



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE
INSTITUTO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
DOUTORADO EM HISTÓRIA DA LITERATURA

JOÃO PEDRO RODRIGUES SANTOS

**Travessias da Memória no romance *Ciranda de pedra*, de Lygia
Fagundes Telles**

Orientadora: Dra. Raquel Rolando Souza

Rio Grande

2022

Ficha Catalográfica

S237t Santos, João Pedro Rodrigues.
Travessias da Memória no romance Ciranda de pedra, de Lygia
Fagundes Telles / João Pedro Rodrigues Santos. – 2022.
216 f.

Tese (doutorado) – Universidade Federal do Rio Grande –
FURG, Programa de Pós-Graduação em Letras, Rio Grande/RS,
2022.

Orientadora: Dra. Raquel Rolando Souza.

1. Memória 2. Esquecimento 3. Personagem 4. Água I. Souza,
Raquel Rolando II. Título.

CDU 82-31

Catálogo na Fonte: Bibliotecário José Paulo dos Santos CRB 10/2344

JOÃO PEDRO RODRIGUES SANTOS

Travessias da Memória no romance *Ciranda de pedra*, de Lygia Fagundes Telles

Tese de doutorado apresentada à
Universidade Federal do Rio Grande
para a obtenção do título de doutor
em História da Literatura.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Antônio Carlos Mousquer (FURG)

Prof. Dr. José Luís Giovanoni Fornos (FURG)

Prof^a. Dr^a. Lúcia Maria Britto Corrêa (UNIPAMPA)

Prof^a. Dr^a. Raquel Rolando Souza (Orientadora)

Prof^a. Dr^a. Regina Kohlrausch (PUCRS)

Rio Grande

2022

Esta tese é dedicada às mulheres, no coletivo e no particular. Especialmente, à minha irmã Joana, à minha mãe Simone, à minha amiga Cristiane, à minha amiga Lúcia, à minha avó Noeli e à minha tia Renata.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus, esta força misteriosa que age de formas herméticas e, geralmente, incompreensíveis, mas que me protege, mesmo que isso nem sempre fique evidente. E que me guiou de muitas formas ao longo deste percurso. Para que o milagre aconteça, é preciso não estar esperando por ele. Gosto particularmente de um ditado judaico que diz: “Deus criou o homem porque Ele ama histórias.”

Agradeço à Nossa Senhora, mãe poderosa, intercessora e infinitamente generosa por todas as graças alcançadas.

Agradeço a São Miguel Arcanjo que diariamente me livra de forças que não vibram nas energias de Cristo. E, também, por ter estabelecido comigo no decorrer destes últimos anos um canal de proteção. Sobretudo, acredito que ele me blindou com o seu escudo e me abençoou com a graça da cura de uma doença que quase me incapacitou de terminar esta tese.

À minha irmã amada, Joana, por sempre me escutar, me dar bons conselhos e, acima de tudo, me enviar livros pelo correio quando eu era criança e, depois, na minha adolescência. Agradeço por ela, frequentemente, ter me presenteado com livros de literatura infanto-juvenil enquanto eu crescia. Graças à Joana, hoje sou leitor. Também agradeço por ela compartilhar devaneios e sonhos comigo, me fazendo voar, além de sempre fornecer apoio nos dias sombrios. Sou grato pelo apoio incondicional que ela me deu quando decidi cursar Letras.

À minha mãe, agradeço pelo incentivo aos estudos, por ela sempre ter lido Contos de Fadas quando eu era pequeno, todos os dias, antes de eu dormir, fazendo a minha imaginação ir a lugares tão incríveis que não saberia descrever.

À minha amiga Cristiane, que veio do mesmo “útero espiritual” que o meu. Sem ela, eu não teria chegado aqui. Agradeço por ela simplesmente existir e ser quem ela é. Foi a Cris que me apresentou o universo ficcional da Lygia quando em um aniversário, há cerca de onze anos atrás, me presenteou com um exemplar de *Ciranda de pedra*. Eu comecei a ler o romance e o resto vocês podem imaginar, foi amor à primeira vista.

À minha amiga Lúcia, por todos os livros emprestados, pelas longas conversas e boas risadas, por todo carinho, ajuda, incentivo e encantamento.

Agradeço ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande pelo imenso aprendizado que obtive neste doutorado.

À minha orientadora, Raquel Rolando Souza, agradeço por ela ter me dado liberdade epistemológica e ter confiado em meu trabalho, por ter tido paciência comigo e pelo conhecimento que ela me transmitiu.

À Isabel Mendes, secretária do PPGL da FURG, sempre atenciosa, amável e gentil.

Aos professores Mauro e Fornos, por terem ministrado disciplinas maravilhosas que contribuíram muito para a minha formação. Principalmente, sou grato pelo amplo arcabouço teórico que o professor José Luís Fornos me indicou sobre a memória, tema ao qual ele também é entusiasta.

Às professoras Aimée e Eliane, pelas aulas fabulosas e conhecimentos enriquecedores. Além de todo aprendizado e de todas as reflexões que elas me proporcionaram, faço questão de enfatizar a “doçura” com que elas conduziram a disciplina “Literatura e Americanidade”.

Aos membros desta banca pela disponibilidade e interesse na avaliação deste trabalho.

A todos que, direta ou indiretamente, contribuíram para a realização desta tese.

Por fim, agradeço à Lygia Fagundes Telles por ter escrito narrativas tão fascinantes que operaram em mim transmutações intelectuais e espirituais. Agradeço à Telles porque sua literatura me ensinou, principalmente, a não julgar. Também, porque as suas mais diversas personagens me mostraram que todos nós somos um “estranho-ímpar” e estamos à espera de que o outro rompa a barreira de incomunicabilidade e nos entenda. Ou pelo menos tente.

“Bem como dizia o comandante, doer, dói sempre. Só não dói depois de morto, porque a vida é toda um doer. O ruim é quando fica dormente. E também não tem dor que não se acalme – e as mais das vezes se apaga. Aquilo que te mata hoje, amanhã estará esquecido, e eu não sei se isso está certo ou errado, porque acho que o certo era lembrar. Então o bom, o feliz se apagar como o ruim, me parece injusto, porque o bom sempre acontece menos e o mau dez vezes mais. O verdadeiro seria que desbotasse o mau e o bom ficasse nas suas cores vivas, chamando alegria.”

Rachel de Queiroz – *Dôra, Doralina*, 1975.

“Um dia o mundo inteiro vai ser memória.”

Antonio Brasileiro – *Pequenos assombros*, 1999.

"As asas do tempo têm forte envergadura; não cansam de voar, mas levam às vezes consigo penas que não mudam, embora fiquem disfarçadas entre outras que vão nascendo."

Júlia Lopes de Almeida – *A intrusa*, 1908.

“Ele disse para si mesmo para não pensar no assunto, mas claro que não dava para fazer isso. *Tente não pensar em um urso polar*, Fiódor Dostoiévski disse uma vez, e você vai ver o maldito surgir na sua mente o tempo todo. – Mãe?

– O quê?

– Você acha que a memória é uma benção ou uma maldição?

Ela nem precisou pensar: Deus sabia do que *ela* estava lembrando.

– As duas coisas, querido.”

Stephen King – *O instituto*, 2019.

RESUMO

Memória, lembrança, reminiscência, rememoração, esquecimento, imaginação. São estas algumas das problemáticas e dos questionamentos que perpassam, interseccionam e norteiam grande parte da ficção da escritora brasileira Lygia Fagundes Telles. Nesta tese defendemos que, essencialmente, a memória, funciona como uma espécie de *leitmotiv* no romance *Ciranda de pedra*, o primeiro romance da ficcionista. Percutando o romance referido, verificamos que a forma como a protagonista lida com a memória é o elemento que configura a tessitura do texto e a trama narrativa. É a própria memória, tal como Penélope, que tece e destece o tecido narrativo do romance ao sabor de sua angustiante onipresença, seu caráter cíclico e perene na elaboração da obra em questão, fazendo perceber a sua presença através da forma com que as personagens se movimentam. A memória impõe seu ritmo à narrativa, à transformação das personagens e, também, aos temas suscitados e discutidos ao longo da narração. Além disto, o romance é inteiramente perpassado por imagens simbólicas e míticas, sobretudo imagens do elemento água. Fontes, rios, espelhos e outros símbolos que remetem à água fazem parte da forma como a memória é elaborada no romance. Em suma, o que comprovamos ao longo deste estudo foi que a matéria-prima que dá sustentação ao romance *Ciranda de pedra* é a memória, e a memória é construída dentro do romance a partir do simbolismo evocado pela água e de uma linguagem simbólica como um todo.

Palavras-chave: Memória, Esquecimento, Personagem, Água.

ABSTRACT

The memory, remembrance, reminiscence, recollection, forgetting, imagination. These are issues and questions that make up and guide a large part of the fiction of Brazilian writer Lygia Fagundes Telles. In this thesis we defend that, essentially, memory works as a kind of leitmotiv in the novel *Ciranda de pedra*, the first novel by the writer. Examining the novel, it was found that the way the protagonist deals with memory is the element that configures the texture of the text and the plot of the narrative. It is memory itself, like Penelope, that weaves and unwinds the narrative fabric of the novel in the wake of its anguishing omnipresence, its cyclical and perennial character in the elaboration of the work in question, making its presence felt through the way in which the characters move. Memory imposes its rhythm on the narrative, on the transformation of the characters and also on the themes raised and discussed throughout the narration. The novel is entirely permeated by symbolic images, especially images of the water element. Fountains, rivers, mirrors and other symbols that refer to water are part of the way memory is constructed in the novel. In short, what we proved throughout this study was that the raw material that supports the novel *Ciranda de pedra* is memory, and memory is built within the novel from the symbolism evoked by water and other symbolism.

Keywords: Memory, Forgetfulness, Character, Water.

RESUMEN

Memoria, recuerdo, reminiscencia, olvido, imaginación. Estos son algunos de los problemas y preguntas que impregnan, cruzan y orientan gran parte de la ficción de la escritora brasileña Lygia Fagundes Telles. En esta tesis doctoral creemos que, esencialmente, la memoria funciona como una especie de *leitmotiv* en la novela *Ciranda de pedra*, la primera novela de Telles. Analizando la narración mencionada, se encontró que la forma en que el protagonista maneja la memoria es el elemento que configura el tejido del texto y la trama narrativa. Es la memoria misma, como Penélope, la que teje y desenreda el tejido narrativo de la novela a la luz de su angustiada omnipresencia, su carácter cíclico y perenne en la elaboración de la obra en cuestión, haciendo percibir su presencia a través de la forma en que los personajes se mueven. La memoria impone su ritmo a la narrativa, a la transformación de los personajes y, también, a los temas planteados y discutidos a lo largo de la narración. Además, la novela está impregnada de imágenes simbólicas, especialmente imágenes del elemento agua. Fuentes, ríos, espejos y otros símbolos que hacen referencia al agua forman parte de la forma en que se construye la memoria en la novela. El que demostramos a lo largo de este estudio fue que la materia prima que sustenta la novela *Ciranda de pedra* es la memoria, y la memoria se construye dentro de la novela a partir del simbolismo que evoca el agua y un lenguaje simbólico en su conjunto.

Palabras clave: Memoria, Olvido, Personaje, Agua.

SUMÁRIO

1 – INTRODUÇÃO (p. 13)

2 – O EMBATE ENTRE MNEMÓSINE E LETE (p.30)

2.1- O ser humano e a memória através dos tempos (p.32)

2.2- Algumas faces da memória ao longo da história da literatura (p.42)

2.3- O universo da memória na literatura de Lygia Fagundes Telles (p.63)

3 – CIRANDA DE PEDRA: MEMÓRIA, IDENTIDADE E LUTO (p.76)

3.1- O romance *Ciranda de pedra* (p.78)

3.2- Aspectos míticos e simbólicos da memória na narrativa (p.91)

3.3- As memórias familiares, as memórias da ciranda e a identidade (p.109)

3.4- A memória persistente: a memória dos mortos e o luto (in)terminável (p.136)

4 – A TRAVESSIA MEMORIALÍSTICA, A METAMORFOSE E A LIBERTAÇÃO (p.160)

4.1- Inquietações e duplos como manifestações da memória (p.161)

4.2- A travessia da memória rumo à metamorfose e ao renascimento: a descida final nas profundezas das águas mnemônicas (p.180)

4.3- A libertação: da fonte opressora às águas infinitas (p.194)

5- CONSIDERAÇÕES FINAIS (p.202)

REFERÊNCIAS (p.206)

1- INTRODUÇÃO

Nesta tese de doutorado apresentamos um estudo sobre o romance *Ciranda de pedra*. Em essência, analisamos como ocorre a tematização¹ e a representação² da memória no romance. *Ciranda de pedra* foi publicado originalmente em 1954 pela escritora brasileira Lygia Fagundes Telles (1923). Este trabalho, portanto, aborda questões relacionadas à memória e ao esquecimento no âmbito dos conflitos vivenciados pela personagem Virgínia, protagonista do romance de Telles.

Deste modo, nossa tese mostra que a memória funciona no romance aqui analisado como uma espécie de *leitmotiv*.³ Nossa hipótese de pesquisa que será verificada é a seguinte: a memória é um tema que aparece de modo constante e recorrente na narrativa, representando questionamentos humanos, intimistas e existenciais, com valores míticos e simbólicos.

Ao longo das páginas que compõem esta tese, enfatizamos que Telles expressa em *Ciranda de pedra* (2009) uma problemática circundante à memória e ao esquecimento, utilizando imagens simbólicas que perpassam os conflitos que engendram o enredo nos quais as personagens se movimentam.

Tendo em vista a complexidade da memória, articulamos diferentes conceitos de autores e áreas do conhecimento. Utilizamos perspectivas teóricas da Antropologia, da Filosofia, da História, da Mitologia, da Psicanálise, da Psicologia, da Teoria da Literatura, da Simbologia, da Sociologia, entre outras. Fizemos recortes teóricos, pois temos mais de dois mil anos de textos que se

¹Nossa perspectiva de “representação” é ancorada, essencialmente, nas ideias de Barthes (2008), Todorov (2017), Candido (2006), Perrone-Moisés (1990) e Leite (1987), onde a literatura é entendida como “linguagem”, mas também como “mimesis” e “representação” da realidade, explicamos estes aspectos com mais profundidade no final deste capítulo.

²Tomamos aqui os conceitos de “tema” e “*leitmotiv*” propostos por Tomachevski (1973). O autor, no artigo “Temática”, entende que certas obras são compostas por temas e motivos que são partes elementares da narrativa. O tema central de uma obra não pode ser excluído sem prejudicar a trama, assim sendo, os temas e os motivos são reiterados ao longo da narração, funcionando como um *leitmotiv*.

³Na verdade, a memória é um *leitmotiv* que percorre toda a literatura de Telles, desde seus primeiros contos, passando pelos seus romances e, por fim, por seus últimos textos. A memória na ficção da escritora assume inúmeras nuances e perspectivas que vão sendo tematizadas, permitindo múltiplas formas de olhar, como uma espécie de caleidoscópio. Optamos por focar nossa análise em *Ciranda de pedra*, pois a memória ainda não foi considerada neste romance, embora o mesmo apresente uma elaborada técnica de trabalhar com a memória. A maioria das dissertações e teses já existentes centram-se nos contos e nos dois últimos romances de Telles, que são *As meninas* e *As horas nuas*.

debruçam sobre a compreensão da memória. Portanto, embasamos nossa análise em alguns conceitos e ideias propostos Agostinho (2014), Assmann (2018), Candau (2018), Dastur (2002), Freud (2010) (2014), Izquierdo (2018), Kovács (1992), Morin (1970), Nünning (2016), Oliverio (2000), Ricoeur (2007), Robin (2016), Sarlo (2007), Souza (2010), Yates (2007) e Weinrich (2001).

Cabe ressaltarmos que alguns destes autores citados, que sustentam nossa análise, fazem diferenciações entre os termos “memória”, “lembrança”, “reminiscência”, “recordação”, “rememoração”, entre outros. Nós não fizemos tais distinções, apenas usamos “memória” (e suas respectivas conceituações) e o que entendemos por seus sinônimos, ou seja, “lembrança”, “reminiscência”, “recordação”, “rememoração”, entre outros, em oposição ao conceito/pressuposto “esquecimento”.

No que tange aos aspectos míticos e simbólicos de *Ciranda de pedra*, que se articulam com a memória, utilizamos conceitos e teorizações de Bachelard (1997) (2009), Biederman (1992), Borges (1989), Brandão (1986), Bravo (2000), Brunel (2000), Chevallier e Gheerbrant (2017), Cirlot (1992), Clark (1975), Durand (1993), Mello (2000), Rouart (2000), Silva (2009), Vernant (1993) e Von Franz (2010).

Acreditamos, tal como afirma Aleida Assmann, em *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural* (2018), que “Assim como muitos caminhos levam a Roma, também muitos levam à memória: caminhos teológicos, filosóficos, médicos, psicológicos, históricos, sociológicos, caminhos ligados aos estudos de literatura, arte e mídia.” (ASSMANN, 2018, p.31). Por conseguinte, não almejamos esgotar a questão da memória na literatura de Telles, pois ainda há muito o que ser estudado no que diz respeito à memória na ficção da autora. Tanto nos romances, como nos contos de Telles, existem caminhos que ainda devem ser explorados pela pesquisa literária.

Entretanto, aqui optamos por fazer um recorte, propondo uma abordagem inédita do primeiro romance da autora, *Ciranda de pedra*. Além disso, os estudos sobre a memória têm proliferado cada vez com mais frequência, pois são muitas as descobertas e perspectivas que a memória tem apresentado ao longo dos últimos anos. O fenômeno da memória, na variedade de suas ocorrências, “não é transdisciplinar somente no fato que não pode ser definido de maneira unívoca

por nenhuma área; dentro de cada disciplina ele é contraditório e controverso. “Memória é inexplicável”, diz Virginia Woolf.”. (ASSMANN, 2018, p.20).

Defendemos, do mesmo modo que Paul Ricoeur, em *A memória, a história, o esquecimento* (2007), que a memória se constitui como uma preocupação privada e, também, pública, sendo necessário estudá-la:

Perturba-me o inquietante espetáculo que apresentam o excesso de memória aqui, o excesso de esquecimento acolá, sem falar da influência das comemorações e dos erros de memória – e de esquecimento. A ideia de uma política da justa memória é, sob esse aspecto, um de meus temas cívicos confessos. (RICOEUR, 2007, p. 17)

Assmann comenta que “Hoje é sobretudo a arte que tematiza a crise da memória e encontra novas formas para a dinâmica da recordação e do esquecimento.”. (ASSMANN, 2018, p.26). Em verdade, a literatura nunca deixou a discussão sobre a memória de lado. Por mais que novos temas e novas ideias sejam retratados nas obras literárias, questões antigas sempre acabam retornando, ainda que com novas roupagens. Sendo a memória uma condição ontológica do ser humano, a discussão sobre a mesma em diálogo com a literatura confunde-se com o próprio nascimento da literatura.

Na literatura brasileira, desde seus primórdios, a memória é uma questão recorrente, com várias ressonâncias. No panorama da literatura brasileira do século XX, a memória faz parte das obras de diversos escritores. Em especial, observamos que a memória e seus desdobramentos são questões que perpassam grande parte da literatura de Telles.

Lygia Fagundes Telles, nascida em São Paulo, em 1923, possui uma extensa produção literária, tendo publicado seu primeiro livro em 1938 e o último, com textos inéditos, em 2011. À vista disso, a posição de Telles no cenário de nossa literatura é singular, isso porque poucos escritores conseguiram estender sua produção literária (que consta essencialmente de contos e romances) por mais de seis décadas. Em 2005, a autora foi galardoada com o Prêmio Camões e, em 2016, foi indicada ao Prêmio Nobel de Literatura.

No que tange à produção romanesca, Telles publicou as seguintes obras: *Ciranda de pedra* (1954), *Verão no aquário* (1963), *As meninas* (1973) e *As horas nuas* (1989). Todos estes romances problematizam a memória, cada um a seu modo. Optamos por *Ciranda de pedra* por alguns motivos. Um deles é a ausência de estudos, como veremos, que tratem da memória no mesmo. Talvez isso se deva porque a memória ocupa um papel central no romance, de suma importância, mas ao mesmo tempo sutil, nas entrelinhas.

Ademais, este romance como um todo é, de certo modo, deixado de lado quando se pensa na prosa de Telles, como já dissemos, a tendência é a focalização nos dois últimos romances e nos contos em geral. As poucas teses e dissertações que tratam de *Ciranda de pedra*, geralmente, detém-se nas seguintes questões: Crítica Feminista, derrocada da família patriarcal burguesa, construção composicional e formal, entre outras, que tendem a repetir-se. Em nenhum momento nosso intuito é desconsiderar estas leituras, que são de grande importância, apenas propomos um novo olhar.

Além de romancista, Telles é uma prolífica contista e escritora de literatura memorialística. Tratando-se de contos, Telles publicou os seguintes livros com contos inéditos: *Porão e sobrado* (1938), *Praia viva* (1944), *O cacto vermelho* (1949), *Histórias do desencontro* (1958), *Histórias escolhidas* (1961), *O jardim selvagem* (1965), *Antes do baile verde* (1970), *Seminário dos ratos* (1977), *Filhos pródigos* (1978), *A estrutura da bolha de sabão* (1991), *A noite escura e mais eu* (1995), *Invenção e memória* (2000), *Durante aquele estranho chá* (2002) e *Conspiração de nuvens* (2007)⁴. Além destes livros, inúmeros contos da autora foram incluídos e agrupados em várias antologias, algumas foram feitas pela própria escritora (como, por exemplo, as antologias *Meus contos preferidos* e *Meus contos esquecidos*) e outras antologias foram feitas por editores e pesquisadores (como, por exemplo, a coletânea *Mistérios*⁵).

⁴ Colocamos entre parênteses apenas a data em que os livros foram publicados pela primeira vez, a maioria deles foram republicados, posteriormente, muitas vezes.

⁵ Ao longo de sua trajetória literária, Telles apresenta uma peculiaridade: a cada nova reedição de seus livros, faz uma revisão cuidadosa nos textos. Às vezes troca algumas palavras por sinônimos, muda a pontuação e transforma as frases, em outras ocasiões ela altera expressões, reduz parágrafos e elimina redundâncias. Desse modo, a escritora altera pequenas questões de linguagem e de estruturas sintáticas que visam ao aprimoramento do texto. Outra característica desta ficcionista é reagrupar contos de diferentes épocas e obras e lançar novas obras e antologias, às vezes essas reedições são acrescidas de contos inéditos.

É interessante observarmos que os dois primeiros livros de contos, *Porão e sobrado* e *Praia viva*, nunca foram editados novamente, nem mesmo nenhum conto deles. Já *O cacto vermelho*, *Histórias do desencontro* e *Histórias escolhidas*, depois da primeira edição, nunca mais foram republicados enquanto obras completas, mas alguns de seus contos foram reescritos e relançados em outros livros posteriores da autora. Recentemente, foi publicado o livro *Os contos* (2018), que é uma grande compilação, de mais de setecentas páginas, contendo quase todos os contos escritos pela autora ao longo de sua produção literária. Mesmo que Telles tenha banido seus primeiros contos, Erico Verissimo, em *Breve história da literatura brasileira* (1995), mostrou entusiasmo na época em que os mesmos foram lançados: “E, na área do conto, a vivaz Lygia Fagundes Telles é a recém-chegada mais digna de nota, com seu interessante livro, *Praia viva*.”. (VERISSIMO, 1997, p.149).

Além de romances e contos, Telles também publicou obras híbridas que podem ser lidas como “ficção memorialística”, “literatura confessional”, “autoficção”, enfim, depende do enquadramento teórico adotado. São elas: *A disciplina do amor* (1980), *Invenção e memória* (2000), *Durante aquele estranho chá* (2002), *Conspiração das nuvens* (2007) e *Passaporte para a China*⁶ (2011). Na reta final de sua produção literária, Telles foi gradualmente entrando no terreno da ficção memorialística/autoficção.

Sua obra pode ser lida como uma permanente indagação sobre os recônditos da alma humana. Indo até o âmago das contradições e dos emaranhados das emoções, a autora construiu seres ficcionais que vivenciam situações envolventes. Sua prosa intimista-existencial vasculha os sentimentos e a vida interior de suas personagens, mostrando criaturas cingidas, deparando-se com situações incógnitas e problemas (in)solúveis.

Tristezas antigas, a finitude humana, a transitoriedade dos seres, as paixões que nunca morrem, as memórias inesquecíveis, os mistérios sobrenaturais, as fantasias, as incompreensões e as fragilidades dos seres humanos são a matéria da literatura de Telles. Um dos elementos que torna a

⁶ *Passaporte para a China* reúne crônicas e diários escritos a partir de uma viagem que a autora fez à China, nos anos sessenta. Inicialmente, os textos em questão seriam publicados em um jornal quando Telles voltasse. Porém, isso não ocorreu, e os textos ficaram guardados por décadas, vindo à luz apenas em 2011.

obra de Telles tão próxima de nós é a latente impossibilidade de comunicação e compreensão das personagens. Existe uma espécie de redoma que impede as suas personagens de se conectarem plenamente com o “outro”. Contudo, Telles não se exime de testemunhar o seu tempo e retratar a realidade de nosso país. Seus romances também dialogam com a história e com a sociedade brasileira.

Ao consultarmos a fortuna crítica da autora, notamos uma certa dicotomia, a qual vamos expor aqui, na opinião dos pesquisadores em relação aos estudos já existentes sobre a ficção de Telles⁷.

Vera Maria Tietzmann Silva, em *Dispersos e inéditos: estudos sobre Lygia Fagundes Telles* (2009), nos fala o seguinte:

A escritora Lygia Fagundes Telles é reconhecidamente uma das mais destacadas vozes femininas na literatura brasileira contemporânea. Sua produção, que inclui conto, romance e, mais recentemente, narrativa memorialística, estende-se por mais de seis décadas, mantendo-se num patamar de qualidade estética invejável, o que tem motivado o surgimento de numerosos estudos críticos sobre seus contos e romances, especialmente nos cursos de mestrado e doutorado em Letras de todo país. Também eu, quando aluna do programa de pós-graduação em Letras da Universidade Federal de Goiás, nos anos 80, rendi-me ao sortilégio de suas ficções e voltei-me para a obra desta escritora, tomando-a como tema de minha dissertação, depois publicada em livro sob o título de *A metamorfose nos contos de Lygia Fagundes Telles*, livro hoje em segunda edição e que se tornou referência nos estudos sobre a autora. (SILVA, 2009, p. 09).

Silva, em *A metamorfose nos contos de Lygia Fagundes Telles* (1985), entende que Telles “pertence à classe dos escritores do mundo. Sua prosa não se circunscreve aos estreitos limites do aqui e do agora, mas transcende-os.” (SILVA, 1985, p.15). Dessa maneira, seus temas são universais.

A pesquisadora, no já referido *Dispersos e inéditos: estudos sobre Lygia Fagundes Telles* (2009), recupera a fortuna crítica de Telles, elencando artigos, ensaios, dissertações, livros e teses que foram produzidos sobre a literatura de Telles nos últimos anos. Ao analisarmos estas pesquisas catalogadas pela

⁷ Esta consulta centrou-se nos repositórios de dissertações e teses das universidades brasileiras e estrangeiras, e no banco de dissertações e teses da CAPES, tendo como critério buscar dissertações, livros e teses sobre a produção da escritora.

autora, constatamos que a forma como estudamos a memória em *Ciranda de pedra* nesta tese não foi realizada por nenhuma outra pesquisa. Silva explica que apesar de já terem sido produzidos estudos sobre a obra de Telles, ainda existem vários hiatos críticos a serem preenchidos, dada a profundidade da sua ficção:

Por seu estilo despojado, pelo tom que às vezes beira a confiança, pelo sensível desvendamento da intimidade de seus personagens, pela universalidade dos temas que aborda, pelo uso do simbólico (jamais tornado hermético), Lygia Fagundes Telles exerce um forte apelo junto ao público. A legibilidade de seus textos tem a rara virtude de alcançar tanto o leitor comum, que vê neles espelhado um pouco de seus próprios anseios, como o exigente leitor erudito, que logo percebe, sob a aparente facilidade da linguagem, a cuidadosa arquitetura que sustenta as tramas. (SILVA, 2009, p.16).

Suênio Campos de Lucena, em sua tese *Esquecimento e lembrança em Lygia Fagundes Telles* (2007), defendida na Universidade de São Paulo, analisa a tensão estabelecida entre o esquecimento e a lembrança em alguns contos de Telles, tendo como aporte teórico pressupostos psicanalíticos. O estudo do pesquisador tem pontos de contato com o nosso, mas, ao contrário da tese de Lucena que perquire a contística da escritora, nosso foco de análise é o primeiro romance da autora.

