

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL  
FACULDADE DE LETRAS

MÍRIAM VERONICE DA COSTA COELHO

**O SIMBOLISMO DOS CONTOS DE FADAS EM *CIRANDA DE PEDRA*, DE LYGIA  
FAGUNDES TELLES**

Porto Alegre  
2014

MÍRIAM VERONICE DA COSTA COELHO

**O SIMBOLISMO DOS CONTOS DE FADAS NO ROMANCE *CIRANDA DE PEDRA*,  
DE LYGIA FAGUNDES TELLES**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado como requisito para a obtenção do grau de graduado pela Faculdade de Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

**Orientador: Dra. Ana Maria Lisboa de Mello**

Porto Alegre

2014

MÍRIAM VERONICE DA COSTA COELHO

**O SIMBOLISMO DOS CONTOS DE FADAS NO ROMANCE *CIRANDA DE PEDRA*,  
DE LYGIA FAGUNDES TELLES**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado como  
requisito para a obtenção do grau de graduado pela  
Faculdade de Letras da Pontifícia Universidade  
Católica do Rio Grande do Sul.

Aprovado em: \_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ de \_\_\_\_\_.

**BANCA EXAMINADORA:**

---

Prof.

---

Prof.

---

Prof.

Porto Alegre

2014

## **AGRADECIMENTOS**

À Professora Doutora Ana Maria Lisboa de Mello, pela sua orientação, motivação e dedicação.

À Professora Doutora Claudia Regina Brescancini, pelos seus ensinamentos ao longo do curso, pela sua dedicação aos alunos e pela sua sabedoria, que me guiaram até aqui.

À Universidade, pela promoção dos melhores espaços para estudo e das melhores oportunidades de crescimento acadêmico.

Aos colegas, à família, aos amigos e ao meu namorado, pela compreensão, motivação e companheirismo.

*Nem toda palavra é  
Aquilo que o dicionário diz.  
Nem todo pedaço de pedra  
Se parece com tijolo ou com pedra de giz.  
(O TEATRO MÁGICO, 2008, Segundo Ato)*

## RESUMO

*Ciranda de Pedra*, de Lygia Fagundes Telles, publicado em 1954, é um dos mais consagrados romances da autora, composto por um discurso que revela a trajetória psicológica da protagonista, Virgínia, em direção ao seu espaço social. O presente trabalho propõe-se analisar os significados que as imagens dos contos de fadas, presentes na narrativa, produzem para o entendimento da obra. Por se tratar de um romance de introspecção, a narrativa foca seu enredo nos processos psíquicos pelos quais a criatura ficcional de Telles passa em sua trajetória. Pretende-se desvendar o significado que essas imagens provocam no entendimento do universo íntimo de Virgínia, seu amadurecimento e como a obra se aproxima do conceito de *Bildungsroman* Feminino. O embasamento teórico adotado nessa produção tem por alicerces as obras de Marie-Louise von Franz, cuja produção auxilia na compreensão do papel das imagens dos contos de fadas e do herói do romance analisado, assim como Noemí Paz, Rollo May, Clarissa Pinkola Estés e Joseph Campbell, que também auxiliam neste propósito.

**Palavras-chave:** Conto de fadas. Amadurecimento. Análise das imagens. *Bildungsroman*.

## RESUMEN

*Ciranda de Pedra*, de Lygia Fagundes Telles, publicado en 1954, es uno de los más consagrados romances de la autora, compuesto por un discurso que revela la trayectoria psicológica de la protagonista, Virgínia, en dirección al suyo sitio social. En el presente trabajo se trata de cavilar sobre el análisis hecho de las imágenes de los cuentos de hadas, que señalan el discurso narratorio de la narrativa, producen para el entendimiento de la obra. Por tratarse de un romance de introspección, la narrativa foca su enredo en los procesos psíquicos a los cuales la criatura ficcional de Telles sufre en su trayectoria. En esta investigación se revela el significado que esas imágenes incitan en el entendimiento del universo interno de la protagonista, Virginia, así como su madurez y cómo la obra se encaja dentro del concepto del *Bildungsroman* Femenino. La base teórica adoptada en esa producción buscó soporte (encontrarse) en teóricos como Marie-Louise Von Franz, Noemí Paz, Rollo May, Clarissa Pinkola Estés y Joseph Campbell, que también auxilian lo propósito.

**Palabras claves:** Cuento de hadas. Madurez. análisis de las imágenes. Bildungsroman.

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO .....</b>	<b>8</b>
<b>2 A TESSITURA SIMBÓLICA DO ROMANCE <i>CIRANDA DE PEDRA</i> 12</b>	
2.2 A TRAJETÓRIA DA MENINA.....	12
2.2 UM LUGAR NA RODA .....	24
2.3 O AMADURECIMENTO .....	44
<b>3 CONCLUSÃO.....</b>	<b>53</b>



## 1 INTRODUÇÃO

Lygia Fagundes Telles começou suas publicações aos 20 anos com o livro de contos *Porão e sobrado* (1938), considerado morto para a autora, devido à imaturidade literária da obra, apelidando-o de livro de “contos ginasianos”.

*Praia viva*, volume de contos publicado em 1994, é considerada a primeira obra publicada por Telles. Nos anos seguintes, ela publica livros de contos e, por fim, *Ciranda de Pedra*, seu primeiro romance, na década de 50.

Nos anos seguintes, Lygia publica uma série de contos e outros três romances, também de teor intimista. Cada romance se difere no discurso narratológico, contudo, todos os quatro representam a mulher brasileira em conflito com a sociedade de sua época.

A romancista é uma das autoras mais consagradas da literatura nacional. Ocupa, em 1987, a cadeira de número 16 da Academia Brasileira de Letras. O tema mais forte de todas as suas criações, contos e romances, é a representação da condição humana. Telles ironiza, brinca, expõe e representa, sem receios, as condições mais baixas atingidas pelo ser humano, valendo-se de sua linguagem sutil, poética e simbólica – além de elementos fantásticos, como a reconstituição do esqueleto de um anão.

A obra *Ciranda de Pedra*, de Lygia Fagundes Telles (1954), é diferente dos outros três romances da autora por ter muitas problemáticas reunidas em um único livro, como afirma Telles numa de suas entrevistas para os *Cadernos de Literatura Brasileira* (SALLES, 1998). O tema do presente trabalho foi escolhido devido à falta de estudos sobre o referido romance, especialmente na perspectiva que adotamos, ou seja, de analisar a trajetória de amadurecimento da protagonista Virgínia, estabelecendo relações entre as imagens do romance e as imagens dos contos de fadas.

*Ciranda de Pedra* situa-se dentro das técnicas do fluxo de consciência, a narrativa apresenta os aspectos psicológicos da personagem principal, Virgínia, e envolve o leitor nas conquistas desta, ao longo da trama. O discurso se dá através

do foco no significado das ações de Virgínia durante sua trajetória de descoberta de si mesmo e do mundo. Humprey (1976, p. 2) afirma que:

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.

A consciência da personagem é revelada através de um narrador em 3ª pessoa que narra os pensamentos da personagem. Esse interlocutor tem voz na maior parte do tempo, deixando, apenas em alguns momentos do discurso, a voz de Virgínia fluir sozinha. Os níveis de interioridade psicológica, que permanecem à margem da percepção do leitor em alguns romances, têm destaque em *Ciranda de Pedra*.

O teórico, ainda, acrescenta que:

Pensemos na consciência como tendo a forma de um iceberg – o iceberg inteiro, e não apenas a parte relativamente pequena que aparece. A ficção do 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. (HUMPREY, 1976, p. 4).

Diálogos e atitudes, que passariam despercebidos numa narrativa que foca nos acontecimentos externos, evidenciam sentimentos íntimos da protagonista de *Ciranda de Pedra*, sem que ela precise expressá-los verbalmente. A narrativa se dá na sutileza de atitudes, como um simples gesto de esconder uma corola de flor no bolso, revelando grandes anseios da personagem principal.

Sensações, lembranças, fantasias, intuições e sonhos fazem parte do discurso do narrador no universo de Virgínia, que se percebe sozinha e diferente de todos que a rodeiam no meio onde vive. Seus estágios são associados, em diversos momentos, a imagens que simbolizam estados, como a morte e a ressurreição de uma libélula, ao fim da obra, significando a morte e o renascimento da própria protagonista.

Pode-se observar que o romance *Ciranda de Pedra* se vale do monólogo interior indireto, para expressar os processos psíquicos pelos quais a criatura ficcional passa. O narrador tem voz a maior parte do tempo, permitindo que a protagonista fale em alguns momentos. O narrador está ali para expressar tudo o que não é visível nela para o mundo exterior:

Neste caso, o monólogo interior indireto é o tipo de monólogo interior em que um autor onisciente apresenta material não-pronunciado como se viesse diretamente da consciência do personagem e, através de comentários e descrições, conduz o leitor através dela. Basicamente, a psique do personagem e o leitor. (HUMPREY, 1976, p. 27).

Esses processos psíquicos descritos pelo narrador onisciente revelam os estágios de Virgínia em direção ao amadurecimento, um dos aspectos essenciais do Romance de Formação (*Bildungsroman*). *Ciranda de Pedra* revela a trajetória de uma menina crescendo, aprendendo e se tornando mulher. Cristina Ferreira Pinto publica, em 1990, a obra *O Bildungsroman Feminino: quatro exemplos brasileiros*, que fecha o círculo de entendimento acerca do discurso narrativo íntimo de *Ciranda de Pedra*, pontuado por imagens oriundas dos contos de fadas.

As imagens da obra de Telles significam os estágios pelos quais a personagem principal passa em direção ao conhecimento de si mesma. Virgínia se aperfeiçoa, ao longo dos capítulos, desvendando os véus de inocência e ilusão em relação à sociedade que a cerca. Quando tudo finalmente está claro para ela, tem de se afastar para encontrar o que realmente procura: o verdadeiro lugar no mundo.

*Ciranda de Pedra* não representa somente o amadurecimento da protagonista. De acordo com Salles (1998, p. 34), para Antonio Candido<sup>1</sup> a obra marca o amadurecimento da autora na literatura.

Lygia Fagundes Telles, filha de Durval de Azevedo Fagundes e Maria do Rosário Silva Jardim de Moura, tem seus primeiros contatos com a literatura ainda criança, através dos contos orais que as pajens lhe contavam na infância. Essa período influenciou fortemente o futuro de Telles como contista e romancista.

Pinto (1990) considera Lygia Fagundes Telles uma das escritoras brasileiras mais excepcionais, que se dedicou a atividades tipicamente “masculinas” – literatura

---

<sup>1</sup> A fonte de informação não registra a data.

e direto – para a sua época. A autora, assim como sua própria criatura ficcional de *Ciranda de Pedra*, Virgínia, aventurou-se pela busca do seu espaço na sociedade caótica dos anos 40 e 50.

Ao incluir Telles e seu primeiro romance na pesquisa sobre o *Bildungsroman* feminino no Brasil, o autor assegura que:

As autoras cujos romances servem de base para esta discussão sobre o 'Bildungsroman' feminino no Brasil não são certamente as primeiras mulheres a fazer literatura no país e a ter seus trabalhos publicados. Mas são elas que verdadeiramente marcam o início desse processo de abertura de um espaço para a escritora brasileira. Por outro lado, suas obras surgem num período em que as mulheres no Brasil – não mais como exceção mas em números consideráveis – começam a aventurar-se fora dos limites do lar buscando a realização de anseios que não encontram satisfação dentro dos moldes tradicionais de comportamento feminino. As protagonistas desses romances expressam portanto essa busca de realização e satisfação que a mulher brasileira empreende. (PINTO, 1990, p.29-30)

Essas imagens assinalam um percurso feito de dificuldades, de carências, que impulsionarão a protagonista à busca de si mesma e ao amadurecimento. A obra simboliza um dos ritos de passagem do *Bildungsroman* feminino.

## 2 A TESSITURA SIMBÓLICA DO ROMANCE *CIRANDA DE PEDRA*

Por ser uma narrativa de introspecção, *Ciranda de Pedra* (1954) apresenta um discurso literário marcado por imagens que desvelam os conflitos internos da protagonista do romance. Por esta razão, o presente trabalho vale-se de teóricos que possibilitam a melhor compreensão das figuras simbólicas empregadas pela autora.

### 2.2 A TRAJETÓRIA DA MENINA

*Ciranda de Pedra*, de Lygia Fagundes Telles, é publicada, pela primeira vez, em 1954 – período de grandes transformações sociais e econômicas. A autora constrói seu universo ficcional voltado para a protagonista Virgínia. O narrador, em 3ª pessoa, é tão próximo da personagem que tem acesso livre aos seus pensamentos. O diálogo é, por vezes, tão conectado aos pensamentos de Virgínia que, por momentos, confundem-se narrador e personagem:

Virgínia baixou o olhar turvo. Sentiu-se de repente opaca ao lado da irmã luminosa, os seios mal encobertos sob o tecido transparente, as pernas nuas. Não teria exagerado aparecendo assim no pesado uniforme do colégio? Com o intuito de não chamar a atenção sobre si, não estaria por isso mesmo chamando – e de que forma! – a atenção de todos? Lançou a Otávio um olhar fascinado. E quando voltou-se para Afonso. Ele sorria. “Alma de costureiro!”, quis gritar-lhe. “Alma de costureiro!” (TELLES, 1998, p. 108)

Através dessa narração, insere-se, também, um conjunto de imagens muito conhecido pelo inconsciente coletivo humano: as imagens dos contos de fada. Os contos de fada, ao contrário do que alguns autores falam – como Joseph Campbell (1990), em seu livro *O poder do mito*, não são e nunca foram voltados para crianças. São histórias orais, populares, que nascem do inconsciente coletivo de diversos povos, desde os primórdios históricos, antes de Cristo. São as expressões mais simples e básicas da mente humana.

