

Eva em camadas: notas sobre o perfil materno em *Ciranda de pedra*, de Lygia Fagundes Telles

Eva in levels: notes about the maternal profile in Ciranda de pedra, by Lygia Fagundes Telles

Alessandra Leila Borges Gomes FERNANDES*
Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS)

Talliandre Matos da Silva PEREIRA**
Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS)

RESUMO: Este trabalho analisa o perfil materno de Laura, personagem do romance *Ciranda de pedra* (2009 [1954]), de Lygia Fagundes Telles (1918-2022), relacionando-o com arquétipos maternos que envolvem tensões entre expectativas culturais, sociais e individuais. Para amparar nossas considerações críticas, apoiamos-nos no conceito de personagem literária enquanto elemento narrativo crucial que possibilita uma abordagem detalhada de diferentes conflitos subjetivos, devido a sua potencialidade analítica e correspondência sócio-cultural. A partir de considerações sobre as representações simbólicas de figuras como Eva e Maria, tecemos comparações entre a representação da personagem lygiana e esses modelos maternos, a fim de compreender as aproximações e distanciamentos presentes nessa relação. Constatamos que Laura aproxima-se mais da representação de Eva, pois ambas cedem a desejos pessoais que acarretam consequências negativas para si e para seus entes queridos, cristalizando a ideia de um modelo feminino perigoso. Para tanto, nos valem das leituras de Cândido (2020), Estés (1994), Sponville (2016), entre outros.

PALAVRAS-CHAVE: Lygia Fagundes Telles. *Ciranda de pedra*. Representação feminina. Perfis maternos.

ABSTRACT: This paper analyzes the maternal profile of Laura, a character of the novel *Ciranda de Pedra* (2009 [1954]), by Lygia Fagundes Telles (1918-2022), relating it to maternal archetypes that involve tensions between cultural, social and individual expectations. To support our critical, we use the concept of literary character as a crucial narrative element that enables a detailed approach to different subjective conflicts, due to its analytical potential and socio-cultural correspondence. Based on considerations about the symbolic representations of figures such as Eva and Maria, we make comparisons between the representation of the Lygia's character and these maternal models, in order to understand the similarities and differences present in this

* Doutora em Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), professora titular do Departamento de Letras e Artes da Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS) e do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da UEFS; Feira de Santana, Bahia; allexleilla@gmail.com

** Mestre em Estudos Literários pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários (PROGEL) da UEFS; Feira de Santana, Bahia; talliandrematos@gmail.com

relationship. We found that Laura comes closest to Eva's representation, as both give in to personal desires that have negative consequences for themselves and their loved ones, crystallizing the idea of a dangerous female model. For that, we use the readings by Cândido (2020), Estés (1994), Sponville (2016), among others.

KEYWORDS: Lygia Fagundes Telles. *Ciranda de pedra*. Feminine representation. Maternal profiles.

Introdução

A escritora paulista Lygia Fagundes Telles (1918-2022), conhecida como a “dama da literatura brasileira”, é um dos grandes nomes do cânone literário do país. Ganhadora de prêmios nacionais e internacionais, sua obra conta com mais de 20 livros publicados, entre contos, romances e memórias, sendo que boa parte de suas narrativas curtas foi republicada em diferentes antologias. Para esta leitura, selecionamos Laura, uma personagem memorável do livro *Ciranda de pedra* (1954). É importante registrar que este recorte é fruto de uma pesquisa mais abrangente, em andamento, que enfoca a representação dos perfis maternos na literatura.

Analisamos, neste trabalho, o perfil materno da personagem Laura, cuja construção está ligada à representação do arquétipo de Eva — aquela que é mostrada na Bíblia como símbolo de um feminino troçoieiro, pouco confiável. Adotamos esta perspectiva a partir do conceito da mãe-criança, oriundo do estudo de Clarissa Estés (1994), que se debruçou sobre a história do *Patinho feio* a fim de destrinchar os desdobramentos do papel da mãe-pata, subjacente no conto infantil, bem como nas ponderações de Carolina Pereira (2011) acerca das representações maternas, na literatura, que fazem uma analogia direta à Eva. Dessa forma, interessa-nos, sobretudo, as atitudes maternas que aproximam e/ou distanciam Laura desse modelo negativo, protagonizado por Eva, uma vez que tal processo insere a personagem numa função de sujeito causador de transtorno na família.

O romance *Ciranda de pedra* (1954) traz um universo narrativo que engendra muitos conflitos familiares, alguns deles protagonizados pela experiência da personagem Virgínia, filha de Laura. A obra é considerada um marco inicial da literatura lygiana, repleta de ambiguidades, sugestões, simbolismos e de personagens complexos e conflituosos. Malgrado o tempo decorrido entre a publicação e a conjuntura atual, na qual a mulher conquistou mais espaço e maior visibilidade sócio-cultural, a narrativa lygiana

permanece plena de correspondência entre o ontem e a situação subjetivo-político-social de diversas mulheres que, mesmo hodiernamente, sofrem com o julgamento do meio em que vivem.

Lygia Fagundes Telles possui uma considerável fortuna crítica, em razão da sua sólida carreira literária, que repercutiu no universo da crítica especializada e também no mercado editorial, nas universidades, em cursos de Letras e áreas afins. Para este estudo, dialogamos com autores que analisaram o romance *Ciranda de pedra*, bem como com alguns trabalhos que discutem o tema da maternidade, memória e relações parentais, a exemplo de Suênio Campos de Lucena (2007) e Carolina Pereira (2011).

1 Mães lygianas: presença e lacuna

Existem muitos textos de LFT que dramatizam as relações entre mães e filhos. Diversos perfis maternos podem ser encontrados em suas obras, como nos romances *Verão no Aquário* (de 1964) e *As meninas* (de 1973), ou em contos como *A medalha* (do livro *O jardim selvagem*, de 1965), *Verde lagarto amarelo* e *O menino* (ambos da coletânea *Antes do baile verde*, 1970), *A confissão de Leontina* (*A estrutura da bolha de sabão*, 1991), *Uma branca sombra pálida* (*A noite escura e mais eu*, 1995), entre tantos outros. Para explorar a representação complexa entre mães e filhos, a escritora usa como principal estratégia o aprofundamento psicológico das personagens, incorporando arquétipos, mesclando questões de ordem subjetiva e coletiva, orquestrando jogos metafóricos e discursivos, numa espécie de dança entre luz e sombra, dito e não-dito, amor e ódio, presença e lacuna, de modo que temos personagens no mínimo inesquecíveis, habitando essa zona de tensão em que vida e literatura se conectam e jogam o leitor numa dimensão reflexiva e aguda, aonde somente as melhores narrativas conseguem chegar. Dessa forma, o investimento da autora na construção da personagem constitui, a nosso ver, a principal arma de elaboração, crítica e discussão dos temas escolhidos.

Quem estuda o gênero narrativo sabe que a personagem é um dos elementos mais especiais da história, pois é dela que se fala e é através dela que vivenciamos as ações do enredo, as emoções, as causas e as consequências expostas no relato. Uma personagem, quando bem construída, se transforma na principal ponte de identificação entre leitor e

obra, na medida em que, ao identificarmos traços humanos nessas representações, podemos nos reconhecer e nos deslocar para tais experiências. Uma personagem forte, bem delineada, pode capturar o leitor não apenas por sua semelhança com pessoas reais, mas, sobretudo, quando os comportamentos e emoções representados na obra constituem uma possibilidade viva para se preencher as lacunas ou flancos abertos entre fatos e imaginação.