Ele reitera que a literatura da escritora paulista como um todo precisa ser mais estudada. Com uma produção literária extensa e densa, Telles é dona de uma obra expressiva, tendo recebido inúmeros prêmios e sendo traduzida para mais de trinta idiomas:

Mas, a despeito de certa popularidade junto ao público-leitor que garante a alguns de seus livros tiragens sucessivas, impressiona a pouca quantidade de estudos acadêmicos sobre eles. Como a crítica literária, até o momento, não formulou propriamente uma interpretação sobre o conjunto de sua obra (talvez por ela estar em pleno processo), restrita no mais das vezes a perfis e resenhas jornalísticos, é importante reconhecer que ainda há muito a se discutir sobre a sua ficção e testemunho, lacuna que pode ser preenchida com trabalhos que consigam ampliar sua representatividade na literatura brasileira. (LUCENA, 2007, p.11).

Para Lucena, a tensão entre memória e esquecimento surge como questão importante nos contos e romances de Telles. Não menos consideráveis, segundo o pesquisador, são os temas da solidão, da loucura, da morte e do amor. Choque de gerações e mudança de costumes também são algumas das marcas da ficcionista apontadas por Lucena.

Posteriormente, no artigo “Sobre lembrar e esquecer nos textos ficcionais”, publicado na revista *Interdisciplinar – Revista de estudos em língua e literatura – Edição especial 90 anos de Lygia Fagundes Telles*, Lucena fala que a dialética memória/esquecimento é o que dá sustentação a muitos dos textos de Telles. Na percepção dele, são necessários mais estudos e pesquisas que aclarem as “estratégias da ficção e do testemunho de Lygia Fagundes Telles em torno da memória, ressaltando-a como traço constitutivo importante.” (LUCENA, 2013, p.70). Assim sendo:

Ao desenvolvermos nossa análise sobre esta problemática, percebemos que este recurso não consta apenas em seus escritos considerados “memorialistas”. Em boa parte da sua ficção o modo angustiante de como as personagens lidam com o passado é um elemento norteador. Ou seja, é a partir das ações de lembrar e esquecer que muitas das histórias de Lygia Fagundes Telles se desenrolam e que conflitos são urdidos (quase sempre sem resolução), o que demonstra o quanto a memória deflagra conflitos. Nossa intenção é destacar essa tensão, uma vez que, em seu caso, a memória é recurso que movimenta, açoda, culpa e provoca angústias, atuando como antagonista em diversas tramas da autora. (LUCENA, 2013, p. 70-71).

Alguns contos e romances da autora, segundo o pesquisador, nunca receberam uma abordagem analítica que levasse em conta a importância que a memória tem em seus enredos, entre estas obras elencadas por Lucena está *Ciranda de pedra*. Esta constatação, portanto, é uma das justificativas para o desenvolvimento desta tese.

Na sequência do artigo, Lucena explica que as personagens de Telles, tanto nos contos como nos romances, vivem imersas na temporalidade, elas não se desligam da memória, do tempo que já foi, das coisas perdidas, do ontem que

está no hoje. Neste sentido, Telles faz parte de uma tradição consistente na literatura brasileira:

Ao explorarmos esta vertente devemos lembrar que a escritora se insere num extenso filão da literatura brasileira. Autores como Oswald de Andrade (*Memórias sentimentais de João Miramar e Um homem sem profissão*), Murilo Mendes (*A idade do serrote*) e Lúcio Cardoso (*Crônica da casa assassinada*), por exemplo, se destacaram com obras marcadas pela memória e não são, necessariamente, autobiográficas; “grupo” que se estende a nomes como José Lins do Rego (*Fogo morto*), Graciliano Ramos (*Infância e Memórias do cárcere*) e Rachel de Queiroz (*O quinze*), entre outros, da chamada literatura regionalista. Um autor sempre citado é Pedro Nava, autor de títulos como *Baú de ossos*. (LUCENA, 2013, p. 71).

Além de apontar personagens que querem esquecer fatos do passado ou que gostariam de lembrá-lo, Lucena sublinha que as narrativas de Telles, sejam ficcionais ou de testemunho, expõem uma temática da memória, do esquecimento e da lembrança. Em síntese, o autor defende que devem ser pesquisadas as diversas nuances oferecidas pela memória na obra de Telles, objetivando suscitar reflexões sistemáticas e aprofundadas acerca deste aspecto da produção da autora. As personagens de Telles raramente se conformam com a mudança das coisas, com a passagem do tempo e com o envelhecimento das pessoas:

Grande parte da ficção lygiana resiste a tudo isso. Presas a situações vividas no passado, quase sempre resta às suas personagens a melancolia saudosista ao lembrar o que passou e não volta mais, vontade de recuperar o irrecuperável. Com isso, anseiam congelar o passado, na expectativa (vã) de fugirem do presente. Resistência que demonstra como as personagens de Lygia Fagundes Telles lidam com o passado: de forma áspera, angustiada, conflituosa, por acreditarem que se trata do melhor período de suas vidas – mais feliz, próspero e harmônico, daí insistirem em preservá-lo. Este lamento pelo que não volta mais é tão frequente na obra da autora que alcança não só personagens experientes, idosas, mas, inclusive, jovens, como é o caso de Virgínia, a protagonista de *Ciranda de pedra*, que acompanha vários lances da transição histórica dos anos 1950/60. Com frequência, elas são incapazes de enxergar o novo. Insatisfeita, resta à jovem lembrar períodos de felicidade, mas as lembranças, além de dolorosas e traumáticas,

não conseguem fazê-la apagar o presente. (LUCENA, 2013. p. 74-75).

Lorena Sales dos Santos, na dissertação *Vestígios do Gótico nos contos de Lygia Fagundes Telles* (2010), da Universidade de Brasília, pontua que “Lygia Fagundes Telles não recebe ainda uma atenção constante da crítica: encontrando-se, de fato, poucos trabalhos sobre a sua obra.” (SANTOS, 2010, p. 58).

A pesquisadora Cibelle Figueiredo Migliorança, em *As reverberações de um gato narrador em As horas nuas de Lygia Fagundes Telles* (2018), da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, defende que “Ainda são raros os trabalhos acadêmicos sobre Lygia Fagundes Telles. Os estudos existentes sobre a escritora estão voltados principalmente para análise estrutural da sua obra. Centrando-se na construção narrativa, no fluxo de consciência e no Feminismo.” (MIGLIORANÇA, 2018, p.07).

Entretanto, surgiram, sobretudo nos últimos anos, vários estudos sobre a literatura de Telles. Principalmente após 2013, quando a autora celebrou seus noventa anos de idade. Todavia, tais estudos, na maior parte, centram-se em perspectivas e temáticas semelhantes. Desta forma, justificamos a necessidade de nossa pesquisa, propondo uma nova leitura do primeiro romance da autora (de certo modo um pouco esquecido) sob o viés da memória, que ora aprisiona, ora liberta. Realizamos nosso estudo sobre a memória em *Ciranda de pedra* buscando aumentar as possibilidades de leitura do romance, e da prosa da escritora de forma geral.

Além do que já falamos, cabe ressaltarmos que são poucas as pesquisas que versam sobre os romances de Telles, a grande parte dos estudos existentes tratam dos contos. Uma das exceções é a tese *Os romances de Lygia Fagundes Telles: uma tessitura narrativa na senda do humano* (2015), de Dina Teresa Chainho Chora, da Universidade de Lisboa, na qual temos uma análise estrutural dos romances. Na visão da pesquisadora, Telles é “um dos nomes proeminentes da literatura brasileira contemporânea e cuja obra é admirada dentro e fora das fronteiras do seu país natal.” (CHORA, 2015, p. 09).

Para concretizarmos nossa análise do romance *Ciranda de pedra* (2009), organizamos esta tese em cinco capítulos. Após este capítulo de apresentação, no segundo capítulo, falamos sobre a relação entre o ser humano, a memória e a literatura. Mostramos aspectos históricos, simbólicos e mitológicos da memória e, também, como a mesma foi retratada em algumas obras literárias que têm ressonância com o nosso estudo. Além disto, abordamos algumas significações que a memória adquire na obra de Telles de maneira geral.

No terceiro capítulo, analisamos como a memória é representada e tematizada no romance *Ciranda de pedra*, memória esta que se desdobra em questões de pertencimento, exclusão, rememoração de situações dolorosas, identidade e o embate entre passado X presente, memória X esquecimento. Além disso, exploramos os aspectos míticos e simbólicos da memória presentes no romance e as questões relacionadas ao luto e à memória dos mortos.

No quarto capítulo, discorremos sobre os duplos psicológicos e/ou sobrenaturais da protagonista. Falamos do processo de metamorfose psicológica e simbólica da personagem, possibilitada pelo acerto de contas com a memória e o passado. Tal processo que abre novos caminhos para a protagonista se libertar de uma situação de opressão é realizado através de uma travessia memorialística e simbólica. No quinto e último capítulo, apresentamos as considerações finais que encerram esta tese.

Convém, antes de seguirmos adiante, explicitarmos as perspectivas teóricas que embasam a nossa metodologia de análise do texto literário, na qual adotamos uma abordagem interdisciplinar, dada à complexidade do texto literário propriamente dito e da temática da memória.

Salvatore D' Onófrio, na obra *Forma e sentido do texto literário* (2007), elenca alguns dos principais métodos de análise do texto literário, tais como: formalismo, psicanálise, psicologia, crítica sociológica, fenomenologia, semiologia etc. Segundo o autor, “apesar das peculiaridades de cada método, cada qual ressaltando mais um aspecto da obra literária do que outro, eles não são incompatíveis entre si.” (D'ONÓFRIO, 2007, p.13-14). Portanto, o autor explica que a interpretação do texto literário exige diferentes tipos de abordagens, nenhuma teoria sozinha consegue explicar uma obra:

Efetivamente, se o objeto da crítica (o texto literário) é, por natureza, poliédrico e polissêmico, ele não pode ser analisado e compreendido em sua integridade por um sujeito (o crítico) que não possua uma variedade de critérios de abordagem. É impossível encontrar uma forma ou um modelo que sirva, com a mesma eficácia, para a análise e interpretação quer de um poema ou de um romance; quer de uma narrativa popular ou de uma obra erudita; quer de um poema épico ou de uma poesia lírica. A análise de tipo proppiano, realizada sobre contos folclóricos, não teria a mesma aplicabilidade se o texto fosse joyceano; a abordagem linguística a que Roman Jakobson submete o poema “Ulysses” não teria sentido se aplicada a outros poemas de Fernando Pessoa, como, por exemplo, “O guardador de rebanhos”, em que não existem esquemas estróficos e rítmicos. Dependendo, portanto, da especificidade do texto em exame, o pesquisador deve recorrer ao auxílio ora da teoria da versificação, ora de modelos linguísticos e semióticos; ora da teoria da informação, ora de elementos ideológicos e de códigos culturais que envolvem o mundo do autor e do leitor. (D’ONÓFRIO, 2007, p.14).

Roland Barthes também sugere a interdisciplinaridade e o intercâmbio na análise dos textos literários. Segundo o teórico francês, a interdisciplinaridade consiste em criar um objeto novo que não pertença a ninguém e, ao mesmo tempo, pertença a todos, e o texto literário seria um desses objetos. O pensador privilegia o campo literário como *locus* interdisciplinar por excelência. Em sua *Aula* (2008), o autor desvela os diversos saberes que a literatura amalgama: “A literatura assume muitos saberes. Num romance como *Robinson Crusoé*, há um saber histórico, geográfico, social (colonial), técnico, botânico, antropológico (Robinson passa da natureza à cultura).” (BARTHES, 1979, p. 16).

Se todas as disciplinas tivessem que ser abolidas do ensino e só pudéssemos escolher uma para permanecer “é a disciplina literária que deveria ser salva, pois todas as ciências estão presentes no monumento literário.” (BARTHES, 1979, p. 16). Portanto:

É nesse sentido que se pode dizer que a literatura, quaisquer que sejam as escolas em nome das quais ela se declara, é absolutamente, categoricamente realista: ela é a realidade, isto é, o próprio fulgor do real. Entretanto, e nisso verdadeiramente enciclopédica, a literatura faz girar os saberes, não fixa, não fetichiza nenhum deles; ela lhes dá um lugar indireto, e esse indireto é precioso. Por um lado, ele permite designar saberes possíveis - insuspeitos, irrealizados: a literatura trabalha nos

interstícios da ciência: está sempre atrasada ou adiantada com relação a esta, semelhante à pedra de Bolonha, que irradia de noite o que aprovionou durante o dia, e, por esse fulgor indireto, ilumina o novo dia que chega. A ciência é grosseira, a vida é sutil, e é para corrigir essa distância que a literatura nos importa. (BARTHES, 1979, p. 16-17).

Isso posto, entendemos que se a literatura por si só já engloba muitos saberes e domínios, seu estudo também deve se aventurar e dialogar com as mais diversas áreas do conhecimento, promovendo, deste modo, novas leituras e sentidos.

Tzvetan Todorov, em *A literatura em perigo* (2017), desvela que a literatura tende a ser vista de forma redutora dentro das instituições, como se a mesma tratasse apenas de um mundo à parte, fora da realidade e do tempo. No entanto, o teórico sublinha que a literatura não pode ficar presa apenas a matéria linguística dos textos. Nas palavras dele, a literatura “não nasce no vazio, mas no centro de um conjunto de discursos vivos, compartilhando com eles numerosas características.” (TODOROV, 2017, p.22).

Indo mais longe, o autor explana que a literatura é um projeto de conhecimento do ser humano e do mundo, o que implica a rejeição de um estudo dela que opte pela materialidade desligada dos discursos vivos. Por ter começado seus estudos no campo formalista, o crítico faz uma *mea-culpa* por alguns grilhões que insistem em aprisionar a literatura. Dentro desta perspectiva, o autor entende que é necessário um equilíbrio: “a meu ver, tanto hoje como naquela época, a abordagem interna (estudo das relações dos elementos da obra entre si) devia completar a abordagem externa (estudo do contexto histórico, ideológico, estético).” (TODOROV, 2017, p. 36).

Antonio Candido, em *Literatura e sociedade* (2006), explica que os fatores externos à obra literária, sozinhos não explicam a mesma. Corolariamente, se analisarmos o texto literário apenas em seus aspectos estruturais e formais, a análise será empobrecida, pois a sociedade e o contexto histórico penetram na estrutura da ficção. Então, Candido fala que antes procurava-se mostrar que o valor e o significado de uma obra dependiam de ela exprimir ou não certo aspecto da realidade. Posteriormente, adotou-se à posição oposta. Buscou-se mostrar que o processo de representação dentro uma obra é secundário, e que

a sua importância deriva das operações formais postas em jogo, conferindo-lhe uma peculiaridade que a torna, de fato, independente de quaisquer condicionamentos externos:

Hoje sabemos que a integridade da obra não permite adotar nenhuma dessas visões dissociadas; e que só a podemos entender fundindo texto e contexto numa interpretação dialeticamente íntegra, em que tanto o velho ponto de vista que explicava pelos fatores externos, quanto o outro, norteado pela convicção de que a estrutura é virtualmente independente, se combinam como momentos necessários do processo interpretativo. Sabemos, ainda, que o externo (no caso, o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, interno. (CANDIDO, 2006, p. 13-14).

Dante Moreira Leite, no livro *Psicologia e literatura* (1987), da mesma forma que os autores supracitados, assegura a importância do diálogo da literatura com outras áreas, em especial com a psicologia:

Em primeiro lugar, se é errado pensar na literatura em função de alguma outra coisa – política, psicologia, sociologia, filosofia – não se deve esquecer que, frequentemente, a literatura pretende atingir esses domínios. Embora se possa dizer que o valor de uma obra literária independe de suas suposições extraliterárias, essa afirmativa apenas em parte é verdadeira. A obra de arte maior sempre inclui uma visão do mundo que, embora possa ser discutida ou negada, faz parte integrante de seu sentido. Em segundo lugar, embora a “verdade artística” não possa ser identificada à verdade científica ou à filosófica, também não pode ser ignorada ou considerada aspecto secundário. (LEITE, 1987, p. 16).

Seguindo esta reflexão, o autor fala em conciliar diferentes perspectivas. Ele diz que chega a ser desnecessário discutir a legitimidade da análise psicológica da literatura: “poder-se-ia dizer que é impossível comentar uma obra sem fazer menção a processos psicológicos, e que a escolha do crítico não consiste em utilizar, ou não, a psicologia, mas em utilizar a psicologia do senso comum ou a psicologia científica.” (LEITE, 1987, p.17). Para discutir e explicar

uma obra necessitamos fazer referências, direta ou indiretamente, à “ocorrências psicológicas, tais como a imitação, a sugestão, a percepção de formas, a descrição de personagens, a aprendizagem do gosto, e assim por diante.” (LEITE, 1987, p.17).

Além do mais, Leite contemporiza que se uma obra literária for analisada apenas em seus aspectos históricos e sociais, haveria o risco de reduzir a mesma somente a seus aspectos sociológicos, diminuindo a capacidade de percepção da riqueza simbólica atemporal que a boa literatura traz em si:

Se a arte se reduzisse aos seus aspectos sociais, teria apenas o sentido de luta, no momento de seu aparecimento, ou de documentário, depois da superação das condições em que nasceu. Se continua viva como obra de arte, isso se deve, entre outras coisas, ao fato de exprimir, além das condições sociais em que apareceu, uma condição humana, válida em situações muito diversas (LEITE, 1987, p. 32).

Leyla Perrone-Moisés, em seu ensaio “A criação do texto literário”, da obra *Flores da escrivainha* (1990), postula que a literatura e a representação do mundo pela literatura podem ter diversas acepções. A autora parte da concepção romântica de literatura em que o escritor é visto como um deus que produz a obra literária, ou seja, cria um mundo para os leitores, que seriam como Adão e Eva. No entanto, ao citar a expressão “criação do texto literário”, o vocábulo “texto” busca uma conciliação “entre o divino da gênese e o humano, demasiadamente humano do objeto criado” (PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 100).

Portanto, a palavra “criação” denomina um certo modo de olhar para a literatura. Da mesma forma, quando falamos em “invenção do texto literário”, “produção do texto literário”, “representação do texto literário” ou “expressão do texto literário”, já estamos trabalhando com outras perspectivas de analisar o texto literário. Por isso, ela questiona: “E agora, como ficamos? O que faz o escritor? Cria? Inventar? Produz? Representa? Exprime?” (PERRONE-MOISÉS, 1990, p.102). As questões seguem sem respostas definitivas, contudo, felizmente, a literatura continua a existir. Desse modo: “A literatura parte de um real que pretende dizer, falha sempre ao dizê-lo, mas ao falhar diz outra coisa, desvenda um mundo mais real do que aquele que pretendia dizer.” (PERRONE-

MOISÉS, 1990, p. 102-103). Se a linguagem é sempre incompleta no que diz e o mundo também nos parece sempre insatisfatório, a literatura “nasce de uma dupla falta: uma falta sentida no mundo, que se pretende suprir pela linguagem, ela própria sentida como falta.” (PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 102-103).

A autora segue com a sua reflexão apontado que não é, e nem nunca foi, “fácil” viver. A arte existe porque a vida não basta. Neste contexto, é sempre bom lembrarmos as palavras de Fernando Pessoa: “A literatura, como toda a arte, é uma confissão de que a vida não basta.” (PESSOA, 2000, p.28). Deste modo:

A primeira falta é experimentada por todos, no mundo físico a que chamamos real. O mundo em que vivemos, o mundo em que tropeçamos diariamente, não é satisfatório. Essa é uma constatação a que se chega bem cedo, na existência. Ao nascermos, o primeiro esforço para respirar e o choro emitido em consequência já evidenciam a falta do conforto do útero materno. Nos dias e meses seguintes o bebê percebe (reclamando) o fato de que a mãe não está sempre presente, como ele o desejaria, ou de que seu corpo não está em permanente bem-estar. Esse descontentamento primário que nos traz o estar no mundo só faz acentuar-se pela vida afora, à medida que à simples sensação da falta se acrescentam as especulações racionais sobre como as coisas deveriam ser e não são. (PERRONE-MOISÉS, 1990, p.103)

Entretanto, será que somente em nossa época é que viver parece difícil, complicado? Perrone-Moisés diz que quando fala que o mundo real não é satisfatório, pensa-se logo no mundo atual, desde as guerras até os problemas gritantes de nossa realidade brasileira:

Mas seria ilusório pensar que nos cabe o doloroso privilégio de viver um real insatisfatório. Todos os momentos da história do homem foram vividos como insatisfatórios ou mesmo como insuportáveis. Flaubert gostava de lembrar São Policarpo, um mártir do século II da nossa era, que dizia: “Meu Deus, em que século me fizeste nascer!”. Dezessete séculos mais tarde, o escritor francês retomava essas palavras como suas. [...] Podemos arrematar com Borges em sua fina ironia, dizendo a respeito de alguém: “Coube-lhe, como a todos, maus tempos para viver”. O que torna o real de nosso momento histórico mais agudamente insatisfatório é a maior complexidade de dados de que dispomos, aumentando nossa capacidade de conhecer e,

paradoxalmente, impedindo-nos de chegar a uma visão do conjunto. (PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 103).

Segundo a autora, uma das formas de transcender a insatisfação existencial que nos acomete é “fazer pequenos consertos no real: pela imaginação, pelo faz-de-conta, que nos compensa por alguns momentos, da insatisfação causada pelo real.”(PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 104.). A literatura sempre aponta “para o que falta, no mundo e em nós. Ela empreende dizer as coisas como são, faltantes, ou como deveriam ser, completas. Trágica ou epifânica, negativa ou positiva, ela está sempre dizendo que o real não satisfaz.”(PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 104). Deste modo, “a literatura nunca está afastada do real. Trabalhar o imaginário pela linguagem não é ser capturado pelo imaginário, mas capturar, através do imaginário, verdades do real que não se dão a ver fora de uma ordem simbólica.” (PERRONE-MOISÉS, 1990, p.109).

Dentro desta ótica, a teórica indica que a literatura não pode ser desassociada do mundo real e dos outros discursos que a circundam. Ela explica que é inegável que devemos encontrar diferentes apoios de leitura “buscados nas ciências do homem” (PERRONE-MOISÉS, 1990, p.11), mas sem perder de vista a especificidade do discurso literário, pois as outras ciências humanas “acabam sempre revertidos na convicção de que os escritores sabem mais, de que as ciências têm muito a aprender com a literatura, e não o inverso.” (PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 11).

Tendo em vista o que falamos neste capítulo, afirmamos a necessidade de percorrer diferentes caminhos do conhecimento para podermos analisar a intrincada tessitura da memória no romance *Ciranda de pedra* (2009).

2- O EMBATE ENTRE MNEMÓSINE E LETE

Neste capítulo, falaremos sobre alguns aspectos da relação dos seres humanos com as suas memórias através dos tempos. Serão destacados alguns pontos que julgamos importantes desta relação sem, no entanto, termos nenhuma pretensão totalizadora.

Posteriormente, abordaremos algumas, entre as muitas, faces da memória na literatura. E, por fim, focalizaremos a presença da memória na ficção de Telles.

Desde a *Teogonia*, de Hesíodo, e o *Deuteronômio*, a tradição ocidental tem reconhecido, gradualmente, a importância central da memória para a civilização humana. A maior parte das sociedades dispõem de um leque de formas de conservação de seu conhecimento e manutenção de suas instituições: rituais, símbolos, epopeias, escrituras sagradas, historiografia, ficção, códigos legais, mitologias etc.

No século XIX, a memória *stricto sensu* e a história começam a se estabilizar como campos distintos e a historiografia começa a monopolizar o direito de determinar e interpretar os acontecimentos relevantes do passado. Paralelamente à institucionalização da historiografia como disciplina científica – de certa maneira a disciplina de referência para o século XIX – e reagindo a essa hegemonia, desenvolveram-se tentativas de colocar em destaque uma função distinta, relacionada aos processos vitais e à experiência humana: a memória.

Já no fim do século XIX, Nietzsche e Bergson, de certo modo, abriram caminhos para uma virada nessa relação. Nietzsche apregoou os malefícios de um excesso de história e memória. Bergson deu ênfase para a percepção da lembrança, mostrando a relevância da memória para o momento presente.

No século XX, a memória se converteu, progressivamente, em objeto central de várias disciplinas e campos do conhecimento. Freud baseou seu modelo da psique e sua terapia na indagação da memória individual, dando um novo significado para a forma como cada um “armazena” o mundo. Já Jung, ao consagrar a ideia de um “inconsciente coletivo”, isto é, um reservatório de imagens latentes, chamadas de arquétipos ou imagens primordiais (que cada pessoa herda de seus ancestrais e não se lembra de forma consciente, porém,

herda uma predisposição para reagir ao mundo da forma que seus ancestrais faziam), abriu caminhos para se pensar na dimensão coletiva da memória.

Após a Segunda Guerra Mundial e o Holocausto, linhas teóricas que enfatizam o aspecto coletivo da memória foram ganhando força progressivamente, exercendo um impacto cada vez maior em todas as ciências humanas e nas letras. Por um lado, o horror do genocídio e da guerra provocou novas formas de celebrações, lembranças e representações historiográficas, literárias e artísticas. Ao mesmo tempo, as instituições políticas e jurídicas foram, em alguns aspectos, obrigadas a refletir sobre como a memória de governos totalitários deveriam ser tratadas.

Conseqüentemente, as mais diversas disciplinas se viram impelidas com uma complexa fenomenologia da memória coletiva que demandava modelos teóricos e estudos especializados. Nas últimas quatro décadas, os estudos sobre a memória ganharam força no Brasil e nos países ocidentais em geral.

As artes, especialmente a literatura, participam destes processos com representações culturais que afirmam ou contestam as políticas de memória vigentes em dada sociedade. Estas expressões de arte, sejam arte da palavra, artes plásticas, artes cinematográficas, entre outras, catalisam os questionamentos que se dão entre o sujeito e a sociedade, memória individual e memória coletiva, gerando um potencial significativo para mudanças e revisões.

Os processos de lembrança e esquecimento, de anistia e castigo, de cristalização da memória em constituições e leis, de representações do passado na historiografia e nas artes, assim como o processo de reflexão filosófica acerca da memória, são atualmente eixos importantes no estudo das ciências humanas e das ciências da linguagem e vêm sendo analisados de forma interdisciplinar e transcultural.

2.1- O ser humano e a memória através dos tempos

Habitualmente, usamos a palavra memória para nos referirmos a uma vasta gama de atividades humanas, como, por exemplo: lembramo-nos do que aconteceu em certo dia, lembramo-nos de como fazer certas coisas, lembramo-nos de como nos sentimos, entre muitas outras situações que poderíamos elencar. Dependendo da perspectiva adotada, a memória poder ter muitos significados, sentidos, atributos e funções.

Segundo o *Dicionário eletrônico Aurélio da Língua Portuguesa* (2014), a etimologia do vocábulo memória deriva do latim e indica as seguintes significações:

1. Faculdade que se tem de adquirir informações, retê-las e, então, ser capaz de evocá-las. 2. Lembrança, reminiscência, recordação. 3. Celebridade, fama, nome. 4. Monumento comemorativo. 5. Relação, relato, narração. 6. Vestígio, lembrança, sinal. 7. Aquilo que serve de lembrança. 8. Dispositivo em que informações podem ser registradas, conservadas, e posteriormente recuperadas; armazenador; dispositivo de armazenamento. (FERREIRA, 2014).

Percebemos nas definições acima desde um sentido afetivo e identitário para a memória, como também um significado mais prático e tecnológico, bem como uma perspectiva psicológica de funções mnemônicas.

No prisma do neurocientista Ivan Izquierdo, em seu livro *Memória* (2018), temos a seguinte proposição:

Memória significa aquisição, formação, conservação e evocação de informações. A aquisição é também chamada de aprendizado ou aprendizagem: só se “grava” aquilo que foi aprendido. A evocação é também chamada de recordação, lembrança, recuperação. Só lembramos aquilo que gravamos, aquilo que foi aprendido. Podemos afirmar, conforme Norberto Bobbio, que **somos aquilo que recordamos**, literalmente. Não podemos fazer aquilo que não sabemos, nem comunicar nada que desconheçamos, isto é, nada que não esteja em nossa memória. Também não estão a nossa disposição os conhecimentos inacessíveis, nem fazem parte de nós episódios dos quais

esquecemos ou que nunca vivemos. O acervo de nossas memórias faz cada um de nós ser o que é: um indivíduo, um ser para o qual não existe outro idêntico. Alguém poderia acrescentar: “ e também somos o que resolvemos esquecer”. Sem dúvida; mas não há como negar que isso já constitui um processo ativo, uma prática de memória. Nosso cérebro “lembra” quais são as memórias quer trazer à tona, e evita recordá-las: as humilhações, por exemplo, ou as situações profundamente desagradáveis ou inconvenientes. De fato, não as esquece, pelo contrário, lembra-as muito bem e muito seletivamente, mas as torna de difícil acesso. (IZQUIERDO, 2018, p. 01, grifos do autor).