Segundo Marie-Louise von Franz:

Contos de fada são a expressão mais pura e mais simples dos processos psíquicos do inconsciente coletivo. Consequentemente, o valor deles para a

investigação científica do inconsciente é sobejamente superior a qualquer outro material. Eles representam os arquétipos na sua forma mais simples, plena e concisa. Nesta forma pura, as imagens arquetípicas fornecem-nos as melhores pistas para compreensão dos processos que se passam na psique coletiva. Nos mitos, lendas ou qualquer outro material mitológico mais elaborado, atingimos as estruturas básicas da psique humana através de uma exposição do material cultural. Mas nos contos de fada existe um material cultural consciente muito menos específico e, conseqüentemente, eles espelham mais claramente as estruturas básicas da psique. (FRANZ, 1990, p. 9)

Os contos de fada são como o esqueleto da psique. Os mitos, também importantes para o psicológico humano, não são tão simples e o conteúdo é consciente, mais fácil para interpretação. Para compreender os símbolos dos contos de fadas, é preciso compreender o conto inteiro e relacionar esses símbolos para que se obtenha uma interpretação. Os mitos trazem uma simbologia cultural, falam de determinada cultura. Franz fala dessa diferença, em sua obra, destacando que:

O mito é uma produção cultural. Se se pensar no mito de Gilgamesh está se pensando na civilização babilônico-hitita-suméria, porque Gilgamesh pertence a elas e não pode ser colocado na Grécia ou em Roma. Da mesma forma, os mitos de Hércules e Ulisses pertencem à Grécia e não poderiam ser imaginados no contexto de Maori. (VON FRANZ, 1990, p. 33)

Os contos de fadas, por outro lado, abordam temas tão universais, que se repetem em diversos países. O conto *A Cinderela*, recolhido por Charles Perrault na França no séc. XVII, e pelos irmãos Grimm, intitulado *A Gata borralheira*, no séc. XIX, na Alemanha, possui várias versões em outros países, como a Itália. Apesar das diferenças entre as versões, a essência e o enredo principal são os mesmos.

O que os mitos e os contos de fada têm em comum e que interessa muito para o presente trabalho são as provas pelas quais o herói tem de passar para alcançar seus objetivos. Do ponto de vista simbólico, estas provas são as etapas psicológicas que o homem atravessa em direção ao amadurecimento. Ele mergulha nas camadas mais profundas de sua psique, enfrentando o mistério que habita nessas profundezas.

Campbell (2007) divide a trajetória do herói, em sua obra *O herói de mil faces*, como “Separação”, “Iniciação” e “Retorno”. Segundo ele: “Um herói vindo do mundo cotidiano se aventura numa região de prodígios sobrenaturais; ali encontra fabulosas forças e obtém uma vitória decisiva.” (CAMPBELL, 2007, p. 36).

Em *Ciranda de Pedra*, Virgínia começa sua trajetória marcada pelo sentimento de rejeição ainda criança. Ela mora com a mãe, Laura, que sofre de insanidade, e com Daniel, a quem Virgínia chama de tio, sem saber que é seu verdadeiro pai. As irmãs mais velhas, Bruna e Otávia, moram com o pai, Natércio, a quem a protagonista acredita ser seu pai, em uma casa bem estruturada financeiramente e desfrutam de uma vida abastada, diferentemente da irmã mais nova. Nas primeiras páginas, a protagonista demonstra sutilmente seu ciúme pelas irmãs mais velhas, principalmente Otávia: “[...] Virgínia imobilizou-se. Ser cobra machucava os cotovelos, melhor ser borboleta. Mas quem ia ser borboleta decerto era Otávia, que era linda. ‘E eu sou feia e ruim, ruim, ruim!’ – exclamou dando murros no chão.” (TELLES, 1998, p. 9-10).

O ciúme do irmão caçula, o sentimento de inferioridade e o desejo de superar as qualidades dos irmãos mais velhos são motivos do conto de fadas *A gata borralheira* dos irmãos Grimm, conforme assinala Bruno Bettelheim (2006) em sua obra *Psicanálise dos contos de fadas*. A heroína desse conto oral é, assim como Virgínia, a irmã mais nova das três, a menos privilegiada e mal vestida, que no final sai vitoriosa resistindo à opressão de suas irmãs. Aparece na obra, diversas vezes, essa sutil comparação entre Virgínia e a Gata Borralheira. Nas primeiras páginas da obra, sua imaginação torna clara essa ideia:

Viu-se morta, com a grinalda da sua primeira comunhão. Trazidas por Frau Herta, vestidas de preto, chegavam Bruna e Otávia debulhadas em pranto. “Nós te desprezamos tanto e agora você está morta!” Aos pés do caixão, quase desfalecido de tanto chorar, o pai lamentava-se: “Era a minha filhinha predileta, a caçula, a mais linda das três!” [...] (TELLES, 1998, p. 11)

O desprezo das irmãs, as roupas remendadas de Virgínia, indicando o desfavorecimento econômico ante as irmãs, compõem parte dos primeiros problemas que a heroína de *Ciranda de Pedra* enfrenta em sua jornada.

Em muitos contos, surge uma figura mágica que oferece auxílio, ajuda, ao herói para passar pelas provas que testam sua capacidade psicológica. O herói ajuda um animal e este retribui o auxílio recebido à personagem, como no conto *A filha-rã do Czar*, recontado por Franz (1990). Nessa narrativa, o filho do Czar, parte de casa em busca da esposa. De acordo com a história, “Em seguida, ele salva a vida de um urso, de um peixe e de um pássaro. Ele encontra toda espécie de dificuldades, mas o peixe, o falcão e o urso ajudam-no, até que, finalmente, ele

chega aos confins do mundo, ao décimo terceiro Reino.” (FRANZ, 1990, p. 117). Virgínia busca esses mentores mágicos. Torna-se claro, porém, desde o primeiro momento, que, na obra de Telles, Virgínia jamais terá esse mentor animal mágico no mundo externo:

Virgínia encostou-se e pôs-se a roer as unhas, seguindo com o olhar uma formiguinha que subia pelo batente da porta. ‘Se entrar aí nessa fresta, você morre!’ – sussurrou soprando-a para o chão. ‘Eu te salvo, bobinha, não tenha medo’, disse em voz alta. E afastou-a com o indicador. Nesse instante fixou o olhar na unha roída até a carne. Pensou nas unhas de Otávia. E esmagou a formiga. (TELLES, 1998, p. 9)

Ficou de bruços, observando uma formiguinha que arrastava com dificuldade um pedaço de folha. ‘Diz onde quer ir e eu te levo’, sussurrou-lhe. Tinha a obscura esperança da formiga ser uma fada. ‘Disfarçou-se assim só para me experimentar’. E já ia arrancar-lhe a carga, ‘Deixa, querida, que eu carrego’, quando a formiga se enfurnou na terra e desapareceu. Olhou para o alto à procura de nuvens, mas não as encontrou desta vez. Até os gigantes e os bichos tinham sido tocados do céu. ‘Desapareceram todos.’ (TELLES, 1998, p. 73)

O mentor que a protagonista busca é interior, a que alude Noemí Paz (1995) ao referir-se em sua obra, a esse ser animal ou humano que auxilia o herói, em sua jornada. Muitos capítulos se passarão até que a personagem encontre seu mentor psicológico.

A narrativa expõe sutilmente, através dos acontecimentos externos, que Virgínia se percebe sozinha, com medo, ansiosa por uma mão que a acolha em sua jornada e a ausência desse acolhimento. Ela terá de aprender o caminho na direção de seu verdadeiro espaço no mundo, sozinha. Para tanto, ela tem de reconhecer a realidade oculta por trás das aparências de riqueza e abundância que exibem suas irmãs e aceitar a desestruturação da família, que não pode acolhê-la.

Campbell (1990) afirma que, há tempos, não há mais a necessidade desses mentores animais e sobrenaturais. O caminho, o labirinto pelo qual percorremos, já foi cursado diversas vezes, por distintos heróis da mitologia e dos contos orais. Tem-se o fio condutor marcando por onde se deve passar. O que está claro, na obra de Lygia, é que Virgínia tem medo da solidão a que sua jornada a remete. Por diversas vezes, deixa claro, em suas falas e pensamentos, a dor desse isolamento: “Luciana, vou morrer, ninguém gosta de mim, ninguém! Diga que gosta de mim, pelo amor de Deus, diga que gosta de mim!” (TELLES, 1998, p. 13).



Outros símbolos importantes na interpretação da obra são os anões que, reunidos em volta de uma fonte, formam um círculo – a ciranda. A personagem quer fazer parte do grupo social das irmãs, Bruna e Otávia, e seus amigos, Conrado, Afonso e Letícia. Ela almeja veementemente ocupar o mesmo espaço social, que parece ser imenso, repleto de possibilidades, beleza e fartura. Porém o grupo encontra-se fechado para a pequena heroína. Mãos tão rígidas quanto pedra a excluem. Virgínia se limita a vislumbrar a fonte da qual bebem os anões sociais. A fonte é idealizada, nos primeiros capítulos, como abundante:

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! [...] Bruna e Otávia parecem duas princesas.

– Você gostaria de morar lá?

Virgínia baixou os olhos cheios de lágrimas.

– Mas só se você fosse também.

Laura teve um sorriso cujo sentido a menina não pode alcançar. Fechou no peito a gola do roupão.

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

– Ah, mamãe, se a gente pudesse! Eles vivem tão bem, tem tanta coisa [...] (TELLES, 1990, p. 19)

A imagem do anão, presença constante na obra desde os primeiros momentos da narrativa, tem dois significados: o consciente e o inconsciente. Lygia Fagundes Telles afirma, em entrevista para os *Cadernos de Literatura Brasileira* (SALLES, 1998), que o anão de jardim representa a impossibilidade de justiça, o impedimento das realizações pessoais, o aprisionamento.

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 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.

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.

Sobre os anões, Chevalier e Gheerbrant (1990, p. 49) afirmam que: “Vindos do mundo subterrâneo ao qual permanecem ligados, simbolizam as forças obscuras que existem em nós e em geral têm aparências monstruosas”. A aparência interna dos integrantes da ciranda poderá chocar a heroína, quando finalmente a ela for revelada. A água em volta destes pequenos seres, além de representar a fonte da vida a qual todos bebem, representa, também, as possibilidades, as promessas para suas vidas. Estão prometidos ao que condiciona a sociedade burguesa da qual se alimentam: bens materiais, casamento, filhos e posição social elevada, aparências, julgamentos, inibição da personalidade e punições.

A vida dos cinco integrantes representa um universo de aparentes possibilidades e oportunidades. As personagens têm a abundância superficial e Virgínia enxerga-se seca em comparação a elas pela falta de uma fonte e de uma ciranda. A protagonista se compara com as irmãs e os amigos diversas vezes, desde as roupas até os passeios e privilégios materiais. Ela fantasia que, um dia, iria compartilhar da mesma fonte de privilégios e é atrás dessa água que a heroína corre.

Sobre a água, Chevalier e Gheerbrant (1990, p. 15) afirmam que:

As águas, massa indiferenciada, representando a **infinidade dos possíveis**, contêm todo o virtual, todo o informal, o germe dos germes, todas as promessas de desenvolvimento, mas também todas as ameaças de reabsorção. [Grifo do autor]

A primeira descrição da fonte, por Virgínia, vem como: “É tão bom beber aquela água, tão geladinha!” (TELLES, 1998, p. 19). A água é vislumbrada, de longe, com temperatura agradável, fecunda, que pode transformá-la em princesa, assim como as irmãs são vistas por ela: “Bruna e Otávia parecem duas princesas.” (TELLES, 1998, p. 19).

Ademais, a imagem de príncipes e princesas, como comparativos com os personagens, reforça a forte idealização do referido grupo pela protagonista. Otávia, Bruna e Conrado são admirados como superiores a ela em virtudes, posição econômica e social que Virgínia pretende alcançar. Ela almeja ascender socialmente e receber o amor e a admiração dessas pessoas quando igualar-se a elas, participar da mesma roda em volta da fonte de possibilidades.

O amor do verdadeiro pai, Daniel, pela mãe, Laura, também é representado com essa imagem principesca. A protagonista, duas vezes na obra, relaciona as personagens de Daniel e Conrado. Ambos são príncipes:

Virgínia ficou pensativa, era como se Luciana tivesse ouvido Bruna falar. Nunca mais Daniel teria uma tarde assim, por exemplo, pensou voltando o olhar para a gravura colorida do calendário. Ali estavam dois namorados sentados debaixo de uma árvore, num piquenique com morangos e flores transbordando de um cestinho. Ela estava radiosa no seu vestido esvoaçante, os cabelos louros soltos até os ombros, o chapelão de palha atirado na relva. O moço vestia um suéter branco, calças de flanela também brancas e estava inclinado sobre a moça, como se lhe aspirando o perfume. Era um pouco parecido com Conrado assim com um ar de príncipe. (TELLES, 1998, p. 14-15)

Essa comparação entre as duas personagens masculinas também é citada e interpretada por Cristina Ferreira Pinto (1990), em sua obra *O Bildungsroman feminino: quatro exemplos brasileiros*. Segundo a ensaísta, o círculo de amigos ao qual Virgínia tanto almeja pertencer é alimentado pela fonte paterna, os preceitos da sociedade patriarcal que reprime a mulher e a comanda:

Nessa pequena sociedade, em que o Pai centraliza a autoridade das instituições sociais e o poder econômico, Virgínia não encontra lugar,

porque ela é uma ameaça de desequilíbrio para o sistema de transmissão dos valores materiais burgueses e, ao mesmo tempo, um símbolo do ato de rebelião contra a autoridade paterna realizado por Laura, a mãe. (PINTO, 1990, p. 134)

A fonte em que os anões bebem representa a psique dominante do Pai, que comanda, reprime, castiga e decide os destinos. O grupo pertence a uma realidade brasileira em decadência, que, contudo, luta para sobreviver. Virgínia está à margem dela, pois nasceu em meio à rebelião da mãe contra esse comando paterno.

Natércio, ao contrário de Daniel, é quem alimenta o grupo dos cinco amigos com o luxo, o dinheiro e o comando; age exatamente de modo oposto com a mulher. Durante as primeiras páginas da narrativa, é Daniel quem cuida de Laura e Virgínia, protegendo uma e instruindo a outra. É uma personagem masculina com atitudes femininas. O mesmo se percebe em Conrado e se firma no final do segundo capítulo, quando fica claro que o membro do grupo não é ativo, permanece contemplativo, abstendo-se da brincadeira social de hipocrisia e mentiras. Daniel e Conrado são príncipes encantados, idealizados por terem atitudes tão delicadas em meio a uma sociedade bruta e rígida como a patriarcal.

Outra imagem importante atribuída a Daniel é a sua aparência sombria, com a barba azul:

Nessa posição, com uma sombra de barba azulada no rosto fino e com aqueles cabelos crescidos, ele [Daniel] era igual ao cavaleiro da capa de um livro de histórias que ela ganhara na escola, um cavaleiro pálido e triste, seguindo com o olhar um cisne que nadava num lago. (TELLES, 1998, p. 25)

A imagem “barba azul” reporta-se ao conto de fadas *Barba Azul*, recolhido por Charles Perrault. A personagem do conto mata seis de suas esposas que entram em um quarto proibido. Ele oferece a elas todo o conforto, mas um dos quartos é a perdição de todas elas, pois, quem entra, morre. Na citação acima, a alusão a “barba azulada” de Daniel permite associar a tensão relacionada a entrada de Virgínia no quarto que lhe é “proibido”: o da mãe louca.