No senso comum e mesmo entre uma parcela de iniciados em Letras, não é raro interpretar que o valor da personagem está diretamente relacionado ao seu grau de semelhança com a realidade que nos rodeia. No entanto, esse é um caminho reducionista, pois a personagem precisa ser compreendida dentro de sua integração à história, afinal, o que a torna verossímil ou convincente é justamente a eficácia de sua construção dentro da verdade ou mimetismo interno. Esse pensamento está fundamentado na discussão proposta em *A personagem da ficção* (2020), obra em que os autores discutem a relação entre personagem e literatura. Partindo de uma explicação sobre a composição do texto literário e suas diferentes camadas de significação, eles demonstram que a personagem é mais fiel a essa dimensão literária do que à realidade palmilhada pelo leitor:

As camadas mencionadas devem ser acrescentadas, numa obra ficcional de elevado valor, – as dos significados espirituais mais profundos que transparecem através dos planos anteriores, principalmente o das objectualidades imaginárias, constituídas, em última análise, pelas orações. Este mundo fictício ou mimético, que frequentemente refletem momentos selecionados e transfigurados da realidade empírica exterior à obra, torna-se, portanto, representativo para algo além dele, principalmente além da realidade empírica, mas imanente à obra. (Candido et. al., 2020, p.14-15)

Se a personagem tem relações com as representações empíricas do mundo exterior, suas ações, emoções e mentalidade não se restringem à mera reprodução de homens e mulheres que conhecemos a nossa volta, uma vez que cada personagem acrescenta novos sentidos e reflexões ao que já conhecemos e ao que nos escapa, gerando as tantas camadas que estruturam o texto literário. Por isso, há muito que os estudos literários não trabalham com a ideia de cópia ou reprodução de pessoas reais, entendendo a mimesis como figurações de sentidos e imagens que transcendem o mundo concreto, a fim de incorporar lacunas e excessos, de natureza subjetiva e objetiva.

Por outro lado, é importante destacar que, embora não haja uma relação de limitação entre personagem e pessoa, a primeira se utiliza da segunda como fonte de criação. As referências reais que aparecem nos textos são relevantes e importantes, mas,

na literatura, só podem ser compreendidas em conjunto com seus aspectos internos: forma estética, importância para o enredo, simbologia etc. Os materiais empíricos e exteriores à obra deixam de ser puramente objetivos para tornarem-se componentes da narrativa.

Aliado a esse pensamento, chegamos a um segundo ponto de interesse: a diferença lógica entre pessoa e personagem. Compreendendo que uma personagem não se compõe somente por sua relação direta com conteúdos exteriores, mas, principalmente, por sua boa articulação com o sentido interno do texto, direcionamo-nos à ideia de que ela, diferente das pessoas reais, é construída intencionalmente para desempenhar um papel, uma função na narrativa. Candido et. al. (2020) trazem essa reflexão, apontando para o fato de que um ser humano e a vida real podem ser muito mais inverossímeis que os personagens literários. Contudo, na vida, os acontecimentos não se justificam nem pedem licença, o que significa que, mesmo quando se tenta transplantar os absurdos do mundo para o texto artístico, esses não funcionam necessariamente como realidade na página, uma vez que carecem de ajustes, interferências e inserções criativas para que, aprisionados pela palavra, paradoxalmente, alcancem a liberdade proporcionada pela linguagem literária, e ganhem vida aos olhos do leitor. Dito de outro modo, na personagem há um trabalho de intenção e lógica que controla a forma, os sentimentos e comportamentos possíveis, como também as mudanças cabíveis para o enredo. Na vida real, ao contrário, esses aspectos são imprevisíveis e incontroláveis. Portanto, embora aparente muita semelhança com a realidade, a personagem é uma elaboração pensada e articulada com limites, a fim de gerar a impressão de ser ilimitado como uma pessoa.

Por esse raciocínio, compreendemos que a impressão da realidade, causada pelo texto literário, é um trabalho de elaboração discursiva, relacionando diferentes fatores e características com intenção de gerar tal sensação de verdade. O efeito é consequência do modo como esses elementos são organizados, explorados e limitados, no intuito de garantir uma coerência e coesão internas que construam a verossimilhança da narrativa.

2 Laura: uma mãe-criança no autoexílio

No romance *Ciranda de pedra* (1954), o narrador em terceira pessoa segue a perspectiva da filha Virgínia, única que vive com a mãe no final de sua vida. Ambas não vivem mais na casa do ex-esposo de Laura, Natércio, e também não desfrutam de conforto

e regalias econômicas. Embora sem muitas informações iniciais a respeito do que ocorreu para o estado atual de ambas, o leitor descobre que Laura vive reclusa em um quarto, pois seu estado mental não é saudável. Virgínia, a filha, apresenta um emocional confuso e perturbado, sem compreender o que a mãe tem, os motivos de sua *doença*, nem as razões porque só ela (Virgínia) vive junto à doente, já que as outras duas irmãs, Otávia e Bruna, permaneceram com o pai, Natércio, numa situação econômica muito melhor.

No primeiro capítulo, os indícios da condição da mãe são espalhados sutilmente. Assim, sabemos que há um esforço em não despertar ou estimular Laura, as proibições vêm através de frases como: “Não chore assim alto. Quer que sua mãe ouça?” (Telles, 2009, p.20); ou, enquanto Virgínia passa na frente do quarto de sua mãe suspira e pensa “‘A mãe dormiu.’ Era tão bom quando ela dormia! Os loucos deviam dormir o tempo todo, de dia e de noite, como as bonecas que só abrem o olho quando tiradas da caixa.” (Telles, 2009, p.20).

Na afirmação da filha — que a mãe é louca, então era melhor quando dormia “de dia e de noite”, semelhante a uma “boneca” — percebemos que Laura não representa uma figura de cuidado, proteção e amor, pois, na verdade, a mãe é mais vulnerável que todas as filhas: é ela quem precisa de cuidados, é ela quem precisa do silêncio para dormir. O tom é triste, por vezes agressivo e um tanto confuso, de modo que nos aproximamos da confusão vivenciada pela filha, através das inserções de fragmentos desse fluxo mental de Virgínia que ecoam na narração.

Diante da impossibilidade de conversar com a própria mãe, que vive num autoexílio permanente devido aos problemas mentais, a filha insiste em falar ou perguntar coisas para Luciana, a trabalhadora doméstica da casa de Daniel, onde mãe e filha vivem. Durante esses diálogos, o leitor colhe diversas pistas sobre Laura. Embora essas informações estejam impregnadas de sentimentos e interpretações individuais, são elas que nos introduzem na personagem materna e nos ajudam a compreender sua importância para o enredo:

— Bruna disse que se minha mãe não tivesse se separado do meu pai não estava agora assim doente. Ela acha que é castigo de Deus.

