



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO PIAUÍ**  
**PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO**  
**CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E LETRAS**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**  
**CURSO DE MESTRADO EM LETRAS**

**LEYLANNE DA SILVA LIMA MELO**

**RELAÇÕES DE GÊNERO EM *CIRANDA DE PEDRA*, DE LYGIA FAGUNDES  
TELLES**

**TERESINA\PI**

**2019**

LEYLANNE DA SILVA LIMA MELO

**RELAÇÕES DE GÊNERO EM *CIRANDA DE PEDRA*, DE LYGIA FAGUNDES  
TELLES**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras – PPGL, *campus* Universitário Ministro Petrônio Portella, da Universidade Federal do Piauí - UFPI, como exigência obrigatória para o curso de Mestrado em Letras.

Orientador: Dr. Sebastião Alves Teixeira Lopes

**TERESINA|PI**

**2019**

FICHA CATALOGRÁFICA  
Universidade Federal do Piauí  
Biblioteca Comunitária Jornalista Carlos Castello Branco  
Serviço de Processamento Técnico

M528r Melo, Leylanne da Silva Lima.  
Relações de gênero em *Ciranda de pedra*, de Lygia  
Fagundes Telles / Leylanne da Silva Lima Melo. – 2019.  
97 f.

Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade  
Federal do Piauí, Teresina, 2019.  
"Orientador: Prof. Dr. Sebastião Alves Teixeira Lopes".

1. Ciranda de pedra. 2. Gênero. 3. Transgressões.  
I. Título.

CDD 800

LEYLANNE DA SILVA LIMA MELO

**RELAÇÕES DE GÊNERO EM *CIRANDA DE PEDRA*, DE LYGIA FAGUNDES  
TELLES**

Dissertação aprovada em: \_\_\_/\_\_\_/\_\_\_

BANCA EXAMINADORA

---

Prof. Dr. Sebastião Alves Teixeira Lopes (Orientador)  
Universidade Federal do Piauí (UFPI)

---

Profa. Dr<sup>a</sup>. Margareth Torres de Alencar Costa (examinadora interna)  
Universidade Federal do Piauí (UFPI)

---

Prof. Dr<sup>a</sup>. Raimunda Celestina Mendes da Silva (examinador externo)  
Universidade Estadual do Piauí (UESPI)

## AGRADECIMENTOS

Primeiramente, agradeço a Deus, por me proporcionar saúde e paz, sendo o meu Guia em cada passo dado nesta jornada chamada vida;

Aos meus amorosos pais, Clovis de Melo Lima e Lia da Silva Lima Melo, por serem sempre os principais motivadores do meu sucesso. O amor imensurável e a dedicação deles são as causas para o cumprimento de mais esta etapa na minha vida;

Ao meu querido irmão, Cleyson Samuel da Silva Lima Melo, por me acompanhar nas minhas lutas diárias e apoiar as minhas decisões;

Aos meus tios e primos, em especial, a memória da minha querida avó Maria das Graças e de minha tia Alice;

Ao meu amigo Luis Guilherme, por me proporcionar momentos leves e maravilhosos conselhos;

À Nahjra Ilanna, por todo o suporte, sendo amiga nos momentos bons e ruins;

À Tatiane Morais, por todo o cuidado que tem e continua tendo comigo, proporcionando-me ensinamentos e tornando os meus dias mais leves;

Ao Thiago Felício, meu cravo, por ser tão presente e amigo, sendo sempre gentil;

Ao Dennis Duttra, por ser companheiro, buscando sempre me apoiar nas minhas escolhas;

À Lorraine Carminato, por todo carinho, apoio e cuidado;

À Ioná Vaz, pelos conselhos e apoio;

Agradeço a todos os amigos e colegas do mestrado: Allan, Pablo, Élcione, Hélio, Teresa Rachel, Ana Paula, Gislene, Aline, José Ribamar, Florença, Andressa, Roberta, Roberth, Joyce, Haila, Kaliana, Paulo Victor, Teresa, Gerlane, Alana, Ana Raquel, Romério, Osana, Cleide, provando que sem eles é impossível caminhar sozinha;

A todos os meus professores do mestrado, em especial, à Margareth Torres de Alencar Costa e ao José Wanderson Lima Torres, exemplos a serem seguidos.

Ao meu orientador, Sebastião Alves Teixeira Lopes, por me proporcionar aprendizagens, tendo que ser muitas vezes paciente diante das minhas falhas como orientanda.

Ande despreocupadamente e verá que não há nem passo bom nem ruim, é ir andando, tocando para a frente. Para isso Ele nos deu pernas ágeis.

(Lygia Fagundes Telles)

## RESUMO

Lygia Fagundes Telles, em *Ciranda de pedra* (1954), elabora uma trama que rompe com os padrões de masculinidades e feminilidades dos anos 1950. Em razão disso, tem-se como objetivo geral desta dissertação a análise das relações de gênero em *Ciranda de pedra*. Com isso, são compreendidas as transgressões das identidades de gênero, ao se repensar o que é ser mulher e homem durante os anos 50. Em seguida, são investigadas as inversões dos papéis sociais masculinos e femininos por meio da desconstrução da concepção de família. E por fim, observa-se como as relações de gênero teceram a figura da mulher insana. Visto isso, ressalta-se que as identidades masculinas e femininas dos Anos Dourados, consoante Rocha-Coutinho (1994), tinham seus papéis sociais naturalizados e bem delimitados, uma vez que homens e mulheres deveriam desempenhar suas funções de acordo com cada esfera de atuação pré-estabelecida, isto é, a eles reservava-se o espaço público e a elas, o privado. Com isso, definiam-se funções, exclusivamente, femininas, como ser mãe, e deveres propriamente masculinos, como o provimento do lar. Em consequência disso, pôde-se perceber um esfacelamento das individualidades tanto masculinas quanto femininas por meio da imposição desses papéis sociais, que, especificamente em relação às mulheres, contribuiu para enclausurá-las à imagem da mulher louca. Diante disso, por meio de uma pesquisa bibliográfica de natureza interpretativa, foram recorridas às contribuições teóricas de Badinter (1993), Rocha-Coutinho (1994), Saffioti (1987), Engel (2017), Pinsky (2014), Foucault (2014; 2017), Navarro-Swain (2010), Zanello (2014) dentre outros. Portanto, além de transgredir com as identidades de gênero dos Anos Dourados, por meio de rupturas das masculinidades e feminilidades com personagens como Afonso e Leticia, Lygia Fagundes Telles desconstruiu também em *Ciranda de pedra* (1954) a padronização das relações familiares, questionando a naturalização de processo socioculturais, como a maternidade, assim como problematizando a construção da figura da mulher insana por meio das relações de gênero.

**Palavras-chave:** *Ciranda de pedra*. Gênero. Transgressões.

## ABSTRACT

Lygia Fagundes Telles, in *Ciranda de pedra* (1954), elaborates a plot that breaks with the patterns of masculinity and femininity of the 1950s. For this reason, the general objective of this dissertation is to analyse gender relations in *Ciranda de pedra*. With this, the transgressions of gender identities are understood by rethinking what it is to be a woman and a man during the 1950s. Inversions of male and female social roles are investigated through the deconstruction of a clear conception of family. And finally it is observed how gender relations help producing the figure of the insane woman. Given this, it is emphasized that masculine and feminine identities of the so called Golden Years, according to Rocha-Coutinho (1994), had their social roles naturalized and well delimited, since men and women should perform their functions according to each pre-established sphere of action, that is, to men was reserved the public space and to women, the private one. Exclusively feminine functions were then defined, as being mother, as well as properly masculine duties, like the provision of the family. As a consequence of this, one can perceive a breakdown of individualities, both male and female, through the imposition of these social roles, which, specifically in relation to women, also contributed to their closure in the image of the insane subject. Through a bibliographic and interpretative research, I made use of theoretical contributions of Badinter (1980), Rocha-Coutinho (1994), Saffioti (1987), Engel (2017), Pinsky (2014), Foucault (2014; 2017), Navarro-Swain (2010), and Zanello (2014), among others. Therefore, besides transgressing gender identities of the so called Golden Years, through ruptures of masculinities and femininities with characters such as Afonso and Letícia, Lygia Fagundes Telles also deconstructs in *Ciranda de pedra* (1954) standard family relations, questioning the naturalization of sociocultural processes, such as motherhood, as well as problematizing the construction of the figure of the insane woman through gender relations.

Keywords: *Ciranda de pedra*. Genre. Transgressions.



## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO</b> .....	08
<b>2 PRODUÇÃO E SUBVERSÃO DAS IDENTIDADES DE GÊNERO</b> .....	21
2.1 A imposição do falo e a desconstrução do masculino.....	21
2.2 Ser mulher: a negação ao mito da feminilidade .....	29
<b>3 FAMÍLIA, TRADIÇÃO E TRANSGRESSÃO</b> .....	47
3.1 “Descrição de uma família”: a desconstrução lygiana.....	47
3.2 A maternidade e a elaboração do feminina .....	60
<b>4 “UM DIA O BESOURO CAIU DE COSTAS”: A LOUCURA FEMININA</b> .....	69
4.1 <i>Ciranda de pedra</i> e o espaço das emoções .....	69
4.2 Relações de gênero: opressão, segregação e clausura.....	78
<b>5 CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	91
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	93

## 1 INTRODUÇÃO

A paulista Lygia Fagundes Telles sempre foi uma mulher revolucionária: ingressou em um curso majoritariamente formado por homens, Direito, em uma época na qual a dedicação ao sucesso profissional fazia parte quase que exclusivamente da esfera masculina. Foi casada com Godofredo Telles Júnior com quem teve um filho, Godoffredo da Silva Telles Neto. Em 1960 divorcia-se e casa-se, em 1963, com o crítico de cinema, Paulo Emílio Salles Gomes.

As circunstâncias da vida pessoal de Lygia Fagundes Telles confirmam a inadaptação ao perfil de mulher de sua época, visto que a manutenção do casamento não consistia em um fato inexorável. No que diz respeito a isso, Lygia Fagundes Telles (2017) relembra que durante a sua infância, os primeiros vestígios de escrita deixados por sua mãe nos chamados *Cadernos goiabeira* irão inspirar e germinar na jovem escritora o desejo pela liberdade feminina mediante as palavras.

O amor pelo universo literário fez dela uma das principais escritoras da literatura contemporânea brasileira, tendo começado aos 15 anos, com o livro de contos *Porão e sobrado* (1938). Todavia, é com *Praia viva* que marcará a sua estreia na trajetória literária, em 1944. 10 anos depois, a autora lançou seu primeiro romance, *Ciranda de pedra*, em 1954, considerado pela crítica e pela própria escritora como o marco inicial do seu amadurecimento estético.

Em seguida, vieram outros três romances: *Verão no aquário* (1964), *As meninas* (1973) e *As horas nuas* (1989) intercalados entre publicações de contos. Inclusive, são nessas narrativas curtas que consistirá grande parte das tessituras textuais de Lygia Fagundes Telles. Ademais, sendo considerada uma excepcional contista, foi contemplada com diversas condecorações, entre as quais se tem o Prêmio Jabuti, com a coletânea de contos *Invenção e memória*, em 2001, e o Prêmio Camões, em 2005. Além dessas honorarias, somam-se outras, como uma indicação para o Nobel de Literatura, em 2016.

No que concerne ao estilo de Lygia Fagundes Telles, deve-se ressaltar uma composição textual marcada pelo intimismo e pela recorrência de temas ontológicos, como a inveja humana, encontrados em contos como *Verde lagarto amarelo*, presente na coletânea *Antes do baile verde* (1969) em que a compreensão da alma humana se torna uma constante dentro do universo ficcional lygiano. Todavia, as relações sociais

também são preocupações presentes dentro de suas narrativas, caso encontrado, por exemplo, em *As meninas* (1973).

Em relação à literatura intimista presente na ficção lygiana, segundo Silva (1985), vê-se uma repetição de personagens, objetos e temas que se configuram como um mitoestilo da prosa da escritora, aparecendo na superfície textual como um modo particular de Lygia Fagundes Telles observar as relações humanas. Além disso, outro aspecto marcante na prosa lygiana diz respeito aos traços do gótico, presentes, majoritariamente, em seus contos e perceptíveis também em *Ciranda de pedra* (1954), conforme expõe Santos (2010). Tudo isso, portanto, faz parte do cosmo ficcional da autora em estudo, que mediante uma linguagem clara e objetiva, como observa Coelho (1975), descortina as fissuras das relações interpessoais.

No que se refere à obra *Ciranda de pedra* (1954), objeto de análise desta dissertação, tem-se como objetivo central examinar as transgressões e as particularidades das relações de gênero dentro do romance de Lygia Fagundes Telles. Diante disso, propõe-se repensar as representações identitárias das personagens, marcados por traços de masculinidade e feminilidade que rompem com a norma social vigente. Quanto a esse contexto, frisa-se que é uma trama situada dentro do período dos Anos Dourados, época em que, segundo Pinsky (2014), tinha-se bem delimitado o que era ser homem ou mulher naquela sociedade.

Em razão disso, também foram investigadas a constituição das identidades masculinas e femininas, com seus respectivos papéis sociais, atuando dentro de um modelo de família, que em *Ciranda de pedra* (1954) aparecerá desconstruído e ressignificado. E por fim, observou-se como as relações de gênero provocam fissuras identitárias nocivas aos sujeitos, que, em especial às mulheres, tanto as enclausuram por meio da loucura, quanto também provocam sofrimentos psíquicos, como atesta Zanello (2014).

Frisa-se que esses objetivos se justificam como uma tentativa de resolução de alguns problemas teóricos dentro do campo de estudo de gênero, principalmente quanto à abordagem unilateral das identidades, sejam as masculinas, sejam as femininas. Posto isso, amparando-nos em Scott (1989), ressalta-se que quando se investiga as relações de gênero, costuma-se priorizar a compreensão da identidade feminina, negligenciando o aspecto de que: “‘gênero’, como substituto de ‘mulheres’, é igualmente utilizado para sugerir que a informação a respeito das mulheres é necessariamente informação sobre os homens, que um implica no estudo do outro”

(SCOTT, 1989, p. 7). Por esse motivo que se indaga nesta dissertação o que é ser homem e mulher durante a década de 1950, quais os efeitos das masculinidades e feminilidades na sociedade e como Lygia Fagundes Telles desconstrói essas identidades.

Apesar desse viés utilizado por Joan Scott sobre as identidades masculinas e femininas sejam uma dentre várias possibilidades, não se pode também esquecer que mesmo quando perscrutamos acerca do que é ser mulher, essa categoria não deve ser vista homogeneamente. Ressalta-se que, para Lauretis (1994), a história feminina é multifacetada, ou seja, não acontece, exclusivamente, em relação ao sujeito masculino, mas também em relação a outros fatores identitários, como sexo, classe, raça, religião, idade, etnia. Por isso, apesar de esta dissertação centra-se fundamentalmente na relação entre a identidade feminina e a masculina, não se excluem observações acerca da própria pluralidade do que é ser mulher.

Em vista do que foi exposto, esta dissertação torna-se pertinente, porque indaga acerca das relações de gênero, por meio de um *corpus* que explora tanto a composição das identidades masculinas, como a das personagens Conrado, Afonso, Natércio e Daniel, como das identidades femininas, como as das personagens Otávia, Virgínia, Bruna, Letícia e Laura. Frisa-se quanto à maneira de como as identidades de gênero aparecem na trama, isto é, por vezes invertidas e ressignificadas. Além disso, o presente trabalho possui uma unidade em que as partes não constituem conchas de retalhos desconexos, mas fragmentos de um processo que almeja alcançar o todo. Por isso, que se inicia por uma abordagem ampla sobre as construções das masculinidades e feminilidades, responsáveis pelas construções identitárias dos sujeitos.

Em seguida, observa-se como em *Ciranda de pedra* (1954), as marcas do feminino e do masculino, com seus respectivos papéis sociais, vêm desconstruídas dentro de um modelo familiar ideal. E por fim, frisa-se como as relações de gênero, que constroem as identidades masculinas e femininas, são responsáveis, em especial quanto a elas, por oprimir, segregar e levar a mulher à insanidade. Em razão disso, é feita uma revisão teórica aliada a análises literárias do romance quanto às construções das relações engendradas dos sujeitos.

Diante do que foi exposto, destaca-se que para Rocha-Coutinho (1994), as disparidades entre homens e mulheres sempre existiram. Entretanto, a divisão da sociedade em esfera pública e privada serviu para intensificar as desigualdades

sociais entre os sexos. Além disso, a legitimação desses espaços foi feita mediante a aceitação de papéis sociais gendrados, que para Saffioti (1987), está relacionada a um movimento de naturalização dos “*processos socioculturais*” (1987, p. 11), ou seja, os comportamentos masculinos e femininos se justificam por fatores biológicos, quando na verdade eles são resultados de processos culturais. Em razão disso, a sociedade apoia a disparidade entre homens e mulheres por meio da atribuição de funções sociais estritamente feminina ou masculina, conforme se nota abaixo:

Apesar da desigualdade de gêneros ser bem antiga e vários discursos sociais a terem anunciado como natural e terem legitimado as diferenças hierárquicas entre homens e mulheres, foi somente com o surgimento da sociedade industrial que a mulher se viu reduzida ao papel de mãe e esposa (ROCHA-COUTINHO, 1994, p. 27).

Conforme Rocha-Coutinho (1994), a ascensão da burguesia e a difusão da ideologia romântica contribuíram para segregar o espaço público do privado e naturalizar os papéis sociais masculinos e femininos, como a do pai chefe de família e da mãe e esposa, respectivamente. Entretanto, a autora supracitada aduz que a esfera privada ou doméstica serviu de enclausuramento para as mulheres, reduzindo-as à maternidade e ao matrimônio. Quanto aos homens, a eles foram entregues a esfera pública, permitindo que gozassem de mais privilégios:

Em decorrência desta “naturalização” das funções femininas, passou a ser demarcada uma série de características femininas (como, por exemplo, dedicação, abnegação, docilidade), quase todas elas vinculadas àquelas características necessárias a uma “boa mãe”, levando-se muitas vezes a se identificar feminilidade e maternidade. A definição destas características caminhou paralelamente a uma massiva discriminação das mulheres. Isto porque, a partir delas, foram negadas às mulheres todas aquelas capacidades socialmente valorizadas e que garantem a primazia dos homens na vida pública. Dessa forma, perspicácia intelectual, pensamento lógico, interesses econômicos e políticos passam a ser vistos como antifemininos (ROCHA-COUTINHO, 1994, p.41-42).

Dessa forma, para Saffioti (1987), são atribuídos a homens e a mulheres distintos papéis sociais, os quais participam da formação das identidades de gênero. Entretanto, para Wang (2006), a delimitação de padrões, comportamentos e valores tanto gera as disparidades entre os sexos como fere a subjetividade de cada indivíduo, uma vez que “os termos ‘masculino’ e feminino’ podem acionar um conjunto de

representações socialmente acordadas, mas a masculinidade e a feminilidade de cada um pode ser definida em termos mais variados e idiossincráticos” (WANG, 2006, p. 54).

De acordo com Wang (2006) e Badinter (1993), a sociedade produz valores, costumes e paradigmas que delimitam a identidade masculina dentro de um padrão. Dessa forma, para os autores, a masculinidade funda-se em vários preceitos, como a afirmação de uma virilidade laboral e sexual, que salienta que o homem deve ser competitivo, independente, forte, agressivo e sexualmente ativo. Além disso, a construção do masculino deve a todo custo negar aspectos que aludem à feminilidade, como a delicadeza, a afetividade e a passividade. Portanto, tais pressupostos constroem o que é ser homem ao delimitar as suas funções sociais na sociedade.

O mesmo processo, de acordo com Rocha-Coutinho (1994), é feito quanto à identidade feminina que para justificar o enclausuramento da mulher à esfera privada, legitima diversas características que firmam a feminilidade como sendo também natural: “É assim que, com o novo regime, se consolida o discurso da ‘natureza feminina’ – frágil, emotiva, dependente, instintivamente maternal e sexualmente passiva –, instalando-se o ‘lugar feminino’ de esposa e mãe centrada no espaço doméstico” (ROCHA-COUTINHO, 1994, p. 30-31).

Nesse sentido, a modernidade sustenta uma sociedade segregada em duas esferas: a privada ou doméstica e a pública, que esteia a distribuição de tarefas sociais com base no discurso biológico, na qual é atribuída à mulher a função de “administrar” a casa e os filhos, esperando também que ela apresente qualidades, tais como docilidade, abnegação, paciência, fragilidade e devoção. Já em relação ao homem, cabe-lhe a função de ser o chefe de família e provedor do lar, o que presume que seja viril, racional, forte e ágil. Portanto, constrói-se a masculinidade e a feminilidade mediante padrões, confirmando que “a identidade, de fato, é feita de estereótipos, de generalizações” (2010, p.12), como afirma Navarro-Swain.

Diante do que foi dito, compreende-se que a padronização identitária não apenas limita a subjetividade dos indivíduos, como foi afirmado por Wang (2006), como também promove a disparidade entre os sexos, reservando, por exemplo, para as mulheres o *locus* da subalternidade, onde a misoginia e a desigualdade social, de um modo geral, ganham espaço. Portanto, foi diante desse cenário, mediante Garcia (2015), que o feminismo, como movimento político e social, impetrou a contestação dessa estruturação social patriarcal, que exclui e discrimina a mulher:

Desse modo, o feminismo pode ser definido como a tomada de consciência das mulheres como coletivo humano, da opressão, dominação e exploração de que foram e são objeto por parte do coletivo de homens no seio do patriarcado sob suas diferentes fases históricas, que as move em busca da liberdade de seu sexo e todas as transformações da sociedade que sejam necessárias para este fim (GARCIA, 2015, p. 13).

Além disso, apesar de o feminismo ganhar mais visibilidade a partir do século XX, Garcia (2015) ressalta que a “consciência coletiva” das mulheres tem princípio no pensamento renascentista da Idade Moderna. Como a autora assevera, a perspectiva humanista colocará o ser humano no centro das discussões, conferindo-lhe mais liberdade e igualdade. Entretanto, apesar dessa postura ideológica, as mulheres continuavam a serem vistas como seres inferiores: “apesar de o Renascimento trazer um novo paradigma sobre o humano, o da autonomia, esta não se estendia às mulheres. Entretanto, o culto renascentista ao gênio e à inteligência teve consequências para elas” (GARCIA, 2015, p.25-26).

Dessa forma, a perspectiva racional com que o homem passa a olhar para si e para a natureza, segundo a autora supracitada, irá provocar questionamentos “sobre a natureza e os deveres do sexo” (GARCIA, 2015, p. 26). Nesse sentido, por meio do acesso à educação que algumas mulheres tiveram, elas começam a tomar consciência das injustiças impostas ao “segundo sexo”. Em razão disso, nasce a *Querelle de Femmes*, que para Garcia (2015, p. 26) é “a célula *mater* do feminismo”, pois essas mulheres começam a perceber que a perspectiva universal do humanismo não as abrangia.

Portanto, Garcia (2015, p. 26) aduz que essas mulheres fazem parte de um segmento social, “que Virgínia Woolf chamou ‘as filhas dos homens cultos’, filhas, irmãs ou sobrinhas de humanistas que foram educadas por estes e se rebelaram contra aqueles que as preparam para uma sociedade que proibia a entrada de mulheres”. Logo, a autora enfatiza que a conscientização inicial acerca das desigualdades de gênero tem início ainda no século XVI, sendo levada adiante no século seguinte, nas cortes francesas, mediante um grupo de mulheres que ficaram conhecidas como “preciosas”. Essas mulheres repensaram papéis sociais destinados ao sexo feminino, como a maternidade e o matrimônio, contestando-os:

Consideradas as primeiras feministas – mulheres da aristocracia e alta burguesia, solteiras, independentes economicamente –, defendiam a igualdade entre os sexos, o direito ao amor e ao prazer sexual, o acesso à mesma educação intelectual dada aos homens. Questionando a instituição casamento e os papéis de esposa e mãe como destino da mulher, elas inverteram os valores sociais da época. Apesar de seus opositores, elas conseguiram algumas mudanças (BADINTER, 1993, p. 12 *apud* GARCIA, 2015, p. 32).

No entanto, segundo Garcia (2015), apesar dessa evolução no pensamento da época, essas mulheres ricas e burguesas não puderam construir uma reflexão crítica acerca dos diferentes níveis da opressão feminina, ou seja, não foram capazes de perceber o entrelaçamento entre as distintas opressões, como aquelas ligadas à raça, à orientação sexual, à classe ou à religião. Apesar disso, o surgimento das “preciosas”, mediante afirmado por Badinter (1993), foi capaz de abalar a identidade masculina, contribuindo para uma das primeiras crises da masculinidade ocorridas na França e na Inglaterra durante o século XVII e XVIII, com o aparecimento dos “preciosos”:

Apenas alguns homens – os *preciosos* – aceitaram as novas regras. Seu número era desprezível, mas sua influência nem tanto. Os preciosos adotaram uma moda feminina e refinada – perucas longas, plumas extravagantes, roupas com abas, pintas no rosto, perfumes, ruge – que foi copiado. Os homens que queriam distinguir-se faziam questão de parecer civilizados, cortesês e delicados (BADINTER, 1993, p. 13).

Nesse sentido, Badinter (1993) enfatiza que as ideias feministas começavam a crescer na sociedade do século XVII, ainda que elas tivessem sido alvo de diversas críticas por seus contemporâneos. Tal situação demonstrou o imbricamento das identidades masculinas e femininas, e que apesar de o feminismo primitivo ter partido da concepção que ele é “um movimento das mulheres e problema das mulheres, para descrever um novo movimento na longa história das lutas pelos direitos e liberdades das mulheres” (GARCIA, 2015, p. 15), ou seja, um movimento centrado exclusivamente na mulher, a crítica feminista demonstra hoje o contrário, como aponta Showalter (2002).

Para Scoot (1989), a crítica feminina, hodiernamente, ressignifica o estudo da história das mulheres, ressaltando que a trajetória feminina não pode ser percebida a parte do percurso histórico masculino. Em razão disso, a autora afirma que a busca de um termo neutro, que pudesse substituir mulheres para poder amparar as



masculinidades e as feminilidades, adequou-se a gênero, pois “é igualmente utilizado para sugerir que a informação a respeito das mulheres é necessariamente informação sobre os homens, que um implica no outro” (SCOTT, 1989, p.7).

Em virtude disso, é que, principalmente durante o primeiro capítulo, esta dissertação ficará centrada no estudo do que é ser homem e mulher durante os Anos Dourados. Portanto, ao se retomar a discussão acerca do feminismo, é necessário enfatizar a evolução pelo qual o movimento passou. Nesse sentido, segundo Garcia (2015), divido em três fases, a primeira onda do feminismo abarcou nomes, como Olympe de Gouges, autora da “*Declaração dos Direitos das Mulheres e das Cidadãs*” e Mary Wollstonecraft, cuja contribuição vem, entre outras obras, com a publicação da “*Reivindicação dos direitos das mulheres*” (1790).