Ele sabe que ela e a sociedade o culpam pela loucura de Laura, tanto quanto a morte das seis esposas é culpa do Barba Azul: “Bruna disse que se minha mãe não tivesse se separado do meu pai não estava agora assim doente.” (TELLES, 1998, p. 14). Naquele quarto está a prova de um “crime”, o sangue e os fragmentos

das esposas são representadas por Laura e a sua mente também fragmentada. No quarto está a prova de uma rebelião contra a sociedade patriarcal burguesa, por parte de Laura e Daniel, mal sucedida. Para os integrantes sociais, como Bruna, ambos transgrediram os preceitos da religião patriarcal, mantendo um relacionamento fora do casamento e as marcas estavam estampadas em ambos:

Virgínia levantou-se de um salto. Daniel entrava. Rápido, tomou entre as suas as mãos da doente. Inclinou-se.  
 – Então, minha querida?  
 – Daniel, Daniel...  
 Ele dirigiu a Virgínia o olhar consternado.  
 – Eu já lhe pedi que não entrasse aqui sozinha.  
 – Mas, tio Daniel, ela chamou...  
 – Você deveria ter-me avisado, eu estava no escritório, dormia na poltrona, por isso não vim antes. (TELLES, 1998, p. 32)

A narrativa também deixa pistas de que o assassinato da parceira acontecerá na obra de Lygia assim como no conto de Perrault, tornando-se mais claro o fato na última conversa entre Virgínia e Daniel:

– Ela [Laura] piorou, sim. E Bruna disse que... que depois de um certo ponto...  
 – Eu sei. Mas ela não vai chegar a esse ponto.  
 – Então ela vai sarar?  
 Ele demorou para responder. Encarou-a:  
 – Também não. (TELLES, 1998, p. 54)

A imagem da “barba azul” é uma das mais sutis da narrativa, compondo pistas que o narrador distribui ao longo das aparições da personagem Daniel. A transgressão social estava marcada no quarto de Laura.

Como Pinto (1990) reforça, Laura e Daniel rejeitam os padrões sociais ditados pelo Pai, contudo não conseguem lidar com essa exclusão social. A loucura de Laura é prova criminal da impossibilidade da personagem de libertar-se totalmente do domínio paterno. Daniel decide levar consigo o crime, matando a mãe de Virgínia e a si próprio, no final da primeira parte. A protagonista pressente isso e leva o leitor a pressentir também, através dessas pequenas pistas ao longo da narrativa.

Virgínia é filha da transgressão dos antigos preceitos patriarcais e todos, na narrativa, pressentem isso. É o maior motivo da sua exclusão. As irmãs e amigos a excluem da roda, pois bebem da fonte do Pai – os ditames patriarcais da sociedade burguesa, como afirma Pinto (1990) –, diferentemente da protagonista, oriunda da

fonte matriarcal, consolidada por Daniel, homem delicado e intelectual, que cria Virgínia distante das relações de dominação e autoridade, características do patriarcalismo. Ele deixa para a personagem seu legado intelectual: os livros, que a incentivam a aprender e a buscar a autorrealização.

Nos encontros com o grupo de cinco amigos, o leitor percebe nitidamente a tentativa mal sucedida de Virgínia de pertencer à ciranda:

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 a 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”. Observou-a com afetuoso interesse: “Ela continua não se parecendo nada com Otávia nem com você.” Bruna teve um sorriso. “Virgínia não se parece com ninguém.” (TELLES, 1998, p. 63)

Intuitivamente, os outros sabem que Virgínia não pertence ao seu grupo social. Segundo Pinto (1990), a protagonista simboliza o fruto de um erro, para o grupo do domínio paterno na sociedade, “Nessa pequena sociedade, em que o Pai centraliza a autoridade das instituições sociais e o poder econômico, Virgínia não encontra lugar, porque ela é uma ameaça de desequilíbrio para o sistema de transmissão dos valores materiais burgueses.” (PINTO, 1990, p. 134). A mãe abandonara o lar para viver com o amante, e a personagem Virgínia é fruto concreto dessa violação dos valores patriarcais que alimenta o grupo dos cinco amigos. Ela não pode alimentar-se dessa mesma fonte, já que nascera de outra:

[...] 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. Atirou a água na cara risonha do anão de carapuça vermelha. E sorriu sem vontade. 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)

Percebe-se que Natércio, o pai de Bruna e Otávia, é nitidamente um representante da Lei Paterna. O Chefe da família, provedor do sustento e da ordem,

de acordo com as suas próprias regras, é a fonte da qual os cinco anões bebem e torna-se mais clara essa dependência na segunda parte da narrativa. “[...] Otávia! – atalhou-a Bruna. A boca, em triângulo, crispava-se feroz. – Papai não que quer se fale nesse nome, você sabe disso.” (TELLES, 1998, p. 42).

Em contraste com a imagem dos anões, que representam os aspectos ocultos inconscientes da mente humana e são irônicos por trazerem consigo a verdade que muitos não veem, surge a imagem da fada, que voa e vive na luz do mundo: “[...] ‘Diz onde quer ir e eu te levo’, sussurrou-lhe. Tinha a obscura esperança da formiga ser uma fada. ‘Disfarçou-se assim só para me experimentar’.” (TELLES, 1998, p. 73).

A imagem da fada “satisfaz ou decepciona os mais ambiciosos desejos” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1989, p. 415). A “fada”, em *Ciranda de Pedra*, aparece em dois momentos com o mesmo sentido: a esperança de alçar voo, se livrar de todas aquelas raízes que prendem a protagonista naquele universo de solidão e revolta. A solidão é provocada pela exclusão, e a revolta, nascida dessa mesma. Os anões a puxam para o submundo, são as raízes que Laura tanto teme e é vítima: “Nos jardins de ouro, a mãe sorria entre os anjos, os cabelos soltos, vaporosa como uma fada indo ao encontro de Deus. Fechou os olhos, quis sustentar a visão, mas não conseguiu.” (TELLES, 1998, p. 76).

Na morte, Laura livra-se do submundo ao qual pertencera e fora castigada um dia: a ciranda de anões alimentada pela fonte paterna. Contudo Virgínia continua caminhando nesse submundo, buscando participar da roda e, nos momentos de rejeição, desejando alçar voo para longe desta.

A morte de Laura é um momento de novas mudanças no percurso de Virgínia. Momento de morte e renascimento de um aspecto importante. Virgínia descobre quem é seu verdadeiro pai. Reconhece o principal motivo de sua rejeição na ciranda e corta os últimos fios que a ligam com a fonte patriarcal.

O cipreste é a imagem que melhor representa esse momento. A árvore é uma das imagens mais recorrentes nos contos de fadas. Noemi Paz a menciona em sua obra *Mitos e Ritos de Iniciação nos Contos de Fadas* (1995). A árvore é símbolo da vida, da constante evolução. Nela vivem os quatro elementos da vida: água, terra, ar e fogo. De acordo com Chevalier e Gheerbrant, (1989, p. 84): “[...] a água circula

com a seiva, a terra integra-se a seu corpo através das raízes, o ar lhe nutre as folhas, e dela brota o fogo quando se esfrega os seus galhos um contra o outro.”. O cipreste, que pertence a um grupo de árvores coníferas de origem estrangeira, é símbolo também de longevidade e vida, mas, em contraponto, é considerado símbolo do subterrâneo, da morte, pelas culturas gregas e romanas. Árvore muito comum em cemitérios, representa a morte, o submundo e a ressurreição. É também o símbolo das virtudes espirituais.

Em *Ciranda de Pedra*, o cipreste representa a morte dos ideais patriarcais da sociedade. O Pai perde, aos poucos, seu comando perante o grupo, embora continue a sustentá-lo espiritualmente e financeiramente. O cipreste marca, no fim da primeira parte da narrativa, o envelhecimento da fonte paterna e prevê uma futura decadência social naquela ciranda que tanto exclui a protagonista:

Virgínia sentou-se defronte da irmã. Apesar da escuridão, podia ver um dos ciprestes através da vidraça; mas assim que a nuvem cobria a lua, ele se transformava num velho alto e seco, curvando-se e gemendo sob o açoite do vento. (TELLES, 1998, p. 76)

Após essa passagem de prenúncio da degeneração e morte dos valores patriarcais, o cipreste representa a morte dos últimos fios que ainda conectam Virgínia a esses valores, sistematizados no temor ao castigo de Deus, profetizado pela irmã mais velha, a todos aqueles que desafiam as ordens do paternas.

O cipreste também representa a vida social daquele grupo, conectada ao submundo onde se julga e condena os vivos. A protagonista joga a Bíblia de Bruna pela janela, ao pé do cipreste, onde julgará e enterrará, de vez, a reprovação da mãe e do verdadeiro pai por desobedecerem aos valores patriarcais:

Entrelaçou as mãos, os ombros sacudidos por soluços. “Papai, papai!” – chamou baixinho. Mas só o cipreste pareceu ter ouvido o apelo: fez um meneio sob o vento e em seguida curvou-se um velho galhofeiro numa reverência.

A voz de Bruna vinha lá de baixo, 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)



Virgínia enterra a influência da religião patriarcal que julga e pune todas as ações contra as leis do pai de família, chefe da sociedade burguesa, e se assume na posição marginal, aquém dessa fonte, como disserta Pinto (1990).

A primeira parte encerra-se com a partida da protagonista daquele ambiente que tanto a exclui. Afasta-se para uma reclusão na escola interna, onde cumprirá a promessa de crescimento nos estudos, destoando-se das irmãs. Sente o desejo de enfrentar os castigos, pondo em prova a credibilidade na “religião” patriarcal: “Quando chegasse o dia do castigo na torre, não teria medo. Que importava a escuridão? E nem se abrigaria atrás dos anjos, atirara-os há pouco pela janela juntamente com a Bíblia.” (TELLES, 1998, p. 88).

## 2.2 UM LUGAR NA RODA

A segunda parte da obra inicia-se com conclusão dos estudos de Virgínia, formada em línguas, e o retorno à casa das irmãs. Através das reflexões da personagem, o narrador resume a estada desta no internato:

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 suportara 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 exceção, um caso especial. Não pode participar das regalias a que as demais têm direito.” (TELLES, 1998, p. 97)

Virgínia permanece à margem da sociedade. Aceita como “caso especial” no internato, foi excluída dos direitos que todas as outras alunas possuíam, filhas de famílias estruturadas socialmente. Contudo, nesse primeiro momento, a personagem mostra-se desinteressada pela opinião dos demais que a cercam.

Ela retorna para a casa das irmãs e de Natércio:

Ali estava o casarão cinzento, esparramado tranquilamente em meio do gramado. Notou que os quatro ciprestes tinham desaparecido. E lembrou-se

daquela noite em que um deles, fustigado pela tempestade, curvava-se numa reverência maligna na direção da sua janela.

– E os ciprestes?

– Foram arrancados.

“Eis aí, até a casa está mudada”, pensou enquanto seguiam pela alameda de pedregulhos. Voltou-se para a casa vizinha. A cerca de fícus parecia agora tão menor, alargada a antiga passagem, indicando que agora eram adultos que cruzavam por ali. (TELLES, 1998, p. 104)

Os ciprestes desapareceram. A imagem que remetia à morte e, ao mesmo tempo, ao submundo, onde se julga e condena os vivos, fora ceifada. A força daqueles preceitos ditados pela sociedade patriarcal estavam enfraquecidos. As crianças cresceram. Muitas coisas atenuaram-se com o passar desses anos e isso se torna claro com o corte na árvore que ligava aquele universo vivo ao submundo. O presságio deste momento é que as atitudes que antes eram motivo de punição passaram a ser ignoradas.

Os anões da ciranda de pedra junto à fonte, no jardim, alteraram-se na visão da protagonista, que, segundo o narrador, vislumbra-os mais fracos em sua força vital:

Deteve o olhar na 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)

Os anões – que representam a impossibilidade de justiça, o impedimento da mulher de se libertar dos preceitos sociais patriarcais – estão mais fracos e a fonte que os alimenta também está sem forças, não é tão farta quanto era aos olhos da menina Virgínia. Ainda existe, contudo. E essa existência deixa claro que a heroína terá de enfrentar novos desafios antes de desligar-se totalmente do velho desejo de pertencer à roda de amigos. O reconhecimento da fonte, mesmo que débil, é o reconhecimento do desejo, mesmo que fraco, de pertencer à ciranda dos anões.

A protagonista chega à casa com a intenção de exibir a mesma indiferença sentida por meio do internato:

“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 tranquilidade.” Disse e sorriu por não precisar mentir. Por que tranquilidade 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)

Ela quer rejeitar as mãos que a rejeitaram no passado. No entanto, as coisas não saem como o planejado e Virgínia volta a se ver avidamente em busca de um espaço na roda. Ela percebe que a carência daquela menina desajeitada e rejeitada de sua infância estava adormecida no seu interior. O reencontro com a ciranda de amigos despertou-lhe velhos sentimentos:

Agora Afonso conversava com Otávia mas já não podia ouvir o que falavam. Todos os seus sentidos concentravam-se numa única pessoa: Conrado. Aproximou-se mais. Era inútil, inútil, voltara tudo como se não tivesse havido todos aqueles anos de renúncia, amava-o! Amava-o. Sentindo-se observado, ele ergueu a cabeça. Seus olhares então se encontraram. Mas tudo não durou mais que um brevíssimo segundo. Bruscamente ele girou sobre a banqueta e abriu o piano. (TELLES, 1998, p. 108)

Além do retorno do antigo amor por Conrado, também despertam sentimentos como o ciúme da irmã Otávia, o pavor dos julgamentos de Afonso e a revolta pelo mesmo. A heroína se vê perdida na floresta novamente, lutando contra o seu velho monstro: a solidão.

Lygia Fagundes Telles, em algumas entrevistas sobre o romance, afirma que dentre os temas principais de *Ciranda de Pedra*, está a solidão. Inclusive, é uma obra repleta de problemas que atingem a sociedade. Virgínia representa uma condição marginal, por ser filha de mãe separada, ilegítima e por transgredir a imagem da mulher que nasce apenas com a finalidade de casar e ter filhos. Diferente dos preceitos patriarcais, seguidos principalmente pela irmã mais velha, Bruna, a protagonista estuda e planeja um futuro independente de um homem, com sustento próprio e crescimento na profissão.