— Ora você sabe muito bem que isso começou quando ela **ainda** morava com seu pai. E então? Se é que existe castigo, eu sei quem é que está sendo castigado. (Telles, 2009, p. 20-21) (grifo do original)

Nesse pequeno recorte, o leitor tem acesso a noções importantes. Primeiro,

sabemos que existe o pensamento de que a condição da mãe é uma espécie de castigo por seu “erro”: o adultério e a consequente separação de Natércio. Bruna é a filha que vai priorizar esse tipo de julgamento, e é possível interpretá-la como personagem-símbolo de um dos discursos sociais que envolviam a condição de Laura. Nesse caso, o discurso ultrapassa a realidade ficcional, porque aponta para uma das perspectivas mais comuns da época — décadas de 1950 e 1960 no Brasil, abarcadas pelo romance —, que culpavam a mulher pela naufrágio do casamento, justificando, assim, as penalizações, físicas e/ou mentais, decorrentes do adultério feminino. Embora esse contexto sócio-cultural tenha sido modificado pela regulamentação do divórcio, cuja Lei 6.515 é de 26/12/1977, não é raro encontrar no senso comum e mesmo em representações artísticas a condenação da mulher como força motriz para a separação do casal.

O interesse de Laura noutro homem gera uma desordem na organização familiar, associando-se à noção da figura inspirada em Eva, destacada por Carolina Pereira (2011), em sua dissertação de mestrado, na qual analisa alguns perfis maternos de personagens de Lygia Fagundes Telles, partindo de uma premissa acerca da adequação ou não dessas mulheres ao modelo do mito mariano. Para Pereira, há um modelo negativo influenciado pela compreensão do papel da Eva bíblica. A estudiosa reflete acerca dos vários modelos de mãe que circulam no imaginário e no dia a dia das pessoas, cunhando a expressão “monstruosa” que define aquelas “que não demonstram carinho pelos filhos”, distanciando-se em muito do arquétipo da Virgem Maria, cuja identidade está intrinsecamente enlaçada à vida e sacrifício do Filho. Nesse sentido, Carolina Pereira aproxima tais maternidades monstruosas à Eva, personagem bíblica a quem é atribuída o início de toda uma desordem que culmina no exílio do Paraíso e condenação às dores do parto e do mundo (Pereira, 2011, p.58).

Não há nada de novo em relacionar as mulheres de conduta admirável à Virgem Maria, enquanto ligamos as mulheres malvistas e malfaladas à Eva. Muitas das imagens recorrentes do feminino na literatura advêm de variações dos arquétipos de Eva, da Serpente e da Virgem Maria. Eva é o feminino no qual não se pode confiar, porque é frágil, se engana e passa seus enganos para o outro, contaminando o ambiente, ao se deixar seduzir facilmente por assédios externos. Há muito de Eva em *Madame Bovary* (romance publicado originalmente em 1856), de Gustave Flaubert (1821-1880), ou na Luísa de *O primo Basílio* (1878), do português Eça de Queirós (1845-1900): são

representações de mulheres que leram sobre a paixão como a maior e mais arrebatadora experiência do ser humano, ambas querem viver um amor exatamente como leram nos romances. Como serpentes que desvelam um paraíso melhor e mais perfeito, os livros lidos as seduzem, a ponto de tirar delas o discernimento para saber o que é real e o que é ilusão. Dessa forma, elas trocam o papel de esposa por uma promessa de felicidade que não vinga.

A imagem da Serpente está relacionada com uma fusão mítica entre natureza e cultura, formando a ideia do traiçoeiro, que pode ser explorado de diversas formas, desde a figura lendária da Sereiazinha (paradoxo de ser bicho e gente ao mesmo tempo), passando por mulheres fatais, como a *Gabriela* (1958), de Jorge Amado (1912-2001), ou a que seduz e depois devolve o marido “tomado” da outra, como em *O caso do vestido*, de Carlos Drummond de Andrade (1902-1987) — poema dramático de *A rosa do povo*, de 1945 — até um feminino ambicioso, que não mede esforço para alcançar seus objetivos, como a *Lady Macbeth* (1600), de Shakespeare (1564-1616), ou, ainda, aquela que seduz porque estaria inscrito em sua natureza seduzir, a exemplo da *Lolita* (1955), de Nabokov (1899-1977).

Dentre as diversas interpretações dadas à figura da Serpente, desde o Mal, o caos, o infinito, Satanás, até uma força de rebeldia ou mesmo um inegável princípio do prazer à transgressão (Chevalier e Gheerbrant, 2005), encontramos no imaginário popular e em textos artísticos-literários sua comparação frequente à mulher: astuta igual uma cobra, perigosa como serpente, venenosa feito cascavel. Essa relação advém do amálgama entre Eva e a Serpente que, segundo Krauss e Küchler (2007), localiza-se dentro da concepção judaico-cristão da origem da humanidade, porque estaria no próprio nome de Eva que viria do *hawwah*, que significaria em línguas antigas tanto cobra quanto ser vivente: “De acordo com essa informação, por trás do nome para a mulher, poderia ainda esconder-se mais um jogo de palavras, visto que a serpente, de acordo com diversos mitos, era a mãe primordial da qual os seres humanos provinham” (Krauss e Küchler, 2007, p.121).

A imagem da Virgem Maria mistura-se não à Serpente, mas à Cruz, e está ancorada com outro momento bíblico, quando Deus, que no Antigo Testamento fazia alianças com patriarcas (Abrão, Isaque, Moisés, Jacó), a partir do Novo Testamento, estabelece um pacto com uma mulher *vestida de sol* que, em seus desdobramentos de filha, esposa e mãe, seria coautora da salvação — porque traz Cristo no ventre — e

vencerá o mal (conforme previsto no Apocalipse 12, 1-10). Maria-filha, Maria-esposa e Maria-mãe formam uma tríade do ideal feminino de perfeição, que se cristaliza no termo grego *Theotókos*, mãe de Deus, usada pelos católicos para se referir a Maria de Nazaré (Papa João Paulo II, 1995).

Esse arquétipo pode ser subdividido por muitos autores em personagens e metáforas, fragmentando a figura de Maria, no afã de mimetizá-la na página. A tripartição ou os fragmentos marianos, na literatura, se espalham de diversas formas, como no trovadorismo português em que temos três faces da mulher elaboradas em produções de gênero distintos — as cantigas de amor, as cantigas de amigo e as cantigas de escárnio e maldizer — ou compondo matizes específicas, como a da mulher-heroína que, entre tantos desdobramentos, luta para manter a sobrevivência da família, a exemplo da Ana Terra em *O tempo e o vento* (1949), de Érico Veríssimo (1905-1975), ou na intensidade da Ana, do conto *Amor*, de Clarice Lispector (1920-1977), que encarna a ideia de uma difícil integração entre Eu e Outro, resultante do verdadeiro amor experienciado através de uma epifania oriunda da visão que ela tem de um cego mascando chicletes na rua.

Nas Cantigas de Escárnio e Maldizer, a representação do feminino pode estar relacionada tanto com a figura da Serpente quanto de Eva, elegendo uma mulher bruxa, má, adúltera, sedutora, linguaruda, mesquinha, luxuriosa, entre outros aspectos negativos que se sobressaem nos retratos produzidos pelos versos satíricos. Diferentemente, nas Cantigas de Amor temos um feminino idealizado que pode remeter à Virgem Maria, pois recorta uma mulher bela e perfeita, por quem o trovador se apaixona, mas que não pode pertencer a ele, porque lhe é superior. Já nas Cantigas de Amigo, há sempre uma donzela que canta apaixonadamente as saudades de seu amado que, por alguma razão maior, partiu ou está ausente. A sua virtude de esperar e de se manter pura pode ser relacionada à imagem de Maria enquanto filha diletta, escolhida por Deus para superar Eva, “pois foi concebida sem pecado original” (Papa João Paulo II, 1995). Essas perspectivas de femininos opositivos, que podem soar antagônicas numa primeira mirada, são senso comum nos estudos acerca das produções trovadorescas, uma vez que muitos teóricos compreendem a coexistência dessas imagens polarizantes do feminino como fruto de contextos e reelaborações medievais, em que a mulher predominantemente malvada remete à Eva (e sua união com a serpente) (Duby, 1982; Bloch, 1995), enquanto a mulher superior e singularmente boa advém do arquétipo da Virgem Maria.