De acordo com Garcia (2015), essas mulheres, dentre outras, começavam a se unir em torno de um consciente movimento social e político, ao reivindicar direitos civis e políticos, como o voto. Além disso, filhas da Revolução Francesa, essas mulheres estiveram à frente do movimento burguês, lutando, juntamente com homens, pela queda do Antigo Regime. Entretanto, foram traídas pelo próprio movimento, tendo “os clubes de mulheres” sido “fechados pelos jacobinos em 1793”, além de terem tido suas mortes decretadas pela cúpula do movimento, por haverem compartilhado ideias subversivas, como atesta Garcia (2015). A autora ainda afirma que, com o aval da imprensa e do meio jurídico, elas foram condenadas aos seus papéis naturais de mãe e esposa. Tais fatos corroboraram para o surgimento do “novo Código Civil napoleônico” (2015, p.50) que:

Converteu novamente o casamento em um contrato desigual, exigindo em seu artigo 321 a obediência da mulher ao marido e concedendo-lhe o divórcio apenas no caso de este levar sua concubina ao domicílio conjugal. Com o Código Napoleônico, a menoridade perpétua das mulheres ficava consagrada. Eram consideradas apenas como filhas ou mães em poder de seus pais, maridos e filhos. Não tinham direito de administrar suas propriedades, fixar ou abandonar seu domicílio, manter uma profissão ou um emprego sem permissão do homem da casa. A obediência, o respeito, a abnegação e o sacrifício foram fixados como virtudes obrigatórias. O novo direito penal fixou para elas delitos específicos que, como o adultério e o aborto, consagravam que seus corpos não lhes pertenciam. Para todos os efeitos nenhuma mulher era dona de si mesma. Todas careciam daquilo que a cidadania assegurava aos homens: a liberdade (GARCIA, 2015, p. 50).

Quanto à segunda onda do feminismo, Garcia (2015) ressalta que apesar das traições, suas ações renderam ao menos experiência dentro da luta política. O século XIX, portanto, foi também um período de renovação e reintegração de ideias. Para a autora, essas mulheres voltavam seus esforços para a educação, por meio da busca dos seus direitos civis, como o voto e a representatividade política, para assim, poderem reclamar seus direitos dentro daquela sociedade extremamente desigual. Foi, portanto, em meio a essas situações que surgiram as sufragistas, um movimento pacífico, pela luta da igualdade dos direitos civis.

Além disso, o feminismo não ficou restrito às causas apenas das mulheres, buscando o movimento também apoiar o movimento antiescravagista, tanto que “o primeiro romance antiescravista no continente americano foi escrito por uma mulher, Harriet Beecher Stowe, em 1851, o famoso *A cabana do pai Tomás*” (GARCIA, 2015, p. 53). Além disso, segundo Garcia, Elizabeth Stanton produziu a “*Declaração de Seneca Falls*”, importante texto para o feminismo, no qual teve como modelo a Declaração de Independência dos Estados Unidos. Desse modo, a declaração de Stanton torna-se um importante documento jurídico devido ao aparato legal que se fundamentava:

Questionava as restrições políticas: não poder votar, nem ser candidata, não poder ocupar cargos políticos ou assistir a reuniões políticas. Também se colocavam contra as restrições econômicas: a proibição de ter propriedades, uma vez que os bens eram transferidos ao marido; a proibição de dedicarem-se ao comércio, ou terem seu negócio próprio ou abrirem contas em bancos. [...] a declaração se colocava – e de maneira muito direta – contra a negação dos direitos civis e jurídicos às mulheres (GARCIA, 2015, p. 55).

Portanto, Elizabeth Stanton, além de outras mulheres, contribuíram para um movimento pacífico, mas de ações com resultados mais concretos, que culminaria com o sufrágio, isto é, “um movimento de agitação internacional, presente em todas as sociedades industriais que tinha dois objetivos centrais: o direito ao voto e os direitos educativos” (GARCIA, 2015, p. 57).

Todavia, apesar de o feminismo ter sido um movimento em prol da liberdade das mulheres, suas conquistas não atingiram a todas de maneira igualitária e justa. Quanto a isso, realça-se que o movimento foi impetrado inicialmente por mulheres brancas, pertencentes à burguesia. Ficaram de fora desse agrupamento as negras e proletárias, mas apesar de a exclusão ter resultado numa divisão dentro do próprio

movimento, dando origem ao feminismo negro, deve-se ressaltar, ainda no século XIX, a importância que teve Sojourner Truth, “escrava liberta do estado de Nova York”, que abriu espaço “para o desenvolvimento do feminismo das negras” (GARCIA, 2015, p. 59).

Diante disso, no que tange ao *corpus* analisado, *Ciranda de pedra* (1954), de Lygia Fagundes Telles, nota-se que é uma obra em que a maioria das personagens circulam em ambientes urbanos, além de serem mulheres brancas e burguesas, sendo, isso, inclusive uma marca dentro da ficção lygiana, como atesta Galvão : “Do ponto de vista social, esse mundo é paulista e até paulistano, urbano e metropolitano com alusões ao passado interiorano ou rural. Movem-se nesse espaço a burguesia, grã-finos, intelectuais e artistas” (2018, p. 738).

Apesar de as personagens burgueses serem correntes dentro da ficção lygiana, eles não são uma exclusividade, como acentua Walnice Galvão, ao ressaltar o aparecimento de personagens proletárias dentro dos contos da escritora, como acontece no conto “*A confissão de Leontina*”: “é uma incursão de Lygia pelo mundo das mulheres pobres, uma verdadeira pesquisa de campo, e das mais sensíveis, para que não se pense que ela dedica sua pena exclusivamente à burguesia” (GALVÃO, 2018, p. 739).

Esse mundo burguês que Lygia Fagundes Telles traz à tona é construído por meio de uma perspicácia da escritora, que permite que ela desnude a alma humana, mediante um olhar impiedoso e crítico, ao expor as superficialidades das relações e as tessituras sociais marcadas, principalmente, pela crueldade e a hipocrisia, como acontece em *Ciranda de pedra* (1954).

Em razão disso, é que muitas vezes as atenções da escritora se detêm às relações familiares. No que dizem respeito aos relacionamentos parentais, Saffioti (1987) aduz acerca da construção de um ideal de família, no qual homens e mulheres se relacionam afetivamente e podem gerar filhos, sendo esses frutos de uma união que além do suporte material, devem receber também afetividade e proteção. Apesar disso, essas relações familiares não são exclusivas e nem únicas, uma que vez a família é uma construção social formada por uma composição diversificada, que de cada membro dessa rede afetiva, apresenta diferentes finalidades, sendo, inclusive, alteradas de acordo com cada sociedade e época em que estão inseridas.

Quanto à presença dos papéis sociais de homens e mulheres dentro das esferas pública e privada, segundo Saffioti (1987), normalmente cabe ao homem

desempenhar o papel de chefe de família e provedor. No que concerne a isso, exige-se dele uma postura agressiva, competidora em que *“cabe a ele tomar iniciativa, assumir sempre uma posição ofensiva. Cabe-lhe, ainda, ser intransigente, duro, firme”* (1987, p.36, grifos da autora). No polo oposto, a mulher deve se mostrar sempre passiva e se for forte ou astuciosa deverá inibir tais características, correndo o risco de ser taxada como *“mulher macho”* (1987, p. 37). Portanto, esses traços firmam dois estereótipos que permeiam a sociedade: homem ativo e mulher passiva.

Dessa maneira, esses modelos sociais funcionam como regras de conduta para as relações entre homens e mulheres que por extensão são transferidas aos filhos, uma vez que esses convivem em situações nas quais a mulher deve sempre se omitir diante do marido. Ainda segundo Saffioti (1987), o que se percebe nessas relações é uma desarmonia, que se torna prejudicial para o desenvolvimento dos filhos, uma vez que a família é umas das principais responsáveis pela construção e disseminação de valores. E quanto aos princípios morais, é a mãe a principal responsável pela transmissão de regras e normas de comportamento, posto que é ela a responsável pelo cuidado e educação dos filhos. Inclusive, quanto à figura materna, deve-se enfatizar o estigma que toda mulher carrega devido a esse papel social.

Em relação a isso, Badinter (1980) reitera que a maternidade é mais um ideal socialmente construído do que algo natural, ou seja, o *“mito do amor materno”* é uma construção social burguesa que prende as mulheres a um falso destino que é ser mãe. Portanto, reduzir as mulheres, principalmente, à reprodução com a cobrança da maternidade, trouxe fardos para o sujeito feminino. Quanto ao peso da tarefa de ser mãe, Engel (2017) assevera que a histeria era vista como uma *“doença”* que se ligava ao desempenho das funções estritamente femininas, como à devoção a vida conjugal e à maternidade. Ademais, acreditava-se, principalmente, que os problemas mentais de muitas mulheres eram consequência dos desvios de sua sexualidade, mediante se observa no excerto:

Pinel incluía as mulheres que se tornavam irrecuperáveis por *“um exercício não conforme da sexualidade, devassidão, onanismo ou homossexualidade”*. O comportamento nervoso, intimamente relacionado à predisposição às nevroses e nevralgias, era frequentemente considerado como típico das mulheres, *“cujas funções especiais ao sexo, em muito contribuem para o seu desenvolvimento”* (ENGEL, 2017, p. 333).

Percebe-se ainda que esse olhar sobre o desejo apenas recaia sobre as mulheres, que de acordo com Engel (2017), havia uma associação “natural” entre os transtornos psíquicos e a natureza feminina, uma vez que a loucura feminina era vista, principalmente, como um mal que atingia o corpo e a sexualidade das mulheres. Em contrapartida a isso, quando se relacionavam desatinos e masculinidades, costumavam-se atrelar a demência masculina a falhas no desempenho de seus papéis sociais tais como, a atribuição de chefe e provedor de família. Apesar disso, raramente relacionavam a loucura à sexualidade do homem, como acontecia com a das mulheres.

Em razão disso, reafirma-se que serão analisadas as transgressões quanto às concepções de masculinidades e feminilidades. E em seguida, serão investigadas as inversões dos papéis sociais dentro das relações familiares, ressignificando o conceito de família, para, então, observar a particularidade da escrita lygiana ao deixar ecoar a opressão feminina por meio da figura da mulher insana.

Em referência a isso, *Ciranda de pedra* (1954), de Lygia Fagundes Telles é uma trama que não só expõe as fragilidades humanas e as relações familiares, como também constrói personagens femininas transgressoras em relação a uma sociedade burguesa, urbana e patriarcal, situada entre as décadas 40 e 50. Todavia, não é apenas quanto às personagens mulheres que a ficção de Lygia é marcante. Seus personagens masculinos também são decisivos para o desenrolar da narrativa, uma vez que eles têm sua masculinidade invertida dentro da obra.

Com isso, ressalta-se que os papéis sociais, os comportamentos e os valores, segundo Saffioti (1987), estiveram em sua grande maioria favoráveis aos homens. Mas em contrapartida a essa realidade, Lygia Fagundes Telles, em *Ciranda de pedra* (1954), desconstruirá com as representações sociais masculinas e femininas, modificando, assim, a forma de retratar as identidades de gênero na literatura. A exemplo disso, tem-se Virgínia, protagonista do romance, que foge aos padrões de representação da mulher, uma vez que, ao longo da narrativa, a personagem passou por transformações que corroboraram para a redefinição de sua identidade.

Devido a isso, tem-se um desfecho narrativo que rompe com o padrão dos finais felizes das mocinhas consagrado pelo cânone. Pois, observa-se que a protagonista opta por seguir seus estudos e não ficar com seu amor de infância, Conrado, partindo assim para uma viagem sem roteiro, onde seu objetivo é o crescimento profissional e o seu autoconhecimento.

Dessa forma, ao abdicar de um possível casamento com Conrado, a protagonista transgride com seu destino de mulher. Esse perfil da personagem não só destoava do que costumeiramente veríamos em grandes narrativas, como, também, não condiz com a conduta moral dos Anos Dourados, uma vez que naquela época para Pinsky (2017): “*Ser mãe, esposa e dona de casa era considerado o destino natural das mulheres*” (2017, p. 609, grifos da autora).

*Ciranda de pedra* (1954) foi escolhida como *corpus* por ser uma obra que tem uma visão crítica acerca da construção da identidade feminina e masculina, e que gira em torno de questões importantes para nossa sociedade, como a desigualdade de gênero. Perante isso, para que fossem alcançados os objetivos elencados, foram feitas análises comparativas em que se buscou relacionar o *corpus* pretendido às fundamentações teóricas selecionadas.

Assim, compreendeu-se no capítulo 1 como são repensadas as identidades de gênero em *Ciranda de pedra* (1954), atentando-se, inicialmente, para a desconstrução de feminilidades e masculinidades, buscando-se em seguida desvincular o elo entre gênero e sexualidade.

A seguir, no capítulo 2, foram investigadas as inversões dos vínculos familiares, observadas em relações de gênero, como a naturalização da maternidade, que reduzem e restringem a identidade feminina à esfera doméstica. Por fim, no capítulo 3, buscou-se observar como as relações de gênero são responsáveis por construir a figura da mulher insana, e como os sofrimentos psíquicos, mediante Zanella (2014), têm relação também com as construções identitárias dos sujeitos. Posto isso, o último capítulo culmina com a análise perante o olhar singular da escrita lygiana, que dá voz, principalmente, a opressão feminina por meio da representação da mulher louca.

## 2 PRODUÇÃO E SUBVERSÃO DAS IDENTIDADES DE GÊNERO

Nesta seção aborda-se a divisão da sociedade moderna em duas esferas, a pública e a privada, forjando, assim, padrões desejáveis para as identidades de gênero. No que concerne as identidades masculinas e femininas, nota-se em *Ciranda de pedra* (1954) a desconstrução do entrelaçamento entre gênero e sexo, assim como observa-se como as noções de masculinidade e feminilidade são questionadas no romance, com a subversão dos papéis sociais de gênero.

### 2.1 A imposição do falo e a desconstrução do masculino

Publicada pela primeira vez em 1954, *Ciranda de pedra* (1954) marca a estreia de Lygia Fagundes Telles como romancista. No romance, a autora tece uma narrativa sobre as fragilidades humanas e os conflitos familiares, além de construir uma galeria de personagens que revisiona o que é ser homem e mulher durante os anos de 1950. Com uma linguagem objetiva e ágil, mas sem se enveredar pela superficialidade, *Ciranda de pedra* (1954) é marcada também pela complexidade com que versa sobre os dilemas humanos.

A narrativa, situada nos anos 1950, enquadra-se num momento histórico que ficou conhecido por Anos Dourados. Consoante Pinsky (2014), esse período é percebido na imaginação popular como uma fase de grande desenvolvimento econômico e tecnológico, além de remeter à ideia de renascimento democrático, devido ter ficado situado entre dois momentos de ditadura na história do Brasil.

Portanto, embora *Ciranda de pedra* (1954) seja um romance psicológico e introspectivo, é possível situar o romance durante os Anos Dourados, em razão da data de publicação. No que diz respeito a esse período, Pinsky (2014) acrescenta que apesar de o país vivenciar um progresso, ainda prevaleciam “aspectos tradicionais das relações de gênero, como as distinções de papéis com base no sexo, a valorização da castidade para a mulher e a moral sexual diferenciada para homens e mulheres” (PINSKY, 2014, p.18).

No que concerne às relações de gênero, pautadas mediante papéis sociais, Lygia Fagundes Telles subverte as normas comportamentais dos Anos Dourados, ressignificando a construção de masculinidades e feminilidades, que ainda, mesmo hodiernamente, sustentam-se mediante a naturalização de papéis socioculturais.

Nesse sentido, a autora não apenas repensou os valores e os comportamentos inerentes às mulheres daquela época, como também revisou os padrões intrínsecos aos homens.

Portanto, ressalta-se que ao se analisar neste capítulo as masculinidades e feminilidades representadas no romance, e como Lygia Fagundes Telles as transgrediu, fez-se baseado na concepção de que o estudo das relações de gênero não deve prende-se apenas à história das mulheres, mas também se adentrar introspectivamente sobre o que é um homem, além de compreender que as identidades femininas e masculinas estão imbricadas em um processo histórico que demonstram o quanto elas são maleáveis, ao mudar de sociedade para sociedade.

No que diz respeito às masculinidades e às feminilidades, elas devem ser compreendidas como aspectos constituintes das identidades de gênero, que mediante Wang (2006, p. 54), são “significados e traços que um indivíduo porta e representa como masculinos e femininos”. Apesar de uma definição simplificada, o autor reforça também que as identidades de gênero não devem ser percebidas de maneira homogênea e estável:

O termo “identidade de gênero” é substituído pelo conceito identidades de gênero, uma vez que diferentes características relacionadas a gênero engendram variadas representações e identificações masculinas e femininas, conforme o contexto social. Ou seja, traços de personalidade, atributos físicos, papéis sociais como maternidade e paternidade, orientação sexual, habilidades pessoais, escolhas profissionais e interesses recreacionais, por exemplo, podem constituir diferentes formas de identificação social atreladas ao gênero (WANG, 2006, p. 55).

Em *Ciranda de pedra* (1954) percebe-se a subversão das identidades de gênero, ao demonstrar que as masculinidades e as feminilidades não são fixas e estanques. Nesse sentido, à luz da análise das personagens, torna-se possível notar as inversões identitárias, mediante as desconstruções dos sujeitos masculinos e femininos.

Convivendo todos, praticamente, no mesmo espaço físico, no decorrer da trama, a protagonista, Virgínia, vai percebendo a configuração dos membros daquela “estranha ciranda”, ao passo que também toma noção da debilidade daquelas relações familiares. Quando a filha de Laura chega do colégio semi-internato, onde



passou parte da adolescência, o primeiro da “ciranda” que recepciona Virgínia é o “detestável” Afonso.

Conhecido por sua natureza “insolente” durante a infância, a personagem continua com a mesma fisionomia e caráter de quando criança. Embora casado com Bruna, irmã de Virgínia, Afonso vive com a esposa e a filha na mansão do sogro, Natércio. No entanto, apesar de ter uma família, ele não é o principal responsável pela manutenção financeira desta, uma vez que se mantém às expensas do pai de Bruna.

Diante disso, em consonância com Fiuza; Costa (2015), deve-se salientar que a constituição da masculinidade advém de duas particularidades que ditam o que é ser homem, isto é, a presença de uma virilidade física e sexual, além de uma virilidade laborativa. No que diz respeito a essa última, o viril labor diz respeito a uma expectativa criada quanto ao desempenho do homem na esfera pública, envolvendo o seu sucesso profissional e financeiro.

Pinsky (2014) afirma que há uma relação entre a capacidade de ser homem e a provisão de sua própria família, ressaltando que o modelo familiar, estruturado em papéis sociais, deixava delimitado a área de atuação de cada sujeito, enfatizando que o sustento principal da família deveria ficar restrito ao marido e que a participação feminina nas finanças do lar constituiria apenas uma ajuda ou complemento financeiro:

A autoridade máxima ainda é conferida ao pai, o “chefe da casa”, e garantida pela legislação que reconhece o trabalho masculino como a principal fonte de recursos da unidade doméstica. As leis também enfatizam a imagem da mulher exclusivamente ou prioritariamente dedicada ao lar e à procriação (PINSKY, 2014, p. 18).

Diante desse cenário, observa-se que Afonso é uma das personagens que não se enquadra em um traço importante da identidade masculina: a virilidade laborativa. Mesmo sendo casado com Bruna e tendo uma filha, ou seja, constituindo uma família com mulher e filho, ele não é capaz de se adequar ao modelo de homem que a ideologia dos Anos Dourados impõe à sociedade. Portanto, a desconstrução de Afonso acontece por meio de sua não adaptação à imagem de macho provedor do lar, uma vez que ele não arca com as despesas de seu lar:

— Virgínia! — exclamou ele abrindo os braços. Exibiu os dentes agudos. — Hoje não fui trabalhar só para te receber.

Estendida molemente no sofá, Otávia afagava um gato. Beijou a irmã.  
— Não acredite, Virgínia. Foi amável da parte dele, mas não é verdade, Afonso não trabalha nunca (TELLES, 2009, p. 105).

Ademais, a personagem além de manter a si e a sua própria família às custas de Natércio, também busca camuflar a realidade que vivencia com promessas e sonhos que nunca são alcançados. Dessa forma, Afonso vai tentando vender a imagem de um homem com futuro promissor, chefe de família com uma grande prole, dispondo de bens materiais que comprovem seu sucesso:

— Ah! os nossos planos — disse Afonso. Parecia um ator gracejando com o próprio papel. Bruna descobriu que é melhor ter anjos do que sonhar com eles, pois vai ter milhares de anjinhos, no seu ventre está a raiz do mundo! — Sorveu um gole de uísque. — Eu construirei minha casa, a mais extraordinária que já existiu. Em cada ala uma estação do ano: vocês entram num cômodo, é inverno, entram em outro, é primavera! E lançarei meu livro de poemas concretos. Cimento e ferro. Numa cidade como a nossa os poetas têm que ser duros também, ferro neles, minha querida! (TELLES, 2009, p. 119).

Observa-se que a formação da própria masculinidade se ergue sobre um arcabouço social estruturada mediante funções sociais. Nesse sentido, vê-se a composição dos padrões culturais que não pode dar conta da subjetividade masculina. Dessa forma, Afonso é empurrado a se adaptar a um modelo que não corresponde a sua realidade. Em razão disso, tem-se um sujeito que mascara a própria existência mediante uma fantasia construída por ele mesmo, ou seja, um engenheiro próspero, um poeta reconhecido e um amante exemplar, de acordo observa-se no excerto:

“Eu sou Afonso. Já ouviu falar em mim? Ainda ouvirá, minha menina, ainda ouvirá.” Desde então já representava por autodefesa. E o hábito ficara. Como seria na realidade? Perdera-se sob as máscaras, inseguro, fictício. Nada mais lhe restava senão prosseguir na mistificação, “Eu sou um poeta notável, eu sou um grande engenheiro, eu sou um fabuloso amante!” (TELLES, 2009, p. 193).

Nota-se em Afonso um homem fraco, sem personalidade, acomodado com sua condição, incapaz de sustentar a própria família, como é sugerido pela esposa: “— Ah, você não calcula a minha aflição... Afonso piorou muito, quase não vai ao escritório, bebendo sem parar. Enerva-se porque vivemos à custa de papai e não quer fazer nada para mudar essa situação!” (TELLES, 2009, p. 190). Por conseguinte, a construção da personagem subverte com o estereótipo de homem da sociedade dos

Anos Dourados, no qual segundo Badinter (1993), fundamenta-se em uma masculinidade que “é medida pelo compasso do sucesso, do poder e da admiração que provoca” (BADINTER, 1993, p. 134).

Como já dito, Lygia Fagundes Telles transgride com a representação das identidades de gênero dos anos 1950, e a composição de Afonso, por exemplo, marca uma das rupturas nas performances identitárias masculinas, principalmente, quando o marido de Bruna não consegue desempenhar o papel social de macho provedor do lar, característica essa normalmente vinculada à composição da identidade masculina.

Reafirma-se que as identidades de gênero são elaborações socioculturais em que ser homem ou mulher, de acordo com Badinter (1993), também é consequência das relações históricas. No que diz respeito, especificamente, à identidade masculina, a teórica também desconstrói a concepção estável do sujeito masculino.

Para a autora de *XY: sobre a identidade masculina* (1993), ser homem implica a todo instante na necessidade de uma autoafirmação de sua masculinidade, ou seja, é preciso provar por meio de traços masculinizantes, como a virilidade, a racionalidade, a dureza e a agressividade que é homem para haver o seu reconhecimento como “macho”, como demonstra o seguinte excerto:

Ser homem se diz mais no imperativo do que no indicativo. A ordem “seja homem”, tão frequentemente ouvida, implica que isso não é tão evidente e que a virilidade não é, talvez, tão natural quanto se pretende. A exortação significa, na melhor das hipóteses, que a posse de um cromossomo y ou de órgãos sexuais masculinos não basta para o macho humano. Ser homem implica um trabalho, um esforço que não parece ser exigido das mulheres (BADINTER, 1993, p. 3).

Portanto, mediante a autora supracitada, a masculinidade é um desafio para o homem, porque a todo instante ele é impulsionado a comprovar que é macho para ser aceito em sociedade. Ainda nesse sentido, segundo Badinter (1993), esse traço identitário do homem não se manteve o mesmo no decorrer do tempo, comprovando que a sociedade experimentou diferentes tipos de homens, classificados pela autora em “homem duro”, “homem mole”, “homem mutilado” e “homem reconciliado”. Quanto a esses dois primeiros, Badinter (1993) os coloca em oposição, no qual o homem mole buscou negar traços do homem duro, tais como a agressividade, a insensibilidade e a competitividade:

O homem mole, um *eterno estudante*, depende da mulher a ponto de não poder viver sem ela, como um bebê com sua mãe. Aliás, ela o considera uma criança; adentra-o para fazer tudo que ele quer. “Lastimável criatura, pouco mais que humana, titubeante, indecisa”, sua gentileza e submissão ultrapassam os limites (BADINTER, 1993, p.132).

Em *Ciranda de pedra* (1954), personagens como Conrado e Daniel simbolizam o “homem mole”, uma vez que ambos fogem do estereótipo de macho viril sexual e laborativo, além de competitivo e agressivo. Nota-se que tanto Conrado quanto Daniel são lembrados pela sensibilidade, delicadeza, emotividade e compaixão. Ademais, ambos são ligados às artes, tendo gosto por literatura e pintura. Em relação a Daniel, a própria Virgínia chega a compará-lo com Natércio, ressaltando o quanto aquele era mais terno e sensível do que este:

E o pai? O que era o pai? Por que se fechava assim, sempre arredo, 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 (TELLES, 2009, p. 85).

Enquanto Daniel representa o “homem mole”, ou seja, aquele que é mais sensível, delicado; Natércio retrata o “homem duro”, sendo inflexível, agressivo, competitivo, tendo parte de sua masculinidade sustentada pelo sucesso profissional, isto é, pela virilidade laborativa, na qual várias vezes é reforçada pela própria Virgínia, ao realçar a carreira brilhante como advogado e o luxo que dispõe, com carros novos e uma mansão requintada.

Daniel e Natércio não são apenas um contraste, mas a representação da própria fragilidade da identidade masculina. Nota-se que Daniel apesar de constituir uma família com Laura e Virgínia, não possui a legitimidade, uma vez que o enlaço matrimonial deles se deu fora das normas do patriarcado. Além disso, apesar de ser médico, o que auferir como renda não é o suficiente para sustentar satisfatoriamente sua família, tanto que recorre a Natércio para cuidar de Virgínia. Portanto, quando Daniel sucumbi ao suicídio, há a percepção de que ele também se verga diante de um fardo masculino: a necessidade de sua virilidade laboral. No entanto, a morte de Daniel não se restringi somente a uma cobrança social, mas também a uma fraqueza emocional, uma vez que a personagem se culpa pelo sofrimento daqueles que ama.

Em contrapartida, apesar de Natércio ser um homem bem-sucedido, ainda assim ele não consegue atender ao ideal de homem dos anos 1950. Quando se separa de Laura e registra Virgínia como filha, tal atitude foi mais pela manutenção das aparências do que por altruísmo. Segundo Badinter (1993), a virilidade se sustenta em vários preceitos e umas delas é a exclusividade sexual sobre a mulher, dessa forma, o homem que é traído tem sua masculinidade atingida. Durante uma conversa entre Virgínia e Luciana, a empregada de Daniel ressalta o constrangimento e o fardo que Natércio carrega em razão do adultério de Laura: “— Mas se ninguém me contou nada! — E nem é para contar mesmo. Se não fosse eu, você nunca saberia ou então só mais tarde... Doutor Natércio é de pouca fala, um homem corneado como ele foi não tem mesmo muito assunto” (TELLES, 2009, p. 90).

