse sentido, por exemplo, quando, em uma de suas visitas de terça-feira à casa de Natércio, Virgínia atua como espectadora de uma discussão entre Bruna e Otávia:

- E como vai Daniel? – quis saber Otávia fechando a revista. Acariciou a gata.
– Ele é bonito, não? Tem umas mãos...
- Otávia! – atalhou-a Bruna. A boca, em triângulo, crispava-se feroz. – Papai não quer que se fale nesse nome, você sabe disso.
Ela voltou para a irmã a face inocente.
- Mas papai não está aqui agora.
- Não estou brincando! Você se esquece, Otávia, que nossa mãe perdeu o céu por causa dele.
- Mas ela não pensa assim, querida.
Fazia agora parte do silêncio o atrito frio das agulhas de tricô. Virgínia sorriu veladamente. [...] (TELLES, 1998, p. 42).

Além de evidenciar que Otávia e Bruna têm opiniões distintas a respeito das escolhas feitas por sua mãe, principalmente, pelas ideologias que conduzem a vida de cada uma delas, observamos também o domínio do patriarca sobre a família, em que sua presença, física ou não, consegue exercer poder e controle sobre alguns membros de sua casa, reforçando os aspectos que dizem respeito aos limites estabelecidos com relação ao privado dentro da instituição familiar, em que o simples ato de “falar” por parte de Otávia é reprimido por sua irmã Bruna.

Dessa maneira, a tríade feminina apresentada por Lygia Fagundes Telles em *Ciranda de pedra* é composta, além de Virgínia, por Bruna e Otávia. As duas são filhas legítimas de Natércio e Laura e permanecem na mansão do pai quando se dá a separação do casal. Bruna, a irmã mais velha, aparece como protetora do pai e de suas atitudes, deixando claro seu posicionamento diante da traição da mãe e saindo em defesa de Natércio: “[...] Só comigo que meu pai conta. Como posso ter pena deles? E do pai? Quem tem pena do pai?” (TELLES, 1998, p. 39). A personagem acredita piamente que a loucura da mãe é um castigo divino pela traição cometida por ela, de modo que, através dessa personagem, Telles abordará o peso da religião e

da Igreja Católica²⁰ em diversos âmbitos das construções sociais impostas por ela na vida da mulher. Segundo Mello e Novais (1998, p. 611), a religião católica atuava como agente de regulação moral:

A família católica, em 1950, não se reduzia às funções de promoção social de seus membros; era, também, uma agência poderosa de moralização da sociedade, ainda que já penetrada no individualismo. Estamos longe, muito longe do patriarcalismo urbano. O casamento romântico, que dera os primeiros passos em meados do século XIX, havia praticamente triunfado. Homens e mulheres tinham adquirido o direito de escolher o cônjuge de sua preferência, de seguir os ditames do coração. A interferência da família existia, é claro, mas estava circunscrita ao convite nem sempre amigável, dos pais aos filhos, para examinassem mais cuidadosamente, isto é, sem paixão, a personalidade do ou da pretendente. [...].

Bruna é descrita como uma personagem de traços agressivos, de cunho moralistas tanto em seus aspectos físicos quanto em sua personalidade, de modo que sua fisionomia, gestos e opiniões refletem constantemente a opinião que tem de Laura:

- Puxe a almofada e sente-se aqui – ordenou ela à irmã. Deu-lhe um rápido beijo. – E então? Como vai mamãe?

[...]

- Não diga a ninguém, Bruna, mas acho que ela está pior. Nestes últimos dias quase não sai da cama, nem a luz ela deixa acender, fica lá encolhida na escuridão sem dizer uma palavra, sem comer nada, olhando não se sabe o quê... [...]

- Então está pior – disse num tom em que não havia nem surpresa nem consternação. Apenas verificava um fato. – Eu já sabia.

- Quem disse?

[...]

²⁰ Compreende-se que as primeiras representações do que é ser “mulher” e como as mulheres deveriam agir estão estritamente ligadas à cultura greco-romana e ao discurso histórico-filosófico, de modo que em inúmeras teorias filosóficas a mulher é concebida como um objeto ou como um ser irracional, principalmente, com relação às suas funções biológicas, por isso, deveria estar sob o controle masculino, ou seja, ser submissa a ele. Esse discurso também será veiculado em grande medida pela Igreja Católica e pela moral judaico-cristã, como pontua Tedeschi (2012) ao afirmar que “No cristianismo, podem ser identificados dois paradigmas do feminino que, ao longo do tempo, vêm enquadrando a percepção social das mulheres, contribuindo para a criação dos seus modelos de auto-representação. Estes paradigmas são ‘encarnados’ por duas mulheres centrais na tradição católica, Eva e Maria, que, curiosamente, possuem características antagônicas. De fato, estas figuras são tipos que se destinam a expressar de forma oposta para as mulheres (TEDESCHI, 2012, p. 60)”. Dessa maneira, a Igreja Católica buscará delimitar o feminino dentro de dois moldes representacionais, sendo eles o de Eva, em uma visão negativa da mulher, ou o de Maria, em uma visão positiva, mas ao mesmo tempo inalcançável. Cf.: CARVALHO, Natália Peres. As representações femininas na obra “As Meninas” de Lygia Fagundes Telles, de 1973. Monografia – Curso de Licenciatura em História, Universidade Federal de Jataí, Jataí, 2018.

- Não podia deixar de acontecer isso, Virgínia. Nossa mãe está pagando um erro terrível, será que não percebe? Abandonou o marido, as filhas, abandonou tudo e foi vier com outro homem. Esqueceu dos seus deveres, enxovalhou a honra da família, caiu em pecado mortal! (TELLES, 1998, p. 36-37)

Notamos que Bruna é uma jovem que age de forma agressiva, seja em seus dizeres ou até mesmo nos seus gestos habituais. A personagem age como juíza de tudo e de todos, sendo tida pela própria Laura como “uma inimiga” (TELLES, 1998, p. 31) que estava constantemente preparada para julgá-la, o que fazia levando em conta seu posicionamento religioso:

Bruna apertou os lábios. E, voltando-se para a estante, apanhou um volume de capa preta quase tombando na penúltima prateleira. Folheou-o impaciente.

- Sabe o que é isto? É a Bíblia.

- A Bíblia... Mas diz que é pecado ler a Bíblia, Bruna!

- Pecado é *you* ler, que *you* ainda é criança. Eu já posso – acrescentou detendo-se na página onde havia um trecho marcado com um traço de lápis vermelho. Leu em tom solene:

Se um homem dormir com a mulher do outro, morrerão ambos, isto é, o adúltero e a adúltera, e tu arrancarás o mal do seio de Israel (TELLES, 1998, p. 39, grifo do autor).

Observamos, assim, que a postura de Bruna, que enxerga as atitudes da mãe como abandono de suas funções, está alinhada ao pensamento vigorante do período e veiculado pelas instituições de poder, como a igreja. Além disso, Bruna é a representação da mulher conservadora, que, inserida em uma sociedade patriarcal que a subalterniza, colabora para reforçá-la por meio da sua conduta, de modo que nem mesmo a trajetória vivida por sua mãe, desde suas angústias em um casamento falido, seu sofrimento ocasionado por uma doença e o julgamento moralista foram capazes de fazer com que a personagem refletisse sobre sua condição, agarrando-se à religiosidade como norteadora de sua vida.

Porém, Bruna é contraditória em sua postura, pois foi a que mais julgou a sua mãe pelo “pecado de adultério” e praticou o mesmo ato ao trair seu esposo, Afonso, com um amigo de Letícia, Rogério. Assim, um ciclo é repetido, pois Afonso também é consciente da traição da esposa, mas, diferentemente de Natércio, continua casado com Bruna com a intenção de não causar mais um “escândalo” na família. Os acordos velados feitos entre Bruna e seu marido são mantidos, principalmente, por Afonso refletir uma burguesia falida, que nada faz e que renega o trabalho, mas que ainda assim tenta manter as aparências, uma vez que “[...] Afonso não

trabalha nunca” (TELLES, 1998, p. 105), e, assim, o casal vive “[...] à custa de papai e não quer fazer nada para mudar essa situação! [...]” (TELLES, 1998, p. 180).

A hipocrisia de Bruna, por ter julgado a mãe pelo adultério e, depois, repetir seus atos, gera em Virgínia indignação:

O adultério e a adúltera morrerão e o mal será arrancado do seio de Israel, não era assim que Bruna falava? E ei-la agora bebendo da mesma água. Como justificaria a si mesma aquele amante? “Comigo é diferente”, devia pensar. “Tudo que se faz com amor verdadeiro é reto e amor verdadeiro é o meu.” Amor verdadeiro... E a mãe? [...]

Virgínia apoiou os cotovelos na mesa de toalete. “Diferente” [...] Diferente, sim, mas diferente porque o amor de Laura por Daniel era todo feito de deslumbramento e loucura, ao passo que a ligação entre aqueles dois não podia consistir senão numa aventura sexual. [...] Mas a mãe tivera a desfaçatez de confessar tudo, de abandonar Natércio. Injusto, não? *O certo era fazer como ela, Bruna, fizera, tudo às escondidas* [...] E todos os demais também estava cientes, Conrado, Otávio, Natércio, Letícia [...] Todos sabiam mas ninguém dizia nada. [...] *A estranha ciranda! Eram solidários e no entanto se traíam. Eram amigos e contudo se detestavam* (TELLES, 1998, p. 148-149, grifo nosso).

Assim, a indignação de Virgínia tanto com a postura de Bruna ao ter julgado Laura e, depois, fazer a mesma coisa bem como com o fato de todos da ciranda saberem de suas atitudes e fazerem vista grossa é, principalmente, pela hipocrisia que sustenta as relações estabelecidas nessa família burguesa. Porém, por mais que demonstrasse indignação com Bruna pela sua hipocrisia, isso não significava que pensava diferente a respeito de sua mãe, pois também considerava que a traição desta refletia uma paixão deslumbrada, baseada na loucura e com o agravante de ter sido revelada para todos por meio da confissão de Laura.

Otávia, a irmã do meio, é reverenciada por suas características físicas e por seus talentos artísticos. É uma jovem branca, de cabelos cacheados e loiros e que cada dia “[...] está mais parecida com sua mãe [...] tão delicada, parece de porcelana” (TELLES, 1998, p. 13). A jovem dedica seu tempo à prática de seus hobbies preferidos (a pintura e o piano), sendo eleita como referencial de comportamento por sua conduta impecável no que diz respeito às maneiras de etiqueta e outros padrões:

[...] Atrás vinha Otávia toda vestida de branco, os sapatos brancos também, rigorosamente limpos. A única nota colorida do vestuário era o laço de fita verde que lhe prendia os cabelos alourados, caindo em fartos cachos até os ombros. Ao contrário de Bruna, seu ar era vago e frágil. Delicadamente apanhou a jarra de laranja.

- Como vai esta Virgínia? Por que não tem aparecido? – perguntou com voz *polida, mas fria*. Inclinou-se para afagar uma gata malhada que se insinuava pela porta entreaberta: - Você conhecia esta lindura? Vamos, Alice cumprimenta sua irmã.

Bruna empurrou a gata com o pé. Com um gesto enérgico, cortou o bolo.

- Não pede notícias da mamãe?

Otávia pousou o copo e *limpou cuidadosamente os cantos da boca* com a ponta do guardanapo. Voltou para Virgínia o *olhar sereno* (TELLES, 1998, p. 40, grifo nosso).

Além de evidenciar os gestos contidos que faziam parte da personalidade de Otávia, que agia sempre de forma delicada e controlada, o trecho ainda evidencia aquilo que é dito por Laura quando esta afirma que sua filha se preocupava mais com seus cachos do que com sua condição, estando alheia à realidade que a cercava.

Otávia é, de certa forma, uma representação feminina que também se opõe ao que se esperava das mulheres no período em questão, pois, se por um lado possuía características que eram reverenciadas por serem consideradas tipicamente femininas, como seus gestos dignificantes e seus talentos para música e pintura, a jovem diverge em outros comportamentos, como em sua conduta sexual, renegando, assim, a virgindade e as relações sexuais apenas dentro da instituição matrimonial, como era imposto às mulheres na época. De acordo com o novo motorista da família, “Dona Otávia tem muitos amigos, quase todos artistas. Ela sai muito – murmurou o chofer com um sorriso constrangido. [...]” (TELLES, 1998, p. 101), reforçando, assim, que Otávia renega, por exemplo, o recato que era tido como uma das grandes “qualidades” de uma “mulher ideal”. Esse comportamento da personagem é desviante daquilo que era posto moralmente às mulheres:

[...] O homem iniciava-se sexualmente cedo, os de classe média para cima geralmente com prostitutas, às vezes com empregadas domésticas, para certo orgulho do pai, com a compreensão da mãe: afinal, era da natureza masculina. Mas, para casar era diferente: procurava uma moça virgem, prendada, discreta e paciente, não muito ciumenta, capaz de ser boa mãe, boa dona de casa, boa esposa. Mas, este ideal, ao menos em algumas camadas da sociedade, já estava alterando: a beleza, o charme, “ter assunto”, “saber conversar” passavam a contar cada vez mais (MELLO, NOVAIS, 1998, p. 612).

Otávia é sempre descrita como uma jovem alheia à realidade, que se preocupa mais com seus gatos do que com as pessoas a sua volta. Livre sexualmente, envolvendo-se com inúmeros homens ao longo do romance, se mostra uma jovem despreocupada com tudo e com todos, como pontua Alves (2017):

[...] Otávia é indiferente aos conceitos de correto/incorreto oriundos das condutas sociais. Dessa maneira, ela ignora o fato de suas atitudes transgressoras causarem vergonha à família. A personagem é egocêntrica e encara com bastante naturalidade a troca constante de parceiros que faz habitualmente, sem querer compromisso com nenhum deles. Relata tudo sem aparentar nenhum sentimento de remorso ou constrangimento. [...]” (ALVES, 2017, p. 54 apud CARVALHO, 2019, p. 279).

Apesar de sexualmente independente, Otávia depende do pai nas demais áreas de sua vida, principalmente, no âmbito financeiro. Assim, apesar de relegar a virgindade e o casamento, por exemplo, ao dedicar-se à pintura e à música apenas como hobbies e não como forma de se sustentar financeiramente, não pode ser considerada uma personagem emancipada, haja vista que é uma mulher que se revela machista no que diz respeito às relações homoafetivas, expressando que desaprova a orientação sexual de Letícia e de outros, por exemplo, a de seu professor de pintura, que “[...] era excelente” (TELLES, 1998, p. 94), mas que, depois de descoberto seu envolvimento amoroso com um aluno, perde sua posição de bom professor, fazendo com que Otávia se questione: “[...] que é que pode nos ensinar? [...]” (TELLES, 1998, p. 94), dando a entender que, assim como era comum acontecer no período em questão, a jovem atrelava capacidade profissional às opções sexuais de cada um. Assim, seu professor não poderia ser, ao mesmo tempo, bom mestre e manter um relacionamento com outro homem.

Na relação entre as três irmãs, os atritos que se dão entre Bruna e Otávia são regozijados por Virgínia, pois, para ela, qualquer tipo de discordância entre os membros da ciranda representava a oportunidade de que ela pudesse fazer parte da mesma: “Virgínia teve um risinho. Era maravilhoso quando as duas rompiam. Sentia-se então mais forte, quase integrada no grupo” (TELLES, 1998, p. 42). Porém, era também uma menina perspicaz e percebia que fazer parte desse grupo não era assim tão fácil, pois as rachaduras que vez ou outra apareciam não eram fortes o bastante para permitir que algo passasse por ali, pois com rapidez se davam os rompimentos, e mais rápido ainda as reconciliações entre as irmãs. É o que ela percebe quando poucos minutos depois as duas já se encontravam em harmonia uma com a outra novamente, falando de seus passeios em comum e de determinado piquenique na chácara de Conrado, que contou com a presença daqueles que faziam, efetivamente, parte da ciranda:

- Você precisa conhecer a chácara – murmurou Otávia tocando com o lápis em Virgínia. [...] – Lembra, Bruna, que delícia aquele piquenique? Sabe,

Virgínia, na beira do rio tem uma árvore enorme, os galhos mais baixos quase tocam a água. [...]

- Quem foi ao piquenique?

- Nós... *Eu, Bruna, Conrado, Letícia e Afonso*. Estávamos abrindo o lanche quando Conrado subiu na árvore, foi até o último galho e ficou na ponta dos pés, de braços abertos, atenção, vou voar! Um, dois, três... e poft na água! Caiu vestido, com sapato e tudo! (TELLES, 1998, p. 44-45).

O pronome “nós” seguido das reticências, como se Otávia nem sequer precisasse responder, expressa como a exclusão de Virgínia era óbvia para todos. Toda essa situação interfere diretamente nos sentimentos da protagonista, que questiona o porquê de nenhum dos membros se lembrar dela em nenhuma ocasião, de ninguém “[...] exigir sua presença” (TELLES, 1998, p. 45). Assim, a menina era tomada não apenas pela sensação, mas também pela certeza de que o que lhe restava era o abandono e o esquecimento, reconhecendo que “A verdade é que quando as duas se uniam, ela teria mesmo que ficar de fora” (TELLES, 1998, p. 45).

Como dito, no romance, notamos a decadência do sistema patriarcal, principalmente, por meio da ausência da figura paterna e do distanciamento desta com relação aos outros personagens. Ao longo da narrativa, a imagem que se constrói de Natércio é a de um homem inalcançável, que está sempre distante da rede familiar, principalmente, quando se trata de seu contato com Virgínia, que é raro e sempre superficial, além de dificultado pela governanta da casa, Frau Herta. Assim, por mais que Virgínia demonstre o desejo de estar em contato com seu suposto pai, há sempre uma justificativa para que isso não aconteça. Desse modo, mesmo indo visitar o “pai” todas as terças-feiras, a menina raramente fica na presença de Natércio, que faz do seu escritório o seu refúgio e de seu trabalho a sua maior ocupação:

O escritório era espaçoso, mas sombrio, com estantes que forravam as paredes até o teto. As cortinas cor descerradas. Contudo, embora o dia estivesse luminoso, a luz que chegava até a mesa era tímida e frouxa. Virgínia aproximou-se na ponta dos pés, respirando compenetrada aquele cheiro morno de livros, fumo e couro. *Natércio pousou a caneta e ergueu a cabeça. Estendeu a mão morena e peluda.*

- Como vai, Virgínia? Deus te abençoe – acrescentou, *recostando-se na cadeira*. Acendeu o cachimbo e *encarou-a com firmeza*. Parecia procurar alguma coisa nela.

Virgínia sentia as meias escorregando pelas pernas abaixo mas não teve coragem de puxá-las. “Que será que ele procura em mim?” (TELLES, 1998, p. 47, grifo nosso).