Em um sentido mais amplo a “palavra memória abrange desde os ignotos mecanismos que operam nas placas de meu computador até a história de cada cidade, país, povo ou civilização, incluindo as memórias individuais dos animais e das pessoas.” (IZQUIERDO, 2018, p.03). Em cada caso, a memória tem uma dimensão diferente, porque os mecanismos de aquisição e evocação são distintos. Para Izquierdo, muito além da comprovação biológica da complexa rede de neurônios que formam nossa memória – viver, lembrar e esquecer se confundem. Existir implica recordar e esquecer nos mais diferentes níveis e nuances.

A memória parece estar sempre envolvida quando nossas experiências, num dado momento, afetam o comportamento em tempos futuros. Como tal, a memória está imbricada em toda e qualquer forma de comportamento, quer manifesto, o que pode ser observado por outros, quer encoberto, o que só é conhecido pelo próprio sujeito. A memória configura-se como uma das mais complexas funções psicológicas, possibilitando ao indivíduo remeter-se às experiências passadas, auxiliando na comparação com experiências atuais e projetando-se nas prospecções e programas futuros. Talvez, por toda esta complexidade e importância da memória é que se nota um aumento significativo, nas mais diversas áreas do conhecimento de novos estudos sobre a memória.

O que se entende pela palavra “memória”? Se alguém afirma ter “boa memória para nomes”, compreendemos que pode normalmente dizer o nome correto das pessoas, algum tempo depois de lhes ter sido apresentado. Quando a denominação está certa, dizemos que a pessoa recordou o nome, quando este não pode ser apresentado, falamos que a pessoa o esqueceu.

Neste sentido, a palavra memória subentende uma capacidade para denominar pessoas, mas também é usada, muitas vezes, em referência a uma situação concreta, significando alguns mecanismos responsáveis pelo recordar e esquecer. A expressão “a minha memória me traiu”, muito usada por todos nós, parece refletir este outro sentido. A constatação de que “tenho muitas recordações felizes” ilustra ainda um outro uso comum da memória, isto é, entendemos que o locutor pode voltar a experimentar certos aspectos de eventos passados. Por exemplo, será capaz de recordar o aspecto da igreja no dia de seu casamento, ou seja, poderá evocar uma “imagem” da cena. Reviverá, também, algumas de suas sensações emocionais deste dia. É quase certo que vai se lembrar da data do acontecimento. Quando é usada assim, a memória se refere ao que é recordado.

Numa perspectiva filosófica, Nicola Abbagnano, em *Dicionário de filosofia* (2007), faz uma síntese entre os vários filósofos que ao longo da história discutiram sobre a memória, desde Aristóteles e Platão até Hegel e Hume. A memória é vista então como:

Possibilidade de dispor dos conhecimentos passados. Por conhecimentos passados é preciso entender os conhecimentos que, de qualquer modo, já estiveram disponíveis, e não já simplesmente conhecimentos do passado. O conhecimento do passado também pode ter formação nova: por exemplo, dispomos agora de informações acerca do passado de nosso planeta ou de nosso universo que não são recordações. Conhecimento passado também não é simplesmente marca, vestígio, pois estas são coisas presentes, não passadas. A tristeza ou a imperfeição física causadas por um acidente não são a memória desse acidente, apesar de serem vestígios dele, ao passo que a recordação pode estar disponível e pronta, sem precisar da ajuda de nenhum vestígio, como no caso da fórmula para o matemático e, em geral, das lembranças de correntes da formação ou de hábitos profissionais. A memória parece ser constituída por duas condições ou momentos distintos: 1º. Conservação ou persistência de conhecimentos passados que, por serem passados, não estão mais à vista: é a memória *retentiva*; 2º possibilidade de evocar, quando necessário, o conhecimento do passado e torná-lo atual ou presente: é propriamente a *recordação*. (ABBAGNANO, 2007, p.759).

Paul Ricoeur, em *A memória, a história e o esquecimento* (2007), parte de Platão e seu respectivo modelo de memória. Platão propôs um modelo de memória baseado nas lâminas de cera para escrever: o filósofo observou que as recordações se tornam menos distintas, de um modo semelhante às impressões feitas numa lâmina de cera. Neste modelo, o ato de escrever é equivalente à aprendizagem do material, a lâmina de cera representa uma reserva de memória e a leitura das inscrições é como a tentativa de recordar o material. O esquecimento é atribuído às mudanças que ocorrem na reserva de memória, pois as informações dissipam-se com o passar do tempo.

Santo Agostinho, em suas *Confissões* (2014), adiantou alguns conhecimentos e proposições sobre a memória que seriam verificados e provados somente muitos séculos depois. Percebemos que suas ideias acabaram reverberando através dos tempos:

Chego aos campos e vastos palácios da memória onde estão tesouros de inumeráveis imagens trazidas por percepções de toda espécie. Aí está também escondido tudo o que pensamos, quer aumentando quer diminuindo ou até variando de qualquer modo os objetos que os sentidos atingiram. Enfim, jaz aí tudo o que se lhes entregou e depôs, se é que o esquecimento ainda não absorveu e sepultou. (AGOSTINHO, 2014, p. 245).

Entendemos a memória nesta tese como uma propriedade/capacidade mental que os seres humanos têm de conservar e lembrar de eventos, sentimentos, coisas, pessoas e situações passadas. É a memória que nos dá identidade, que nos ajuda a pensar quem somos, que nos dá a sensação de pertencimento. Ao mesmo tempo que a memória fornece uma condição diferenciada para o ser humano em relação aos outros seres vivos, ela também tem seu aspecto sombrio. A memória pode açoitar, perturbar, e é impossível fugir dela. Além disso, a memória é traiçoeira, seletiva e fantasiosa. Porém, não ter memória pode significar a morte em plena vida.

A memória é uma possibilidade de os seres humanos transcenderem o tempo e a finitude. Mnemósine, a “memória”, é a mãe de todas as musas. Desta forma, a memória é o princípio dos princípios. Ela é a matriz inventiva para todas as artes humanas, de todo fazer humano, de toda produção de ideias. Ter

memória, em nosso entendimento, é ter vida. A memória e a invenção, ou o que hoje denominamos “criatividade”, se não são uma só coisa, estão muito próximas de sê-lo. Para criar, para simplesmente pensar, nós, seres humanos, precisamos de alguma ferramenta ou máquina mental, e esta máquina/dispositivo, que vive nas intrincadas redes de nossos cérebros, é a memória.

Os autores e respectivas teorias que trazemos ao longo deste estudo, embora tenham divergências entre si, em nossa ótica, acabam por complementarem-se, pois, a memória é complexa e sinuosa. Acreditamos que é impossível abordar a memória com apenas uma teoria ou perspectiva.

Frances A. Yates, em *A arte da memória* (2007), apresenta uma história da memória, focalizando diversos aspectos do ser humano com a “arte de lembrar”. Primeiramente, a autora discorre sobre como as pessoas aprendiam a memorizar, através do que ela chama de “mnemotécnicas”, grandes quantidades de informação, antes do advento da escrita.

Yates acompanha a arte da memória desde seu tratamento pelos oradores gregos, passando por suas transformações medievais, até as formas esotéricas do Renascimento e, finalmente, seu uso no século XVII. “Mnemotécnica”, segundo a autora, significa “arte da memória”, e a arte, neste seguimento, é compreendida no seu sentido antigo de “técnica”. A autora demonstra a longa tradição que a mnemotécnica percorre partindo de sua lenda fundadora.

Tal lenda foi contada pelo orador romano Marco Túlio Cícero e o herói desta história é o poeta grego Simônides de Ceos (aproximadamente 557- 476 a. C.). Durante um banquete oferecido por um nobre da Tessália chamado Scopas, o poeta Simônides de Ceos entoou um poema lírico em honra de seu anfitrião, mas incluiu uma passagem de louvor a Castor e Pólux. De forma mesquinha, Scopas disse ao poeta que só pagaria a metade da soma combinada pelo panegírico e que ele cobrasse a diferença dos deuses gêmeos, a quem havia dedicado a metade do poema:

Um pouco mais tarde, Simônides foi avisado de que dois jovens o aguardavam do lado de fora, para falar com ele. Retirou-se do banquete mas não encontrou ninguém. Durante sua ausência, o teto do salão desabou, matando Scopas e todos os convidados sob os escombros; os corpos estavam tão deformados que os

parentes que vieram reconhecê-los para cumprir os funerais não conseguiram identificá-los. Mas Simônides recordava-se dos lugares dos convidados à mesa e assim pôde indicar aos parentes quais eram os seus mortos. Castor e Pólux, os jovens invisíveis que haviam chamado Simônides, haviam pago generosamente sua parte do panegírico, tirando-o do banquete pouco antes do desabamento. E essa experiência sugeriu ao poeta os princípios da arte da memória, da qual se diz ser o inventor. Ao notar que fora devido a sua memória dos lugares onde os convidados se haviam sentado que pudera identificar os corpos, ele compreendeu que a disposição ordenada é essencial a uma boa memória. (YATES, 2007, p. 17-18).

Esta narrativa de como Simônides seria o inventor da arte da memória é contada por Cícero, em *De oratore*. O orador romano depreendeu que Simônides descobriu que as pessoas que desejam treinar a memória, devem selecionar lugares e absorver imagens mentais das coisas as quais desejam lembrar, guardando essas imagens nesses lugares. Assim, há uma indissociabilidade entre lugar/espço e memória. De forma que a ordem dos lugares preserve a ordem das coisas, e as imagens das coisas representem as próprias coisas.

Do mesmo modo que a humanidade desenvolveu ao longo dos séculos mnemotécnicas (formas de memória e memorização), Harald Weinrich, em *Lete: arte e crítica do esquecimento* (2001), defende que os seres humanos, desde a Antiguidade até os dias de hoje, criaram uma “arte do esquecimento”, ou seja, uma “letotécnica”. A partir dos mitos gregos sobre o rio do esquecimento, que falaremos com mais especificidade posteriormente, Weinrich explora o olvido, traçando uma história cultural do esquecimento:

Ninguém está a salvo do esquecimento. Todos já passaram pela experiência de ter esquecido uma coisa ou outra, ou mesmo de ter esquecido completamente muito do conhecimento arduamente adquirido. Ninguém pode permitir-se dizer levemente: É inesquecível! Isto eu jamais esquecerei! O homem está naturalmente sujeito à lei do esquecimento, ele é fundamentalmente um *animal obliviscens*. (WEINRICH, 2001, p.11).

Junto à dimensão íntima e privada do esquecimento, temos também uma esfera pública do esquecimento que “nas situações extremas da vida política, pode exprimir-se como um esquecimento ora decretado, ora proscrito.” (WEINRICH, 2001, p.13). Será que nos dias de hoje, onde recebemos uma espécie de overdose de informações e, ao mesmo tempo, dispomos de meios digitais e eletrônicos aparentemente infinitos, não há mais lugar para o esquecimento? Vivemos enfim no paraíso de uma autêntica cultura da memória? Esta poderia ser uma perigosa ilusão:

É precisamente no momento em que nos servimos cada dia de uma informática que – real ou aparente – “não esquece nada”, que se torna urgente saber que uso razoável devemos fazer da tecla “apagar”, mantendo no espírito a máxima de Édouard Herriot: “A cultura é o que permanece no homem quando ele tudo esqueceu.” (WEINRICH, 2001, p. 13).

De modo semelhante, Régine Robin, em *A memória saturada* (2016), preconiza que na atualidade devemos ter cautela quanto a suposta segurança que os meios digitais e virtuais de armazenamento da rede mundial de computadores oferecem. Em suas palavras:

Com a passagem à digitalização e a mudança de suporte, com a desmaterialização do virtual, podemos imaginar a presença de um novo infrator que virá silenciosamente destruir esses novos suportes sem que percebamos. E, então, um dia, os arquivos são devastados como um castelo de cartas, lugar vazio onde toda a memória do mundo teria desaparecido. Os especialistas asseguram que tal catástrofe jamais poderia acontecer. Acreditemos neles, é preciso sonhar! (ROBIN, 2016, p.23).

Voltando a Weinrich (2001), o autor fala que o esquecimento seria como a outra face da mesma moeda da memória. Ou seja, eles se relacionam e se interseccionam, quem sabe o esquecimento está mais próximo da memória do que parece ao primeiro olhar? Esta é uma pergunta que deu origem a outra conhecida narrativa da Antiguidade, muito próxima da anedota de Simônides.

O teórico retoma a história de Simônides, relatada por Cícero, a qual Frances Yates embasa o seu estudo sobre a mnemotécnica. Segundo Weinrich, um contemporâneo do poeta Simônides, que historicamente é bem mais conhecido que ele, foi o político ateniense Temístocles (cerca de 524 – 459 a.C.). Apesar de ter sido importante para o desenvolvimento de Atenas e ter feito façanhas bélicas, quando ficou velho foi submetido a um júri popular e acabou sendo banido da cidade, terminando seus dias como um refugiado no reino persa, onde cometeu suicídio. Simônides e Temístocles são ligados entre si pelos textos de Cícero.

Certo dia, Simônides teria procurado Temístocles oferecendo-se para ensinar-lhe a arte da memória, de modo que com a ajuda dela ele “pudesse recordar-se de tudo”. Temístocles respondeu que não precisava de uma arte da memória. Antes de recordar tudo que fosse possível, preferia aprender a esquecer aquilo que quisesse esquecer. Segundo outra versão da mesma anedota, Temístocles teria respondido de maneira categórica que não estava interessado em uma arte da memória (*ars memoriae*), mas, em vez disso, em uma arte do esquecimento (*ars oblivions*):

Daí, numa formulação anedótica, nasceu a ideia de uma arte do esquecimento (*ars oblivionis*, *ars oblivionalis*) que não desapareceria mais do mundo. Vamos reencontrá-la também sobre outros nomes, como, por exemplo, “amnestonica” (segundo amnesia, esquecimento), “letognômica” ou “letotécnica” (ambas tiradas de “Lete”, o mítico rio do esquecimento). Cícero também sabe relatar o que inquietava especialmente o general ateniense em matéria de lembrar e esquecer. Segundo, palavras textuais de Cícero, o problema dele era o seguinte: “Também o que não quero guardar na lembrança, eu guardo; mas o que quero esquecer, não posso esquecer” (WEINRICH, 2001, p.32).

Tanya Renner, no livro *Psicologia* (2012), narra um episódio contemporâneo envolvendo o esquecimento. Em um dia aparentemente normal, um economista chamado Doug Bruce entrou em uma delegacia de Coney Island (Nova Iorque) e disse aos policiais que não sabia qual era o seu nome. Sem documentos ou identificação, ele havia acordado alguns minutos atrás em uma

estação do metrô, bem confuso, mas ileso. Ele teve o que os médicos chamam de “amnésia retrógrada total”.

Bruce era capaz de formar frases sem problemas, mas não lembrava nada de seu passado, e somente alguns fatos desconectados a respeito do mundo. Ele foi internado para fazer exames em um hospital próximo e, posteriormente, fizeram uma ligação telefônica para o único número que Bruce, naquela época com trinta e cinco anos de idade, carregava consigo. Estava rabiscado em um papel encontrado na sua mochila. Ele foi buscado por um amigo e acompanhado até à sua casa no centro de Manhattan. Este homem em questão ainda não recuperou a memória, ele é basicamente como uma folha em branco, reaprendendo sobre a cultura, esportes, ciência, artes, ou seja, tudo, mas um pouco de cada vez.

A história de Doug Bruce suscita diversas questões sobre a natureza da subtração da memória: deve ter havido algum trauma que causou sua perda de memória, qual foi? Por que ele não era capaz de lembrar nada a respeito do seu passado ou de sua identidade? No entanto, como ainda se lembrava de falar, escrever e se vestir? Suas memórias perdidas voltarão algum dia? Acontecimentos como este ilustram não apenas o importante papel que a memória desempenha em nossas vidas, mas também a fragilidade da mesma. (RENNER, 2012).

Memória e esquecimento não são fenômenos totalmente antagônicos, de fato, eles se embatem, mas, concomitantemente, se retroalimentam. Para conseguir lembrar, é preciso também saber esquecer.

Assim como memória e esquecimento não estão tão distantes, o mesmo se dá com a relação entre memória e imaginação. Memória e imaginação, com efeito, não são como água e óleo, as duas se combinam, se misturam e se interseccionam. Paul Ricoeur afirma que “O problema suscitado pela confusão entre memória e imaginação é tão antigo quanto a filosofia ocidental.” (RICOEUR, 2007, p.27).

Raquel Rolando Souza, em “Memória e imaginário” (2010), faz uma aproximação interessante, que dialoga com esta tese, entre a compreensão do que é a memória e a sua relação com a imaginação simbólica e com os elementos do imaginário. Segundo Souza:

Para discorrer sobre memória, cuja essência é a imagem que se movimenta, preciso usá-la no momento em que a penso. Como um círculo ininterrupto de relações paradoxais entre realidade e ficção, através do qual a memória salta e exerce seu poder articulador de inteligibilidade, eu me encontro em uma espécie de gozo e sofrimento para redigir tudo aquilo que me ocorre e socorre na minha memória sobre a “memória”. Trata-la em seu aspecto sinestésico, através do qual os conteúdos do passado possam emigrar para o presente do ser-devaneante, pressupõe considerá-la nas relações intrínsecas do trinômio memória, imaginário e movimento. (SOUZA, 2010, p. 247).

Nesta tese, também fizemos uma confluência entre a memória na trajetória da protagonista da narrativa ora estudada com elementos simbólicos do imaginário, tendo em vista que tais símbolos são bastante presentes em *Ciranda de pedra*.

Esboçamos aqui apenas uma parte de nosso aporte teórico sobre a memória. No transcorrer desta tese, utilizaremos outros autores e teorias.

2.2- Algumas faces da memória ao longo da história da literatura

Desde os tempos primitivos, nas sociedades antigas, pouco a pouco, os seres humanos foram tomando consciência de sua condição temporal. Observando as águas dos rios e dos mares, olhando para o céu e observando a morte e a ressurreição da lua, vendo a trajetória do sol e o retorno dos cometas, os seres humanos descobriram que o tempo que passa pode também retornar. O tempo não é uma linha reta que se perde no horizonte, mas um círculo em movimento, graças à memória, com suas inesgotáveis possibilidades.

Em nossa psique, a roda da memória, interseccionada pela nossa condição efêmera, tem o poder, ainda que às vezes somente por instantes, de fazer o tempo interromper seu percurso, podendo também retroceder. Evocando as lembranças do passado, rememorando um tempo que parecia para sempre perdido, a memória cumpre o papel cíclico das rotas cósmicas, sendo uma forma de transcender o tempo e aplacar o esquecimento.

A literatura, ao longo do tempo, parece ter se apropriado desta ambiguidade temporal proporcionada pela memória humana, fazendo com que nas narrativas as personagens transitem em uma linha tênue, tornando plausível a incongruência de a memória fazer o tempo ser, concomitantemente, irre recuperável e recuperável. Por conseguinte, acreditamos que esta possibilidade proporcionada pela literatura busca responder às inquietações mais íntimas do ser humano.

Segundo Assmann:

Há muito tempo que recordação e literatura estão intimamente ligadas. Thomasin Von Zerclaere, autor de *O hóspede gaulês* (1215), uma obra doutrinária cortes sobre o bem viver, fez de *Memória e Imaginatio* uma dupla de irmãs que corporificam diversos aspectos da memória. *Imaginatio* é uma força sensorial que por meio da percepção viva antecipa-se à recordação e depois vem em auxílio dela, quando se trata de resgatar os conteúdos recordados. *Memoria* corresponde à pura força de armazenamento; ela é comparada a um comerciante que sabe economizar e dispõe soberanamente de suas provisões. Os poetas são considerados especialistas dessa combinação de *Memória e Imaginatio*. Eles pintam os feitos passados dos heróis “como se eles fossem atuais”, o ouvinte escuta a aventura “como

se ele a visse diante de si”, como se diz em um outro texto do século XIII. (ASSMANN, 2018, p. 114-115).

Deveras, há uma relação entre a memória e a escrita (seja de textos ficcionais ou não) que não é puramente casual. Na visão da autora, que aqui corroboramos, a escrita seria um dos primeiros e um dos mais importantes meios de armazenamento de memórias que a humanidade já inventou, e que dificilmente será superado. Tal convicção vai ao encontro do que falam Jean-Claude Carrière e Umberto Eco em suas conversas reunidas na obra *Não contem com o fim do livro* (2010). Segundo os autores, a invenção do livro é como a invenção da roda: uma vez inventada é impossível inventar a mesma coisa novamente. Eles comentam que os suportes modernos se tornam rapidamente obsoletos, enquanto o livro segue sempre atual:

Temos a prova científica da superioridade dos livros sobre qualquer outro objeto que nossas indústrias culturais puseram no mercado nesses últimos anos. Logo, se devo salvar alguma coisa que seja transportável e que deu provas de sua capacidade de resistir às vicissitudes do tempo, escolho o livro. (CARRIÈRE e ECO, 2010, p.36)

O livro é, sem sombra de dúvidas, um dos melhores armazenadores de memórias de todos os tempos.

O que foi vivido por um sujeito e não por outro, não faz parte do mundo interior do outro. Podemos dividir pedaços do nosso universo interior, ao falar e escrever, mas não podemos transmitir exatamente o que experimentamos. Ao falar e ao escrever, expressamos (ou tentamos expressar) o que vivemos no mundo exterior e interior. A soma das memórias do “Eu” com as memórias do “Outro” é o que vai nos caracterizar como sujeitos, plenos em individualidades, mas perpassados pelo coletivo e pelo plural dos outros.

O ser humano se busca e se une a outros seres humanos, e nesta soma acontece a construção da memória, tanto individual como coletiva. Nossas formas de interpretar e caminhar pela existência dependem de nossas memórias. O ato de rememorar é um modo que o homem encontra para fazer

uma reflexão sobre a sua trajetória na vida em um tempo e em um espaço. A memória possibilita aos seres a noção de identidade e o reconhecimento como parte de um grupo e de uma sociedade.

O homem é sobretudo um ser situado, tudo acontece “onde”, em algum lugar, em algum espaço. O ser humano também é um ser datado. Tudo acontece em um “quando”, isto é, o tempo está presente junto com o espaço em todas as histórias do homem. Mesmo que o tempo esteja sempre presente em nossas vidas e seja, de certo modo, as nossas vidas, nunca conseguimos compreendê-lo totalmente, assim como a morte, ele é um eterno mistério.

A ação de narrar e relembrar paga tributo a Cronos. O tempo não passa sem deixar rastros, “resíduos”, como disse Drummond. Estes fragmentos do que foi vivenciado e, posteriormente, ficaram parecendo adormecidos ou sem vida em nós, alimentam, pouco a pouco, o nosso tempo psicológico/interior.

O pouco ou o muito que ficaram residem nas lembranças de modo fragmentado, assim são as nossas memórias, sem uma lógica temporal precisa. Em nossas narrativas interiores, o tempo linear, muitas vezes, fica em segundo plano. Todavia, são os acontecimentos do nosso cotidiano que nos provocam/suscitam a memória e nos levam para o ontem, para o passado. Então, percebemos que o vivido não se perdeu totalmente, ele pode voltar, de um modo ou de outro, ainda que disfarçado.

Nossas memórias se projetam de maneira descontínua e variam seu nível de profundidade, mas nada se perde definitivamente. Tudo aquilo que foi vivenciado e que mexeu com nossas emoções, de uma forma ou de outra, retorna como peças de um mosaico que pode ser reconstruído, ainda que não como era originalmente. Este trabalho de recomposição, a partir dos restos do que sobrou consciente ou inconscientemente em nossa memória, pode ser preservado através da palavra falada e/ou escrita.

A palavra, escrita ou falada, torna-se memória. Nossas memórias revivem através das palavras. A linguagem é o que permite conservar e reavivar a imagem que cada geração tem das anteriores. Memória e palavra, no fundo, são praticamente inseparáveis. Lembramos o que ocorreu, muitas vezes, porque nos contaram. Ao (re)lembrar, atualizamos o tempo pretérito. O passado também tem futuro.

Felizmente, existem escritores que, desde tempos remotos, souberam balizar suas memórias pessoais e, também, a memória cultural e coletiva, transformando-as na arte da palavra. Os prosadores e os poetas tentam recuperar o tempo, os espaços, os fatos e as pessoas perdidas, através da palavra literária. O que parecia para sempre perdido acaba sendo recuperado, não só na literatura, mas sempre que contamos algo acontecido. Só que essa recuperação tem muito de verdade e muito de ficção, pois os fatos passados, às vezes, são recontados de uma maneira atualizada, de acordo com a nossa visão de mundo, de como somos hoje.

Ao compor a sua obra, o ficcionista/poeta, a todo o momento, retorna ao passado e dele recolhe material de vida, que passa a alimentar a sua arte. Os livros de literatura, mesmo os que não pertencem aos gêneros memorialísticos e autobiográficos, estão plenos de lembranças do autor. Obviamente, a ficção tem suas próprias regras e suas licenças poéticas, o que não a obriga a um compromisso com a “verdade” ou com a “história”. Além disso, é necessária a distinção entre autor e narrador. Porém, muitas vezes, as memórias do escritor, ainda que mascaradas, aparecem nas lembranças das personagens que narram o enredo ou nas de outras personagens que vivem a história ficcional, como protagonistas, antagonistas ou personagens secundárias.

Agora, vamos retroceder até a Antiguidade Clássica, mais especificamente até Homero, “pai” de todas as imagens. Na *Ilíada* (aproximadamente VIII a.C.) temos como exemplo da relação entre memória e esquecimento a história de Belerofonte, no canto VI (versos 200-3). Belerofonte sofre inexplicavelmente a cólera dos deuses, deste modo, odiado pelos deuses, vaga amargurado e solitário na planície de Aleia, com o coração cheio de tristezas, evitando o contato com outros homens. Então, Helena, por cujo amor todo homem está disposto a esquecer, fornece uma bebida, espécie de vinho misturado com ervas egípcias, que detém o poder do esquecimento. Tal bebida amortece as lembranças de Belerofonte, atenuando o desgosto e tencionando a resignação. (HOMERO, 2020).

Jean-Pierre Vernant, em *Mito e pensamento entre os gregos: estudos de psicologia histórica* (1990), entende que em Homero, e nos outros poetas gregos antigos como um todo, a memória assume grande importância. A memória do poeta grego diferencia-se da “simples” capacidade humana que os mortais têm

de recordar. Ela não é somente uma tentativa de reconstrução e transmissão do passado às gerações futuras. Para os gregos, a memória era sagrada, sendo privilégio apenas de alguns homens. A memória do poeta inspirado é uma espécie de onisciência, pois, mediante uma visão pessoal, ela permite ao poeta acesso direto aos acontecimentos que evoca, possibilitando que ele entre em contato com o mundo dos deuses e vislumbre, portanto, o passado, o presente e o futuro. A memória do poeta é, desta maneira, uma potência religiosa e confere à poesia o estatuto de palavra mágica.

À medida que transcende o tempo dos homens, o canto do poeta transcende os próprios seres humanos, não é a manifestação de uma vontade ou de um pensamento individual, é uma espécie de função social. Na Grécia Homérica, devido à associação entre “palavra” e “verdade”, a função do poeta é dupla: celebrar os deuses imortais e, concomitantemente, as façanhas dos homens corajosos.

Na *Odisseia* (HOMERO, 2014), que data aproximadamente de VIII a.C., temos episódios que representam o embate entre a memória e o esquecimento. No canto VII, Homero narra como, ao retornar de Tróia, tentando voltar para Ítaca, Ulisses é lançado num naufrágio na costa da ilha de Esquéria. Antes de ir embora, o rei Alcino convence Ulisses a contar tudo o que lhe aconteceu desde o dia em que deixou o império de Príamo. A narrativa que Ulisses conta ocupa quatro cantos da *Odisseia*, (IX-XII) e condensa os enormes obstáculos e os grandes perigos pelos quais, durante dez anos, Ulisses teve que passar para voltar para casa.

No que tange à memória, nos interessam especialmente quatro momentos em que Ulisses narra aos feácios seu embate contra o esquecimento, em favor da memória. Primeiramente, retrocedendo a narração, Ulisses fala dos lotófagos e de quando sua frota ainda era de doze navios. Ao chegar em uma ilha desconhecida, o herói homérico envia alguns companheiros de sua tripulação para averiguarem a ilha, mas estes homens não retornam mais. O que sucedeu foi que os nativos da ilha receberam bem os tripulantes, com muita hospitalidade, dando-lhes uma fruta com sabor de mel, chamada lótus. Os nativos frequentemente comiam esta fruta, por isso são chamados de lotófagos. Porém, este fruto, apesar do excelente sabor, tinha a propriedade mágica de promover o esquecimento a quem dele comia.