Numa sociedade patriarcal ser “corno” é um desprezo à identidade masculina, pois põe à prova a virilidade sexual do homem. Segundo Zanello e Gomes (2010), alguns xingamentos masculinos agem exatamente para agredir à masculinidade e um dos mais conhecidos é o “corno”, uma vez que ele funciona como o oposto de “gostosão”, “pegador”: “tem como referência o boi, ‘e esta presença faz-se sempre de forma pejorativa, a macular as vaidades mais afagadas no macho conquistador e que tem como critério de valor ser dono e senhor absoluto de suas conquistas” (ARARIPE, 1992, p. 22, *apud* ZANELLO; GOMES, 2010, p. 271). Dessa maneira, assim como a Daniel não cumprir plenamente o papel social esperado de masculinidade causa sofrimento, o mesmo ocorre com Natércio.

Inobstante a isso, em *Ciranda de pedra* (1954), Afonso, Daniel e Natércio não são os únicos personagens que sofrem com a imposição de um padrão de masculinidade durante os Anos Dourados. Já discutido anteriormente, Conrado, irmão de Letícia, também não cumpre totalmente com o ideal de homem dos anos 1950. De acordo com o que já foi mencionado, a personagem se enquadraria na concepção de homem mole, termo discutido por Badinter (1993). Conrado, que é visto por Virgínia como um homem sensível e amável, termina por romper com o modelo esperado de homem-macho, uma vez que não se apresenta nem como agressivo e duro, nem como proativo e ágil.

Ao contrário disso, em razão de ter perdido a mãe em um acidente automobilístico, e o pai partido em uma missão filantrópica, Conrado passou a depender da herança dos pais, não havendo necessidade de trabalhar para prover com seus gastos. Ademais, ironicamente, a narradora descreve o irmão de Letícia

como: “Preguiçoso, comodista, usufruía da herança materna refestelado numa chácara, a tocar piano e a criar pombos. Um São Francisco de Assis burguês” (TELLES, 2009, p. 157), fazendo alusão a uma personalidade passiva e fraca, distorcendo mais uma vez com o ideal de macho dos Anos Dourados.

Portanto, Conrado também subverte com o papel social masculino a não aparentar ser uma pessoa desenvolta. Outrossim, ele é acomodado, adota um estilo de vida em que a valorização do inútil prevalece sobre as praticidades da vida, como ele mesmo diz em seus momentos de reflexão com Virgínia. Dessa forma, usufruindo do dinheiro dos pais, Conrado não trabalha, não produz riquezas, vive às expensas de uma herança, sendo um homem apático. Esses traços distanciam o irmão de Letícia do estereótipo de macho viril construído pela sociedade dos anos 1950.

Ressalta-se também que, de acordo com o Mini Aurélio: dicionário da Língua Portuguesa, o termo viril é aquilo que é “Enérgico, vigoroso” (FERREIRA, 2004, p. 819), relacionando-se, como já dito, não apenas aos atributos físicos e sexuais masculinos, mas também a capacidade produtiva do homem, no qual mediante Silva (2006) significa “ser forte, corajoso, pai, heterossexual, macho, viril, provedor da família, dominador, destemido, determinado, autoconfiante, independente, agressivo, líder etc” (2006, p.126).

Portanto, Conrado, além de não dispor de uma virilidade laboral, posto que vive às custas de terceiros, também não tem uma virilidade sexual. Assim, a personagem desvirtua o mito da virilidade masculina que segundo Silva (2006), é representado por aquele que possui “força, dinheiro, músculos, um corpo definido, um pênis, um cromossomo Y, um lar, um filho homem, controle das emoções, emprego fixo e tantas mulheres quanto fosse possível durante sua vida sexual ativa” (SILVA, 2006, p. 126). Nesse sentido, no que concerne à vida sexual da personagem, sabe-se que Conrado nunca pôde “conhecer mulheres”, devido à sua impotência sexual: “Então ainda não sabe? Hem? Seu amado nunca conheceu mulher alguma, meu caro irmão é impotente, entendeu agora? Impotente!” (TELLES, 2009, p. 178).

Badinter (1993), aduz que a virilidade sexual é atrelada a aspectos físicos, principalmente por meio da “supervalorização do pênis”, que se entrelaça ao Falo e representa “o significante maior, o significante dos significantes, que rege todos os demais e faz o ser ingressar na ordem da cultura” (1993, p.140). Dessa forma, ser viril é sinônimo nas sociedades ocidentais de macheza, assim como é o atestado dado ao sujeito para que ele possa se auto intitular “homem de verdade”.

Observa-se que Conrado também desconstrói o padrão masculino dos anos 1950, posto que tanto não encarna a imagem do homem-macho, ou seja, aquele que é segundo Wang (2006), provedor, agressivo, dominador, forte, decidido, sexualmente ativo, como em contrapartida representa bem mais os atributos femininos, tais como a delicadeza, a paciência, o cuidado, a sentimentalidade. Dessa forma, quando Lygia Fagundes Telles inverte o ideal de homem por meio dos traços de feminilidade, a autora também desconstrói a ideia de que as identidades de gênero são sólidas e fixas. Portanto, as personagens masculinas passam por um processo de transfiguração, demonstrando que mesmo nos anos 1950, por mais que a sociedade impusesse padrões, o caráter maleável das identidades não permitia que elas se estabilizassem em um homem ideal.

## **2.2 Ser mulher: a negação ao mito da feminilidade**

Observou-se na seção anterior que as marcas da identidade masculina, como a virilidade, foram desconstruídas, ao passo que essas rupturas não ficaram restritas apenas aos homens. Em *Ciranda de pedra* (1954), a identidade feminina, amparada pelos traços de feminilidade, é também contestada. Dessa forma, percebeu-se que as personagens femininas, via de regra, romperam com o padrão desejado para as mulheres dos Anos Dourados.

Entre os traços valorizados para as jovens dos anos 1950 e subvertidos no romance estaria o recato, que funcionava também como sinônimo de preservação da virgindade. Desse modo, uma das rupturas percebidas em *Ciranda de pedra* (1954) diz respeito à moral sexual, que enfatiza uma sexualidade feminina passiva, cuja finalidade reprodutiva é posta como uma reafirmação da naturalização da maternidade, mediante Pinsky (2014).

No que concerne à identidade feminina, compreende-se que é uma construção social. Segundo Pinsky (2014), a mulher dos anos 1950 era norteadada por valores que enfatizam os papéis sociais de mãe e esposa, realçando uma natureza feminina com predisposição para atuação dessas funções sociais: “Atrelado a uma noção de ‘essência feminina’, esse destino é tido como praticamente incontestável. As mulheres são assim definidas como esposas, mães e ‘rainhas do lar’ em potencial” (PINSKY, 2014, p. 50).

Em *Ciranda de pedra* (1954), nota-se que alguns valores, como a manutenção da virgindade, não recebeu o tratamento com que normalmente a moral dos anos 1950 requeria. Ainda mediante Pinsky (2014), preservar-se virgem era um imperativo que a toda moça, tida como “de família”, deveria se impor. As jovens que não resguardavam os prazeres corporais para depois do casamento, quando descobertas pela família ou sociedade, terminavam ficando “mal faladas” e desclassificadas para serem futuras esposas:

As mulheres que perdem a virgindade procuram guardar segredo. Em geral, se a falta for descoberta, elas ficam “mal faladas” e passam a ser evitadas como companhia por “moças de família”, além de raramente atraírem rapazes com intenções de compromisso (PINSKY, 2014, p. 124).

Por conseguinte, notou-se na trama uma desconstrução quanto à moral sexual dos anos 1950, principalmente em relação à manutenção da virgindade, uma vez que o prazer do corpo feminino, ainda que timidamente, passará a ter espaço dentro do romance. Apesar disso, encontra-se ainda aspectos em que a sexualidade feminina é vista como passiva, e o sexo quando praticado fora do matrimônio com conotações negativas, tais aspectos serão mais detalhados à frente.

Além disso, segundo Saffioti (1987), é atribuída à identidade feminina dois arquétipos de mulher. O primeiro é a mulher-mãe, representado como santa, abnegadora e sexualmente passiva, que por sua vez se opõe a um segundo arquétipo, a mulher-sensual, que é tida como objeto sexual, sedutora, rebelde e superficial. Além de o imaginário social reforçar a coexistência desses dois tipos de feminino, para Rocha-Coutinho (1994), os discursos sociais também reforçam a ideia de que o instinto sexual do homem é próprio de sua natureza, além de ser incontrollável, ao passo que a sexualidade feminina, vista mais passivamente, se enquadra dentro de uma função reprodutiva. Dessa forma, é reforçado que o sexo para o homem é algo natural e sua ligação com o prazer aceitável; já para as mulheres, o sexo só é positivamente aceito quando está ligado à maternidade.

Nessa perspectiva, em *Ciranda de pedra* (1954), é Otávia quem, inicialmente, rompe com a moral sexual dos anos 1950, uma vez que para a irmã mais nova de Virgínia o sexo será visto como instrumento para a satisfação dos seus desejos. Além disso, tem-se uma personagem que não se importa com convenções sociais, tal como o matrimônio, e não é à toa que para Otávia: “ser só uma coisa ou outra” é “monótono



e complicado” (TELLES, 2009, p. 108). Dessa forma, percebe-se que a personagem, quanto aos valores morais de 1950, não se enquadra no padrão almejado para as jovens de classe alta do período.

De acordo com Pinsky (2014), a mulher deveria zelar por sua reputação moral, portanto, não se envolver em casos amorosos passageiros ou ter intimidades além do permitido com o namorado, sob pena de não conseguir um bom matrimônio. Todavia, não é o que acontece com Otávia, posto que a personagem tem diversos relacionamentos, mas nenhum com a intenção de um futuro entrelace matrimonial:

— Mas Otávia, você disse que Pedro se despediu. Por quê?

— Ora, por quê?! — Fez um gesto vago. — Lá sei por quê. Foi-se embora ontem à noite. Deu-me uns tapas e foi-se embora.

— Tapas?!

Otávia teve um risinho.

— Que cara você tem, querida! — Ficou séria. E recomeçou a pintar.

— Depois do jantar pedi-lhe que me levasse à casa de uns amigos e que às tantas fosse me buscar. Na volta, ele precisou enfiar o carro num buraco. Disse-lhe então que não podia haver pior chofer no mundo, o que é a pura verdade. E ele, verde de ciúmes, claro...

— Mas Otávia!

— Mais tarde fui procurá-lo no quarto, separo bem a profissão dele de todo o resto. Então me disse um bando de coisas, me estapeou e foi-se embora. O cretino. Eu sabia que acabaria se apaixonando por mim (TELLES, 2009, p. 119-120).

Os envolvimento amorosos e voláteis de Otávia demonstram que a personagem não direcionava sua vida para a esfera privada, isto é, ela negava o que se esperava ser destino natural de toda mulher: o matrimônio e a maternidade. Dessa maneira, a busca pela satisfação do desejo e a promessa de uma vida voltada para meio artístico, ou seja, a esfera pública, estava no centro dos interesses da filha mais nova de Natércio. A personagem, portanto, poderia ser vista como uma jovem que além de subverter as expectativas sociais por meio de seu comportamento, também seria responsável por ressignificar as relações de gênero com suas atitudes. Quanto a essas jovens que não seguiam o modelo de comportamento dos anos 1950 Pinsky aduz:

De um modo ou de outro, moças com tais atitudes acabam participando da reformulação dos significados de gênero, pois, de fato, *resistem e se contrapõem* às representações fixas (dicotomias como mulher de família *versus* puta; boa moça *versus* leviana; homem ativo *versus* mulher passiva; e imagens como a da jovem pura e ingênua); às normas que definem o “próprio” e o “impróprio”, o permitido e o

proibido; e à dupla moral sexual vigente. Assim, suas atitudes também fazem parte das forças que promovem mudanças nas relações de gênero ao longo da história (PINSKY, 2014, p. 126).

Enquadra-se nesse contexto Otávia, que mesmo não se opondo diretamente à norma social, continua submissa a Natércio, posto que depende dele financeiramente. Nesse sentido, a autoridade que seria exercida pelo companheiro é feita pelo pai. Apesar disso, a personagem é um contraponto à norma dos anos 1950, principalmente no que diz respeito à sexualidade. Quanto a isso, realça-se a dicotomia mulher passiva *versus* homem ativo que permeia a sociedade.

Quando Otávia se insinua para Conrado com a intenção de manter relações afetivas com ele, a personagem não apenas contradiz os valores da época como também descaracteriza o seu par masculino. Na relação entre os jovens esperava-se que Conrado assumisse o papel de homem sexualmente ativo e Otávia, de mulher sexualmente passiva, todavia, o irmão de Letícia, por ser impotente, termina se esquivando da situação:

A gente se conhecia desde criança, achei que ele estava distraído demais, era preciso despertá-lo, eh! Estou aqui! Fui para a chácara e passamos a tarde juntos. O dia estava bonito, nós dois sozinhos em pleno campo, ele me querendo, disto estou certa e eu me oferecendo com todos os recursos da imaginação. Até florzinhas tinham em nosso redor, imagine você, até isso! Em dado momento ele foi ficando lívido, me olhou com a cara mais infeliz deste mundo e saiu correndo. Naquele olhar ele me disse tudo. De longe, ainda vi que se inclinava para a frente, os ombros sacudidos por um tremor. Até hoje não sei se estava vomitando ou se chorava (TELLES, 2009, p. 173).

De acordo com Saffioti (1987) e Engel (2017), perpetua-se no imaginário social que homens têm uma predisposição natural para sexo, sendo geralmente parceiros ativos durante uma relação sexual; já as mulheres, além de serem percebidas como seres passivos, têm sua sexualidade encarada com desconfiança, pois são vistas como donas de uma natureza incontrolável, necessitando de normas que as disciplinem, como o casamento, reservando, assim, a sexualidade feminina para fins reprodutivos. Apesar disso, Lygia Fagundes Telles inverte o perfil esperado de homens e mulheres quando constrói personagens femininas, como Otávia, que não seguem a moral sexual vigente do período.

Para Pinsky (2017), os anos de 1950 são marcados por uma conduta moral esperada para moças e rapazes, divulgada pela mídia da época, como revistas e jornais tais quais o *Jornal das moças*, *O Cruzeiro*, *Claudia*, *Querida* entre outras. Segundo a autora, a imprensa escrita da época era direcionada principalmente para as mulheres, com a finalidade de promover uma educação moral, abordando assuntos como namoro, casamento, virgindade etc.

Dessa forma, as mídias daquela época orientavam as condutas de comportamento das jovens, aconselhando sobre assuntos da esfera familiar. Segundo Pinsky (2014), era enfatizado que as mulheres que não conseguissem se casar seriam infelizes, uma vez que o matrimônio era sinônimo de realização pessoal. Outrossim, a autora relata que manter o casamento era o encargo de toda mulher, não importando se eram infelizes nas suas relações ou se os maridos cometiam adultério e mantinham concubinas, pois o casamento estava acima de tudo, inclusive da própria felicidade:

As mulheres eram aconselhadas a controlarem suas frustrações, fugirem das tentações e, dominando seus impulsos, manterem-se fiéis aos maridos, mesmo que eles não agissem do mesmo modo. O remorso, a vergonha moral e os riscos de perder os maridos e os filhos e o respeito social não compensariam o prazer enganoso e fortuito da aventura extraconjugal (PINSKY, p. 635, 2017).

Apesar de todos esses valores e regras de comportamento, nem o temor de não se casar nem o receio de “enxovalhar” a honra da família intimidavam Otávia. Contrária às amarras sociais, era a irmã mais nova de Virgínia que não se prendia a rótulos, modelos fixos, principalmente quando indaga a própria irmã: “Por que isso da gente ser uma coisa ou outra? Fica monótono e complicado” (TELLES, 2009, p.109). Otávia, portanto, adotava um estilo de vida mais leve, não sendo rara as conversas entre ela e Virgínia na qual a personagem realça seu posicionamento quanto à forma com que a irmã muitas vezes encarava as dificuldades da vida: “Ande despreocupadamente e verá que não há nem passo bom nem ruim, é ir andando, tocando em frente. Para isso Ele nos deu pernas ágeis” (TELLES, 2009, p. 171).

Diferentemente de Otávia que era mais confiante de si, Virgínia percorreu toda a trama cheia de inquietações e medos, causados principalmente pela segregação familiar tanto de Daniel e Laura quanto de Natércio e as meias irmãs. Além disso, a constante rejeição por aquele que conhecera como pai dificultava a compreensão das relações superficiais que a cercava. Sem uma base familiar sólida, a protagonista

atravessou toda a narrativa procurando entender os outros e a si mesma e percebeu que nada era o que aparentava ser e é Otávia quem mais uma vez a auxilia no seu processo de amadurecimento:

— 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 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 (TELLES, 2009, p. 173).

Entretanto, o autoconhecimento da protagonista será lento e entrelaçado àqueles que estão ao seu redor. O primeiro a auxiliar na percepção das relações que rodeiam Virgínia será Rogério. O envolvimento com o amante de Bruna marca a ruptura da sexualidade da protagonista, uma vez que a primeira relação sexual de Virgínia acontece com ele. Ao deixar nítido que o coito com Rogério era para se “esfrangalhar”, isto é, uma maneira encontrada pela protagonista para se autoflagelar, termina por fazer parte de um ritual de passagem para a própria personagem, uma vez que é por meio de Rogério que Virgínia descobre a relação extraconjugal que Bruna mantinha com Rogério.

Dessa forma, faz parte do processo de compreensão e de amadurecimento da identidade da protagonista a percepção de que o ideal de família construído por ela é marcado por aparências, frivolidades e moralidade ambígua. Portanto, o processo de transformação da identidade de Virgínia como mulher só se torna efetivo quando a protagonista descortina as relações que regem as normas da casa de Natércio, microcosmo de uma sociedade patriarcal.

Assim, ao mesmo tempo que enclausuram Laura sob o signo da loucura também se mantém a hipocrisia da relação extraconjugal entre Bruna e Rogério; soma-se ainda as masculinidades fragilizadas de Afonso e Conrado e às transgressões de feminilidade de Otávia e Letícia. Com isso, depois de compreender como são débeis os laços que unem a desejada ciranda, Virgínia completa seu processo de solidificação identitária. Ao optar por se desvincular daquelas relações humanas e seguir outro caminho, a protagonista além de romper com os finais convencionais para mocinha, também quebra com o ideal de felicidade feminina ao sobrepor os desejos pessoais sobre a ordem patriarcal:

— O navio que escolhi parte dentro de quatro dias. Chama-se Lucerna. Natércio já está providenciando tudo — acrescentou. E voltou-se para Conrado, surpreendida, pela primeira vez dizia Natércio e não meu pai. Sorriu. — É um navio modesto, desses que vão costeando os portos, um dia aqui, outro lá adiante, numa viagem vadia... Eu, que sempre fui medrosa, não sinto mais medo e isso para mim é tão extraordinário que tenho vontade de gritar de alegria. Libertei-me. Vou estudar, trabalhar. Em quê? É o que eu vou descobrir (TELLES, 2009, p. 199).

A escolha de Virgínia de deixar a casa de Natércio e ir se aventurar em uma viagem sem roteiro rompe parcialmente com a matriz patriarcal representada pelo pai, pois a ajuda inicial ainda vai depender dele. Contudo, a decisão de viajar para estudar, trabalhar e conhecer a si desconstrói o modelo de vida esperado para as jovens dos Anos Dourados. Essa tomada de decisão de Virgínia contrapõe-se com a premissa de que a esfera doméstica ou privada é o destino natural das mulheres. Dessa forma, nota-se que as escolhas pessoais de personagens, como Otávia e Virgínia simbolizam a inversão dos valores patriarcais que tenta prender a mulher ao meio privado, negando, conseqüentemente, sua entrada no meio público.

Em razão do que foi exposto, reafirma-se que além das transformações que corroboraram para redefinir a identidade da protagonista, o desfecho da narrativa também rompe com o padrão canônico, posto que a protagonista opta por seguir seus estudos para construir uma vida profissional. Dessa forma, não ficar com Conrado, seu amor de infância, é também uma desconstrução da imagem de que o destino de toda mulher é ser esposa e mãe. Assim, Virgínia escolhe em primeiro plano a aspiração pessoal e a descoberta de si mesma.

Nesse sentido, o perfil de Virgínia não apenas destoia do que, costumeiramente, veríamos em grandes narrativas da época, como também, não condiz com a conduta moral dos Anos Dourados, uma vez que para Pinsky (2017): “Ser mãe, esposa e dona de casa era considerado o destino natural das mulheres” (2017, p. 609).

Portanto, essas relações familiares frágeis são expostas por Lygia Fagundes Telles ao problematizar as relações de gênero, assim como os mecanismos que tentam enquadrar a subjetividade masculina e feminina em um padrão patriarcal, que funciona a serviço das disparidades entre homens e mulheres. Nesse sentido,

questões como a naturalização de papéis sociais, à exemplo do homem provedor e da mulher dona-de-casa, serão repensadas, uma vez que essas atribuições sociais limitam as identidades de gênero.

No entanto, as transgressões quanto à sexualidade feminina não é a única forma que Lygia Fagundes Telles usa para contestar o padrão ou norma social vigente da década de 1950. Por meio da hipocrisia moral, criticou-se os padrões sociais que moldavam as identidades de gênero. Bruna, portanto, passa a constituir uma das principais personagens a dissimular valores e comportamentos. Segundo Borges (2007), colocada em *Ciranda de pedra* (1954) como “a guardiã das regras do patriarcado” (BORGES, 2007, p. 33), a filha mais velha de Natércio será o principal elemento acusatório da própria mãe que constantemente será condenada por suas escolhas pessoais. É Bruna também a responsável por incitar o ódio em Virgínia contra Daniel e ainda justificar a loucura de Laura como sendo uma consequência do adultério:

— Não podia deixar de acontecer isso, Virgínia. Nossa mãe está pagando um erro terrível, será que você não percebe? Abandonou o marido, as filhas, abandonou tudo e foi viver com outro homem. Esqueceu-se dos seus deveres, enxovalhou a honra da família, caiu em pecado mortal! (TELLES, 2009, p. 37).

Em outro momento, ao ler a bíblia, a personagem faz uso desse mesmo discurso religioso para argumentar e persuadir o porquê de todos os males pelos quais a mãe estaria passando: “Leu em tom solene: *Se um homem dormir com a mulher do outro, morrerão ambos, isto é, o adúltero e a adúltera, e tu arrancarás o mal do seio de Israel*” (TELLES, 2009, p. 39, grifos do autora). Para Bruna, o adultério praticado por Laura e Daniel é o responsável por todos os infortúnios vivenciados pelo casal, inclusive os transtornos mentais da mãe.

No romance, a personagem representa o discurso religioso que segrega a identidade feminina ao condenar a possibilidade de a mulher ser ativa tanto sexualmente quanto laborativamente. Nesse sentido, o olhar ferrenho de Bruna não recai apenas sobre Laura, mas também em Virgínia que chega a se envolver com Rogério. No entanto, é a hipocrisia moral que melhor representa Bruna. Sempre pronta com um discurso fervoroso para condenar seu próximo, inclusive a própria mãe, Bruna também comente adultério ao manter um relacionamento extraconjugal com Rogério.

Além disso, como ressalta o narrador: “eram traidores, mas nunca delatores. A estranha Ciranda”! (TELLES, 2009, p. 149) refere-se ao falso moralismo de todos, uma vez que Conrado, Otávia, Natércio, Letícia e o próprio Afonso, todos, tinham conhecimento das relações extraconjugais de Bruna com Rogério, mas para manter as aparências faziam vista grossa.

Portanto, Lygia Fagundes Telles lança olhares distintos acerca do adultério. Quando Laura se divorcia de Natércio para viver com Daniel, o amor de ambos é justo, pois não se valeu de dissimulações; além de ser justificável, uma vez que a opressão de Natércio por a personagem não conseguir seguir o padrão social, fará com que Laura se rebele contra a autoridade do ex-marido e resolva viver com o amante. Já a relação entre Bruna e Rogério é, além de carnal, construída por meio de hipocrisias:

A descoberta a transfigurou. Bruna tinha um amante. Um amante, Bruna, Bruna! A Bruna dos anjos, das bíblias, a Bruna que a açulara contra a mãe, a Bruna que lançara no seu coração a semente de ódio por Daniel. Tão inflexível! Tão pronta sempre para julgar. E quem ela escolhera para amante, quem? Aquele animal ensolarado, de meias berrantes e cabelos enlambuzados de óleo. Ali estava o amante de Bruna. Não, não era mais o anjo que a despertava do sono casto, também não era mais o esposo, agora era o amante (TELLES, 2009, p. 146-147).

Nessa perspectiva, percebe-se que a mesma Bruna que demonstrar ter uma relação estável com Afonso e que não deixa que ninguém escape de sua condenação moral, é a mesma que, dissimuladamente, encontra-se às escondidas no apartamento do amante.

Dessa maneira, o adultério é visto sob duas perspectivas. O primeiro, mediante Barros (2001), refere-se ao adultério como instrumento para controlar a sexualidade feminina que encontra amparo no discurso religioso representado por Bruna. A personagem, portanto, é um dos “aparelhos ideológicos” responsáveis por ditar “verdades”, assim como condenar tudo aquilo que vai de encontro aos pressupostos defendidos por uma sociedade patriarcal e heterossexual.

O segundo momento diz respeito à hipocrisia moral, mediante Pinsky (2017), o adultério só era condenável e punitivo quando praticado por uma mulher: “também não deveriam esperar compreensão social as esposas infiéis. Ao contrário dos maridos, as adúlteras eram fortemente criticadas e poderiam ser severamente punidas” (PINSKY, 2017, p. 634). Além disso, segundo a autora, a punição das

mulheres que se divorciavam recaía não somente sobre elas, mas perante os filhos, que sofriam com o estigma de ter uma mãe “separada”, como acontece com Virgínia:

“É a melhor da turma”, concordavam tacitamente. No entanto, jamais provara das pequeninas glórias concedidas a outras que deixara para trás. É que havia certas coisas... “Parece tão dissimulada”, dizia Irmã Clara. “Tem olhos de quem já viu coisas terríveis!”, assombrava-se Irmã Flora. “E é filha de pais separados, houve muito escândalo”, pensavam todas. “Foi aceita como uma exceção, um caso especial. Não pode participar das regalias a que as demais têm direito” (TELLES, 2009, p. 97).

De acordo com Pinsky (2014), além das infidelidades masculinas serem toleradas, eram vistas também como parte de uma natureza incontrolável do homem: “Pelo contrário, por vezes, as infidelidades são válvulas de escape da ‘natureza poligâmica do macho’. Servem, portanto, para garantir a própria estabilidade do casamento e a paz dentro de casa” (PINSKY, 2014, p. 314). Dessa forma, para a historiadora, o adultério só era execrável quando praticado pela esposa, além disso, uma reação violenta por parte do marido ainda seria tolerável, o inadmissível seria o esposo aceitar “ser corneado”.

Ademais tanto o adultério quanto o divórcio de Laura foram transgressões em relação às convenções sociais patriarcais. No que diz respeito ao desquite, a personagem subverte a moral social dos Anos Dourados, visto que o matrimônio, segundo Pinsky (2014), era encarado como meio de ascensão pessoal, uma vez que a mulher ao deixar de se submeter às normas do pai ou do irmão, passaria ao julgo do marido, de quem dependeria economicamente. Com isso, as relações de subordinação continuariam por meio da confirmação que a esfera pública é restrita aos homens e à privada, às mulheres.