Observamos que as descrições dadas a respeito de Natércio reforçam a imagem de um ser distante. Ao ver a “filha”, ele não a acalenta nem lhe oferece um abraço saudoso, muito pelo contrário: estende suas mãos para cumprimentá-la, atitude que está mais perto de um comportamento que se espera entre estranhos do que entre pai e filha.

A trajetória de Virgínia é marcada por acontecimentos que a impulsionam na sua busca por autoconhecimento, sendo que o primeiro deles acontece ainda na primeira parte do romance, que é a consolidação daquilo que desejava, ou seja, se mudar para a casa de Natércio. A possibilidade já havia sido explorada no início do romance tanto por Laura, que perguntava à garota se ela gostaria de morar na casa com o suposto pai e as irmãs, quanto por Daniel, que havia comunicado para a menina que iria falar com Natércio sobre sua mudança para lá. Assim, antes mesmo da morte de Laura, Virgínia passa, então, a morar na mansão dos Prado, fato que resultará em mudanças significativas em sua vida, pois se sentirá, uma vez mais, abandonada por sua família:

[...] Mas desde que tudo se passava exatamente como esperava teve a vontade absurda de gritar pela mãe, ouvir-lhe a súplica, “Não me abandone, Virgínia!” E receber o abraço de Daniel, “Vamos sentir sua falta, meu bem”. [...] E eis que uma semana já tinha transcorrido e nem uma visita, nem uma notícia, nada. “Eles me abandonaram. Quem está se importando comigo, quem?” A mãe lá ficara, sonolenta e abstrata. [...] e quanto a Daniel e Luciana... Apertou os olhos. “Agora vão ficar sossegados” – pensou possuída por uma revolta misturada a uma estranha sensação de gozo. [...] (TELLES, 1998, p. 70-71).

Com sua mudança para a casa de Natércio, Virgínia passa a sentir-se abandonada também por Laura e Daniel. Além disso, percebe que por mais que esteja morando na mesma casa que o “pai” e as irmãs, isso não significa que esteja integrada à ciranda, principalmente, porque, com a morte de Laura e de Daniel, seu processo de exclusão intensifica-se ainda mais, pois, se antes o peso de ter “enxovalhado” com a honra e a moral da família era dividido com os dois, agora, Virgínia carregava sozinha essa culpa. De acordo com Lucena (2020), é exatamente por sentir-se, ainda que de forma indireta, responsável pelo fracasso de sua família que a menina assume para si alguns sentimentos: “[...] ela nutre obsessão em salvar a família, com isso tentando enquadrá-la num modelo idealizado, arranjo, consciente ou não, encontrado para se desculpar por ser filha de uma adúltera, fonte constante de angústias ao perceber a impossibilidade de seu objetivo” (LUCENA, 2020, p. 121).

Quando se muda para a casa de Natércio, a menina começa a ser compelida a desvincular-se de tudo aquilo que pode remeter a sua antiga casa: “‘Seu pai não quer que você leve suas roupas’, Frau Herta avisara. E ela entrou no carro levando apenas a pasta da escola e a boneca de Otávia” (TELLES, 1998, p. 70), além de ter seus comportamentos observados e corrigidos com mais ênfase, o que a fazia sentir-se constrangida por sua simples presença:

- Coma, Virgínia. Seu almoço já deve estar frio.
Ela estremeceu. Aquela voz era ainda mais fria do que a comida refugada no meio do prato.
- Não, pai, já comi muito.
- Você quer dizer que está satisfeita.
[...]
- É, estou satisfeita.
- Não encha assim o prato para depois deixar tudo, não é certo fazer isso. E descruze esse talher, ponha a faca ao lado do garfo simplesmente, os dois lado a lado.
[...] Voltou-se para Natércio e viu que ele tinha contraído os lábios como fazia Bruna quando se encolerizava. Sentiu a face afoguada. E recomeçou a comer. O leve tilintar dos talheres se fragmentava em sons de uma pequena luta metálica, gelada. Por que aquele olhar a perturbava tanto? Que teria o pai a lhe dizer? E por que não dizia? Com Bruna e Otávia presentes aos jantares, tudo era muito mais fácil [...] Mas no almoço ficava só com ele [...] Então precisava enfrenta-lo sozinha. *Nos primeiros dias ela ainda falava, ria. Mas começou a notar que suas palavras e risos, na maioria, ficavam sem resposta.* Aos poucos os assuntos foram todos definhando e agora já não sabia o que dizer (TELLES, 1998, p. 69-70, grifo nosso).

Assim, Virgínia, desde o início da sua trajetória, tem o íntimo do seu ser marcado por sentimentos que fazem com que ela sinta vontade de mudar quem é para se encaixar no círculo social que não a aceita, de modo que sua maior tristeza e decepção é perceber que se mudar para a casa de Natércio não resolveu seus problemas, pois todos continuam a rejeitá-la sem que ela possa compreender a causa disso. Sendo moradora ou não da casa de Natércio, Virgínia continua a ser excluída veementemente, principalmente, por sua irmã Bruna, que constantemente busca justificativas para deixá-la fora de qualquer atividade que seja; ainda que outras pessoas tentem integrá-la ao grupo, como Conrado, a tentativa é sempre colocada em xeque pela irmã mais velha, que, da mesma forma que julgou os atos da mãe, julga também a existência da irmã e sua busca de pertencimento à família. Porém, diferentemente das outras vezes em que é repelida, nessa ocasião, Virgínia se posiciona a seu modo contra o que está acontecendo, o que pode ser interpretado como o primeiro indício do início de seu processo de busca por libertação:

[...] E a partida começou em meio de zombarias e risos. A princípio ela afetara uma calma absoluta, o olhar vagando distraidamente por entre as pedrinhas coloridas que se cruzavam no tabuleiro. Mas ninguém tomou conhecimento da sua indiferença. Sentindo-se então completamente esquecida, resolveu vingar-se através de uma violência. E acontecera aquilo: de um salto, aproximou-se da mesa, agarrou o tabuleiro e sacudiu-o brutalmente. As pedrinhas rolarem pelo tapete. [...] Em meio da nuvem que lhe turvava a visão, pôde distinguir apenas dois rostos, o de Bruna, pálido, rijo, e o rosto de Conrado, mais pesaroso do que interrogativo. Pusera-se, então, a rir, a rir aparvalhadamente. E recuando a rir ainda, fugiu correndo pelas escadas, perseguida pelo próprio riso que ecoava inumano na quietude do casarão (TELLES, 1998, p. 72-73).

Conforme os dias vão se passando na casa de Natércio, Virgínia é sempre tomada por pensamentos que a levam a se perguntar os motivos pelo “pai” ser tão distante, frio e seco. As respostas para suas indagações chegarão junto com a notícia da morte de sua mãe e com as revelações feitas por Luciana, quando esta visita-a para entregar-lhe alguns pertences:

- Daniel é seu pai. Ele é seu pai. Fez uma pausa. Sorria ainda. – Uma vez você me perguntou por que doutor Natércio deixou você morando com os dois. Eu disse que era por ser a caçula, que foi por isso, mas não foi esse o motivo, minha queridinha. Você é filha dele, entendeu agora? [...]

- Mentira! Mentira! – rebateu Virgínia entre os dentes. [...]

- Mentira? – Luciana já não sorria. Aproximou-se mais e tocou-lhe o queixo. – Você é a cara dele. Tem até os mesmos gestos, o mesmo jeito de andar assim na ponta dos pés, para não chamar a atenção dos outros... Olha aí – observou com brandura. – Ele também entrelaçava os dedos assim mesmo. [...]

- Se eu te encontrasse em qualquer parte da terra, diria logo, olha a filha de Daniel. Entre mil, te apontaria: a filha de Daniel (TELLES, 1998, p. 81).

Conforme a verdade vai sendo contada para a menina, ainda que se encontre em um estado de negação, Virgínia diz que, se Daniel é seu pai, então, prefere ficar/morar com ele, mas é surpreendida pela notícia de que seu verdadeiro pai, agora revelado para ela, cometeu suicídio após a morte de Laura. Desesperada e consciente de que todos sabiam a verdade de tudo, menos ela, Virgínia chega a pedir para ir embora com Luciana: “Não, espera! Espera, Luciana, eu não quero ficar aqui, não me deixe, pelo amor de Deus, não me deixe! O pai não gosta de mim, ele também sabe de tudo, ele sabe! Agora eu sei que ele sabe!” (TELLES, 1998, p. 83), evidenciando, assim, que, com a revelação de que é fruto de uma traição, tudo se ilumina para ela, consciente por agora saber o motivo de ser rejeitada.

Assim, não foi necessário que Virgínia morasse por muito tempo com o “pai” e as irmãs para perceber que a mãe estava certa a respeito do que havia lhe dito sobre a personalidade de Natércio, Bruna e Otávia: “[...] Por que se fechava assim, sempre arredio, gelado [...] Seria mesmo aquilo que *ela* dizia, um homem que só pode inspirar medo? Nesse caso, *não tivera culpa nenhuma* em ir com Daniel, que era delicado, bom. Pois não lhe fizera as vontades, sempre? [...]” (TELLES, 1998, p. 77, grifo nosso). Desse modo, motivada por saber que a rejeição seria sempre uma constante enquanto estivesse convivendo na mansão com Natércio e as irmãs, Virgínia toma uma segunda atitude:

A voz de Bruna vinha lá debaixo, autoritária.

- Virgínia! Você não está me ouvindo? Virgínia, responda!

Instintivamente ela se voltou para a estante e procurou sôfrega o livro de capa preta. Achou-o logo, distinto dos demais, com suas letras de um ouro já gasto: Bíblia Sagrada. Reviu a polpa daqueles lábios rígidos. Se um homem dormir com a mulher de outro, ambos morrerão... Apertou o livro tentando cravar as unhas na capa. Aproximou-se da janela. E atirou-o com força na tempestade (TELLES, 1998, p. 84-85).

De acordo com Santiago (2010), “a força dominante na casa de Natércio é a Bíblia Sagrada e as leis que excluem e punem a mulher adúltera e o fruto do seu ventre” (SANTIAGO, 2010, p. 199). Assim, mesmo quando ainda morava com Laura e Daniel, Virgínia havia sofrido influências diretas do catolicismo, demonstrando, na primeira parte do romance, a tentativa de também se guiar pelo catolicismo, seja por meio de orações, “[...] ‘Com Deus me deito, com Deus me levanto, com Deus me deito, com Deus...’.” (TELLES, 1998, p. 67), seja para manter algumas crenças, principalmente, as que ouvia de Bruna: “‘O demônio toma várias formas’, avisara Bruna” (TELLES, 1998, p. 25). Por isso, observava se Daniel tinha patas de bode, reforçando uma crendice popular em torno do diabo: “Cravou o olhar nos pés de Daniel. E desapontou-se, enternecida com aqueles sapatos tão humanos, já deformados pelo uso” (TELLES, 1998, p. 25).

Induzida, principalmente por Bruna, Virgínia até tenta adotar a religião como prática em sua vida, mas faz isso de forma questionadora, como quando verifica se Daniel poderia mesmo ser um diabo encarnado, porém, ao contrário, constata sua humanidade. Além disso, ainda que seja frequentemente pressionada a julgar as atitudes da mãe, Virgínia mostra-se compreensiva na maioria das vezes, tentando entender as circunstâncias que levaram Laura a tomar determinadas ações. Desse modo, com o gesto de jogar a Bíblia fora, Virgínia demonstra

o desejo de não ter o mesmo destino que a mãe, que passara a vida toda subjugada por julgamentos, principalmente, na esfera do poder exercido pela religião, expressada no romance por meio da figura da Igreja Católica. Além disso, sua atitude representa o rompimento de Virgínia com as amarras morais às quais tanto ela quanto a mãe e Daniel estiveram por tanto tempo presos. A atitude é ainda mais simbólica por ter sido tomada após um período de intensos acontecimentos e descobertas (morte da mãe, revelação do pai biológico...), interpretado aqui como o início de uma nova fase na trajetória pessoal de Virgínia em sua busca por autoconhecimento.

Por mais que agora tivesse tomado conhecimento da verdade dos fatos, Virgínia estava perdida em suas decepções: “[...] Era assim, todos eram assim, às vezes pareciam amigos e de uma hora pra outra, sem se saber por quê, mudava tudo, ‘Não sei lidar com eles, não sei!’” (TELLES, 1998, p. 85). Perdida em seus desencantos afetivos e tensões psicológicas, Virgínia se vê inserida em um ambiente cada vez mais hostil:

- Frau Herta tem-se queixado, suas irmãs também, não sei mesmo o que está acontecendo com você. *Temos feito de tudo para que se acomode*, para que se sinta bem, mas tenho a impressão de que você piora cada dia que passa. Só quer ficar aí pelos cantos, roendo as unhas, despenteada feito bicho... [...] *Infelizmente, tem aqueles mesmos impulsos da sua mãe, misturados a outros defeitos que não vejo como corrigir.* [...] (TELLES, 1998, p. 86).

Assim como dito, as metáforas são uma constante em *Ciranda de pedra*, de modo que, como observa Silvano Santiago (2010), “o mundo animal — paralelo ao mundo humano — se enreda e interage com o processo de crescimento sentimental de Virgínia [...] dando origem a um amálgama estilístico original, que é marca registrada da ficcionista paulista” (SANTIAGO, 2010, p. 148), sendo que, na citação anterior, Natércio a enxerga mais como bicho do que como humana, reforçando as metáforas as quais Lygia Fagundes Telles utilizou para Virgínia ao longo do romance, por exemplo, a de cobra e de libélula, animais que são símbolos de renascimento, renovação, mudanças e transformações, representando bem a trajetória da menina, que, após todas as suas empreitadas, conclui que “[...] mais importante do que nascer é ressuscitar” (TELLES, 1998, p. 186). Essas atribuições animais, saídas da boca de Natércio, têm os lastros históricos postos pela religiosidade cristã, sobretudo, quando se trata de figuras femininas como Lilith e Eva em relação às interdições e insubordinações realizadas por mulheres que devem ser punidas:

Nessas punições pode-se ler que a relação metafórica entre o corpo feminino e a cobra designa um funcionamento moral da interdição do sexo em relação à mulher, que será sempre o grande símbolo da interdição pela animalidade. Por outro lado, é possível inferir também que as punições cumprem a função de propagar um modelo idealizado de feminino, representado por Eva antes e depois do ato de decadência, ao passo que se condenou o arquétipo de Lilith, que explicita a ligação do mundo feminino com as forças da natureza, com as abjeções corporais, secreções e pilosidades. Essas mulheres são tratadas, na lógica cristã, como imperfeitas e insubordinadas. (GOMES; SILVA, 2020, p. 226)

Ademais, Virgínia é comparada com Laura por compartilharem características semelhantes, mas que nada mais eram do que uma personalidade divergente do esperado no período, nomeada como loucura, impulsos e defeitos. Assim, a primeira parte do romance fica a cargo de expor as tensões psicológicas vividas por uma menina que se vê às margens de um círculo de sociabilidade do qual aspira fazer parte, mas que não consegue de forma alguma se integrar efetivamente nele. Seu desencanto com o mundo atinge tal nível que ela decide ir morar em um colégio interno, o que interpretamos como a terceira atitude de Virgínia na sua busca por liberdade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Mas mil vezes se desdobrava em duas para deixar que uma das meninhas corresse por ali, enquanto a outra roía as unhas, rondando na ponta dos pés o quarto da doente. [...] Os semideuses eram apenas cinco criaturas humanas.

- TELLES, 1998

Este capítulo objetivou discutir o enredo de *Ciranda de pedra* (1954) e sua estrutura, tendo como base teórica as discussões em torno do gênero romance, principalmente, por meio das representações femininas apresentadas por Telles e da estrutura social em que a mulher está inserida na década de 1950. Para tal empreendimento, foram abordados alguns temas que aparecem no romance, como a loucura, as relações homoafetivas, as paixões interditas, a classe média e outros.

Através da análise do enredo do romance, é possível considerarmos que Lygia Fagundes Telles constrói um romance de formação, se valendo de recursos literários refinados, como o fluxo de consciência. *Ciranda de pedra* ganha destaque por apresentar a hipocrisia da instituição familiar e a decadência do patriarcado, duas temáticas que chegam ao leitor,

especialmente, através de Virgínia, protagonista do romance, por meio do qual serão abordados inúmeros assuntos, destacando-se aqui a solidão, a rejeição, a busca por autoconhecimento e a libertação. De acordo com Albernaz e Marques (2013):

Todo o ser humano procura aproximar-se, segundo Rogers & Stevens (1977), o máximo possível, do estado de liberdade e amor, procura aprender a ser livre, a amar e a ser amado; liberdade esta, não apenas física, mas, principalmente, a de ser si mesmo, a de possuir-se, a de expressar-se ao outro, sem máscaras, sem medos, sem repressões, e, com isso, escolher os seus caminhos. Tal liberdade refere-se à experiência, e ela: consiste no fato de que o indivíduo se sente livre para reconhecer e elaborar suas experiências e sentimentos pessoais como ele o entende. Em outras palavras: supõe que o indivíduo não se sinta obrigado a negar ou a deformar suas opiniões e atitudes íntimas para manter a afeição ou o apreço das pessoas importantes para ele (Rogers & Kinget, 1975:48).

Ora, ao longo do romance, é reforçado que “Virgínia não se parece com ninguém” (TELLES, 1998, p. 63), ficando evidente que essa liberdade para ser quem era em sua essência não fazia parte da relação que Virgínia tinha com seus núcleos familiares, por isso, sua necessidade de estar sempre em busca de autoconhecimento, ainda que para isso fosse necessário abandonar seu “lar” e sua “família”. Assim, a trajetória de Virgínia se constitui de forma complexa, principalmente, à medida que expõe “uma vivência que atinge de forma negativa sua configuração de indivíduo, sobretudo, por alcançar seus anos de formação. Ela é vítima desse drama familiar, e, de alguma forma, reflete o fracasso de ambos os núcleos” (LUCENA, 2020, p. 120), de modo que “O processo de inclusão de Virgínia na família será, na verdade, a forma mais terrível de aniquilamento de sua personalidade em formação” (SANTIAGO, 2010, p. 152).

Verificamos, ainda, que o processo de exclusão de Virgínia é metamorfoseado pela ciranda de anões presente no casarão de Natércio, onde, inúmeras vezes ao se ver em situações que reforçam a rejeição que sofre, a menina vai para a presença da estátua dos anões em uma atitude autorreflexiva sobre sua condição, como pontua Copati (2013) ao afirmar que “[...] a indiferença da família e dos amigos de suas irmãs a mantém isolada, e a resistência desses à sua integração remete ao círculo impenetrável que compõe a ciranda de anões do jardim” (COPATI, 2013, p. 65 apud LUCENA, 2020, p. 124).