O segundo episódio em que Homero nos apresenta o esquecimento envolve a deusa Circe. No canto X, Ulisses, mais uma vez, atraca sua frota em uma ilha desconhecida e, novamente, manda emissários. Estes emissários encontram Circe, que através de sua vara mágica transforma todos em porcos e os prende em um chiqueiro, mas, mesmo sendo porcos, os homens não perdem a consciência humana. Entrementes, os emissários, antes de serem transformados, são embebedados pela traiçoeira Circe. Tal bebida também provoca o esquecimento, apagando a lembrança da pátria (HOMERO, 2014).

A terceira face do esquecimento na epopeia se dá com a ninfa Calíпсо, seu nome significa “ocultar” em grego, e Ulisses. Por sete anos, Ulisses fica com Calíпсо, embora exista um obstáculo no sentido de que Ulisses é mortal e Calíпсо é uma deusa imortal. Ulisses, mesmo relacionando-se com Calípsono, não esquece a sua vida anterior, ele sente angústia e chora olhando o mar, sem uma nau que pudesse levá-lo da ilha. Ele recusa a imortalidade e a eterna juventude oferecidas por Calípsono. Seu objetivo é a glória imortal de seus feitos cantados pelos Aedos, os poetas, aos homens. A personagem de Ulisses estava correta em seus objetivos, seus atos de coragem são lidos e rememorados até hoje, ele obteve o êxito que desejava, ganhou a imortalidade pelo poder da memória literária.

Cabe ressaltar ainda que na *Odisseia*, no Canto IV, Helena, de forma semelhante ao que ocorre na *Ilíada*, também usa uma bebida para provocar o esquecimento. Ela prepara uma poção egípcia para dar conforto, alegria e impedir o desespero de Telêmaco e de Menelau quando ambos lembram de suas perdas. (HOMERO, 2014).

Weinrich (2001) destaca que Homero é o primeiro, mas não o único, poeta da Grécia que concede à memória e ao esquecimento um lugar de honra na literatura. Nesta perspectiva, Hesíodo tem papel fundamental, pois na *Teogonia* ele apresenta pela primeira vez a deusa da memória, “Mnemósine”, que está próxima do dia claro e do deus do sol, Apolo, opondo-se à escura deusa do esquecimento, Lete, que é parente da Noite. As duas deusas têm seus direitos e seus reinos, as duas podem receber sacrifícios dos mortais, conforme desejem ajuda para lembrar ou esquecer:

Do esquecimento deseja-se cura e ajuda quando dor e sofrimento oprimem um mortal. Pois poder esquecer sua desgraça já é metade da felicidade. Disso sabem, na poesia, sobretudo os trágicos (principalmente Eurípides) e os poetas do amor (principalmente Alceu). E mais uma vez os *pharmaka* podem ajudar. Neles mostra-se novamente a ambivalência das forças espirituais humanas entre lembrar e esquecer. Na Grécia conhecem-se drogas para as duas coisas. Do lado da lembrança, o artista da memória Simônides, inventor já conhecido desta arte, confessa que tomou drogas que reforçam a memória. Do lado do esquecimento cresce-se às drogas conhecidas de Homero a planta Nepenthes, do Egito, que se mistura ao vinho e à qual se atribui ao poder de abrandar, através do esquecimento, sofrimento e dor, ira e raiva, bem como todos os demais males. A bela Helena apela para essa droga do esquecimento quando reconhece quanto sofrimento sua beleza causou a gregos e troianos. (WEINRICH, 2001, p. 38).

Desde o tempo dos gregos, aparece uma substância que até hoje não perdeu sua preferência no serviço da arte de esquecer:

Falo do vinho, que “espanta as preocupações” (Eurípides). O vinho é um precioso dom dos deuses e particularmente de Dionísio (em latim, Baco), cujo culto embriagador se espalha rapidamente na Grécia pós-homérica e em todo Mediterrâneo. Alceu, poeta de Lesbos, chama o vinho de “melhor das drogas” (*pharmakon ariston*), porque é a droga mais eficiente para fazer esquecer as preocupações. Os poetas de tempos mais modernos não pensam de maneira muito diversa. Entre tantos exemplos, destacaremos aqui apenas Schiller, que, como Goethe, sabia apreciar um bom vinho e passou muitas horas alegres bebendo com o poeta de Weimar. (WEINRICH, 2001, p. 38).

Na *Teogonia* (VIII-VII a.C.), de Hesíodo, poema escrito em versos hexâmetros, temos a descrição do começo do mundo de acordo com a mitologia grega. O poema constitui-se como mito cosmogônico dos gregos que se desenvolve com a geração sucessiva dos deuses e, na parte final, com o envolvimento destes com os mortais, originando assim os heróis.

Nesta obra, as divindades representam fenômenos ou aspectos básicos da natureza e de questões humanas, expressando assim as ideias dos primeiros gregos sobre a constituição do universo. Mnemósine (em grego: *Μνημοσύνη*, em

latim: *Memoria*) é a personificação da memória, e faz parte da família dos primordiais titãs:

Sim bem primeiro nasceu Caos, depois também
Terra de amplo seio, de todos sede irresvalável sempre,
dos imortais que têm a cabeça do Olimpo nevado,
e Tártaro nevoento no fundo do chão de amplas vias,
e Eros: o mais belo entre Deuses imortais,
solta-membros, dos Deuses todos e dos homens todos
ele doma no peito o espírito e a prudente vontade.

Do Caos Éreos e Noite negra nasceram,
gerou-os fecunda unida a Éreos em amor.

Terra primeiro pariu igual a si mesma
Céu constelado, para cercá-la toda ao redor
e ser aos Deuses venturosos sede irresvalável sempre.

Pariu altas Montanhas, belo abrigo das Deusas
ninfas que moram nas montanhas frondosas.

E pariu a infecunda planície impetuosa de ondas
o Mar, sem o desejoso amor. Depois pariu

do coito com Céu: Oceano de fundos remoinhos
e Coios e Crios e Hipérion e Jápeto

e Téia e Réia e Têmis e Mnemósine

e Febe de áurea coroa e Tétis amorosa

E após com ótimas armas Cronos de curvo pensar,
filho o mais terrível: detestou o florescente pai.

(HESÍODO, 2015, p. 109).

Após a revolta, comandada por Zeus, contra Cronos, Zeus se une com sua tia, a titânida Mnemósine. E desta união nascem as nove musas: Glória, Alegria, Festa, Dançarina, Alegre-coro, Amorosa, Hinária, Celeste e Belavoz. No começo da *Teogonia*, Hesíodo conta que foram as musas que lhe concederam o privilégio de conhecer e cantar a história do surgimento do mundo.

Jaa Torrano, tradutor da *Teogonia*, interpreta a memória e as musas da seguinte forma:

Memória, filha da Terra e do Céu, está na raiz da natureza da Terra e do Céu, esses fundamentos eternamente presentes em si mesmos, e está na raiz de todos os entes e eventos com os quais se configura a Totalidade Cósmica, já que esta totalidade se compõe de uma simultânea sucessão de momentos imóveis, um conjunto de séries a cruzarem-se de mo(vi)mentos imóveis, um conjunto de séries a cruzarem-se de mo(vi)mentos de inextinguíveis esplendores, - esplendores que as trevas obliviais do Não-Ser não encobrem porque são o próprio ser divino, recolhidos por Memória e esplendentes ao serem nomeados

pelos nomes-numes nascidos da Memória e de Zeus, as Musas.” (TORRANO, 2015, p. 68-69).

A atividade do poeta Hesíodo, conforme sublinha Vernant (1990), orienta-se para o passado, e mais especificamente para o "tempo original". A Mnemósine mítica aparece mesmo no início dos tempos, filha de uma primeira geração divina, presente naquele tempo originário que o canto de Hesíodo nos apresenta possuído pela inspiração das Musas.

Não é, pois, um passado qualquer que se apresenta no canto do poeta: é a própria possibilidade de ser do mundo, o próprio momento gerador cujas consequências se veem no mundo presente, neste mundo visível em que vivemos. O canto das Musas evoca a Memória que presentifica níveis diferentes de ser: nos leva ao momento mesmo em que se constituem a Terra e o Céu, em que Zeus combate os Titãs, em que o mundo vem a ser o que é. O canto das Musas é, assim, epifania e conhecimento do mundo.

Compreendemos, portanto, a partir da *Teogonia*, uma íntima ligação entre memória e literatura, pois são as filhas de Mnemósine, as Musas, que inspiram os artistas e poetas. Não é por acaso que sempre retornamos aos gregos. Foram eles que nos legaram as imagens e personificações da titânida Mnemósine “de belos cabelos”, como a descreve Hesíodo, e de seu irmão, o titã Cronos, o tempo que tudo devora e destrói. Ambos são divindades primitivas e poderosas, anteriores à história da humanidade, anteriores mesmo à criação dos deuses olímpicos. Cronos, personificado como um gigante masculino, é o tempo devastador que, sem piedade, devora os próprios filhos. Já Mnemósine, a grandiosa memória, é o seu oposto feminino, pois resgata e recupera aquilo que o tempo consome. Ao contrário do destruidor Cronos, ela é essencialmente criadora, prolífica na geração de filhos e criativa, sendo inspiradora das artes.

Nos textos ficcionais de Telles, de forma geral, e aqui especificamente no romance *Ciranda de pedra* (2009) que é o nosso objeto de estudo, estas figuras míticas muitas vezes assumem a forma de personagens, imagens, símbolos, objetos, espaços e cenários em que podemos verificar resquícios e rastros dos principais atributos destes ancestrais míticos.

Vernant (1990), a partir da *Teogonia*, de documentos históricos e de narrativas míticas que tratam da divinização da memória, apresenta algumas considerações sobre o mito de Mnemósine. Segundo o autor, no panteão grego existem vários deuses que personificam paixões, sentimentos, atitudes mentais, erros, desvios de espírito, entre outros. No entanto:

O caso de Mnemósine parece ser especial. A memória é uma função muito elaborada que atinge grandes categorias psicológicas, como o *tempo* e o *eu*. Ela põe em jogo um conjunto de operações mentais complexas, e o seu domínio sobre elas pressupõe esforço, treinamento e exercício. (VERNANT, 1990, p.136).

A memória, explica o autor, era de suma importância, considerada uma conquista. A sacralização de Mnemósine indica o valor que é dado a memória numa civilização de tradição oral, como foi a civilização grega, entre os séculos XII e VIII a. C., antes da difusão da escrita. Com base em suas pesquisas sobre as diferentes versões que o mito de Mnemósine foi tomando corpo, o autor afirma: “Deusa titã, irmã de Cronos e de Oceano, mãe das musas cujo coro ela conduz e com as quais, às vezes, se confunde, Mnemósine preside, como se sabe, à função poética. É normal entre os gregos que essa função exija uma intervenção sobrenatural.” (VERNANT, 1990, p. 137).

Onde há luzes, existem também sombras, por conseguinte, Mnemósine tem em seu bojo, o seu contrário necessário, Lete, o rio/fonte do esquecimento. Junito de Souza Brandão, em *Mitologia Grega* (1986), diz que “Lete, em grego significa "esquecimento". Era o único rio que se atravessava no retorno a esta vida.” (BRANDÃO, 1986, p. 320).

Vernant afirma que, mesmo sofrendo variações, grande parte das narrativas míticas confirmam que o rio Lete é uma travessia obrigatória, de suas águas bebem os mortos para esquecer a vida terrestre. E quando as almas retornavam a essa vida e se revestiam de um novo corpo, bebiam das mesmas águas, a fim de não se lembrarem do que viram no mundo dos mortos.

Com o passar do tempo, a fonte de Lete e a fonte de Mnemósine foram ganhando outros sentidos, muitas vezes associados à metempsicose e à

reencarnação. Tratando-se da literatura de Telles, Mnemósine e Lete, algumas vezes, se encontram nos confins da mente das personagens, espécie de Hades particular que cada criatura de papel criada por Telles carrega dentro de si. Outras vezes, podemos encontrar representações concretas destes mitos primordiais, como, por exemplo, a fonte de água dos anões em *Ciranda de pedra*.

Avançando muito tempo desde os gregos, chegamos ao século XVI, onde destacamos William Shakespeare. Aleida Assmann propõe que “As histórias de Shakespeare não estão nada distantes desses nossos problemas de hoje.” (ASSMANN, 2018, p. 71). Ela defende que, às vezes, algumas personagens “ocultas” dos dramas do Bardo são as memórias e as recordações: “Sempre que a ação é motivada, legitimada e interpretada, sempre que se tem a experiência do mundo como algo sensato, há recordações como parte da encenação.” (ASSMANN, 2018, p. 71). Em Shakespeare, as memórias perfazem as forças efetivas no centro da história e do poder, assim como na construção da identidade pessoal e coletiva, enfatiza a pesquisadora. Um exemplo desta relação pode ser encontrado na primeira parte de *Hamlet*. A aparição do fantasma do pai de Hamlet obriga o protagonista a se comprometer em vingar o seu assassinato, o quê, por sua vez, desencadeia todo o conflito desenvolvido no drama de Shakespeare.

Outro exemplo, dado pela autora, sobre a importância da memória em Shakespeare, pode ser encontrado na obra *A Tragédia do Rei Ricardo III*.

Chegamos, então, ao século XX, no qual se situa o romance de Telles que analisamos. Ao falar sobre memória e literatura, é quase impossível não mencionar Marcel Proust. O escritor francês, com sua *recherche*, criou uma obra em que a memória é problematizada de muitas formas, permitindo aos leitores experimentarem recordações de cheiros, sons, paisagens e até mesmo reminiscências de sensações tácteis.

No primeiro romance, *Em busca do tempo perdido: no caminho de Swann*, somos apresentados a uma das cenas clássicas da literatura ocidental, que embora seja muito conhecida por quase todos os leitores, vale a pena recordar mais uma vez. O narrador mergulha numa xícara de chá uma *madeleine* e, ao saboreá-la, recupera o sabor da iguaria que consumiu durante as manhãs de domingo de sua infância:

E de súbito a lembrança me apareceu. Aquele gosto era o do pedaço de *madeleine* que nos domingos de manhã em Combray (pois nos domingos eu não saía antes da hora da missa) minha tia Léonie me oferecia, depois de o ter mergulhado em seu chá da Índia ou de tília, quando ia cumprimentá-la em seu quarto. O simples fato de ver a *madeleine* não me havia evocado coisa alguma antes que a provasse; talvez porque, como depois tinha visto muitas, sem as comer, nas confeitarias, sua imagem deixara aqueles dias de Combray para se ligar a outros mais recentes; talvez porque, daquelas lembranças abandonadas por tanto tempo fora da memória, nada sobrevivia, tudo se desagregara; as formas – e também a daquela conchinha de pastelaria, tão generosamente sensual sob sua plissagem severa e devota – se haviam anulado ou então, adormecidas, tinham perdido a força de expansão que lhes permitiria alcançar a consciência. (PROUST, 2016, p. 73 -74).

Quando não resta mais nada de um passado distante, quando todas as pessoas e seres conhecidos morreram ou desapareceram, quando todas as coisas parecem destruídas e perdidas para sempre, eis que algo sobrevive. Assim, a personagem reencontra em suas memórias a cidade de Combray e, juntamente com ela, sua infância e suas férias inocentes numa paisagem que sobrevivera apenas em suas recordações. O biscoito é um pretexto para um retorno, para um olhar para trás, para uma volta no tempo capaz de refazer toda uma vida. Proust permite que os seus leitores descubram a importância de reviver ficcionalmente o passado, de maneira involuntária e, também, consciente. Garante que ficam resíduos dos seres que já partiram, defendendo a tese de que há sempre algo depois do que acreditamos ser o fim.

Robert Humphrey (1976) entende que com Proust nasceu uma nova memória romanesca que reverberou na literatura posterior à *recherche*. O autor reconhece o surgimento de uma nova memória literária, principalmente no gênero romance, a partir da publicação dos romances de Proust. Na visão dele, Proust se tornou símbolo do desejo de recuperar o tempo que já passou através da rememoração vivenciada pela escrita, influenciando vários outros escritores.

George Orwell, com seu romance *1984*, nos mostra a memória em suas dimensões pessoais, coletivas, políticas e históricas, aclarando a indissociabilidade entre elas. Na narrativa de Orwell somos apresentados ao protagonista Winston Smith que vive em um mundo autoritário e distópico, com um governo que busca o controle absoluto sobre todos. Neste universo de

Winston, ter uma “mente livre” é considerado um crime, pois o “Grande Irmão” está de olho em tudo e em todos. Em dado momento, o protagonista, que trabalha no “Ministério da Verdade” percebe a relação entre memória, presente, passado e futuro no processo de dominação:

O assustador, refletiu Winston pela décima milésima vez enquanto forçava os ombros dolorosamente para trás (com as mãos nos quadris, giravam o tronco da cintura para cima, um exercício considerado benéfico para os músculos das costas), o assustador era que talvez tudo aquilo fosse verdade. Se o Partido era capaz de meter a mão no passado e afirmar que esta ou aquela ocorrência *jamais* acontecera – sem dúvida isso era mais aterrorizante do que a mera tortura ou a morte. O partido dizia que a Oceânia jamais fora aliada da Eurásia. Ele, Winston Smith, sabia que a Oceânia fora aliada da Eurásia não mais de quatro anos antes. Mas em que local existia esse conhecimento? Apenas em sua própria consciência que, de todo modo, em breve seria aniquilada. E se todos os outros aceitassem a mentira imposta pelo Partido – se todos os registros contassem a mesma história –, a mentira tornava-se história e virava verdade. “Quem controla o passado controla o futuro; quem controla o presente controla o passado”, rezava o lema do Partido. E com tudo isso o passado, mesmo com sua natureza alterável, jamais fora alterado. Tudo o que fosse verdade agora fora verdade desde sempre, a vida toda. Muito simples. O indivíduo só precisava obter uma série interminável de vitórias sobre a própria memória. (ORWELL, 2009, p.47)

Alberto Oliverio, em *La memoria: el arte de recordar* (2000) estabelece paralelos entre alguns conhecimentos da psicologia sobre a memória com exemplos de obras literárias e da arte em geral. O autor aponta a necessidade do esquecimento a partir do conto “Funes, o memorioso” de Borges:

O enfraquecimento das memórias relacionadas com os acontecimentos da nossa vida tem aspectos positivos, uma vez que uma memória hipertrófica pode tornar-se uma desvantagem, como sugere o caso fantástico de “Funes, o memorioso”, protagonista de uma das histórias de Jorge Luis Borges. Funes foi dotado de uma memória prodigiosa. O esquecimento, parece dizer Borges, é o antídoto necessário para os excessos da memória, e o fato de as memórias de nossas vidas se deteriorarem com o tempo têm suas vantagens. (OLIVERIO, 2000, p. 125-126, tradução nossa).⁸

⁸No original: “El debilitamiento de los recuerdos relativos a los hechos de nuestra vida tiene aspectos positivos, puesto que una memoria hipertrófica podría convertirse en una desventaja, como sugiere el caso fantástico de “Funes el memorioso”, protagonista de uno de los cuentos de Jorge Luis Borges. Funes estaba dotado de una memoria prodigiosa. El olvido, parece decir Borges, es el antídoto necesario contra los excesos de la memoria, y el hecho de que los recuerdos de nuestra vida decaigan con el tiempo tiene sus ventajas.” (OLIVERIO, 2000, p. 125-126).

A história de Irineu Funes, que sofre de “hipermnésia”⁹, é simples e, ao mesmo tempo, singular. Funes teria tido uma vida comum, sem mais nem menos, como qualquer cristão. Um acidente, um tombo, para sermos mais precisos, mudou definitivamente o rumo da vida desse peão de uma estância no sul do Uruguai. A capacidade de tudo lembrar ou, em outras palavras, a incapacidade de esquecer tornou-se a “doença/maldição” de Funes, apelidado de “o memorioso”. Nada, nenhum minucioso detalhe, escapava da implacável memória de Funes.

Em sua reflexão, Oliverio elenca algumas obras que em sua perspectiva trabalham de forma magistral com a questão da memória e do esquecimento, são elas: *O livro do riso e do esquecimento*, de Milan Kundera, *Memórias de Adriano*, de Marguerite Yourcenar, *Retrato do artista quando jovem*, de James Joyce, *Assim é (se lhe parece)*, de Luigi Pirandello e a *recherche* de Proust.

Ansgar Nünning, no ensaio “A verdade da memória e o frágil poder da memória: a literatura como meio de explorar ficções e enquadramentos da memória” (2016), fala que a literatura fornece um meio privilegiado para “explorar as ficções, os enquadramentos e limites da memória e que o conhecimento estético da literatura nos pode ajudar a entender os processos complexos envolvidos na recordação e esquecimento” (NÜNNING, 2016, p. 220). O autor categoriza três tipos de “verdades” produzidas pelos atos de recordação: verdade histórica, verdade narrativa e verdade da memória. De acordo com esta perspectiva, gêneros literários como o romance e a autobiografia descortinam as intrincadas e difusas relações que envolvem a memória e o esquecimento. Tanto no âmbito individual como no coletivo, “as obras literárias conseguem revelar os problemas de toda a noção mimética e ingênua da memória como unidade de armazenamento” (NÜNNING, 2016, p. 220). Por isso, o autor defende que nossa própria identidade é uma espécie de narração literária. Uma identidade “contínua” e “unívoca” é uma ficção, talvez a primeira ficção de toda narração de si mesmo.

Tais ideias, segundo o teórico, podem ser pensadas a partir de biografias, romances históricos, autobiografias e romances em geral. Estes dois últimos, a

⁹ A hipermnésia é uma patologia que causa a exacerbação da capacidade de retenção de memórias, impedindo a separação entre aspectos relevantes e irrelevantes dos eventos (IZQUIERDO, 2018).

seu ver, caracterizam-se não só por apresentar a relação entre memória, narração e identidade, mas também uma autorreflexão sobre os problemas e as limitações da memória. Assim como a memória, a literatura não pode rememorar o passado por completo e de forma totalizante, logo, a literatura ensina possibilidades de reconstruir algumas versões do passado, oferecendo diferentes significados. Partindo deste viés, Nünning categoriza quatro aspectos da memória que vêm sendo explorados nos estudos literários: 1) a ideia de memória da literatura; 2) gêneros da memória; 3) a memória na literatura ou a mimese da memória; e 4) a literatura como instrumento de preservação da memória coletiva.

Sobre o terceiro aspecto, que é o que nos interessa nesta tese, o autor afirma que o mesmo gira em torno de representações literárias da memória individual e cultural, do modo como os textos literários representam os atos e os processos de recordar e esquecer das personagens. Assim sendo, o autor postula o conceito de “mimese da memória”. Este conceito versa sobre as “técnicas narrativas que se usam para representar ou encenar a memória, a recordação e o esquecimento na literatura.”(NÜNNING, 2016, p. 227). Entre as características dessas narrativas de memória, Nünning aponta algumas técnicas estéticas usadas pelos escritores para manifestar as problemáticas da memória, dentre as quais estão um narrador ou personagem reminescente que olha para o próprio passado procurando atribuir-lhe significado a partir de uma perspectiva presente.

Existe, então, um movimento de retrospectão e analepse, isto é, os níveis do passado e do presente misturam-se de maneiras diversas e complexas. Em suma, pode-se afirmar que as formas literárias que permitem a encenação e o reflexo da criação de memória são a estrutura temporal, a mediação narrativa e a técnica de perspectiva adotada.

Tendo como ponto de partida a “mimese da memória” de que fala Nünning, na história da literatura brasileira, podemos dizer que há uma espécie de tradição memorialística. Isso porque são muitas as narrativas que problematizam a memória e/ou utilizam o viés memorialístico para contar uma história, como, por exemplo, *Memórias sentimentais de João Miramar*, *Memórias do Coronel Aureliano*, *Memorial de Maria Moura*, *Memórias de um Sargento de Milícias*, *Memórias do cárcere*, *Recordações do escrívão Isaías Caminha*,

Memórias da Emília, Memórias de Marta: romance, Quase memória, entre muitas outras.

Dois dos maiores romances brasileiros, *Memórias póstumas de Brás Cubas* e *Dom Casmurro*, utilizam a memória como estratégia narrativa, pois sabemos dos acontecimentos pelo olhar, inevitavelmente parcial, de dois narradores famosos da história da literatura brasileira. O interesse de Machado de Assis pela memória se revela tanto por meio do conteúdo de seus romances e crônicas, quanto pelos livros de psiquiatria que fizeram parte de sua biblioteca particular (JOBIM, 2001). Em *Memórias Póstumas de Brás Cubas* e *Dom Casmurro*, os narradores buscam resgatar da memória o seu passado a fim de relatar ao leitor as suas próprias vidas.

No romance *Dom Casmurro* (2004), observamos como Machado de Assis representou a memória não como coisa fixa, mas como algo que se pode alterar e se reorganizar pela linguagem expressiva e se deformar pela imaginação e por fatores inconscientes. Ao tratar de *Dom Casmurro*, não nos cabe questionar se Capitu traiu ou não traiu Bentinho. É uma ambiguidade eterna. A narrativa não apresenta provas conclusivas. Observemos, por conseguinte, os estratagemas empregados pelo narrador (que, obviamente, não é confiável) para criar tal situação na narração. A ambivalência do adultério consiste no fato de que o leitor não sabe até que ponto pode confiar no relato do narrador. E a impossibilidade é acentuada à medida que o próprio Bento Santiago titubeia sobre a sua memória. Como podemos verificar no seguinte excerto:

Não, não, a minha memória não é boa. Ao contrário, é comparável a alguém que tivesse vivido por hospedarias, sem guardar delas nem caras nem nomes, e somente raras circunstâncias. A quem passe a vida na mesma casa de família, com os seus eternos móveis e costumes, pessoas e afeições, é que se lhe grava tudo pela continuidade e repetição. Como eu invejo os que não esqueceram a cor das primeiras calças que vestiram! Eu não atino com a das que enfiei ontem. Juro só que não eram amarelas porque execro essa cor; mas isso mesmo pode ser olvido e confusão. E antes seja olvido que confusão; explico-me. Nada se emenda bem nos livros confusos, mas tudo se pode meter nos livros omissos. Eu, quando leio algum desta outra casta, não me aflijo nunca. O que faço, em chegando ao fim, é cerrar os olhos e evocar todas as cousas que não achei nele. Quantas ideias finas me acodem então! [...] Assim preencho as lacunas alheias; assim podes também preencher as minhas. (ASSIS, 2004, p. 871).

Rachel de Queiroz, através de sua protagonista Maria Moura, também traz à baila a problemática da memória. Em *Memorial de Maria Moura* (2021) é interessante prestarmos a atenção para o termo “Memorial”, que em seu sentido literal, significa um registro do passado por alguém, que o evoca e o eterniza no tempo por meio da escrita.

Quando se transforma “fisicamente” e “psicologicamente” em Maria Moura, a protagonista, além de cortar o cabelo e começar a usar as roupas do pai, é acometida por reminiscências do mesmo durante todo o romance. Maria Moura nutre por seu pai uma grande admiração. Embora ele não seja construído “vivo” na trama, sua presença perpassa as memórias da personagem. Ela vale-se dos seus ensinamentos para executar o seu plano de fuga e estabelecer-se na Serra dos Padres. As conversas são lembradas e o encantamento que ela sente por ele é a sua verdadeira herança. Indubitavelmente, as decisões de Moura passam pela memória paterna, memória esta que se torna um dos elementos responsáveis por suas façanhas, que são rememoradas em forma de um *Memorial*.

A referência ao pai ocorre várias vezes na narrativa, não pela força física do mesmo, que nem ao menos é mencionada, mas pela presença da memória dele. Foi ele quem lhe ensinou a ler e lhe contou histórias que expressavam experiências e sabedoria: “Pai tinha um livro, que ele gostava demais. Vivia lendo. Era *A Vida do Imperador Carlos Magno e os Doze Pares de França*. Foi nesse livro que eu aprendi a ler” (QUEIROZ, 2021, p. 357).

De fato, a memória do pai, a memória da sua mãe e, principalmente, da forma como sua mãe morreu, nunca abandonam a protagonista. A morte do pai não é narrada, mas é o vetor que desencadeará o surgimento da “donzela-guerreira”. A morte da mãe configura-se como uma tragédia, marcando as memórias de Maria Moura para sempre: “*Eu que descobri minha Mãe morta, enforcada no armador da parede. Olhei e fiquei, não só impressionada, mas apavorada. Apavorada pelo resto da minha vida.*” (QUEIROZ, 2021, p. 17-18).