Em sua entrevista para os *Cadernos de Literatura Brasileira* (SALLES, 1998, p. 35-36), a autora afirma que:

Lygia Fagundes Telles: 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: Seja como for, em *Ciranda* consolidaram-se alguns dos temas que norteariam sua obra futura: rejeição, fuga, solidão.

Lygia Fagundes Telles: A loucura também; há uma personagem que é louca. Mas 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, entende?

A solidão é o maior monstro que Virgínia tem de enfrentar e também é a maior aliada para o amadurecimento e a individuação da personagem. Às vezes, é preciso apenas amar seu monstro para transformá-lo em algo positivo, como o conto de fadas *A bela e a fera*.

É esse pavor da solidão que move a protagonista a buscar um espaço no meio social ao qual não pertence. Virgínia não vive sob as mesmas regras sociais do grupo, contudo, o simples convite para a roda é uma prova de que não está sozinha. Mesmo rejeitando as mãos e a fonte, ela poderia ter esse convite sempre aberto. Rollo May, ao tratar da solidão como parte da busca do homem por si mesmo, em sua obra *O homem a procura de si mesmo* (1990, p. 21-22), afirma que:

Outra característica do homem moderno é a solidão. Ele a descreve com a expressão “estar por fora” ou, caso seja culto, fala em “estar alienado”. Insiste em que é importante ser convidado para esta festa ou aquele jantar, não porque deseje ir, de modo especial (embora, em geral, não vá) nem porque se divirta, busque companheirismo ou compartilhe da experiência do calor humano de uma reunião (muitas vezes não encontra nada disso, mas apenas se entedia). Ser convidado é importante porque prova que não se está sozinho. A solidão é uma ameaça violenta e penosa para muitos que não possuem a noção dos valores positivos do isolamento e até se assustam com a possibilidade de ficar sós. Muitos sofrem do “medo da solidão”, observa André Gide, “e, assim, absolutamente não se encontram”.

May (1990) também afirma que a sociedade rejeita a ideia de solidão. É inadmissível que um cidadão diga que prefere permanecer sozinho. Todos são reflexos da sociedade à qual pertencem. O que uma massa decide, o resto segue e isso distancia o indivíduo, cada vez mais, da sua individuação, do autoconhecimento.

A maior prova que a heroína de *Ciranda de Pedra* deve enfrentar, em sua trajetória, é desfiguração da ideia negativa de solidão, para que possa mergulhar em si, reconhecer-se e descobrir seu verdadeiro lugar na sociedade.

Após o retorno de Virgínia à casa das irmãs, finalmente as mãos, enfraquecidas, oferecem à protagonista um lugar na roda social. Na narrativa, esse enfraquecimento, essa abertura para a protagonista, é marcado com a imagem dos

anões de jardim mergulhando na escuridão, porém expostos para a personagem: “Lentamente Virgínia voltou-se para o gramado. Agora a ciranda de anões mergulhava na escuridão. Ali estavam os cinco de mãos dadas, Conrado, Otávia, Bruna, Afonso e Letícia.” (TELLES, 1998, p. 113).

A primeira a oferecer a mão é Letícia:

Embora sem conseguir vê-la, Virgínia sentia algo de pegajoso naquela boca que se movia mais lenta, mais úmida. Era desagradável também o contato daqueles dedos girando no seu braço. Mas, afinal, fora a primeira a lhe oferecer um lugar na roda. (TELLES, 1998, p.113-114)

Aos poucos, as personagens puxam a heroína, de mão em mão, para trocas de palavras, confidências e planos futuros. Afonso planeja um romance. Bruna pede para Virgínia visitar Frau Herta em seu leito de doença, Otávia confessa seus encontros amorosos, Letícia também tece planos amorosos com a heroína e Conrado troca palavras filosóficas, pois é tudo que pode oferecer, em sua situação de impotência sexual.

Conrado continua sendo vislumbrado por Virgínia como príncipe encantado, inatingível. Ele não está ativo dentro grupo dos cinco amigos, pois sua condição de impotência sexual o deixa à margem da fonte que alimenta o grupo. Porém, a protagonista não sabe desse problema, apenas intui que o amigo está distante do resto do conjunto. Ele vive recluso em uma chácara e se limita apenas a observar todos os acontecimentos com os colegas de roda, tecendo palavras desguarnecidas acerca da vida: “Mas é preciso mesmo descobrir alguma coisa? Basta cantar.” (TELLES, 1998, p.122).

Como observador, Conrado enxerga Virgínia como uma heroína dos contos, que se embrenha no caminho da floresta encantada, confrontando os mais diversos seres obscuros que vivem por lá. Ele também profetiza o sucesso no final da jornada. Na narrativa, a sua fala deixa transparecer o conhecimento de que ela não pertence ao meio dos cinco anões e que a promessa para o futuro é tudo que se opõe aquela sociedade burguesa decadente, conforme aporta Conrado no diálogo a seguir:

– Então, estou em perigo?  
 – Às vezes penso que sim, Virgínia. Mas quando a encontro, quando olho nos seus olhos como neste instante, tenho certeza absoluta de que

atravessará todas as provas e sairá tal como entrou. É como se a mão de Deus estivesse na sua cabeça. Ninguém lhe fará mal algum. (TELLES, 1998, p. 123)

O diálogo acima define a trajetória do herói do conto de fadas, que se arrisca por um caminho solitário em busca de si mesmo. O protagonista dessas narrativas fantásticas parte do seu mundo social – imaturo – e embarca numa jornada simbólica interior para as regiões escuras da psique. Essa partida é representada nos contos quando a personagem encontra uma passagem para o subsolo ou entra em um buraco que leva a outro mundo desconhecido, ou quando ela se aventura numa floresta considerada perigosa. Nesse espaço-outro, ela enfrenta todos os perigos e seres cruéis – os seus próprios medos personificados –, saindo bem-sucedida e recompensada com o amadurecimento do seu Eu – a famosa gratificação em ouro, o comando do reino ou o casamento com um membro da realeza. Todos esses finais também são simbólicos, visto que todas as situações dessas narrativas orais são retóricas, carregando um grupo de imagens pertencentes ao inconsciente coletivo.

Virgínia parte da casa da mãe louca, ainda criança, em busca do seu lugar na sociedade, contudo a busca é muito mais profunda. A heroína tem de reconhecer a si mesma. Reconhecendo-se, aprende a deixar partir tudo o que não combina consigo e busca o que realmente se encaixa na sua verdadeira essência. É a história do amadurecimento feminino em plena sociedade da década de 50 no Brasil.

Uma a uma, as mãos cedem lugar à Virgínia na roda e, em meio estas ofertas tão buscadas pela heroína, surge uma personagem fantástica que causa grande impacto na narrativa e põe sentido em partes que antes passaram despercebidas:

Virgínia vagou o olhar pelos móveis amontoados numa desordem de loucura. Dentre todos, destacava-se um enorme armário preto que chegava até quase o teto. No espelho oval da porta havia um furo aparentemente feito por bala. Deteve o olhar no topo do móvel e veio-lhe a impressão nítida de que alguém se encarapitava lá em cima, um homenzinho de pernas curtas e cara astuta, ouvindo a conversa e sorrindo ironicamente. (TELLES, 1998, p. 133-134)

[...] Lançou um olhar assombrado ao armário louco e no qual estivera empoleirado o visitante invisível, ouvindo a conversa e sorrindo. Adivinhava-o agora dentro do móvel a espiar pelo furo negro do espelho. Baixou a voz para que ele não interferisse [...] (TELLES, 1998, p. 135)

Este “homenzinho”, na narrativa, lembra o famoso personagem dos contos de fadas Rumpelstiltskin, presente no conhecido conto de fadas *A filha do moleiro*, recolhido pelos irmãos Grimm. No conto original, ele é um pequeno homem, ou espécie de demônio, astuto, que realiza trapaças com quem encontra pelo caminho. Ele ajuda o herói com a barganha de algo que ele não enxerga o valor. Essa ajuda fornece o crescimento ao herói e passagem de uma etapa para outra. É esperto e sabe de muitas coisas sobre o mundo, tem nas mãos o segredo que os heróis precisam para triunfar – como transformar palha em ouro.

Essa figura surge diversas vezes na narrativa, oculta na música:

Tim-tim ferro macaquinho!  
Lá debaixo de uma árvore  
Um homem vende laranja  
Um outro vende limão... (TELLES, 1998, p. 25)

Nesse momento da narrativa, ele aparece concretamente na vida de Virgínia, enfatizando a sua sabedoria por trás dos fatos, na vida da heroína. Durante a infância, Frau Herta, que era governanta na casa de Natércio, nunca demonstrara afeto ou preferência por Virgínia, tratava-a com frieza e desdém, o oposto do que dispensava aos amigos da ciranda. Mas as crianças cresceram, já não tinham dependência das atenções de Fraulein. A governanta envelheceu, adoeceu e quando chegara o momento da retribuição, em seu leito de morte, a resposta foi inversa, ingrata:

– Hoje é aniversário dela.  
– Verdade? Coitada, tinha a mania de fazer nos nossos aniversários uns enormes bolos com velinhas. Ao invés dessas flores você deveria levar-lhe um bolo, ela não dispensa o bolo. Nem aquela musiquinha nojenta da tal data querida. [diz Afonso] (TELLES, 1998, p. 127)

Ironicamente, é Virgínia quem visita a enferma, na casa de pensão, dando-lhe afeto e mentiras que poupam o sofrimento da governanta em seus últimos dias. Em meio ao cenário de móveis velhos, poeira, moscas e objetos inutilizados, ela encontra essa figura pequenina e risonha, emergida de sua mente e concretizada na luz da sua consciência como um ser fantástico a lhe avisar que suas virtudes estão sendo testadas e que já é chegada a hora de seguir a verdadeira direção do seu caminho.

Noemí Paz (1995) afirma que é muito recorrente, nos contos de fadas, o surgimento desse ser imaginário, este “homenzinho” ou “homúnculo”. Ele é o:

[...] arquétipo da divindade que testa as virtudes (virtude quer dizer *força*) e atua como porta de entrada para o caminho interior do herói. Uma infelicidade impele o herói a buscar sua verdadeira identidade. Ele está perdido no mundo e não sabe para onde ir. (PAZ, 1995, p. 33)

Ele simboliza o momento de busca do verdadeiro alvo. A heroína está perdendo seu objetivo ao retornar à casa das irmãs. Esquece-se dos estudos, do trabalho e parece focar na tentativa inútil de se encaixar no círculo social que tanto a rejeita. Está na hora de transformar a palha, aquilo que Virgínia considera sem valor, em ouro, o verdadeiro Eu.

O “homenzinho” significa que a verdadeira jornada inicia-se. Virgínia percebe, aos poucos, que aquele grupo não confere com a sua verdadeira essência. Porém a personagem não tem, ainda, o conhecimento consciente da sua essência, só intuições. Muitos heróis dos contos de fadas embrenham-se na jornada pela verdade da alma intuitivamente, compreendendo a verdade somente no final.

Terminada a visita à doente, Virgínia continua seu caminho, circulando em volta da ciranda. Descobre que a irmã mais velha, Bruna, que tanto punira a mãe pela traição ao casamento, também tinha um amante. Diferentemente de Laura, que abandonara Natércio para viver com quem realmente amava, Bruna trai Afonso em segredo e sem planos de separação.

Aos poucos, as aparências dos cinco amigos vão se desanuviando, revelando tudo que existe por trás: “[...] A estranha ciranda! Eram solidários e no entanto se traíram. Eram amigos e contudo se detestavam.” (TELLES, 1998, p. 149). Estava exposta a sociedade das aparências. Aquele que burlava as regras explicitamente, era julgado e punido com todo rigor. Mas quem comete seus “crimes” em segredo, na omissão dos fatos – mesmo que muitos desconfiassem – continuava dentro da sociedade. Não havia liberdade. Bruna poderia viver com quem realmente amava. Letícia não poderia expor, de forma clara, a sua opção sexual. Afonso jamais poderia abandonar o escritório e o trabalho que tanto odiava, para alimentar o desejo de fazer arte com as palavras. Otávia tinha de omitir sua liberdade sexual dos olhos punitivos da sociedade machista, pois somente os homens tinham essa liberdade aceita. Conrado jamais poderia admitir sua impotência sexual, tendo de



oferecer a desculpa do desinteresse por tudo que é mundano. Ele vive da contemplação do mundo, desvencilhando-se assim das perguntas: “E por que ele [Conrado] e Otávia não se decidiram ainda?” (TELLES, 1998, p. 133).

Nesse momento de revelações, a narrativa expõe o quão fraca está a fonte social da qual se alimenta os cinco amigos:

Podia ouvir agora o sussurrar delicado da fonte escorrendo por entre as pedras. Tentou vislumbrá-la. E só distinguiu os anões de pedra com as caras lívidas banhadas de luar. Agora eles se ofereciam sem reservas, de um modo ou de outro, Afonso, Bruna, Letícia e Otávia – todos agora lhe expunham as faces decifradas, tão frágeis como vidro. Faltava Conrado, mas naquela roda tão unida não se podia atingir um sem imediatamente afetar o vizinho. (TELLES, 1998, p. 150-151)

A “fonte delicada” da citação acima contrasta com a primeira descrição da fonte pela protagonista, no início do livro: “[...] 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!” (TELLES, 1998, p. 19).

A descrição da fonte “delicada” esclarece declínio dos valores sociais do grupo, que representa a sociedade burguesa e seus valores patriarcais julgadores e punitivos. Não existe mais aquela força, capaz de saciar a todos, oferecer amparo e realizar vontades. O grupo não tem mais imponência, vivem suas vidas da forma mais discreta possível, aos “sussurros”, como a fonte que os nutre ainda.