No caso da “monstruosidade” de Laura, em *Ciranda de pedra*, não podemos atribuí-la a comportamentos agressivos ou negativos para com as filhas, mas, sim, por sua inadequação como esposa e mãe. Nesse caso, a aproximação com Eva reside no ato de, ao ouvir o canto da sereia que a impele para Daniel, traindo Natércio, Laura gerou uma desorganização familiar, inseriu o caos no paraíso, sendo então responsabilizada não só pelas consequências do casamento desfeito, como também pelo sofrimento de todos os envolvidos. Apesar de sua condição psicológica jogá-la num autoexílio e impedi-la de exercer a maternidade, o discurso que a enquadra como uma mãe ruim advém de ser ela uma esposa adúltera: os papéis, interligados, e para os quais Laura revelou-se inapta, formam essa “monstruosidade” e constróem seu degredo, uma vez que, mesmo separada de Natércio, ela não consegue usufruir de sua decisão e gozar de sua escolha junto ao médico-amante.

Durante uma ida de Luciana ao quarto de Laura, Virgínia aproveita para encontrar-se com a mãe. Nesse momento, temos uma imagem do espaço (quarto) e de Laura:

O quarto estava na *penumbra*, *impregnado* de um *perfume adocicado e morno*. A doente estava deitada no divã. O roupão *azul*, frouxamente entreaberto no busto, deixava entrever o *colo magro*, da *brancura seca do gesso*. O rosto parecia tranquilo em meio a cabeleira em *desordem*, de um *louro sem brilho*. – Você, Luciana? Perguntou, *afável*. Falava *baixinho* como se estivesse num concerto e se dirigisse ao vizinho nesse tom de quem *não quer perturbar*. (Telles, 2009, p. 22) (grifos nossos).

As palavras *penumbras*, *adocicado* e *morno* são símbolos importantes do lugar ocupado por essa mulher. Elas sugerem uma falta de objetividade, a passividade e a energia mediana, morna, que habita o ambiente e a personagem. O roupão tem a mesma cor do quarto, azul, e o corpo é branco e seco como gesso, com uma face aparentemente tranquila; a opacidade e a secura são significativas de um estado emocional ausente. Laura se constitui, por um lado, de aspectos que ressaltam a falta de vida e de razão, e, por outro, uma ingenuidade, vulnerabilidade e pureza que a tornam quase infantil. Segundo Chevalier (1999), no *Dicionário de símbolos*:

O azul é a mais *imaterial* das cores: a natureza o apresenta geralmente feito apenas de transparência, i. e.; de vazio acumulado, vazio de ar, vazio de água, vazio de cristal ou do diamante. O vazio é exato, puro e frio. O azul é a mais *fria* das cores e, em seu valor absoluto, a mais *pura*, à excessão do vazio total do branco neutro. (Chevalier, 1999, p.107) (grifos do autor)

A imaterialidade do azul remete ao estado psíquico e social dessa personagem: nem ela possui discernimento suficiente sobre a concretude da realidade; nem sua condição no mundo tem estruturas ou relações sólidas. Tudo parece etéreo ou volátil. A referência ao vazio também dialoga com Laura, pois sua vida — trancada em um quarto sozinha a maior parte do tempo — é repleta de ausências e preenchida por memórias e fantasias. Branco e azul, as cores destacadas no excerto, se aproximam no sentido de frieza e vazio, construindo, conjuntamente aos outros elementos da narrativa, uma atmosfera fúnebre e fatalmente trágica.

Além dessa imagem vulnerável e passiva, a mãe apresentava traços de esquecimento que nos indicam uma desconexão consigo e com sua realidade, aspecto que a afasta inclusive da filha: “[...] E quem é está menina?” (Telles, 2009, p.22). Laura não reconhece Virgínia, e isso não parece ser algo incomum, segundo a filha: “Outra vez, meu Deus, outra vez?! — Sou eu, mãe.”. Diante da resposta, a mãe reafirma “— Eu sou sua mãe, eu sou sua mãe [...]”. A aceitação do discurso do outro sobre si também se realça como característica dessa personagem, na medida em que ela mesma não confia em sua memória o suficiente para questionar qualquer resposta.

Laura, sendo tão frágil e ausente enquanto figura cuidadora e protetora para a filha, delineia um perfil materno imaturo, muito semelhante a um dos arquétipos propostos por Clarissa Pinkola Estés (1994) em *Mulheres que correm com os lobos*. Nessa obra, a autora analisa alguns mitos e contos de fadas, discutindo aspectos psicológicos presentes em cada um. No capítulo seis, ela aborda a história do *Patinho feio* e, dentre os tópicos discutidos, analisa os perfis maternos que se combinam e definem a mãe-pata. Clarissa Estés propõe quatro categorias: a mãe ambivalente; a mãe prostrada; a mãe criança ou a mãe sem mãe; e a mãe forte. Sobre o terceiro tipo, ela afirma:

Uma mulher com uma mãe-criança interna assume a aura de uma criança que finge ser mãe. A mulher nesse estado muitas vezes tem uma atitude indiscriminada de “vivas” a qualquer coisa, uma espécie de atenção maternal exagerada que a leva a querer ser tudo para todos. Ela não é capaz de orientar e apoiar seus filhos mas, como as crianças da fazenda na história do patinho feio, que sentem uma alegria intensa por ter um animalzinho em casa mas não sabem cuidar direito dele, a mãe-criança acaba deixando o filho maltratado e em péssimas condições. Sem que o perceba, a mãe-criança tortura seu filho com diversas formas de atenção destrutiva e, em alguns casos, de falta de atenção. (Estés, 1994, p.227) (as aspas são do original)

Nesse sentido, Laura se assemelha à mãe-criança, pois seus comportamentos não

representam uma imagem protetora, mas de protegida. O sofrimento dos filhos, vivenciado principalmente em Virgínia, também é semelhante ao arquétipo destacado, pois a criança sofre de insegurança, solidão, falta de pertencimento a um grupo, ou seja, é o próprio patinho feio, que necessita deslocar-se de seu local de origem para encontrar um novo espaço no qual se sinta realmente pertencente.