Monteiro Lobato, em *Memórias da Emília* (1994), nos apresenta uma reflexão sobre a memória e a imaginação. Sob o viés ficcional, a boneca Emília decide escrever a história da sua vida. Logo no início, em uma conversa com Dona Benta, a personagem debate o grau de veracidade do que é narrado:

-Verdade pura! Nada mais difícil do que a verdade, Emília.
-Bem sei que tudo na vida não passa de mentiras, e sei também que é nas memórias que os homens mentem mais. Quem escreve memórias arruma as coisas de jeito que o leitor fique fazendo uma alta ideia do escrevedor. Mas para isso ele não pode dizer a verdade, porque senão o leitor fica vendo que era um homem igual aos outros. Logo, tem de mentir com muita manha, para dar ideia de que está falando a verdade pura. (LOBATO, 1994, p.07).

Emília explica, em termos aristotélicos, que suas memórias “são diferentes de todas as outras. Eu conto o que houve e o que devia haver.” (LOBATO, 1994, p.54).

Quase memória, publicado em 1995 por Carlos Heitor Cony, conta uma história supostamente verdadeira que ocorreu com o próprio autor. O envelope chega às mãos de Cony de maneira fortuita, deixado por um hóspede do hotel onde ele almoçava e se soma às várias correspondências que recebe diariamente: convites, divulgação de livros, pedidos de resenhas. Seria apenas mais um envelope em uma rotina repleta deles. Seria mais um envelope se não fosse aquela a letra do pai, o borrão da caneta-tinteiro do pai e o nó feito com a delicadeza e a minúcia típicas do pai: “Era a letra de meu pai. A letra e o modo. Tudo no embrulho o revelava, inteiro, total.” (CONY, 1995, p.10). Com o embrulho nas mãos, Cony o investiga nos mínimos detalhes e se convence de que “Tudo no envelope o revelava: ele, o pai inteiro, com suas manias e cheiros. Apenas uma coisa não fazia sentido. Estávamos em novembro de 1995. E o pai morrerá, aos noventa e um anos, no dia 14 de fevereiro de 1985.” (CONY, 1995, p. 11).

Ao invés de abrir o embrulho em um gesto único e apressado, gesto natural para alguém à beira de romper uma década de luto e de ausência do pai, Cony se deixa levar pelas sensações que o pacote evoca. Como ele define, “Estou concentrado em olhá-lo, senti-lo, cheirá-lo.” (CONY, 1995, p. 35). O primeiro palpite de Cony era que tal presente só poderia ser uma das ideias do pai, uma das suas surpreendentes maneiras de estar por perto e de ser cúmplice como sempre fez: “Onde quer que estivesse e como estivesse, ele daria um jeito de se fazer sentir, de estar presente.” (CONY, 1995, p.12). E o envelope era mais uma de suas façanhas para se aproximar do filho ou de lhe “embaralhar o

caminho” (CONY, 1995, p.11). O presente do pai confunde e suspende o tempo, aproximando as duas gerações ao mesmo tempo em que marca os revezes da distância e mostra a inevitável presença da morte.

Ao embaralhar o caminho, o envelope se apresenta como chave promissora para o passado. Tal como a *madeleine* de Proust cujo gosto remete às lembranças de um tempo que já passou, o embrulho, sem precisar ser aberto, evoca momentos da vida do pai, momentos da infância do narrador e até momentos anteriores ao seu nascimento. O biscoito e o envelope são modos para retornar, olhar para trás, uma volta a momentos especiais.

Concordando com Nünning (2016), entendemos que na representação literária, a memória assume diversas perspectivas e conotações. Podemos encontrar nos textos literários a representação dos dilemas e conflitos da memória pessoal das personagens, assim como podemos achar representações da memória de um povo e de uma nação, como também a memória do próprio escritor que, às vezes, de forma camuflada, coloca suas vivências nos textos.

E, com efeito, temos a autoficção que, grosso modo, é quando o escritor assume sua própria identidade dentro de um texto literário e se propõe a falar sobre acontecimentos que supostamente aconteceram com ele na vida “real”. Como, por exemplo, no romance contemporâneo *Divórcio* (2013), de Ricardo Lísias. Nesta obra, autor, narrador e protagonista portam o mesmo nome: Ricardo Lísias. Estrutura semelhante ocorre no romance *Por que sou gorda, mamãe?* (2007), de Cíntia Moscovich. A narração de “si mesmo”, embora não seja nova, atualmente tem aparecido com mais frequência.

Na literatura contemporânea, além da autoficção, heróis com amnésia já revelam uma tendência no romance atual. Segundo a escritora norte-americana Joyce Carol Oates (2007), os desmemoriados surgem como metáfora de uma cultura politicamente aviltada e hipnotizada pela mídia. Assim como o futuro, a amnésia tornou-se um tema literário superpovoado:

Rara na vida, a amnésia prolifera na literatura e nos filmes contemporâneos mais elaborados (como o engenhoso *Amnésia*, de Christopher Nolan). O atrativo de despertar, não para a torrente usual de memórias e associações, mas para uma tábula rasa de possibilidades infinitas é evidente, em especial numa época política/cultural degradada: a amnésia é "uma metáfora

flutuante", como diz Jonathan Lethem em *The Vintage Book of Amnesia*. Esta coisa que se poderia chamar de fantasia amnésica tem atrativos irresistíveis, tanto para o escritor como para o leitor, pois ela parece reproduzir a aventura misteriosa e sedutora do texto ainda não escrito/ainda não lido. Nenhuma mente real pode ser uma tábula rasa, mas o texto ainda-desconhecido imita esse vazio, provocando antecipação e ansiedade. O leitor se identifica com a condição de não-saber e deve voluntariamente suspender a "descrença" na antecipação do que virá. (OATES, 2007, p.07).

Um exemplo desta perspectiva apontada por Oates¹⁰ é o romance *Os artistas da memória* (2009), de Jeffrey Moore. Nesta narrativa somos apresentados a Noel Burum, que tem "hipermnésia" e "sinestesia": lembra-se dos mínimos detalhes de qualquer acontecimento e vê as palavras como vibrantes explosões de cores. Contudo, apesar de toda habilidade mnemônica, ele é confrontado diariamente com uma realidade irônica: sua mãe tem Alzheimer, doença que lentamente conduz sua memória em direção à areia movediça do esquecimento. Impedidos de levar uma vida normal, mãe e filho tentam dar sentido ao mundo em uma casa repleta de recordações. Este é um romance que explora os meandros da memória e o lado mais terno das relações humanas.

Outro exemplo contemporâneo é o romance *A memória de nossas memórias* (2012), de Nicole Krauss. Esta narrativa conduz o leitor por labirintos nos quais a reconstrução do passado tenta achar a saída. No romance, uma escritaninha tem o poder de quase suprimir a vida de quem a possui. É a partir dela que as histórias de personagens diversas formam, aos poucos, um enredo sobre memória e esquecimento, passado e futuro. Há a narrativa da reclusa autora nova-iorquina que herda o móvel de Daniel Varsky, um poeta chileno torturado e morto durante a ditadura de Augusto Pinochet. Do outro lado do Atlântico, em Londres, o viúvo de outra escritora, a qual ele faz questão de esquecer, paulatinamente, se encaminha na direção de uma descoberta. E, em Jerusalém, o dono de um antiquário, que sobreviveu aos nazistas, passa boa

¹⁰ A própria Oates, no seu conto "Figuras fósseis", tematiza o esquecimento numa narrativa insólita sobre dois irmãos gêmeos. O narrador do conto questiona: "Ao infinito, que é o esquecimento. Mas é desse infinito que temos primavera: por que?" (OATES, 2019, p.30). E ao final da narrativa conclui que "[...] ele entendia que o tempo é uma maré em ascensão, uma maré implacável, inexorável, imparável, sempre subindo, uma água escura de total mistério nos impulsionando adiante não para o futuro, mas para o infinito, que é o esquecimento." (OATES, 2019, p. 34).

parte do seu tempo tentando reconstruir, por meio de objetos encontrados ao redor do mundo, a memória de uma vida familiar desaparecida.

Ademais, no que diz respeito à memória, sublinhamos que é bastante perceptível na literatura contemporânea uma acentuada tendência pela autoficção, da qual já falamos. Cada vez mais, esta modalidade narrativa tem ganhado espaço, apresentado diferentes aspectos, estruturas e nuances, além disto, diversas teorizações sobre ela vêm surgindo.

A literatura de Telles, no quesito da memória, percorre quatro caminhos: 1) a representação dos dilemas e conflitos da memória pessoal das personagens, 2) a representação da memória coletiva histórica da sociedade brasileira, 3) a memória de Telles que de modo discreto insere suas vivências nos textos e 4) a autoficção propriamente dita. Porém, nosso foco de análise será a configuração das memórias da protagonista de *Ciranda de pedra*. Analisaremos a representação dos dilemas e conflitos das memórias de Virgínia.

2.3- O universo da memória na literatura de Lygia Fagundes Telles

O desejo de muitos escritores é alcançar, com o exercício do ofício, um estilo próprio, que os torne reconhecíveis logo nas primeiras páginas de qualquer um de seus textos. Telles não precisou de muito tempo para ser conhecida por sua escrita singular, sua obra tem um estilo inconfundível. Seu propósito é, sobretudo, efetuar uma descida às profundezas do ser humano, buscando mostrar nossos mistérios. Em suas ficções o ser humano é retratado no que tem de mais belo e genuíno e, também, no que possui de mais frágil e mesquinho. Nesta procura pelos enigmas que envolvem o ser humano, Telles realiza uma sondagem existencial, é a própria condição humana que, sem pedir licença, vem à lume. Tudo isso de forma sutil e ambivalente. Retomaremos aqui, tal como na introdução desta tese, parte da fortuna crítica da autora.

Antonio Candido, em *A educação pela noite e outros ensaios* (1989) afirma que Telles, em *Ciranda de pedra*, atingiu a maturidade literária. Portanto, na visão dele, o primeiro romance da autora é um divisor de águas na trajetória literária da mesma. Em seu ponto de vista, Telles “sempre teve o alto mérito de obter, no romance e no conto, a limpidez adequada a uma visão que penetra e revela, sem recurso a qualquer truque ou traço carregado, na linguagem ou na caracterização.” (CANDIDO, 1989, p. 206).

Luciana Stegagno Picchio, em *História da Literatura Brasileira* (1997), disserta sobre o grande sucesso de *Ciranda de pedra*, que “nos anos oitenta foi adaptado numa das telenovelas mais famosas no Brasil e no exterior.” (PICCHIO 1997, p. 649). A pesquisadora enfatiza a competência com que Telles conduz o enredo de suas obras, “ultrapassando o autobiografismo de ambiente paulista, nos enriquecem, todavia, com cenas de intimidade familiar e de evocação de infância, que fazem pensar em Alain Fournier”. (PICCHIO, 1997, p.649).¹¹

Kátia Oliveira (que foi pesquisadora e, também, poeta), no livro *Técnica narrativa em Lygia Fagundes Telles* (1972), estudo pioneiro publicado pela

¹¹ *O bosque das ilusões perdidas, Le Grand Meaulnes* no original, publicado em 1913, é o único romance do escritor francês Alain-Fournier, que morreu pouco depois, em 1914, num dos primeiros enfrentamentos da Primeira Guerra Mundial. No romance, François Seurel, aos 15 anos, narra a história do seu amigo Augustin Meaulnes, que procura o amor perdido. Meaulnes encarna a busca do inalcançável, percorrendo o misterioso mundo que separa a infância da idade adulta.

editora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, faz uma análise do estilo e das técnicas utilizadas pela ficcionista em *Ciranda de pedra*. A pesquisadora esquadrinha a importância que os cenários exteriores têm na narrativa, em consonância com a dimensão psicológica das personagens:

Da mesma forma, o cuidado de Lygia Fagundes Telles na configuração da personagem central atenta para cada gesto, o que resulta numa estruturação forte e definitiva. Os gestos se repetem desde a infância: “Apertou as barras da cama e até as pontas dos dedos ficaram lívidas.” Até a adolescência: “Estou perguntando agora – Virgínia disse a entrelaçar as mãos com tanta força que as pontas dos dedos ficaram esbranquiçadas.” E na idade adulta, já agora claramente colocado pela autora como um traço distintivo e individual: “Encolheu as pernas no gesto antigo de enlaçá-las para apoiar o queixo nos joelhos”. A seleção dos traços e situações não é gratuita, mas determinada pelos objetivos da obra, e neste sentido a romancista cumpre sua função que é a de fazer existir as ideias diante do leitor, à maneira de coisas. (OLIVEIRA, 1972, p. 27-28).

Oliveira argumenta, ao longo de seu estudo, que as estruturas formais adotadas por Telles criam uma atmosfera narrativa em que poucas ideias ficam claras, a maior parte do enredo deixa os diálogos e as situações num emaranhado de possibilidades de grande polissemia, quase nada é afirmado, mas sim sugerido. Telles desnuda cenários e possibilidades, apresentando algo concreto vez ou outra. Então, a maior parte da narração se dá pelas sutilezas. Os fatos são vagamente apresentados através de ambiguidades, as afirmações categóricas têm que serem feitas pelos leitores. Ou ficam mesmo eternamente em suspenso, sem respostas definitivas.

Para Sandra de Almada Mota Arantes, na tese *Nos labirintos do tempo: um estudo da escrita de Lygia Fagundes Telles* (2016), a múltipla variedade de temas da obra de Telles permite que nela se analisem vários aspectos:

Sua escrita apresenta uma tendência subjetiva para a ficção que rebusca os mistérios humanos e explora um diálogo do eu com o social. Mostra ao leitor, muitas vezes, o que este não vê por si só. Seu objetivo é a condição humana que a faz tentar se desembrulhar, desembrulhando o próximo. Segundo a autora, no ato de se desembrulhar, faz do próximo seu cúmplice, seu parceiro. Expressa a vontade de trazer este leitor até onde ela

está e diz que na realidade, “ela e o leitor são parecidos, têm os medos, as esperanças”. Diz, ainda, que o escritor tenta em sua escrita recompor um mundo perdido, amores perdidos e para tanto tenta se buscar nas personagens, se buscar em si mesmo. Ele tenta recuperar o paraíso perdido. Nesse paraíso perdido está a infância. Em suas obras podem ser encontrados fatos que não se livram da memória, que, por sua vez, se agrega à escrita, sua mais antiga aliada. Segundo Lygia Fagundes Telles, deve-se acreditar na “permanência da palavra escrita que é a negação da morte”. (ARANTES, 2016, p.16).

Chora, na tese referida anteriormente, entende que Telles realiza uma viagem através da alma humana em seus romances, alinhando aspectos existenciais com questões sociais:

Lygia Fagundes Telles fez da sua arte um instrumento de denúncia e, reconhecendo na palavra o seu estatuto de arma, à semelhança do sucedido com o *nouveau roman*, utiliza os seus textos, nomeadamente as personagens, para dar voz às suas dúvidas, angústias, medos, alegrias e crenças e contribuir para o desenvolvimento da consciência crítica do leitor. Assim, a matéria essencial de exploração nos seus romances, escritos em quatro décadas distintas do século XX, é o ferver interior do ser, sobretudo do feminino, sempre intranquilo, procurando gerir os seus problemas, como a solidão, a rejeição, o amor e o desamor, os desassossegos existenciais, o medo, a loucura e a morte, num século de convulsões a vários níveis, que não concedia tranquilidade nem felicidade. (CHORA, 2015, p. 211-212).

Na construção textual dos romances de Telles, as analepses e as pausas reflexivas são recorrentes, retardando a enunciação dos eventos. Chora, ao analisar os quatro romances, evidencia que em todos eles há uma estrutura compósita, produto da conexão de vários fragmentos discursivos e/ou temporais interligados por uma memória semântica à qual não é alheia a categoria da personagem de ficção:

O discurso romanesco de Lygia Fagundes Telles parece pretender ser um fiel secretário do pensamento ou da fala dos seres ficcionais, criando a ilusão de que a trama textual é construída, arbitrariamente, sem plano prévio. É como se a autora quisesse que a sua escrita traduzisse com a maior

fidelidade possível a ordem afetiva, atemporal e acrônica que rege a mente humana. (CHORA, 2015, p. 213).

Em outras palavras, é como se Telles ao escrever libertasse a memória das personagens, deixando Mnemósine invadir o cenário narrativo.

Alfredo Bosi, em *História concisa da literatura brasileira* (1994), demonstra que nas décadas de 40 e 50 firmou-se um grupo de vários romancistas e contistas que atestaram a maturidade literária a que chegou nossa prosa de tendências introspectivas. Dentro deste conjunto:

Lygia Fagundes Telles fixa, em uma linguagem límpida e nervosa, o clima saturado de certas famílias paulistas cujos descendentes já não tem norte; mas é na evocação de cenas e estados de alma da infância e da adolescência que tem alcançado os seus mais belos efeitos.” (BOSI, 1994, p.420).

Bosi, em *O conto brasileiro contemporâneo* (2002), tece comentários sobre a contística de Telles no que diz respeito à memória que se aplicam também aos romances da autora:

Mas há também a relação dramática com o passado, reino da posse e da perda. O convívio da consciência com a memória tem produzido um intimismo de situações novas, algumas ousadas e desafiadoras. Recuperar a imagem do que já foi, mas que ficou para sempre, é o esforço bem logrado da prosa ardente de Lygia Fagundes Telles. (BOSI, 2002, p.10).

Marisa Lajolo inicia a obra *Como e por que ler o romance brasileiro* (2004) falando de sua relação com os romances de Telles:

Começo por uma autora que me é muito querida: Lygia Fagundes Telles. Lê-la faz parte de um exercício constante de aprender a ser mulher: Ou a ser mulheres: o plural do feminino talvez seja a grande construção dos romances desta autora, que inventa uma nova mulher a cada obra, o que leva seus leitores a também se reinventarem a cada leitura. Personagens fortes,

que me marcam sempre: ou pelo que têm em comum comigo, ou pelo que têm de profundamente diferente. Um pouco eu, um pouco outra, sempre nós todas. À medida que engata e decola, a leitura de Lygia representa um desafio muito sutil, pois aparentemente seus romances são cristalinos. A transparência, no entanto, acaba logo, embaçada pela narração entrecortada, pelos episódios suspensos, pelo vaivém de personagens secundários e pelos cenários abarrotados de objetos. Seu texto nunca se entrega completamente, restando sempre uma fala por ser explicada, um episódio por acabar. Nunca sei bem se compreendi completamente as histórias dela, mas também não sei se quero compreendê-las de uma vez por todas. Acho que não quero. E por isso gosto tanto. (LAJOLO, 2004, p.18-19).

Carlos Nejar, em *História da literatura brasileira: da Carta de Caminha aos contemporâneos* (2011), diz que Telles é naturalmente contista, embora tenha enveredado “com sucesso pelo romance, vincando sua presença, magnificamente, em nossas letras, mormente em criação de personagens femininas, tanto em *Verão no aquário*, *Ciranda de pedra*, *As meninas* quanto em *As horas nuas*.” (NEJAR, 2011, p.757). O autor sugere algumas possíveis influências na literatura de Telles, tais como: Kafka, Machado de Assis, Tchecov, Virgínia Woolf e Proust. Para Nejar, Telles, no que diz respeito às formas e às estruturas narrativas, faz uma oscilação. Às vezes, costuma ser mais tradicional, noutras vezes efetua inovações.

Em vários de seus contos o fantástico ganha vida plena, já nos romances ele parece apenas insinuado:

Eduardo Portella denomina sua ficção de realismo imaginário; Ronalde de Melo e Souza observa que nela “não existe, de um lado, a excepcionalidade do fantástico e, de outro, a normalidade do real.” Eu julgo que a ela deve ser englobada a frase de Quevedo: “Nada me assombra. O mundo me enfeitiçou”. Sim, está enfeitiçada pelo mistério do mundo, pelo obscuro das relações humanas e das coisas, está encantada de seu próprio encantamento, porque na própria palavra se fascina, e se perde, e se inebria, porque sabe que tudo se desgasta e sabe também que a vida se compraz em espantar, inclinando-se pela inversão do fantástico, para que se reflita, narcisamente nas interiores águas, por mais resplendentes que sejam. (NEJAR, 2011, p.757).

Sobre a memória na ficção de Telles, o autor fala que há uma associação perceptiva de uma fala à outra e de imagens que se somam, num enrolar-se para dentro e para fora dos limites entre imaginação e memória: “Para Spinoza – e é como Lygia opera –, a memória é associação de sensações (sempre Marcel Proust!) e situações, trazendo à lembrança, nessa última hipótese, o mesmo que se dá com o poeta francês Henri Michaux.” (NEJAR, 2011, 758).

No prisma de Silva, em *Dispersos e inéditos: estudos sobre Lygia Fagundes Telles* (2009), o estilo de Telles é peculiar graças à utilização de imagens e símbolos que são “responsáveis em grande parte pela universalização e densidade de suas tramas.” (SILVA, 2009, p.110). Assim, repetem-se imagens e símbolos de fontes, jardins, estátuas, tapeçarias, gatos, sótãos, espelhos, escadas, entre outras. Muitas vezes, estas imagens são deslocadas para os domínios do devaneio e do sonho, instigando o leitor a interpretá-las.

O tom confessional e introspectivo, bem como a sondagem da vida interior, também são marcas da escritora que distinguem a sua obra. Do mesmo modo, o leitor é convidado a atuar como um parceiro de decifração dos finais em aberto que “fazem a história prosseguir na mente do leitor para além do ponto final.” (SILVA, 2009, p.110). A ênfase de seus romances recai sobre as ações no que elas têm de repetitivo e universal e, principalmente, recai nas reações das personagens perante as ações em curso. Sua ficção privilegia uma abordagem psicológica de temas universais, que podem ser resumidos à questão dos limites humanos: amor e solidão, invenção e memória, vida e morte, sanidade e loucura. Os relacionamentos humanos ganham, então, destaque nos contos e romances da ficcionista ao serem perpassados por estas questões atemporais.

Segundo a pesquisadora, os romances de Telles são estruturados num eterno movimento entre passado e presente:

Os cenários predominantemente urbanos são, constantemente, aqui e ali, rompidos por ambientes rurais, chácaras ou sítios nunca muito longe das cidades, relacionados, muitas vezes, às lembranças da infância. Com esse movimento oscilatório entre presente e passado, os protagonistas dos vários textos exercitam um olhar avaliativo, em que perdas e ganhos são postos na balança, em que culpa e redenção se defrontam, em que juventude e velhice comparam seus valores. Para se desviar de armadilhas que levariam a escorregões no moralismo ou no

dogmatismo, a autora se vale de imagens simbólicas fortes, de apelo universal, recorre aos artifícios da linguagem onírica; alude aos arquétipos que mobilizam leitores de qualquer idade. Em outras palavras, retira a ênfase do que é pessoal e presente, transformando a experiência da personagem em uma experiência de caráter universal, capaz de tocar o íntimo de cada leitor. (SILVA, 2009, p.109).

Repetem-se nos romances o incessante embate da memória com o esquecimento, os conflitos familiares, a ausência do pai, a fixação no passado, a paixão idealizada, tal como a representação da morte e da loucura, sublinha Silva (2009). Sobre a recorrência dos dilemas relativos à memória, a teórica fala que o tempo, as memórias e os esquecimento são na produção da autora “temas indissociáveis, três faces de um mesmo prisma” (SILVA, 2009, p. 187).

Silva entende que na literatura de Telles a memória é como a pele que aderiu à noz, pois, não é possível dissociá-la da ficção e do processo de construção dos textos ficcionais:

Nas histórias que a autora conta há verdades tão extraordinárias que parecem ficção, como a história do parente que caiu dentro do Vesúvio, ou a da tia-avó, que faleceu muito jovem e cujos poemas inéditos foram sepultados junto com ela, no travesseiro do seu caixão. Nos contos e romances de Lygia pode-se constatar que, de fato, “a pele aderiu à noz”, é quase impossível destrinçar a verdade da ficção. Isso está bem de acordo com a acentuada preferência da autora pela temática dos limites. Sua narrativa costuma situar-se no limiar que tangencia o real e o inventado, a memória e a ficção, a lucidez e a loucura. Na fronteira imprecisa entre esses dois terrenos, o leitor encontra a convergência entre o real e o virtual, o possível e o apenas verossímil. (SILVA, 2009, p. 187).¹²

Sobre a memória e a relação da passagem do tempo na prosa de Telles, a pesquisadora reitera o uso de imagens simbólicas como um traço distintivo da ficcionista:

¹² A história do antepassado que caiu dentro do Vesúvio, que Telles refere em algumas entrevistas, também é o enredo do romance *O impostor* (2020), de Edgard Telles Ribeiro. Neste romance temos a história de um casal mais velho que viaja para Nápoles, a poucos quilômetros do Vesúvio, vulcão em que um parente do narrador teria caído. O mistério dessa queda persegue o protagonista até a velhice: esse parente caiu? Se jogou?

No estilo da ficcionista Lygia Fagundes Telles, que tem no uso de imagens simbólicas um de seus traços marcantes, o leitor pode com facilidade rastrear a presença de elementos que sugerem a passagem do tempo e a persistência da memória. Fontes, rios, e imagens que lhe são correlatas, como chafarizes, estátuas, jardins, bosques, praias e barcos, por exemplo, compõem nos seus textos uma sintaxe simbólica em torno da oposição memória/esquecimento. (SILVA, 2009, p. 187-188).

É pertinente ressaltarmos aqui um traço estilístico marcante nos romances da autora: as descrições paralelas (que também tem presença nos seus contos). Este recurso de estilo consiste em desviar a atenção do leitor para acontecimentos periféricos à ação vivida pela personagem em cena, descrevendo-os com detalhes. Estas descrições sublinham a ação principal, atuando como representações metafóricas/simbólicas das atitudes das protagonistas, ou antecipando o curso das ações.

Em várias entrevistas concedidas ao longo dos anos, Telles comentou sobre a importância que a memória tem em sua prosa. Em 1995, em ocasião do lançamento do livro de contos *A noite escura e mais eu*, a ficcionista falou em uma entrevista ao jornal Folha de São Paulo, denominada *Escritora encara a solidão em novos contos* (1995), sobre sua relação pessoal com a memória, já que a memória é central em quase todos os contos do livro referido. Nas palavras dela:

A memória é incontrolável. Às vezes, minha memória é cálida, me remete a cenas de uma doçura sem par. Às vezes, me remete para coisas que eu gostaria de ter esquecido e não esqueço. Você pode ser livre em tudo, menos em relação à sua memória. (TELLES, 1995, p. 01)

Exemplificando esta onipresença da memória, no conto “Uma branca sombra pálida”, de *A noite escura e mais eu* (2009), em consonância com a fala de Telles, uma personagem diz o seguinte:

Acendo outro cigarro e respondo ao cumprimento do alegre casal de velhos que vem retornando do seu passeio pela alameda, andam pelo cemitério como se estivessem em um bosque. Leio a advertência no maço, Fumar é prejudicial à Saúde. Mais prejudicial do que o cigarro é a memória, digo baixinho ao velho que lançou um olhar reprovador ao meu cigarro. A memória e os seus detalhes. Coisas pequenas, minúcias. (TELLES, 2009, p.97).

No trecho citado, temos apenas um exemplo, dentre os muitos existentes, da recorrência da problemática da memória na ficção da autora.

Outro exemplo pode ser encontrado no romance *As meninas* (2009), quando a mãe de uma das protagonistas faz reflexões sobre como seria bom se as pessoas tivessem menos memória:

Gostaria de entrar para um convento. Acho que seria feliz num convento, ficaria lá quietinha, olhando o mundo lá longe, envelhecendo em paz, sem testemunhas, tenho pavor das testemunhas, descobri que o que mais me apavora, tanto na vida como na morte, são as testemunhas. Sempre estou encontrando alguém que se lembra de mim nesta ou naquela data, as testemunhas são tão atentas, uma memória! Por que as pessoas têm tanta memória? (TELLES, 2009, p. 234).

Além da memória pessoal das protagonistas, que é decisiva no enredo de *As meninas* (2009), temos neste romance um dos testemunhos mais singulares de um período histórico conturbado de nosso país. Abordamos este assunto no artigo “A ditadura militar brasileira e os romances *As meninas* e *As horas nuas*, de Lygia Fagundes Telles”¹³ (SANTOS, 2020), publicado na revista *Letrônica*, da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

¹³ Neste artigo fizemos uma reflexão sobre o processo de representação de eventos históricos de censura, barbárie e tortura evidenciados nos romances *As meninas* e *As horas nuas*, de Telles. Nossa pesquisa, que teve como arcabouço teórico os pressupostos de Paul Ricoeur, aponta que a literatura e a história experimentam de forma geral, e em especial nestas obras analisadas, uma intensa simbiose. Em síntese, há história na literatura e há literatura na história. Essa troca mostra-se enriquecedora para ambas as disciplinas. Sobretudo, nos dias de hoje, torna-se cada vez mais necessário (re)lembrar os horrores praticados na ditadura militar brasileira.