Um elemento muito recorrente nos contos de fadas e que surge bastante na narrativa é o “ouro”. Virgínia fala para a amiga, quando criança, que, na casa das irmãs, todos comem em pratos de ouro. Em outros breves momentos da obra, surge novamente essa mesma imagem do ouro relacionado com o grupo dos cinco amigos. Porém, ao fim dos capítulos, quando até a fonte está escassa, a heroína percebe que o ouro tornou-se material frágil e oco. O poder enfraqueceu:

[...] ‘Era uma vez duas ninfas que moravam num bosque, ai! Num bosque onde havia frutos de ouro.’ Instintivamente fechou na mão a bola dourada como se fosse colhê-la. Houve um estalido. E num estremecimento, a frágil casca se desfez em pedaços.  
– Feriu-se, meu bem? – quis saber Rogério. Beijou-lhe a palma da mão. – Feriu-se, sim. (TELLES, 1998, p. 158-159)

Esse gesto, na narrativa, apresenta desejo frustrado da heroína por saciar a fome que a solidão lhe causara. A bola da árvore de natal, que é comparada a um fruto, representa todas as posses que os cinco amigos possuem e desfrutam: a casa, o dinheiro, as amizades, os eventos, os relacionamentos amorosos. Tudo está oco, não há fertilidade nem previsão de prosperidade para os amigos, já tudo fora construído dentro de uma sociedade vazia, alimentada por aparências. O resultado não poderia ser diferente para Bruna, Otávia, Afonso, Conrado e Letícia. Virgínia feriu-se retoricamente ao tentar desfrutar das mesmas posses dos cinco amigos. Ela almeja prosperidade. Sua essência é fértil, e procurar lugar no deserto pode acabar matando toda essa fertilidade.

May (1990) afirma que muitas pessoas relacionam-se com determinados grupos na esperança de que aqueles outros o amparem, curem as feridas psicológicas e os problemas existencialistas. Virgínia olha para a fonte, no centro da ciranda, esperando que a resposta para suas dúvidas existencialistas sejam respondidas. Vê naqueles cinco amigos, a possibilidade de apoio, de amizade, de afeto – a carência que não fora suprida na infância. Ela está só e diversas vezes lamenta isso, porém a ciranda não pode lhe apoiar. As posses são poucas, frágeis, a vida está secando e mal sustenta os cinco. Um novo integrante destruiria o que ainda resta.

Portanto, a força da pedra enrijecida perdura. Por mais que aquele grupo queira, jamais conseguirá permitir novos integrantes. Todo aquele meio começa a perder o valor. A heroína necessita apressar-se logo para buscar o seu lugar num espaço mais amplo que aquele círculo decadente: o mundo.

O corte com a bola da árvore de Natal fora um presságio para Virgínia, caso tentasse desfrutar de algum bem daquele círculo. Mesmo com esses avisos (a fonte secando, o fruto oco, o sentimento de vazio provindo daquele grupo), Virgínia tem a primeira relação sexual com Rogério, amante de Bruna. Esse fato arrasa a heroína por completo, carregando-a para as profundezas mais obscuras do seu eu e despertando todos os monstros existentes por lá: a dor da rejeição, a carência ampliada pela morte dos pais na infância, a solidão, a frieza e o preconceito pelos quais passara. Tudo resulta numa única solução para ela: “Releu a frase: ‘Não posso te esperar [Rogério] por que vou me matar.’” (TELLES, 1998, p. 162). Virgínia

planeja afogar-se no mar e confessa isso para Letícia. O mar representa a grande Mãe. A personagem deseja retornar para as origens, reconectar-se com o cordão umbilical, proteger-se das feridas causadas pelo mundo. Não passa de uma fuga, do abandono da batalha – sentimento que todos os heróis têm antes de perder ou vencer. Quem abandona a batalha, perde. Quem persiste, mesmo com todo o medo e vontade de desistir, vence.

Novamente o “homenzinho” reaparece na narrativa, dando à heroína a resposta às suas perguntas, a mensagem que servirá de chave para vencer os monstros que ela tanto evitara aceitar:

Apertou os olhos doloridos pelo esforço de conter as lágrimas. E lembrou-se de repente do sonho da véspera. Seguia por uma estrada meio nebulosa e tinha tanta sede que já ia cair num desfalecimento quando vislumbrou um homem debaixo de uma árvore. Ao lado dele havia dois cestos, um com laranjas e outro com limões. Comprou-lhe todas as laranjas, mas quando avidamente se atirou à primeira, sentiu-a intragável, com o amargor do fel. ‘Mas são limões!’ disse ao vendedor. E nesse instante viu um homenzinho – aquele mesmo que adivinhara encarapitado no guarda-roupa de Frau Herta – e que agora se balançava no último galho da árvore. Tinha um extravagante chapéu de três bicos e calçava os sapatos de Letícia, aqueles sapatos de camurça vermelha. “Sempre são limões” – disse ele com um sorriso astuto. Rodava nas mãozinhas ágeis uma laranja cor de ouro. ‘Sempre são limões.’  
Seria então esse o sentido da sua cantiga de infância? ‘Lá embaixo de uma árvore um homem vende laranja e outro vende limão...’ (TELLES, 1998, p. 167)

Os sonhos da personagem revelam o seu estado emocional, que segue seu caminho sem compreender, exatamente, o que está fazendo. As atividades daquela sociedade são encobertas, sem explicações, porém Virgínia infere significados a tudo – como o cigarro servindo de ferramenta de apoio para a comunicação – e repete as ações daqueles cinco amigos, na esperança de ser reconhecida como um membro do grupo.

A personagem tem sede, procura a sua fonte da vida. Ela não pertence a nenhum grupo, portanto não tem nenhuma fonte de água para rodopiar com outros amigos. A visão negativa de sua solidão está matando-a por dentro. Ela precisa de parceiros, pois acredita ser essa a única ferramenta que irá abolir esse monstro.

No caminho, encontra um homem que vende laranjas e limões. Ela se atira às laranjas, que representam os frutos que nascem do grupo social dos cinco amigos, Bruna, Otávia, Afonso, Conrado e Letícia. O fato de estarem sempre unidos,

usufruindo do dinheiro de Natércio e de tudo que este pode comprar parece tão doce quanto as laranjas a que a personagem atira-se avidamente em seu sonho. Contudo, ao contrário do que ela imagina, as irmãs e os vizinhos têm frutos amargos, como o fel do limão, alimentados pela sociedade decadente, que pune, julga e condiciona.

Ao provar da primeira, percebe que não existe diferença. Laranjas e limões nasceram da mesma árvore. A heroína buscava o elixir da vida, “a água regeneradora que emana da árvore de ambrosia [...]” (PAZ, 1995, p. 36), e, em contraponto, Virgínia experimentou o caso de amor de Bruna, Rogério – um dos frutos amargos desse círculo social – e essa ação foi rejeitada por ela mesma. Não conferia com o desejo que sente, a sede. Não era o espaço que almejava.

O “homenzinho” surge para informar à protagonista de *Ciranda de Pedra* que qualquer fruto que ela vá experimentar daquele meio social terá o mesmo sabor amargo: “Sempre são limões”.

Esse pequeno homem, que aparece nos contos de fadas, é considerado por Pinto (1990) uma das personificações do arquétipo da iniciação, de quem busca a verdadeira estrada para o caminho interior. Em *Ciranda de Pedra*, ele testa a heroína, Virgínia, em sua jornada. A partir do instante em que ela aceitar o desafio proposto, a busca da verdade interior, não haverá volta: terá de mergulhar nas áreas mais obscuras da psique para descobrir seu verdadeiro “eu”.

Clarissa Pinkola Estés (2014) também fala dessa espécie de sonho, se referindo a ele como o sonho com o “homem sinistro”. Ela afirma que toda a mulher tem uma espécie de sonho iniciático, enviando “[...] imagens que abalam o sistema neurológico e o sistema nervoso da sonhadora, comunicando, assim, a urgência da questão.” (ESTÉS, 2014, p. 82). Ele revela que existe uma situação social intolerável na vida pessoal de quem sonha e que ela necessita reagir e fugir desta, antes que seja tarde. O sonho avisa que Virgínia está tendo uma atitude cruel consigo mesma.

O sorriso astuto do pequeno personagem e suas expressões irônicas nas aparições para a protagonista do romance convidam-na a fazer essa verdadeira jornada na busca de si mesma e a encerrar o círculo negativo de provas, para que se inicie o círculo positivo redentor.

## Segundo Noemi Paz:

A mensagem é a mesma. A infelicidade inicial equivale ao sono adâmico, queda na temporalidade e separação. Esse é um esquema arquetípico com o qual depararemos invariavelmente ao abordarmos o conto maravilhoso e o conto de fadas. A ordem é prosseguir em busca do alvo. (PAZ, 1995, p. 33)

Este é o ponto inicial da verdadeira jornada de Virgínia, que outrora só caminhou consciente, experimentando a infelicidade de não conhecer quem realmente é nem reconhecer a que lugar pertence. O “homenzinho” avisa, simbolicamente, que está na hora de transformar a palha em ouro: reconhecer e valorizar o próprio Eu.

A personagem, aos poucos, desconecta-se daquele ambiente que tanto desejara pertencer, passando a enxergá-lo como realmente é. Não existe espaço nem maravilhas naquele círculo. Tudo estava em sua mente. Esse momento é revelado com o diálogo de Virgínia com a irmã, Otávia, que fala sobre seus casos amorosos:

[...] Por exemplo, que é que você sabe de nós? Que Letícia gosta de mulher? Que Bruna tem um amante? Que Afonso é um pobre-diabo? Que Conrado é virgem? Que eu... Há mais coisas ainda, querida. Mas não, não fique agora pensando que somos uns monstros, não vá querer descobrir crimes, não há cadáveres dentro de nenhuma arca. Apenas há mais coisas ainda. E não adianta ficar aí escarafunchando, que essas você nunca descobrirá. Coisas...

Voltando o olhar apagado para a tela, Virgínia viu de repente que o gato não estava no aquário mas sim atrás dele, é que o vidro e a água eram tão transparentes que ele parecia estar sentado lá dentro. Os olhos também eram agora naturais vistos assim refletidos no vidro. Tudo que ali parecera estranho tornara-se inocente e claro, do entendimento até das criancinhas: um gato olhando um aquário. E a beleza do quadro concentrava-se precisamente naqueles olhos verdes que pareciam se mover acompanhando, pacientes, o circuito percorrido pelo peixe. (TELLES, 1998, p. 173-174)

O cenário completando o entendimento interior da psique das personagens é outra característica forte nas obras de Lygia Fagundes Telles. A paisagem, o tempo, os objetos, tudo que é exterior é o reflexo do estado psicológico dos seres ficcionais da autora. Nesse momento, em *Ciranda de Pedra*, a jornada consciente de Virgínia perde a nebulosidade criada por sua própria mente, para enxergar a dura realidade dos fatos: não só ela era vítima daquela sociedade, como suas irmãs e os amigos. Era clara a fragilidade de todos, que, por nascerem naquele meio e não terem coragem de se desvencilharem dele, tinham de viver dentro, aceitando a decadência

e sobrevivendo à escassez que esta impõe. Essa escassez limita o número de integrantes, portanto torna o círculo rígido. Virgínia percebe que não há espaço e nem poderia querer um espaço.

Sutilmente percebe-se que a heroína vivera em estado neurótico, de acobertamento da realidade pela própria mente. Nesse instante em que a nebulosidade sobre os cinco amigos se dissolve, a personagem é redimida, como os personagens de determinados contos de fadas que são enfeitiçados e depois libertados. É necessário um amadurecimento para que esse feitiço seja quebrado, como no conto de fadas iraniano *A filha-rã do Czar*.

Franz (1985, p. 8) afirma que:

Um ser humano em estado neurótico poderia muito bem ser comparado a uma pessoa enfeitiçada, visto que as pessoas colhidas por uma neurose são susceptíveis de comportar-se de maneira destoante e destrutiva em relação a si mesmas e aos outros. Elas são forçadas a adotar um nível excessivamente baixo de conduta e agir de um modo inconsciente e impulsivo.

Os contos com o tema de redenção não revelam a receita para a cura, já que esse é um processo único que cada um, inconscientemente, efetua, porém representam os diversos processos naturais gerais que possuem todas as psiques.

O diálogo entre Virgínia e Otávia, citado acima, revela o momento da redenção da heroína de *Ciranda de Pedra*, que quebra o feitiço criado pela própria mente e enxerga a realidade. A heroína percebe a necessidade de amadurecer, de desvencilhar-se das distorções que sua própria mente cria, para poder enxergar a vida como realmente é. Este é o momento em que se torna profunda a busca do si mesmo na narrativa.

Está claro para a heroína que o caminho que precisa seguir é simbólico e solitário, para que seja verdadeiro. Segundo Paz (1995, p. 55):

[...] o herói é objeto de uma ação do antagonista, está submetido a um encantamento, liberta-se libertando, demonstra pureza de propósitos, bem como perseverança diante das provas e da frustração; superou a raiva e o medo, renunciou ao prazer passageiro.

A heroína de *Ciranda de Pedra* liberta-se do encantamento criado pela própria mente, libertando os cinco amigos também. Os propósitos da personagem são

claros: ela quer saber quem é e a que lugar pertence. E esse propósito não objetiva custar a paz dos demais. As provas iniciáticas de abandono do medo, da raiva, dos desejos materiais, estão vencidas. Transmutam-se os elementos grosseiros que residem na natureza humana para que seja realizada a conexão verdadeira com a alma. A personagem dirige-se para a jornada verdadeira em busca do si mesmo, do amadurecimento.

A caminhada é marcada da seguinte forma por Telles (1998, p. 139):

Virgínia gaguejou um agradecimento e fechou a porta atrás de si. O quarto estava na penumbra, com as venezianas fechadas e a cama intacta. Aproximando-se da mesa de toalete, ela sentou-se e apoiou o rosto entre as mãos. Na sua frente o espelho, comprido e estreito como um túnel, encerrando lá no fundo uma face. 'Eu?' – perguntou melancolicamente à própria imagem que ia se delineando no cristal. O espelho parecia agora iluminado por uma misteriosa luz a incidir no rosto cada vez mais próximo: primeiro, a fronte lisa e branca, a contrastar com a zona sombria dos olhos, grandes e brilhantes, mas remotos como duas estrelas. Depois, o nariz fino como uma lâmina de cera. E a boca adolescente, de cantos ligeiramente erguidos na leve insinuação de um sorriso que não teve forças para se completar.

Virgínia desviou o olhar do espelho antes que a escuridão dos primeiros instantes se atenuasse mais. Sentia-se protegida assim no escuro, era como se estivesse abrigada no interior de uma concha. Deitou-se num enrodilhamento de feto. Era como se estivesse num ventre.

– Vou dormir anos – sussurrou ainda antes de fechar os olhos. E acrescentou com doçura: – Acordarei quando chegar a hora.