Dessa forma, Lygia Fagundes Telles descortina as relações de gênero, ao problematizar a existência de uma “essência feminina” que aprisiona a mulher ao papel de esposa e mãe. Além disso, de acordo com o que foi dito, a hipocrisia moral demonstra que o adultério só é severamente condenável para a mulher. Apesar disso, quando a autora de *Ciranda de pedra* (1954) contrapõe duas personagens adúlteras, Laura e Bruna, realça-se as relações sociais construídas hipocritamente.

Logo ressalta-se que é Bruna quem reafirma o sexismo, acreditando no destino natural das mulheres nas suas funções de esposa e mãe, desconsiderando, desse modo, a desigualdade e o fardo provocado a elas pela imposição desses papéis



sociais. Nesse sentido, para Bruna, a escolha de Laura em abrir mão de um matrimônio “bem sucedido” para se envolver com outro homem constituiu um “enxovalhamento” quanto à honra da família, enfatizando o discurso patriarcal de que “a honra de um homem depende, entre outras coisas, da conduta da esposa, que lhe deve proporcionar exclusividade sexual” (PINSKY, 2014, p. 308).

Enfatiza-se que Lygia Fagundes Telles não apenas ressignifica as identidades masculinas e femininas ao questionar conflitos como a virilidade, a maternidade, o matrimônio e a dupla moral sexual, mas também traz para o romance a identidade da mulher lésbica por meio de Letícia. Apesar de ser uma inovação para o período em que a obra foi escrita, a personagem ainda é carregada de estereótipos, pois é apresentada com traços masculinos.

Além disso, observa-se que as insinuações quanto à sexualidade da personagem vão sendo sugeridas aos poucos, no entanto, dois momentos merecem atenção. O primeiro ocorre ainda na infância, quando os amigos de Letícia ressaltam as transformações que a personagem sofre no corpo: “- De fato, emagreceu e está alta demais, parece um rapazinho” (TELLES, 2009, p. 50). O segundo momento é mais enfático, pois se associa a opção sexual da personagem a uma decepção amorosa: “Se ele tivesse ficado com Letícia, quem sabe?” [...] . A realização de um amor teria conseguido desviá-la. Mas Afonso amou Bruna” (TELLES, 2009, p. 193).

Nota-se que em ambas as situações as causas da sexualidade da personagem vêm estereotipadas, principalmente quando se relaciona à homoafetividade de Letícia a não realização do seu amor com Afonso. Além disso, mesmo quando há uma tentativa de justificar a orientação sexual da personagem por meio de uma naturalização, algo que já estaria inato em Letícia, tal perspectiva é vista como um desvio, uma anomalia:

Não a julgava por ter escolhido o mal, mas a lamentava por vê-la fazendo o mal. O mal àquelas meninazinhas que giravam à sua volta. O mal a si própria. Como começara aquilo? Ninguém podia dizer. Desde a meninice já devia existir nela a tendência obscura, desde a meninice já havia qualquer coisa de diferente naquele corpo de bailarino (TELLES, 2009, p. 193).

Entretanto, ressalta-se que a visão patológica que a narradora tem acerca da homossexualidade feminina é norteadada pelo contexto em que se insere a obra, ou seja, em um período anterior às discussões sobre a sexualidade, como assevera

Aguiar: “a homossexualidade de (ou homossexualismo, como era preferida) ainda não contava com a emergência dos movimentos de emancipação 1970, estando ainda relegada ao campo da marginalidade ou da perversão” (2007, p. 50). Portanto, a percepção que se tem em relação à homossexualidade enquadra-se em um momento em que essa orientação sexual ainda era vista como um transtorno ou doença.

Quanto à elaboração identitária de Letícia, desde a infância as marcas de feminilidade da personagem são desconstruídas, principalmente em relação a seus atributos físicos. Nesse sentido, a descrição do corpo muito magro, sem curvas (“parece um rapazinho”) salienta ainda a presença de um corpo andrógino, que, aos poucos vai se masculinizando. Com isso, Letícia vai paulatinamente tomando uma forma caricata, ou seja, da lésbica “machona”. Além disso, apesar de no romance não se fazer uso de termos pejorativos, como “sapatão”, “caminhoneira”, a maneira como a personagem se comporta é caricata, pois é semelhante a um homem heterossexual branco e burguês:

— Virgínia, mais uma vez repito o convite, por que não vem morar comigo? [...]

Arrumo o escritório para você, terá toda a liberdade, é evidente. Não lhe faltará nada. E poderá continuar trabalhando nas traduções, lecionar... Ou vadiar, simplesmente, que minha renda dá para nós duas, preciso de muito menos do que recebo. Então, minha boneca? Virgínia mordeu o lábio. Tinha vontade de rir, mas rir às gargalhadas. Um homem falaria exatamente assim (TELLES, 2009, p. 149).

Dessa forma, além da construção física vir masculinizada, as atitudes e o comportamento de Letícia alinham-se à mentalidade patriarcal ao incorporar a figura do macho provedor do lar e protetor da mulher. Soma-se a essa postura também, a maneira como a irmã de Conrado se dirige a Virgínia (“coelha”, “boneca”), expressões com conotações que pertencem não apenas à esfera masculina, mas que, principalmente em relação a primeira, sugere uma relação de caça. Portanto, sendo mais uma vez uma alusão ao pensamento patriarcal, no qual, segundo Saffioti (1987), o macho deve se comportar como predador de sua fêmea.

Ademais, outra padronização é feita por meio de Letícia, pois além da performance masculina, ainda há o estereótipo da lésbica branca, elitizada e independente financeiramente: “Letícia já famosa como tenista, morando sozinha num apartamento e levando uma vida muito misteriosa, segundo Bruna sugeriu” (TELLES, 2009, p. 104), ficando de fora assim, o entrelaçamento com outras questões

identitárias como raça e classe, mediante aduz Rodrigues (2005) a respeito da construção social da imagem da mulher lésbica.

Diante disso, percebe-se que a homossexualidade feminina se ampara sobre estereótipos, negando a subjetividade feminina. Para Ceccarelli e Franco (2010), a sociedade compreende a sexualidade como uma característica da natureza humana, logo, também distanciada de todo processo histórico. Entretanto, essa perspectiva negligencia a historicidade humana, e por consequência da própria sexualidade: “sustentar a existência de uma sexualidade ‘natural’ transhistórica, baseada no imperativo biológico da divisão dos sexos, seria no mínimo ingênuo” (CECCARELLI; FRANCO, 2010, p. 121).

Para os autores, a ideologia burguesa e os discursos judaico-cristãos participam ativamente na definição do biológico, uma vez que auxiliam na produção de verdades inquestionáveis, como a divisão sexual e a legitimação da heterossexualidade. Mediante Ceccarelli e Franco (2010), ao partir da concepção de um sexo unitário, sendo a mulher a versão invertida e inferior do homem, surge com a modernidade e a burguesia a separação em masculino e feminino. A nova divisão não proporcionou uma equidade entre homens e mulheres, pelo contrário, deu continuidade à justificativa da inferioridade feminina por meio da naturalização dos papéis sociais:

Na cultura ocidental, esses valores funcionam como referências identitárias que organizam nosso cotidiano e explicam a origem do mundo e como ele deve funcionar segundo a vontade de Deus: eles são nossa mitologia. Baseado nessa mitologia, o desejo sexual espontâneo é prova e castigo do pecado original – a concupiscência: o homem é fruto do pecado – e a única forma de sexualidade aceita para a procriação é a heterossexual (CECCARELLI; FRANCO, 2010, p.127).

Tanto Ceccarelli e Franco (2010) quanto Navarro-Swain (2010) concordam que a supremacia masculina é amparada pela legitimação da heterossexualidade como norma, uma vez que o sexismo naturaliza as relações humanas, principalmente quando o corpo feminino é visto como receptáculo da vida. A união do masculino ao feminino é vista como biológico e justificativa para a elaboração de papéis sociais inatos para homens e mulheres, como o comando da vida pública para eles, e a maternidade circunscrita na esfera privada para elas.

Dessa forma, a heterossexualidade torna-se a lei que legitima as relações entre homens e mulheres, como assevera Navarro-Swain: “Cumpra essa função na relação heterossexual, que é, portanto, pedra fundamental do sistema de dominação das mulheres pelos homens e de sua exclusão sistemática do domínio ‘público’” (2010, p. 48). Por conseguinte, a orientação sexual de Letícia contraria a tentativa de submissão feminina pelo homem, demonstrando que a heterossexualidade é historicamente produzida por meio de discursos que a institucionalizam como regra. Quanto a isso, Navarro-Swain (2010) especifica que as relações heterossexuais são, portanto, compulsórias:

A heterossexualidade é, da mesma forma, politicamente compulsória, o que significa um intenso processo de convencimento cultural em políticas familiares e educacionais ou a imposição pela coerção de normas de submissão e devoção ao masculino, construindo-o de forma imperiosa como definidor da divisão de trabalho, remuneração e importância social (NAVARRO-SWAIN, 2010, p. 47).

Dessa maneira, ainda que Letícia venha carregada de estereótipos, Lygia Fagundes Telles subverte a concepção de que o desejo feminino é orientado para a heteronormatividade. Portanto, ao desestruturar as relações das identidades sexuais, também se desvincula as identidades de gênero do desejo e da subjetividade feminina por meio de Letícia. Quanto às discussões acerca do binarismo gênero e sexo, hodiernamente, de acordo com Salih (2017), não se questiona mais o caráter cultural de gênero, compreendendo-o como um “efeito” social dentro de um dado momento histórico. Apesar disso, o sexo, mediante Scoot (1989), só passou a ser visto como um elemento construído culturalmente, quando a crítica feminista pós-década de 70 começou a desconstruir o binarismo gênero e sexo. Dessa forma, a crítica desconstrutivista de Butler (2017) passou a perceber que o biológico era tão-somente elaborado socialmente.

Ademais, Salih (2017) observa que se costuma engendrar uma paridade entre gênero, sexo e sexualidade, em que se cria uma ligação entre esses dois últimos, naturalizando-os e vinculando-os às identidades masculinas e femininas, no qual a autora ressalta que há uma normatização na qual, por exemplo, um sujeito do sexo feminino naturalmente sente desejo por um sujeito de sexo masculino e vice-versa: “alguém que é biologicamente fêmea, espera-se que exiba traços ‘femininos’ e (num

mundo heteronormativo, isto é, num modo no qual a heterossexualidade é considerada norma) tenha desejo por homens” (SALIH, 2017, p. 67).

Nesse sentido, percebe-se que a sexualidade é tanto construída historicamente quanto socialmente, no qual Foucault afirma que “é uma invenção social, uma vez que se constrói, historicamente, a partir de múltiplos discursos sobre o sexo: discursos que regulam, que normatizam, que instauram saberes, que produzem ‘verdades” (LOURO, 2003, p.11-12). Nesse sentido, observa-se que esses “discursos” que regulam são os mesmos responsáveis também pela padronização e legitimação da heteronormatividade, que, mediante Louro (2003) vê a heterossexualidade “como ‘natural’ e também como “universal e normal” (LOURO, 2003, p. 17), tornando as outras sexualidades desvios e anomalias que precisam ser constantemente vigiadas.

Em *Ciranda de pedra* (1954), de acordo com Francis de Lima Aguiar (2007), frisa-se que as primeiras manifestações de um relacionamento homoafetivo aparecem ainda no princípio do romance, quando Ofélia, colega de quarto de Virgínia no internato, e a própria protagonista deixam nas entrelinhas da trama transparecer uma afetividade entre elas, que rapidamente é reprimida pelas freiras do convento: “Nos primeiros anos tivera como companheira um encantador diabrete, Ofélia. Mas deram-se tão bem que a freira achara indispensável separá-las” (TELLES, 2009, p. 99). Além desse momento, outros aparecem, deixando subentendido uma suposta relação homoerótica entre Virgínia e Ofélia: “Virgínia, eu me mato se nos separarem!” (TELLES, 2009, p. 101).

Essas relações, mediante Santiago (2009), corroboram tanto para desestabilizar as relações familiares patriarcais quanto para pôr a prova as noções de feminilidades e de identidades sexuais: “A crise de identidade no interior da família patriarcal perde fôlego e é substituída por forma de jogo de luz nas ambiguidades e nas máscaras do desejo adolescente feminino. A preferência sexual de Virgínia perde o alvo singular – Conrado” (TELLES, 2009, 102). Diante disso, nota-se que a heterossexualidade da protagonista logo é posta em dúvida quando Virgínia chega a cogitar um envolvimento com Letícia:

Virgínia pôs-se a beber em pequeninos goles. “Ela vai se declarar”, pensou. Há tempos isso lhe daria náuseas, mas agora não. Nem náusea nem espanto. [...]

O essencial era desvencilhar-se da face antiga com a naturalidade da lagarta na metamorfose. A metamorfose! Livrar-se do casulo, romper aquele tecido de vivos e mortos, fugir! Por que ser fiel consigo mesma

se nada permanecia? Nada. “Antes de tudo, destruir os hábitos — decidi mergulhando a ponta da língua no conhaque. Por exemplo, deixar de amar Conrado e amar outro imediatamente. Letícia mesmo, por que não?” Encarou-a. E teve um risinho. “Estou ficando bêbada.” — Estou ficando bêbada — disse em voz alta (TELLES, 2009, p. 139-140).

Enquanto no colégio de freiras as barreiras para uma possível relação entre Ofélia e Virgínia fossem maiores, devido à normatividade cristã, a desagregação familiar de Natércio favorecia para que Virgínia transitasse para fora da norma, aumentando, assim, a possibilidade de envolvimento de Virgínia com Letícia. Dessa forma, as experiências da protagonista tanto com Ofélia quanto com Letícia, demonstram no mínimo dois aspectos fundamentais: o primeiro, afirmado por Louro (2003), de que as identidades sexuais são maleáveis e culturalmente construídas: “a sexualidade é ‘aprendida’, ou melhor, é construída, ao longo de toda a vida, de muitos modos, por todos os sujeitos” (LOURO, 2003, p.11); e segundo, afirmado por Salih (2017), em que o desejo e as marcas de feminilidade e masculinidade, ou seja, as identidades de gênero não são entrelaçadas naturalmente, mas socialmente construídas, por isso, que as construções identitárias de Virgínia e Letícia são desconstruídas na trama, conforme aludi Santiago (2009):

A preferência sexual anunciada e (talvez) experimentada no internato de freiras é avivada pelo gradativo distanciamento amoroso de Conrado e dos outros rapazes. É fortalecida pela ambiguidade nos encontros amorosos apimentados e nos desencontros afogados no álcool, vividos pelos irmãos e os amigos íntimos. O clima de desespero sentimental e de instabilidade emocional atinge os núcleos familiares burgueses da Pauliceia e tem como contrapartida, em Virgínia, um apego à indefinição sexual e à volubilidade nos afetos – sem direito a castigo nem prêmio (TELLES, 2009, p. 213).

Portanto, a partir das sugestões de um relacionamento homoerótico entre Virgínia e Ofélia, e a posterior tentativa com Letícia, demonstra a quebra de paradigmas por Lygia Fagundes Telles, em *Ciranda de pedra* (2009), uma vez que a escritora não apenas transgrediu com as marcas de feminilidade e masculinidade percebidas no primeiro tópico, como também, desagregou as identidades sexuais, questionando a naturalização e normatização de gênero e de sexualidade. E apesar de o objeto de desejo de Virgínia não ter sido Letícia, posto que a protagonista já amava Conrado, ainda assim percebe-se que nem sempre a escolha do desejo sexual tem relação com o gênero do sujeito.

Além disso, Lygia Fagundes Telles ainda contrapõe as identidades de gênero e sexuais dos irmãos Letícia e Conrado. Esse, como visto, não representa o homem macho, uma vez que ele não apresenta os traços esperados de masculinidade, tais como a racionalidade, a dureza, a força e a agressividade. Pelo contrário, Conrado é delicado, afetivo, além de não prover financeiramente nem a si mesmo e nem ser sexualmente ativo, portanto, o personagem fere dois princípios que ditam e regulam a masculinidade: a virilidade laboral e sexual, explanada por Badinter (1993). Em contrapartida, Letícia termina sendo o oposto do irmão, uma vez que a personagem é provedora financeira dela mesma, além de ser sexualmente viril, como se percebe no excerto abaixo:

— Pousou a mão no pulso de Virgínia e com as pontas dos dedos afastou o punho da blusa. Acariciou-lhe a pele. Sua voz adquiriu um tom aveludado. — Meu apartamento fica a duas quadras daqui, venha amanhã passar a tarde comigo. Você gostaria de fazer traduções? (TELLES, 2009, p. 113-114).

Portanto, nota-se que enquanto Conrado é passivo em suas ações, não conseguindo tomar a iniciativa numa relação amorosa com Virgínia, Letícia é tenaz e perseverante. Dessa forma, é investido nela traços da identidade masculina, na qual a ideologia patriarcal segundo Saffioti (1987), afirma que todo homem deve ser um predador, tanto no campo afetivo quanto no profissional: “Quer quando o homem desfruta de uma posição de poder no mundo do trabalho, quer quando ocupa a posição de marido, companheiro, namorado, cabe-lhe, segundo a ideologia dominante, a função de caçador” (SAFFIOTI, 1987, p.18).

Percebe-se que é exatamente o que Letícia é: sexualmente e laborativamente ativa. Além disso, como tenista, é extremamente competitiva: “havia uma competição importante. Fui e ganhei minha primeira taça” (TELLES, 2009, p.121), nesse sentido, esse traço masculino também é investido em Letícia, uma vez que, segundo Wang (2006), ser um vencedor é um imperativo que faz parte da construção identitária masculina: “A preocupação com o desempenho será uma constante ao longo de toda a vida e, desde cedo, eles são incentivados a participar de atividades e jogos nos quais só há duas possibilidades: vencer ou perder” (WANG, 2006, p. 56). Portanto, nota-se a valorização dada ao sucesso profissional, como uma característica de Letícia, mas que é ausente em Conrado, como se percebe no excerto abaixo:

Arrumo o escritório para você, terá toda a liberdade, é evidente. Não lhe faltará nada. E poderá continuar trabalhando nas traduções, lecionar... Ou vadiar, simplesmente, que minha renda dá para nós duas, preciso de muito menos do que recebo. Então, minha boneca? Virgínia mordeu o lábio. Tinha vontade de rir, mas rir às gargalhadas. Um homem falaria exatamente assim (TELLES, 2009, p. 140).

Desse modo, percebe-se que Letícia assume a posição de macho provedor, ou seja, um traço vinculado à identidade masculina. Além disso, é a irmã de Conrado que se torna sexualmente ativa, desconstruindo o estereótipo de passividade feminina, ainda que, no romance, esse aspecto tenha relação com a homossexualidade da personagem.

Diante do que foi exposto no decorrer deste capítulo, percebeu-se que *Ciranda de pedra* (1954) desconstruiu e subverteu o modelo patriarcal das identidades de gênero quando transgrediu com os estereótipos de masculinidade e feminilidade e rompeu com paradigmas, como o destino natural feminino para a maternidade e o casamento, além da predisposição masculina para vivenciar uma virilidade laboral e sexual. Nesse sentido, Lygia criticou as relações de gênero que aprisionam mulheres e homens a papéis sociais e suprimem suas subjetividades.



### 3 FAMÍLIA, TRADIÇÃO E TRANSGRESSÃO

Neste capítulo será analisado como Lygia Fagundes Telles irá transgredir com as relações familiares em *Ciranda de pedra* (1954) ao demonstrar, por meio da representação das personagens, que a concepção de família e a maternidade são decorrência de um determinado momento histórico e local. Além disso, será provocada uma reflexão sobre a distribuição das tarefas sociais, em especial, quanto ao papel de esposa-mãe.

#### 3.1 “Descrição de uma família”: a desconstrução lygiana

Em *Ciranda de pedra* (1954), Lygia Fagundes Telles ressignifica a constituição da família burguesa do século XX ao trazer à tona os conflitos dessas relações familiares. Em razão disso, a trama se estrutura pela inversão do modelo familiar brasileiro, por meio da desestabilização dos papéis sociais masculinos e femininos pré-estabelecidos para a sociedade daquela época. Portanto, ao contestar a concepção tradicional de família, a autora demonstra o caráter tanto heterogêneo quanto mutável das relações familiares.

Observa-se que em *Ciranda de pedra* (1954), o padrão familiar burguês é desconstruído, uma vez que os laços que prendem essa união social são desfeitos, ora pelo adultério, ora pela hipocrisia, ou ainda pela própria orfandade. Nesse sentido, percebe-se que o principal elemento dessas relações familiares é desagregado, ou seja, a mãe perde seu papel fundamental na constituição da família. Com isso, nota-se uma subversão familiar, uma vez que: “A família moderna [...] centra-se em torno da mãe que adquire uma importância que jamais tivera” (ROCHA-COUTINHO, 1994, p. 36).

Ressalta-se que a ausência de Laura na educação das filhas resulta de uma privação involuntária, uma vez que seu afastamento se deu em razão dos transtornos mentais e do divórcio com Natércio. Dessa forma, ao ocorrer essa separação da personagem do seio familiar, também acontece uma importante quebra quanto ao que se esperava do papel materno, isto é, o desempenho da mãe como educadora. Rocha-Coutinho (1994), aduz que a mãe era “considerada a mentora por excelência, o primeiro educador de seus filhos. E da maneira como ela os educa vai depender o destino da família e da sociedade” (ROCHA-COUTINHO, 1994, p. 37). Dessa forma,

ao impossibilitar Laura de agir como a educadora dos próprios filhos, Lygia Fagundes Telles subverte um importante elemento da estrutura familiar.

Nesse sentido, a retirada da mãe de Virgínia do centro da família deteriora as relações sociais privadas, causando, dentre outros fatores, o desnorteamento de parte dos sentimentos da protagonista. Por circular entre duas casas, Virgínia divide parte de sua infância entre a humilde casa de Laura e Daniel e o casarão luxuoso de Natércio, com suas meias irmãs Bruna e Otávia. Com isso, a filha de Laura irá desconhecer o afeto em ambas as famílias, levando a protagonista à solidão.

Ressalta-se o desconforto e a rejeição que permeiam à casa de Natércio, um lugar hostil, ao qual a jovem sempre tentou se encaixar. Além do mais, o único lugar onde ela ainda pôde encontrar afeto é também repleto de tensões, devido aos problemas financeiros que Daniel enfrentava. No entanto, é principalmente por causa da loucura da mãe que Virgínia precisou solitariamente superar seus conflitos interiores.

A família da protagonista, contudo, não é a única fragmentada. Todos os demais personagens de certa forma também não estão inseridos em um ideal de família, conforme os padrões sociais vigentes nos Anos Dourados. Conrado, amigo e amor de infância de Virgínia, perde a mãe em um acidente de carro. Em razão disso, acaba morando sozinho na chácara que fora dos pais, uma vez que a irmã Letícia resolve morar sozinha e o pai parte em uma expedição missionário.

Acrescenta-se ainda que a orfandade materna está presente na vida de várias personagens da trama, como é o caso de Laura que quando criança teve que ir morar com uma “tia”, pois os pais haviam falecido em um incêndio. Quanto a Afonso, sabe-se que ele foi criado durante a infância por sua avó até se casar com Bruna. Além disso, Bruna e Afonso constituíram uma família marcada pela aparência, posto que a irmã mais velha de Virgínia mantém uma relação extraconjugal com Rogério, assim como o próprio Afonso demonstra ser infiel, ao tentar se envolver com a cunhada, Virgínia.

Além de que, como pai de família, Afonso não desempenha o papel social de homem provedor do lar, ou seja, aquele que sustenta pelo menos materialmente o seu seio familiar, uma vez que ele é sustentado pelo sogro, Natércio. Ademais, personagens secundárias como Luciana, empregada de Daniel e Laura, também não possuía família, visto que a personagem perdeu, ainda na adolescência, a única irmã que tinha.

Já Frau Herta, a governanta do casarão de Natércio, que foi casada com um militar prussiano, além de viúva, não teve filhos, tanto que os últimos anos de sua vida, estando praticamente cega, vive abandonada em um cortiço com condições miseráveis. Diante disso, percebe-se que Lygia Fagundes Telles não segue os padrões que alicerçam uma família tradicional dos Anos Dourados e, ao fazer isso, desconstrói o modelo burguês das relações familiares que segundo Saffioti (1987):

Teoricamente, a família é constituída de um homem e uma mulher que se amam e que, através do ato de amor, se reproduzem, oferecendo a prole não apenas os meios materiais de subsistência, mas também e sobretudo um ambiente de carinho, no qual a criança possa desenvolver sua dimensão afetiva (SAFFIOTI, 1987, p. 36).

Em razão disso, é possível também perceber a mutabilidade da concepção de família. Resende (2017) levanta essa questão ao discorrer sobre os diversos tipos de estruturas familiares existentes durante a Idade Moderna. De acordo com a autora, as relações parentais de nobres do século XVI e XVII eram formadas por um agrupamento grande de pessoas. A noção de privacidade e intimidade ainda não era conhecida, além disso, as crianças eram vistas como pequenos adultos, convivendo na mesma esfera que homens e mulheres. Quanto à mãe, elemento central desse núcleo, não despendia energia para o cuidado e educação dos filhos. Elas ficavam comprometidas com outras funções da casa, inclusive ajudando na economia doméstica.

Em diálogo com a autora supracitada, corrobora Del Priore (1989), que aduz acerca da imagem de família no Brasil Colonial. De acordo com a historiadora, a ilustração da maternidade, da infância e da própria constituição de família feita nesse período destoava drasticamente da realidade do Brasil colônia: “o número de crianças abandonadas era enorme. A Negligência com que eram tratadas, chocava-os. Chocava-os também o hábito dos abortos e o infanticídio” (DEL PRIORE, 1989, p. 47).

Del Priore (1989), acrescenta, no entanto, que o abandono e o infanticídio eram, em grande parte, decorrentes da extrema pobreza que muitas mulheres viviam naquele período. Além disso, muitas delas tinham que criar os filhos sozinhas, devido à ausência de seus companheiros. Quanto ao desamparo de crianças, a historiadora esclarece que devido à miséria muitas crianças eram deixadas com outros parentes, amigas e conhecidos para que pudessem criar esses pequenos.

Apesar disso, choca o contraste dessa realidade com o ideal de amor materno que prevalecerá a partir do século XIX. Inclusive, Ariès (1978) ressalta que essa prática de entregar os filhos para a criação em outros lares era um costume bastante comum nas famílias inglesas medievais: “Há poucos que evitam esse tratamento, pois todos, qualquer que seja sua fortuna, enviam assim suas crianças para casas alheias, enquanto recebem em seu próprio lar crianças estranhas” (ARIÈS, 1978, p. 226). Tudo isso comprova, portanto, a mutabilidade das estruturas familiares no decorrer do tempo.

Ainda mediante Resende (2017), foi entre o fim do século XVIII e início do XIX, que as crianças passaram por um processo de valorização. Segundo a autora, devido ao capitalismo em expansão e à consolidação da burguesia, o modo de produção manufatureiro necessitou ser ampliado, entretanto, para que isso fosse possível era necessário haver mão de obra em abundância. E como a mortalidade, principalmente a infantil era grande, isso constituiu um entrave para os interesses burgueses.