Daniel é o único que consegue relacionar-se intimamente com Laura. No romance, há uma dicotomia nas figuras masculinas, pois de um lado temos o marido legítimo e rico; do outro, o amor ilegítimo e pobre. O primeiro, que culturalmente simboliza os valores dominantes, de sucesso e riqueza, representa uma prisão, um sofrimento para a mulher; enquanto o segundo, que ocupa a posição de amante, simboliza o amor e o cuidado, mesmo no emaranhado da loucura de Laura. Essa dicotomia também se evidencia na experiência da filha Virgínia, através da oposição das duas casas (a de Natércio e a de Daniel), discutidas por Lucena (2017), em *O fracasso familiar no romance Ciranda de pedra, de Lygia Fagundes Telles*:

Virgínia se divide entre as duas casas onde morou: a de Laura e de Daniel, mais humana e afetiva; e a outra, rica e descrita com glamour, mas avessa aos afetos. Na primeira, ela se sente acolhida, mas se angustia diante da doença da mãe e das limitações financeiras. Na segunda, perdura o sentimento da rejeição e da hostilidade. Porém, na segunda parte do livro, na fase adulta, diante das situações permeadas pelo desencanto, as descrições de ambas parecem se aproximar. (Lucena, 2017, p.203)

A complexidade que envolve as personagens é construída, por Lygia Fagundes Telles, gradual e sutilmente, sem abusar de estereótipos e exageros, mas usando as polaridades para ressaltar os aspectos antagônicos da condição humana. Nesse sentido, a autora consegue elaborar uma imagem humanizadora da loucura de Laura. A perspectiva externa, pela qual vamos delineando a figura da mãe, também não parece ser sem motivo, pois, diante de uma condição de loucura, a autonomia de Laura é destruída e ela quase não pode falar por si, bem como quase não possui condições de contar sua versão dos fatos: seu silêncio e solilóquios são significativos da falta de seu lugar de fala. É dentro desse contexto que se destacam os olhares e discursos do outro sobre ela, cada um aplicando sua própria interpretação pessoal sobre o ocorrido.

Em diversos momentos, o divórcio é evocado como um causador dos problemas mentais e da precariedade social de Laura. O romance *Ciranda de pedra* foi lançado em 1954, portanto, é necessário relembrar algumas características culturais e sociais que

envolviam o pensamento e comportamento geral da época. Mary Del Priore, em *Histórias íntimas* (1995), discorre sobre aspectos que orientavam as formações familiares e os papéis e funções de cada integrante desse grupo durante os Anos Dourados, ou seja, a década de 1950. Segundo a autora:

Não importavam os desejos ou a vontade de agir espontaneamente, o que contava ainda eram as aparências e as regras, pois – segundo conselho das tais revistas, “mesmo se ele se divertir, não gostará que você fuja dos padrões, julgará você leviana e fará fofoca a seu respeito na roda de amigos”. Durante os chamados Anos Dourados, aquelas que permitissem liberdades “que jamais deveriam ser consentidas por alguém que se preze em sua dignidade” acabavam sendo dispensadas e esquecidas, pois “o rapaz não se lembrará da moça a não ser pelas liberdades concedidas”. (Priore, 1995, p.141) (as aspas são do original).

Se tomarmos essas afirmações como parte de um contexto bastante possível à época, vemos que o papel da mulher é marcado pela passividade e pela obediência a uma série de regras que, de um modo geral, controlam os corpos femininos, privando-os de experimentar desejos e anseios pessoais, a menos que aceitem o risco de serem criticadas, marginalizadas e até abandonadas. A personagem Laura transita por esses dois espaços, pois ela inicia sua trajetória dentro de um casamento convencional, mas, ao se entregar aos desejos com Daniel, perde seu status, não apenas familiar, mas também social. O divórcio, legalmente, ainda não existia nesse período:

A separação dos casais nos anos 50 não dissolvia os vínculos conjugais nem admitia novos casamentos. Em 1942, foi introduzido no Código Civil o artigo 315, que estabeleceu a separação sem dissolução de vínculo, ou seja, o desquite. Desquitados de ambos os sexos eram vistos como má companhia, mas as mulheres sofriam mais com a situação. Ser chamada de “mulher” e não de “senhora”, como mostrou Nelson Rodrigues, era uma afronta: “Mulher é a senhora”, diria uma a outra! As “bem casadas” evitavam qualquer contato com elas. Sua conduta ficava sob a mira do juiz e qualquer passo em falso as fazia perder a guarda dos filhos. As posições antídvorcistas, como já vimos, eram maioria. Uma “segunda chance” era quase impossível de acontecer. Mesmo assim, a proporção de separações cresceu nos censos demográficos entre as décadas de 40 e 60. Na burguesia, também se tornou mais comum que cônjuges separados seguissem tocando a vida, reconstituindo seus lares através de contratos formais ou uniões no exterior. (Priore, 1995, p.145) (aspas do original)

A partir dessas características históricas que demarcam a década de 1950, compreendemos o valor que o casamento tinha na sociedade, indicando que, para a mulher, o julgo acabava sendo maior e, por isso, o imperativo era sempre prezar pelo matrimônio. No entanto, também como destacado pela autora, os desquites passam a

crescer e Laura representa, até certo ponto, essa experiência coletiva feminina. Em busca de uma relação feliz e não apenas adequada, a personagem se entrega ao amor romântico por Daniel. Mas, como pudemos evidenciar, essa separação está sujeita a toda sorte de desvalorização e repressão, tanto é que o casal vive em condições materiais precárias e sem sinais de relações sociais com outras pessoas, exceto a empregada doméstica. Toda essa segregação piora quando acrescentamos o estado mental da mãe na discussão.

Natércio, para Laura, se transforma em símbolo desse passado, desse primeiro lugar ocupado pela personagem, a casa infeliz. Os indícios vão sugerindo uma relação traumática, pois sempre que Virgínia tenta questionar a mãe sobre o pai (que ela julgava ser Natércio), Laura retorna ao estado de instabilidade, perde a conexão estabelecida anteriormente, e, novamente, clama por Daniel, como símbolo salvador:

- Quero Daniel...
 - Ele já vem vindo, já vem vindo, mas agora escuta, escuta! [...] - Mãe, presta atenção, eu posso dar algum recado, eu posso... Mãe, sou eu, Virgínia!
 - Ele não deixara que me levem, prometeu... Mas é preciso que ele não entre.
 - Ele quem?
 - O besouro.
- A porta abriu-se sem ruído. Laura sentou-se rápida. Mas, ao ver que era Luciana, tornou a desabar sobre a almofada. (Telles, 2009, p.26)

Há uma estigmatização da loucura que é reforçada em muitos aspectos da personagem. A loucura, vista como doença, é um discurso utilizado para deslegitimar os sentimentos e a autonomia de Laura e para poder falar em seu lugar. Desse modo, serve como instrumento de controle e disfarce a respeito dos acontecimentos que afetariam a imagem do pai e da família. A estigmatização é uma estratégia que desumaniza e reduz os sujeitos a uma posição vazia de personalidade:

Sempre acompanhado de uma característica negativa, o estigma retira da pessoa sua personalidade, como se todos os seus gostos e atitudes tivessem sido absorvidos pela ideia preconcebida de comportamentos relacionados a determinadas enfermidades, síndromes ou estados sociais a que o ser humano pode ficar exposto. Assim, temos o estigma do portador de transtornos mentais como o louco agressivo e imprevisível; do negro como preguiçoso e sedento por sexo; do portador de vírus HIV, como potencial transmissor da AIDS – doença mortal; do presidiário sempre dis-posto a cometer novos crimes e muitos outros etiquetados e excluídos socialmente. (Bussinguer; Arantes, 2016, p.11).