Podemos concluir que, assim como em outros romances, nesse também Lygia Fagundes Telles apresenta representações femininas plurais, construindo personagens distintas tanto em características físicas como sociais e pessoais. Além disso, ao eleger uma mulher como

personagem feminina, a autora rompe com padrões representacionais observados na literatura brasileira, principalmente, pelo desfecho dessa personagem, pois nos lembramos que, ao final do romance, Virgínia termina indo contra tudo o que era esperado de uma mulher nos decênios de 1950, já que, apesar de aspirar ter um casamento e um lar ao longo do romance, seu final não é tradicional. Imaginávamos que ela terminaria casada e cuidando de seus filhos e marido por ser justamente uma das aspirações que imaginava desejar quando ainda estava presa em uma bolha que a fazia crer que esses eram os únicos anseios que lhe eram devidos, mas, diferentemente disso, termina indo em busca de seu desejo, que, naquele momento, era partir em uma viagem de barco. Ou seja, Telles dá à obra um final livre de estereótipos.

Ademais, a grande maioria das personagens apresentadas em *Ciranda de pedra* são brancas e burguesas, o que, de acordo com Paes (1998), reflete a própria condição da autora:

[...] O conhecimento experiencial do mundo burguês possibilita-lhe uma empatia que se traduz na interioridade da visão “com”, à diferença da sua visão de fora do mundo popular: nenhum ficcionista pode dispensar sua própria experiência de vida como ponto de partida para as transfigurações da imaginação. Um dos grandes méritos de Lygia Fagundes Telles é, aliás, ter dado estofo convicentemente humano às suas personagens burguesas, salvando-as da estereotipia a que as costumava condenar a ficção ideologicamente engajada.

Isso não quer dizer que ela perfilhe os valores da classe a que preferencialmente focaliza. Pelo contrário, sua postura em relação a eles é implícita, mas inequivocamente crítica. [...]” (PAES, 1998, p. 74, grifo nosso)

Assim, o romance focaliza o panorama social do período em que foi produzido, década de 1950, explicitando os indícios de um sistema patriarcal que tenta, mas não se sustenta mais, bem como o esfacelamento do modelo familiar tradicional e a hipocrisia das relações familiares. Ademais, *Ciranda de pedra* aborda inúmeros tabus que são, ainda hoje, pautas que precisam ser discutidas, haja vista que, apesar dos avanços observados em nossa sociedade, principalmente pelas conquistas dos movimentos feministas e LGBTQIAPN+, o Brasil ainda é um país extremamente racista, machista e homofóbico. Com isso, o romance se constitui como um contributo para a literatura brasileira, principalmente, no que diz respeito à história das mulheres, ao ter em seu corpus literário um grande número de representações femininas distintas. Desse modo, é interessante observarmos que suas personagens, por mais que sejam fictícias, são concebidas a partir do olhar atento da autora, que parte da própria realidade em que estava inserida para produzi-las, de maneira que não é possível desvincular o contexto

cultural vigente na década de 1950 bem como a efervescência de temas relacionados ao feminino e expostos na obra.

CAPÍTULO 3 – INFÂNCIA E FORMAÇÃO DILACERADA NO ROMANCE “CIRANDA DE PEDRA”



*Nascemos todos os dias quando nasce o sol. [...]
Começa hoje mesmo a vida que te resta.
- TELLES, 1998*

Por mais que sempre tenha existido, ao longo da história a criança foi percebida e compreendida de diferentes maneiras. Em *História social da criança e da família* (1986), Philippe Ariès aborda o conceito de infância para além das questões biológicas, analisando o mesmo vinculado às mudanças pelas quais as famílias e a sociedade no geral passaram ao longo dos processos históricos. O autor pontua que na sociedade tradicional a criança mal era vista e, assim que desenvolvia algumas aptidões físicas, já passava a ser um “homem jovem”, de modo que “A transmissão dos valores e dos conhecimentos, e de modo mais geral, a socialização da criança, não eram, portanto, nem asseguradas nem controladas pela família. [...]” (AIREÈS, 1986, p. 10). A existência do indivíduo como criança era algo breve, sendo que a sensibilidade dessa fase era insignificante tanto para a família quanto para a sociedade. Porém, por mais que o afeto não fosse função obrigatória dentro das famílias da velha sociedade, isso não significa que ele não existisse: “As trocas afetivas e as comunicações sociais eram realizadas, portanto, fora da família, num ‘meio’ muito denso e quente, composto de vizinhos, amigos, amos e criados, crianças e velhos, mulheres e homens, em que a inclinação se podia manifestar mais livremente. [...]” (AIREÈS, 1986, p. 11).

Philippe Airès expõe que na sociedade medieval o que não existia era o sentimento de infância, ou seja, uma consciência que diferenciava a criança do adulto, sendo que assim que a criança adquiria condições físicas para sobreviver sem a tutela da mãe, ela era inserida no meio dos adultos e passava a não mais se distinguir deles. A partir, principalmente, do fim do

século XVII, algumas mudanças consideráveis passam a ser notadas. Posteriormente, por volta dos séculos XIX e XX, os pais passam a se interessar pelo estudo de suas crianças:

A escola substituiu a aprendizagem como meio de educação. Isso quer dizer que a criança deixou de ser misturada aos adultos e de aprender a vida diretamente, através do contato com eles. [...] a criança foi separada dos adultos e mantida à distância numa espécie de quarentena, antes de ser solta no mundo. [...] Começou então um longo processo de enclausuramento das crianças (como dos loucos, dos pobres e das prostitutas) que se estenderia até nossos dias, e ao qual se dá o nome de escolarização (AIREÈS, 1986, p. 11).

A importância que se passa a atribuir à educação é refletida na afeição que passa a existir entre pais e filhos, sendo que a família passa “[...] a se organizar em torno da criança e a lhe dar uma tal importância, que a criança saiu de seu antigo anonimato, que se tornou impossível perdê-la ou substituí-la sem uma enorme dor [...] se tornou necessário limitar seu número para melhor cuidar dela” (AIREÈS, 1986, p. 12).

Por volta dos séculos XVII e XVIII, desperta-se o interesse pela criança, levando-se em conta os aspectos de seu desenvolvimento psicológico e moral:

Por meio de contribuições da filosofia da educação, de Jean-Jacques Rousseau, da psiquiatria, através da psicanálise de Freud, e das descobertas da psicologia do desenvolvimento, com Vygotsky, os estudos acerca da infância tiveram ascensão. [...] Buscava-se compreender a mentalidade da criança para adequar melhor os métodos educativos ao seu nível.

O conceito de infância então evoluiu com as novas projeções intelectuais, passando a ser também objeto ativo de socialização e tendo suas características representadas em diferentes perspectivas. A partir disso, houve um olhar diferenciado voltado para esta fase da vida humana no sentido de cultivar a valorização do infante com suas peculiaridades (ALVES, 2015, p. 40).

De acordo com Alves (2015), historicamente, a criança enquadra-se em um grupo marginalizado tanto por não ter voz representativa quanto por viver sob o jugo de alguém superior ou de determinadas instituições, como a igreja e a escola. Concluímos que

a infância se trata [...] de uma construção social e histórica, logo, ela não existiu desde sempre. Fazendo uma investigação diacrônica, é possível observar que em cada contexto de época esta tenra idade veio assumindo uma roupagem diferente. Este fato possibilita a dedução de que, conforme Coutinho (2012), a infância é uma categoria histórica. Assim, é de sua parte estabelecido um fluxo interativo com muitas variáveis ideológicas. O

significado de ser criança, portanto, pode ter diversos conceitos em diferentes contextos socioculturais (ALVES, 2015, p. 41).

A sociologia da infância enquanto campo de estudo é algo recente, surgindo a partir da década de 1980, sendo que muitas das pesquisas analisavam a infância não como fase isolada, e, sim, como parte de outros campos de estudo, principalmente, da família. Dias (2012) observa que as rupturas com a sociologia clássica serviram de pontapé inicial para o surgimento da sociologia da infância, que passa a enxergar a criança como ser ativo e detentor de direitos:

Ao reconhecer que a infância não possui representações universais e que o modo de defini-la perpassa um complexo processo sócio-histórico no qual se podem observar diferentes imagens e discursos construídos ao longo do tempo, compreendemos como tarefa da Sociologia da Infância identificar as concepções de criança e de infância atreladas aos contextos sociais, interrogando sobre quais eventos sociais, em um determinado período, impactaram a infância no que se refere a suas condições e modos de vida (DIAS, 2012, p. 71).

Assim, cada sociedade lidou com a infância à sua maneira, refletindo as diferenças culturais de cada local e período.

A representação da infância aparece de formas variadas nas narrativas da autora de *Ciranda de pedra*, seja por adultos que revisitam suas infâncias através de memórias, seja como narrador onisciente descrevendo suas experiências angustiadas e, ainda, “[...] a recriação da visão interna desses seres, quando lhes é concedida uma voz para narrar as peripécias de suas próprias existências” (BORGES, 2018, p. 313). De acordo com Borges (2018), percebemos que Lygia Fagundes Telles, independentemente da técnica narrativa utilizada, ao representar a infância em suas obras, faz isso partindo de um “[...] encadeamento de eventos, imagens ou significados que presentificam um estar-no-mundo conturbado” (BORGES, 2018, p. 313). Sendo tema recorrente no escopo literário da autora, observamos que, frequentemente, encontram-se em suas obras personagens infantis e/ou adolescentes que são construídas por um viés trágico:

As personagens infantis lygianas têm em comum com as personagens adultas o fato de experienciarem uma sina estigmatizada pela dor, pela perda, pela angústia ou pela desilusão. Entendemos essa inquieta vivência infantil, tão profundamente marcada por dissabores, como mais um dos recursos estilísticos lygianos em que se faz refletida certa marca da essência dionisíaca¹. (BORGES, 2018, p. 308)

Virgínia, protagonista de *Ciranda de pedra*, é um dos exemplos pelos quais podemos verificar que Telles descarta a construção de uma infância baseada na visão de mundo perfeito e cheio de felicidade. Dessa maneira, partindo da infância da menina, marcada principalmente pelo sofrimento causado pela rejeição, Telles constrói uma personagem que, ao longo do romance, busca autodescobrir-se, desejando encontrar seu lugar no mundo. Dessa feita, por essas e outras características que serão discutidas posteriormente, *Ciranda de pedra* se constitui como um exemplo do *Bildungsroman* feminino, ou seja, um romance de formação.

Diante disso, este capítulo tem o intuito de analisar o desenvolvimento da protagonista do romance *Ciranda de pedra*, Virgínia, posta em foco por Telles como uma representação feminina em busca de sua identidade. A maneira como Telles constrói o desenvolvimento de sua personagem é aqui interpretada sob a perspectiva do *Bildungsroman* feminino, de modo que buscaremos analisar o romance demonstrando de que maneira ele dialoga com esse gênero. Ademais, discutiremos o papel da infância para a construção da obra, verificando como o tema perpassa o romance e de que forma Lygia Fagundes Telles constrói uma mulher entre a infância e a juventude.

3.1 – CIRANDA DE PEDRA NA PERSPECTIVA DO *BILDUNGSROMAN* FEMININO

E vendo que a libélula enveredava por entre os juncos, ficou pensando que mais importante que nascer é ressuscitar.
- TELLES, 1998

O termo *Bildungsroman* é traduzido, de maneira geral no meio literário, como romance de formação, um subgênero do gênero romance. De origem alemã, o vocábulo foi utilizado pela primeira vez em 1820 por Karl Morgenstern (1770-1852), professor de Filologia Clássica que ministrava aulas na Universidade Imperial de Döpart. Na ocasião de uma conferência, ele utilizou o termo para caracterizar determinado tipo de romance:

[Tal forma de romance] poderá ser chamada de *Bildungsroman*, sobretudo devido a seu conteúdo, porque ela representa a formação do protagonista em seu início e trajetória em direção a um grau determinado de perfectibilidade; em segundo lugar, também porque ela promove a formação do leitor através dessa representação, de uma maneira mais ampla do que qualquer outro tipo de romance. (MORGENSTERN apud MAAS, 2000, p. 46)

De acordo com tal definição, o *Bildungsroman* seria um tipo de romance marcadamente alemão, caracterizado por acompanhar as vivências de determinado sujeito desde a infância

e/ou juventude até a sua fase adulta, momento em que consideramos que estaria concluída a sua formação. O romance *Os anos de aprendizagem de Wilhelm Meister*²¹ (1796), de Johann Wolfgang von Goethe, narra a trajetória de desenvolvimento de Wilhelm e é considerado o cânone do gênero, exercendo grande influência no que diz respeito à historiografia do romance alemão bem como enquanto modelo no gênero em questão. Segundo Kütter (2018), o subgênero “[...] avalia a formação do homem na sociedade, desde a sua infância, ou adolescência, até sua vida adulta” (KÜTTER, 2018, p. 198), levando em conta aspectos físicos, psicológicos e filosóficos:

O conceito de “romance de formação”, portanto, diz respeito à formação do indivíduo [...] sobretudo, à formação do caráter do ser humano e seu desenvolvimento global, contemplando os aspectos físicos, morais e psicológicos, desde a sua infância até a idade adulta, o momento em que se pode considerar como finda sua formação (KÜTTER, 2018, p. 198).

Em *O romance de formação*, o teórico e historiador Franco Moretti (2000) contextualiza o conceito do *Bildungsroman* partindo do modelo tradicional e clássico do século XIX até meados do século XX, pontuando que

No curso do século XIX, o *Bildungsroman* desempenhou três grandes tarefas simbólicas. Ele conteve a imprevisibilidade da mudança social, representando isso por intermédio da ficcionalização da juventude: um segmento turbulento da vida, sem dúvida, mas com um começo claro e um inequívoco fim. Além disso, no nível da micro-narrativa, a estrutura do episódio romanesco estabeleceu a modalidade anti-trágica e flexível da experiência moderna. Finalmente, o herói multilateral e não-heroico do romance incorporou um novo tipo de subjetividade: do dia a dia, mundana, maleável – normal. Uma história menor e pacífica; dentro dela, uma experiência integral; e um Ego mais enfraquecido, no entanto mais versátil: uma perfeita combinação para a Grande Socialização das classes médias Europeias (MORETTI, 2000, p. 241)

Na obra *O cânone mínimo: O Bildungsroman na história da literatura* (2000), Maas associa a origem do *Bildungsroman* a um “[...] projeto romântico de construção de uma

²¹ “Na trajetória de Meister, sendo oriundo de um lar burguês (o pai o destinava ao comércio), o herói busca uma formação diferenciada dos outros jovens da sua classe, mais universal, educação essa destinada somente à aristocracia: ‘o desejo de Wilhelm Meister de se formar, a partir de seus talentos e tendências naturais, relegando a atividade comercial (...) reflete o desejo de um grupo social’²⁸. A *Bildung* (formação e educação) é perseguida e alcançada com a posterior integração do herói burguês, não sem muito empenho e luta, ao meio social aristocrata. No centro do romance reside a questão da formação do indivíduo, do alargamento de suas potencialidades dentro das poucas condições que lhe eram oferecidas no momento histórico-social” (BORGES, 2007, p. 24-25).

identidade nacional” (MAAS, 2000, p. 12), ou seja, é um esforço da Alemanha de atribuir à sua historiografia literária um caráter nacionalista:

Trata-se de uma forma literária de cunho eminentemente realista, com raízes fortemente vincadas nas circunstâncias históricas, culturais e literárias dos últimos trinta anos do século XVIII europeu. Compreendido pela crítica como um fenômeno "tipicamente alemão", capaz de expressar o "espírito alemão" em seu mais alto grau, o *Bildungsroman* firmou-se como um conceito produtivo em quase todas as literaturas nacionais de origem européia, tendo sido assimilado também nas literaturas mais jovens, como as americanas. (MAAS, 2000, p. 13)

Assim, Maas conceitua o *Bildungsroman* como gênero literário partindo da sua origem à sua expansão, compreendendo-o como “[...] uma instituição social-literária, isto é, como projeção coletiva dos ideais da burguesia alemã, em sua origem, focalizando o processo de apropriação sofrido pelo gênero ao longo de seus quase duzentos anos de existência” (MAAS, 2000, p. 16):

A palavra *Bildungsroman* conjuga, portanto, dois termos de alta historicidade no contexto alemão e mesmo europeu. Por um lado, a incipiente classe média alemã movimenta-se em direção à sua emancipação política, processo que se reflete na busca pelo auto-aperfeiçoamento e pela educação universal. A par disso, cristaliza-se o reconhecimento público de um gênero literário voltado para a representação do próprio ideário burguês, gênero esse que o século XIX irá conhecer como a grande forma do romance realista (MAAS, 2000, p. 22-23)

Em sua análise, a autora aborda as características propostas por Jürgen Jacobs (1989) a respeito do *Bildungsroman*, que vê no conceito grande diversidade e flexibilidade. De acordo com Jacobs, as obras que seriam consideradas pertencentes ao gênero têm como especificidades a centralização da história de vida de um protagonista jovem que vivencia etapas de enganos e decepções até alcançar um equilíbrio com o mundo. Além disso, outras características essenciais seriam:

- o protagonista deve ter uma consciência mais ou menos explícita de que ele próprio percorre não uma seqüência mais ou menos aleatória de aventuras, mas sim um processo de autodescobrimento e de orientação no mundo;
- a imagem que o protagonista tem do objetivo de sua trajetória de vida é, em regra, determinada por enganos e avaliações equivocadas, devendo ser corrigidas apenas no transcorrer de seu desenvolvimento;
- além disso, o protagonista tem como experiências típicas a separação em relação à casa paterna, a atuação de mentores e de instituições educacionais, o encontro com a esfera da arte, experiências intelectuais eróticas [sic], experiência em um campo profissional e eventualmente também contato com a vida pública, política.” (MAAS, 2000, p. 62)

Dessa maneira, assim como defende Maas, para que exista uma definição ampla do conceito de *Bildungsroman*, é necessário incluirmos as mudanças que são percebidas ao longo de sua evolução histórica, de modo que a existência do termo enquanto gênero só se concretiza se “[...] admitirmos uma contínua alteração de seus pressupostos, a qual se desenha a partir de um programa narrativo básico” (MAAS, 2000, p. 63).

No *Bildungsroman* tradicional, a formação do indivíduo refere-se majoritariamente a um homem, o herói do romance. Esse herói teria seu processo determinado pela sua capacidade de se educar, de descobrir uma vocação e uma filosofia de vida e, assim, realizá-la. Sempre houve romances de formação femininos, porém, quando a protagonista feminina tentava fazer tal qual o herói masculino, ela passava a ocupar uma posição marginalizada dentro do romance:

Segundo as expectativas que a sociedade tinha em relação à mulher, portanto, seu “aprendizado” se daria dentro de um espaço bem delimitado. O “mundo exterior” responsável pela formação do herói do “*Bildungsroman*” seria, no caso da protagonista feminina, os limites do lar e da família, não havendo margem para o seu crescimento interior. (PINTO, 1990, p. 13 apud KÜTTER, 2018, p. 210)

As diferenças entre o *Bildungsroman* tradicional e o *Bildungsroman* feminino são postas por Cristina Ferreira Pinto em um estudo que marca a crítica literária brasileira no que diz respeito à conceitualização e utilização do gênero no nosso cenário, constituindo-se como um trabalho que se propõe a oferecer exemplos que refutam as definições tradicionais do *Bildungsroman*, em que, frente às evoluções, este passa a contribuir para “[...] a afirmação da individualidade da mulher e para a realização dos seus anseios, assim como para a formação de uma sociedade onde isso possa concretizar-se” (PINTO, 1990, p. 32).