Então, mediante a autora supracitada, o Estado em conjunto com outros aparatos ideológicos como médicos, higienistas, igreja, passaram a incentivar, discursivamente, a importância do cuidado com as crianças. Com isso, elas passaram a ser vistas como o futuro dos Estados-Nações em expansão. A sentimentalização infantil começou a ser difundida, e um conceito que até então não existia, surgiu: a infância. Ademais, segundo Maluf e Mott (1998), tal aparelhamento ideológico incutiu na sociedade a imagem naturalizada da mulher como “mãe-esposa-dona de casa”, sendo ela a principal responsável pelo cuidado com as crianças:

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

Portanto, como assevera Resende (2017), ao mundo infantil se passou a vincular uma série de valores, como a ingenuidade e a fragilidade dos pequenos, exigindo, assim, a presença de alguém que se tornasse o responsável pelo zelo deles. Consequentemente, a função materna, a partir desse momento, passou a ser não

somente reprodutiva, mas também educativa. Em razão disso, cria-se um ideário de mãe, um mito em que se naturaliza que o destino de toda mulher era a maternidade.

No mesmo sentido Rocha-Coutinho (1994), assevera que as revoluções do fim do século XVIII e início do século XIX não apenas dividiram a sociedade em esfera pública e privada, como também modificaram a maneira das pessoas se relacionar. Como já dito, o mundo infantil, por exemplo, começou a ser visto com mais atenção e cuidado, uma vez que as crianças, assim como as mulheres passaram a ser consideradas seres frágeis:

A nova família burguesa, centrada na criança, impôs, desta forma, uma supervisão constante sobre a mulher, a principal responsável pela boa criação e educação dos filhos. O mito da infância encontra, assim, um paralelo no mito da feminilidade, isto é, tanto as mulheres como as crianças foram consideradas frágeis, delicadas, assexuadas e, portanto, não só mais puras que os homens, como também seres que necessitam de proteção (ROCHA-COUTINHO, 1994, p. 30).

Nesse sentido, observa-se que a mudança de mentalidade motivou transformações quanto à definição dos papéis sociais. Com isso, as atribuições foram sendo demarcadas de modo a se dividirem em duas esferas: a pública, ligada ao mundo político e econômica, que ficou sob domínio masculino. E a privada, restrita à família, que teve na mulher-mãe e nos filhos o centro da consolidação familiar. Portanto, ideologicamente, começa-se a difusão de um ideário familiar composto por mãe, pai e filhos, cujos membros, segundo Saffioti (1987), estão ligados por um conjunto de deveres e obrigações, consolidados em uma base sentimentalista-romântica.

Diante desse panorama, nota-se que há em *Ciranda pedra* (1954) a desconstrução da composição familiar burguesa. Lygia Fagundes Telles subverte as funções sociais de cada membro dentro das relações parentais, uma vez que inverte estereótipos, como o do “pai chefe de família”, assim como faz refletir sobre o fardo do casamento e da maternidade sobre a identidade feminina. Dessa forma, a autora desestabiliza as identidades de gênero durante os Anos Dourados a partir do momento que repensa os papéis sociais de homens e mulheres.

Segundo Rocha-Coutinho, esperava-se que nos seus papéis de mãe e esposa, as mulheres devessem cuidar dos afazeres domésticos, da educação dos filhos, assim como de amenizar as tensões do mundo público que atingiam o marido, buscando estratégias que o poupasse das preocupações da casa e dos filhos. Constituía,

portanto, essa a vida privada ou familiar das mulheres dos Anos Dourados. Entretanto, parte desse cenário é desmistificado na trama, uma vez que Laura, mesmo como esposa de Daniel, não consegue desempenhar tais funções: “— Quero fazer uma surpresa a Daniel, já pedi a Luciana que ponha flores na mesa, jantaremos juntos, um jantar especial, só nós três! Comeremos à luz de velas, já mandei tirar da mala o candelabro” (TELLES, 2009, p. 34).

Toda essa cena familiar, que ecoa os padrões vigentes nos Anos Dourados, não passa de uma grande ilusão. Havia, em verdade, o anseio de que Laura pudesse vivenciar papéis como o de esposa e o de mãe. Todavia, isso não chega a acontecer, nem mesmo consegue prestar assistência a própria filha, uma vez que a doença a impedia de realizar essa tarefa: “— Eu sou sua mãe, eu sou sua mãe — repetiu como uma criança obediente que consegue decorar a lição sem contudo entendê-la. Sorriu. — Eu estava brincando...” (TELLES, 2009, p. 22).

Ademais, compreende-se que recaiam sobre as mulheres uma grande responsabilidade, em que também se anulavam seus desejos e vontades em prol do outro. Tanto que a infidelidade conjugal masculina, de acordo com Pinsky (2017), não deveria ser motivo de brigas ou aborrecimentos com o marido, uma vez que era “natural” as aventuras amorosas dele:

Se o marido infiel mantivesse minimamente as aparências e continuasse provendo sua família com bens materiais, as esposas não deveriam se queixar. Afinal, a infidelidade masculina justificava-se pelo *temperamento poligâmico* dos homens – fator *natural* que, mesmo quando considerado uma *fraqueza*, merecia a condescendência social e a compreensão das mulheres. *Paciência e sacrifícios, integridade e determinação* para manter a *integridade da família* (PINSKY, 2017, p. 635, grifos da autora).

Nesse sentido, de acordo com a autora supracitada, as traições masculinas só eram condenadas socialmente quando os maridos deixavam de prover com o sustento financeiro da esposa e dos filhos, ou seja, quando não cumpriam com o seu papel social, e ainda assim, o julgamento moral era mais brando com eles. Quanto às mulheres, essas eram instruídas, principalmente por suas mães, que deveriam manter as aparências, assim como nunca provocar a ira de seus esposos, posto que poderiam ser trocadas por outras.

Em *Ciranda de pedra* (1954), Virgínia observa como funcionavam os costumes para os homens daquela época. Para eles, era possível “a criação de um mundo à

parte”, pois isso era aceitável moralmente. Ademais, conforme Silva (2006), essa prática não era apenas consentida, mas também estimulada, uma vez que entre as principais ordens para “ser homem de verdade” estava a comprovação da virilidade sexual masculina, que permitia que homens pudessem ter “tantas mulheres quanto fosse possível durante sua vida sexual ativa” (SILVA, 2006, p.126):

“Me quer para amante urgentemente. Urgentemente.” Lúcida, gelada, sentia agora os lábios gulosos deslizarem pelas suas mãos. “Me quer para amante mas jamais abandonará Bruna.” No fundo, era igual a Conrado que jamais deixaria de amar Otávia. “Fará tudo por mim, menos se casar comigo.” E se lhe falasse nisso, ah, que prosaico, que burguês! Ora, casar... “Mas, amor, você não entende? Não posso abandonar minha família, ela não pode pagar pelos meus erros. Criaremos o nosso mundo à parte.” Mundo à parte! (TELLES, 2009, p. 138-139).

Por outro lado, algumas questões eram mais caras para as mulheres, como a separação. Em harmonia com Pinsky (2017), o divórcio para as mulheres daquele período era visto como uma forma de fracasso social. As cisões dos matrimônios só deveriam ocorrer em último caso, ou seja, quando os maridos deixavam suas esposas para irem viver com suas amantes. E ainda assim, as esposas deveriam agir “sabidamente” e esperar que aquela situação, isto é, os casos extraconjugais dos maridos passassem. Afinal, aquilo era visto como uma fase e fazia parte da “natureza masculina”.

Portanto, instruídas a viver em função do outro, as mulheres aguentavam as infidelidades e outras durezas da vida a dois. Entretanto, quando eram elas as que traíam, a condenação social era severa. Nesses casos, o marido tinha todo o direito de abandonar a adúltera, de acordo com Pinsky (2017). Além disso, Maluf; Mott (1998) ressaltam que a própria legislação amparava o homem quanto à sua “honra”: “processos de divórcio de ricas famílias paulistas nesse período revelam o recurso frequente à coerção física de mulheres. Pesquisas registram que o marido, tal como o pai, se sentia no dever de punir com violência sua esposa quando desobedecido” (1998, p. 377).

Apesar de o matrimônio de Laura e Natércio não ter incorrido em violência física, a mãe de Virgínia sofreu com o cerceamento de sua liberdade a partir do momento que o ex-marido a interna num hospital psiquiátrico. Além disso, Laura é condenada moralmente por ter deixado o marido e as filhas para se relacionar com

Daniel. Uma de suas próprias filhas, Bruna, é uma das principais acusadoras da mãe e reproduz um discurso social que se sustenta no viés religioso. Para a filha mais velha, a loucura da mãe é um castigo divino, pois Laura sujou a honra da família ao se envolver com outro homem.

Entretanto, ainda que Laura tivesse se divorciado e não tido adulterado, ainda nessa situação ela seria julgada e condenada pela moral social dos anos 1950. Além do mais, Pinsky (2017) enfatiza que essa condenação social também recaia sobre os filhos de pais separados. Na trama, quando Virgínia vai estudar em um colégio de freiras, por mais que fosse uma aluna exemplar, nunca poderia usufruir do seu mérito, pois como era filha de pais separados, não tinha esse direito, como se observa a seguir:

“É a melhor da turma”, concordavam tacitamente. No entanto, jamais provara das pequeninas glórias concedidas a outras que deixara para trás. É que havia certas coisas... “Parece tão dissimulada”, dizia Irmã Clara. “Tem olhos de quem já viu coisas terríveis!”, assombrava-se Irmã Flora. “E é filha de pais separados, houve muito escândalo”, pensavam todas. “Foi aceita como uma exceção, um caso especial. Não pode participar das regalias a que as demais têm direito.” (TELLES, 2009, p. 97)

Pinsky (2017) acrescenta também que se um homem se juntasse com uma mulher separada, passaria a ser mal visto. Apesar disso, a sua condenação era mais leve. Em todos os casos, quem mais sentia o peso da sociedade era a mulher, que além da desaprovação social tinha que ser severamente vigiada para não cair em “pecado mortal” (TELLES, 2009, p.36), e para isso elas *“eram aconselhadas a controlarem suas frustrações, fugirem das tentações e, dominando seus impulsos, manterem-se fiéis aos maridos, mesmo que eles não agissem do mesmo modo”* (PINSKY, 2017, p. 635, grifos da autora).

Outrossim, mesmo que elas estivessem insatisfeitas em seus matrimônios, diante da sociedade, não deveriam demonstrar seu inconformismo. Na trama, Laura vê a sua relação com Natércio como algo tão mórbido e apático que era como se o ex-marido já estivesse morto. Sabe-se que era um homem duro e inflexível e via muitas vezes nas atitudes da esposa um desrespeito à sua autoridade de homem ordenador do lar. Ademais, Natércio considerava que as ações de Laura não condiziam com o seu papel de mãe, reprimindo-as por diversas vezes, como se nota a seguir:



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.

Então saí correndo, chego a pensar que fugi correndo, antes que ele me segurasse... Fazia anos que eu não ia a nenhuma festa, a parte alguma, ele detestava sair comigo, nosso passeio era visitar a família, ficar horas e horas na saleta dourada, cheia de mortos e de retratos de mortos, ouvindo as gêmeas tão iguais! Uma recitava, depois a outra cantava, depois a outra recitava, alternadamente... Você tem suas filhas!, ele costumava me dizer (TELLES, 2009, p. 36-37).

Natércio não admitia que Laura pudesse ser livre e constantemente a censurava. A desaprovação e o cerceamento dos desejos da ex-mulher foram os principais motivos dos problemas psicológicos da esposa. Diante disso, a possibilidade de internar Laura em um hospício foi vista como uma alternativa para corrigir os defeitos e as falhas da mãe de Virgínia. Dessa maneira, totalmente avesso às aspirações de Laura, a intransigência de Natércio conduziu a personagem à insanidade, e ela viu em Daniel a única pessoa que poderia compreendê-la.

Nota-se que a vigilância e a cobrança da função materna são constantes, e que, assim como a família e a infância, a maternidade é uma elaboração do discurso social. De acordo com Badinter (1985) e Resende (2017), ser mãe reveste-se de uma imposição feita de maneira velada. Para as autoras, o sentimento materno foi construído para atender uma necessidade econômica e social: era preciso haver alguém que cuidasse e educasse aqueles que, posteriormente, seriam a “futura mão de obra produtiva para o Estado” (RESENDE, 2017, p. 177).

Como dito, esse mito teve o apoio de instituições que promoveram discursos para construir a imagem de mãe amorosa e devota. No Brasil, essa percepção do amor materno só se consolidará com a difusão dos valores burgueses. Tanto que antes disso não prevalecia uma identidade materna voltada para devoção e o amor. Contrariamente, via-se que “até o século XVIII, carícias e ternuras entre mães e filhos eram traduzidas socialmente em termos de frouxidão e pecado” (RESENDE, 2017, p. 178).

Percebe-se, portanto, que a maternidade é uma construção social variável ao longo do tempo. Além de “enclausurar” a mulher à esfera doméstica, privando-a, muitas vezes da esfera política, o “mito do amor materno” limitou a identidade feminina que passou a se afirmar perante o outro, como esclareceu Rocha-Coutinho (1994). Ademais, “a pressão ideológica foi tal que as mulheres se sentiram obrigadas serem mães sem desejá-lo realmente. Assim, viveram sua maternidade sob o signo da culpa e da frustração” (RESENDE, 2017, p. 180).

Nesse viés, observa-se em *Ciranda de pedra* (1954) que Natércio representa o discurso patriarcal que aprisiona e coage à mulher ao papel social materno. O ex-marido seria aquele que só causava medo e angústia à Laura, sendo o principal repressor da subjetividade da mãe de Virgínia. Natércio representaria, portanto, a queda de Laura a doença: “Besouro que cai de costas não se levanta nunca mais” (TELLES, 2009, p. 22).

Consequentemente, serão essas descobertas e transformações que levarão Virgínia ao amadurecimento. Com isso, a personagem, aos poucos, começará a compreender “a estranha ciranda” (TELLES, 2009, p. 158) e perceberá as fragilidades daquelas relações familiares, como o divórcio entre Laura e Natércio e o relacionamento de Bruna e Afonso marcados por opressões e superficialidades. Isso constituirá o auge da mudança na personagem, que deixará a casa de Natércio para seguir novos rumos, de acordo enfatiza a protagonista ao fim do romance. Reitera-se que esses desvendamentos e transformações representam um estilo de Lygia Fagundes Telles, como ressalta Silva (1985).

Tais mudanças no âmago da protagonista foram também decisivas para a desconstrução do ideário familiar no qual Virgínia acreditava, pois, as fragilidades das relações humanas foram sendo pouco a pouco descortinadas, abrindo, assim, espaço para as interações afetivas pautadas pela hipocrisia. Entretanto, essa percepção de Virgínia acerca das relações familiares foi lenta e tardia, só se efetivando na vida adulta. Até lá, a infância da personagem foi marcada por desalinhos e incertezas, motivadas principalmente por Bruna.

Ressalta-se ainda que a irmã mais velha constantemente condena a mãe por ter deixado o marido e escolhido relacionar-se com outro homem. Bruna enfatiza por diversas vezes que o motivo dos problemas psicológicos pelo qual Laura estaria passando seria por ter “enxovalhado” a honra da família ao cometer adultério. Além disso, a personagem não só culpabiliza a própria mãe, como também, coloca Virgínia

contra o verdadeiro pai, Daniel: “E de repente lançou a Daniel um olhar malicioso. Começa com e ... A palavra é *enxovalhar, enxovalhar...* Está aqui! E leu triunfante: — *Sujar, manchar, enodoar*” (TELLES, 2009, p. 60, grifos da autora).

Nota-se que a procura pelo significado de uma palavra a qual Virgínia desconhecia acabou se tornando um pretexto para agredir Daniel com insinuações. Dessa forma, ainda que ela tivesse um carinho por Daniel, as palavras de Bruna a confundiam, pois “O dragão esverdinhado que São Jorge esmagou pode ficar às vezes tão branco como um cordeiro” (TELLES, 2009, p. 60). Portanto, diante daqueles fundamentos, a personagem acabava por ceder e aceitava como verdades as acusações de Bruna, afastando-se, assim, do verdadeiro pai.

Além do mais, enfatiza-se que Bruna é também a principal reprodutora do discurso religioso. Em relação a isso, Rocha-Coutinho aduz que: “[...] a linguagem é, também, uma construção ideológica. Ela reflete e reforça as visões de mundo de um determinado grupo em um momento histórico específico” (1994, p. 50). Nesse sentido, é esse modo de perceber o mundo que vem também tecendo as relações sociais entre homens e mulheres, determinando a maneira como se constroem as identidades de gênero por meio de papéis sociais.

Diante disso, para a autora supracitada, os discursos ideológicos, a exemplo do científico e do religioso, contribuiriam para moldar o que era ser mulher e homem na sociedade ocidental. Em *Ciranda de pedra* (1954), Bruna representa bem esse discurso religioso. Ferrenha defensora dos valores e costumes cristãos, a primeira parte do romance é marcada pelas acusações e justificativas da filha mais velha em relação ao adultério, e conseqüente divórcio da mãe.

Portanto, sempre pronta para julgar, sua visão de mundo acerca do que é ser mulher foi norteadada por valores cristãos. Além disso, nas relações de gênero, o matrimônio e a família tradicional que Bruna defende e almeja é construída com base em um discurso judaico-cristão, como se perceber neste diálogo com Virgínia: “Leu em tom solene: *se um homem dormir com a mulher do outro, morrerão ambos, isto é, o adúltero e a adúltera, e tu arrancarás o mal do seio de Israel*” (TELLES, 2009, p. 45, grifos da autora).

Durante a conversa, Bruna justifica o motivo de sua mãe ter enlouquecido. Segundo ela, Laura estaria pagando um alto preço pelo “crime” que cometera: o adultério. Para ela, o fato de a mãe ter deixado as filhas e o marido para viver com o amante, teria “enxovalhado” a honra da família. De acordo com Pinsky (2017), a uma

mulher que se divorciava ou adulterava na sociedade dos Anos Dourados eram atribuídas as mais diversas características pejorativas.

Para autora, além dessas mulheres serem duramente censuradas, eram vistas como um exemplo de fracasso social, uma vez que o casamento era visto como razão de vida para toda mulher. Ademais, a situação se agravava quando o motivo do divórcio era um caso extraconjugal por parte delas. Assim, de mulher santa encarnada na figura da mãe e esposa, ela passaria a ser a mulher lasciva e sedutora que se deixava ser levada pelos prazeres do corpo, como atesta também Saffioti (1987).

Em *Ciranda de pedra* (1954), Lygia Fagundes Telles subverte valores e comportamentos ao desnudar o falso moralismo enraizado nas relações familiares, enfatizando principalmente a vida íntima de Bruna. Nesse sentido, quando Virgínia retorna à casa de Natércio, vai percebendo, aos poucos, como aquelas relações familiares sempre tão hostis a ela são frágeis e dissimuladas. A grande descoberta acontece quando ela percebe que aquela que mais julgou a própria mãe por ter se divorciado, termina por repetir a mesma atitude de Laura, ou seja, o adultério:

A descoberta a transfigurou. Bruna tinha um amante. Um amante, Bruna, Bruna! A Bruna dos anjos, das bíblias, a Bruna que a açulara contra a mãe, a Bruna que lançara no seu coração a semente do ódio por Daniel. Tão inflexível! Tão pronta para julgar. E quem ela escolhera para amante, quem? Aquele animal ensolarado, de meias berrantes e cabelos enlambuzados de óleo. Ale estava o amante de Bruna. Não, não era mais o anjo que a despertava do sono casto, também não era mais o esposo, agora era o amante (TELLES, 2009, p.156).

Dessa forma, o amadurecimento da protagonista começa quando passa a notar as fragilidades e falsidades das relações familiares. Diante disso, Lygia Fagundes Telles desconstrói o perfil de família burguesa da década de 1950, apontando as fissuras dessas relações, assim como as instituições que disseminam as ideologias responsáveis por dizer o que é permitido e condenado entre os membros de uma relação familiar.

Além do mais, percebe-se que essas “metamorfoses” aduzidas por Silva (1985), principalmente nos contos lygianos, podem ser interpretadas à luz da crítica literária feminista como uma resignificação do universo feminino ao repensar papéis sociais, como o de mulher-mãe e esposa. Dessa forma, à face do exposto, percebe-se que os papéis sociais, os comportamentos e os valores que estiveram em sua maioria favoráveis aos homens são neste romance rediscutidos.

Por isso, Lygia Fagundes Telles, em *Ciranda de pedra* (1954), deu vida a personagens que transgrediram com essas atribuições sociais, subvertendo, assim, com o que se tinha de definido quanto ao que era ser homem e mulher nos anos 1950. Tais transgressões são perceptíveis durante todo o romance, fundamentalmente quando a representação identitária da protagonista, Virgínia, foge aos padrões estipulados para as jovens dos Anos Dourados. Quanto a isso, observe o excerto abaixo:

— O navio que escolhi parte dentro de quatro dias. Chama-se *Lucerna*. Natércio já está providenciando tudo — acrescentou. E voltou-se para Conrado, surpreendida, pela primeira vez dizia Natércio e não meu pai. Sorriu. — É um navio modesto, desses que vão costeando os portos, um dia aqui, outro lá adiante, numa viagem vadia... Eu, que sempre fui medrosa, não sinto mais medo e isso para mim é tão extraordinário que tenho vontade de gritar de alegria. Libertei-me. Vou estudar, trabalhar. Em quê? É o que eu vou descobrir (TELLES, 2009, p. 199).

Reafirma-se que ao longo da narrativa, a personagem vivenciou transformações que corroboraram para redefinir sua identidade. Como resultado disso, tem-se no desfecho da narrativa a ruptura com o padrão canônico, posto que a protagonista opta por seguir seus estudos para construir uma vida profissional. Dessa forma, não ficar com Conrado, seu amor de infância, é também uma desconstrução da imagem de que o destino de toda mulher é ser esposa e mãe. Assim, Virgínia segue uma viagem sem roteiro, onde seu objetivo é o crescimento profissional e a descoberta de si mesma.

Portanto, abdicar de um possível casamento com Conrado, é também romper com o final feliz convencional consagrado pelo cânone. Nesse sentido, o perfil de Virgínia não apenas destoava do que, costumeiramente, veríamos em grandes narrativas da época, como, também, não condiz com a conduta moral dos Anos Dourados, uma vez que nessa época, conforme Pinsky, “Ser mãe, esposa e dona de casa era considerado o destino natural das mulheres” (2017, p. 609).

Portanto, essas relações familiares frágeis são expostas por Lygia Fagundes Telles ao problematizar as relações de gênero, assim como os mecanismos que

tentam enquadrar a subjetividade feminina em um padrão androcêntrico, que funcionam a serviço das disparidades entre homens e mulheres. Nesse sentido, questões como a naturalização de papéis sociais, à exemplo da maternidade, serão repensadas, uma vez que as atribuições sociais limitam as identidades de gênero, principalmente quanto à concepção do que é ser mulher, posto que muitas vezes se relegam a elas uma condição de subalternidade.

### 3.2 A maternidade e a elaboração do feminino

Em *Ciranda de pedra* (1954), Lygia Fagundes Telles nos envolve em uma complexa trama de relações humanas que permite perceber as debilidades das relações familiares, ao fazer vir à tona as fragilidades dessas uniões com a desconstrução do ideal de família burguesa nos anos de 1950. Nesse sentido, a insatisfação de Laura com o matrimônio é vista como o início do fio condutor que a levará a um posterior divórcio:

— 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 (TELLES, 2009, p. 36).

Apesar da insatisfação de Laura com o casamento e o posterior divórcio, sabe-se que as queixas de muitas mulheres em relação à vida conjugal e até mesmo à escolha por uma separação era desaprovada pela sociedade burguesa dos Anos Dourados, que de acordo com Pinsky, era “os divórcios considerados por muitos como um *veneno para a estabilidade social por enfraquecer a instituição familiar* ou servir como *porta de entrada para o amor livre*” (2017, p. 636-637, grifos da autora).

A historiadora acrescenta ainda o incentivo por parte de revistas e jornais daquela época que mulheres deveriam preservar a todo custo os laços do matrimônio, ainda que diante de uma infidelidade conjugal por parte dos homens. Desse modo, notava-se uma forte exigência sobre as mulheres quanto ao desempenho de seu papel social como esposa. Dessa forma, a tolerância passava a ser uma característica e virtude feminina. Todavia, não foi o que ocorreu com Laura, que diante de um casamento frustrado, optou pela separação para poder vivenciar suas escolhas

afetivas, ainda que tal decisão tenha vindo com o ônus de um julgamento moral pela sociedade.

Contudo, não foi apenas a cobrança do papel de esposa (divorciada) que pesou sobre Laura, mas a maternidade se tornou também um fardo para a personagem. Sem poder usufruir plenamente do seu papel de mãe, Laura foi obrigada a deixar suas duas filhas mais velhas, Bruna e Otávia, sob a guarda do ex-marido, Natércio, em razão do divórcio. Além disso, a doença mental da Laura impossibilitou que ela assumisse plenamente as suas funções maternas.

Percebe-se então que o divórcio e inadaptação para a maternidade de Laura fizeram parte da desarticulação dos padrões familiares em *Ciranda de pedra* (1954). Por conseguinte, essa desestrutura contribuiu para a construção complexa da personalidade da protagonista. De uma infância povoada pela rejeição e solidão, Virgínia teve que se refazer diante das desconstruções de suas relações familiares.

Sob essa perspectiva, em que se almeja estabelecer um paralelo entre o papel materno de Laura e a construção da identidade da protagonista, Virgínia, são feitos diálogos e contrapontos com a dissertação de mestrado de Florípedes do Carmo Coelho Borges, intitulado “Na contramão da história: o Bildungsroman feminino em Lygia Fagundes Telles, Helena Parente Cunha e Lya Luft” (2007), cujo trabalho faz parte da fortuna crítica desta dissertação.

Segundo Borges (2007), a formação das protagonistas femininas no gênero romance de formação, também chamado *Bildungsroman*, ocorreu de forma distinta quando comparado à construção e amadurecimento de protagonistas masculinos. Dessa forma, tal distinção é resultado de profundas disparidades entre a construção das identidades masculinas e femininas na sociedade.

Nesse sentido, não apenas Borges (2007), mas também Galbiati (2011), Mello; Paro (2015) e Monteiro; Dal Cortivo (2017) relatam que o *Bildungsroman* tradicional surgiu pela primeira vez no século XVIII, na Alemanha, principalmente com os romances de Goethe, tendo como contextos o Iluminismo, as revoluções burguesas e o movimento ideológico romântico. Além disso, de acordo com Mello; Paro: “a terminologia *Bildungsroman* nasce de um termo alemão Bildung, cujo sentido indica formação, educação, cultura ou processo de civilização, e em português, Bildungsroman seria traduzido como ‘romance de aprendizagem’, ‘de formação’, ou ‘de desenvolvimento’” (2015, p. 19).

Em consonância com os autores, o *Bildungsroman* tradicional tratava-se de um subgênero da literatura bastante entrelaçada com os valores da burguesia, uma vez que trazia um jovem protagonista em processo de formação, que estava em uma jornada de autoconhecimento, ao mesmo tempo que representava as normas e a moral dessa classe mercantil. Nesse sentido, para Mello; Paro (2015), o romance de formação caracteriza-se:

não só por seu caráter temático, mas também por sua função didática, pela intenção pedagógica da obra de contribuir para a educação e formação da pessoa que lê. Ter-se-ia, portanto, uma leitura formativa quanto ao processo de construção da masculinidade (2015, p. 19).