Também, no romance *Verão no aquário* (2009), a protagonista Raíza é atormentada por memórias e situações passadas. Durante todo o romance, ela, que não consegue estabelecer comunicação e cumplicidade com a sua mãe, mas sonha constantemente com o seu pai já falecido, além de demonstrar dificuldade de se desvencilhar das memórias de infância:

Ele veio vindo silenciosamente. Inclinou-se sobre a minha cama. Seus dedos transparentes quase tocaram no meu ombro: “Raíza, Raíza!”. Tinha uma rosa em lugar do rosto, mas o hálito adocicado era de hortelã. Papai, você bebeu outra vez! Tive vontade de dizer-lhe. Foi quando senti um perfume moribundo de rosas e lembrei-me então de que ele tinha morrido. Quis abraçá-lo, paizinho, que saudade, que saudade!... Quando ergui os braços ele já tinha desaparecido. Senti o travesseiro úmido de lágrimas. Contudo, fora um bom sonho. A única coisa estranha era aquela rosa em lugar do rosto, mas assim mesmo cheguei a achar natural vê-lo com a cara desabrochada em pétalas. Voltei-me para a porta por onde ele entrara. Estava fechada. Na escuridão do quarto, só a porta tinha o contorno marcado pela frincha de luz que se filtrava por baixo: era como a tampa do enorme caixão de um enterrado vivo acordando com a noite em redor. E vendo pelas frestas o sol a brilhar lá fora. (TELLES, 2010, p.13).

No último romance de Telles, *As horas nuas* (2010), a protagonista Rosa Ambrósio sofre, com frequência, por causa da sua memória: “Lembrar. Esquecer e de repente voltam os esquecidos com tamanha força, ululando nos sonhos e fora, uma conspiração.” (TELLES, 2010, p. 49).

Afirmamos, portanto, que a memória serve não apenas como recurso narrativo da obra de Telles, mas é também uma temática que faz parte dela, penetrando as camadas mais profundas de seus textos. Nos romances, as personagens costumam empreender uma volta ao passado a fim de compreender o presente.

Olhando por este ângulo, a literatura de Telles, ao abordar os dilemas que perpassam a memória, auxilia seus leitores a buscarem formas de entendimento para a complexidade do que pode, ao fim e ao cabo, significar a memória, porque, como fala Souza, em “Memória e imaginário” (2010), a memória e todos os aspectos que a circundam é um tema “bastante amplo e complexo. Em

verdade, trata-se de um problema filosófico ainda sem respostas definitivas.” (SOUZA, 2010, p. 247).

Na entrada do novo milênio, com o lançamento do livro *Invenção e memória*, publicado no ano 2000, Telles, novamente, revelou mais sobre a sua relação com a memória. Em mais uma entrevista concedida à Folha de São Paulo, denominada *Lygia Fagundes Telles mantém o sétimo véu* (2000), ela declarou:

Na minha opinião, a invenção e a memória são uma coisa só. Não as considero separadas. Tem uma menina no livro que pode ser eu, mas também uma personagem que inventei. Jamais escreveria uma autobiografia, gosto de ler a dos outros. Você próprio tentar se desembrulhar não dá certo. É socrático: é impossível conhecer a si próprio, é mais fácil conhecer o outro. É como um liquidificador, você põe banana, abacate, na hora de provar pode até identificar uma fruta ou outra, mas estão entranhadas. Também não interessa. Por que essa separação das coisas? É tão bom as coisas misturadas, os sexos misturados, os anjos e santos misturados com os demônios. O Rilke dizia: “Não quero perder meus demônios porque neles também estão meus santos e vice-versa. (TELLES, 2000, p. 01-02).

Anteriormente às entrevistas para a Folha de São Paulo citadas, numa entrevista ao *Cadernos de literatura brasileira*, do Instituto Moreira Salles, em uma edição dedicada a ela, em 1998, Telles falou sobre o seu processo de criação literária. Inevitavelmente, também, a presença da memória em sua literatura foi problematizada. Quando questionada sobre o título de seu, na época, próximo livro, *Invenção e memória*, que sairia dois anos depois, a autora explicou:

Pus como epígrafe uma frase do Paulo Emilio Salles Gomes: “Invento, mas invento com a secreta esperança de estar inventando certo”. Tenho lido ultimamente a respeito disso e dentro da minha natureza mais profunda estou convencida de que memória é invenção. Como acredito que ética e estética sejam a mesma coisa. (TELLES, 1998, p.30).

Analisando a obra de Telles, percebemos que com *Invenção e memória* (2009) há uma retomada do projeto iniciado nos anos oitenta com *A disciplina do amor* (2010). Como já dissemos anteriormente nesta tese, na reta final de sua produção literária, Telles foi enveredando com mais força para o terreno da ficção memorialística e da autoficção. Após a publicação de *Invenção e memória* (2009), em 2000, veio à lume o livro *Durante aquele estranho chá* (2010), em 2002. Posteriormente, em 2007, foi publicado *Conspiração de nuvens* (2007). E, por fim, em 2011, saiu a publicação do último livro de Telles, *Passaporte para a China* (2011). Embora os textos que compõem este último livro tenham sido escritos décadas antes, nos anos 60, só foram publicados no século XXI.

Durante aquele estranho chá e *Conspiração de nuvens*, conforme explica a própria autora nos prefácios, são formados por narrativas curtas que podem ser contos – ou não. Ou, talvez, crônicas, ou artigos, ou ensaios. A grande parte dos textos que compõe estes dois livros são, na verdade, coletâneas de textos dispersos de diferentes épocas e situações: textos publicados em jornais, em revistas, textos que se perderam após pequenas tiragens, textos já encontrados em livros anteriores, mas reescritos e reelaborados etc.

Ao finalizar sua prolífica produção literária com *Invenção e memória*, *Durante aquele estranho chá*, *Conspiração de nuvens* e *Passaporte para a China*, Telles reafirma o seu interesse em explorar a temática da memória e, acima de tudo, sua predileção por explorar os limites. Os textos dos livros referidos apresentam um hibridismo tanto quanto ao gênero que pertencem, quanto às fronteiras sempre imprecisas entre memória e ficção. A escritora parece reiterar que não vale a pena se preocupar, está tudo misturado. Uma coisa vai se dissolvendo na outra num movimento perpétuo. A memória não é objetiva e nem confiável, ela inventa, seleciona, elimina, acrescenta. É uma versão, não tem compromisso com os fatos.

Em *Conspiração de nuvens* (2007), no texto “O chamado”, a autora explica o seu processo de produção literária, bem como o que considera a sua vocação para a literatura:

Quando me perguntavam o que eu queria ser respondia, Escritora. Mas não falava em vocação, tinha pudor em assumir o ofício porque poderia parecer arrogância com um toque até de soberba. Só mais tarde compreendi que na vocação não está incluída a glória, tantas vocações verdadeiras e o silêncio, ninguém leu, ninguém viu. Vocação seria então apenas isto, atender ao chamado sem se preocupar com o resultado, cumprir o aprendizado da paciência e do amor. Não sei como será a vida de um escritor de outras terras, outras gentes, mas sei da vida desta escritora neste país, testemunha deste tempo e desta sociedade, pisando no chão da realidade de analfabetismo e de miséria. Passei muito tempo participando do que chamei de verdadeira cruzada: fui a universidades, centros de cultura, biblioteca repetindo sempre, o dia em que tivermos mais creches e mais escolas teremos menos hospitais e menos cadeias. Adiantou – alguém pode perguntar. Pelo visto não adiantou, mas lembro Camões: “Estou em paz com a minha guerra.” (TELLES, 2007, p. 128 -129).

Telles deslinda também sobre o seu processo de escrita:

Alguns dos meus textos nasceram de uma simples frase ou de uma imagem, algo que escutei ou apenas vi e retive na memória, essa incompreensível faculdade da memória e “Sem a qual eu não poderia pronunciar o meu próprio nome”, como escreveu Santo Agostinho. Contos ou romances que nasceram de algum sonho, enfim, a maior parte dos meus trabalhos deve ter origem lá nos emaranhados do inconsciente – a zona vaga e imprecisa do mistério. Impossível determinar as fronteiras do criador e da criação, os limites do imaginário e do real. Minha obra tem um certo travo de amargor? Anoiteço às vezes como toda gente mas espero pela manhã com seu bíblico grão de acaso, de loucura. E de imprevisto. (TELLES, 2007, p. 130 -131).

Comprovamos, então, mais uma vez, no excerto acima, tal como nas entrevistas citadas anteriormente, a importância que a autora concede à memória em sua prosa.

Todos os escritores têm temas pelos quais são “obcecados”. A memória (junto com a morte, a loucura, o amor, entre outros) parece ser umas das predileções da literatura de Telles.

A partir de agora, nosso foco será a análise da memória no romance *Ciranda de pedra*.

3-CIRANDA DE PEDRA: MEMÓRIA, IDENTIDADE E LUTO

Neste capítulo, o mais extenso desta tese, falaremos, primeiramente, sobre a construção formal do romance, isso porque o modo com que Telles estruturou a narrativa do seu romance é o que assegura que a presença da memória funcione como uma espécie de fio condutor da história.

Em segundo lugar, analisaremos os aspectos míticos e simbólicos que se amalgamam com as memórias da protagonista, numa relação simbiótica.

Na sequência, nos deteremos nas memórias familiares, nas memórias da ciranda, bem como na relação entre a memória e a identidade no que tange à protagonista Virgínia.

Na parte final do capítulo, discorreremos sobre o sentimento de luto e a proximidade que a protagonista tem com a memória dos mortos.

Publicado pela primeira vez em 1954, o romance *Ciranda de pedra* (2009) conta a história da protagonista Virgínia, desde a infância até a sua vida adulta. Repleto de ambiguidades e simbolismos, a narrativa apresenta o percurso, sob um viés intimista, de uma menina que atravessa diferentes agruras e conflitos, sempre se debatendo entre a memória e o esquecimento, rumo à sua libertação. O enredo tem como epicentro inicial o esfacelamento de uma família tradicional de meados do século XX, rompimento este repleto de sombras, segredos e traumas.

Ciranda de pedra começa com Virgínia, uma criança, morando com sua mãe, Laura, e seu suposto padrasto, ao qual a protagonista chama de “Tio Daniel”. Eles vivem em uma casa em um bairro afastado do centro da cidade. Além de Laura e Tio Daniel, Virgínia convive com a “empregada doméstica” Luciana, que junto com Daniel, tenta cuidar da saúde de Laura.

Aos poucos, o leitor vai descobrindo que Laura sofre de alguma enfermidade mental, oscilando entre lucidez e loucura. Já nas primeiras páginas sabemos que Laura passa os dias todos trancada em seu quarto, pois não pode realizar atividades básicas do cotidiano. Ela também já esteve, no passado, internada em um sanatório.

Antes de viver com Daniel, Laura foi casada com Natércio, advogado influente e abastado financeiramente, ela teve com ele, aparentemente, três

filhas: Bruna, Otávia e Virgínia. Então, pouco tempo após o nascimento de Virgínia, Laura “divorciou-se” de Natércio. Esta questão, entre várias outras, faz o romance de Telles ser *avant la lettre*, pois na época de sua publicação, 1954, no mundo ocidental em geral e, em especial no Brasil, o divórcio era um tabu, visto como uma espécie de tragédia familiar. Cabe ressaltar que, inclusive, em nenhum momento do romance é pronunciada a palavra “divórcio”. É continuamente sugerido que Laura foi “expulsa” ou “abandonou o lar”. Utilizamos esta expressão nesta tese porque estamos analisando o romance com um “olhar contemporâneo”, no entanto, o divórcio foi instituído oficialmente no Brasil somente em 1977.

3.1- O romance *Ciranda de pedra*

O romance é contado por um narrador-onisciente seletivo que se fixa em Virgínia. Por isso, o foco narrativo dos acontecimentos se dá a partir do olhar da protagonista. Além disso, temos acesso aos pensamentos, sentimentos e percepções de Virgínia, tal composição é obtida através dos usos que Telles faz do “monólogo interior”. A narração é, às vezes, tão conectada aos pensamentos e sensações de Virgínia que se confundem narrador e personagem. Para compreender melhor o modo como se estrutura o romance recorreremos a teorização de Robert Humprey, *O fluxo da consciência: um estudo sobre James Joyce, Virgínia Woolf, Dorothy Richardson, William Faulkner e outros* (1976), que explica os usos e técnicas narrativas do “fluxo de consciência” e do “monólogo interior”.

A partir de tal acepção teórica, podemos pensar que *Ciranda de pedra* situa-se dentro das técnicas do “monologo interior”. O discurso se dá através do foco no significado das ações de Virgínia durante sua trajetória de descoberta de si mesma e do mundo. Humprey afirma que os escritores de obras dramáticas ou audiovisuais possuem, por exemplo, como recursos narrativos básicos, elementos sensoriais: visuais como cenários, figurinos e ações de personagens e auditivos, como os diálogos. Quanto aos cronistas, contistas e romancistas, esses têm um recurso extra muito vantajoso na hora de contar histórias. Trata-se do monólogo interior. Com esta ferramenta, o escritor de ficção literária também pode mostrar ao leitor os pensamentos das suas personagens.

O roteirista de cinema, normalmente, faz o espectador inferir e supor quais são estes pensamentos a partir dos atos e falas das personagens. Ou, quando o pensamento é fundamental para o progresso da narrativa, ele é impelido a usar a “voz over” de um narrador. No caso da literatura em prosa, o escritor tem à sua disposição a ferramenta do monólogo interior, um recurso que conecta o leitor diretamente ao cérebro das personagens, revelando o que elas pensam.

É possível utilizar o monólogo interior de três maneiras: citando exatamente os pensamentos das personagens, resumindo esses pensamentos, ou dando uma ideia geral desses pensamentos. As três opções são legítimas e devem ser usadas de acordo com a necessidade de cada momento da sua

história. O monólogo interior pode ser através do discurso direto, discurso indireto, ou discurso indireto livre. Telles utiliza em *Ciranda de pedra* o discurso indireto livre para compor os monólogos interiores de Virgínia. Existe uma proximidade entre o narrador e a personagem, em alguns momentos não há uma separação das falas de ambos. Assim, há o emprego do discurso indireto livre.

A consciência de Virgínia é revelada através de um narrador em terceira pessoa, seletivamente onisciente, que narra os pensamentos da personagem. Este narrador tem voz em boa parte do romance, apenas em alguns momentos do discurso a voz de Virgínia flui sozinha. Os níveis de interioridade psicológica, principalmente no que diz respeito à memória e aos processos mnemônicos, que permanecem à margem da percepção do leitor em alguns romances, têm destaque em *Ciranda de pedra*. Através do monólogo interior, formulado pelo discurso indireto livre do narrador, a sequência dos acontecimentos é manipulada pela oscilação constante entre diferentes níveis temporais. Os desvios na ordem sequencial ilustram o funcionamento casual da memória, contribuindo assim, de forma substancial, para sublinhar a própria qualidade mnemônica da narrativa.

Diálogos e atitudes, que passariam despercebidos numa narrativa que foca nos acontecimentos externos, evidenciam sentimentos íntimos da protagonista de *Ciranda de pedra*, sem que ela precise expressá-los verbalmente. A narrativa se dá na sutileza de detalhes. Memórias, sensações, lembranças, esquecimentos, fantasias, intuições e sonhos fazem parte do discurso do narrador no universo de Virgínia, que se percebe sozinha e diferente de todos que a rodeiam no meio onde vive. Seus estágios são associados, em diversos momentos, a imagens simbólicas que representam e espelham estados de espírito e situações vivenciadas.

Em suma, podemos observar que o romance *Ciranda de pedra* se vale do monólogo interior para expressar os processos psíquicos pelos quais Virgínia passa. O narrador está ali para mostrar ao leitor tudo o que não é visível nela para o mundo exterior. Neste caso, o monólogo interior é o tipo de monólogo interior “de discurso indireto livre em que um narrador-onisciente apresenta material não-pronunciado como se viesse diretamente da consciência do personagem e, através de comentários e descrições, conduz o leitor através

dela.” (HUMPREY, 1976, p. 27). Podemos constatar a construção do monólogo interior já no primeiro parágrafo do romance:

Virgínia subiu precipitadamente a escada e trancou-se no quarto.

— Abre, menina — ordenou Luciana do lado de fora.

Virgínia encostou-se à parede e pôs-se a roer as unhas, seguindo com o olhar uma formiguinha que subia pelo batente da porta. “Se entrar aí nessa fresta, você morre!”, sussurrou soprando-a para o chão. “Eu te salvo, bobinha, não tenha medo”, disse em voz alta. E afastou-a com o indicador. Nesse instante fixou o olhar na unha roída até a carne. Pensou nas unhas de Otávia. E esmagou a formiga. (TELLES, 2009, p. 15)

Esta forma de narrar vai ao encontro da definição estabelecida por Erich Auerbach, na obra *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental* (2004), sobre a mimesis no romance intimista que aflorou no século XX:

Trata-se, preponderantemente, de movimentos internos, isto é, de movimentos que se realizam na consciência das personagens; e não somente de personagens que participam do processo externo, mas também de não-participantes, e até de personagens que, no momento, nem estão presentes. Introduzem-se ainda acontecimentos como que secundários, de lugares e tempos totalmente diferentes que servem de andaime para os movimentos nas consciências de terceiros. (AUERBACH, 2004, p. 477).

O romance é estruturado em duas partes. A primeira parte focaliza a infância de Virgínia e a segunda parte representa a sua vida adulta, onde a personagem tem cerca de vinte anos de idade. Esta cisão se dá depois que uma revelação dramática é feita para a protagonista, alterando o rumo de sua vida para sempre.

É interessante sublinhar que o romance tem poucas marcações espaciais e históricas. A grande maioria dos acontecimentos se dá em casas, apartamentos, jardins etc. Em nenhum momento é dito onde que o romance se passa, sabemos apenas que é um romance urbano. E podemos inferir que o romance se passa em meados do século XX por certos costumes e hábitos das

personagens. Tais características, em geral, são recorrentes nos romances intimistas em que o foco é a sondagem psicológica. *Ciranda de pedra* pode ser lido dentro da proposta de Anatol Rosenfeld, em *Texto/Contexto* (1996), sobre o romance psicológico moderno. Nas palavras do autor: “O romance moderno nasceu no momento em que Proust, Joyce, Gide, Faulkner começam a desfazer a ordem cronológica fundindo presente, passado e futuro.” (ROSENFELD, 1996, p. 80). Desse modo, a irrupção de um passado remoto processa-se no próprio contexto narrativo em cuja estrutura os níveis temporais passam a confundir-se sem demarcação nítida entre passado, presente e futuro, o leitor “que não teme esse esforço – tem de participar da própria experiência da personagem”. (ROSENFELD, 1996, p.80). Segundo Rosenfeld, o tempo linear, cronológico, se apaga como mera aparência no eterno retorno das mesmas situações:

Tais modificações, que de um ou outro modo se ligam à abolição do tempo cronológico, decorrem, pelo que se vê, do uso de recursos destinados a reproduzir com a máxima fidelidade a experiência psíquica. Implicam uma retificação do enfoque: o narrador, no afã de representar a ‘realidade como tal’, e não aquela realidade lógica e bem-comportada do narrador tradicional, procura superar a perspectiva tradicional, submergindo na própria corrente psíquica da personagem ou tomando qualquer posição que lhe parece menos fictícia e as tradicionais e ilusionistas. (ROSENFELD, 1996, p. 84)

Voltando ao enredo de *Ciranda de pedra*, enquanto o estado de saúde de Laura piora, Virgínia, com sua sensibilidade ímpar, busca, como se estivesse tateando no escuro, algum tipo de entendimento da situação da sua mãe e de sua “outra” família. Ao mesmo tempo em que mora com Laura e Daniel, Virgínia faz visitas frequentes à mansão onde ficaram vivendo suas duas irmãs, Bruna e Otávia, e seu hipotético pai, Natércio. No jardim desta grande casa, há uma fonte de água cercada por cinco anões feitos de pedra. A imagem desta fonte acompanha a protagonista durante todo o romance, ela simboliza e espelha a situação de Virgínia, que tenta fazer parte de um grupo que parece não lhe aceitar. A ciranda dos anões é, de certo modo, uma metáfora/símbolo da ciranda real vivida pela personagem.

Ao lado da casa de Natércio, residem os vizinhos Conrado e Leticia que são amigos das irmãs de Virgínia. Além deles, temos Afonso, que também é amigo dos quatro jovens e mora em uma chácara perto da cidade, e está sempre perto das duas casas, convivendo com os amigos. Este quinteto forma uma espécie de ciranda real, simbolizada pelos cinco anões de pedra que não permitem a entrada de Virgínia. Com exceção de Conrado, por quem Virgínia acaba se apaixonando desde menina, e a irmã dele, Leticia, todos os outros lhe tratam com desdém, desconfiança e rejeição. Inclusive seu pai, Natércio, que a todo custo evita a “filha”, e Frau Herta, a governanta da casa. Herta trata Virgínia com distanciamento e frieza.

Nos primeiros capítulos, Virgínia sente que existe uma discrepância entre o modo como vivem suas irmãs, abastadas junto com o pai, e a sua forma de vida modesta. O leitor pode inferir que em função dos inúmeros gastos com a saúde de Laura, a família teve que se privar de certas coisas. A protagonista nutre um ódio cego por Daniel, pois entende que ele é o antagonista de sua vida, por causa dele que sua mãe se separou de seu pai. No entanto, no desenrolar da narrativa, tal percepção de Virgínia vai sendo modificada.

Em um de seus momentos de lucidez, Laura pergunta se Virgínia gostaria de ir morar com o pai, ao que a menina responde que somente iria se a mãe fosse junto. Daniel também aconselha Virgínia a ir morar com o pai, isso porque o estado de saúde de sua mãe parece piorar diariamente. Em outro instante de clareza, Laura, em seu quarto fechado e escuro de convalescente, conta para Virgínia como conheceu Daniel. Sendo que ela já narrou muitas vezes esta mesma história para a filha, mas sempre que conta novamente é como se fosse a primeira vez que estivesse narrando.

Percebe-se que Laura nunca esteve plenamente adaptada ao meio social em que vivia antes, e que seu casamento com Natércio, seu ex-marido, baseava-se em convenções sociais. Um indício da incompatibilidade deste relacionamento foi o comentário feito por Natércio na noite em que ela conheceu Daniel. Laura conta à filha que Natércio não gostava de ir a lugar algum com ela, ele não trazia Laura para o convívio social, ela vivia enclausurada e solitária.

Então, ela decidiu ir a uma festa sozinha. Natércio desdenha da flor que Laura coloca junto ao vestido, dizendo que ela parece uma suburbana. Porém,

foi nesta mesma noite que ela conheceu Daniel, por quem se apaixonou perdidamente.

Laura tem delírios nos quais imagina que há raízes nascendo em suas mãos, e só se acalma quando Daniel chega para “arrancá-las”. Daniel cuida de Laura até a sua derradeira morte. Ele se sente culpado e parece não entender como eles chegaram a tal ponto. Bruna, a irmã mais velha de Virgínia, acredita que a doença da mãe seria um castigo divino por ela e Daniel terem sido adúlteros. Daniel tenta estabelecer um relacionamento com Virgínia, mas não consegue, porque a menina, influenciada, de certo modo, pela sua irmã Bruna, o vê como um inimigo. Durante todos os capítulos que constituem a primeira parte do romance, vamos tendo indícios de que algo do passado é ocultado de Virgínia.

Virgínia acaba indo morar na casa de Natércio, esperando ser bem recebida por ele, pelas suas irmãs e pelos amigos vizinhos. O que termina sendo uma grande frustração. A rejeição que Virgínia sofre por parte destas personagens acaba moldando muitas das memórias e da identidade que a personagem tem na sua vida adulta. Poucos dias depois que a protagonista vai morar com Natércio, Laura acaba morrendo. Virgínia, profundamente abalada e traumatizada, decide que não vai ir ao velório da própria mãe, pois está em estado de choque. O fato dela não ter condições psicológicas de ir ao enterro da mãe, entretanto, afeta-a profundamente, e a personagem fica obsessiva em relação à morte de Laura, perguntando insistentemente às irmãs sobre como as coisas aconteceram. Virgínia nunca se perdoa por não ter comparecido ao enterro da mãe e por ter ido morar com Natércio, deixando Laura doente.

Na sequência da narrativa, três dias após a morte de Laura, Luciana vai à casa de Natércio para falar com Virgínia. A personagem dirige-se a Virgínia com a desculpa de que a menina esqueceu um livro que Daniel lhe deu de presente antes dela se mudar. Na conversa que as duas têm, Luciana revela que Daniel era o verdadeiro pai de Virgínia e que, logo após o funeral de Laura, ele se suicidou com um tiro de revólver. Daniel, antes de se matar, deixou uma carta apelando ao espírito cristão de Natércio, pedindo que o mesmo criasse Virgínia como uma filha.

Desorientada, Virgínia pede a Natércio, a quem julgava ser seu pai até então, que lhe deixe ir estudar em um colégio interno. Natércio atende

prontamente o pedido da protagonista, na verdade, o clamor da menina é aceito por ele com um certo alívio, já que a presença dela na casa causa-lhe um constrangimento. E, assim, termina a primeira parte do romance. Por consequência, há um hiato, uma espécie de elipse no romance, que sugere que Virgínia, por não suportar lidar com as memórias de sua mãe e de seu verdadeiro pai, ou seja, suas origens, frente a Natércio e às suas irmãs, vai ao internato em busca de esquecimento e de um recomeço sem memórias. Ou melhor, com a tentativa de construir novas memórias.

A morte de Laura, como é possível interpretar no decorrer do romance, é cheia de dúvidas e circunstâncias que não ficam claras. A ambiguidade, isto é, a dúvida, a ambivalência, é um componente estético que perpassa não só *Ciranda de pedra*, mas quase todos os romances e contos de Telles. Entende-se que a ambiguidade, conforme explica Massaud Moisés, em *Dicionário de termos literários* (2004), é aquilo que pode ter mais de um sentido e significado. Para Moisés: “Do latim *ambiguitas*, ambíguo é o que apresenta duas faces, dois ou mais sentidos.” (MOISÉS, 2004, p.19). O autor completa: “Em oposição ao “discurso científico” que se caracteriza pela univalência dos signos, o caráter ambíguo ou múltiplo do texto literário, sobretudo o poético, decorre necessariamente de encerrar uma linguagem por excelência metafórica.”(MOISÉS, 2004, p.20).

O romance, sutilmente, em alguns momentos, sugere que Laura não morreu espontaneamente, apesar do avanço da debilidade de seu estado físico e mental. Uma hipótese é que Daniel, talvez, tenha acelerado a morte de Laura, atendendo às súplicas dela para jamais ser internada em um sanatório novamente. É possível que Daniel tenha antecipado a morte de Laura por avaliar que a mesma era incurável. E logo depois deu fim à sua própria vida. Virgínia, mesmo sendo criança, estranha o excesso de drágeas que são dadas à sua mãe¹⁴.

Ao avançarmos para a segunda parte do romance, temos um salto no tempo, passam-se em torno de dez anos. Encontramos, então, uma Virgínia

¹⁴Um dos trechos que suscita estas dúvidas é quando Virgínia se questiona sobre a medicação de Laura: “Virgínia suspirou. Tantas pílulas! Por que faziam a mãe tomar tantas pílulas assim? Encolheu os ombros. Enfim, talvez fosse mesmo melhor que ela dormisse noite e dia, enquanto dormia não ficava gemendo.” (TELLES, 2009, p.28).

adulta, com vinte anos de idade, formada em Línguas, fazendo as malas para retornar à sua casa alguns dias antes do Natal. Durante o período em que esteve no colégio interno, Virgínia nunca foi visitar Natércio e suas irmãs. E durante todo este tempo recebeu apenas uma visita de Natércio, como que por uma obrigação que ele sentiu. Até as férias escolares foram passadas no internato. Ademais, ela rememora, enquanto arruma as malas, que recebeu pouquíssimas cartas de sua família e amigos durante todo o tempo em que esteve no colégio. Foi como se, por um período de tempo, ela tivesse deixado de existir, esquecida pelos “outros”, mas sem ela mesma conseguir esquecê-los.

Quando retorna ao lar, Virgínia, que pensava ter esquecido o passado, descobre que retornaram todos, os vivos e os que já morreram. Antigas memórias voltam à tona e a protagonista precisa acertar contas com o seu passado. Ela descobre como transcorreu a vida das outras personagens enquanto esteve ausente.