Em *Bildungsroman feminino: quatro exemplos brasileiros* (1990), a autora apresenta uma teorização do termo e demonstra de que maneira ele se aproxima da escrita feminina e feminista. Além de apresentar definições históricas consideráveis do *Bildungsroman*, a autora traz a ausência de *Bildungsroman* feminino como um dos questionamentos norteadores de sua obra. Pinto destaca os trabalhos que buscam instituir a existência do *Bildungsroman* feminino e propõe uma redefinição de gênero, destacando os trabalhos de Annis Pratt (1981) e Labovitz (1986), que “[...] elaboram suas teorias e conclusões a partir da leitura de um extenso número de romances escritos principalmente por mulheres e tomam como ponto de referências

as características que convencionalmente definem o gênero” (PINTO, 1990, p. 14), que em resumo são

infância da personagem, conflito de gerações, provincianismo ou limitação do meio de origem, o mundo exterior (“the larger society”), auto-educação, alienação, problemas amorosos, busca de uma vocação e uma filosofia de trabalho que podem levar a personagem a abandonar seu ambiente de origem e tentar uma vida independente (Buckley, 17-18; Labovitz, 3-7 apud PINTO, 1990, p. 17).

Pinto verifica que a apropriação do *Bildungsroman* pela escrita feminina é uma prática subversiva à medida que se apropria de temas e enredos que são tradicionalmente masculinos e os reescreve “[...] invertendo a relação entre personagens, jogando o foco narrativo sobre um aspecto novo, estabelecendo perspectivas incomuns ou oferecendo uma visão alternativa da realidade” (PINTO, 1990, p. 27). Dessa maneira, o *Bildungsroman* feminino constitui-se como

uma forma de realizar essa dupla revisão literária e histórica, pois utiliza um gênero tradicionalmente masculino para registrar uma determinada perspectiva, normalmente não levada em consideração, da realidade. Ao nível de revisão do gênero, o “romance de aprendizagem” feminino distancia-se do modelo masculino principalmente quanto ao desfecho da narrativa. Enquanto em “Bildungsromane” masculinos – mesmo em exemplos modernos – o protagonista alcança integração social e um certo nível de coerência, o final da narrativa feminina resulta sempre ou no fracasso ou, quando muito, em um sentido de coerência pessoal que se torna possível somente com a não integração da personagem no seu grupo social (PINTO, 1990, p. 27)

Essa revisão literária e histórica é observada por Pinto nos exemplos utilizados por ela, sendo eles as obras *Amanhecer* (1938), de Lúcia Miguel Pereira, *As três Marias* (1939), de Raquel de Queiroz, *Perto do coração selvagem* (1943), de Clarice Lispector, e, por fim, *Ciranda de pedra* (1954), de Lygia Fagundes Telles. Para a autora, os romances representam uma revisão do gênero masculino por meio de um panorama alternativo da realidade do país, através de uma visão que estaria centrada na experiência da mulher, principalmente, de classe média ou alta, refletindo, assim, a realidade das autoras. Pinto verifica que as autoras dos romances que toma como exemplo são “[...] mulheres excepcionais, porque se dedicam a atividades consideradas ‘masculinas’ na época” (PINTO, 1990, p. 29), como é o caso de Lygia Fagundes Telles, que se dedica inicialmente ao direito e à educação física, profissões marcadamente masculinas, porém, “Elas são [...] extraordinárias principalmente porque escrevem, produzem literatura visando a um público, ao espaço público e não ao privado, ‘forçam’ um lugar para a mulher escritora num cânon marcadamente masculino” (PINTO, 1990, p. 29).

Pinto ressalta que apesar dos romances analisados em sua discussão não serem os primeiros a fazer literatura no Brasil, são essas autoras que “[...] verdadeiramente marcam o início desse processo de abertura de um espaço para a escritora brasileira” (PINTO, 1990, p. 30), produzindo obras em um período em que as mulheres começam a “[...] não mais como exceção mas em números consideráveis – [...] aventurar-se fora dos limites do lar buscando a realização de anseios que não encontram satisfação dentro dos moldes tradicionais de comportamento feminino” (PINTO, 1990, p. 30). Desse modo, as protagonistas dos romances analisados refletem um desejo social da mulher que vivencia o contexto de produção dessas obras.

De maneira geral, o *Bildungsroman* se caracteriza por se constituir como a narrativa de uma vida em formação, da vida como espaço de aprendizagem e interação com o meio, em que o/a protagonista tomaria “[...] consciência do seu papel de indivíduo que se encontra em um determinado tipo de busca: a busca de si mesmo” (KÜTTER, 2018, p. 201). Essa busca por autodescobrimento é observada em *Ciranda de pedra* por meio de Virgínia, que desde sua infância deseja ter seu lugar no mundo. Ainda sobre o conceito, Kütter (2018) expõe que, nesse subgênero, o protagonista tem como opção “[...] rever o caos de suas experiências para transformá-lo em aprendizado” (KÜTTER, 2018, p. 203), e isso é algo que Virgínia busca fazer ao longo do romance por meio do estabelecimento de novos percursos, como ir morar com Natércio, ir para o internato e, por fim, sair em uma viagem sem destino.

Além do romance aqui estudado, outras obras de Lygia Fagundes Telles podem ser citadas como exemplos de *Bildungsroman* feminino, como *Verão no aquário* (1936) e *As meninas* (1973), que têm protagonistas jovens vivendo processos de desenvolvimentos individuais como característica em comum nos enredos. Essa predileção da autora por esse gênero é vista por Michaela Pavlovská (2011) como um desdobramento da função social do escritor, que

é percebido como testemunha dos seus tempos, cuja escrita deve captar o espírito da sua época e deve contribuir para a mudança da sociedade. A escritora concentra-se nos seus romances nas situações das mulheres na altura em que a sociedade brasileira passa por transformação e é precisamente este gênero de romance de formação que lhe permite captar a metamorfose das mulheres limitadas por convenções e tradições em personalidades independentes de forma a poderem elas próprias determinar quem são, o que querem e para onde vão (PAVLOVSKÁ, 2011, p. 167)

O romance é dividido em duas partes, organização essa que é utilizada principalmente para marcar as transformações pelas quais Virgínia passa na busca de si mesma, o que já o

caracteriza como um *Bildungsroman* feminino. Na primeira parte do romance, ela ainda é uma criança que tem por volta de doze anos de idade, vivendo o momento posterior ao da separação de sua mãe, Laura, e seu suposto pai, Natércio. Após a separação, a garotinha se muda com Laura para a casa de Daniel, atual companheiro de sua mãe e seu pai verdadeiro, fato ainda desconhecido por ela.

Assim, os primeiros capítulos do romance são incumbidos de dar conta das tensões psicológicas que permeiam a cabecinha infantil de Virgínia, que, apesar de ter consciência de que sua família passa por problemas, dada a sua imaturidade, não consegue perceber com clareza a motivação desses dilemas tampouco compreende o porquê de estar “inserida” em duas famílias tão diferentes, principalmente, no que diz respeito ao modo de vida destas (leia classe social), uma vez que, na casa onde mora, todos os recursos financeiros no momento são destinados ao tratamento da loucura de sua mãe, enquanto, por outro lado, seu “pai” e as irmãs vivem rodeados pelo luxo e pela fartura desregrados.

Enquanto ainda é uma criança, Virgínia se expressa com a imaturidade que é característica dessa fase, expressando isso por meio de suas falas e atitudes, porém, é compreensível que ela não queira ir visitar o suposto pai e as irmãs, dada a maneira como era tratada estando lá. De acordo com Borges (2018), no universo ficcional lygiano, é comum que as personagens apareçam em ambientes pouco acolhedores, em que “[...] em vez de uma família, o que encontramos são fragmentos de estruturas familiares ou, algumas vezes, um arranjo parental que considera inclusive os empregados como membros” (BORGES, 2018, p. 320), o que vai de encontro com a ausência familiar que é observada em *Ciranda de pedra*, marcando a infância de Virgínia:

Como se não bastasse o peso das ausências familiares, como se não fossem suficientes as marcas psicológicas de inferioridade e o conflito interno de identidade, essas crianças e jovens enfrentam situações outras das quais advém ainda mais intensidade de dor. [...] Pela morte ou pelo amor, é que essas personagens mergulham mais profundamente no âmago da vida, vida que, em nenhuma de suas fases, descarta a necessidade da descida aos infernos (BORGES, 2018, p. 320).

Assim, não raras vezes a personagem afirma ter “[...] ódio deles” (TELLES, 1998, p. 14), canalizando sua aversão ao Natércio e às irmãs por quem eram, pela casa onde moravam, por todas as condições materiais que possuíam e, principalmente, por aquilo que outrora representaram. Assim, ainda criança, a garota consegue observar o tratamento diferenciado que recebe, mesmo sem compreender o porquê dele, percebendo que o rompimento de Laura e

Natércio influencia diretamente sua vida, de modo que, com a separação dos dois, Virgínia é excluída de forma intencional da casa de Natércio.

Conforme avançamos na leitura, o processo de exclusão de Virgínia da roda formada por Bruna, Otávia, Conrado, Letícia e Afonso vai ficando cada vez mais evidente. É interessante destacarmos que, por meio da onisciência da terceira pessoa, Lygia Fagundes Telles constrói uma narrativa que reforça o que a crítica literária diz a respeito de seu estilo ser caracterizado por representar de maneira intimista a psicologia feminina. Assim, se valendo de técnicas literárias, como o fluxo de consciência, podemos observar em detalhes como Virgínia era deixada de fora dessa impenetrável ciranda:

“No caramanchão só encontrara Afonso, molemente estirado no banco, o queixo pontudo voltado para cima. “Boa tarde, menina Virgínia.” E como se tivesse dito a coisa mais engraçada do mundo, abriu o sorriso numa risada. *Ela sentara-se constrangida, encolhendo as pernas para esconder as meias que escorregavam sob os joelhos. Sentiu que ele lhe analisava o vestido, devia mesmo desconfiar que era um vestido reformado.* Odiou-o. “E Bruna?” – perguntou-lhe. Ele deu de ombros: “Acho que foi comprar sorvete com Letícia, voltam já.” [...]

Virgínia afundou a cabeça no travesseiro. Que tarde aquela... Como é que Bruna e Letícia podiam gostar dele? E por que ficaram de repente tão amigas. Correria ao encontro de ambas assim que as vira. Mas Bruna cumprimentara-a friamente. E Letícia estava preocupada demais com a ausência de Afonso para ser cordial. [...] – *Bruna ofereceu-lhe o copinho de sorvete: - Comprei pra ele, mas você quer? – Sabendo que Bruna esperava que não o aceitasse, ela não teve forças para recusar.* Foi quando Afonso voltou inesperadamente [...] – E apontando-lhe o sorvete: Olha aí, está pingando no seu vestido. Ih, sua mão vai ficar toda melada.” (TELLES, 1998, p. 61-62, grifo nosso)

Por meio dessa citação e voltando nossa atenção para os trechos grifados, reforçamos aqui que Virgínia sentia-se excluída, primeiramente, por não ter as mesmas condições de acesso a bens materiais que suas irmãs, como roupas novas e, depois, pela maneira como era tratada pelas irmãs e “amigos” na casa de Natércio. Faz-se necessário um olhar atento para notarmos que a exclusão de Virgínia nessa primeira parte, inúmeras vezes, é feita de forma discreta, que passa quase despercebida, mas não para a menina, que é quem vive todo o drama na pele. O último trecho grifado, por exemplo, deixa evidente que nem ao menos um mísero sorvete era destinado em primeiro lugar à Virgínia. Daremos sequência à citação anterior para que se possa compreender melhor o nosso exposto:

Lambendo rapidamente o creme que se desfazia escorrendo pela borda do copo, ela decidiu engolir de uma só vez aquele gelo que queimava, ah! Por que aceitara e por que Afonso não parava de sorrir? “Está olhando minhas unhas”, pensou afundando os dedos na massa do copinho já deformado. O

sorvete saltara como um caroço. Então abocanhara-o, piscando furiosamente para conter as lágrimas. [...] – Mas não vamos ficar aqui parados a tarde inteira, vamos inventar um programa, dê alguma idéia! – Bruna consultou o relógio: – Podemos ir a um cinema depois do lanche. – Afonso bocejou novamente. – Conrado está lá? – perguntou, indicando com o queixo a casa vizinha. – Eu estava pensando em prostrar um pouco com ele – acrescentou com indolência. Letícia animou-se: – *Pois podemos tomar o lanche em casa, mamãe está recebendo algumas amigas, vai ficar radiante de ver vocês. Vamos?* – insistiu, voltando para ele o olhar suplicante. – Tem aqueles pastéis que você adora.

Virgínia arrumou depressa as meias. O lanche na casa de Conrado? Ah, que maravilhoso rever a mãe deles, aquela mulherzinha afável que a tratava com a mesma doçura dispensada a Bruna e Otávia: “Como você está bonita, Virgínia!” – haveria de dizer ao conduzi-la pela mão. E a mostraria às amigas: “Esta é a Virgínia, amiguinha do meu filho. Vão-se casar um dia...” [...] Num rasgo de entusiasmo, segurou Afonso pela mão, animando-o como fazia Letícia. Ele então a encarou. E com o olhar vagaroso percorreu-lhe o vestido. Parecia perguntar: “Você vai também? Mas assim” Ela sentira o rosto arder sob aquele olhar. Baixou a cabeça fingindo arrumar o cinto. Bruna tomou-a pelo braço: – *Você não prefere nos esperar? Dona Lili está com visitas, não há de gostar dessa invasão.* – Letícia atalhou: – *Invasão? Mas mamãe adora vocês! Deixa Virgínia vir também.* – Bruna alisou as pregas da saia do uniforme: – *Mas Fraulein já vem com o lanche, vai ficar aborrecida se não encontrar ao menos... Você fica, hem, Virgínia?* – Letícia teve um gesto, “Enfim, vocês é que sabem.” (TELLES, 1998, p. 62-63, grifo nosso).

Assim, fica claro que, quando estava na presença do grupo de “amigos”, Virgínia procurava integrar-se à roda, em um empreendimento cada vez mais fracassado de pertencimento. A citação acima é um nítido exemplo da forma com que todos os outros personagens agiam de forma intuitiva, como se tivessem motivos para a excluir, sem esconder uns dos outros e muito menos de Virgínia que ela não fazia parte daquele círculo social. A presença de Virgínia, apesar de física, era totalmente ignorada, como se ela não estivesse de corpo presente lá. Suas irmãs não se importavam com a excluir escancaradamente, com justificativas banais. Virgínia se anima com a possibilidade de ser bem tratada pela mãe de Afonso e Letícia, que, de acordo com ela, a tratariam da mesma forma com que suas irmãs eram tratadas, mas seu entusiasmo é podado por Otávia, que considera que, se Virgínia se juntasse a eles, o lanche da tarde passaria de visita para invasão.

Após o episódio, Virgínia se esforça para não chorar lá mesmo, correndo para a fonte e sendo encontrada posteriormente por Frau Herta, que a questiona sobre onde estão os outros e o porquê Virgínia não foi com eles, ao passo que esta responde: “Porque eles não me quiseram” (TELLES, 1998, p. 63). Aqui, é interessante notarmos que, após verbalizar seu sentimento, constatando que é uma rejeitada, o desejo de Virgínia é estar junto de quem a compreende, pois também conhece o fardo de não ser aceita: “[...] Recusou, não queria nada. Nada? Queria, isto

sim, voltar imediatamente para casa e ficar ao lado da mãe. Contar-lhe-ia uma porção de histórias e em resposta a enferma falava no besouro, nas raízes... Não importava. *Cada qual ficaria fechada na sua concha. Mas juntas*” (TELLES, 1998, p. 63-64, grifo nosso), constatando serem duas solitárias fechadas em seus próprios mundos.

Dessa feita, a rejeição experimentada por Virgínia e Laura reforça novamente a ideia de que as duas divergem dos padrões impostos na época, principalmente no que diz respeito ao modelo patriarcal de família, que aos olhos da sociedade é ultrajado pela traição de Laura em primeiro lugar e pela existência de Virgínia, em segundo. Assim, o rechaçamento vivido por Virgínia é aqui interpretado pelo fato de que a sua própria existência feria um sistema que ainda que estivesse em decadência buscava se manter no controle da sociedade, rejeitando a possibilidade de perder seu poder, por exemplo, sobre as mulheres.

Virgínia, desde a infância até a juventude, mostrava-se uma representação feminina que divergia do que se esperava de uma mulher de acordo com os padrões femininos impostos no período. Ao contrário de suas irmãs, que eram sempre vangloriadas por sua postura impecável e por seus bons modos, Virgínia era constantemente reprimida por seu modo de ser por apresentar comportamentos que diferiam do esperado:

Virgínia corou ao afundar-se na almofada do automóvel. Por que Frau Herta lhe falava sempre naquele tom? Não era assim nem com Bruna nem com Otávia. “Mas nenhuma delas se senta como eu”, pensou num desconsolo (TELLES, 1998, p. 33-34, grifo nosso).

– O elástico está frouxo – desculpou-se Virgínia esticando-as até os joelhos. Sentiu a vermelhidão invadir-lhe o rosto. “Agora está olhando para minhas unhas. Por que não me deixa em paz? [...]

Bruna e Otávia falam tão corretamente, elas têm tanta classe. Preste mais atenção nelas, menina, precisa aprender! (TELLES, 1998, p. 35, grifo nosso).

- Que bobagem, menina! [...] que idéia é essa agora? Quem disse isso?

- Ninguém, acho que sonhei – desculpou-se enquanto esticava as meias. [...]

- Você é esquisita, Virgínia. Precisa deixar dessas tolices [...] (TELLES, 1998, p.40).

- Virgínia, pare de roer as unhas, filha! – Pediu Fraulein em meio a um suspiro, enquanto levava o carrinho.

- Quando você crescer será uma moça de mãos feias. Não faz mal, querida? – perguntou Otávia. Tinha os olhos voltados para a revista, como se falasse com alguém que estivesse ali. – Ficam uns dedos grossos, tortos... (TELLES, 1998, p. 41, grifo nosso).