Enquanto Laura for considerada louca, o problema centra-se nela, a responsabilização recai sobre sua pessoa. Por outro lado, se o caso de adultério fosse

revelado, a vergonha seria direcionada também ao pai. Porém, vale ressaltar que esse estigma não é praticado somente por Natércio, mas também pelas outras personagens que convivem com Laura. Ao verbalizar suas reflexões, metáforas e sentimentos, comumente Laura recebe uma resposta indiferente, aparentemente desconsiderando o que foi dito: “Está bem, mas agora durma, vamos, fique calma.” (Telles, 2020 p.27).

Outro aspecto do trecho anterior nos chama a atenção. Quando Luciana abre a porta “sem ruído”, o comportamento de Laura é instantâneo e reativo, ela “sentou-se rápida”, mas, ao descobrir que era a empregada quem entrava, torna a desabar e clamar por Daniel. Esse pequeno ato fortalece a noção de trauma e medo que envolve a mãe: a todo momento sua mente é direcionada a perigos que não habitam a cena presente, mas referem-se ou ao período de convivência com seu ex-marido ou ao sanatório. A história nos mostra que essas instituições psiquiátricas tiveram uma função política de limpeza social: “A psiquiatria surgiu para o controle da higiene pública, de forma a prevenir e buscar a eventual cura para a loucura e também como forma de precaução social contra os perigos advindos da doença mental” (Foucault, 2013, p.101). Os loucos, tratados longe da sociedade, eram considerados potencialmente perigosos, e os hospícios tornaram-se seus cárceres para que fossem mantidos à margem (Bussinguer; Arantes, 2016, p.12).

Temos uma noção mais segura a respeito das feridas de Laura em diálogos como: “— Tive tanto medo, Luciana, tanto medo!”; “Concordam comigo que há mãos e aranhas, a diferença está apenas no modo como acariciam...” (Telles, 2009, p.27). Apesar da aparente desconexão de suas falas, é possível seguir a elaboração de seu discurso: ao comparar a mão com uma aranha, a personagem produz uma imagem simbólica que na sequência será explicada pela diferença no modo como acariciam. Retomando a dicotomia estabelecida entre Natércio e Daniel, vemos que, embora ambos estejam marcados pela posição masculina, diferenciam-se pelo modo como se comportam ou acariciam as emoções de Laura. Essa diferença será corroborada principalmente na narração da personagem sobre um evento que aparenta ser o primeiro encontro entre ela e Daniel:

— Meu vestido era preto, a cinturinha fina assim e aquela saia rodada, enorme! [...] - Fiz um penteado alto e a única joia que resolvi pôr foi este colar... Minhas luvas eram brancas e branca a mantilha, ah, eu me senti tão feliz quando me olhei no espelho! Tão feliz... Quando já ia saindo, no último instante, vi na caixa o cravo vermelho e não sei por que tive vontade de levá-lo também [...] Então Natércio me olhou

demoradamente, um olhar que fez murchar meu vestido, meus cabelos, minha flor... Por que essa flor?, perguntou ele. Qualquer prima-dona de subúrbio gostaria de usar uma flor assim. [...]

— Seu olhar era mais frio ainda do que suas palavras. Descobri então que ele estava morto, era um morto que me dizia aquelas coisas, que me olhava daquele jeito... Pela primeira vez não tive mais medo. Enfrentei-o. Se quiser, vá sozinha, ele disse com um sorriso que era de morto também. Vamos, ponha essa flor no peito e vá sozinha! Repetiu apontando a porta. [...] (Telles, 2009, p. 36-37)

A primeira parte do relato apresenta Natércio na perspectiva de Laura. Nesse momento, conhecemos o seu lado frio e arrogante com a esposa, bem como identificamos a marcação de classe da família. A fala do marido é de inferiorização por um objeto julgado como desejo de “qualquer prima-dona de subúrbio”. De Laura é exigida uma imagem condizente com sua classe social. Também descobrimos que esse tipo de comportamento não era isolado, pois a mulher afirma que “pela primeira vez” venceu o medo e o enfrentou. Em resposta, Natércio a provoca a se expor sozinha, com o objeto que ele julga inferior. Apesar do medo, ela encontra um jeito de enfrentá-lo ao mesmo tempo em que aceita, para si, a desconexão entre eles: ela está viva, mas ele está morto. Além disso, o acontecimento se potencializa, pois ocorre na mesma data em que ela encontra Daniel e se apaixona por ele.

A soma dos elementos evocados nessa primeira parte do relato descrevem a visão dessa mulher sobre si, sobre sua família e sobre o grupo social do qual fazia parte. Ela se reconhece como alguém feliz, porém, cercada de pessoas mortas e infelizes, pessoas vazias, repetitivas e mecânicas. Essa percepção atinge o marido, as filhas Bruna e Otávia, os eventos sociais, ou seja, todo o ambiente que a envolvia. Nesse ponto, vale destacar que Laura delata seu romantismo e sua visão idealista da vida, sente-se como um sujeito diferente e isolado, mas encontra, em Daniel, uma possibilidade de fusão e complementação. O desejo de Laura está pautado na noção do amor-Eros, mais precisamente na ideia do amor como falta, que gera a incessante busca pela complementação. Esse casal lembra uma das versões do mito do nascimento de *Eros*, que teria sido gerado pelo encontro entre Poros e Penia: ele representando a abundância e ela representando a pobreza. Segundo Sponville,

O amor, se nasce da sexualidade, como quer Freud e como acredito, não poderia reduzir-se a ela, e em todo caso vai muito além de nossos pequenos ou grandes prazeres eróticos. É toda a nossa vida, privada ou pública, familiar ou profissional, que só vale proporcionalmente ao amor que nela pomos ou encontramos. (Sponville, 2016, p.242).

Desse modo, embora o conteúdo erótico esteja presente no amor de Laura e Daniel, não se restringe a essa possibilidade. Para discutir as complexidades e a expansão que caracterizam o amor, Sponville (2016), didaticamente, o separa em três tipos ou formas: Eros, Philia e Ágape. O amor-paixão ou Eros se baseia na crença de que o ser amado é o complemento ou sentido maior da vida do amante; o amor-amigo ou Philia se constrói a partir da convivência entre iguais que se admiram e se querem bem; e o amor-universal ou Ágape (*caritas* no latim) é o amor incondicional, descomprometido de intenções ou demandas pessoais, cujo exemplo maior é o amor de Cristo pela humanidade.

Na literatura e artes em geral, o amor-paixão ou Eros é o que mais enseja representações, porque se fundamenta numa lacuna, ou seja, nasce como uma tentativa de preencher uma falta no eu (amante), com algo que o outro, o ser amado, em tese, possui. Em outras palavras, Eros é a busca incessante de acessar um sentido maior que não está no eu e que ele acredita estar no outro, o que permite uma infinidade de combinações de pares ou almas gêmeas na literatura e demais artes. Em *Ciranda de pedra*, o amor-paixão de Laura não sofre os impactos de uma vida a dois, como ocorreria em qualquer casamento, pois a figura de Daniel permanece como a do salvador da amada, aquele que possui o que ninguém tem: a chave do bem-estar dela. Por isso, sua presença é exigida por Laura em momentos de crises ou de medo, quando a paciente-amante se reconecta à figura do médico-amado, renovando, assim, a dinâmica de Eros, chamada por Sponville de incompleta: “A incompletude é seu destino, pois a falta é sua definição.” (Sponville, 2016, p.253)

O amor de Laura por Daniel está sempre demarcado pela necessidade de renovação desses papéis: ela é a enferma que precisa dele; ele é o médico que pode trazer a cura. Todavia, percebemos que esse *script* no qual Laura mergulha não é vivido da mesma forma pelo companheiro, que demonstra um estado melancólico durante toda a narrativa, vivendo um luto diário por jamais alcançar a suficiência necessária para tirar a amada de seu estado agônico.