A passagem acima, retirada do romance, marca o momento em que Virgínia faz o trajeto para prova final. O espelho, referido acima, representa a revelação do verdadeiro Eu, dos conteúdos da psique, ocultos até então. Esse material guiará simbolicamente nossa heroína ao encontro de si mesma.

Sobre o espelho, Chevalier & Gheerbrant (1990, p. 393) fazem a seguinte consideração:

O que reflete o espelho? A verdade, a sinceridade, o conteúdo do coração e da consciência: *Como o Sol, como a Lua, como a água, como o ouro*, lê-se em um espelho do museu chinês de Hanói, *seja claro e brilhante e reflita aquilo que existe dentro do seu coração*. Esse papel é utilizado nos contos iniciatórios do Ocidente, no ritual das sociedades secretas chinesas, na narração de Novalis, *Die Lehrlinge zu Sais*, no poema de Mallarmé.

A protagonista adormece e afirma que acordará quando estiver pronta, ou seja, quando alcançar o amadurecimento. O sono é a marca do mergulho para o inconsciente. Para que haja amadurecimento verdadeiro, é necessário aventurar-se sozinho nas camadas mais obscuras da alma, enfrentando todos os monstros que

surgem por lá – medo, rejeição, mágoa, revolta. O herói retornará à luz transformado, com conhecimento sobre si mesmo.

Essa é uma das marcas típicas da trajetória do herói, segundo Campbell (1990): o isolamento. Todo o herói busca o conhecimento espiritual, a resposta para as suas dúvidas existencialistas:

[...] existe uma certa sequência de ações heroicas, típica, que pode ser detectada em histórias provenientes de todas as partes do mundo, de vários períodos da história. Na essência, pode-se até afirmar que não existe senão um herói mítico, arquetípico, cuja vida se multiplicou em réplicas, em muitas terras, por muitos povos. Um herói lendário é normalmente o fundador de algo, o fundador de uma nova era, de uma nova religião, uma nova cidade, uma nova modalidade de vida. Para fundar algo novo, ele deve abandonar o velho e partir em busca da ideia-semente, a ideia germinal que tenha a potencialidade de fazer aflorar aquele algo novo. (CAMPBELL, 1990, p. 145)

Todos esses heróis da história, desde os seres mitológicos e os religiosos, como Jesus e Buda, até os mais populares, como as personagens dos contos de fadas, pertencem ao arquétipo da busca de cada indivíduo pelo si mesmo. Todos falam da trajetória necessária para o processo de individuação: “partida, realização, retorno.” (CAMPBELL, 1990, p. 144).

Em *Ciranda de Pedra*, Virgínia renuncia a todos os prazeres passageiros e aos sentimentos negativos para fazer a viagem solitária ao universo que a ligará, verdadeiramente, com o seu Eu.

Ao retornar a vida externa, a heroína de *Ciranda de Pedra* está de partida. A trajetória simbólica fundou uma nova modalidade de vida. Partiria para o desconhecido, viveria o que ainda não fora vivido, experimentaria o mundo levando consigo apenas o sentimento de satisfação. Encontra-se consigo mesma de verdade, e seu verdadeiro Eu não condiz com aquele meio, que mais parecia um sonho do que uma realidade. Virgínia desvencilha-se daquele círculo vicioso de busca e rejeição. A última aparição do cenário dos cinco anões de pedra mostra o contraste entre os dois mundos – o de Virgínia e o dos cinco amigos. A palavra “nada” finaliza sutilmente o desapego daquele meio decadente:

‘Os cinco’ – pensou Virgínia encaminhando-se para a roda de pedra. Ali estavam os cinco de mãos dadas, cercando obstinados a fonte quase extinta. Achou-os mais reais, mais 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 de nós?’ – Otávia



perguntara. Virgínia acariciou a carapuça de uma das cabeças: 'Nada.'  
(TELLES, 1998, p. 183)

O romance encerra-se com a morte dos valores antigos e o renascimento de um novo universo. A heroína está de partida para uma jornada ainda não vivida, levando consigo todo o conteúdo de uma realização pessoal: o conhecimento espiritual.

Antes dessa nova aventura, despeja na água todos os resquícios de sentimentos que restaram da velha batalha. O velho modo de vida, a fonte escassa que sustenta os cinco amigos, a rejeição, as punições, a solidão imposta e os frutos ocultos daquela sociedade morreram para renascer a nova vida, pura, pronta para ser escrita: "Mergulhou a mão na água, deixando que a correnteza suave levasse seus dedos. Os semideuses eram apenas criaturas humanas." (TELLES, 1998, p. 185).

A única coisa que se mantém firme e que não fora alterada durante toda a batalha, morte e renascimento, é a verdadeira essência da heroína, todo o tesouro mais íntimo da sua imaginação. Essa essência, a matriz interior, é que resistira intacta na jornada, embora Virgínia a quisesse ocultar, e que é aceita no renascimento da nova vida, abundante e fértil:

[...] Existia em verdade o cenário, este era real e permanecia tal qual o imaginara, fiel na sua força revelada naquele tronco, fiel na sua fragilidade resumida naquela formiguinha a subir ousada por um fiapo de relva. Existia, isto sim, a música no ar, branda como a quentura de um ninho no qual a vida é bem-vinda, como bem-vinda é a morte, volta natural aos elementos. Existia a natureza. (TELLES, 1998, p. 185)

Sutilmente, o narrador revela, através da natureza vislumbrada por Virgínia, o tesouro conquistado no final, tal qual os tesouros dos finais felizes dos contos de fadas. Revela-se a Vida na vida, desvencilhada da escravidão imposta pela sociedade, que impõe atitudes. Somente a trajetória heroica liberta o indivíduo dessa escravidão psicológica.

O casamento dos finais dos contos de fadas simboliza a aceitação, por parte do consciente, do inconsciente. O herói, que se lança nessa jornada solitária, inicia incompleto. O final é o encontro que faltava, a individuação, a iluminação do que estava oculto. Virgínia renasce completa. O casamento com o príncipe aconteceu, porém simbolicamente. A obra encerra-se com um recomeço, dando a impressão de

eterno – e “foram felizes para sempre”. Tudo na natureza é cíclico, morte e renascimento:

E colheu uma libélula que vinha a se debater debilmente na correnteza. Colocou-a na haste de um junco. Mas as longas asas continuaram grudadas ao corpo, paralelas e transparentes como um esquite de vidro. Soprou-a em vão. Estava morta. Deixou-a, mas continuava a observá-la: era natural que outra libélula passasse por ali voando, como era natural aquela estar imóvel. Vida e morte se entrelaçavam. E se no momento era difícil amá-las, impunha-se recebê-las com serenidade.

Agora as asas da libélula estremeciam. Moveu as patinhas com esforço. Virgínia aproximou-se e eis que as asas, secas sob o sol, já tentavam alçar voo. Soprou-a. “Vá, não perca tempo!” E vendo que a libélula enveredava por entre os juncos, ficou pensando que mais importante do que nascer é ressuscitar. (TELLES, 1998, p. 186)

A trajetória de Virgínia lembra, em parte, o da personagem principal do conto *Branca de Neve e os Sete Anões* recolhido pelos irmãos Grimm, pois ambas são afastadas de suas casas e postas num mundo desconhecido, onde necessitam de ajuda e acolhimento de um grupo. No entanto, diferentemente do famoso conto popular antigo, no romance de Lygia, os anões são de pedra, rígidos no círculo fechado, ninguém entra ou sai, deixando a heroína do lado de fora da brincadeira. Os anões, representantes da sociedade da época, não são tão receptivos quanto os amigos da Branca de Neve.

A ciranda é uma brincadeira de roda entre as crianças, que acolhe sempre novos participantes. Seu ato tem esse sentido: a integração. De mãos dadas, as crianças rodam e cantam, dividindo alegrias e sorrisos por dentro da melodia rimada. Mas, no meio em que Virgínia foi parar, a brincadeira é diferente. O número de componentes é limitado, os cinco.

Nessa roda-viva, os anões são amigos, mas traiçoeiros, cheios de defeitos e problemáticos, cada um na sua forma. Porém unidos, sempre de mãos dadas. Quem assiste à brincadeira de fora – como Virgínia – acredita, inicialmente, que são apenas personagens felizes, brincando em volta de uma fonte – a fonte da vida, de todos os prazeres e oportunidades que eles usufruem desde a infância. Contudo, à medida que a heroína se aproxima da brincadeira, ela percebe que a fonte está cada vez mais escassa, não é tão gloriosa quanto ela idealizava, antes.

Quando finalmente parece que Virgínia conseguiu amolecer as mãos de pedra e ganhar um convite para a roda, os anões divulgam suas faces verdadeiras,

uma a uma, e jamais poderão socorrer a heroína, porquanto estão em decadência. A personagem percebe, gradativamente durante a obra, que o lugar que tanto procura é interior. A jornada necessária é psicológica e não externa. O romance é a representação da menina em busca do amadurecimento, da transformação em mulher. Toda essa trajetória feminina é pontuada por imagens oriundas dos contos de fadas.

Essas manifestações fantásticas simbolizam os diversos estágios íntimos pelos quais a protagonista passa. São arquétipos universais da cultura humana, que dialogam sobre o amadurecimento. A jornada da heroína de *Ciranda de Pedra* encerra-se com a ideia de morte e ressurreição: eternidade. A eternidade das palavras “e foram felizes para sempre”. Ela ressurge, desperta para um novo mundo.

Virgínia, a protagonista da obra de Telles, empreende uma jornada semelhante à do personagem principal do conto *O Patinho Feio*, de Hans Christian Andersen, publicada pela primeira vez em 1845. Ela busca o seu grupo, a realização do sentimento de integração, que todos buscam. Essa sensação de pertencer a uma turma fornece vitalidade ao indivíduo. Isso oferece a certeza de que ele pertence a um todo e não está mais fragmentado, mas em meio a um espaço de integrações.

Durante a sua trajetória, a personagem do conto de Andersen resiste à rejeição familiar, à ausência de proteção dos pais e ao preconceito dos grupos errados, bem como Virgínia, em *Ciranda de Pedra*. Estés (2014) denomina essa resistência como “natureza selvagem”, que resiste, intacta, dentro de toda mulher, mesmo nos momentos mais difíceis:

[...] o patinho da história simboliza a natureza, que, quando forçada a enfrentar circunstâncias pouco propícias, luta instintivamente para continuar viva apesar de tudo. A natureza selvagem sabe instintivamente aguentar e resistir, às vezes com elegância, às vezes sem muito estilo, mas resistindo assim mesmo. Graças a Deus por esse aspecto. Para a mulher selvagem, a continuidade é uma das suas maiores forças. (ESTÉS, 2014, p. 199)

Instintivamente, mesmo que contra a sua vontade, Virgínia permanece sendo quem é, mesmo que forçando ocultar-se. Ela continua caminhando nas pontas dos pés (como comenta Conrado, no segundo capítulo da obra). Imperceptivelmente mantém os gestos semelhantes aos de Daniel – que denunciam sua verdadeira

origem genética – e permanece destoando da visão social machista da mulher, que deve obedecer, limitar-se ao lar e obter sustento somente do chefe paterno.

Estés (2014, p. 200) afirma que:

Na história, as diversas criaturas da comunidade examinam o patinho “feio” e de um modo ou de outro o declaram inaceitável. Na realidade, ele não é feio. Só não combina com os outros. É tão diferente que parece um feijão preto num balde de ervilhas. [...].

Virgínia, no primeiro capítulo, afirma para Daniel que é feia. Ele, em resposta, nega essa afirmação, dizendo que naquele momento tudo com que ela precisa se preocupar é com um crescimento saudável. No futuro, terá formas de mulher, que serão belas e distintas, dona de uma “beleza quase que velada” (TELLES, 1998, p. 58). O homem terá de descobrir todo seu conteúdo para amá-la e ser aceito por ela, diferentemente da mulher criada pela sociedade machista, que deve preocupar-se apenas com a aparência, desde a infância, para obter um casamento e boa estrutura econômica através do marido.

Assim como o patinho feio, a protagonista de *Ciranda de Pedra* procura seu lugar nas companhias erradas. Ela repete esse comportamento frustrante diversas vezes na narrativa, causando feridas a si própria em todas as tentativas. Suas tentativas a colocam lá no alto, no nível de motivação, para logo rebaixá-la ao nível depreciativo. Ou seja, o momento de felicidade é curto quando se tenta ser quem não é. Logo a verdadeira natureza responde àquelas atitudes destoantes, mostrando que estas sufocam e não alimentam o que é verdadeiro na sua essência.

Estés (2014, p. 211) diz:

[...] Quando a mulher se volta para um comportamento repetitivamente compulsivo – reencenando um comportamento frustrante, que provoca decadência em vez de uma vitalidade permanente – com o objetivo de abrandar seu isolamento, ela na realidade está causando mal ainda maior porque a ferida original não está sendo tratada e a cada incursão ela ganha novas feridas.

Esse processo é fortemente representado quando Virgínia se relaciona com Rogério. Essa relação traz um aviso. Ela necessita parar com a atitude repetitiva e frustrante antes que sua decadência torne-se irreversível. A fala do último sonho da personagem, “são sempre limões”, também significa que todas as atitudes que ela tomara até ali foram as mesmas. Ela continua se destruindo na tentativa de saciar a

sede com o fruto errado. As aparências – limões e laranjas – são distintas, mas todas provém da mesma árvore. Portanto, “são sempre limões” amargos e destrutivos, que causam mais feridas em vez de saciar a carência.

Quando finalmente compreende as mensagens do seu íntimo, assim como o patinho feio, Virgínia isola-se daquele universo errado na busca da cultura que mais combina com sua verdadeira essência. Esse é o final da obra: o início da busca do verdadeiro espaço.

Estés (2014, p. 215) discorre:

Apesar de ter seus aspectos negativos, a psique selvagem consegue resistir ao isolamento. Ele faz com que tenhamos um anseio ainda maior no sentido de libertar nossa própria natureza verdadeira, e provoca em nós um desejo intenso por uma cultura que combine com a nossa natureza. Só esse anseio, esse desejo, já faz a pessoa prosseguir. Ele faz com que a mulher continue a procurar. E, se não consegue a cultura que a estimule, geralmente ela resolve criar, ela mesma, essa cultura. Isso é bom, pois, se ela a criar, outras que vinham procurando há muito tempo chegarão misteriosamente um dia, proclamando com entusiasmo o fato de estarem procurando por ela o tempo todo.