Essas passagens são apenas alguns dos inúmeros exemplos ao longo da obra em que podemos observar o comportamento divergente de Virgínia, a repressão dele e as comparações feitas entre ela e outras mulheres. Assim, por mais que Virgínia, na primeira parte do romance, se esforce para fazer parte do círculo de sociabilidade que deseja, a menina sempre encontra

impedimentos para isso, pois sua existência, além de ferir a moral da família, vai contra os padrões femininos de então, se mostrando uma menina tida como “sem classe”, “descuidada”, “esquisita” e “sonhadora”. Ou seja, ela ia na contramão daquilo que as mulheres nasceram destinadas a ser:

Baseado na crença de uma natureza feminina, que dotaria a mulher biologicamente para desempenhar as funções da esfera privada, o discurso é bastante conhecido: o lugar da mulher é o lar, e sua função consiste em casar, gerar filhos para a pátria e plasmar o caráter dos cidadãos de amanhã. Dentro dessa ótica, não existiria realização possível para as mulheres fora do lar; nem para os homens dentro de casa, já que a eles pertenceria a rua e o mundo do trabalho.

A imagem da mãe-esposa-dona de casa como a principal e mais importante função da mulher correspondia àquilo que era pregado pela Igreja, ensinado por médicos e juristas, legitimado pelo Estado e divulgado pela imprensa. Mais que isso, tal representação acabou por recobrir o ser mulher – e a sua relação com as suas obrigações passou a ser medida e avaliada pelas prescrições do dever ser (MALUF; MOTT, 1998, p. 374).

Isso evidencia aquilo que Andrade (2019) expõe ao afirmar que:

A exclusão da mulher aqui fica clara em todas as personagens femininas e mais evidente em Virgínia e em Laura, pois ambas são desprovidas de direitos. A autora tenta mostrar um contexto na qual a mulher precisa de voz de ação, porém é sucumbida por uma sociedade que a todo momento as excluem de forma direta em que o círculo está se fechando em torno da liberdade feminina. [...] (ANDRADE, 2019, p. 49).

Ao analisar a primeira parte do romance, em que Virgínia ainda é criança, é possível confirmarmos que Lygia Fagundes Telles constrói uma representação de uma infância que é marcada por dissabores. As situações mais conflituosas que Virgínia experimenta são ser, em sua grande maioria, enquanto ainda é criança, uma criança que é triste por inúmeros motivos. É triste, porque tem uma mãe doente, está vivendo em lares divididos, é rejeitada por aqueles que ela deseja, se sente inferior às irmãs, precisa lidar com o luto de ficar órfã de pai e mãe ao mesmo tempo etc. Essa representação trágica da infância é característica da que aparece nas obras de Telles:

As personagens infantis lygianas têm em comum com as personagens adultas o fato de experienciarem uma sina estigmatizada pela dor, pela perda, pela angústia ou pela desilusão. Entendemos essa inquieta vivência infantil, tão profundamente marcada por dissabores, como mais um dos recursos estilísticos lygianos em que se faz refletida certa marca da essência dionisíaca. (BORGES, 2018, p. 308)

Ao longo do romance, principalmente, na primeira parte dele, notamos que os sofrimentos vivenciados por Virgínia são ocasionados, em grande medida, por conta da sua interação com as outras pessoas, seja com sua própria mãe, com seu suposto pai, com os ditos “amigos”, com as empregadas das duas casas onde transita e com suas irmãs, protagonizando um sofrimento que é característico do viver, como aponta Freud (1996):

O sofrimento nos ameaça a partir de três direções: de nosso próprio corpo, condenado à decadência e à dissolução, e que nem mesmo pode dispensar o sofrimento e a ansiedade como sinais de advertência; do mundo externo, que pode voltar-se contra nós com forças de destruição esmagadoras e impiedosas; e, finalmente, de nossos relacionamentos com os outros homens. O sofrimento que provém dessa última fonte talvez nos seja mais penoso do que qualquer outro. (FREUD apud BORGES, 2018, p. 309)

De fato, é da interação de Virgínia que resulta seu maior sofrimento, o sentimento e a concretização de ser rejeitada. Na primeira parte do romance, conforme elucidado no capítulo anterior, Virgínia percebe que há algo de errado por trás do tratamento que recebe, mas de início desconhece as motivações deste. No *Bildungsroman*, frequentemente aparecem “mentores” que irão guiar os protagonistas em suas jornadas de aprendizado e de formação, ou seja, em seu *Bilgund*. Verificamos que na primeira parte de *Ciranda de pedra*, enquanto Virgínia ainda é uma criança, sua mãe, Laura, está impossibilitada de exercer essa função, uma vez que está debilitada por sua doença. Assim, quem reivindica a mentoria da menina é Bruna, sua irmã mais velha. Porém, ela desequilibra os pensamentos de Virgínia com as imposições que faz tentando persuadi-la, principalmente, se valendo do discurso religioso, jogando Virgínia contra sua mãe e Daniel, querendo que, assim como ela, Virgínia também os veja como pecadores. Porém, por mais que tenha tentado, Bruna não se realiza como uma mentora de Virgínia, uma vez que, em vez de colaborar para sua formação, ela reforça na menina o sentimento de rejeição e de inadequação tanto nas casas onde transita quanto no mundo como um todo. As viagens fazem parte da formação do protagonista homem no romance de formação tradicional. Assim, interpretamos os deslocamentos de Virgínia entre essas casas (da casa de Natércio para a casa de Daniel, depois, da casa deste para a de Natércio novamente) como correspondente a uma das características do *Bilgungsroman*, uma vez que as transições são equivalentes a uma “viagem” para a menina, uma vez que

No *Bildungsroman* tradicional a viagem do herói manifesta-se narrativamente num deslocamento geográfico. Já no *Bildungsroman* feminino, por falta de oportunidades, a viagem concretiza-se, muitas vezes, no plano psicológico: a mulher imerge para dentro de si mesma. E cada uma das excursões no mundo

exterior (saída da casa de Daniel, ida para o colégio interno, retorno à casa de Natércio) marca um estágio formativo na consciência da protagonista (BORGES, 2007, p. 39).

Assim, o processo de *Bilgund* de Virgínia é iniciado estando ela sozinha, principalmente, quando ela passa a compreender alguns fatos depois de receber a notícia de que Daniel era seu legítimo pai. Esse momento é interpretado, aqui, como um rompimento de fases na vida de Virgínia, em que, ao descobrir a verdade, Virgínia deixa de ver o mundo com olhos ingênuos, como uma criança, e passa a enxergá-lo como uma adulta em construção. Ou seja, reforça-se, assim, que o sofrimento faz parte do percurso que é estabelecido por Virgínia, em que esse seu momento de epifania é primordial para o seu desenvolvimento, uma vez que, ao tomar conhecimento da verdade, ela passa a reorganizar o seu trajeto na sua busca por autodescobrimento, dando início ao seu processo de *Bildung*. Ademais, “Mesmo que muitas vezes suas vivências sejam percebidas apenas como sofrimento, na verdade vão além disso, pois é através dessa dor que a protagonista consegue sobreviver a todas as agruras impostas pela vida e seguir adiante” (KÜTTER, 2018, p. 204).

3.2 – OS DUENDES: O DESENCANTO, O DESENRAIZAMENTO FAMILIAR E O AUTOCONHECIMENTO EM CIRANDA DE PEDRA (1954)

Sentia que eram eles que agora giravam numa ciranda vertiginosa e a chamavam insistentes, "Aqui, Virgínia! Aqui! Venha, que há lugar para você." [...] Admitiram-na, finalmente. Mas era tarde, jamais acertaria o passo.
- TELLES, 1998

A segunda parte de *Ciranda de pedra* é iniciada com Virgínia já morando no internato, sendo que o espaço de tempo em que ela fica no internato não é destrinchado pela autora, o que diferencia a obra dos romances de formação tradicionais, nos quais o processo de formação intelectual por meio da educação é enfatizado. No colégio, assim como era sua vontade, vive seus dias sem contato com sua “família”, de modo que as poucas notícias que recebe são por meio de cartas, as quais rasga praticamente todas assim que realiza a leitura, em uma demonstração de manter um desvinculamento afetivo entre ela, Natércio e as irmãs, consciente de que na relação deles não há grandes sentimentos: “Como sempre, tudo o que fazia por ela evidenciava um cunho tão marcante de dever que era mesmo impossível mascará-lo com o mais

remoto sentimento de afeição” (TELLES, 1998, p. 93). Com as informações que lhe chegavam por meio das cartas, Virgínia conclui que:

[...] Meu Deus, que distante lhe parecia aquele tempo. Aquela gente. Bruna casada com Afonso e com uma filha começando a fazer perguntas. Otávia prometendo para breve uma exposição de pintura. Natércio já aposentado, cada vez mais casmurro. Mais fechado. Letícia já famosa como tenista, morando sozinha num apartamento e levando uma vida muito misteriosa, como Bruna sugeriu. Conrado enfurnado na chácara, tocando piano e criando pombos. Na casa, em lugar de Frau Herta, ficara uma portuguesa chamada Inocência. Sim, tudo mudara e ficara longe. “Principalmente longe” – pensou Virgínia, arrumando na maleta os objetos de toalete [...] (TELLES, 1998, p. 95).

No internato, Virgínia deposita confiança apenas em uma das freiras, alegando que, logo que chegou ao internato, a irmã Mônica a recebeu com um “[...] jeito manso” (TELLES, 1998, p. 96) e protetor. Para ela, revelara suas confidências e tudo mais o que a perturbava, principalmente, seu sentimento de solidão, quando muitas vezes choraram juntas ao lhe dizer que não tinha “[...] mais ninguém no mundo” (TELLES, 1998, p. 96), mas o que ouvia era sempre a mesma coisa: “Reze, Virgínia [...] Reze mais, Virgínia” (TELLES, 1998, p. 96-97). Assim, por receber sempre a mesma indicação quando fazia suas queixas, Virgínia deixa então de lhe confessar seus sentimentos, mas “[...] ainda assim continuou a procurá-la sentindo um bem-estar [...]” (TELLES, 1998, p. 97) na presença dessa irmã em questão.

É também no internato que Virgínia parece ter iniciado algumas descobertas no que se refere a sua sexualidade: “Nos primeiros anos tivera como companheira um encantador diabrete, Ofélia. Mas deram-se tão bem que a freira achara indispensável separá-las” (TELLES, 1998, p. 98), sugerindo, assim, um possível envolvimento homoafetivo entre as duas. É interessante notarmos que Virgínia relata que logo quando começou a se abrir com a freira causou grande espanto nesta, que dizia que “[...] uma menina não pode falar assim!” (TELLES, 1998, p. 96), o que reforça as diferenças de gênero presentes na sociedade de então. Mas isso mostra, principalmente, o fato de que, independentemente do lugar, Virgínia não era completamente aceita por ser quem e como era, como podemos observar na citação abaixo:

Apesar de tudo. Que significaria para a freira aquele “apesar de tudo?” A perseguição de Irmã Flora? A proibição de ter Ofélia como amiga constante? Os longos castigos que suportava com o coração cheio de ódio? As sucessivas hóstias recebidas com o coração vazio de fé? Não, evidentemente, Irmã Mônica se referia apenas às medalhinhas e fitas. Saía do colégio como entrara, com a blusa branca sem nenhuma condecoração, e para aquelas mulheres devia ser esse o maior impedimento à sua felicidade. “É a melhor da turma”,

concordavam tacitamente. No entanto, jamais provara das pequeninas glórias concedidas a outras que deixara pra trás. É que havia certas coisas... “Parece tão dissimulada”, dizia Irmã Clara. “Tem olhos de quem já viu coisas terríveis! – assombrava-se Irmã Flora. “E é filha de pais separados, houve muito escândalo” – pensavam todas. “Foi aceita como uma exceção, um caso especial. Não pode participar das regalias a que as demais têm direito (TELLES, 1998, p. 97).

Assim, constatamos que a passagem de Virgínia pelo internato não foi tranquila, mas, sim, marcada por sofrimento e solidão, fazendo com que mais uma vez ela se sentisse frente a uma ciranda, em que só mudaram os anões, mas que continuaram sendo feitos de pedra. As mesmas imputações feitas a ela na casa de Natércio são feitas também pelas freiras no internato, de modo que, quando se questiona se foi feliz naquele ambiente, Virgínia constata que:

[...] “No começo, odiei o tempo todo, poderia ter-lhe respondido. Odiei as professoras, a comida, as paredes, as imagens, o ar, até o ar eu odiei com aquele cheiro característico, mistura de flores murchas e incenso. Depois, fiquei indiferente. Fique apática. E, se estudei tanto, não foi por virtude, mas por pura agressão: minhas irmãs eram alunas mediócras.” Mas não era a verdade o que a freirinha queria ouvir. Então escolheu cuidadosamente as palavras, que ao menos na despedida nada pudessem chocar aqueles ouvidos tapados pelo toucado de linho, reluzente de goma. “Sabe, Irmã Mônica, devo dizer que no começo estranhei muito, a senhora está lembrada... Meu espírito estava em desordem, não podia ser de outra forma. Mas nesses dois últimos anos me veio uma grande tranqüilidade”. Disse e sorriu por não precisar mentir. Por que tranqüilidade ou indiferença, no fundo, não eram a mesma coisa? Indiferença por aquelas imagens – barro de mau gosto patético – indiferença por aquela comida neutra, por aquelas hóstias neutras, por aquelas mulheres neutras, que pareciam antigas mortas, esquecidas de partir. [...]” (TELLES, 1998, p. 98)

Ainda que Virgínia afirme que sua dedicação aos estudos seja uma forma de se diferenciar de Bruna e Otávia, esse é, na verdade, um traço que a liga ao seu pai, Daniel, em que “O estudo, a leitura, a atividade intelectual são [...] a herança que recebe do pai, pois este é na sua infância o modelo que lhe transmite o gosto pela leitura e, ao morrer, lhe deixa livros através dos quais Virgínia poderá conhecê-lo” (PINTO, 1990, p. 139). Como dito anteriormente, nos romances de formação, aparecem mentores, e, no caso de Virgínia, por mais que Daniel não chegue a representar um mentor para ela, em sua fase adulta, ele certamente contribui para o seu aprendizado, principalmente, por meio do gosto pela literatura. O pouco que fica do pai para Virgínia por meio dos livros será utilizado para que ela “[...] construa o seu próprio EU, uma auto-imagem totalizada, que vai se formando à medida que a protagonista retoma seu passado, compreende-o e o aceita” (PINTO, 1990, p. 139). Logo, a memória do pai e da mãe é importante para que ela se afirme, se reencontre e se construa.

Virgínia alcança então um grau de consciência de que a sua existência choca as pessoas ao seu redor, seja a sua dita “família” ou as freiras do internato, passando a relegar, ainda que apenas para si mesma, a necessidade de demonstrar que gosta dos ambientes em que transita, das pessoas que os compõem e dos costumes que possuem, estando, como ela mesma afirma, indiferente. Logo mais adiante, ela conclui: “- Libertei-me” (TELLES, 1998, p. 99). De fato, de muitas coisas Virgínia havia se libertado e, em certa medida, se resignificado. Algumas coisas continuaram sendo uma constante em sua vida, como o tratamento diferenciado que recebia por ser “bastarda” ou “filha de pais separados”, mas agora não se deixava afetar por isso. Ainda assim, isso a colocava numa situação marginalizada, uma vez que, por mais que se destacasse intelectualmente, ela não era assim reconhecida pelos outros, no caso, pelas freiras do internato, que, mais do que suas notas, viam sempre uma representação feminina que feria a moral e os bons costumes com sua existência.

Virgínia havia se libertado da religião, dos padrões impostos sobre ela, dos julgamentos dos seus modos e de tudo mais que a aprisionava e tentava ditar-lhe o certo e o errado. Dessa feita, por mais que Lygia Fagundes Telles privilegie o desenvolvimento pessoal e psíquico de Virgínia em vez de sua formação educacional, evidencia-se que sua passagem pelo internato, ou seja, por uma instituição intelectual, é o que proporciona à Virgínia essa libertação, possibilitando que ela possa “[...] desvincular-se das convenções da classe social à qual pertence, [...] desligar-se do mundo interno, íntimo, que foi determinado para as mulheres, e integrar-se no mundo exterior, público, no mundo dos homens” (PAVLOVSKÁ, 2011, p. 169).

Ao que tudo indica, durante o tempo em que fica no internato, Virgínia passa de “patinho feio” a “cisne”, apresentando mudanças em sua aparência. Com cabelos castanhos escuros até os ombros e traços delicados, a jovem, com agora vinte anos, retorna à mansão de Natércio com transformações internas e externas, sendo que, apesar de ela própria afirmar que se libertou de certas amarras e de sentir-se cada vez menos vinculada afetivamente a sua família, nota-se que sua volta para a casa onde viveu tantos infortúnios e tristezas lhe provoca certo abalo emocional, o que a deixa insegura:

[...] “É a volta”, justificou para si mesma. “Depois de tanto tempo, por maior que seja o desligamento, a gente sempre se impressiona um pouco”, concedeu. Mas sentia-se vagamente decepcionada. A verdade é que se julgara muito mais invulnerável àquela mistura de emoções que lhe davam obscuramente uma sensação de insegurança. Ainda há pouco considerara-se tão desligada daquela gente e daquela casa, chegara mesmo a se ver voltando como uma simples hóspede, a cumprimentá-los como se os visse pela primeira vez. [...] (TELLES, 1998, p. 102).

Virgínia é buscada no internato por Pedro, novo chofer da família, que lhe informa que veio sozinho para a função, pois a atual governanta, dona Inocência, está de repouso por conta de uma cirurgia. Assim, a jovem começa a perceber que as mudanças também passaram pela casa da família Prado, que agora possui novos agregados. No caminho de volta, o motorista lhe afirma: “- A senhora não se parece nada nem como dona Otávia nem com dona Bruna” (TELLES, 1998, p. 103), e ela responde, então, que não se parece com ninguém, reafirmando seu sentimento de solidão e seu desenraizamento familiar, reiterado, por exemplo, por meio das demonstrações de Pedro, o chofer, que parece incomodado ao notar que nenhuma pessoa esteve interessada em a buscar no orfanato, nem o “pai” ou as irmãs: “Era como se fosse o responsável pela ausência dos outros” (TELLES, 1998, p. 104), constatando que, apesar de muitos anos longe da família, ela não é esperada por nenhum de seus membros: “[...] – Estão aí. Acho que ainda nem sabe que a senhora chegou” (TELLES, 1998, p. 104), demonstrando, assim, que não há empenho nem desejo por parte deles em reestabelecer Virgínia naquele núcleo. Quando chega, percebe que até mesmo a casa está mudada:

[...] Deteve o olhar da ciranda de anões – *anões ou duendes?* – que brincavam de mãos dadas. No centro da roda, a fonte. Não podia ver o filete d’água, adivinhou-o apenas a correr, *débil mas constante*, por entre as pedras cobertas de musgo. *Desapontou-se*. Seria melhor acreditar que também a fonte já não existia (TELLES, 1998, p. 104, grifo nosso).