Entretanto, tanto Borges (2007) quanto Galbiati (2011) asseveraram que com a crescente entrada de mulheres no mundo das letras, o romance de formação tradicional sofreu alterações para se adaptar a uma nova realidade: a feminina. Diante disso, a mulher assumia a posição de protagonista na *Bildung* e a sua trajetória passava a ressignificar os papéis sociais dentro de uma sociedade patriarcal.

Borges (2007) reitera também que a jornada das jovens protagonistas é distinta do *Bildungsroman* tradicional, uma vez que o processo de formação delas representa particularidades da esfera feminina, com uma percepção mais intimista da realidade. Nesse sentido, a autora supracitada reforça que o romance de formação feminino é uma consequência da estruturação social dividida em duas esferas: a pública e a privada, que, enquanto para o protagonista masculino sua jornada ocorrerá no espaço público, com problemáticas que dizem respeito a esse meio, no *Bildungsroman* feminino, serão as questões relativas à esfera doméstica, como o casamento e a maternidade, que farão parte da formação da protagonista.

Além do que foi exposto, Borges (2007) acrescenta ainda a presença de elementos estruturais que fazem parte do *Bildungsroman* feminino. Segundo a autora, a presença de um guia ou mentor tem por função direcionar o caminho que a protagonista precisará trilhar para a construção de sua identidade, sendo esse papel desempenhado pela mãe. No entanto, a autora ressalta que o mentor no romance de formação feminino é um modelo falho que não consegue nortear a protagonista no seu itinerário.

Portanto, de acordo com Borges (2007), em *Ciranda de pedra* (1954), quem desempenha essa função de mentora de Virgínia é Laura, todavia, ela é um modelo falho, posto que a mãe da protagonista não tem condições de prestar assistência ou



orientação a filha. Nesse sentido, o efeito dessa relação mãe e filha é danosa para a protagonista, pois a falta de afeto por parte de mãe, provoca em Virgínia insegurança e repulsa sobre si.

No entanto, percebe-se que não se pode atribuir diretamente a culpa à Laura pela desestruturação familiar. Nesse sentido, confere-se que a personagem representa a imposição de papéis sociais custosos para construção da identidade feminina, ou seja, a de esposa e mãe. Portanto, concorda-se com Borges (2007) que é devido Laura ser um modelo de mentor falho que Virgínia terá dificuldades para construir sua identidade no percurso de sua formação enquanto protagonista.

Entretanto, deve-se ressaltar que o desalinho de Laura como “mentora” está diretamente ligada com o não ajuste dela em relação as imposições e exigências sociais feitas em relação ao seu papel de mãe e esposa, em que se esperava que ela vivesse exclusivamente para o cuidado das filhas e do marido. Portanto, os desejos e anseios pessoais da personagem não teriam espaço para se realizarem, uma vez que todos seus esforços deveriam ser direcionados para a família.

No que diz respeito a maternidade, Saffioti (1987) aduz que há uma tentativa de naturalizar algumas atividades sociais, tornando-as exclusivamente femininas como a maternidade e zelo pela casa e os filhos, acrescentando ainda que independentemente das diferenças de classe e raça, a maternidade é o local por excelência do âmbito da mulher. Entretanto, a autora confirma que o elo entre a capacidade biológica feminina e a maternidade são construções socioculturais:

Há sociedades nas quais a mulher não interrompe suas atividades extraluar, inclusive a função da caça, quando tem um filho. Há tribos indígenas brasileiras cujas mulheres, em seguida ao parto, banham-se nas águas de um rio e retomam imediatamente sua labuta. Nessas tribos, cabe ao pai fazer repouso e observar uma dieta alimentar especial. Este costume chama-se *couvade*. Esta prática revela que o próprio parto, quase sempre entendido apenas enquanto função *natural*, assume feições sociais diferentes no espaço e no tempo (SAFFIOTI, 1987, p. 9, grifos da autora).

Isso demonstra que por trás dos processos naturais, como a maternidade, há uma socialização de valores e práticas. Dessa forma, quando Lygia Fagundes Telles inverte as relações familiares, assunto que será discutido posteriormente, e problematiza a figura materna, a autora de *Ciranda de pedra* (1954) está alargando as discussões em torno do papel social e natural de toda mulher: a maternidade. Ao

fazer isso, Lygia Fagundes Telles constrói personagens maternas ausentes, como Laura. Diante disso, ressalta-se que o processo de construção da maternidade é social e histórico.

Mediante Rocha-Coutinho (1994), o aprisionamento da mulher à esfera doméstica, como esposa e mãe, teve início ainda no século XVIII, quando o movimento revolucionário burguês e ideológico romântico tiveram início. Para autora mencionada, a primeira grande mudança aconteceu quando houve a separação entre os meios de produção e os núcleos familiares, durante a passagem do mundo feudal para o mundo moderno.

Essa divisão deu início a uma configuração social nova para a modernidade, ou seja, um mundo dividido em duas esferas distintas, mas interdependentes: a pública e a privada. Com essa conjectura, Ariès (1978) pôde observar o nascimento de um novo modelo de família, em que esse passava para o domínio da esfera privada, ou doméstica, enquanto as relações econômicas ficariam restritas à esfera pública. Com isso, Rocha-Coutinho (1994) notou que essas relações familiares deram origem a novas formas de opressão, aprisionando a mulher ao espaço da casa, com todas as atribuições que seriam inerentes aos sujeitos do sexo feminino, como o cuidado com a família.

Diante disso, Rocha-Coutinho (1994) acrescenta ainda que o ideal de mãe ou o “mito do amor materno” é uma construção recente, que se formou no seio da revolução ideológica burguesa, ao qual não apenas naturalizava esse papel como sendo nato da mulher, assim como também determinava características naturalmente femininas, como a docilidade, abnegação, paciência, fragilidade, devoção, entre outros. Entretanto, o sentimento pela maternidade nem sempre foi o mesmo em todas as sociedades e tempos, sendo também elaboração de um determinado contexto social, como Badinter assinala:

Ao se percorrer a história das atitudes maternas, nasce a convicção de que o instinto materno é um mito. Não encontramos nenhuma conduta universal e necessária da mãe. Ao contrário, constatamos a extrema variabilidade de seus sentimentos, segundo sua cultura, ambições ou frustrações (BADINTER, 1985, p.367 *apud* ROCHA-COUTINHO, 1994, p. 45).

Diante disso, percebe-se que o conceito de maternidade passa a responder a um determinado período histórico. Em *Ciranda de pedra* (1954), as relações

familiares, como já mencionado, estão situadas durante os Anos Dourado, que para Pinsky (2014), representa um período histórico em que se tem bem delimitados os papéis sociais de cada membro familiar. Dessa forma, segundo Rocha-Coutinho (1994), a imagem de mãe como sinônimo de abnegação, ou seja, aquela que estava sempre disposta a abrir mão de sua felicidade em prol dos filhos, será amplamente difundida por instituições religiosas, jurídicas, estatais entre outras.

Além disso, para a autora mencionada, prevalecerá a ideia de que a mãe será a primeira educadora dos filhos. No romance, de acordo com o que é colocado por Borges (2007), Laura deveria ter sido aquela que iria guiar e aconselhar a jornada de Virgínia, no entanto, devido ao seus transtornos psicológicos, a personagem é impossibilitada de agir como mentora da protagonista, tornando-se, assim, uma mentora falha.

Rocha-Coutinho aduz também que “A mãe passa, então, a ser considerada a mentora por excelência, o primeiro educador de seus filhos. E da maneira como ela os educa vai depender o destino da família e da sociedade” (1994, p.37). Dessa forma, Laura é vista não apenas como a responsável por orientar Virgínia, mas também aquela que irá decidir o futuro da família. Ao fazer isso, Lygia Fagundes Telles novamente põe em dúvida esse destino natural atribuído a toda mulher: a maternidade e ressalta o fardo que é colocado sobre muitas mães por meio do “mito do amor materno”.

Ademais, observa-se que não apenas Laura é incapacitada para maternidade, como essa função passa a ser desempenhada por outras personagens, como Luciana, que cuida da ordem da casa, de Daniel e de Virgínia, enquanto Laura fica isolada em seu quarto, totalmente apática da realidade cotidiana: “Luciana abriu o armário, tirou de dentro um vestido e afrouxou-lhe o laço da cintura. Seus movimentos não tinham a menor pressa” (TELLES, p. 17). É Luciana, portanto, que passa a exercer as obrigações de Laura.

Além dela, Frau Herta também desempenha esse mesmo papel, uma vez que sendo ela a governanta da mansão de Natércio, torna-se a responsável por zelar pela organização da casa e da educação das filhas de Laura, Bruna e Otávia. Portanto, a governanta alemã assume funções maternas que deveriam ser realizadas por Laura:

Frau Herta entrou de chapéu enterrado até as sobrancelhas. Trouxe um livro, que entregou a Bruna.

— Preparem-se, meninas, que está na hora da aula de francês. —  
Dirigiu-se a Virgínia. — Vamos, minha filha, o carro está esperando.  
Deixe aí a boneca, vamos.

— Mas Otávia me deu...

As sobrancelhas ralas se contraíram sob a aba do chapéu. Não escondia um ciúme feroz de tudo quanto era de Otávia (TELLES, 2009, p. 52).

Observa-se que não é somente da ordem da casa que Frau Herta cuida, mas também da educação das filhas de Natércio e Laura, chegando a desenvolver um amor maternal por Otávia, por quem tem mais apreço. Dessa forma, percebe-se que Laura, além de não conseguir exercer sua função materna, tem essa atribuição compartilhada com outras personagens. Entretanto, tanto Luciana, quanto Frau Herta não representam para Virgínia o “amor maternal”, uma vez que a protagonista não encontra nem em uma nem na outra o acolhimento e o afeto.

Isso demonstra, portanto, que Lygia Fagundes Telles desestrutura os núcleos familiares, ao colocar a figura da mãe como ausente ou problemática. Todavia, isso não exclui a responsabilidade de Laura quanto ao destino da família, uma vez que segundo Saffioti (1987), ainda que a mulher venha a ser “parcialmente” liberada da função materna, para trabalhar, por exemplo, ainda recai sobre ela a responsabilidade da educação dos filhos ou a inspeção dessa atividade quando realizada por terceiros, como a empregada.

De acordo com Borges (2007), nota-se que Laura, sendo uma “mentora falha” também carrega uma sobrecarga exaustiva, uma vez que é cobrada a desenvolver satisfatoriamente seu papel social de mãe. Dessa maneira, Lygia Fagundes Telles tanto problematiza a maternidade por meio do arquétipo da “mentora falha”, proposto por Borges (2007), como indaga o papel de mãe mediante o estereótipo da filha órfã. Além disso, ressalta-se que a infância de Laura é também marcada pela orfandade, posto que quando criança seus pais morreram em um acidente de carro. Diante disso, a mãe de Virgínia passou a ser criada por uma amiga da família, por quem Laura chamava de tia Gabriela:

— Daí, nada. Naquela noite do incêndio não dormi no teatro, estava na casa de tia Gabriela, uma amiga deles. Foi assim que escapei. Minha família ficou sendo então essa mulher. Sem dúvida, minha mãe foi uma grande atriz, mas tia Gabriela deve ter sido péssima, nem ao menos era bonita... Fiquei pensando nisso mais tarde, mas quando eu era menina e morávamos juntas, achava que ela era encantadora naqueles vestidos já comidos pelas traças, representando para mim,

só para mim, os papéis que representou quando moça. Quer dizer, os papéis que gostaria de ter representado... Era gorda e tinha um vozeirão de ópera. Às vezes punha nos ombros a coberta da cama e ficava andando de um lado para o outro, grande e imponente como um bicho do mar, Laura, preste atenção, agora sou uma rainha! (TELLES, 2009, p. 29).

Por meio de um relato que a mãe confere a filha, podemos conhecer um pouco do passado de Laura, e perceber como tinha sido sua formação ainda jovem. Dessa forma, em momentos de lucidez, tomamos conhecimento de como foi sua vida antes do casamento com Natércio, ou seja, quando ainda morava em um circo com os pais. Esses morreram em um incêndio e Laura somente escapou porque estava naquele dia na casa da tia Gabriela, e essa por sua vez passou a cuidar de Laura.

Nessa perspectiva, a orfandade tem um impacto sobre as personagens de *Ciranda de pedra* (1954), uma vez que isso não acontece apenas com Laura, mas também com Virgínia e os irmãos Conrado e Letícia. Percebe-se que a presença da morte modifica os destinos dessas personagens. Conrado e Letícia, por exemplo, depois da morte da mãe resolvem seguir caminhos distintos. Ele permanece morando na chácara da família, levando uma vida sem grandes novidades, já Letícia, devido a uma desilusão amorosa, dedica sua vida ao esporte, como também passa a se relacionar com mulheres.

Dessa maneira, Borges (2007) esclarece que tanto os problemas psicológicos quanto à morte de Laura impedem que a mãe de Virgínia pudesse cumprir sua missão de “mentora”, e assim orientar a protagonista quanto a seus conflitos. Diante disso, ao invés de Laura agir como guia, os seus problemas psicológicos ajudam a interferir mais ainda negativamente na jornada de autodescobrimento de Virgínia, tornando-a uma criança que estava sempre no seu limite, como se observa abaixo:

— Vocês são tão minhas queridas — sussurrou ela relaxando os músculos. Fechou os olhos. — Concordam comigo que há mãos e aranhas, a diferença está apenas no modo como acariciam...  
Luciana apanhou a bandeja.  
— Está bem, mas agora durma, vamos, fique calma.  
— Podem ir mas voltem sempre. Tão minhas queridas... Adeus. A estátua sabe.  
[...]

Virgínia pôs-se a assobiar baixinho. Não, não era isso, agora não era mais isso. E Luciana sabia. Olhou pensativamente a unha do polegar roída até à carne. A verdade é que Bruna e Otávia estavam muito bem sem ela (TELLES, 2009, p. 21).

Os transtornos psicológicos de Laura atingem tanto Virgínia que é possível perceber nela marcas físicas devido a essa influência, como “a unha roída até à carne” (TELLES, 2009, p. 15), demonstrando uma sobrecarga ou um fardo que a protagonista acabava compartilhando com a mãe, comprometendo ainda mais o crescimento pessoal da personagem. Acrescenta-se a isso, a rejeição por aqueles de quem Virgínia buscava aceitação e terminava por minar o processo de identificação da personagem, como se nota a seguir:

Sentindo-se então completamente esquecida, resolveu vingar-se através de uma violência. E aconteceu aquilo: de um salto, aproximou-se da mesa, agarrou o tabuleiro e sacudiu-o brutalmente. As pedrinhas rolaram pelo tapete. Então ela recuou. Em meio da nuvem que lhe turvara a visão, pôde distinguir apenas dois rostos, o de Bruna, pálido, rijo, e o rosto de Conrado, mais pesaroso do que interrogativo. Pusera-se, então, a rir, a rir aparvalhadamente. E recuando a rir ainda, fugiu correndo pelas escadas, perseguida pelo próprio riso que ecoava inumano na quietude do casarão (TELLES, 2009, p. 72-73).

Na situação acima, estão as irmãs Bruna e Otávia e os amigos Leticia, Conrado e Afonso reunidos para iniciar uma brincadeira, entretanto, por serem cinco “é a conta é certa” (TELLES, 2009, p. 79). Virgínia, que permanecera imóvel, tentava demonstrar indiferença àquela situação. Porém, ao perceber que sua presença entre eles não lhes importava, é acometida por um excesso de raiva que a faz reagir agressivamente.

Jogando o tabuleiro ao alto em uma atitude de fúria, a protagonista sai correndo pelas escadas, sem perceber os rostos que, com espanto, observavam-na impressionados com aquele surto misturado a um “riso que ecoava inumano na quietude do casarão” (TELLES, 2009, p. 80). Dessa forma, de uma infância marcada pela rejeição e hostilidade, Virgínia passa por um processo de amadurecimento solitário, uma vez que cresce em meio a uma família desestruturada, na qual a ausência materna reflete na construção identitária da protagonista.

## 4 “UM DIA O BESOURO CAIU DE COSTAS”: A LOUCURA FEMININA

Neste capítulo aborda-se como as relações de gênero interferem na construção do sujeito louco, em especial quanto à mulher. Diante disso, é observada, primeiramente, como a loucura em *Ciranda de pedra* (1954) reflete no estado emocional das personagens. Em seguida, é analisada como a construção das identidades masculinas e femininas interferem na construção da figura da mulher insana, assim como também contribui para o adoecimento psíquico dos sujeitos, mediante atesta Zanello (2014).

### 4.1 *Ciranda de pedra* e o espaço das emoções

Compreender as relações de gênero dentro de *Ciranda de pedra* (1954) implica também em uma atenção para a conjectura estrutural do romance. A construção das personagens, as estratégias linguísticas do romance são, inclusive, responsáveis pela feitura do sentido da trama. Em razão disso, percebe-se que a divisão de Virgínia para viver entre a casa simples e pobre de Daniel e Laura e o casarão luxuoso e imponente de Natércio e suas meias irmãs contribuem para o sofrimento da personagem.

Além disso, as relações de poder e a hipocrisia tornam-se o centro dos conflitos familiares presenciados pela protagonista. Como se sabe, o motivo da personagem transitar entre esses dois espaços foi a separação de Laura e Natércio, apesar de Virgínia idealizar as relações afetivas da família de Natércio e desejar que a mãe volte para aquele que conheceu como pai.

Se na casa de Laura e Daniel é marcada pela ausência e pobreza, o ambiente familiar que Natércio oferece não é melhor, sendo sempre hostil e indiferente com a jovem. Dessa forma, o crescimento da protagonista será balizado por essas relações e sentimentos que serão responsáveis também pelo duro processo de amadurecimento da personagem, que ao final de sua trajetória chega à conclusão que “nenhum é minha casa” (TELLES, 2009. p. 149).

Verifica-se que esse sentimento de não pertencimento a que Virgínia se refere, é fruto dessas relações familiares conflituosas a ela imposta, que tem como o eixo desencadeador desse caos, justamente as relações opressivas impostas principalmente por Natércio. É ele o chefe da família, aquele que representará as normas do patriarcado que dará início ao ciclo de desagregações. Quanto a isso, frisa-

se que é Natércio o principal responsável pelo adoecimento psíquico de Laura, aspecto inclusive, que será abordado adiante.

Nesse sentido, será observado neste tópico como se configura o espaço das emoções dentro de *Ciranda de pedra* (1954), para que possamos compreender a fragmentação e desagregação das identidades das personagens, cuja principal consequência são as relações familiares conflituosas, marcadas pela rejeição e hostilidade. No que diz respeito à organização emocional das personagens no romance, Brandão (2013) ressalta que um texto pode ser percebido à luz da estruturação física, temporal, social ou existencial, contribuindo, assim, para a compreensão significativa textual:

Podemos situá-la fisicamente (criamos um espaço geográfico), temporalmente (definimos um espaço histórico), em relação a outras personagens (determinamos um espaço social), em relação às suas próprias características existenciais (concebemos um espaço psicológico), em relação a formas como essa personagem é expressa e se expressa (geramos um espaço de linguagem), e assim por diante (BRANDÃO, 2013, p. 67-68).

Dessa forma, para o autor mencionado todo ser está inserido em um determinado espaço, sendo esse último um “conjunto de indicações – concretas ou abstratas – que constitui um sistema variável de relações” (BRANDÃO, 2013, p.67). Ademais, Brandão reitera que o espaço físico e psicológico das personagens são carregados de significações e que um não está desassociado do outro, mas que se entrelaçam na construção do sentido da trama: “ambas as perspectivas podem estar imbricadas ou até mesmo indissociadas, os diversos modos de representação do espaço são dados para os quais se deve olhar com atenção” (2013, p. 81).

Nesse sentido, será importante perceber tanto a organização do espaço físico, como do espaço psicológico das personagens, para que se possa compreender as relações de gênero dentro de um espaço familiar conflituoso, onde a loucura de Laura age como elemento desestruturador das outras personagens da trama. Dessa forma, também é imprescindível ressaltar que o espaço por onde as personagens circula tem íntima relação com a constituição delas próprias.

Brandão (2013) reitera que o espaço da personagem se constrói por meio das relações que ela mantém com outros elementos constituintes do texto. Nesse sentido, a criação da identidade do ser é relativa, pois depende de uma série de



posicionamentos que a personagem assume na tessitura da trama. Portanto, o ente só é um ser se estiver localizado em um determinado lugar, ou seja, “o ser é porque se relaciona, a personagem existe porque ocupa espaços na narrativa” (BRANDÃO, 2013, p.68). Entretanto, o autor observa que esses espaços interagidos pelas personagens nem sempre são físicos, uma vez que as abstrações, como os sentimentos, fazem parte desse rol de ambientações.

“Contornou com as pontas dos dedos, uma por uma, as letras douradas: Beethoven. Assobiou baixinho o começo daquela história que ele nunca conseguia terminar: ‘parece a mãe falando. Vai ver é louco também’” (TELLES, 2009, p. 58). Entre os delírios e os surtos da mãe, assim transcorreu a infância de Virgínia. A doença de Laura foi capaz de impregnar toda a atmosfera do romance, influenciando, também a composição das personagens. Na dissertação de mestrado intitulada “Na contramão da história: o *Bildungsroman* feminino em Lygia Fagundes Telles, Helena Parente Cunha e Lya Luft”, Florípedes do Carmo Coelho Borges (2007), ficou concluída que o processo de amadurecimento da protagonista se fez de maneira complexa, devido aos problemas familiares.

Em razão disso, os dilemas da família, nos quais se incluem os transtornos psíquicos de Laura, são decisivos para a construção identitária da protagonista. Sempre no limite da sanidade, Virgínia vivencia uma infância conflituosa, seja em momentos em que esteve com a mãe, seja nos momentos a sós, fazendo do delírio e do sonho um escapismo diante de uma realidade penosa. Quanto a isso, tem-se diversos momentos em que a protagonista divaga, fantasia, desvairia: “Quando sentiu no pescoço seus dedos frios abotoando-lhe a gola, teve um arrepiado misturado a uma estranha sensação de gozo. Viu-se morta, com a grinalda da sua primeira comunhão” (TELLES, 2009, p.17).

Em momentos como este fica nítido o tormento pelo qual a protagonista vivencia durante a infância. Posto isso, nota-se que a doença da mãe, a rejeição e a hostilidade de Natércio e das meias irmãs são corresponsáveis por alimentar em Virgínia o constante escapismo da realidade. Demonstrando que a personagem se constrói a partir de um complexo sistema de relações, de acordo com que é aduzido por Brandão (2013).

Além da loucura de Laura, a morte, seja pelo falecimento de Laura, seja por meio do suicídio de Daniel, ou ainda o próprio desejo de ceifamento da própria vida externado por Virgínia, está presente e imbricada com a constituição dos sentimentos

da protagonista. Ademais, percebe-se que as suas significações estão também “metaforizadas” na trama, sendo muitas vezes um aspecto que se reflete na “doença” de Laura.

No entanto, antes de perceber o entrelaçamento entre loucura e morte, deve-se observar as nuances que caracterizam a figura do louco. Esse normalmente visto como o oposto da racionalidade e da lógica, mediante Foucault caracterizou-se também como uma indagação tanto para a sociedade quanto para a literatura: “Esse risco de que um sujeito ao escrever seja levado pela loucura, de que esse duplo que é o louco pese sobre ele, isso, na minha opinião, é justamente a característica do ato de escrita” (2014, p. 243). Ao discorrer sobre a relação literatura e loucura, Foucault (2014) está atentando-se para o caráter subversivo da tessitura de um texto que se assemelha ao *locus* subversivo em que se encontra o louco, uma vez que ele é um marginalizado.

Ainda em relação a essa marginalização a que é imposta ao louco, Foucault (2014) também reitera que esse lugar de exclusão a que é submetido esse sujeito deve-se à impossibilidade de atuação dele em um conjunto de atividades humanas pré-determinadas, ou seja, “os domínios das atividades humanas podem ser divididos nestas quatro categorias: trabalho, ou produção econômica; sexualidade, família, quer dizer, reprodução da sociedade; linguagem, fala; atividades lúdicas, como jogos e festas” (FOUCAULT, 2014, p. 260), sendo que em todas essas esferas ou em quase todas o louco se encontra como o excluído, mediante o filósofo.

Além disso, de acordo com Goffman (2008), o louco ao ficar recluso numa “instituição total” (que são locais em que esse e outros sujeitos se encontram fechados, sejam parcialmente, sejam totalmente, em relação ao mundo externo, como hospitais para doentes mentais, prisões, conventos, quartéis militares) vivencia uma mudança no seu *status* civil, que o leva a um estado de morbidez social. Nesse sentido, dialogando com Foucault (2014), ao sujeito louco é feita a restrição de sua atuação nas diversas áreas da atividade humana, uma vez que na reclusão desse indivíduo ocorre a perda ou morte de sua identidade pessoal, como ressalta Goffman (2008):

Um conjunto de bens individuais tem uma relação muito grande com o eu. As pessoas geralmente esperam ter certo controle da maneira de apresentar-se diante dos outros. Para isso precisa de cosméticos e roupas, instrumentos para usá-los, ou consertá-los, bem como de

um local seguro para guardar esses objetos e instrumentos [...] no entanto, ao ser admitido numa instituição total, é muito provável que o indivíduo seja despido de sua aparência usual, bem como dos equipamentos e serviços com os quais a mantém, o que provoca desfiguração pessoal (GOFFMAN, 2008, p. 28).

Nesse sentido, o sujeito passa por uma morte simbólica, posto que sua identidade pessoal passa a ser moldada de acordo com as normas de tais instituições totais. A personagem Laura passará pelo mesmo processo por meio de um duplo processo de mortificação: a primeira sendo social, aparecendo nas entrelinhas do romance, quando é levada por Natércio para ser internada em um hospital psiquiátrico “As grades de ferro eram fios de linha preta sobre a vidraça batida de sol. ‘Aqui. Era horrível’ gemeu ela” (TELLES, 2009, p. 22), e a segunda, trata-se da morte física.

Entretanto, tal situação imposta à Laura atinge não apenas a ela, mas também a filha que se vê constantemente no limite da realidade, buscando muitas vezes disfarçar ou fingir viver uma situação de melhoramento da mãe: “Virgínia apertou ferozmente os maxilares. Ela estava bonita, sim, e não parecia tão magra, o vestido é que era largo demais, estava tudo em ordem, tudo bem” (TELLES, 2009, p. 34). Tentava-se a todo custo desviar o olhar de uma realidade nítida, isto é, o estado penoso em que Laura se encontrava, seja tentando mascarar a situação deplorável da mãe, seja inventando a existência de aceitação, afeto e valorização pelos entes próximos, como Natércio.

Outra situação em que a loucura está presente na vida da protagonista, são os momentos de surto pelos quais Virgínia vivencia. Inconformada com a situação deplorável de Laura, que mingua num quarto escuro, a protagonista se encontra com a amiga Margarida, buscando suavizar o sofrimento e a tensão também a ela imposto. Ao ser questionada acerca da saúde de Laura pela amiga, Virgínia novamente nega as agruras com a mãe enferma:

– Minha mãe sarou, não tem mais nada, está completamente curada, ouviu isso? – Agarrou Margarida pelo pulso. – Você duvida?  
 – Eu não disse nada...  
 – Disse. Disse que sou mentirosa e agora vai ter que pedir desculpas, vamos, peça já desculpas. Depressa! (TELLES, 2009, p. 30).