No *Banquete* de Platão (2012), quando Sócrates invoca a figura de Diotima para trazer à tona a origem de Eros, as polaridades desse tipo ou forma de amor são expostas:

Por ocasião do nascimento de Afrodite, os deuses realizaram uma grande festa,

estando presente Poros, o filho de Metis. Após haverem banqueteados, eis que surgiu Penia a mendigar, como o faz habitualmente quando ocorre uma festa, e permaneceu junto às portas. Ora, aconteceu de Poros embriagar-se de néctar (não havia ainda vinho) e penetrar no jardim de Zeus onde, tomado pela indolência, acabou adormecendo. Ora, Penia, sendo ela própria tão destituída de recursos, tramou ter um filho com Poros. Assim, deitou-se com ele e deu à luz Eros. [...] Na qualidade de filho de Poros e Penia, coube-lhe uma sorte semelhante a deles. Em primeiro lugar, está sempre na penúria e está longe de ser, como a maioria o imagina, delicado e belo: pelo contrário, é rude e enrugado, anda descalço e não tem lar [...] Entretanto, assemelhando-se a seu pai, é um planejador que visa a tudo que é belo e bom e, de fato, ele é corajoso, impetuoso e intenso, um admirável caçador [...] (Platão, 2012, p.62)

Semelhante ao casal Poros e Penia, Laura e Daniel se apresentam em oposição complementar. Da perspectiva externa, Laura tinha os recursos materiais e Daniel não; da perspectiva subjetiva, Laura não tem a felicidade que idealiza, mas Daniel parece trazer em si essa felicidade como oferta. Assim, eles se unem numa releitura do amor-paixão, impossível e infeliz, pois nunca se realizam por completo: os dois personagens ficam juntos, vivendo na mesma casa, com a separação de Laura e Natércio, mas nem ela nem ele podem usufruir dessa união, devido ao estado mental frágil e irrecuperável dela: “[...] Os piqueniques de Daniel teriam que ser todos dentro do quarto, com as venezianas fechadas. Nem sol, nem árvores, nem relva. Ele não encontraria nenhuma flor para oferecer, só raízes, as raízes que a doente via brotar entre os dedos.” (Telles, 2020, p.21)

Laura e Daniel vivem, portanto, a impossibilidade de alcançarem o ápice ou a felicidade, angústia típica do amor-paixão, e isso é perceptível no clima da casa que se torna mais denso; aos poucos, o leitor percebe que Laura parece piorar. Algumas cenas denunciam a quantidade de remédios que são aplicados na mãe, e as angústias de Virgínia são como presságios da tragicidade futura. Por isso, tudo começa a ser preparado para a mudança da filha caçula ao lar de Natércio, para se juntar, finalmente, às irmãs Otávia e Bruna. Após sua partida, Laura falece e, na sequência Daniel se suicida. Dias depois, Virgínia descobre, através da empregada Luciana, que seu verdadeiro pai era o tio Daniel, não Natércio. O desenrolar dos fatos nos confirma a tragicidade do amor-paixão.

Mas o fim de Laura não encerra sua interferência e importância para o enredo. A partir desse momento, identificamos sua permanência em Virgínia, com episódios de retornos à mãe, suas falas, seus comportamentos, os quais também vão recebendo novos sentidos que, por vezes, questionam as verdades anteriores sobre a personagem. Os discursos de Laura, antes tão desconexos e sem sentido, passam a ganhar valor de verdade e denúncia, através das vivências de Virgínia e suas semelhanças com a mãe.

Compreende-se que Lygia Fagundes Telles espalhou pistas na figuração de Laura que serviram para o delineamento da protagonista Virgínia.

Uma cena que atesta isso é quando a filha mais nova não tem forças para ir ao enterro da mãe e, por isso, questiona às irmãs sobre o que se passou lá, buscando detalhes sobre Laura e sobre o comportamento dos outros. Dentre as informações que extrai de Otávia, surge a referência a um broche em formato da letra G, encontrado em guardanapos antigos. Ao saber do objeto, Virgínia lembra de uma conversa com Laura, na qual a mãe contou sobre uma tia Gabriela, que a filha interpretara como delírio, até este momento: “[...] Então era verdade, tia Gabriela tinha mesmo existido.” (Telles, 2009, p.85). Quando Virgínia compreende esse relato como verdade, rompem-se certezas e brotam dúvidas e questionamentos:

Então era verdade. Contudo, aquela história que ela lhe contara dos avós mortos no incêndio do teatro... Mas o que era verdade? E o que era mentira? E o pai? O que era o pai? Por que se fechava assim, sempre arredio, gelado, por que não dizia as coisas claramente, com naturalidade?! Seria mesmo aquilo que ela dizia, um homem que só pode inspirar medo? Nesse caso, não tivera culpa nenhuma em ir com Daniel que era delicado, bom. Pois não lhe fizera as vontades sempre? ‘O sanatório não, Daniel, você prometeu.’ E Virgínia esfregou os olhos úmidos. Até o fim. (Telles, 2009, p.85).

Ao analisar o conflito central de Laura, destacamos a tensão entre o ideal de esposa e de mãe que, nesse romance, estão entrelaçados. Para que ela fosse considerada uma mãe adequada, seria necessário também ser uma esposa adequada, o que, para o meio onde vive, não corresponde a sua atitude de trair o esposo e seguir com um romance com Daniel. A personagem sofre por conta de seu caso extraconjugal, que, embora seja o pivô da separação dela e Natércio, não se revela como um relacionamento amoroso possível de ser vivenciado, em razão dos problemas mentais dela.

A loucura, no romance, recebe diferentes sentidos que se associam à experiência amorosa da personagem. Da perspectiva de Laura, a loucura é fruto de seus traumas vividos tanto com Natércio, como também no sanatório e seu posterior confinamento a um quarto na casa de Daniel. Da perspectiva da filha Bruna, a loucura da mãe é um castigo, uma punição pelo adultério que dividiu a família. Do ponto de vista de Luciana, a loucura é um peso para Daniel, já que o limita a também viver somente na realidade de Laura — o que fica claro com o suicídio do médico após a morte da amada. Da perspectiva de Virgínia, a loucura é um espaço inacessível, uma muralha para que ela, como filha

dessa relação adúltera, vivencie uma vida familiar minimamente satisfatória.

Dentro dessa complexidade de percepções que o romance aborda, Daniel é o único que não apenas oferta um tratamento gentil, como também considera as alucinações da amada e dialoga com elas de modo respeitoso e acolhedor, servindo como um alívio e segurança para Laura, embora seu amor e sua empatia não sejam suficientes para apagar as condições que separam Laura da realidade em que vive. A vulnerabilidade da amada exige dele uma atenção e dedicação que prejudicam sua condição de trabalho, dinheiro e da própria felicidade. Há, ainda, uma possível intertextualidade com *Romeu e Julieta*: a felicidade para esse amor não encontra possibilidade em vida, por isso, a morte se torna um destino atraente e possível para ambos.