É interessante notarmos que, após o tempo que ficou no internato, Virgínia retorna para o casarão com um olhar diferente, mostrando, assim, a perda do encanto que tanto nutriu pelos “anões”, personificados na figura de Bruna, Otávia, Conrado, Afonso e Letícia, sendo que, agora, a jovem olha para a ciranda e questiona se seriam mesmo anões ou se eram na verdade duendes que, idealizados por ela ao longo do tempo, pareceram ser mais do que eram. Na simbologia, os anões são seres “Vindos do mundo subterrâneo ao qual permanecem ligados, simbolizam as forças obscuras que existem em nós e em geral têm aparências monstruosas” (CHEVALIER; GHEERBRANT apud COELHO, 2014, p. 18), assim, em seu processo de autoconhecimento, Virgínia acaba por perceber que idealizou o grupo, enxergando-o diferentemente do que era:

Contudo, a imagem do anão leva o leitor a intuir que o círculo no qual a protagonista tanto luta para entrar não condiz com toda essa idealização, pois o anão é símbolo das atitudes mais incontroladas e obscuras do ser humano. O grupo esconde segredos de personalidade que possivelmente não condizem com as fantasias que Virgínia tem (COELHO, 2014, p. 17).

É o que será comprovado no primeiro encontro de Virgínia com os membros da já conhecida ciranda. Ao rever Bruna, Otávia, Afonso e Conrado, Virgínia está confiante de si, afastando pensamentos que antes eram comuns por sua baixa autoestima. Agora, não se submete mais às falas maliciosas e amargas sem revidar:

[...] *E que bonita você está! Meu Deus, parece até um milagre!*

[...]

- Impressionante como ela mudou, não? – observou Afonso [...] – *E dizem que é uma jovem cultíssima, sabe não sei quantas línguas...* Quantas mesmo, Virgínia?

Ela enfrentou-o no mesmo tom cordialmente irônico. Observava-o também: era o mesmo Afonso de cabelos em desalinho e roupa um tanto em desordem. Mas essa displicência mascarava apenas uma preocupação, tanto no comportamento como na maneira de vestir. A roupa bem talhada era da melhor qualidade e via-se que devia ter-se preocupado com a escolha do suéter, discretamente combinando com as meias.

- O elegante Afonso – exclamou ela sentando-se no sofá aos pés de Otávia. – *Pois enquanto você pensava nas suas belas meias, eu estudava* (TELLES, 1998, p. 106, grifo nosso).

Suas replicações eram agora muito diferentes daquelas que praticava outrora, quando se calava frente a uma fala ou ato malicioso, chorava em silêncio na companhia da ciranda de anões que não a aceitava ou ainda revirava tabuleiros de jogos. Agora, Virgínia via com clareza que esses anões, apesar de suas formas amorfas, não mais a intimidavam. Por meio da citação, evidencia-se que um dos sentimentos que mais afligiu Virgínia ao longo de sua infância, no caso, a inferioridade, é superado. Além disso, notamos, ainda, que Virgínia, ao formar-se em línguas, toma a educação como ferramenta de acesso à liberdade, pretendendo lecionar e trabalhar com traduções, renegando o papel social imposto às mulheres no período em questão ao ocupar funções que não fossem a de mãe e esposa e outros lugares que não fosse o do lar.

Existe no *Bildungsroman* tradicional uma tensão entre o protagonista e suas relações com o mundo, que obtém dimensões mais vastas no *Bildungsroman* feminino. Então, ao analisar o retorno de Virgínia para a casa de Natércio e como ela reage frente, por exemplo, às provocações de Afonso, observamos que a protagonista parece ter adquirido meios de responder à invulnerabilidade que a atingia no passado. Seu processo de *Bildung* permite que ela vença o enfrentamento que se dá entre a imagem que ela constrói de si mesma e as imagens que antes lhe eram oferecidas (bastarda, esquisita, rejeitada...). A concretização disso se dá quando Virgínia consegue inverter as posições dentro do jogo da ciranda, passando de excluída a excludente, como faz com Afonso, que tanto a desdenhou na infância e que agora é rejeitado por ela.

Ainda que tenha adotado outra postura diante das recriminações que sofria, mostrando que não era mais aquela menina “[...] esquisita, de cabelos espetados, unhas roídas [...]” (TELLES, 1998, p. 107), notamos que Virgínia permanece em busca de uma libertação, pois todas as tensões psicológicas que enfrentara, principalmente, aquelas vividas na mansão de Natércio, já haviam a afetado em demasia. Por isso, mesmo depois de ficar longos anos no colégio interno, tenha retornado para a casa e sido, de certa forma, integrada à ciranda, Virgínia afirma que não é mais o que ela aspira, pois observa seu convívio e sua relação com os membros da ciranda como um problema de álgebra que, por estar errado desde o começo, teria de ser apagado e refeito, mas acontece que a existência de um indivíduo e todas as suas implicações não é como uma lição matemática que se submete aos esfregões de uma borracha para um refazimento.

Desse modo, por mais que quisesse se esquecer das antigas Virgínias que foi ao longo do tempo e apagar de sua memória a menininha que andava na ponta dos pés e roía constantemente as unhas, segurando com força apenas o “[...] presente, nua de lembranças como se acabasse de nascer” (TELLES, 1998, p. 163), Virgínia percebe que

[...] jamais poderia se libertar das suas antigas faces, impossível negá-las porque tinha qualquer coisa de comum que permanecia no fundo de cada uma delas, qualquer coisa que era como uma misteriosa unidade ligando umas às outras, sucessivamente, até chegar à face atual. Mil vezes já tentara romper o fio, mas embora os elos fossem diferentes havia neles uma relação indestrutível. E o fio ia encompridando cada dia que passava, acrescido a cada instante de mais uma parcela de vida. Chegava a senti-lo dando voltas e mais voltas em torno de seu corpo numa seqüência sem começo e fim (TELLES, 1998, p. 163).

Dessa feita, Lucena (2020) observa que:

Essa situação de não pertencer a algo talvez seja a imagem mais dramática retratada em Ciranda de Pedra, uma vez que esta situação não se restringe apenas ao microcosmo das relações familiares, mas é reveladora da condição geral da protagonista, cujo percurso é marcadamente vago, errante, solitário e sem orientação. [...] Sem lar e sem família, após fracassar em sua missão, resta à protagonista ir embora do país (LUCENA, 2020, p. 126).

Diante disso, Virgínia constata que: “[...] Admitiram-na, finalmente. Mas era tarde, jamais acertaria o passo.[...]” (TELLES, 1998, p. 163). A jovem decide fazer uma viagem de navio para fora do Brasil, mas sem revelar seu destino exato: “[...] – Decidi viajar. Mas uma longa viagem, sem passagem de volta, pelo menos por enquanto” (TELLES, 1998, p. 178), decisão que revela primeiramente ao “pai” em uma conversa:

Pela primeira vez depois de tantos anos, seus olhares se encontraram. [...]

- Ouça filha, eu gostaria que você soubesse...

Fez uma pausa. Mas Virgínia não permitiu que terminasse a frase. Sentiu que ele ia dizer o que ela já sabia: “Fiz tudo para te amar e não consegui.”

- Sim, pai, eu sei, não se preocupe mais com isso. Está tudo bem, nós não podíamos mesmo ser diferentes.

- É. Não podíamos ser diferentes. [...] (TELLES, 1998, p. 178).

Na manhã de sua partida, Virgínia caminha pelo jardim e vê com novos olhos tudo aquilo que sempre fora visto por ela de modo idealizado, estando além do que realmente era. Assim, reforçando as metáforas já expostas ao longo deste capítulo, a partida da jovem da casa de Natércio reitera o desencanto de Virgínia pelos membros da ciranda, da qual tanto quis fazer parte, percebendo toda a hipocrisia por trás de cada um dos “anões” que ela endeusava e a decadência do sistema patriarcal. Desse modo, não era apenas o espaço físico que se encontrava sujo, desgastado e em ruínas, mas também a instituição familiar, principalmente, as de modelo patriarcal:

Virgínia aproximou-se do caramanchão. Nunca lhe parecera tão agreste como naquele instante, com as trepadeiras subindo insólitas, escondendo o gradeado sob a rede compacta de cipós e folhas. [...]

“Os cinco” – pensou Virgínia encaminhando-se para a roda de pedra. Ali estavam os cinco anões de mãos dadas, cercando a fonte quase extinta. Achou-os mais reais, mas humanos em meio da névoa da manhã que lhes emprestava uma atmosfera de sonho. Em cada um deles como que havia um segredo, um mistério. “Que sabe você de nós?” – Otávia perguntava. Virgínia acariciou a carapuça de uma das cabeças: “Nada.” (TELLES, 1998, p. 182-183)

Segundo Pavlovská (2011), no *Bildungsroman* tradicional, a escolha profissional estabelece o ponto culminante da maturidade do protagonista, uma vez que a decisão o ligará a sua atuação pública e política, e, geralmente, a profissão escolhida reflete sua classe social e sua reputação frente à sociedade. Ao optar por sair em uma viagem sem destino e sem escolher uma profissão, Virgínia coloca o seu desejo de descobrir possibilidades como prioridade:

O clímax do romance *Ciranda de pedra* consiste no facto que Virgínia ganha consciência de si própria, percebe que a sua diligência se adapta, se adequa às exigências do pai Natércio. A protagonista consciencializa que o seu esforço de se integrar no grupo das irmãs e dos seus amigos, custe o que custar, reprimiu o seu verdadeiro “eu”. Virgínia decide tomar o caminho longe do lar, o que simboliza outro processo de conhecimento, abertura ao mundo, continuação da sua *Bildung*. Na comparação com o desfecho harmonioso do clássico *Bildungsroman* masculino, o desfecho aberto do romance *Ciranda de pedra* oferece a inesgotável quantia de possibilidades para a seguinte formação da personalidade da protagonista. (PAVLOVSKÁ, 2011, p. 171)

No passado, Virgínia considerava que, se pudesse fazer determinadas coisas, estabelecer-se-ia uma relação de igualdade entre ela e as irmãs, como uma ida até a chácara de Conrado. Mas, enquanto ainda era criança, isso nunca chegou a se concretizar. Por isso, antes de ir embora em sua viagem, Virgínia realiza outro ato simbólico de libertação individual ao ir até a referida chácara, lugar que ela conhecia apenas através das conversas que ouvia entre Bruna e Otávia quando estas lhe contavam sobre os finais de semana agradáveis que passavam por lá, fazendo com que ela desejasse, mais uma vez, ter um lugar na roda:

“A chácara!” Havia no ar um murmúrio que podia vir do bosque lá adiante, que podia vir da vereda deixada para trás, que podia vir do chão que ela pisava com firmeza, como se fora um caminho já muitas vezes percorrido. [...] Por ali os outros tinham passado a galope no passeio que se tornara uma das maiores obsessões da sua meninice. [...] Era sob aquela sombra que as crianças faziam seus piqueniques. [...] Mas como não participara de nenhuma das festas, transformaram-se todas em espetáculos fantásticos, nos quais as pessoas se moviam em meio de nebulosas, etéreas. Inacessíveis. [...]” (TELLES, 1998, p. 184-185).

Dessa feita, sua visita na chácara lhe esclarece em definitivo suas vivências até o momento, concluindo que:

[...] *O mal maior foi não estar nunca presente, não ver de perto as coisas que assim de longe se fantasiavam como num sortilégio.* Teria visto tudo com simplicidade, sem sofrimento. Mil vezes se desdobrara em duas para deixar que uma das menininhas corresse por ali, enquanto a outra roía as unhas, rondando na ponta dos pés o quarto da doente. [...] *Os semideuses eram apenas cinco criaturas humanas.* [...] (TELLES, 1998, p. 185, grifo nosso).

A citação acima vai de encontro com outra característica do *Bildungsroman* que está presente em *Ciranda de pedra*, no caso, o aprendizado do protagonista através de seus próprios erros. Ao reconhecer que o grande problema foi enxergar duendes no lugar de anões e semideuses no lugar de seres humanos, Virgínia reforça sua tomada de consciência, enxergando nos integrantes da ciranda toda a hipocrisia que os forma. Virgínia parte no último dia do ano, uma data comemorativa em que as pessoas celebram a chegada de um novo ciclo, acompanhadas daqueles que amam, seja família ou amigos. Assim, com a decisão de se aventurar sem destino certo e sem data para voltar, justamente em um dia festivo como aquele, Virgínia declara seu desenraizamento uma vez mais, pois não há ninguém com quem ela se sinta acolhida o suficiente para a fazer desistir de seus planos e permanecer onde está, de modo

que sua partida “[...] expõe o nível de solidão, de exclusão e de isolamento a que foi submetida desde o início” (LUCENA, 2020, p. 130).

Dessa maneira, *Ciranda de pedra* se configura como um exemplo de *Bildungsroman*, primeiramente, pelos aspectos tradicionais do gênero que aparecem no romance, sendo eles “[...] a orfandade da protagonista, a mudança de ambiente, o internato, o isolamento e os conflitos com o mundo exterior” (PINTO, 1990, p. 123), diferenciando-se por seu desfecho, que, assim como em outros *Bildungsroman* femininos, termina de forma não convencional, uma vez que Virgínia termina o romance sem estar integrada em nenhum grupo social:

O término da narrativa de Fagundes Telles é bastante positivo e aponta a possibilidade de vitória e auto-integração da protagonista. Se no “*Bildungsroman*” masculino a integração social da personagem é marcada pela escolha de um parceiro e de uma profissão (Frieden, 304), em *Ciranda de Pedra*, exemplo muito representativo da voz feminina no gênero, dá-se o oposto. A possibilidade de auto-integração da protagonista, que o final da narrativa sugere, resulta exatamente da rejeição dos padrões de comportamento e relações pela sociedade (PINTO, 1990, p. 123-124)

Além dos temas já elucidados até aqui, outros assuntos que fazem parte do escopo literário tecido por Lygia Fagundes Telles são o preconceito e as relações homoafetivas, tabus permanentes da sociedade brasileira e que aparecem em *Ciranda de pedra*. O tabu do preconceito racial, “[...] tema bastante sintomático da sociedade brasileira, especialmente a dos anos 1950 do século XX” (CARVALHO, 2019, p. 285), irá ser desenvolvido por meio de Luciana, empregada da casa de Daniel e única personagem negra do romance e, principalmente, por meio da ótica racista empreendida por Virgínia, através das passagens em que ela empreende falas preconceituosas contra Luciana, a fim de diminuí-la:

Luciana abriu o armário [...] “Assim de costas parece branca”, concluiu Virgínia fixando o olhar enviesado nos cabelos da moça. [...]
- Escute, Luciana, você acha mesmo que se a gente é ruim nesta vida numa outra vida a gente nasce bicho? Tenho medo de nascer cobra.
- Você já é cobra – disse Luciana com brandura.
- E você é mulata – retorquiu Virgínia no mesmo tom. – E gosta dele, por isso faz tudo para parecer branca (TELLES, 1998, p. 11)

Em outra passagem, ao imaginar o Céu, Virgínia reflete sobre como seria esse lugar:

Ficou a contar as florzinhas azuis na borda do prato. E pensou nas flores dos jardins do céu, elas deviam ser assim também, tão delicadas... Todas as manhãs eram regadas pelos anjos louros que passeavam de mãos dadas, em bandos. *Todos louros? É, todos louros, até Isabel que morrera preta, mas que*

no céu virou branca, muito mais bonito anjos só brancos, podiam soltar os cabelos até os ombros, como Otávia. *Ser preto era triste*, no céu só tinha que ter alegria (TELLES, 1998, p. 68-69, grifo nosso).

As duas citações acima são da primeira parte do romance, quando Virgínia ainda era criança, ponto que chama a atenção justamente por isso, uma vez que os trechos nos levam a concluir que a personagem tinha o preconceito naturalizado e internalizado em suas falas e modo de pensar, associando o tom de pele a algo pejorativo. Porém, mesmo sendo criança, compreendemos que

[...] a atitude de Virgínia representa como o racismo é introjetado social e culturalmente nos indivíduos. Pode ser que Virgínia não tenha absoluta consciência (por ser criança) de como afeta Luciana com suas falas, todavia pode ser que sim, visto que é dessa forma que a menina busca atingi-la. Assim, o racismo manifestado por Virgínia tem algo de individual, já que está ligado ao temor de que sua mãe seja trocada por Luciana no amor de Daniel, e algo de cultural, já que expressa valores de uma mentalidade comum, dominante nos anos 1950 do século XX (CARVALHO, 2019, p. 286).

É possível observarmos, ainda, que Luciana oblitera sua identidade negra ao não aceitar os próprios traços de suas características físicas em uma tentativa de “embranquecimento” para que possa ser aceita socialmente e, principalmente, por Daniel:

[...] Você vai ver mais tarde que não adianta. Meu pai era preto e minha mãe era branca. Fiz tudo para tirar meu pai de mim, tudo. E não adiantou, ele está nos meus cabelos, na minha pele, no meu sangue... Essas coisas a gente tem que aceitar. [...]”
Estudei, passei anos estudando naquele asilo, sei mais do que sua mãe sabia, ele não se envergonharia de mim, uma *negra disfarçada* e sabendo tanta coisa... Por que não? (TELLES, 1998, p. 81-82, grifo da autora).

Assim, faz parte do pensamento da personagem a ideia de que, para conquistar o homem que amava, era preciso ser branca e esconder sua negritude, uma vez que o fato de ser intelectualmente superior à Laura não lhe eximia do peso de ser negra em uma sociedade racista. Seu modo de pensar é reflexo das consequências do racismo no Brasil, principalmente, daquilo que diz respeito às políticas eugenistas empreendidas pelo Estado brasileiro no início do século XX, que tinham justamente o intuito de “embranquecer” a população: “Tais políticas afirmavam a inferioridade das etnias não-brancas e incentivavam a imigração em massa de europeus para o Brasil, oferecendo terras e trabalho para que se fixassem no país” (CARVALHO, 2019, p. 286), além de se constituírem como uma violência simbólica “[...] constantemente sofrida por grupos minoritários que não se enquadram nos padrões estéticos

dos grupos dominantes: o apagamento da própria autoestima e, no lugar dela, a instituição de um sentimento de inferioridade” (CARVALHO, 2019, p. 287). Desse modo, Luciana é uma personagem que

[...] simboliza um período da história brasileira, década de 1950, em que a organização sistêmica da sociedade era “implicitamente” (porque, de certa forma, não era algo tão implícito) pautada por questões raciais, prevalecendo a hegemonia da branquitude e a inferioridade imposta aos povos não-brancos (negros, índios, asiáticos etc.) – traço que continua, embora já criticado e questionado, perdurando nos dias atuais (CARVALHO, 2019, p. 89).