O ápice ocorre quando a filha de Daniel surta por não conseguir convencer nem a si mesma que o estado de saúde de Laura a cada dia piorava mais. Nesse sentido, a rejeição por aqueles em quem ela mais buscava afeto, como Natércio, as meias

irmãs, a governanta assim como a ausência da mãe em decorrência da doença são decisivas para construir um quadro psicológico problemático para a protagonista. Ademais, a loucura de Laura provoca efeitos danosos que agem, direta e indiretamente, e em graus diferentes, sobre cada personagem, como Daniel, que comete suicídio.

Além disso, busca-se justificar os motivos da perda da sanidade de Laura, estando entre as principais razões, aqueles apontados por Bruna. Para a filha mais velha de Natércio, a loucura da mãe é vista como um castigo divino em razão da matriarca ter “enxovalhado” a honra da família ao praticar o adultério. Dessa forma, é por meio do discurso religioso cristão, proferido principalmente por Bruna, que se atribui a insanidade de Laura a uma vontade divina.

É interessante ser mencionado que ao longo da história da humanidade, a imagem do louco esteve presente sob diferentes perspectivas, sendo em todas elas um lugar de subalternidade e marginalização social. Em consonância com Pessotti (1994), o autor faz um percurso histórico dentro de narrativas literárias, em que se busca perceber as diversas faces da loucura e do louco na história social do homem. Ao fazer um levantamento que vai desde a antiguidade, em obras como Homero, Eurípedes, até o discurso médico do século XIX com Pinel, o autor traça um perfil da loucura ao longo do tempo.

De acordo com Pessotti (1994), a loucura na antiguidade era vista como um “capricho” dos deuses, uma vontade divina. O mesmo autor ressalta que em obras como *Ilíada*, de Homero, personagens como Agamêmnon perde a sanidade devido a uma ordem divina, que manipula a razão e as emoções dos homens: “A loucura, ou estado de *atê*, é apenas uma interferência transitória (e caprichosa) dos deuses, sobre o pensamento e ação dos homens e que pode levá-los a comportamentos nocivos ou bizarros” (PESSOTI, 1994, p. 20).

Todavia, as razões divinas, com o passar do tempo, deixam de ser justificativas para os destemperos dos homens. Pessoti (1994) ressalta que a insanidade passa a ser justificada pelo choque das emoções, paixões, que quando desmedida e em oposição às normas sociais provocam mazelas no juízo do homem, levando a cometer insensatezes. Por conseguinte, a paixão entre Laura e Daniel passa a ser vista, pelo olhar moral de Bruna, como um uso desenfreado das emoções que transgride com a moral dos Anos Dourados.

Observa-se que a justificativa para a doença mental de Laura terá duas significações. A primeira é que seria causada pelo sagrado, constituindo-se como um castigo divino, devido ao mal uso da sexualidade feminina, isto é, uma relação afetiva e sexual que ocorreu fora do matrimônio. O segundo motivo vem como para endossar ainda mais o primeiro, apoiando-se em bases científicas, isso porque a loucura feminina era vista como um desvio da sexualidade desde o século XIX. De acordo com Engel (2017), acreditava-se que os transtornos mentais femininos fossem levados por uma disfunção que as mulheres poderiam ter quanto à sua sexualidade, sendo somente remediada ou apaziguada por meio do exercício pleno da maternidade:

A maternidade era vista como a verdadeira *essência* da mulher, inscrita em sua própria natureza. Somente através da maternidade a mulher poderia curar-se e redimir-se dos desvios que, concebidos ao mesmo tempo como causa e efeito da doença, lançavam-na, muitas vezes, nos *lodos do pecado* (ENGEL, 2017, p. 338, grifos da autora).

Portanto, nota-se que a concepção científica do século XIX percebeu a maternidade e a sexualidade feminina como os lugares por excelência para a concepção da mulher insana, ou seja, como os principais fatores responsáveis por causar o desequilíbrio psíquico nas mulheres. Além disso, o outro viés da loucura, que será detalhado no tópico seguinte, diz respeito a uma perspectiva do sofrimento psíquico em homens e mulheres. Mediante Fiuza; Costa (2015) acerca das pesquisas realizadas pela psicóloga Valeska Zanello sobre a relação entre as identidades gendradas e o adoecimento psíquico, os autores aduzem que os transtornos mentais de muitas mulheres têm como principal causa a imposição de papéis sociais, sendo percebidos por meio do discurso das próprias pacientes de hospitais psiquiátricos:

Os resultados apontam que a experiência do adoecimento psíquico e o sentido/vivência da doença são gendrados, colocando em xeque de maneira distintas homens e mulheres: no geral, enquanto elas se queixam que a doença atrapalha o exercício de cuidado dos filhos e do lar (deveres domésticos), eles sofrem pela não produtividade. Destacaram-se no discurso feminino 1) os dispositivos da maternidade (100%) e do casamento (85,7%); 2) sofrimento de violência, seja sexual (71,4%), física (71,4%) ou psicológica (14,2%); 3) sexo (57,1%); 4) trabalho (57,1%); 5) invisibilização do sofrimento (85,7%) por ela mesma ou por outras pessoas; 6) sofrimento por não se adequar ao ideal estético (57,14%) e 7) o lugar de silêncio (100%), privilegiado na socialização feminina (FIUZA; COSTA, 2015, p. 240).

Diante desse cenário, percebe-se que os transtornos mentais de Laura são tanto justificados na trama pelo uso desviante da sexualidade, por meio do adultério, quanto pela não adaptação ao casamento com Natércio. Entretanto, compreende-se que o sofrimento psíquico da personagem é motivado por uma estruturação social construída em cima de papéis sociais, tais como a de mulher-esposa-mãe. Natércio, é, portanto, um disseminador de valores sexistas e também o principal responsável pela opressão de Laura e, conseqüentemente, o causador do adoecimento psíquico da ex-esposa.

Esse cenário de opressão e clausura construídos, embasados numa sociedade sexista, não irão provocar outra coisa a não ser o sofrimento e o tormento de Laura. Tais sentimentos, entretanto, não deixam de influenciar a construção psicológica da protagonista, Virgínia, que diante da desagregação familiar e do adoecimento psicológico da mãe, vivenciará constantemente o sentimento de não pertencer a lugar algum.

Ademais, as sensações de isolamento e solidão sentidos por Virgínia estão ligadas à existência de heterotopias no romance. Segundo Foucault (2006), heterotopias representam a existência de espaços com diversos níveis significativos a partir do momento em que esses ambientes criam relações com outros lugares, produzindo, assim, novos sentidos para essas espacialidades. Além disso, o teórico aduz que as heterotopias surgem como uma oposição às utopias que são:

Posicionamentos que mantêm com o espaço real da sociedade uma relação geral de analogia direta ou inverso. É a própria sociedade aperfeiçoada ou é o inverso das sociedades mas, de qualquer forma, essas utopias são espaços que fundamentalmente são essencialmente irreais (FOUCAULT, 2006, p. 414-415).

Dessa forma, Foucault (2006) entende que as heterotopias estão em todas as civilizações, em todos os lugares, sejam esses concretos ou abstratos, sendo, assim, um posicionamento oposto às utopias, similar também a um espelho, que produz dois ambientes similares, o objeto e o seu reflexo, que mudam de significações a partir de uma alteração de perspectiva:

Esses lugares, por serem absolutamente diferentes de todos os posicionamentos que eles refletem e dos quais eles falam, eu os

chamarei, em oposição às utopias, de heterotopias; e acredito que entre as utopias e estes posicionamentos absolutamente outros, as heterotopias, haveria, sem dúvida, uma espécie de existência mista, mediana, que seria o espelho (FOUCAULT, 2006, p. 415).

Portanto, Foucault (2006), por meio da experiência do espelho que ao criar a imagem do outro a partir de um eu, constrói uma ilustração ilusória, realizada a partir de uma concretude, mas que correlaciona dois espaços significativos, um real e outro irreal, similar ao que acontece com as heterotopias. Nesse sentido, em *Ciranda de pedra* (1954), as produções heterotopicas são constantes.

Quanto a isso, observa-se que os ambientes familiares onde Virgínia interage são marcados pela desestruturação, rejeição e hostilidade. Não sendo à toa que a protagonista durante a fase adulta vê-se em um lugar familiar onde não há o pertencimento e afetividade por aqueles de quem busca aceitação, como o grupo de amigos e as irmãs. Em razão disso, desde a infância que a vida da personagem é marcada por sonhos e delírios:

— Cada menina representava uma estação do ano. Eu... — reviu-se entre as rejeitadas no fundo da sala, os olhos pregados no palco, as mãos torcendo o programa. — Eu fui a Primavera. Dona Otília fez nossos vestidos de papel crepom, o meu era cor-de-rosa, todo cheio de flores, e na cabeça eu tinha... Num galope desenfreado passou Conrado coroando Otávia. Na cabeça eu tinha uma coroa de heras! (TELLES, 2009, p. 52).

A tentativa de construir em um lugar uma imagem de si distinta da real, por meio de uma narrativa pessoal ou dos sonhos e devaneios, pode encaixar tais ações da personagem em uma característica heterotopica, ou seja, a de elaborar um espaço de ilusões por meio de uma realidade distinta: “elas têm o papel de criar um espaço de ilusão que denuncia como mais ilusório ainda qualquer espaço real, todos os posicionamentos no interior dos quais a vida humana é compartimentalizada” (FOUCAULT, 2006, p.420). Além disso, a vida da personagem é marcada pelo deslocamento constante: as idas e vindas entre a casa de Daniel e Natércio, até o isolamento em um colégio de freiras, que se configura como um escapismo diante da descoberta da verdadeira paternidade:

Virgínia debruçou-se na janela e ofereceu o rosto à chuva. Ele sabia, Luciana sabia, decerto todos os outros também sabiam. Só as freiras não saberiam nunca. Ia viver num lugar onde ninguém sabia de nada,

não sabiam do quarto azul onde a mãe via plantas crescendo entre os dedos, “Arranca, Daniel!”. Não sabiam do pai, “Um dia virá um príncipe de um reino vizinho perguntando pela donzela Virgínia...”. Não sabiam de Luciana, “A bala entrou por um ouvido e saiu pelo outro”. Lá ninguém sabia de nada (TELLES, 2009, p. 87).

Sabe-se que a desestruturação familiar da protagonista tem como ponto de partida o adultério e o divórcio de Laura. Entretanto, compreende-se também que a separação com Natércio é principalmente motivada pela opressão imposta por ele, quanto à tentativa de enquadramento de Laura ao seu papel de mãe e esposa. No que diz respeito à relação entre gênero e transtornos mentais, Zanello (2014) aduz que os sofrimentos psíquicos femininos têm vínculo com a estrutura social sexista, que impõe a mulheres rígidas funções sociais, como a maternidade.

Diante desse cenário, a loucura de Laura provoca em Virgínia um deslocamento. Esse movimento é impetrado como uma reação à hostilidade e rejeição a ela imposta pela família. O sentimento de não pertencer a lugar algum, empurra Virgínia para fora dessas relações familiares, que culmina com a decisão de uma viagem para um lugar chamado Golconda ou Ophir: “— O navio que escolhi parte dentro de quatro dias. Chama-se Lucerna” (TELLES, 2009, p. 199).

Mas é a decisão de uma “viagem sem roteiros” dentro de um navio que simbolizará o deslocar da protagonista para um espaço heterotópico. Diante disso, segundo Foucault (2006), o navio caracteriza-se como um não lugar, uma vez que essa embarcação é “uma heterotopia por excelência”: “O barco é um pedaço de espaço flutuante, um lugar sem lugar, que vive por si mesmo, que é fechado em si e ao mesmo tempo lançado ao infinito do mar [...]” (FOUCAULT, 2006, p. 421).

#### **4.2 Relações de gênero: opressão, segregação e clausura**

Ambientada nos Anos Dourados, *Ciranda de pedra* (1954) reproduz uma sociedade estruturada mediante a distribuição de papéis sociais. Os atributos tipicamente delimitados como femininos, tais quais a docilidade, a fragilidade e a abnegação, entre outros configuravam o que era ser mulher nos anos 1950. Em contrapartida, as qualificações propriamente masculinas, como a agressividade, a força, a racionalidade e a dureza enquadravam homens numa identidade a parte e oposta à feminina.



Decerto, é perigoso fazer definições, assim como generalizações, todavia, esse era o quadro geral da sociedade brasileira nos Anos Dourados, ou melhor, o que se esperava de cada sujeito. Nesse sentido, de acordo com Saffioti (1987), percebe-se uma sociedade dividida em papéis sociais, com tarefas ou funções “naturalmente” femininas ou masculinas. No que diz respeito às mulheres, perdurou-se por décadas a concepção de que é presumivelmente feminina a maternidade. Inobstante a isso, Badinter (1985) desconstrói a mística de que toda mulher nasceu com o destino de ser mãe, uma vez que a maternidade é resultado de uma invenção social.

Observa-se que em *Ciranda de pedra* (1954) as relações familiares aparecem intrincadas também ao deslocamento das identidades de gênero. Quanto ao engendramento dos sujeitos, tem-se a inversão de masculinidades e feminilidades por meio das personagens. Essas, quanto ao desempenho dos papéis sociais femininos, como a maternidade, aparecem desconfigurados na trama, uma vez que o papel de mãe em *Ciranda de pedra* (1954) é ausente. No que diz respeito a isso, enfatiza-se a presença constante da orfandade materna na trama.

Em *Ciranda de pedra* (1954), é possível também perceber o entrelaçamento das relações de gênero com a medicalização da loucura. Em “A casa do louco”, Foucault (2017) faz uma revisão histórica do surgimento da medicina como ciências, e principalmente, de como a loucura passou a ser vista como doença mental e objeto de estudo exclusivo de uma determinada área do conhecimento.

Nesse sentido, os distúrbios mentais passaram a ser fonte de saber exclusiva de alienistas e psiquiatras durante o século XIX. E é nesse mesmo século que a loucura, cientificamente comprovada, de acordo com Magali Engel (2017) passava a ser associada como “um mal” especificamente feminino: “reconhecendo ou negando a existência do desejo e do prazer na mulher, os alienistas estabeleciam uma íntima associação entre as perturbações psíquicas e os distúrbios da sexualidade em quase todos os tipos de doença mental” (2017, p. 342).

Na dissertação de mestrado de Licilange Gomes Alves, intitulado “A (des)ordem familiar da *Ciranda de pedra*: uma leitura da construção identitária dos personagens do romance lygiano” (2017), a autora ao analisar a desestruturação das relações familiares relaciona essa “desordem” à força que a loucura de Laura é capaz de produzir ao modificar as interações sociais das demais personagens da trama. Outro aspecto relevante no trabalho supracitado, diz respeito ao caráter construtivo da figura da mulher insana dentro da obra.

Para Alves (2017), os transtornos mentais de Laura são legitimados pelo discurso de Natércio, uma vez que é ele, por considerar as atitudes da ex-esposa “esquisitas”, quem a irá internar em um hospício, ou seja, é por Laura transgredir com as “leis patriarcais”, como o adultério, que ela será punida com a clausura sob o estigma da loucura. Dessa forma, a doença de Laura é antes de tudo uma construção de ordem falocêntrica.

Além disso, Alves (2017) ressalva que por mais que a personagem demonstrasse sofrer de problemas psicológicos, a manifestação da doença só se dará quando a mãe da protagonista regressa do hospício em que ficou internada. Portanto, para a autora, a loucura de Laura é vista mais como uma consequência do sofrimento a que foi exposta no hospital psiquiátrico, do que propriamente de um degeneramento cognitivo natural.

Nesse sentido, observa-se que na trama de Lygia Fagundes Telles, Laura vivia reclusa em um quarto com pouca luminosidade, passando seus últimos dias de vida entre sonhos, devaneios e alucinações. Nas entrelinhas do romance, também se sabe que a loucura da mãe da protagonista já ocorria a época em que era casada com Natércio, fato comprovado ao se saber que a mãe de Virgínia fora internada em um hospício:

“Onde era a janelinha do seu quarto?” A enferma apontou uma janela no segundo andar. As grades de ferro eram fios de linha preta sobre a vidraça batida de sol. “Aqui. Era horrível”, gemeu ela. Mas logo em seguida, sorriu com astúcia, “Um dia um besouro caiu de costas. E besouro que cai de costas não se levanta nunca mais” (TELLES, 2009, p. 22)

Desse modo, apesar de esta dissertação concordar com a concepção de a loucura de Laura é construída pelo discurso patriarcal, premissa defendida por Alves (2017), este trabalho acrescenta ainda uma segunda possibilidade para a insanidade da mãe da protagonista: os transtornos mentais como uma consequência da imposição de papéis sociais masculinos e femininos. Nesse sentido, as disfunções mentais de Laura tanto são elaboradas pelo discurso patriarcal, devido às relações de poder presentes nas construções identitárias masculinas e femininas, como também o adoecimento da personagem é resultado de um sofrimento imposto em razão do que é ser mulher. Em relação a naturalização dos transtornos mentais femininos, Andrade (2014) ainda acrescenta que:

A predominância das mulheres no processo de reforma psiquiátrica brasileira aliada a uma visão biologizante de seus sofrimentos, parece estar relacionada à construção social da ideia de “vulnerabilidade” ou então de uma suposta “natureza” do sofrimento feminino que tem estado presente nas práticas da psiquiatria há muito tempo (ANDRADE, 2014, p. 67).

Perante isso, nota-se que a loucura é legitimada mediante a naturalização dos lugares sociais que homens e mulheres devem ocupar na sociedade. Desse modo, no que diz respeito a ser mulher, em um sentido amplo, isso implica, entre outros aspectos, vivenciar a experiência da maternidade, dedicar-se ao cuidado do marido e dos filhos, além de se ajustar aos estereótipos de feminilidade, tais quais a delicadeza, a sensibilidade, a fragilidade, entre outros.

Portanto, apesar de a loucura ser uma construção social que torna a mulher duplamente marginalizada, Vianna; Diniz (2014) também afirmam que o adoecimento psíquico feminino é marcado por imposições que provocam o próprio transtorno psicológico. Quanto a isso, as psicólogas enfatizam que os papéis sociais de esposa e mãe, amparados pela mística de uma natureza feminina, em conjunto com pressões externas, como o mercado de trabalho que exige dupla jornada para as mulheres, são também responsáveis pelo adoecimento psicológico de muitas mulheres:

O fato é que os estereótipos e limites de gênero são responsáveis por muitos modos de vivenciar o sofrimento (BORGES, 2009; PORCHAT, 2010). [...] No caso das mulheres, há uma importante contradição a considerar. O fato de serem vistas como seres fundamentais para a sobrevivência humana – em função da reprodução, cuidado com a prole e com a família – e de ao mesmo tempo serem vistas e tratadas como seres marginais – haja vista a exploração do trabalho feminino, baixa representatividade em instâncias de poder, sentimento de culpa e desvalorização presentes na construção da identidade – gera uma combinação perigosa que coloca em risco a saúde mental de mulheres. (LIMA, 2009; MEDEIROS, 2010; PRACIANO, 2011; RAMOS, 2011; SOMMERS-FLANAGAN & SOMMERS-FLANAGAN, 2006). (VIANNA; DINIZ in ZANELLO, 2014, p. 92).

Portanto, é a repressão, a violência psicológica que Laura passa nas mãos do ex-marido que faz com que a personagem enlouqueça. A imposição da maternidade em tensão com o mundo externo provoca o desequilíbrio da mãe de Virgínia. Havia a necessidade de uma entrega total para a maternidade, uma abnegação que faria qualquer realização pessoal, a mais simples que fosse, uma superficialidade, uma vez que a função maternal estava acima de todas as outras atividades sociais.

Em vista disso, é o que acontece com Laura quando o marido ressalta que a sua vida se resumiria a “ter” e não em “ser”, ou seja, o bem maior ou objetivo de vida da mãe da protagonista estaria resumida à sua prole, ainda que isso trouxesse um certo mal-estar para a personagem: “Você tem suas filhas!, ele costumava me dizer. Minhas filhas... eram minhas? Bruna, que parecia uma inimiga, pronta sempre para me julgar. Tão dura. E Otávia sempre tão distante com aqueles cachos” (TELLES, 2009, p.37). No entanto, não somente a maternidade foi uma sobrecarga, mas o casamento infeliz com Natércio é também uma das razões para o seu adoecimento mental.

Dessa maneira, nota-se que para Laura, assim como para muitas mulheres, a maternidade não chegava como algo sublime, natural ou único motivo de felicidade. Em contraponto a isso, Rocha-Coutinho(1994), esclarece que por meio das revoluções românticas e burguesas naturalizou-se o amor da mulher pela maternidade: “são, então, exaltadas as doçuras da maternidade, que se converte na atividade mais invejável e doce que uma mulher pode esperar” (ROCHA-COUTINHO, 1994, p.36), em especial a uma maternidade burguesa e branca, como pontua também Cunha (1989), uma vez que os parâmetros para ser mãe, eram norteado por valores burgueses.

Nesse sentido, mediante Engel (2017), a construção da identidade feminina associada ao papel de mãe teve o importante apoio da psiquiatria do século XIX. Isso por que estava enraizado pelo discurso científico que o aparecimento dos distúrbios mentais de muitas mulheres estava diretamente relacionado à própria natureza feminina, uma vez que os diagnósticos de insanidade mental feminina, normalmente, apareciam ligados à negação de muitas mulheres de se adequarem aos padrões de feminilidade, tais como a vivencia para devoção maternal e a existência de uma sexualidade passiva.

Portanto, tanto para Cunha (1989), como para Engel (2017), os distúrbios mentais femininos estavam correlacionados à desvirtualização da natureza feminina, que via na não aceitação da maternidade e na prática abusiva do corpo e da sexualidade, sinais de uma mente adoecida: “Lugar de ambiguidades e espaço por excelência da loucura, o corpo e a sexualidade femininos inspiraram grande temor aos médicos e aos alienistas” (ENGEL, 2017, p. 33).

Diante disso, Bruna, que representa os valores cristãos, justifica a loucura de Laura pelo uso excessivo do corpo, vendo no adultério como a principal causa do

adoecimento da mãe. Nesse sentido, percebe-se que tanto o discurso religioso quanto o científico mantêm-se presos a um mesmo alvo: o corpo, a sexualidade da mulher. Dessa forma, Laura é castigada por ter cometido o adultério, por ter transgredido as normas do sagrado matrimônio: “Leu em tom solene: *se um homem dormir com a mulher do outro, morrerão ambos, isto é, o adúltero e adúltera, e tu arrancarás o mal do seio de Israel*” (TELLES, 2009, p. 45, grifos da autora).

Justifica-se a loucura da personagem por dois aspectos: o primeiro diz respeito ao papel materno. Esse sempre visto como natural e desejo de toda mulher, não coincide com as perspectivas de Laura. Apesar de no romance ela não negar a maternidade, há um certo inconformismo quanto a vida marital. O segundo aspecto se torna mais decisivo para confirmar o transtorno mental. O adultério ou a busca de uma sexualidade plena seria a principal causa da loucura da mãe de Virgínia. Nesse sentido, compreende-se que a loucura se torna um meio de castração da identidade feminina, uma vez que serviu para prender mulheres a papéis sociais, como mãe e esposa, além de podar a sexualidade feminina dentro de uma norma androcêntrica.

Diante disso, para Cunha (1989), durante o século XIX, a mulher “louca” muitas vezes era aquela que rompia com a normatização dos papéis sociais, que não apenas recusava-se a se prender no papel de mãe, mas que também ambicionava vivenciar experiências típicas do mundo masculino. Não sendo à toa que muitas mulheres carregaram o estigma de “louca” simplesmente por terem negado a maternidade e se voltado para a vida profissional:

“Revolta da natureza”: Camille abdicara do casamento e da maternidade, do conforto burguês e do recato feminino para viver intensamente um papel diferente do que lhe estava destinado. Em 1906 começaram a se manifestar... (CUNHA, 1989, p. 123).

De acordo com Cunha (1989), Camille constituiu apenas um exemplo dentre muitas mulheres que se negaram ao “amor materno” para vivenciar outras experiências comuns da vida pública. Mas não só a recusa ao papel de mãe, como também a busca por uma sexualidade plena e o autoconhecimento do seu próprio corpo transformaram-se nos principais “causadores” da loucura feminina, atestando mais uma vez a inquietação masculina diante do corpo feminino.

De acordo com Barros (2001), o desconhecimento da natureza feminina já fez com que o homem, ao mesmo tempo que temesse, também adorasse e até mesmo invejasse o corpo feminino ao longo de anos. Para a autora, durante parte do período

primitivo, o homem não compreendia o ato da reprodução, por isso via na mulher uma força sobrenatural capaz de dar a vida, estabelecendo assim um paralelo entre a gestação e a criação dos frutos pela natureza.

Nesse sentido, Barros (2001) reitera que o imaginário social uniu dois símbolos à imagem feminina: a maternidade e a natureza, para então cultuar a mulher como uma divindade, uma deusa, também conhecida como a Grande Deusa ou a Mãe-Terra. Entretanto, como já debatido pela autora, o poder do imaginário feminino passou aos poucos a ser enfraquecido, ainda que nunca totalmente apagado, e o homem ao passar a ter domínio sobre a terra com o cultivo da agricultura, passou também a compreender a sua participação na atividade reprodutiva.

Além disso, para a autora supracitada, ao se apoderar do corpo feminino, o homem foi aos poucos retirando o poder simbólico da mulher, na medida em que tentou assumir o controle sobre o corpo e a sexualidade feminina, passando a ser esse o principal objeto de desejo da dominação masculina. Portanto, a dominação tornou-se viável a partir do momento em que o homem passou a controlar e subverter também uma das principais características da mulher: a ambiguidade.

Nesse sentido, para Barros (2001), a mulher ora vista como santa, doadora da vida, ora associada a luxúria, aos símbolos como a serpente, a lua e a morte, aos poucos teve pelo homem suas duas faces separadas, colocando-as em polos opostos e rivais para poder ter domínio sobre a sexualidade feminina, manipulando características que andavam em harmonia.

Diante disso, o corpo feminino passou a ser visto como um ser desconhecido, irracional, imprevisto. Construiu-se, assim, uma simbologia em torno do corpo e da sexualidade feminina, conforme aduziu Cunha (1989): “nervosa, cíclica, excitável, presa fácil das paixões e desvarios, de poucos pendores intelectuais, de sensibilidades à flor da pele e sujeita a todo tipo de perturbação da razão que, em última instância, decorriam de sua própria “instabilidade” corporal” (CUNHA, 1989, p.130).

Segundo Engel (2017), será a partir desses discursos científicos que a psiquiatria e a medicina irão entrelaçar a loucura como sendo uma doença predominantemente feminina, buscando nos corpos das mulheres as justificativas para suas hipóteses. Diante disso, os transtornos mentais de Laura é consequência da opressão imposta por Natércio, que representa os valores da sociedade patriarcal

e vê no corpo feminino uma natureza incontrolada, animalizada que deve a todo custo ser vigiada e controlada.

Ressalta-se que a compreensão dos transtornos mentais, vista sob a ótica do cientificismo determinista, não se apresenta isento de viés ideológico no qual está inserido. Apesar da metodologia experimental e observatória proposta por Pinel, para Pessotti (1994), o julgamento quanto às causas, à natureza e aos sintomas da loucura não deixavam de vir entrelaçados aos pressupostos e aos valores da época em que estavam inseridos.