Bruna casou-se com Afonso, que se tornou engenheiro, ela mantém um caso extraconjugal com Rogério, um atleta amigo da família. Bruna repete, em certas instâncias, o comportamento da mãe ao qual, no passado, ela condenou com veemência. Todos sabem do “caso” de Bruna, inclusive Afonso, mas todos fingem não saber. Otávia, que desde a infância sempre gostou de desenhar e pintar, dedica-se às suas pinturas e exposições de arte, tendo apenas relacionamentos afetivos passageiros, ao contrário do que Virgínia esperava. Na verdade, ela acreditava que Otávia ia acabar se casando com Conrado, homem ao qual Virgínia ainda ama.

Letícia virou uma renomada tenista, inclusive, foi ela quem apresentou Rogério à família. Além disso a personagem se descobriu homossexual, outra questão que era um tabu na época da publicação do romance. Tal como em relação ao caso extraconjugal de Bruna, as outras personagens fingem desconhecer a orientação sexual de Letícia. Todos sabem de tudo, mas todos fingem que não sabem de nada.

Conrado acabou indo morar sozinho na chácara que outrora fora da família de Afonso, dedicando-se aos cuidados dos animais e das plantas. Letícia mora em um apartamento na cidade e tem como vizinho Rogério. A protagonista fica sabendo que Frau Herta está doente, em estado terminal, e mora em um asilo, tendo sido substituída por uma governanta portuguesa. Natércio, casmurro

e melancólico, segue morando com Otávia no casarão. E a casa que antes era da família de Conrado e Letícia, que fica ao lado da casa de Natércio, agora pertence a Afonso, Bruna e a pequena filha do casal.

Esta segunda parte do romance passa-se em poucos dias do mês de dezembro, começando pouco antes do Natal e terminando no último dia do ano, com Virgínia indo fazer uma viagem de navio, sem destino definido e sem data de retorno. Virgínia que antigamente era tratada com desdém por todos, agora desperta atenção, e acaba se envolvendo em uma teia de desejos amorosos e sexuais.

A imagem idílica que Virgínia fazia da ciranda (composta por Bruna, Otávia, Conrado, Letícia e Afonso) que, ao longo do tempo, suscitou suas memórias de exclusão e sofrimento, se desfaz pouco a pouco. Ao mesmo tempo em que é desejada, Virgínia continua se sentindo solitária, deslocada e vazia, suas memórias começam a reviver o passado. As reminiscências de Daniel e Laura começam a perseguir a personagem. Ela acaba rememorando tudo o que foi enterrado e, finalmente, consegue se libertar num processo de metamorfose/travessia.

Nesta tese concordamos com a grande parte da crítica literária e de estudos acadêmicos que entendem que *Ciranda de pedra* constitui um exemplar moderno do “romance de formação” (*Bildungsroman*), pois nele temos exposto o processo de desenvolvimento físico, moral, psicológico, estético e social de uma personagem, desde a sua infância até um estado de maior maturidade¹⁵.

Cabe ressaltarmos que algumas linhas teóricas passaram a identificar uma certa diferença entre os romances de formação masculinos e os romances de formação femininos (voltados para o desenvolvimento pessoal da protagonista e não para a sua preparação doméstica). Segundo Elódia Xavier, em “Reflexões sobre a narrativa de autoria feminina” (1991), neste tipo de narrativa a memória é decisiva:

¹⁵ Alguns dos estudos e pesquisas que analisam e enquadram *Ciranda de pedra* na categoria do romance de formação são: *O Bildungsroman feminino: quatro exemplos brasileiros* (1990), de Cristina Ferreira Pinto; *Na contramão da história: o Bildungsroman feminino em Lygia Fagundes Telles, Helena Parente Cunha e Lya Luft* (2007), de Florípedes Borges; *O círculo de giz: a família burguesa patriarcal em Lygia Fagundes Telles* (2005), de Mabel Knust Pedra; *Interferindo no cânone: a questão do Bildungsroman feminino com elementos góticos* (1998), de Cíntia Schwantes; *O romance: teoria e crítica* (1964), de Adolfo Casais Monteiro.

O passado adquire uma importância fundamental, porque o dilaceramento das personagens geralmente se justifica pela infância reprimida ou mal-amada. O resgate da memória é um dos caminhos para o autoconhecimento; a volta às origens, através do tempo passado, faz parte da busca da identidade, pulverizada em diferentes papéis sociais. (XAVIER, 1991, p.13).

Além disso, em *Ciranda de pedra*, notamos ecos de alguns textos clássicos da literatura ocidental, o que, em nossa visão, em nada desmerecem o romance de Telles. Afinal, de acordo com Julia Kristeva, para quem o espaço intertextual é onde o significado pode remeter a outros significados discursivos, o diálogo entre discursos sempre ocorreu ao longo da história literária: “Para os textos da modernidade, poderíamos afirmar, sem risco de exagero, é uma lei fundamental: eles se constroem absorvendo e destruindo, concomitantemente, os outros textos do espaço textual.” (KRISTEVA, 1974, p. 176).

Uma destas relações entre textos pode ser traçada entre o romance de Telles e romance *Pelos olhos de Maisie* (1994), de Henry James, publicado em 1897. Neste romance, a separação dos pais de Maisie gerou uma situação inusitada para a protagonista. Apesar de a guarda ter sido concedida ao pai, acabou sendo estabelecido que a menina ficaria com os dois. Dividida, Maisie vira um brinquedo na mão do casal e, aos poucos, expõe os contrastes, entre virtudes e defeitos, entre inocência e cinismo, de ambas as partes. Ao mesmo tempo, tal como Virgínia, ela descobre um modo próprio de ver o mundo.

Maisie já não é criança, mas ainda não é adulta. Situa-se ao mesmo tempo dentro e fora da trama. O romance mostra costumes, princípios e fraquezas de uma sociedade movida pela hipocrisia.¹⁶

Outra relação entre textos se dá entre *Ciranda de pedra*, de Telles, e o romance *Anna Kariênina* (2017), de Tolstói. Anna Kariênina, a protagonista, grávida de Vrónski, confronta Kariênin, este lhe nega o divórcio e por várias páginas o leitor se pergunta qual será o destino de Anna. Quando Anna dá à luz, fica muito doente e pede perdão a Kariênin e a Vrónski. Envergonhada, ela chega a rejeitar Vrónski que acaba tentando o suicídio. Ao se entenderem,

¹⁶ É interessante mencionarmos que na entrevista ao Instituto Moreira Salles, já referida nesta tese, Telles fala que Henry James é um dos seus escritores prediletos.

resolvem morar na Europa, onde passam muitos anos, mas retornam a Moscou, pois Anna tem saudades do filho primogênito.

Anna, ao ser desprezada e julgada pela sociedade que a condena, passa a ingerir medicamentos fortes e mergulha em uma solidão cruel, acreditando absolutamente em seus devaneios, beirando a loucura, tal como Laura de *Ciranda de pedra*. Em um momento de desespero, como uma solução final, a personagem de Tolstói suicida-se. Após o suicídio de Anna, Vrónski decide ir como voluntário e leva soldados para combater a favor da independência da Sérvia que está lutando contra o Império Otomano (Turquia - 1876), antes do Governo Russo oficializar o seu apoio à sua aliada. Em 1878, a Sérvia obtém o reconhecimento de sua independência. Em outras palavras, a guerra, na época, era pura carnificina direta, embate corpo a corpo, assim, Vrónski vai em busca da morte, pois a vida não lhe agrada mais.

Entre outras tantas relações intertextuais, é possível identificarmos um paralelo entre o *Bildungsroman* feminino *Ciranda de pedra* (2009) e o *Bildungsroman* feminino *Jane Eyre* (2014), de Charlotte Brontë. O romance de Brontë, publicado em 1847, guarda algumas similaridades com *Ciranda de pedra*. Embora as propostas dos romances sejam diferentes, tendo em vista que mais de um século separa as duas obras, tanto o romance inglês quanto o brasileiro concentram-se na figura de uma mulher em busca de um lugar no mundo. Jane é uma órfã, rejeitada por sua tia, Sra. Reed, que é encaminhada para Lowood, uma instituição de caridade, onde estuda e torna-se professora. Ansiosa por abandonar tal cenário repressor e hipócrita, Jane dispõe-se a trabalhar como governanta em Thornfield Hall, propriedade do Sr. Edward Rochester, um homem taciturno e abastado financeiramente, por quem ela se apaixona posteriormente.

Contudo, a união entre Edward e Jane é marcada por diversos desencontros e empecilhos, sendo o principal deles o fato de o proprietário de Thornfield Hall já ser casado. A descoberta deste matrimônio anterior de Edward é revelada para a protagonista somente no dia do seu próprio casamento. A narrativa chega a um fim favorável para Jane Eyre quando Bertha Mason, a primeira esposa de Edward, atea fogo à Thornfield Hall. E, logo depois, comete suicídio, arremessando-se do telhado. Deste modo, a protagonista Jane Eyre fica ao lado do grande amor de sua vida, concebe um filho e todos vivem o

“felizes para sempre”, conforme a tradicional linha de pensamento dos romances e da mentalidade da época.

Já Virgínia, ao final de *Ciranda de pedra*, inicia uma viagem em busca de si mesma, procurando o seu lugar no mundo, sem se sujeitar às convenções sociais vigentes, depois de se resolver com o seu passado.

O fato de a narradora, em *Jane Eyre* (2014), principiar suas memórias a partir de sua infância apresenta-se como uma estratégia narrativa para angariar simpatia às suas causas logo de início, já que a exibição de dores e aflições sofridas por uma criança, órfã e desamparada, suscita, mais facilmente, piedade, uma das emoções catárticas, segundo Aristóteles (1996). Acreditamos que tal consideração seja pertinente, também, ao romance de Telles, uma vez que os sofrimentos enfrentados pela criança Virgínia criam no leitor este mesmo efeito catártico, purificador, que nos torna cúmplices de suas memórias e angústias.

Ao acompanharmos o desenrolar dos dois romances, analisamos que tanto Virgínia quanto Jane são protagonistas inquietas, que fantasiam para dar sentido às suas existências e que querem ser amadas, tendo em vista que o círculo familiar do qual se originam é conturbado. As duas personagens sofrem rejeições. E as duas procuram o seu lugar no mundo. Contudo, as resoluções dos conflitos nas duas narrativas ocorrem de modos distintos, tendo em vista o distanciamento histórico das obras.

A loucura também é uma temática que é trazida à luz nas duas obras. Em *Ciranda de pedra*, o desequilíbrio mental atinge a mãe de Virgínia, Laura, que é mantida no seu quarto, alienada da realidade. Em *Jane Eyre*, a insanidade pesa sobre Bertha Mason (primeira esposa de Rochester), que, por sua vez, é confinada em uma torre da mansão, local de onde emite gargalhadas e rugidos.

Em relação à utilização de recursos imagéticos, tanto o romance inglês quanto o brasileiro fazem uso da construção de uma linguagem simbólica, expressa por imagens, mitos e símbolos que permeiam as duas narrativas. Algumas vezes, a natureza compartilha o desconsolo das almas das personagens, emitindo sinais e modificando a percepção de determinados acontecimentos.

Enfim, estamos diante de duas obras que apresentam algumas arestas em comum, que compartilham ainda outros pontos que aqui nos limitamos apenas a mencionar, a saber: 1) Jane e Virgínia destacam-se pela maturidade

que, desde tenra idade, apresentam em relação às questões da natureza humana; 2) O internato, promessa de melhoria para as protagonistas, mostra-se hostil e frustra as esperanças das meninas; 3) A hipocrisia das relações é representada, ainda que de maneiras distintas, nos dois romances.

Podemos afirmar que os romances demonstram movimentos dialógicos entre si, o que de forma alguma denota ausência de engenho literário em Telles. As similaridades que trazemos à tona visam somente explicitar as diversas relações intertextuais que podem ser percebidas em *Ciranda de pedra*. Isso porque, como o tema central desta tese é a memória, a intertextualidade nada mais é que uma relação memorialística em que um texto faz referência a outro texto, colocando em funcionamento a memória dos leitores, como assinala Ingrid Koch, em *Intertextualidade: diálogos possíveis* (2007): “A intertextualidade ocorre quando, em um texto, está inserido outro texto (intertexto) anteriormente produzido, que faz parte da memória social de uma coletividade ou da memória discursiva dos interlocutores.” (KOCH, 2007, p.18).

3.2-Aspectos míticos e simbólicos da narrativa

No que tange aos símbolos e a linguagem simbólica interligados à memória, que em *Ciranda de pedra* são recorrentes, adotamos aqui os conceitos de “simbolismo” e “símbolo” formulados por Aleida Assmann (2018) para analisar a narrativa e alargar suas possibilidades de sentidos. Além dos conceitos de Assmann, utilizamos as proposições de Gilbert Durand e Gaston Bachelard sobre símbolo e imagem simbólica. As perspectivas destes autores se agregam às formulações de Assmann. Como afirmamos anteriormente em relação aos teóricos da memória, o mesmo se sucede aqui. Tais conceituações e perspectivas sobre o simbolismo, ao invés de antagonizarem, em nosso estudo, complementam-se.

Segundo Assmann, “De Homero até Hegel e de Freud até Jung, a aventura da memória caracterizou-se como viagem às profundezas.” (ASSMANN, 2018, p.185). A autora diz que as imagens simbólicas e os símbolos são estabilizadores e difusores da recordação. Deste modo, a recordação “que ganha a força de símbolo é compreendida pelo trabalho interpretativo retrospectivo em face da própria história de vida e situado no contexto de uma configuração de sentido particular.” (ASSMANN, 2018, p.275). Também, salienta a teórica, há sempre uma dimensão coletiva do símbolo: “Por isso é que pessoas em diferentes culturas em todos os tempos recorreram a estabilizadores, desde mnemotécnicas objetais e visuais até a escrita.” (ASSMANN, 2018, p.267). Assim sendo, “Toda personalidade e todo fato histórico, já por ocasião de sua entrada na memória social, é transposto a uma doutrina, a um conceito, a um símbolo.” (ASSMANN, 2018, p.273).

Gilbert Durand, em *A imaginação simbólica* (1993), define o símbolo como qualquer signo concreto que evoca, através de uma relação natural, algo de ausente ou “impossível de perceber, ou ainda, como Jung: ‘A melhor figura possível de uma coisa relativamente desconhecida que não conseguíamos designar inicialmente de uma maneira mais clara e mais característica.’” (DURAND, 1993, p.10). À vista disso, o símbolo é “epifania, isto é, aparição, através do e no significante, do indizível.” (DURAND, 1993, p.11). Os símbolos, na ótica do teórico, traduzem as relações do ser humano com o plano

transcendente, os mistérios da vida e da morte, a busca de contato e o desvelamento de verdades metafísicas que fundamentam o nosso existir.

Durand (1993) afirma a primazia do sentido simbólico, figurado, considerando que o figurado não é um adorno que recobre uma significação necessariamente positiva, o domínio simbólico é o lugar no qual a interpretação revela a face íntima e profunda da linguagem, expressando a intimidade subjetiva dos seres. Todo discurso revestido de simbolismos afigura-se como a expressão, tradução ou interpretação criativa de uma vivência das profundezas.

Então, o domínio de predileção aonde se revela o simbolismo é o não-sensível em todas as suas formas: inconsciente, metafísica, sobrenatural e surreal. Estas “coisas ausentes ou impossíveis de perceber, por definição, vão ser de maneira privilegiada, os próprios sujeitos da metafísica, da arte, da religião, da magia: causa primeira, fim último, ‘finalidade sem fim’, alma, espíritos, deuses, etc.” (DURAND, 1993, p.11).

No que tange à noção de “imagem simbólica” (expressão que usamos com frequência nesta tese), o teórico diz o seguinte: “a imagem simbólica é transfiguração de uma representação concreta através de um sentido para sempre abstrato. O símbolo é, pois, uma representação que faz *aparecer* um sentido secreto, é a epifania de um mistério.” (DURAND, 1993, p.11-12).

Gaston Bachelard, em *A poética do devaneio* (2009), conceitua o que ele chama de “imagem poética”. Nesta tese, tomamos a liberdade de optar por utilizar apenas a expressão “imagem simbólica”, o que em nosso ponto de vista seria um sinônimo do que Bachelard chama de “imagem poética”. Fizemos isso para evitar o excesso de conceitos que, em essência, tratam do mesmo fenômeno. Além disso, Bachelard aplica o seu conceito de “imagem poética” mormente à poesia, aqui nós o utilizamos para analisar um romance.

Segundo o autor, as imagens poéticas permitem ao poeta e ao leitor a possibilidade de devaneio, de sonhar acordado. Dentro desta ótica, as imagens criadas pelo poeta chegam ao leitor e, então, descortinam um outro universo:

A imagem poética nova – uma simples imagem! – torna-se assim, simplesmente, uma origem absoluta, uma origem de consciência. Nas horas de grandes achados, uma imagem poética pode ser o germe de um mundo, o germe de um universo imaginado diante do devaneio de um poeta. A consciência de

maravilhamento diante desse mundo criado pelo poeta abre-se com toda ingenuidade. (BACHELARD, 2009, p. 02).

Nossos sentidos se acordam e se harmonizam no devaneio literário. O devaneio concatena uma espécie de polifonia dos sentidos. Bachelard sublinha que o devaneio poético propiciado pela literatura vai primeiramente até a página literária e, de lá, abre ao leitor um devaneio transmissível que projeta o mesmo a um novo mundo, ampliando seu universo imaginativo: “o devaneio nos dá o mundo de uma alma, que uma imagem poética testemunha uma alma que descobre o seu mundo, o mundo que ela gostaria de viver, onde ela é digna de viver.” (BACHELARD, 2009, p.15).

As imagens poéticas que um poeta suscita no leitor, que realiza a leitura de seus respectivos poemas, podem advir de simples objetos. A poesia (aqui entendida como a literatura de forma geral) torna poético o que é prosaico e cotidiano. Um objeto desprezível, na literatura, não é mais um simples objeto: “Nem todos os objetos do mundo estão disponíveis para devaneios poéticos. Mas, assim que um poeta escolheu o seu objeto, o próprio objeto muda de ser. É promovido a condição de poético.” (BACHELARD, 2009, p.148).

Tendo em vista o que explanamos acima, voltamos agora para o enredo da narrativa de *Ciranda de pedra* (2009). Mesmo morando com Laura e Daniel, Virgínia faz visitas regulares à casa onde ficaram vivendo suas duas irmãs, Bruna e Otávia, e, seu suposto pai, Natércio. No jardim desta grande casa, há uma fonte de água cercada por cinco anões feitos de pedra. A imagem desta fonte acompanha/persegue a protagonista durante todo o romance, ela simboliza e espelha a situação de Virgínia, que tenta fazer parte de um grupo que lhe rejeita.

A recorrência da imagem desta fonte que acompanha a personagem durante a narrativa, atualiza os mitos gregos de Mnemósine e Lete. Vernant (1990) explica que, na Antiguidade, conforme a cosmogonia e a mitologia dos gregos antigos, a memória faz reviver, mas também esmaecer:

Mnemósine, aquela que faz recordar, é também em Hesíodo aquela que faz esquecer os males. A rememoração do passado tem como contrapartida necessária o “esquecimento” do tempo

“presente”. Não se admirará, pois, de encontrar no oráculo de Lebadéia, uma descida ao Hades, Lete, Esquecimento, associada à Mnemósine e formando com ela um par de forças religiosas complementares. Antes de penetrar na boca do inferno, o consultante, já submetido aos ritos purificatórios, era conduzido para perto das duas fontes chamadas Lete e Mnemósine. Ao beber na primeira, ele esquecia tudo da sua vida humana e, semelhante a um morto, entrava no domínio da Noite. Pela água da segunda, ele devia guardar a memória de tudo o que havia visto e ouvido no outro mundo. À sua volta, ele não se limitava mais ao conhecimento do momento presente; o contato com o além lhe havia trazido a revelação do passado e do futuro. Esquecimento é, pois, uma água de morte. Ninguém pode abordar o reino das sombras sem ter bebido nessa fonte, isto é, sem ter perdido a lembrança e a consciência. Ao contrário, Memória aparece como uma fonte de imortalidade. Precisamente porque a morte se define como o domínio do esquecimento, aquele que no Hades guarda a memória transcende a condição mortal. Para ele não há oposição nem barreira entre a vida e a morte. Ele circula livremente de um mundo a outro. (VERNANT, 1990, p.144-145)

Em outras palavras, entendemos que o esquecimento é e não é, ao mesmo tempo, o avesso da memória. Por conseguinte, esta complementação/oposição foi representada no imaginário grego por meio de um mesmo elemento simbólico: a água.

Vejamos como se dá a primeira aparição da fonte na narrativa, que é quando Virgínia está indo de carro, junto de Frau Herta, visitar a outra família:

O casarão cinzento e largo ficava no fundo de um espaçoso gramado em declive, sinuosamente cortado por estreitas alamedas de pedregulhos. Quatro ciprestes inflexíveis pareciam montar guarda à casa. Além desses ciprestes, nenhum arbusto, nenhuma flor na grama que tinha o aspecto de ter sido recentemente podada. “Podada demais”, pensava Virgínia a olhar pesarosa as folhinhas tenras, ceifadas ferozmente. No extremo esquerdo do gramado, em meio da roda dos anões de pedra, jorrava a fonte. (TELLES, 2009, p. 40-41).

A fonte de *Ciranda de pedra* atualiza o mito das fontes gregas de Mnemósine e Lete. Contudo, ao invés de existir uma fonte para a memória e outra para o esquecimento, ou um rio do esquecimento, tal como acreditavam os gregos, no romance de Telles temos apenas uma fonte, cercada por anões de pedra, que em suas águas aglutina Mnemósine e Lete, ou seja, memória e

esquecimento simultaneamente. Ela, em certas partes da narrativa, simboliza o desejo de esquecer e, em outros momentos, a inevitável presença da memória que interpela a protagonista. Sendo assim, existe uma ambivalência na fonte do jardim da casa de Natércio.

Em outro momento, quando Virgínia já está morando com Natércio, ela busca a fonte esperando encontrar algumas respostas:

“Conrado agora é meu vizinho”, lembrou-se. “Meu vizinho!”, disse em voz alta. Rindo ainda, aproximou-se dos anõezinhos que dançavam numa roda tão natural e tão viva que pareciam ter sido petrificados em plena ciranda. No centro, o filete débil da fonte a deslizar por entre as pedras. “Quero entrar na roda também!”, exclamou ela apertando as mãos entrelaçadas dos anões mais próximos. Desapontou-se com a resistência dos dedos de pedra. “Não posso entrar? Não posso?”, repetiu mergulhando na fonte as mãos em concha. Atirou a água na cara risonha do anão de carapuça vermelha. Ficou vendo a água escorrer por entre seus dedos. Pensou em Natércio. “Por que está sempre fugindo?”, insistiu, olhando fixamente a boca da fonte, como se a resposta pudesse vir dali. Há mais de uma semana que a outra casa desaparecera como se nunca tivesse existido. E ninguém lhe falava na mãe, nem em Daniel, nem em Luciana – sumiram todos como os pombos que o mágico do circo tirava da cartola. (TELLES, 2009, p. 78 -79).

No fragmento acima, a fonte de água e a ciranda dos anões mimetizam e espelham os dilemas e as angústias de Virgínia. Assim como quer entrar na ciranda dos anões que fica na área externa da casa, ela almeja, também, fazer parte da ciranda composta por suas irmãs e vizinhos, o que acaba não ocorrendo completamente. Além disso, a imagem da fonte no trecho supracitado, aproxima-se das águas de Mnemósine e Lete, pois faz Virgínia rememorar à sua antiga família, questionar como todos parecem estar sendo esquecidos por ela e, também, sondar os motivos pelos quais Natércio evita e foge da companhia dela. Este distanciamento de Natércio é compreendido pela protagonista pouco tempo depois, quando recebe a visita de Luciana que revela a verdade.

Já a vontade de transpassar os anões e entrar na roda vai ser o objetivo da protagonista durante quase todo o romance, portanto, o fragmento citado acima prenuncia a busca que a menina realizará por entrar no círculo de seus amigos e irmãs, todos aparentemente fechados para ela. A fonte dos anões

acompanha Virgínia no decorrer da narrativa, como falamos. Por isso, cabe discorrermos sobre os seus aspectos míticos e simbólicos em relação à memória e ao esquecimento. Tendo em vista o sentido mítico/simbólico que esta fonte carrega, vamos, então, explorar as imagens simbólicas dos anões e da água na ciranda, levando em consideração a importância que as mesmas têm no romance. A memória é quase como uma personagem no romance, e o mesmo ocorre com a fonte, dada à sua importância na narrativa.

Antes, comecemos pelas origens da ciranda enquanto tipo de dança. A ciranda é parte da cultura popular brasileira. Está muito presente na educação Infantil, na tradição indígena, em manifestações políticas e movimentos culturais. Como dança, é tradicional no nordeste brasileiro. Caracteriza-se por uma dança de conjunto com formação em círculo. Os participantes são denominados cirandeiros, havendo, também, as figuras do mestre, contramestre e músicos, que ficam no centro da roda. Conforme Paul Bourcier, em *História da dança no ocidente* (2001), este tipo de dança provavelmente surgiu na Península Ibérica. Acreditamos que tenha ganhado força em Portugal. O nome teria vindo do espanhol *zaranda*, um instrumento usado para peneirar farinha. É mais conhecida entre as crianças com o nome de “cirandinha”.

Em relação aos anões de pedra que cercam a fonte, segundo o *Dicionário de símbolos* (2017), de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, temos algumas definições para as imagens dos anões. Gênios da terra e do solo, oriundos dos povos germanos, dos vermes que roíam o cadáver do gigante Ymir. Os anões acompanham, frequentemente, as fadas e os gnomos nas lendas e tradições dos povos nórdicos. Mas se as fadas têm a aparência aérea, os anões, por sua vez, estão ligados às grutas e às cavernas nos flancos das montanhas, onde escondem suas oficinas de ferreiros. É lá que fabricam, com a ajuda de elfos, as espadas maravilhosas como Durandal ou a lança mágica de Odin-Gungnir, que nada consegue desviar de seu rumo. Estão ligados às divindades ctônicas:

Vindos do mundo subterrâneo ao qual permanecem ligados, simbolizam as **forças obscuras** que existem em nós e em geral tem aparências monstruosas. Por sua liberdade de linguagem e de gestos, junto aos reis, damas e grandes desse mundo, personificam as manifestações incontroladas do **inconsciente**. São considerados como irresponsáveis e invulneráveis, mas

escutados com um sorriso como se fossem alienados (ligados a um outro mundo); com um sorriso às vezes amargo, como se sorri de pessoas que dizem ao interlocutor *a verdade sem rodeios*. São então aproximados da imagem do *louco* e do bufo. Mas podem participar de toda a malícia do inconsciente e demonstram uma lógica que ultrapassa o raciocínio, uma lógica dotada de toda a força do instinto e da intuição. Iniciados nos segredos dos pensamentos dissimulados e das alcovas, onde seu pequeno tamanho permite que se introduzam, são **seres de mistério**, e suas palavras afiadas refletem a clarividência; penetram como dardos nas consciências demasiadamente seguras de si. [...] Com seu pequeno tamanho e às vezes uma certa deformidade, os anões foram comparados a demônios. Não é mais só o inconsciente que eles simbolizam então, mas um fracasso ou um erro da natureza, com muita facilidade atribuídos a uma falta; ou ainda o efeito desejado de deformações sistemáticas impostas por homens todopoderosos. (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2017, p. 49, grifos dos autores).

Segundo Ann Clark, em *Beasts and dawdy: a book of fabulous and fantastical beasts* (1975), em grande parte das antigas histórias, os anões foram caracterizados como sujeitos barbudos que passam o dia trabalhando no subsolo. No folclore da Alemanha e da Escandinávia os anões são uma raça de seres sobrenaturais que guardam tesouros magníficos, enterrados nas profundezas do solo. Embora tenham o poder de se tornarem invisíveis ou assumir qualquer forma, em geral têm o aspecto de homens pequenos, com cabeça grande, cara enrugada, barba comprida e grisalha, pernas e braços malformados. Criaturas sociáveis, vivem em comunidades no interior de montanhas, cavernas ou em deslumbrantes palácios subterrâneos. Por usarem roupas de cores pardacentas, confundem-se facilmente com as rochas e arbustos, o que lhes permite entrar e sair de seu lar subterrâneo sem serem percebidos por olhos humanos. Na tradição de certas regiões escandinavas, os anões, assim como os trasgos, viram pedra quando expostos à luz do sol.