A protagonista parte, portanto, consciente de quem realmente é (um cisne, por exemplo) em busca do seu verdadeiro grupo, aquele que aceita sua própria individualidade e sua beleza tais como são. A narrativa encerra-se com o apagar (o entardecer) daquele grupo que não serve e a esperança de continuidade, precedida da ressurreição dos aspectos psicológicos de Virgínia.

### 2.3 O AMADURECIMENTO

Todo ser humano busca um sentido para a vida. Essa procura é a resposta para a pergunta “Quem sou eu?”, que Joseph Campbell (1990) chama de a jornada do herói em direção a autodescoberta. Os heróis míticos representam simbolicamente a viagem comum humana, pois o herói tem de se desvencilhar de todos os desejos passageiros e se embrenhar nos cantos mais profundos do desconhecido – a alma. No final, resta apenas aquilo que é eterno (“foram felizes para sempre”): a individuação.

Essa ida às camadas mais obscuras da mente humana é a transformação espiritual mais difícil que uma pessoa pode galgar. Existem armadilhas ocultas na

nossa psique, predadores naturais que destroem o herói desentendido e ingênuo. Muitos se perdem nesse trajeto, outros não o iniciam, por medo. Campbell (1990, p. 15) afirma que:

Quando se submete a uma transformação espiritual, sem estar preparado para ela, você não tem meios de avaliar o que lhe acontece e o resultado são as terríveis experiências de uma viagem funesta, como era costume dizer em relação ao LSD. Se você souber aonde está indo, a viagem não será funesta.

Apesar desse risco, é de fundamental importância para um indivíduo descobrir quem é e o lugar que ocupa no mundo, para que, assim, possa se inserir numa ordem social significativa. Essas respostas podem ser encontradas na trajetória empreendida pelos heróis dos contos de fadas e dos mitos.

Como já foi dito, os mitos têm valor semelhante ao dos contos de fadas: expressar os processos psíquicos do inconsciente coletivo. Ambos os tipos de histórias têm a capacidade de apontar os estágios pelos quais o ser humano passa para a individuação, o amadurecimento, o conhecimento de si. O que difere os contos de fadas dos mitos é a inclinação que o primeiro tem para expressar as estruturas mais básicas e comuns da humanidade, diferentemente dos mitos, que exprimem conteúdos mais específicos de uma região e cultura, conforme Marie Louise Von Franz (1990).

Walter Benjamin (1980) também concorda com esta afirmação e acrescenta que os contos de fadas, por serem textos primitivos, dialogam com as crianças sobre a vida, auxilia-as no estágio de compreensão das aflições que as assolam e as preparam para a sociedade a qual tem de relacionar-se. Por esta razão, teóricos, como Campbell, atribuem a essas histórias orais antigas o valor de "histórias para crianças". Benjamin (1990, p.69-70) observa que:

O conto-de-fadas, que ainda hoje é o primeiro conselheiro das crianças, porque foi outrora o primeiro da humanidade, permanece vivo, em segredo, na narrativa. O primeiro narrador verdadeiro é e continua sendo o dos contos de fadas. Onde era difícil obter um bom conselho, o conto-de-fadas sabia dá-lo, e onde a aflição se mostrava extrema, mais próxima estava sua ajuda. A aflição vinha do mito. O conto-de-fadas dá-nos notícia dos ritos mais antigos que a humanidade instituiu para espantar o pesadelo que o mito depositara no seu peito. Mostra-nos, na figura do bobo, como a humanidade se faz boba diante do mito; mostra-nos, na figura do irmão mais moço, como aumentam suas chances com a distância em relação ao tempo mítico primitivo, mostra-nos na figura daquele que parte para aprender o temor, que as coisas de que temos medo são transparentes;

mostra-nos, na figura do inteligente, que as perguntas que o mito faz são simplórias como a pergunta da Esfinge; mostra-nos, na figura dos animais que socorrem a criança no conto-de-fadas, que a natureza não está obrigada apenas em relação ao mito, mas prefere reunir-se em torno do homem. O mais aconselhável - assim o conto-de-fadas ensinou há tempos à humanidade, e assim ainda hoje ensina às crianças - é enfrentar os poderes do mundo mítico com astúcia e superioridade.

Nesses embates de faz-de-conta, surge, para o herói, a resposta chave, que destrói ou desenfeitiça, em meio ao momento mais sombrio de luta, simbolizando as etapas de luta e vitória para todo homem que cumpre sua jornada interior. Quem escuta uma dessas narrativas a entende, mesmo que inconscientemente, pois ela desperta a linguagem simbólica herdada das antigas gerações e adormecida na inteligência. As imagens que as narrativas carregam são, portanto, códigos universais que nossos ancestrais utilizavam e, ainda hoje, é falado pela psique. Campbell (1990, p. 39) afirma que:

Você tem o mesmo corpo, com os mesmos órgãos e energias que o homem de Cro-Magnon tinha, trinta mil anos atrás. Viver uma vida humana na cidade de Nova Iorque ou nas cavernas é passar pelos mesmos estágios da infância à maturidade sexual, pela transformação da dependência da infância em responsabilidade, própria do homem ou da mulher, o casamento, depois a decadência física, a perda gradual das capacidades e a morte. Você tem o mesmo corpo, as mesmas experiências corporais, e com isso reage às mesmas imagens.

Campbell sugere que os mitos sejam lidos e compreendidos pela metáfora. O mesmo se pode dizer dos contos de fadas: deve-se transcender para além do que a imagem expressa. Erich Fromm (1983) e Campbell (1990) concordam na opinião de que a sociedade perdeu a capacidade de pensar por imagens, de compreender suas mensagens: “Nosso pensamento é predominantemente discursivo, verbal, linear. Há mais realidade numa imagem do que numa palavra.” (CAMPBELL, 1990, p. 64).

A linguagem simbólica está inconsciente no ser humano. Fromm (1983) afirma que a linguagem feita por símbolos caiu em desuso pelo homem moderno, preocupado com o econômico e tudo que a ciência pode responder. Ele diz que, para os povos antigos, não compreender essas expressões significativas da mente humana “atingiria as raias do analfabetismo” (FROMM, 1983, p. 16). Para ele, o homem tem necessidade de aprender esses códigos antigos desde os primeiros anos de crescimento. Segundo o psicanalista alemão:

A linguagem simbólica é uma língua em que as experiências íntimas, os sentimentos e pensamentos são expressos como se fossem experiências

sensoriais, fatos do mundo exterior. É uma linguagem cuja lógica difere da linguagem convencional que falamos de dia, uma lógica em que as categorias dominantes não são o espaço e o tempo, mas sim a intensidade e a associação. É o único idioma universal jamais criado pela raça humana, o mesmo para todas as criaturas e para todo o curso da história. É uma língua com gramática e sintaxe próprias, por assim dizer, e cujo conhecimento é imprescindível para se poder entender o significados dos mitos, dos contos de fadas e dos sonhos. (FROMM, 1983. p. 16)

Em *Ciranda de Pedra*, de Lygia Fagundes Telles, os acontecimentos externos são o segundo plano, tendo como foco as experiências íntimas da personagem principal Virgínia. Essas experiências são sentidas e interpretadas através das imagens dos contos de fadas, que dão intensidade e profundidade aos processos psicológicos pelos quais a personagem passa. Para a compreensão profunda da obra, associam-se essas imagens ao significado que possuem historicamente.

Essas imagens são códigos universais, que exprimem os estágios que a heroína passa na busca de si mesma. Encerrando a narrativa com êxito nessa jornada, Virgínia amadurece.

Esse amadurecimento é um dos aspectos principais que permitem relacionar o romance de Lygia na definição de Romance de Formação (*Bildungsroman*) Feminino, que Cristina Ferreira Pinto (1990) prefere chamar de romance de “Renascimento e Transformação”. A protagonista abandona a busca pela integração social para alcançar algo mais valioso para sua intimidade: a integração do Eu.

Os eventos externos— como a rejeição social, o preconceito, a punição a tudo que vai contra os ditames patriarcais – registram transformações emocionais e psicológicas sobre Virgínia. A narrativa, em 3ª pessoa, foca nos acontecimentos interiores dela, motivados por fatos exteriores. Essas transformações resultam na morte e no renascimento da personagem fora da sociedade a que tanto procura adequar-se.

O primeiro modelo de *Bildungsroman*, nascido na Alemanha no séc. XVIII, era focado no crescimento educacional e espiritual do homem, integrando-se à sociedade, no final. É um romance de renascimento e transformação do ser humano. No entanto, esse modelo antigo se difere do *Bildungsroman* Feminino, surgido no séc. XX. Para que haja maturação da mulher, tem de haver a recusa à integração social. Segundo Pinto (1990, p. 15-16):



[...] no 'romance de renascimento e transformação' existe a possibilidade de um final positivo para a protagonista, ou seja, há um sentido de vitória pessoal, de realização das aspirações individuais da personagem. No 'Bildungsroman', entretanto, essa possibilidade é quase sempre nula, porque a integração social da mulher tradicionalmente exclui qualquer chance de auto-integração e realização [...].

A sociedade reduz a mulher à obediência, destacando o poder dos homens enquanto categoria social. Não compreende, portanto, a realização profissional e íntima da mulher, a necessidade de transcender os deveres de casamento e lar. A solidão é a única forma que aproxima a mulher de si mesma. Porém, aceitá-la, como já foi visto, assusta muitas pessoas. Ela é um monstro que a mulher precisa ter a coragem e a sabedoria de transformar em aliado, galgando, assim, a vitória.

Telles apresenta outro processo de *Bildungsroman*, em *Ciranda de Pedra*. Além da protagonista, Laura, mãe de Virgínia, também tenta transgredir os preceitos rígidos da sociedade para se integrar consigo mesma. Ela percebe no marido, Natércio, a morte de tudo que tanto amou e abandonou em prol dos papéis de esposa e mãe. A personagem separa-se do marido para viver com outro homem e a filha ilegítima, fruto de uma traição ao matrimônio. A personagem transgride as normas sociais, mas isso a leva à decadência. Ela não consegue conviver com a rejeição social e perde-se no processo. Os efeitos foram devastadores, tal como Campbell (1990) assegura, a todos aqueles que não sabem nadar pelas camadas obscuras da própria mente e deixam-se engolir pelo medo, pelas ansiedades, pelo apego a tudo que não pertence a sua essência. O resultado é desolador: a loucura.

Sobre a loucura, Pinto (1990, p.18) exprime que:

A interrupção do 'Bildung' da personagem feminina se dá frequentemente, portanto, pela aceitação de um papel social que já de antemão lhe tinha sido destinado, como o de esposa e mãe. Outras vezes essa interrupção se dá de maneira mais brusca – *truncamento, mutilação*, física e/ou emocional, de um destino "fracassado", isto é, o destino de uma mulher que foge aos padrões sociais de feminidade. Verifica-se então que o final 'truncado' de muitos 'Bildungsroman' pode também representar um modo indireto, mudo, de protesto, uma rejeição da estrutura social que exige da mulher submissão e de dependência. Essa forma de rejeição 'muda' é observada não só em 'romances de aprendizagem' mas também em outras formas narrativas nas quais o desenvolvimento da protagonista leva-a ao suicídio ou à loucura. [...] O suicídio, a loucura, a alienação imposta ou involuntária, são elementos constantes na experiência feminina, tanto em sua literatura como na vida real. [...] Assim, tanto a morte como a loucura podem ser entendidas como uma forma de punição da mulher que tentou ir além dos limites sociais normalmente aceitos, ou como a *única* forma de rejeição desses mesmos limites: como tentativas fracassadas de escapar às imposições do grupo social, ou como fugas realizadas com êxito, recusas

que se afirmam através dos únicos canais de expressão que a mulher (escritora e personagem) via abertos.

Laura se pune psicologicamente pela audácia de ultrapassar os limites ditados pelas regras sociais. A personagem deixa, aos poucos, o medo, a frustração e as ansiedades assassinares a heroína que deu início a busca de si mesma. A situação da personagem retoma, como já mencionado, o conto de fadas *Barba Azul*, de Charles Perrault. A submissão, o apego ao Ego e a ingenuidade que matam diversas características importantes da psique da personagem – como a criatividade feminina, o potencial de desenvolvimento de todos os tipos de perspectivas novas e interessantes para a vida. Contudo, diferentemente do final do conto, onde a protagonista enfrenta o mal, enviando-o para uma região onde não terá mais ação, a mãe de Virgínia se rende a esse mal até a morte emocional e, por fim, física.

Clarissa Pinkola Estés (2014) discorre sobre esse mal, denominando-o predador da psique, existente em todas as mulheres. Virgínia e Laura, de *Ciranda de Pedra*, representam a mulher ingênua, que começa a jornada heroica desinformada de tal predador. É preciso ter as atitudes certas para desmascará-lo e não se deixar sucumbir. Estés diz que toda mulher é capturada temporariamente por esse predador natural próprio:

Nós todos nascemos *anlagen*, como o potencial núcleo de uma célula: em biologia, a *Anlage* é a parte da célula caracterizada como 'aquilo que se tornará'. Dentro da *Anlage* está a substância fundamental que, com o tempo, irá se desenvolver fazendo com que nos tornemos uma pessoa inteira.

Portanto, nossas vidas, enquanto mulheres, consistem em acelerar a *Anlage*. O conto do Barba-azul fala do despertar e da educação desse núcleo psíquico, dessa célula luminosa. (ESTÉS, 2014, p. 61-62)

Todos concordam em se aproximar desse predador psíquico em prol do crescimento, de se tornar algo. Para que ele seja vencido, é preciso vencer o Ego antes – os desejos paradisíacos materiais. Aquelas que se mantêm ingênuas aos desejos passageiros, perdem-se para sempre no quarto escuro da morte psíquica.

Virgínia sobressai-se no romance de Lygia Fagundes Telles, mostrando o caminho para o êxito pessoal: a afirmação do EU. A personagem abandona tudo que contraria a própria natureza. A narrativa representa uma experiência de luta e superação da mulher brasileira.

Um dos pontos essenciais para o efetivo amadurecimento da protagonista é a sua curiosidade. Questionar é o que leva a conhecer o que tem por trás de cada porta a qual se posiciona. Estés (2014, p. 67-68) fortalece essa afirmação, ainda analisando o conto de fadas *Barba-azul*:

Fazer a pergunta certa é o ponto centra da transformação – nos contos de fadas, na psicanálise e na individuação. A pergunta correta provoca a germinação da consciência. A pergunta bem formulada sempre emana de uma curiosidade essencial a respeito do que está por trás. As perguntas são as chaves que fazem com que as portas secretas da psique se escancarem.