A mãe-criança em Laura desvia-se dos ideais da maternidade. Ela não se enquadra na mãe protetora, pois sua paixão por Daniel e, em sequência, sua loucura, interrompe não apenas o contato com as filhas como sua capacidade de cuidar delas. Destoa também desse ideal por *manchar* a imagem da família quando se apaixona por outro e, dessa perspectiva, os dois papéis são indissociáveis, falhar em um é falhar nos dois. Ademais, sua vulnerabilidade e desconexão com a realidade também são fatores que destoam do ideal de maternidade, pois vive isolada de tudo e todos em seu quarto azul, não exercendo atividades maternas.

Entendemos, portanto, que sua identidade não está centralizada na maternidade, mas na sua sexualidade, mais especificamente na sua tentativa de escolher por si a quem amar, muito embora essa tentativa ocorra via rompantes e excessos emocionais. Ser mãe não é prioridade, o que não significa que ela não amasse as filhas, mas que sua existência não estava pautada nessa função ou papel. A sua loucura, num contexto onde o domínio sobre esses corpos era mais disseminado como algo natural, serve como apagamento ou culpabilização de seu desvio, por isso, sua experiência está marcada por um silenciamento e estigmatização externa.

No entanto, o texto de Lygia Fagundes Telles complexifica essas noções, inserindo também a carga subjetiva de cada indivíduo, carga que não se estabelece por substâncias e aspectos puros, mas contraditórios e mutáveis, indicando como os comportamentos individuais corroboram ou destoam das exigências culturais. Nesse sentido, não temos vilões e heróis fixos, afinal, os locais e as identidades se movem e se complexificam de tal forma que o leitor percebe os jogos de luz e sombras que envolvem

as personagens.

Considerações finais

Notamos que o tema da maternidade é amplo e complexo. Além de poder ser analisado de diferentes viéses, ele faz interface com outros aspectos socioculturais. Desse modo, modelos de família, de moralidade ou papéis sociais são alguns dos tópicos que influenciam e modificam os modelos maternos. Por outro lado, a relevância e permanência desse assunto, visto que se refere desde a nossa existência física até nossa formação identitária, o colocam como necessário para nossas análises críticas.

Nesse sentido, utilizamos os arquétipos como ferramentas de compreensão e análise dos modelos maternos. Sabemos que traços da construção do feminino e da maternidade se repetem em diferentes culturas e representações, mas, para a leitura da personagem Laura, de Lygia Fagundes Telles, além do mito do Patinho feio, de Estés (1994), recorreremos às considerações sobre as representações simbólicas do feminino em Eva e Maria (Pereira, 2012), pontuando as posições opostas que elas ocupam no imaginário artístico-literário.

Laura se aproximou da figura de Eva, e sua jornada é delineada por uma sucessão de desvios e negações dos modelos ideais da mulher paulistana de classe média dos anos 1950. A maternidade não se destaca como uma de suas prioridades, e ela opta por interromper um casamento legítimo e que goza de status social em prol de uma paixão. Sua escolha se torna o pivô de uma sequência de acontecimentos que atestam a ruína de um modelo familiar. De certa forma, semelhante à mulher que cede aos desejos da serpente e provoca consequências negativas, Laura experimenta de um fruto considerado social e culturalmente indevido, desencadeando sofrimentos a si e a outros.

A angústia coletiva foi evidente em diversos fragmentos do romance, demonstrando que a loucura de Laura assemelhava-se a uma penitência por seu erro. Essa conta se expande para os demais indivíduos próximos a ela, como podemos perceber no sofrimento da filha Virgínia, na melancolia de Daniel, no isolamento de Natércio, na frieza de Otávia, na posição defensiva de Bruna e até mesmo nos comentários ambíguos de Luciana. Esses aspectos distanciam Laura sobremaneira do modelo mariano e a aproxima do seu oposto, Eva. Uma Eva, como percebemos construída em camadas

delicadas entre sugestão e complexidade psicológica, atestando a riqueza da abordagem do tema proposta por Lygia Fagundes Telles.

REFERÊNCIAS

- AMADO, J. **Gabriela, cravo e canela**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- ANAZ, S. A. L. Teoria dos arquétipos e construção de personagens em filmes e séries. *Revista Significação*, São Paulo, v.47, n.54, p.251-270, jul-dez 2020.
- ANDRADE, C. D. de. **Poesia completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguillar, 2003.
- BLOCH, R. Howard. **Misogenia medieval e a invenção do amor romântico ocidental**. Trad. Claudia Moraes. Rio de Janeiro: 34, 1995.
- BUSSIGUER, E. C; ARANTES, M. Ç. O estigma da loucura como fator usurpador da dignidade humana: uma análise na perspectiva do direito à saúde. *Interfaces Científicas*. Direito. n.2, v.4, p.9-20, Aracaju: fev/2016. DOI: <https://doi.org/10.17564/2316-381X.2016v4n2p9-20>. Acesso em: 22 jan. 2022.
- CANDIDO, A. et. al.. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2020.
- CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. **Dicionário de símbolos**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2015.
- DUBY, G. Resistências parisienses. In: DUBY, G. **As três ordens ou o imaginário do feudalismo**. Lisboa: Estampa, 1982.
- ESTÉS, C. P. **Mulheres que correm com os lobos**: mitos e histórias do arquétipo da mulher selvagem. Trad. Waldéa Barcellos. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- FLAUBERT, G. **Madame Bovary**. Trad. Sérgio Duarte. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017.
- KRAUSS, H. KÜCHLER, M. **As origens: um estudo de Gênesis 1-11**. Trad. Paulo F. Valério. São Paulo: Paulinas, 2007.
- LISPECTOR, C. **Laços de família**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- LUCENA, S. C de. O fracasso familiar no romance Ciranda de Pedra, de Lygia Fagundes Telles. *Interdisciplinar*, São Cristóvão, v.28, jul-dez, p.191-208, 2017. DOI: <http://dx.doi.org/10.3895/rl.v22n39.5807>. Acesso em: 22. Jan. 2022.
- NABOKOV, V. **Lolita**. Trad. Sérgio Flaskman. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- PAPA JOÃO PAULO II. **Carta às mulheres**. 29/06/1995. Disponível em: https://www.vatican.va/content/john-paul-ii/pt/letters/1995/documents/hf_jp-

[ii_let_29061995_women.html](#) Acesso em 12/07/2023.

PEREIRA, C. S. M. **Degredadas filhas de Eva**: perfis maternos em contos de Lygia Fagundes Telles. 2011. Dissertação (Mestrado em Literatura e Diversidade Cultural) – Departamento de Letras e Artes. Feira de Santana, 2011.

PLATÃO. **O Banquete**. Tradução e notas Edson Bini. São Paulo: Edipro, 2012.

PRIORE, M. D. **Histórias Íntimas**: sexualidade e erotismo na história do Brasil. Planeta: 1995.

QUEIRÓS, E. de. **O primo Basílio**. Lisboa: Luso Livros, 2012.

TELLES, L. F. **Ciranda de Pedra**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

TELLES. **Verão no aquário**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978.

TELLES. **As meninas**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

TELLES. **Os contos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

SHAKESPEARE, W. **Macbeth**. Birgmingham: New Penguin, 1972.

SPONVILLE, A. C. **Pequeno Tratado das Pequenas Virtudes**. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2016 [1995].

VERÍSSIMO, E. **O tempo e o vento**: o continente. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.