Já o tema da homossexualidade é abordado por Telles por meio de Letícia, que é irmã de Conrado e amiga de Otávia e Bruna. A personagem tem sempre dois aspectos evidenciados: suas características que não são consideradas femininas e seu talento para o tênis, ofício que é considerado masculino, diferentemente, por exemplo, da pintura e música, atividades praticadas por Otávia:

[...] Lembrava-se vagamente dessa irmã de Conrado: alta, ossuda e tinha dentes amarelos (TELLES, 1998, p. 43).

[...] Pousou as enormes mãos ossudas nos quadris retos. Com aquelas calças demasiado justas nos tornozelos fortes e com os cabelos tosados, parecia um esbelto bailarino assexuado [...] (TELLES, 1998, p. 137).

[...] Letícia já famosa como tenista, morando sozinha num apartamento e levando uma vida muito misteriosa, segundo Bruna sugeriu. [...] (TELLES, 1998, p. 95).

Todas essas citações dizem respeito à visão de que os outros têm de Letícia, dando a entender que eles não a enxergam como mulher ou como feminina, seja pelas suas preferências, pelo seu modo de se vestir ou por suas características físicas, de modo que, para seus amigos, a sua conduta refletiria uma tentativa de se assemelhar a um homem:

Essa é uma visão falocêntrica e sexista que persiste em torno da identidade da mulher lésbica, a qual, por relacionar-se com mulheres, seria “menos mulher”, procurando parecer-se com um homem tanto na estética quanto no comportamento para se encaixar na lógica dos relacionamentos heterossexuais (CARVALHO, 2019, p. 282).

Dessa feita, é possível observarmos que a personagem não segue os padrões heteronormativos de gênero, se vestindo contrariamente ao esperado dos moldes femininos convencionais. Assim como Bruna, no início do romance, Letícia também era apaixonada por Afonso, mas, depois que os dois se casam, ela fica desiludida e passa a se dedicar ao tênis, esporte no qual alcança grande destaque e permite que ela seja independente financeiramente,

sendo uma das personagens mais transgressoras do romance pelo seu rompimento com tantas regras patriarcais. É importante dizermos que sua orientação sexual é vista pelos outros personagens de forma preconceituosa, como se fosse uma consequência de uma tentativa heterossexual que não deu certo, resultando em sua homossexualidade. Notamos, ainda, que o seu talento para o tênis e todo o destaque profissional que Letícia havia conseguido eram obliterados por ela não se encaixar no modelo feminino da época. Diferentemente de Otávia, que era constantemente enaltecida por suas habilidades, Letícia não recebia o mesmo reconhecimento, reforçando, assim, um pensamento machista da época e dos dias atuais, em que o sucesso profissional de uma mulher tem menos valor se ele chega desacompanhado dos comportamentos femininos tidos como ideias, como, no caso, a orientação sexual.

Construída sob a ótica da transgressão, Letícia compadecia-se da situação de Virgínia, incentivando-a a buscar sua liberdade por conta própria: “- Fé? Tenha fé em você mesma, boneca, abra com suas mãos o seu caminho, com suas mãos, está entendendo?” (TELLES, 1998, p. 143), sendo ela a primeira a oferecer a Virgínia “[...] um lugar na roda” (TELLES, 1998, p. 114). Porém, o próprio termo “boneca”, utilizado por Letícia, demonstra que ela reproduzia alguns comportamentos machistas, vendo em Virgínia um objeto sexual. As duas se envolvem na segunda parte do romance, provocando alertas constantes de que Virgínia deveria ter “- Cuidado...” (TELLES, 1998, p. 117), pois Letícia era “[...] um Leviatã perfeito” (TELLES, 1998, p. 93). Esses alertas demonstram a desaprovação da relação das duas, atitude que é carregada de preconceito transvestido de cuidado. Letícia é, então, demonizada por todos e julgada até mesmo pelo alvo de seu afeto, Virgínia:

[...] Lembrou-se daqueles cabelos prateados brilhando ao sol. Era o que tinha de mais belo. Tosara-os e com eles o fio de uma vida que poderia ser melhor. Era sob esse aspecto que a encarava e não sob o ponto de vista de Bruna, que conduzia o problema para o lado moral, com todas as consequências neste mundo e num outro. *Não a julgava por ter escolhido o mal*, mas a lamentava por vê-la fazendo o mal. O mal àquelas meninazinhas que giravam à sua volta. O mal a si própria. Como começara aquilo? Ninguém podia dizer. *Desde a meninice já devia existir nela a tendência obscura, desde a menininha já havia qualquer coisa de diferente naquele corpo de bailarino. A realização de um amor teria conseguido desviá-la.* Mas Afonso amou Bruna (TELLES, 1998, p. 183, grifo nosso).

Através da passagem, é possível detectarmos que a orientação sexual de Letícia incomoda até mesmo Virgínia, com quem já havia se relacionado. Desse modo, ao dizer que Letícia havia optado pelo mal, Virgínia reforça a ideia de que as opções sexuais seriam uma escolha feita por cada um, reforçando um pensamento antiquado e ultrapassado. Porém, ao

mesmo tempo que vê a sexualidade de Letícia como uma escolha, Virgínia diz que, desde quando era criança, se notava em seus comportamentos algo diferente. Mas a grande questão dessa citação é a visão de que um amor heterossexual poderia ter “resolvido” ou “curado” Letícia desse “mal”, perspectiva essa que permanece até hoje enraizada na nossa sociedade, que, por mais que tenha obtido avanços por meio dos movimentos LGBTQIAPN+, ainda se mostra propensa mais ao preconceito do que à libertação deste.

Um sentimento que aflige Virgínia desde o início do romance é o amor não correspondido que ela nutre por Conrado, idealizando-o como um príncipe encantado e fazendo de sua maior motivação para as idas à casa de Natércio a oportunidade de vê-lo, principalmente, porque a menina se sentia acolhida por ele: “[...] tão bom ele era, tão delicado, mesmo sem fazer o menor gesto, sem dizer qualquer palavra, sentia o quanto a amparava” (TELLES, 1998, p. 60); fantasiava constantemente que, quando crescessem, os dois iriam se casar. No romance, Conrado é tido como o par perfeito, homem ideal para se casar, um “[...] verdadeiro São Francisco de Assis” (TELLES, 1998, p. 93). Porém, o sentimento que Virgínia nutre por Conrado não é recíproco e não pode se concretizar, principalmente, quando ela descobre que ele é impotente, de modo que seria impossível alcançar ao lado dele o que ela buscava inicialmente, no caso, uma família.

Pinto (1990) pontua que, de acordo com Buckley (17-18), no *Bildungsroman*, são atribuídos à protagonista dois casos de amor essenciais, sendo eles o *debasing* (negativo) e o *exalting* (positivo). O caso de amor negativo de Virgínia pode ser observado no envolvimento que se dá entre ela e Rogério, amante de Bruna. No dia da ceia de Natal, Virgínia relaciona-se sexualmente com ele, sendo que, por não o amar e por saber do envolvimento dele com sua irmã, isso resulta em um sentimento de culpa e frustração, e conclui que pensou que “[...] pudesse arrasá-los. E só arrasei a mim mesma” (TELLES, 1998, p. 166). Mesmo que platônico e não concretizado, o sentimento que Virgínia nutre por Conrado é interpretado como o caso de amor positivo da protagonista de *Ciranda de pedra*. Ao fim do romance, Conrado confessa para Virgínia que a ama, mas que lhe faltaram forças para confessor isso quando era o momento. Dessa maneira, a revelação da impotência sexual de Conrado é interpretada por Pinto (1990) como o rompimento final entre Virgínia e o sistema patriarcal.

Em um ato simbólico, Virgínia deixa para Conrado os livros que ganhou de seu pai, Daniel: “- Deixo-lhe meus livros, foram do meu pai, agora serão seus. Gostaria de lhe mostrar os meus preferidos. Mas não há mais tempo – murmurou, fixando-se no seu perfil grave e fino, com qualquer coisa de vacilante. ‘Meu príncipe.’ Daniel era da mesma família de delicados”

(TELLES, 1998, p.189). Esse ato é interpretado por Pinto como um estreitamento da relação entre ela e o pai:

É assim, através da palavra – não da palavra autoritária do Pai, mas da palavra como instrumento de aprendizagem – que Virgínia reafirma sua relação com o pai e com o homem que ama. Duas relações, é interessante notar, que não se realizam em termos concretos, de ação, pois a aceitação do pai se dá após a morte deste e o amor de Conrado é reconhecido quando Virgínia já não se dispõe a vive-lo. É dessa maneira, portanto, que Lygia Fagundes Telles subverte em *Ciranda de Pedra* o enredo tradicional que abre para a protagonista feminina um único destino possível: a união com um homem. A presença do pai e do homem amado ao fim da narrativa lembra o esquema tradicional em que a filha passa das mãos do primeiro para as do segundo que se torna seu marido. Aqui, ironicamente, é a mulher quem atua, passando de um para o outro um símbolo de seu processo de auto-educação, aprendizado e libertação final.” (PINTO, 1990, p. 144)

3.3 – DAS TRANSFORMAÇÕES

Libertei-me. Vou estudar, trabalhar. Em quê? É o que eu vou saber.
- TELLES, 1998

O presente capítulo objetivou realizar uma análise do desenvolvimento de Virgínia, protagonista do romance *Ciranda de pedra*, principalmente, sob a perspectiva do *Bildungsroman* feminino. Além disso, discutimos o papel da infância para a construção do romance, a fim de observar de que maneira Lygia Fagundes Telles o utiliza, construindo a identidade da personagem.

Através das elucidações, verificamos que o termo, por mais que seja de origem marcadamente alemão, não ficou restrito a esse locus, de modo que, atualmente, as definições do *Bildungsroman* são incluídas nas mudanças que acompanham a sua evolução histórica. De forma resumida e simples, compreendemos que o *Bilungsroman* diz respeito a narrativas que se propõem a apresentar a transição da infância e adolescência até a fase adulta. Essa transição é marcada pela aprendizagem, a formação, o *Bilgung* de seus protagonistas, heróis e heroínas dos respectivos romances, contemplando tanto as experiências positivas quanto as negativas, ou seja, as alegrias e as tristezas também. A análise das mudanças pelas quais o conceito do *Bildungsroman* passou ao longo do tempo nos leva a concluir que cada período da história se encarrega de estabelecer um romance de formação particular, partindo das características essenciais dele, ou seja, o processo de autoconhecimento do protagonista e amadurecimento através de suas experiências.

Por meio da análise de *Ciranda de pedra* sob o viés do Bildungsroman, acompanhamos a trajetória de Virgínia desde sua infância até o momento em que alcança a maturidade, quando tem por volta dos vinte anos de idade. A busca de Virgínia por autodescobrimento, por seu lugar no mundo, suas tensões com ele, suas relações amorosas (positivas e negativas), as mudanças de ambiente por meio das viagens que empreende, seus aprendizados através de seus próprios erros e a orfandade são algumas características que nos permitem definir a obra como um romance de formação.

Virgínia passa por uma transformação ao longo do romance, de menina a uma jovem mulher. O final do romance é ironicamente o início da vida de Virgínia, momento em que se abrem para ela oportunidades que foram alcançadas por meio de liberdade que ela constrói para si. Ela afirma que se libertou, e isso diz respeito, principalmente, à desvinculação dela com o meio social, sua desintegração com este: “Na obra de Lygia as personagens femininas desvinculam-se deste espaço limitado, as mulheres tellianas atravessam as fronteiras estabelecidas pela sociedade. Na fase final da culminância da narrativa, as heroínas encontram-se diante do mundo público que se lhes abre” (PAVLOVSKÁ, 2011, p. 169). No início do romance, Virgínia sentia-se dividida com relação a sua mãe, Laura, mostrando sentimentos contraditórios sobre ela. Porém, ao longo da sua *Bildung*, ela passa a enxergar Laura de outra maneira, talvez, bem mais solidária, pois vê que sua libertação, de certa forma, vale também para Laura, que, por mais que tenha tentado, não conseguiu alcançar seu desencarceramento de forma efetiva, conforme pontua Pinto (1990):

O destino que Virgínia cumpre é pois também o destino de outra mulher, o de sua mãe, que ela leva adiante. Por isso, para realizá-lo, é necessário que em seu processo de aprendizagem a protagonista chegue a um conhecimento de si mesma e ao reconhecimento e a uma como que reconciliação com a mãe (PINTO, 1990, p. 130).

Lygia Fagundes Telles se configura como uma autora de destaque frente às variações do *Bildungsroman* que foram consolidadas no Brasil por meio das obras que produziu desse subgênero, como é o caso de *Ciranda de pedra*, construído com características tradicionais:

Desta comparação das características essenciais referentes à personagem principal do tradicional Bildungsroman masculino com aquelas do romance *Ciranda de pedra* escrito por Lygia Fagundes Telles, baseando-se sobretudo nas obras teóricas de Jürgen Jacobs, Markus Krause (caracterizando o Bildungsroman masculino) e Cristina Ferreira Pinto (caracterizando o Bildungsroman feminino), decorre que a autora do romance se aproveitou da

maioria das marcas características do Bildungsroman tradicional, não na sua forma genuína, mas na modalidade alterada (PAVLOVSKÁ, 2011, p. 171).

Porém, se vale também da atualização do conceito, utilizando recursos que são observados no romance de formação feminino, principalmente, quando analisamos o seu desfecho, em que Virgínia termina sem estar integrada a um grupo social. Ou seja, a *Bildung* da protagonista continua; Virgínia ainda está em busca da sua identidade feminina:

Assim, Lygia actualiza este género e adapta-o ao mundo contemporâneo. O elemento enovador é, sobretudo, a dinamização e activação da personagem principal feminina que tem que intervir a favor da sua “Bildung”, o que representa uma atitude nova da personalidade de um indivíduo em evolução, interagindo com a sociedade. (PAVLOVSKÁ, 2011, p. 172)

Assim, a efetivação da formação de Virgínia acontece no momento em que sua inconformidade, principalmente, durante sua juventude, faz com que ela se coloque em movimento em uma busca de si mesma, o que resulta nas mudanças externas que observamos em sua trajetória ao longo de sua *Bilgung*. Assim como é pontuado por Bakhtin (2003) a respeito das características do *Bildungsroman*, notamos a atuação da protagonista:

Antes de mais nada, é necessário destacar rigorosamente o elemento da formação substancial do homem. A imensa maioria dos romances (e das modalidades romanescas) conhece apenas a imagem da personagem pronta. Todo o movimento do romance, todos os acontecimentos e aventuras nele representados deslocam o herói no espaço [...] os acontecimentos mudam seu destino, mudam a sua posição na vida e na sociedade, mas ele continua imutável e igual a si mesmo [...] a despeito de todas as possíveis diferenças de construção na própria imagem da personagem não há movimento, não há formação. A personagem é aquele ponto imóvel e fixo em torno do qual se realiza qualquer movimento no romance [...]

Em contraposição à unidade estatística, aqui se fornece a unidade dinâmica da imagem da personagem. O próprio herói e seu caráter se torna uma grandeza variável na fórmula desse romance. A mudança do próprio herói ganha significado de enredo e em face disso reassimila-se na raiz e reconstrói-se todo o enredo do romance (BAKHTIN apud RIBEIRO, 2017, p. 105).

A infância que aparece em *Ciranda de pedra* é uma representação trágica dessa fase, o que reflete no desenvolvimento de Virgínia. Em ambas as fases de sua vida, Virgínia sentiu-se excluída e rejeitada por sua família, mas foi na infância da menina que esse sentimento mais a marcou. Sentia-se confusa em relação aos núcleos familiares dos quais fazia parte e desvinculada emocionalmente das pessoas que compunham seu círculo de sociabilidade. Sofreu com inúmeros problemas, como baixa autoestima e ansiedade, advindos, principalmente, do medo, insegurança e sentimento de inferioridade que a acompanhavam.

Desde criança, Virgínia buscou fazer parte do grupo social composto por Natércio, suas irmãs e os amigos destas. Não obtendo na infância a construção de sua identidade, a menina buscou ser definida e aprovada por um grupo que a rejeitava. Consciente de que não era admitida por este e, posteriormente, tomando conhecimento de que seu pai verdadeiro era Daniel, Virgínia vê como saída isolar-se no internato, de onde só sai quando já é uma jovem mulher. Tenta novamente ser aceita na ciranda, também sem sucesso, e decide sair em viagem, pois, por fim, compreende que não é com a família que irá encontrar o seu “eu”.

Como é característico do escopo literário lygiano, em *Ciranda de pedra*, notamos que a autora constrói uma narrativa pelo viés social, ponderando os valores preponderantes do período em que estava inserida. No caso do romance em questão, Lygia Fagundes Telles coloca em xeque a estrutura familiar em decadência, propondo um desfecho que reflete uma sociedade que passava por mudanças consideráveis:

E como escritora, ela tem registrado em sua ficção as transformações por que a sociedade brasileira passa, mostrando o modo pelo qual as personagens reagem frente a tais transformações. Deixando-se afetar nas suas relações intelectuais, afetivas e sexuais, rompendo com valores e padrões de comportamento tradicionais e adotando novos, suas personagens refletem mudanças que para muitos representam o processo de decadência de um determinado grupo social. [...] A obra romanesca de Fagundes Telles reflete, a partir de *Ciranda de Pedra*, justamente essas mudanças, focalizando a situação da mulher numa sociedade em processo de formação. (PINTO, 1990, p.117)

Virgínia inicia sua trajetória dentro de um quarto e finaliza-a em uma viagem desbravadora pelo mundo sem um rumo certo:

O fato de que a integração do EU da personagem ocorre fora dos limites do texto, e de que sua viagem tem destino ignorado, é bastante significativo, refletindo de certo modo um momento de indefinição que a escritora, como mulher dentro de uma determinada sociedade, vive. Tendo chegado a um ponto onde lhe é possível rejeitar modelos de comportamento inadequados e insatisfatórios para suas aspirações pessoais, ela envereda por caminhos desconhecidos, por onde segue só, sem guias, experimentando. Não existem modelos que ela própria possa imitar, e é necessário então criar os seus próprios, estabelecer seus padrões particulares. (PINTO, 1990, p. 127)

Dessa maneira, *Ciranda de pedra* tem um desfecho positivo e promissor, em que Lygia Fagundes Telles deixa em aberto a possibilidade de “[...] um futuro de realizações” (PINTO, 1990, p. 30) para sua personagem.

CONSIDERAÇÕES FINAIS



[...] e começo a misturar a realidade com o imaginário,
faço ficção em cima da ficção [...]
- TELLES, 2010

Na presente pesquisa, buscamos compreender como a autora produziu dada representação acerca da família de classe média, destacando as dimensões da infância e dos locais atribuídos às mulheres na sociedade de então, isso, a partir do romance *Ciranda de pedra*, de 1954, com características do romance de formação. Nesta pesquisa, tivemos como objetivo específico principal investigar como, a partir da sua trajetória, Lygia Fagundes Telles se construiu como mulher e escritora bem como, a partir disso, lidou com temas como a infância, a opressão sobre as mulheres, aspectos da experiência burguesa na família de classe média, na década de 1950. Sobretudo, destacamos as representações femininas que são apresentadas por Telles, e de que maneira seu romance pode ser considerado um *Bildungsroman* feminino. Para isso, partimos, primeiramente, de um levantamento bibliográfico e biográfico da autora, apresentando informações sobre sua infância, seus primeiros escritos, os espaços que frequentou, suas redes de sociabilidade, preferências ideológicas, as experiências com o conto e o romance, entre outros, a fim de analisarmos como se deu a construção da obra e de sua respectiva autora, objeto desta pesquisa.