A protagonista de *Ciranda de Pedra* desobedece às ordens sociais de manter-se calada, aceitar e não perguntar. É curiosa, e sua curiosidade é o que a leva à porta certa. Questionar faz parte do amadurecimento, as respostas revelam o que está oculto.

No caso do romance de Telles, a personagem principal, desde os primeiros anos de infância, percebe instintivamente que algo está errado. Ela se encontra desolada desde as primeiras páginas da narrativa, sentindo que algo está faltando e essa ausência aumenta a cada dia. Ela caminha perguntando onde está o agente dessa dor, o assassino da sua psique. A sua curiosidade acerca da roda de amigos a qual quer pertencer é o que revela o verdadeiro predador: o medo de não se ajustar à sociedade patriarcal decadente, ornada de aparências, que pune e julga e reduz a mulher à submissão do lar.

O grupo social, assim como o Barba-azul, faz de tudo para esconder a verdadeira aparência daquela vida opressora e exige que a personagem pare de perguntar. Isso se evidencia em alguns diálogos, no decorrer da obra, entre Virgínia e Otávia:

[...] Ah, Virgínia, Virgínia... Quando é que vai deixar de fazer perguntas? Desde criança você não para de fazer perguntas, perguntas. E então, já descobriu muita coisa? – Seu tom de voz tinha agora um timbre de desafio – Por exemplo, que é que você sabe de nós? Que Letícia gosta de mulher? Que Bruna tem um amante? Que Afonso é um pobre-diabo? Que Conrado é virgem? Que eu... Há mais coisas ainda, querida. Mas não, não fique agora pensando que somos uns monstros, não vá querer descobrir crimes, não há cadáveres dentro de nenhuma arca. Apenas há mais coisas ainda.[...] (TELLES, 1998, p. 77)

Nesse meio, não há espaço para a auto integração e sucumbir à repressão é tão mortal quanto às mãos assassinas do Barba-azul. A protagonista se conscientiza

de que a sua busca pelo espaço naquele meio social a levará a morte de si mesma. O grupo cultural está inibindo a natureza feminina. Essa consciência, no final da jornada, é o que leva Virgínia a individuação.

O sonho com o “homenzinho” astuto, nos últimos capítulos da narrativa funciona como um alerta para Virgínia, que está a ponto de se perder, ao continuar se iludindo com a realidade dos cinco amigos, Bruna, Otávia, Afonso, Conrado e Letícia. Ela precisa fugir daquele meio, enxergar o predador e dar o golpe final. E ela o faz, como discorre Estés (2014, p. 69): “Quando uma mulher tenta ignorar os fatos das suas próprias devastações, seus sonhos noturnos gritarão avisos para ela, avisos e exortações para acordar! Pedir ajuda! Fugir! Ou dar o golpe final!”.

No final da jornada de *Ciranda de Pedra*, a protagonista morre e renasce novamente, abandonando tudo que a impedia de conviver consigo mesma. Ela inicia uma nova jornada, desapegada de todas as angustias anteriores.

Essa libertação se dá pela decisão de partida daquele meio social que tanto leva a personagem à decadência. Virgínia se desapega da busca pelo espaço entre a roda de amigos das irmãs mais velhas e decide viajar pelo mundo sem rumo, em busca do ambiente que combine com sua verdadeira essência.

Telles cria um cenário sutil e poético, que assinala a morte da velha Virgínia – insegura e rejeitada – e testemunha o renascimento da nova Virgínia – consciente e desapegada. A personagem se insere na natureza da Chácara, misturando sua energia com a água do rio, as árvores e os animais nativos. Essa mistura sugerem sutilmente os sentimentos da nova mulher, que permite sua verdadeira essência fluir sem a prisão dos sentimentos mundanos antigos, como solidão, rejeição e revolta. Podemos observar essa revelação no seguinte trecho:

Mergulhou a mão na água, deixando que a correnteza suave levasse seus dedos. Os semideuses eram apenas cinco criaturas humanas. Existia em verdade o cenário, este era real e permanecia tal qual o imaginada, fiel na sua força revelada naquele tronco, fiel na fragilidade resumida naquela formiguinha a subir ousada por um fiapo de relva. Existia, isto sim, a música no ar, branda como a quentura de um ninho no qual a vida é bem-vinda, como bem-vinda é a morte, volta natural aos elementos. Existia a natureza. (TELLES, 1998, p. 180)

A seguir, na narrativa, a morte e o renascimento de uma libélula que pousa às margens do rio da chácara, simboliza a ressurreição de Virgínia e o seu rito de passagem para a nova etapa:

Agora as asas da libélula estremeciam. Moveu as patinhas com esforço. Virgínia aproximou-se, fascinada. Parecera morta quando a retirara e eis que as asas, secas sob o sol, já tentavam alçar voo. Soprou-a. 'Vá, não perca tempo!' E vendo que a libélula enveredava por entre os juncos, ficou pensando que mais importante do que nascer é ressuscitar. [...] (TELLES, 1998, p. 186)

O rito de passagem morte e ressurreição é muito comum na sociedade. Atitudes morrem para dar lugar às novas. Um dos ritos de passagem mais conhecido e enraizado culturalmente é a passagem de um ano para o outro. Algumas pessoas queimam, afogam, abandonam atitudes – realizam o processo da morte necessária –, dando lugar a novas propostas para o ano que renasce em meio a fogos e celebrações. Diana Lichtenstein Corso e Mário Corso (2006, p. 88-89) discorrem sobre a “morte necessária”:

Nos ritos de passagem, em várias tradições, existe uma repetição facilmente constatável: a passagem da existência anterior para a que se terá pós-ritual. A vida depois do rito de passagem é separada da anterior por uma morte simbólica e, não em poucas tradições, os neófitos até ganham um novo nome, pois se trata mesmo de uma nova existência. Como são sociedades com menos degraus etários que a nossa, morre a criança para emergir o adulto, sem fases intermediárias. O que entendemos por adolescência, numa sociedade ritualizada, pode se resumir a uma noite na floresta, a alguma mutilação ou prova que se tenha de cumprir. Quando existe um ritual, não há nuances, o antes e o depois não deixam lugar a dúvidas. Antes da cerimônia o sujeito era criança, depois é adulto e ponto, vai responder pelos seus atos de outra maneira, vai ter outro estatuto social e sexual, vai estar pronto para o que quer que seja considerada a vida adulta.

Para Campbell (1990), a saga do herói é seguir pela trilha em direção ao que mais se teme, encontrar com esse abominável e transformá-lo em algo divino, matando a si mesmo e renascendo no centro da própria essência. Nesse centro, onde se pensa que estará só, mas, na realidade, estará na companhia de si mesmo.

A jornada que o estudioso norte-americano fala parte quando o herói sente que está faltando alguma coisa, o que a protagonista de *Ciranda de Pedra* sente desde o início da narrativa: “Essa pessoa, então, parte numa série de aventuras que ultrapassam o usual [...]” (CAMPBELL, 1990, p. 131). Muitas vezes, na jornada das histórias orais, o herói adormece e esse sono representa as experiências no lugar-outro, como conto *Branca de Neve*, recolhida pelos irmãos Grimm. No final, ele

retorna ao universo inconsciente, tal e qual Virgínia, modificado e pronto para aventurar-se por completo, individualizado. Este é o amadurecimento, a formação da mulher, representada no romance de Lygia Fagundes Telles.

### 3 CONCLUSÃO

É de fundamental importância, para um indivíduo, entender-se a si mesmo, para que possa inserir-se numa ordem social significativa. Como já foi dito, os mitos têm quase o mesmo valor dos contos de fadas: expressar os processos psíquicos do inconsciente coletivo. Ambos os tipos de histórias têm a capacidade de apontar os estágios pelos quais o ser humano passa para a individuação, a maturação psicológica.

O romance *Ciranda de Pedra* (1954) situa-se na mesma linhagem da narrativa de introspecção, pois o assunto principal da obra é a consciência da protagonista, Virgínia, que atravessa por etapas importantes na direção do amadurecimento.

Essa consciência é representada por símbolos que revelam os sentimentos da personagem. Cada imagem sugere um estado psicológico distinto, tornando o universo dela mais profundo.

Robert Humprey (1976) compara a mente do ser humano com um *iceberg*. Tudo que é visível acima da água é o consciente, as informações comuns que podemos encontrar em romances fora da linhagem de introspecção. O que está abaixo da água é maior e representa o inconsciente, onde habita a verdadeira natureza desprovida dos moldes sociais a que se submete um indivíduo. O romance de introspecção expõe, além do que está visível acima da água, o que está oculto no inconsciente das criaturas ficcionais.

As imagens dos contos de fadas surgem no romance para assinalar simbolicamente a tomada de consciência de Virgínia e os momentos que marcam e preparam a sua libertação de valores e remorsos que nada têm a ver com seu íntimo. A personagem da obra consegue vencer suas limitações, alcançando um estágio significativo de maturação: a individuação.

Telles proporciona esse mergulho para o leitor de *Ciranda de Pedra* através de imagens que pontuam o discurso, dentre elas, os contos de fadas. Virgínia é uma heroína, por mergulhar nas camadas obscuras do seu próprio EU, aceitar o que nele habita e retornar vitoriosa.

Segundo Campbell (2007), em seu livro *O herói de mil faces*:

O herói, por conseguinte, é o homem ou mulher que conseguiu vencer suas limitações históricas, pessoais e locais e alcançou formas normalmente válidas, humanas. As visões, ideias e inspirações dessas pessoas vêm diretamente das fontes primárias da vida e do pensamento humano. Eis por que falam com eloquência, não da sociedade e da psique atuais, em estado de desintegração, mas da fonte inesgotável por intermédio da qual a sociedade renasce. (CAMPBELL, 2007, p. 13)

Virgínia supera suas limitações psicológicas, como a rejeição de si mesma, o ciúme das irmãs, a carência e o medo da solidão. A protagonista, aos poucos, aprende a remodelar o universo que a rodeia, desvencilhando-se de todos os desejos passageiros e alcançando a resposta essencial para a pergunta mais importante da vida humana: quem sou eu?

A intenção psicológica da obra de Lygia enfatiza o universo interior como resultado das ações exteriores. A trajetória que Virgínia empreende no romance é de uma menina se tornando mulher em meio a uma sociedade caótica, a que descobre não pertencer. A estrutura da narrativa assenta-se sobre o percurso da protagonista até esse amadurecimento. Como processo interno, a autora precisa valer-se de recursos simbólicos para traduzir os processos interiores da personagem, seus anseios, seus receios e avanços na direção da interpretação do seu Eu. Essas características levam a entender que *Ciranda de Pedra* é um *Bildungsroman* Feminino.

O *Bildungsroman*, na literatura produzida por escritoras do séc. XX, representa o crescimento e a transformação de um personagem, que atinge a auto realização. Os eventos externos provocam, sobre o herói, transformações emocionais, psicológicas e de caráter, revelando o amadurecimento, a formação, do herói romanesco. Cristina Ferreira Pinto (1990, p.32) assegura que “[...] o ‘Bildungsroman’ contribui hoje para a formação da individualidade da mulher e para a realização de seus anseios, assim como para a formação de uma sociedade onde isso possa concretizar-se.”.

As imagens procedentes dos contos de fadas, presentes na narrativa, contribuem para uma interpretação significativa do processo *Bildung* da personagem principal de *Ciranda de Pedra*, pois os contos de fadas sugerem processos de maturação comuns a toda humanidade, tornando o enredo da obra de Telles compreensível a todos.

A narrativa encerra-se com o rito de passagem da morte para o renascimento de Virgínia, que parte para uma aventura na busca do seu verdadeiro lugar na sociedade.

Durante a elaboração deste trabalho, a dificuldade encontrada foi a de selecionar o que era mais relevante para a fundamentação. Foram muitas leituras relacionadas ao trabalho e alguns livros encontrados para a pesquisa não continham informações exatas acerca do significado dos contos de fadas ou a importância da individuação e tomaram outros rumos, como *Fadas no Divã*, de Mario e Diana Corso, por exemplo, de que foram extraídas, apenas, algumas ideias, pois a obra é voltada para o universo da educação infantil.

A presente elaboração, além de imprimir o aprofundamento nos estudos do campo teórico do imaginário, sugere uma necessidade de estudar mais as obras de Lygia Fagundes Telles, focando nos contos e a trajetória dos heróis destes na tarefa de representar a condição humana e os ritos de passagem, como morte e renascimento. Fica a cargo de uma continuação nos estudos literários o aprofundamento nesse assunto, possibilitando um contato mais significativo com esse vasto espaço de informações.



## REFERÊNCIAS

- BETTELHEIM, Bruno. **A Psicanálise dos Contos de Fadas**. São Paulo: Paz e Terra, 2006.
- CAMPBELL, Joseph. **O Herói de Mil Faces**. São Paulo: Pensamento-Cultrix, 2007.
- CAMPBELL, Joseph. **O Poder do Mito**. São Paulo: Palas Athena, 1990.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.
- ESTÉS, Clarissa Pinkola. **Mulheres que correm com os lobos: mitos e histórias do arquétipo da Mulher Selvagem**. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.
- FROMM, Erich. **A Linguagem Esquecida: uma Introdução ao Entendimento dos Sonhos, Contos de Fadas e Mitos**. Rio de Janeiro: Zahar, 1983.
- HUMPREY, Robert. **O Fluxo da Consciência**. São Paulo/Rio de Janeiro: McGraw-Hill do Brasil, 1976.
- INSTITUTO MOREIRA SALLES. **Cadernos de Literatura Brasileira**. v. 5. São Paulo: 1998.
- MAY, Rollo. **O homem à procura de si mesmo**. São Paulo: Círculo do Livro, 1990.
- PAZ, Noemí. **Mitos e ritos de iniciação nos contos de fadas**. São Paulo: Cultrix/Pensamento, 1995.
- PINTO, Cristina Ferreira. **O bildungsroman feminino : quatro exemplos brasileiros**. São Paulo: Perspectiva, 1990.
- TELLES, Lygia Fagundes. **Ciranda de Pedra**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.
- VON FRANZ, Marie-Louise. **A individuação nos Contos de Fadas**. São Paulo: Paulinas, 1985.
- VON FRANZ, Marie-Louise. **A interpretação dos Contos de Fada**. São Paulo: Paulinas, 1990.
- BENJAMIN, Walter. O narrador: observações sobre a obra de Nikolai Leskow. IN: BENJAMIN; HORKHEIMER; ADORNO; HABERMAS. **Textos Escolhidos**. São Paulo: Abril Cultural, 1980.