Além disso, para o autor, a maneira de como Pinel compreendeu a loucura respaldou-se numa observação comportamental dos pacientes, demonstrando a estrita relação com as normas e as posturas da época que estava inserido: “A introdução de *Traité* deixa claro que, de um modo geral, a causa da loucura é a *‘imoralidade’*, entendida como excesso ou exagero. Daí a terapia ser chamada *tratamento moral*, de *‘afecções morais’* ou *‘paixões morais’*” (PESSOTTI, 1994, p. 156, grifos do autor). Perante isso, Pinel percebeu a loucura como uma doença comportamental que danifica, lesiona o juízo moral, o intelecto do sujeito.

No que diz respeito às diversas causas dos transtornos mentais, estariam as paixões desmedidas, os afetos não ponderáveis. É importante lembrar que a ligação entre loucura e gênero é complexa. Ao se fazer um recorte temporal do romance, compreende-se que a narrativa se desenrola durante os Anos Dourados. No entanto, não apenas o lapso temporal é importante para a compreensão desta dissertação, como também a quem Lygia Fagundes Telles deu voz nesse romance. Com exceção de Luciana, mulher pobre e negra, e Frau Herta, branca, mas proletária, têm-se um rol de personagens pertencentes à elite burguesa paulista, na qual a autora crítica suas relações familiares e desmonta a hipocrisia que sustenta tais relações afetivas.

Ao dialogarmos com Cunha (1989), ela ressalta para um novo olhar sobre a loucura, ao conscientizar que a associação entre insanidade mental e mulher deve ser vista sob uma perspectiva histórica, uma vez que mulher é uma categoria identitária heterogênea. Dito de outra forma, Cunha (1989) nos atenta quanto às outras identidades, tais como raça, classe, sexualidade, para que possamos compreender que tais discussões sobre a “mulher insana” não devem ser percebidas uniformemente, ou seja, a maneira como se associava a insanidade das mulheres de classes populares era distinta das mulheres de classes privilegiadas:

A psiquiatria tratou de teorizar sobre as diferenças de classe e apontar a necessária diferenciação de critérios para avaliação dos comportamentos considerados mórbidos nos diferentes segmentos que compunham o tecido social. mas não só diferenças entre indivíduos “cultivados” ou “rústicos” funcionam como critérios de avaliação da medicina mental. Critérios raciais e sexuais eram também explicitamente invocados como signos de diferença a serem levados em conta (CUNHA, 1989, p. 137)

Portanto, até mesmo a observação comportamental defendida por Pinel, segundo Cunha (1989), é enfocada sob os parâmetros das classes privilegiadas. Segundo a autora, é de acordo com as mulheres da elite burguesa que valores e regras morais são construídos, isto é, são de acordo com elas que se constroem o ideal de esposa e mãe, sob a justificativa de defender a pátria, uma vez que as relações familiares são uma extensão do Estado:

Para a garantia do bom funcionamento da nação, era necessário preservar e defender a família – base de todo o edifício de “ordem e progresso” a ser construído pela nova ordem política. Nesta medida, naquilo que dizia respeito especificamente à mulher e ao seu papel central na preservação da família, o regime republicano tratou de legislar: entre as modificações inscritas no Código Penal de 1890, ressalta a introdução dos “crimes contra a família, como o lenocínio, o atentado ao pudor e à corrupção de menores, que antes figuravam nos capítulos relativos à injúria ou ao estupro. Ao legislar sobre os “crimes contra a família”, os juristas republicanos não deixavam de, sintomaticamente, impor às classes populares o seu próprio padrão de mulheres “honestas” (CUNHA, 1989, p. 135).

Dessa forma, enquadrava-se a identidade feminina num ideal de mulher burguesa, deixando à margem as peculiaridades das outras identidades, realizando o mesmo enquadramento com a loucura. Perante isso, é importante se questionar sob quais aspectos a loucura de Laura foi enfocada. Como já debatido, o comportamento da mãe de Virgínia irá destoar do que se esperava para uma mulher branca e elitista, ressaltando que para a sociedade da época, o adultério e o divórcio eram vistos como causadores dos transtornos mentais.

Diante disso, a condenação moral da mãe de Virgínia deixa explícito o discurso cientificista do século XIX, assim como o discurso religioso cristão deixa nítido que a doença veio como um castigo divino em razão de Laura ter contrariado as normas do patriarcado. Inclusive, retoma-se novamente ao posicionamento de Pinsky (2014) quanto à moral vigente para as mulheres dos Anos Dourados, que alicerçada sob



papéis sociais fixos, a negação da maternidade, assim como o adultério e a separação constituíam para essas mulheres uma condenação social.

Em acordo com o foi defendido por Cunha (1989), o Estado teve amplo poder sobre construção da identidade feminina. Quanto a isso, Rocha-Coutinho (1994) deixou explícito que os mitos da infância e da maternidade serviram de pretexto para enquadrar e confinar a mulher em um espaço visto como seu por excelência: a esfera privada. Não é à toa que toda a problematização do feminino se dará sobre seu corpo e suas funções sociais. Portanto, se Laura é taxada como louca, é por que transgrediu com a moral social, não conseguindo se encaixar dentro da mística de mulher-mãe-esposa que a sociedade lhe cobrava, mediante se percebe no excerto abaixo:

Pousou o olhar em Virgínia. – E quem é esta menina?  
 Virgínia aproximou-se. “Outra vez, meu Deus, outra vez?!”  
 – Sou eu, mãe.  
 Laura serrou os grandes olhos mortiços. Tinha a expressão serena mas desatenta.  
 – Eu sou sua mãe, eu sou sua mãe – repetiu como uma criança obediente que consegue decorar a lição sem contudo entendê-la.  
 Sorriu. – eu estava brincando... (TELLES, 2009, p. 22).

A maternidade terminou sendo um fardo para muitas mulheres, assim como foi para Laura, que não via na função maternal o único motivo de sua felicidade. Além disso, de acordo com Resende (2017), essas mulheres terminaram passando por um longo processo de assimilação de uma nova identidade, por meio de instituições como o Estado, a Igreja, a mídia, o judiciário e a Ciência que confirmavam a naturalização do papel social de mãe.

Amplamente discutido no segundo capítulo, o ideal de mãe foi forjado durante as revoluções burguesas, em um momento em que os Estados-Nações ganhavam poder. No entanto, não é unicamente a escolha da mulher para o papel materno que vai segregá-las à esfera doméstica, mas a separação e oposição que se faz entre a mulher-mãe-esposa da mulher objeto sexual, ou seja, a colocação desses dois arquétipos como rivais, contribuirá para enclausurar a mulher à esfera privada, de acordo com Saffioti (1987):

a mulher encarna ou a figura da dona-de-casa, fazendo publicidade de produtos de limpeza, alimentos, adornos, ou a figura da mulher objeto sexual, anunciando perfumes, roupas e joias destinados a excitar os homens. Em qualquer dos dois casos – o da dona-de-casa e o da

mulher objeto sexual – a mulher está obedecendo a padrões estabelecidos pela sociedade brasileira (SAFFIOTI, p. 30, 1987).

Em *Ciranda de pedra* (1954), nota-se que durante a infância de Virgínia havia o desejo de reestabelecer a ordem familiar, com a mãe, Laura, unida a Natércio e suas irmãs. No entanto, Lygia Fagundes Telles não apenas desmembra o ideal de família burguesa e denuncia a hipocrisia das relações familiares, como põe em discussão a função da mulher como mãe. Portanto, observa-se, novamente, que a desestruturação das relações familiares em *Ciranda de pedra* (1954) tem relação com figura da mãe, personagem central numa família, que aparece na trama como sinônimo de ausência, seja pela loucura, como a de Laura, seja pela própria orfandade de muitas personagens.

Nesse sentido, algumas observações devem ser feitas quanto à maternidade na trama. Em primeiro lugar, nota-se um questionamento ao papel social de mãe. Laura por diversas vezes se sente incompreendida nessa identidade. Em segundo lugar, parte do castigo divino de Laura, ou seja, ter ficado louca, deve-se à negação da maternidade, devido à personagem não ter pensado na honra de família e deixado o marido e as filhas para ir viver com Daniel, ainda que o abandono das filhas Bruna e Otávia tenha sido imposto por Natércio. Dessa forma, para Bruna, principal divulgadora do discurso cristão, a loucura vem como um castigo divino, e para a psiquiatria do século XIX, a negação da maternidade aparece como motivo, fator determinante para a doença mental.

Entretanto, de acordo já mencionado por Engel (2017), a loucura feminina não está associada apenas aos papéis sociais femininos, mas também à sexualidade e ao corpo da mulher. Ademais, há uma separação dentro da própria identidade feminina quando nos referimos aos estereótipos de “mulher-mãe-esposa” e “mulher objeto sexual”. Tal afastamento é também responsável pela condenação de Laura, uma vez que ao deixar o matrimônio e ir viver com o amante, automaticamente a sociedade afastou dela o ideário de mulher-mãe-esposa, prevalecendo assim, a mulher objeto sexual ou amante, sendo mais uma vez motivo para confirmar seus transtornos mentais.

Portanto, será devido ao adultério, ou seja, “os excessos e exageros da sexualidade” que irão condenar Laura à insanidade e, posteriormente à morte que tanto Bruna premeditou. Seria então esse o alto preço pago pela personagem por ter

ido viver com um homem que a compreendia e amava, ao invés do ex-marido: “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” (TELLES, 2009, p. 85). Todavia, como já debatido, quando Lygia Fagundes Telles denuncia a hipocrisia da sociedade burguesa, ela utiliza Bruna para representar a imoralidade dos valores burgueses: “*O adúltero e a adúltera morrerão e o mal será arrancado do seio de Israel*, não era assim que Bruna falava? E ei-la agora bebendo da mesma água” (TELLES, 2009, p. 157, grifos da autora).

Quanto a isso, deve-se lembrar que foi Bruna quem mais criticou e condenou a mãe pelo o adultério, é a mesma que vive um casamento de aparência, enquanto convive dentro do próprio seio familiar com o próprio amante, Rogério. Além disso, tal relação é de conhecimento de todos, até do próprio marido que finge não perceber:

O certo era fazer como ela, Bruna, fizera, tudo às escondidas, um amor de catacumba, bem de acordo com seu feitio, adorava o ídolo nos subterrâneos e depois lá fora continuava a vida normal com Afonso, sem que o laço entre os dois sofresse a mais leve ameaça. E Afonso? Tão sagaz, tão caviloso. Está claro que sabia de tudo [...] E todos os demais também estavam cientes, Conrado, Otávia, Natércio, Letícia (TELLES, 2009, p. 158).

Dessa forma, Em *Ciranda de pedra* (1954), Lygia Fagundes Telles desmascara essas relações familiares superficiais e hipócritas ao mesmo tempo que crítica a condenação do corpo e da sexualidade feminino que é visto como “desenfreada, impossível de ser controlado, satisfeita, foi tida como a origem de sua natureza má” (BARROS, 2001, p.57), sendo essa mesma “natureza má” a causadora dos transtornos mentais feminino para a psiquiatria do século XIX:

“... o abuso dos prazeres sexuais, transformados em hábito” (...) que leva uma jovem de família abastada a “tomar o hábito de abandonar-se aos prazeres sem freios e sem medida” (...) que levam a doenças venéreas recorrentes e “desde então uma grave hipocondria... desgosto pela vida e diversas tentativas de suicídio” (...) e “decadência intelectual progressiva” (TRAITÉ, 1809, I, 57, *apud*, PESSOTI, 1994, p.161).

Ou ainda:

As paixões em geral são modificações desconhecidas da sensibilidade física e moral, que se podem distinguir por traços particulares que se

manifestam através de sinais externos. [...] sobretudo, é perigosa para as mulheres, de modo particular no período menstrual e após o parto... Se fica habitual pode resultar, para os melancólicos, em um delírio furioso ou um estado de estupor ou demência... Uma mulher, modelo de virtudes domésticas... entrava em cólera por motivos inconsistentes... Essa infeliz tendência resultou, por fim, na perda da razão (TRAITÉ, 1809, I, 30-32, *apud*, PESSOTI, 1994, p. 158).

Diante do exposto, percebe-se que a culpa dos transtornos mentais de Laura era vista como uma consequência do uso excessivo da sua sexualidade ao primar pela satisfação dos seus desejos por se relacionar com Daniel. Apesar disso, mediante Zanello (2014), a psiquiatria do século XIX não percebia que o adoecimento psíquico de muitas mulheres tinha relação com a opressão impostas a elas em razão da cobrança de seus papéis sociais. Em *Ciranda de pedra* (1954), Laura se nega a um matrimônio que a podava, preferindo vivenciar um relacionamento afetivo com Daniel, quem a amava.

Logo, as transgressões às normas do patriarcado, como o adultério e o divórcio, provocaram a condenação moral e psíquica da personagem, começando pela própria família. Portanto, a loucura da personagem é vista por Bruna, por exemplo, como um castigo divino e nunca como o resultado da opressão que Natércio imputava sobre a ex-esposa. Nesse sentido, a paixão desmedida de Laura por Daniel se tornou o principal artifício para sua condenação social, uma vez que não se admitia a transgressão dos valores daquela sociedade de 1950, que privilegiava o cumprimento dos papéis sociais de mãe e esposa para as mulheres.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em meio a conflitos e tensões familiares, acompanhou-se a trajetória de Virgínia, que de uma vida marcada pela solidão e rejeição, é forçada a amadurecer em meio a um ambiente familiar hostil. Filha de pais separados, a personagem sofre tanto com o estigma do divórcio quanto do adultério cometido por Laura. Essa inclusive, é rechaçada por todos, principalmente pela filha mais velha, Bruna, que justifica os transtornos mentais da mãe como um castigo divino. Todavia, *Ciranda de pedra* (1954) é uma narrativa que vai além dos dilemas familiares.

Escrita pela primeira vez em 1954, a obra é um dos grandes sucessos de Lygia Fagundes Telles, que teve sua trama adaptada duas vezes para a telenovela. Especialista em desdobrar as fissuras humanas, a autora tece um enredo que transgride, rompe e inverte com os ideais de masculinidades e feminilidades durante uma época em que os papéis sociais de homens e mulheres eram delimitados. Além disso, a escritora ressignifica a estrutura familiar burguesa, ressaltando o entrelaçamento da constituição da identidade feminina com a construção da figura da mulher insana.

Esperava-se, portanto, que nesse cenário as mulheres fossem dóceis, emotivas, sexualmente passivas, incapazes de lidar com os problemas da vida pública, além de aceitarem uma vida de resignações em favor do outro, normalmente, os filhos e o marido. Legitimavam, assim, a imagem de “sexo frágil” para elas, da mesma forma como as prendiam à esfera privada por meio do “destino natural da maternidade”. Em contrapartida a isso, a trama apresentou personagens que escaparam a esse estereótipo. Virgínia, por exemplo, ainda que idealizasse um relacionamento com Conrado, termina se desvincilhando do papel normalmente imputados às mocinhas nos romances: a jovem que se casa com o parceiro ideal e assume em seguida o *status* de “Rainha do Lar”.

A protagonista ao decidir se desvincular daquela “ciranda”, desafia a própria trajetória ao escolher se dedicar à vida profissional e ao crescimento intelectual. Dessa forma, Virgínia rompe com o papel social esperado para as moças dos anos 1950. Além dela, outras personagens fazem o mesmo, como Otávia, que prova de uma liberdade sexual, transgredindo, assim com o estereótipo da mulher sexualmente passiva. E assim como as filhas, Laura também desafia o patriarcado representado por Natércio, uma vez que a personagem se nega a ser submissa ao ex-marido.

Assim, o adultério e o divórcio modificam o arquétipo de feminilidade da personagem, pois de imagem de mãe protetora, Laura passa a representar a mulher lasciva e louca. Nota-se, desse modo, que em ambos os perfis de mulher, buscou-se reduzir a subjetividade feminina a dois modelos opressivos e divergentes.

Em contrapartida a essas ideias femininas, que usava como parâmetro a mulher burguesa, aguardava-se também que homens assumissem posições pré-definidas, exigindo-se que eles fossem fortes, racionais, competitivos, agressivos, sexualmente ativos, responsáveis pela manutenção da ordem pública, uma vez que a inteligência e a lógica eram vistas como parte de uma esfera estritamente masculina. Criava-se, assim, do mesmo modo, durante os anos 1950, um ideal de homem. Como consequência dessa construção social, percebeu-se um esfacelamento das individualidades masculinas por meio da imposição dos papéis sociais, que, desfiguravam atributos subjetivos dos sujeitos.

Em razão disso, Lygia Fagundes Telles desconstrói essas representações por meio de personagens como Afonso e Conrado, que se afligiam por não se adequarem ao estereótipo do homem-macho. Esse primeiro, mostrava-se apático para a vida pública, uma vez que era financeiramente provido pelo sogro. Quanto ao segundo, além de demonstrar-se avesso ao labor: “um verdadeiro São Francisco de Assis burguês” (TELLES, 2009, p. 157), também não era sexualmente viril, tendo em vista que ainda era impotente. Ressalta-se ainda que a ressignificação desses papéis sociais provocou também mudanças profundas dentro das relações familiares, visto que as estruturas parentais na trama aparecem fragmentadas.

Portanto, além de transgredir com as identidades de gênero desse período, *Ciranda de pedra* (1954) também inverte a padronização das relações familiares, questionando a naturalização de processos socioculturais, como a imagem do homem chefe de família e da mulher matrona que sonha com o status de “Rainha do Lar”. Dessa forma, as relações familiares da trama vêm acompanhadas de segregações e clausuras, uma vez que também se prende, principalmente o corpo feminino, a uma “docilização” por meio da loucura.

Quanto a isso, frisa-se o esfacelamento da liberdade de Laura, em razão do aprisionamento dela dentro da imagem da mulher insana. Ressalta-se que o corpo e a sexualidade da mãe da protagonista foram alvos de constantes opressões, uma vez que se teve no adultério, o principal motivo por Laura ter sucumbido aos transtornos mentais. Mas, apesar disso, compreende-se que foram as constantes imposições

feitas pelo ex-marido, Natércio, para que a personagem se enquadrasse dentro do ideal feminino, ou seja, uma mãe devota e uma esposa exemplar, que a levou ao adoecimento psíquico. Em virtude do que foi exposto, percebe-se em *Ciranda de pedra* (1954), como as relações de gênero levam o ser humano ao sofrimento e à corrosão de suas subjetividades.

## REFERÊNCIAS:

ALVES, Licilange Gomes. **A (des)ordem familiar da *Ciranda de pedra***: uma leitura da construção identitária dos personagens do romance lygiano (2017). 95f. Dissertação (mestrado). Universidade do Estado do Rio Grande do Norte, 2017.

ACADEMIA. **Lygia Fagundes Telles**: biografia. Disponível em <<http://www.academia.org.br/academicos/lygia-fagundes-telles/biografia>>. Acesso em: 14 jul. 2019.

AGUIAR, Francis de Lima. **Homossexualidades e contextos**: romances e contos de Lygia Fagundes Telles: análise literária, contextuais e temáticas. 117f. Dissertação (mestrado). Centro de Letras e Ciências humanas, Universidade Estadual de Londrina, 2007.

ALTHUSSER, Louis. **Aparelhos Ideológicos de Estado**: notas sobre os aparelhos ideológicos de Estado (AIE). ALBUQUERQUE, José Augusto Guilhon. Introdução crítica de. 2 ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1985.

ARIÈS. Philippe. **História Social da Criança e da Família**. Tradução: Dora Flaksman. 2.ed. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1973.

BADINTER, Elizabeth. **XY**: sobre a identidade masculina. Tradução Maria Ignez Duque Estrada. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

BADINTER, Elizabeth. **Um amor conquistado**: o mito do amor materno. Tradução de Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

BARROS, Maria Nazareth Alvim de. **As deusas, as bruxas e a igreja**: séculos de perseguição. Rio de Janeiro: Record: Rosa dos Tempos, 2001.

BORGES, Florípedes do Carmo Coalho. **Na contramão da história**: o *Bildungsroman* feminino em Lygia Fagundes Telles, Helena Parente Cunha e Lya Luft. f. 119. Dissertação (mestrado). Departamento de Teoria Literária e Literatura do Instituto de Letras, Universidade de Brasília, 2007.

BRANDÃO, Luis Alberto. **Teorias do espaço literário**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão da identidade. Tradução, Renato Aguiar. 13ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017.

CECCARELLI, Paulo Roberto; FRANCO, Samuel. **Homossexualidade**: verdades e mitos. Revista Bagoas. São Paulo. n. 05. p. 119-129. 2010.

CUNHA, Maria Clementina Pereira. **Loucura, Gênero Feminino**: As Mulheres do Juquery na São Paulo do início do Século XX. Revista Brasileira de História. São Paulo. v.9.n.18. p. 121-144. ago.89\set.89.



Ebiografia. **Lygia Fagundes Telles**: escritora brasileira. Disponível em <[https://www.ebiografia.com/lygia\\_fagundes\\_telles/](https://www.ebiografia.com/lygia_fagundes_telles/)>. Acesso em: 12 ago. 2018.

ENGEL, Magali. **Psiquiatria e feminilidade**. In: DEL PRIORE, Mary. (Org.). História das mulheres no Brasil. 10.ed.5ª reimpressão. São Paulo: Contexto, 2017. Cap. 10, p. 322-361.

FIUZA, Gabriela; COSTA, Humberto Soares. **Saúde mental e gênero**: facetas gendradas do sofrimento psíquico. Fractal: Revista de Psicologia.27. n.3. p.238-246. Set-dez. 2015.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Organização e tradução de Roberto Machado. 5ª.ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2017.

FOUCAULT, Michel. **Problematização do sujeito**: psicologia, psiquiatria e psicanálise. Organização e seleção de textos Manuel Barros da Motta; Tradução Vera Lucia Avellar Ribeiro. 3.ed. – Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2014.

FOUCAULT, Michel. **Outros espaços**. Estética: literatura e pintura, música e cinema. Ditos e escritos III. 2.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

GARCIA, Carla Cristina. **Breve história do feminismo**. São Paulo: Claridade, 2015.

GARNICA, Antonio Vicente Marafioti. **História Oral e educação Matemática**. In: BORBA, M. C.; ARAÚJO, J. L. (Org.) **Pesquisa qualitativa em educação matemática**. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

GALBIATI, Maria Alessandra. (Trans)formação e representação da mulher no *Bildungsroman* feminino contemporâneo. **Estudos Linguísticos**. Universidade Estadual Paulista, v. 40, p. 1716-1728, set-dez 2011.

GOFFMAN, Erving. **Manicômios, prisões e conventos**. Tradução: Dante Moreira Leite. 8.ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

LAURETIS, Teresa de. A Tecnologia do Gênero. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de. (Org.). **Tendências e impasses**: o feminismo como crítica da cultura: Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

LOURO, Guacira Lopes. **O corpo educado**: pedagogias da sexualidade. Tradução dos artigos: Tomaz Tadeu da Silva. 2ª. ed., 2ª reimpressão. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.

MACEDO, Ana Gabriela. **Gênero, identidade e desejo**: antologia crítica do feminismo contemporâneo. Lisboa: Livros Cotovia, 2002.

MELLO, Evelyn Caroline de; PARO, Maria Clara. **O Bildungsroman e as várias faces das mulheres de Moçambique**: feminismo e multiculturalismo. Universidade Federal de Uberlândia, v. 31, n. 1, jan-jun, 2015.

MONTEIRO, Pedro Manoel; Dal Cortivo, Raquel Aparecida. O *Bildungsroman* feminino nos contos Cabo-Verdianos. **Revista Estação Literária**. Universidade Estadual de Londrina. v. 18, p. 57-70, mai, 2017.

MALUF, Marina; MOTT, Maria Lúcia. Recônditos do mundo feminino. In: NOVAIS, Fernando. A; SEVCENKO, Nicolau (Org.). **História da vida privada no Brasil**, 3: República: da belle époque à era do rádio. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p. 368-422.

PESSOTI, Isaias. **A loucura e as épocas**. São Paulo: Editora 34, 1994.

PINSKY, Carla Bassanezi. **Mulheres dos Anos Dourados**. 1ª ed. São Paulo: editora Contexto, 2014.

PINSKY, Carla Bassanezi. Mulheres dos Anos Dourados. In: DEL PRIORE, Mary. (Org.). **História das mulheres no Brasil**. 10.ed.5ª reimpressão. São Paulo: Contexto, 2017.

PRIORE, Mary Del. **A mulher na história do Brasil**. 2.ed. São Paulo: Contexto, 1989.

RESENDE, Deborah Kopke. **Maternidade**: uma construção histórica e social. Revista da Graduação em Psicologia. Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, v. 2, n. 4, p. 175-191, jul-dez, 2017.

ROCHA-COUTINHO, Maria Lúcia. **Tecendo por trás dos panos**: a mulher brasileira nas relações familiares. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

SALIH, Sara. **Judith Butler e a Teoria Queer**. Tradução e notas: Guacira Lopes Louro. 1.ed. 4.reimp. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

SAFFIOTI, Heleieth. I. B. **O poder do macho**. São Paulo: Moderna, 1987.

SANTOS, Lorena Sales dos. **Vestígios do gótico nos contos de Lygia Fagundes Telles**. 157f. Dissertação (mestrado). Departamento de Teoria Literária e Literaturas do Instituto de Letras, Universidade de Brasília, 2010.

SCOOT, Joan. **Gênero**: uma categoria útil de análise histórica. Tradução Christine Rufino Dabat; Maria Betânia Ávila. New York: Columbia University Press, 1989.

SILVA, Sergio Gomes da. **A crise da masculinidade**: uma crítica à identidade de gênero e à literatura masculinista. Psicologia, Ciência e profissão. Instituto de Medicina Social. Universidade do Estado do Rio de Janeiro, v. 26, n.1, p. 118-131, mai, 2006.

SILVA, Vera Maria Tietzmann. **A metamorfose nos contos de Lygia Fagundes Telles**. Rio de Janeiro: Presença, 1985.

TELLES, Lygia Fagundes Telles. **Ciranda de Pedra**. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

TELLES, Lygia Fagundes Telles. Ciranda de Pedra. **Posfácio de Silvano Santiago**. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

TELLES, Lygia Fagundes Telles. **Seleta por Lygia Fagundes Telles**. Organização, estudo e notas da professora Nelly Novaes Coelho. 2.ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1975.

TELLES, Lygia Fagundes Telles. Os contos. **Posfácio de Walnice Nogueira Galvão**. 1ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

WANG, May-Lin; JABLONSKI, Bernardo; MAGALHÃES, Andréa Seixas. **Identidades masculinas: limites e possibilidades**. Psicologia em Revista. Belo Horizonte. v.12.n.19.p.54-65. jun.2006.

NAVARRO-SWAIN, Tania. **Que corpo é este que me escapa, esta identidade que me persegue?**. Caderno Espaço Feminino.v.23. n.1\2.p.19-41.2010.

NAVARRO-SWAIN, Tania. **Desfazendo o natural: a heterossexualidade compulsória e o continuum lesbiano**. Revista Bagoas. n. 05. 2010. p. 45-55.

ZANELLO, Valeska; ANDRADE, Ana Paula Müller de. **Saúde mental e gênero: diálogos, práticas e interdisciplinaridade**. Curitiba: Appris, 2014.