Através dessa análise inicial, constatamos que, tendo iniciado sua carreira bem cedo, Lygia Fagundes Telles sempre demonstrou seu gosto pela literatura, seja por meio das histórias que ouvia e recontava, seja pelas produções que ocasionaram seus primeiros escritos. A autora fez parte de um contexto de mudanças que estavam em voga no século XX, refletidas na vida dela, principalmente, na sua busca por emancipação financeira e intelectual. Verificamos que essas mudanças são observadas, também, em suas produções. Sua rede de sociabilidade (tanto os amigos que colecionou ao longo dos anos quanto os relacionamentos amorosos que teve) foi construída, principalmente, por fazer parte de espaços que antes eram negados às mulheres, como o acesso às faculdades. É, sobretudo, no espaço universitário que Lygia tece relações que iriam colaborar efetivamente com a sua carreira literária, principalmente, à medida que seus amigos, alguns já renomados escritores, exerciam o papel de críticos de suas obras, assim como o seu segundo esposo, Paulo Emílio Salles Gomes.

Verificamos, também, que Lygia Fagundes Telles buscou construir uma “narrativa de si” junto ao cânone literário brasileiro, principalmente, ao negar seus primeiros escritos e passar a definir *Ciranda de pedra* como sua primeira obra, excluindo, assim, *Porão e sobrado* (1938), *Praia viva* (1944) e *O cacto vermelho* (1948) de sua bibliografia, uma vez que, para ela, esses seriam escritos “ginasianos”, ainda que tenham exercido influência em sua carreira literária, como concluímos ao apresentarmos um levantamento das críticas da época.

Fizemos algumas considerações teóricas sobre o gênero romance e, em seguida, partimos para as pontuações sobre a obra *Ciranda de pedra* (1954), apresentando informações sobre o processo de sua escrita e a recepção do romance pela crítica da época. Tratamos de seu enredo, dos temas principais que o perpassam, como a família, infância, adultério, homossexualidade, loucura e solidão, e, sobretudo, das representações femininas que são apresentadas por Telles através da análise da estrutura social na qual a mulher está posta na década de 1950.

Constatamos que, nesse romance em questão, Lygia Fagundes Telles apresenta a decadência do sistema patriarcal pela ótica da dissolução familiar da classe média, principalmente, pelo rechaçamento de Virgínia, a protagonista, que, por ser fruto de uma traição, era tratada como bastarda por um núcleo do qual desejou, em um primeiro momento, fazer parte. Observamos que, assim como em outros romances, em *Ciranda de pedra*, a autora privilegia o feminino, dando visibilidade para personagens mulheres e outros grupos marginalizados ao longo da história. Assim, ela apresenta personagens plurais tanto em características físicas e pessoais quanto sociais, indo na contramão das representações

estereotipadas, decantando suas temáticas do período em que produz sua obra, no caso, da década de 1950.

Por meio da análise do enredo do romance, consideramos que Lygia Fagundes Telles constrói um romance de formação, e é partindo dessa perspectiva que partimos para nossas últimas análises. Para isso, apresentamos um levantamento teórico do conceito do *Bildungsroman* e da sua evolução histórica. Ademais, tratamos das características do *Bildungsroman* feminino e do porquê *Ciranda de pedra* pode ser considerado um exemplo dele, além de termos discutido como a infância aparece nessa obra de Telles. Características apresentadas por meio da construção de Virgínia, como sua busca por autodescobrimento, por seu lugar no mundo, suas inquietações frente a ele, as relações amorosas (positivas e negativas) que experimenta, as mudanças de ambiente que faz por meio de viagens, os aprendizados que adquire por meio de seus próprios erros e a orfandade são os aspectos que consentem que *Ciranda de pedra* pode ser definido como um *Bildungsroman*.

Ciranda de pedra (1954) foi apropriada por outras linguagens artísticas ao longo do tempo, sendo umas das obras as quais a teledramaturgia brasileira elegeu como novela. Para Georges Didi-Huberman, a ressignificação dá-se na medida em que um “[...] mesmo objeto, um mesmo fenômeno, muda de sentido conforme a força que dele se apropria” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 138). Assim, o romance em questão é ressignificado ao ser lançado como novela duas vezes: a primeira em 1981, e a segunda e mais recente em 2008, todas lançadas pela Rede Globo de Televisão.

A primeira adaptação foi ao ar no horário das seis, em 18 de maio de 1981, sendo uma novela de Teixeira Filho, sob a direção de Reynaldo Boury e Wolf Maya. No elenco, podemos destacar Lucélia Santos (Virgínia), Eva Wilma (Laura), Adriano Reys (Natércio), Armando Bógus (Daniel), Priscila Camargo (Otávia) e Silvia Salgado (Bruna). Na adaptação televisiva, a protagonista é Laura, que é uma amante das artes e tem ideias libertárias, e não Virgínia, como acontece no romance. Além dessa diferença, nessa versão da novela, Virgínia não é rejeitada, e, sim, disputada por dois rapazes.

Sob a direção de Alcides Nogueira, a segunda adaptação novelística de *Ciranda de pedra* foi ao ar em cinco de maio de 2008, no horário das seis da tarde, tendo em seu elenco Ana Paula Arósio (Laura), Tammy DiCalafiori (Virgínia), Daniel Dantas (Natércio), Marcello Antony (Daniel), Ariela Massoti (Otávia), Anna Sophia Folch (Bruna), Max Fercondini (Conrado), entre outros. Em uma matéria publicada no Jornal *Folha de Londrina*, os desafios do dramaturgo se deram, principalmente, pela obra ser perpassada por “[...] temas interditos

como impotência sexual e lesbianismo” (FOLHA DE LONDRINA, 2008, s.n), fazendo com que alguns temas fossem censurados na adaptação:

O dramaturgo Alcides Nogueira revela sem temor que recuou deliberadamente ao adaptar o livro de Lygia Fagundes Telles, “Ciranda de Pedra”, para o horário das seis da tarde. Assim, na novela [...] a tenista Letícia, campeã das quadras [...] será derrotada em sua atração por mulheres, uma vez que a classificação por faixa etária – eufemismo para censura – não permite que crianças vejam pessoas do mesmo sexo se amando na televisão. [...]

A saída encontrada por Alcides Nogueira para driblar a camisa-de-força da classificação etária foi compensar o tônus peculiar de “Ciranda de Pedra” – a força social do romance – com o desenvolvimento do perfil psicológico dos personagens. Assim, a lésbica Letícia deixar de ser a desbravadora do virgem território da sexualidade alternativa, nos anos 1950, para ser simplesmente uma mulher que rejeita o modelo patriarcal, assumindo sua autonomia como esportista profissional (FOLHA DE LONDRINA, 2008, s.n).

A referida adaptação diverge, dessa forma, no trato com os tabus, que, justificados pelo horário de exibição, não aparecem da mesma forma com que são abordados no romance. De acordo com Nogueira, na novela, o patriarca Natércio irá aceitar “[...] o papel de pai para não passar por marido traído e comprometer sua posição social” (FOLHA DE LONDRINA, 2008, s.n), sendo que a principal adaptação feita foi de ordem cronológica por ter transferido o início do romance para 1958, ano marcado por alguns momentos históricos, como a “[...] ruptura com a bossa nova, a ascensão da classe média, a conquista da copa mundial de futebol e o começo da construção da nova capital” (FOLHA DE LONDRINA, 2008, s.n), fazendo-se, assim, uma “[...] oportunidade de repensar onde o Brasil tropeçou no terreno da ética” (FOLHA DE LONDRINA, 2008, s.n).

Dessa feita, é possível observarmos que o romance *Ciranda de pedra* se torna um clássico/contemporâneo por sua competência em produzir leituras e perguntas gestadas no seu tempo de produção, mas também por conseguir fazer isso de forma circular, permitindo que suas implicações se estendessem a outras temporalidades, a posteriori, devido à sua capacidade histórica de se defrontar com essas questões, sendo o romance apropriado por outras linguagens artísticas, no caso, a televisão.

Conforme observado ao longo da pesquisa, no enredo do romance, Lygia Fagundes Telles tratou de temas “escandalosos” para a época e para a atualidade, haja vista que muitos ainda são considerados tabus. Assim como ela própria busca e consegue integrar-se a um espaço marcadamente masculino, enquanto autora, Telles procura dar protagonismo às mulheres “[...] em função da conquista de seu espaço, embora esse lugar, às vezes, seja o seu próprio eu

tentando compreender-se em meio à situação em que vivem [...]” (ALVES, 2017, p. 74), como é o caso de Virgínia.

Assim, concluímos que Lygia Fagundes Telles constrói sua ficção partindo da realidade em que está inserida ao expor o contexto cultural vigente na década de 1950. As personagens e temáticas elegidas por ela fazem de *Ciranda de pedra* um contributo para a composição de novas perspectivas para as mulheres por meio, por exemplo, do rompimento de padrões que outrora foram observados na literatura brasileira. A autora, ao dar para Virgínia um desfecho livre de estereótipos, colabora para que valores tidos como “únicos” e “certos” sejam discutidos em nossa sociedade.

REFERÊNCIAS

“Ciranda de Pedra”, de Lygia Fagundes Telles. Letras e Artes, p. 11, 15 de mar de 1953.

A Faculdade Direito de São Paulo na Cultura Brasileira. Conferências e Discursos. Miguel Reale. P. 227-237.

ALVES, Licilange Gomes. **A (des)ordem familiar da Ciranda de Pedra: Uma leitura da construção identitária dos personagens do romance lygiano**. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras – PPGL, Universidade do Estado Rio Grande do Norte. Pau dos Ferros, Rio Grande do Norte, 2017.

ALVES, Licilange Gomes. **Imagens da infância em Lygia Fagundes Telles e Lima Barreto**. Revista Entrelaces, n. 6 (2015), p. 36-54.

ANDRADE, João Pedro de. **Ciranda de Pedra**. Diário Carioca, Rio de Janeiro, 10 de mar de 1957.

ARIÈS, Philippe. **História Social da Criança e da Família**. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.

AZEVEDO, Nara; FERREIRA, Luiz Otávio. **Modernização, políticas públicas e sistema de gênero no Brasil: educação e profissionalização feminina entre as décadas de 1920 e 1940**. Cadernos Pagu, p. 213-253, 2006.

BARROS, José D’Assunção. História Cultural: Um panorama teórico e historiográfico. **Textos de História**, local de publicação, v.11, nº1/2, p. 145-171, mês, 2003.

BORGES, Florípedes do Carmo Coalho. **Na contramão da história: o Bildungsroman feminino em Lygia Fagundes Telles, Helena Parente Cunha e Lya Luft**. Departamento de Teoria Literária e Literaturas. Instituto de Letras. Universidade de Brasília. Dissertação de Mestrado em Literatura e Práticas Sociais. 2007.

BORGES, Kelio Júnior Santana. **A infância dionisiaca em contos de Lygia Fagundes Telles**. **CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA: Lygia Fagundes Telles**. Nº 5. São Paulo: Instituto Moreira Salles, março 1998.

CHARTIER, Roger. **A história cultural: entre práticas e representações**. (Trad. Maria Manuela Galhardo). Lisboa: Difel, 1990

DANTAS, Paulo. **Ciranda de Pedra**. Diário de Notícias, p. 2, 13 de nov de 1955.

DIAS, Sabrina da Costa. **A emergência da Sociologia da Infância: rupturas conceituais no campo da Sociologia e os paradoxos da Infância na contemporaneidade**. Veras, v. 2, n. 1, p. 63-80, 2012.

FEITOSA, Vitória de Freitas. **Análise sobre o feminismo liberal e suas contradições na reprodução das relações patriarcais e capitalistas**. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Serviço Social) – Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Natal/RN, 2022.

FERNANDES, F. **A revolução burguesa no Brasil: ensaio de interpretação sociológica**. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1976.

FRANÇA, Gabriel Vicente. **Juventude e universidade em “As Meninas”, de Lygia Fagundes Telles**. Dissertação (Mestrado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2019.

Freire D’Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2016

FREUD, Sigmund. **Escritos sobre a psicologia do inconsciente: Volume II: 1915-1920**. Trad. Claudia Dornbusch. Rio de Janeiro: Imago, 2006.

GAY, Peter. **A experiência burguesa: da Rainha Vitória a Freud**. 1. A educação dos sentidos. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

GENS, Rosa Maria de Carvalho. **A infância em contos de Lygia Fagundes Telles**. Sem data e outras informações.

HOOKS, Bell. **Mulheres negras: moldando a teoria feminista**. Revista Brasileira de Ciência Política, p. 193-210, 2015.

FANGUEIRO, Maria do Sameiro. Afonso Schmidt. BN Digital. Disponível em: <<https://bndigital.bn.gov.br/dossies/periodicos-literatura/personagens-periodicos-literatura/afonso-schmidt/>>. Acesso em: dia, mês e ano. - Acesso em 16. Mai

Kütter, C. A. (2018). **Bildungsroman feminino: uma leitura de Balada de amor ao vento, de Paulina Chiziane**. Literatura E Sociedade, 23(27), 196-216. <https://doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i27p196-216>

LAJOLO, Marisa. **O Que é Literatura**. São Paulo, Ed. Brasiliense, 17ª ed. 1995

LOHN, Reinaldo Lindolfo. **Limites da utopia: cidade e modernização no Brasil desenvolvimentista** (Florianópolis, década de 1950). Revista Brasileira de História, v. 27, p. 297-322, 2007.

LUCENA, Suenio Campos de. **O fracasso familiar no romance Ciranda de Pedra, de Lygia Fagundes Telles**. Revista Letras, Curitiba, v. 22, nº 39, p. 117-136, jul-dez, 2020.

MAAS, Wilma Patricia. **O cânone mínimo: O Bildungsroman na história da literatura**. São Paulo: UNESP, 2000.

MANS, Matheus. **5 livros para conhecer a obra de Lygia Fagundes Telles**. Esquina da Cultura, 2020. Disponível em: <https://www.esquinadacultura.com.br/post/5-livros-para-conhecer-a-obra-de-lygia-fagundes-telles>. Acesso em: 14, abr 2023.

MARTINS, Edda. **Ciranda de Pedra**. Correio Paulistano, São Paulo, 03 de mar de 1955.

MELLO, João Manuel Cardoso de; NOVAIS, Fernando Antonio. **Capitalismo tardio e sociabilidade moderna**. História da vida privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

MELO, Leyllane da Silva Lima. Relações de gênero em Ciranda De Pedra, de Lygia Fagundes Telles. 2019. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal do Piauí, Programa de Pós-Graduação em Letras (Campus Universitário Ministro Petrônio Portella), 2019.

MEYRER, Marlise Regina. **Considerações acerca do desenvolvimento nacional na década de 1950**. COLÓQUIO-Revista do Desenvolvimento Regional, v. 11, n. 2, p. 85-95, 2014.

MORETTI, Franco. **O romance de formação**. São Paulo: Todavia, 2020.

BRITO, Milena. **Narrar a si mesmo e rasurar o cânone**. In: Adriana de Fátima Barbosa, Susana Souto Silva (Orgs). Literatura, Estética e Revolução. Brasília: Universidade de Brasília, 2018. p. 41-53

PAULILLO, Maria Célia Rua de Almeida. **Tradição e modernidade: Afonso Schmidt e a literatura paulista (1906-1928)**. São Paulo: Annablume, 2002.

Pavlovská M. **Ciranda de pedra, Bildungsroman de Lygia Fagundes Telles**. Romanica Olomucensia. 2011;23(2):165-172. doi: 10.5507/ro.2011.021.

PINHO, Antônio Vinícius Santos. **Entre ambiguidades, legislação e negociações: a Era Vargas e a regulamentação do trabalho feminino (1930-45)**. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em História) – Instituto de Ciências Humanas, Universidade de Brasília. Brasília, 2021.

PINTO, Cristina Ferreira. **O bildungsroman feminino: quatro exemplos brasileiros**. São Paulo: Perspectiva, 1990.

PORÃO E SOBRADO. O Malho, Rio de Janeiro, p. 33, 1938.

REGISTRO. O Cruzeiro, Rio de Janeiro, p. 21, 3 de dez de 1938.

RIBEIRO, Lucilene Canilha. **O bildungsroman feminino de Lygia Fagundes Telles: uma leitura da mulher brasileira no século XX.** 2017. 220 f. Tese (Doutorado em História da literatura) – Instituto de Letras e Artes. Universidade Federal do Rio Grande, Rio Grande. 2017.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **Lima Barreto e a escrita de si.** Estudos Avançados, São Paulo, p. 137-153, 2019.

BORGES, Kelio Júnior Santana. **A infância dionisiaca em contos de Lygia Fagundes Telles.** Scripta Uniandrade, v. 16, n. 3 (2018), p. 306-325.

SILVA, Robson Pereira da; GOMES, Aguinaldo Rodrigues. **Testamento Vaginal Deixado Por Lilith: Corpo, Performance & História A Partir Da Obra Feminista De Carolee Schneemann.** Revista Territórios e Fronteiras, v. 13, n. 1, p. 218-241, 2020.

SILVA, Rosana Munutte da. **O Bildungsroman e a circularidade dos motivos memoráveis nos romances de Lygia Fagundes Telles.** 2014. 115 f. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Faculdade de Ciências e Letras (Campus de Araraquara), 2014. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/11449/115815>>.

SODRÉ, Nelson Wercenck. **Livros Novos.** Correio Paulistano, São Paulo, p. 4, 24 de jan de 1939.

SOIHET, Raquel. **Mulheres pobres e violência no Brasil urbano.** In: PRIORE, Mary Del (org.). História das Mulheres no Brasil. São Paulo: Contexto, 2004, p. 304-335.

STAROBINSKI, Jean. **A tinta da melancolia: uma história cultural da tristeza.** São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2016.

TELLES, Lygia Fagundes. Biografia do livro. **O Cruzeiro**, Rio de Janeiro, p. 41, 11 de jun de 1955.

TELLES, Lygia Fagundes. **Ciranda de Pedra.** São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

TELLES, Lygia Fagundes. **Durante aquele estranho chá.** Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

Uma ilha dos mares do Sul para Lúcia Fagundes Telles. Tribuna da imprensa, Rio de Janeiro, 11 de fev de 1954.

VESENTINI, Carlos Alberto. **A teia do fato.** Uma proposta de estudo sobre a memória histórica. São Paulo: Hucitec. História Social da USP, 1997.