Os anões são metalúrgicos talentosos e seus poderes mágicos os conduzem aos mais ricos filões de metais preciosos. Os mais dotados para a arte trabalham com o ouro e a prata, modelando joias e objetos decorativos considerados mais bonitos do que aqueles criados pelos humanos. Outros forjam o ferro para fabricar armas perigosas, dotadas de poderes mágicos. Thor, o deus escandinavo do trovão, sabiamente escolheu anões para fabricar sua principal ferramenta, um martelo poderoso que, quando lançado, disparava um

relâmpago e depois voltava para a mão do seu dono. Os anões também trabalharam para Odin, o deus escandinavo supremo, para o qual criaram uma lança mágica que sempre atingia o seu alvo.

Ainda, conforme Clark (1975), em certas regiões da Alemanha, dizem que os mineradores às vezes encontram anões, em geral quando rompem uma parede subterrânea e se veem diante de uma oficina ou um palácio de anões. Contudo que os humanos não sejam rudes, os anões não ficam ofendidos com essas invasões e podem até dar conselhos sobre onde encontrar os melhores veios de minérios. Estes seres também podem fazer soar o alarme em uma mina quando houver perigo por um acúmulo de gases nocivos ou devido a um provável desabamento do teto. Porém, se os anões não forem tratados com o devido respeito, podem inverter os papéis e serem os causadores de catástrofes. Se um minerador foi imprudente o bastante para roubar ouro e joias do tesouro de um anão, não só irá sofrer terríveis desgraças como também, quando chegar em casa e abrir a sua bolsa, todo tesouro terá se transformado em folhas.

Além disso, os anões vivem centenas de anos e podem ver o futuro, por isso são considerados muito sábios. Segundo algumas versões das lendas, em certas cidades alemãs, tempos atrás, os anões compartilhavam sua sabedoria com os humanos, davam conselhos, contavam histórias e ajudavam a cumprir tarefas domésticas em troca de um local aquecido para dormir nos longos meses de inverno.

Entretanto, os anões abandonaram este costume quando os aldeões se mostraram excessivamente curiosos sobre os pezinhos de seus hóspedes, que sempre se mantinham ocultos embaixo de casacos que iam até o chão. Interessados em saber o que os anões estavam escondendo, os proprietários das casas polvilharam o chão com cinzas, na esperança de que os homenzinhos deixassem pegadas reveladoras. Em vez disso, os anões, muito sensíveis quanto à sua aparência, se aborreceram e deixaram a cidade, voltando para sempre à sua moradia subterrânea. Parte das lendas diz que a curiosidade dos aldeões foi aguçada quando surgiram rumores de que alguns anões teriam patas de ganso, corvo, ou bode, ao invés de pés humanos, ou então teriam os pés virados para trás (CLARK, 1975).

Sobre a simbologia dos anões, Juan-Eduardo Cirlot, em *Diccionario de símbolos* (1992), refere o seguinte:

O anão é um símbolo ambivalente. Como dáctilos, goblins, gnomos, são personificações dos poderes que estão virtualmente fora do campo consciente. No folclore e na mitologia, aparecem como seres de caráter inocente e maléfico ao mesmo tempo, com certos traços infantis de acordo com seu pequeno porte, mas também como entidades protetoras, como é o caso dos anões da floresta de Branca de Neve. Segundo Jung, no plano psicológico, eles podem ser considerados guardiões do limiar do inconsciente. Porém, a pequenez destes seres também pode ser um sinal de deformidade, anormalidade e inferioridade e, portanto, nas imagens da dança de Shiva, a divindade é representada dançando sobre o corpo prostrado de um demônio anão, que simboliza a "cegueira da vida", isto é, a ignorância do homem, sua pequenez diante do mundo. (CIRLOT, 1992, p.183, tradução nossa).¹⁷

Marie-Louise Von Franz, em *O feminino nos contos de fadas* (2010), fala que os anões são personagens recorrentes nos contos de fadas, como nos exemplos dos contos “Branca de Neve” e “Alva-Neve e Rosa-Rubra”, dos Irmãos Grimm (2015). Enquanto em “Branca de Neve” os anões são leais, justos e caridosos com a protagonista, o mesmo não se pode dizer no conto pouco conhecido “Alva-Neve e Rosa-Rubra”. Neste conto, somos apresentados a um anão que rouba todas as preciosidades de um rei e de um príncipe e, depois, amaldiçoa o príncipe, transformando-o em um urso. Ademais, ele trata as irmãs que dão nome ao conto com desdém e perversidade. Segundo Von Franz, os anões são pequenos, barbudos e usam chapéu com pontas. Confundem-se com os gnomos e duendes.

Brincahões e bastante prestativos é como, normalmente, são retratados, mas, vez ou outra, podem ser representados como seres que atrapalham, geram obstáculos e problemas que precisam serem transpostos para que os heróis e as heroínas dos Contos de Fadas possam triunfar. Na mitologia nórdica, são ótimos mineradores e metalúrgicos. Trabalham nas cavernas onde extraem

¹⁷No original: “Símbolo ambivalente. Como los dáctilos, duendes, gnomos, personificación de los poderes que quedan virtualmente fuera del campo consciente. Em el folklore y la mitología, aparecen como seres de inocente carácter maléfico, con ciertos rasgos infantiles de conformidad con su pequeño tamaño, pero también como entes protectores o cabiros, siendo éste el caso de los «enanos del bosque» de la Blanca Nieve y los Siete Enanos. Según Jung, en el plano psicológico pueden considerarse como guardianes del umbral del inconsciente. Ahora bien, la pequenez puede ser también signo de deformidad, anormalidad e inferioridad y por ello, en las imágenes de Shiva danzante, la deidad es representada bailando sobre el cuerpo prostrado de un demonio enano, el cual simboliza la «ceguera de la vida», la ignorancia del hombre (su pequenez).” (CIRLOT,1992, p. 183)

pedras e metais preciosos e também podem confeccionar objetos mágicos com eles. Simbolicamente, podem ser considerados como uma instância psíquica que retira o há de precioso no inconsciente (caverna) e traz à luz da superfície dando forma e uso a esses tesouros. Entretanto, como são pequenos, podem ser facilmente esquecidos e ignorados (VON FRANZ, 2010).

Von Franz (2010) os define como a primeira intuição vinda do inconsciente, mas que pode voltar a se esconder no seio da terra. Uma intuição de caráter lúdico e criativo. É a boa ideia que pode passar despercebida, por ser “pequena”. Os anões também representam psicologicamente aqueles impulsos para fazer ou dizer algo, que se forem ignorados, momentaneamente, podem nos poupar de alguns esforços e algumas dores de cabeças. Ao mesmo tempo, por serem pequenos, rapidamente podem voltar à superfície, saindo do fundo dos oceanos de nossas mentes ou das profundezas das cavernas onde foram jogados. Os chapéus pontudos que os anões dos contos de fadas e das mitologias usam são símbolos de conteúdos inconscientes que não precisam serem escavados. Não é necessário se fazer força para que venham à consciência. Eles facilmente vêm à superfície, não é preciso se esforçar para lembrar certas coisas, basta aceitar a voz que vem do interior.

A maioria dos anões representam imagens e memórias positivas. Contudo, existem aqueles que não chegam a serem destrutivos, mas adoram pregar uma peça. Esses se assemelham aos gnomos e duendes, seres da terra conhecidos por suas diabruras. Quando um anão em um conto ou em sonho aparece dessa forma, isso representa que os impulsos criativos ainda se encontram infantilizados e sem uma função útil. Segundo a psicanalista, vemos isso em pessoas criativas, mas que não dão uma forma a esta criatividade e vivem fazendo piadas e gracejos, por vezes em momentos inoportunos. Portanto, os anões são os conhecedores da técnica que permite a realização deste trabalho, isto é, fazer vir à tona o que não deve ficar escondido, porque eles sabem extrair ouro da montanha. Então, a natureza simbólica destes seres é dúbia, pois podem funcionar como lampejos primitivos de consciência, de iluminação e de revelação.

As imagens simbólicas dos anões que falamos evocam vários elementos de *Ciranda de pedra*. Os mistérios que eles representam vão ao encontro das inquietações que Virgínia sente por não poder fazer parte da ciranda. Os

pensamentos dissimulados e as alcovas são impostos à Virgínia pelos membros que compõem a ciranda real: Bruna, Otávia, Afonso, Conrado e Letícia. As forças obscuras que eles transmitem dizem respeito tanto aos integrantes da ciranda quanto a própria Virgínia. Ao abrirem os mistérios do inconsciente e do pensamento instintivo, os anões representam a verdade que, de certo modo, a protagonista já sabe, mas oculta de si mesma: o fato dela ser filha de Daniel. No final do romance, há um momento decisivo em que um anão traz à tona lembranças e memórias de culpas e ressentimentos que a protagonista sente em relação à morte de Daniel e Laura.

Também, nesta descida às memórias das profundezas que os anões simbolizam, estão refletidos os segredos e artimanhas dos membros da ciranda, bem como a duplicidade de suas índoles, pois eles oscilam entre amizade, hipocrisia e crueldade. Com exceção, talvez, de Conrado, os outros evocam a simbologia dos anões: inofensivos e perigosos ao mesmo tempo. Escorregadios e misteriosos, pois são solidários uns com os outros e, no entanto, se traem em vários aspectos. São amigos e, contudo, simultaneamente, se detestam.

Conrado associa-se às imagens dos anões, mas de forma um pouco diferente dos demais, ele esconde alguns segredos e, também, o seu amor impossível por Virgínia. Revelando a verdade apenas nas últimas páginas do romance. Ao mesmo tempo, durante a infância, ele encarna a imagem do príncipe encantado para Virgínia.

Silva, em *A metamorfose nos contos de Lygia Fagundes Telles* (1985), fala da reincidência da presença física de anões ou das imagens e estátuas de anões na prosa de Telles¹⁸, como, por exemplo, nos contos “O moço do saxofone” (2018), “Os objetos”(2018), “As formigas”(2018), “Anão de jardim”(2009), entre outros. Segundo Silva, os anões aparecem com frequência nas ficções de Telles. “Ser estranho, cujo processo de crescimento se interrompeu misteriosamente antes de ser concluído, sua presença é um dado

¹⁸ Outra escritora brasileira, que foi contemporânea de Telles, e também utilizou personagens e imagens de anões em sua ficção, recorrentemente, foi Lya Luft. Em seus romances e contos, os anões se fazem presentes. Ademais, uma das primeiras dissertações que surgiram logo após a publicação do romance *As meninas*, de Telles, é de autoria de Lya Luft: *Três espelhos do absurdo: a condição humana em As meninas de Lygia Fagundes Telles* (1979). Luft comentou que Telles era uma das escritoras que influenciaram a sua obra.

que causa mal-estar por fugir à normalidade.” (SILVA, 1985, p.74) Em *Ciranda de pedra*:

Depreciativa também é a roda de anões em torno do chafariz, em *Ciranda de pedra*, apertado círculo de personagens estagnados no tempo e na mediocridade, recusando o acesso de estranhos a seu limbo. Em algumas narrativas o anão aparece ligado ao tema da morte. (SILVA, 1985, p.75)

Para a pesquisadora, tal como o Centauro, ser mitológico sem equivalente real que congrega em si a natureza humana e a animal ao mesmo tempo, o anão parece reunir características de menino, pela estatura reduzida, e de homem, pelo desenvolvimento das demais faculdades. Silva aponta que anões e gigantes pertencem ao mesmo plano mítico, visto que ambos fogem do domínio da trivialidade. “Numa interpretação psicológica, eles podem ser tomados como projeções das personalidades dos protagonistas, que aumentam ou diminuem a realidade ao seu redor, de conformidade com seus estados de espírito.” (SILVA, 1985, 77). Os anões na ficção de Telles podem ser seres estanques, ou também agentes ou instrumentos de transformação¹⁹.

Telles, quando questionada sobre a recorrência de anões em sua ficção, na entrevista ao Instituto Moreira Salles, disse que na perspectiva dela a figura do anão “representa a impossibilidade de justiça, a impunidade, e impossibilidade de liberdade.” (TELLES, 1998, p.37). Pesquisamos aqui os anões no sentido mítico, não estudamos os seres humanos que apresentam transtorno de deficiência no crescimento, o nanismo.

Analisando pela ótica mítica e simbólica, os anões de *Ciranda de pedra*, podem, ao mesmo tempo, representar as irmãs e os amigos que rejeitam Virgínia, como, também, a própria Virgínia, que é preterida e enquanto está na casa de Natércio vive na impossibilidade de liberdade plena. A emancipação verdadeira de Virgínia, no domínio simbólico, se revelará através das águas.

¹⁹ No conto “Anão de jardim”, do livro *A noite escura e mais eu* (2009), posterior ao estudo de Silva, temos um anão de pedra como protagonista e narrador que observa tudo ao seu redor e almeja ter uma “alma”.

À vista disso, na análise de *Ciranda de pedra*, percebemos ecos e rastros da relação entre Lete e Mnemósine espelhadas nos conflitos das personagens, bem como na reincidência de imagens e símbolos de águas, fontes, rios, espelhos etc. Esta relação já é anunciada na epígrafe do romance, que consiste em versos de Rainer Maria Rilke: “Ó boca da fonte, boca generosa dizendo/ inesgotavelmente a mesma água... RILKE, SONETOS A ORFEU, II, 15” (TELLES, 2009, p.12).

Conforme Hans Biederman (1992), em *Dictionary of symbolism*, a água simboliza a origem da vida, a fecundidade, a fertilidade, a transformação, a purificação, a força, e a limpeza. Elemento primordial, ela é considerada o ponto de partida para o surgimento da vida, a origem e o veículo de toda vida, mas também do caos e da desordem:

Em muitos mitos sobre a criação do mundo, a água é o fluido primordial de onde vem toda a vida, mas também é o elemento no qual as criaturas se afogam e a matéria se dissolve. Existem muitos mitos em que grandes inundações fecham ciclos de criação e destroem formas de vida que desagradavam aos deuses. Para a psicologia, a água pode simbolizar as camadas mais profundas da psique, habitadas por misteriosas formas de vida. Este símbolo elementar é altamente ambivalente, uma vez que está associado tanto à vida e à fertilidade quanto à submersão e à destruição. (BIEDERMAN, 1992, p. 372-373, tradução nossa).²⁰

Em algumas religiões, a água simboliza purificação e cura. Basta notar, por exemplo, na religião Católica, a "água benta". Ou no batismo, aonde a água representa o elemento principal de limpeza espiritual jorrada sobre a cabeça do recém-nascido. Isso demonstra a simbologia da água e seu valor associado ao poder sagrado.

²⁰No original: “In many myths about the creation of the world, water is the primordial fluid from which all life comes, but it is also the element in which creatures drown and matter dissolves. There are many myths in which great floods close cycles of creation and destroy forms of life that were displeasing to the gods. For the psychologist, water can symbolize the deeper layers of the psyche, inhabited by mysterious life forms. This elemental symbol is highly ambivalent, since it is associated both with life and fertility and with submersion and destruction.” (BIEDERMAN, 1992, p.372-373)

No Hinduísmo, a água serve para a limpeza e purificação das imagens rituais do divino e dos fiéis. Este ritual acontece no dia do ano novo simbolizando a regeneração. No Taoísmo, a água é um elemento associado ao feminino, amalgamando sabedoria e virtudes. Na tradição judaica, no momento da criação do mundo, Deus dividiu as águas em inferiores e superiores para distinguir o feminino do masculino, a segurança da insegurança, conforme explica Biederman (1992).

Na mitologia egípcia, *Num*, o mais antigo deus Egípcio, representava a água, de onde surgiu a criação. Porém, não obstante, este deus gerou, ao mesmo tempo, turbulência e escuridão. Neste sentido, a água simboliza, concomitantemente, vida e morte. Na Bíblia também se encontram passagens em que a água é o elemento que gera a devastação e a recriação.

Na Alquimia, a água é o segundo dos quatro elementos, depois da terra, e simboliza a purificação. Está associada ao metal estanho, ao banho e ao batismo. Enquanto um dos quatro elementos, é um símbolo dos sentimentos e emoções, uma vez que as emoções também se encontram representadas na água. A água é também um símbolo do Gênesis, do nascimento, e para os Vedas é chamada de *Mâtrimâh*, que significa "a mais materna". Nos mitos dos heróis ela está sempre associada ao seu nascimento ou renascimento. Mitra, por exemplo, nasceu às margens de um rio, enquanto que Cristo "renasceu" no Rio Jordão. Dessa forma, a água sempre nos reporta à origem das coisas, do mundo, dos seres. E, de forma ambivalente, representa o fim, a destruição através da purificação, para que algo novo possa surgir, tal como a Arca de Noé. A água carrega em si dois poderes e valores contrários.

Ao longo da história, a água foi usada como um símbolo de sabedoria, poder, graça, música e de "caos indiferenciado" que deu origem ao mundo material. Muitas culturas antigas acreditam que tudo o que existe nasce e, finalmente, retorna às metafóricas "águas do caos", por meio da substância da água. Quer seja retratada como um dragão que muda de forma, um deus onipotente, uma geometria tridimensional, ou um rio subterrâneo, a água frequentemente foi simbolizada como agente fundamental na criação e manutenção do mundo físico e, em particular, da vida biológica. A visão pós-renascentista da água diferia em alguns aspectos das visões antigas, mas a

água e suas formas de fluxo permaneceram reconhecíveis como símbolos de poder, beleza, sabedoria e de essência do mundo natural. (BIEDERMAN,1992).

Nas proposições de Chevalier e Gheerbrant:

As significações simbólicas da água podem reduzir-se a três temas dominantes: fonte de vida, meio de purificação, centro de regenerescência. Esses três temas se encontram nas mais antigas tradições e formam as mais variadas combinações imaginárias – e as mais coerentes também. As águas, massa indiferenciada, representando a infinidade dos possíveis, contém todo o virtual, todo o informal, o germe dos germes, todas as promessas de desenvolvimento, mas também todas as ameaças de reabsorção. Todavia, a água, como, aliás, todos os símbolos, pode ser encarada em dois planos rigorosamente opostos, embora de nenhum modo irreduzíveis, e essa ambivalência se situa em todos os níveis. A água é fonte de vida e fonte de morte, criadora e destruidora. (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2017, p. 15-16).

Sendo Telles uma criadora de ambiguidades em suas ficções, com a água e com os anões que formam a ciranda, não poderia ser diferente.

Brandão, em *Mitologia Grega* (1986), aborda o simbolismo da água partindo dos gregos. Segundo Tales de Mileto (cerca de 625 a.C. – 558 a.C.), a origem de todas as coisas estava no elemento água: quando densa, se transformaria em terra. Quando aquecida, viraria vapor que, ao se resfriar, retornaria ao estado líquido, garantindo assim a continuidade do ciclo. Nesse eterno movimento, aos poucos, novas formas de vida e evolução iriam se desenvolvendo, originando todas as coisas existentes. De acordo com a mitologia grega, o deus Oceano é a personificação das águas correntes e de todas as fontes de água doce que existem no planeta Terra. Nas poesias relacionadas à mitologia, ele é referido como “o rio que circunda o mundo”. Sabendo que a água doce é uma fonte de vida para a maioria dos seres, Oceano é também considerado o pai de todos os seres. Oceano é um titã que nasceu da união entre Urano (deus que representa o céu) e Gaia (deusa que representa a terra). Após a ascensão dos deuses Olímpicos, Oceano deixou de ser considerado o deus dos rios e Poseidon tomou o seu lugar nas variações do mito.

Gaston Bachelard, em *A água e os sonhos* (1997), fala que a imaginação repousa em quatro principais elementos: ar, terra, fogo e ar. Para entender uma obra literária em sua profundidade, segundo Bachelard, é preciso que possamos interpretar qual é o infinito de cada escritor para entrarmos em seu universo. No reino da fabulação, o infinito é a região em que a imaginação se firma como uma matéria pura, em que ela está livre e só, vencida e vitoriosa, orgulhosa e trêmula. Então, as imagens irrompem e se perdem, elevando-se livremente:

As grandes obras trazem sempre esse duplo signo: a psicologia encontra nelas um lar secreto, a crítica literária um verbo original. A língua de um grande poeta como Edgar Poe é sem dúvida rica, mas tem uma hierarquia. Sob suas mil formas, a imaginação oculta uma substância privilegiada, uma substância ativa que determina a unidade e a hierarquia da expressão. Não nos será difícil provar que em Poe essa matéria privilegiada é a água ou, mais exatamente, uma água especial, uma água pesada, mais profunda, mais morta, mais sonolenta que todas as águas dormentes, que todas as águas paradas, que todas as águas profundas que se encontram na natureza. (BACHELARD, 1997, p.48).

Entendemos que em *Ciranda de pedra* a água é o elemento predominante, a água é o infinito da narrativa, de forma semelhante ao que ocorre nos textos de Poe. Todavia, a água, neste romance de Telles, não se limita ao aspecto pesado e melancólico que adquire em Poe, ela segue uma sistemática ambivalente entre tristeza e libertação, vida e morte, memória e esquecimento, aprisionamento e metamorfose.²¹

Em seu ensaio, o autor vai demonstrando diferentes acepções e significados que o simbolismo da água tem em nosso imaginário. Ele exemplifica que, como todo símbolo, as imagens simbólicas da água adquirem diferentes conotações dependendo do contexto. Porém, existe sempre algo de universal no simbolismo da água, desde tempos imemoriais. Bachelard distingue dois tipos

²¹ Sobre este aspecto da duplicidade que as imagens da água têm na literatura de Telles, Silva, ao comparar contos de Edgar Allan Poe com contos de Lygia Fagundes Telles, explica que é possível “rastrear vestígios de Poe na ficção de Lygia Fagundes Telles” (SILVA, 2009, p.206). Porém, as águas de Telles são diferentes das de Poe, pois estabelecem uma dialética, ora significando morte, dor e sofrimento, ora metamorfoseando-se em águas de renascimento e renovação. Poe também é um dos autores prediletos de Telles, conforme a própria escritora falou em entrevistas citadas por Silva (2009).

de imaginação, uma puramente formal e outra, mais profunda: a imaginação material. Elas trabalham juntas, mas o valor da obra literária está, mais do que nos arabescos superficiais próprios da forma, na profunda adesão do escritor a um elemento privilegiado de identificação maior com um dos quatro elementos - água, terra, fogo e ar - que estão na base de mitos e devaneios arcaicos que determinam até hoje, segundo ele, a imaginação.

O autor conceitua o que ele chama de "psiquismo hidratante", que é um tipo de imaginação material/simbólica capaz de ver sob as imagens superficiais da água uma série de imagens cada vez mais profundas, cada vez mais densas, instaurando um tipo de destino. Um destino essencial que metamorfoseia ininterruptamente a substância do ser.

Bachelard defende que os quatro elementos materiais que sustentam a imaginação poderiam ser caracterizados como os "hormônios da imaginação", isso porque ativam imagens internas que levam ao nosso crescimento psíquico. Os elementos são sempre dinâmicos, em movimento e em constante mudança. É por meio de nossas experiências com o simbolismo desses elementos que podemos criar significados e compreensão de nossa posição no mundo.

Ao longo dos tempos, a água foi sendo vista como um símbolo de vida, morte, infinito, pureza e, principalmente, em termos antropológicos, como um símbolo feminino e materno. O suicida que se afoga em um rio, pode, na verdade, simplesmente desejar, inconscientemente, retornar ao ventre materno, lugar aquoso de aconchego e proteção. Bachelard sublinha que a doçura e o calor do leite materno são um dos primeiros fluidos que encontramos na infância e nossa primeira experiência sensual da boca e dos lábios. O balanço da água nos adormece, nos carrega e nos devolve à nossa mãe. Assim, o amor humano pela natureza está fundamentalmente conectado com nosso amor por nossas mães. O balanço de um barco no mar é um "berço redescoberto".

Bachelard sugere que existe uma relação bastante próxima entre a água e a memória, pois:

Sonhando perto do rio, consagrei minha imaginação à água, à água verde e clara, à água que enverdece os prados. Não posso sentar perto de um riacho, sem cair num devaneio profundo, sem rever a minha ventura. Não é preciso que seja o riacho da nossa casa, a água da nossa casa. A água anônima sabe todos os

segredos. A mesma lembrança sai de todas as fontes. (BACHELARD, 1997, p. 09).

Ao mesmo tempo em que a água pode ser doce e maternal, segundo Bachelard, o seu simbolismo tem (como também referiram os outros autores que citamos) um aspecto sombrio. Em seu tratado sobre a representação da água no imaginário humano, o filósofo fala que existem as águas que purificam, que dão origem à vida, que são amorosas, mas, não obstante, existem as águas profundas, mortas, pesadas e violentas. A água é considerada um dos elementos do inconsciente, também sendo associada à intuição e à emoção. Quase todas as civilizações e religiões ao longo dos tempos concederam a ela um lugar central em suas crenças e práticas. Muitas culturas antigas acreditavam que tudo o que existia no mundo, nascia, se desenvolvia e, finalmente, retornava às metafóricas águas primordiais. (BACHELARD, 1997).

Como todo símbolo, a água carrega uma profusa ambiguidade, e na sua relação com a memória, tal ambivalência fica ainda mais latente, como se analisará em *Ciranda de pedra*.

Os anões de pedra, a ciranda, a água e várias outras imagens que vão aparecendo, não são ornatos aplicados para decorar uma página insípida ou exhibir os poderes de observação da escritora. São meios de levar a emoção adiante e aclarar o sentido do romance. Tendo em vista estes elementos simbólicos que aqui perquirimos, na sequência deste estudo, seguiremos analisando de que forma tais simbolismos se combinam e se entrelaçam com as memórias de Virgínia.

3.3- As memórias familiares, as memórias da ciranda e a identidade

Como temos enfatizado nesta tese, se há algo que nos caracteriza e que nos determina é a memória. Aquilo que recordamos, lembra-nos o que somos, aquilo que esquecemos, ou que tentamos, em vão, esquecer, diz sobre o que não queremos ser. Por conseguinte, ao explanar sobre a memória é inevitável não falar de identidade e subjetividade, mesmo quando tratamos de grupos, pois a coletividade tem também uma história que a determina:

A identidade dos povos, dois países e das civilizações provém de suas memórias comuns, cujo conjunto denomina-se história. A França é a França porque seus habitantes lembram-se de coisas francesas: Carlos Magno, Napoleão, Victor Hugo, Verlaine, a Torre Eiffel, Paris. O conjunto dessas lembranças faz os franceses se sentirem e serem franceses. O mesmo acontece com os demais países e as memórias em comum dos seus habitantes. Nós somos membros da Civilização Ocidental porque nossa história comum inclui Moisés, César, Jesus, o monoteísmo, os gregos, os romanos, os bárbaros, os celtas, os ibéricos, Colombo, Lutero, Michelangelo, as línguas europeias que todos falamos. Fora desse acervo histórico comum a todos, os povos do ocidente, temos uma identidade individual que depende da história de cada um de nós. Assim, espanhóis, ingleses, estadunidenses, brasileiros, paraguaios e argentinos possuímos memórias (histórias) próprias de cada país e que nos distinguem dentro do marco maior da Civilização Ocidental. (IZQUIERDO, 2018, p. 03).

Consequentemente, refletir sobre a relação entre um sujeito e um grupo é tentar recuperar uma memória que os envolve. Aqui nos interessa analisar as memórias da personagem Virgínia em relação aos membros de sua família e aos seus amigos da ciranda, pois é este o universo onde a protagonista se movimenta.

Podemos conjecturar que a memória, de uma forma ou de outra, depende de um sujeito, isso porque apresenta uma perspectiva específica, intransferível e pessoal. Atrelamos a memória à identidade a ponto de afirmar que a perda da memória acarreta a perda da identidade. Sem memória, o ser humano vive somente o presente, pois a lembrança do passado é condição necessária para o conhecimento de si. Nas palavras de Assmann:

Em suma, definimo-nos a partir do que lembramos e esquecemos juntos. Reformulação da identidade sempre significa também reorganização da memória, o que também vale, como bem sabemos, para a comunidade e não menos para indivíduos; e isso se reflete em uma reformulação dos livros de história, na derrubada de monumentos, na renomeação de prédios públicos e praças. (ASSMANN, 2018, p.70).

Em *Memória e identidade* (2018), Joël Candau faz uma reflexão sobre a condição temporal humana, a memória e a formação de identidades. O autor esboça algumas análises sobre as analogias entre memória e identidade e refuta a ideia de que uma exista independente da outra. Duas questões reiteradas pelo pesquisador são: 1) A identidade é elaborada, definida e redefinida na interação social; 2) A memória é uma reelaboração permanente.

Na parte inicial do romance, ainda antes da protagonista ir morar com Natércio e antes da morte de Laura, todas as terças-feiras, Virgínia passava as tardes na casa de Natércio. Em uma destas visitas, ela encontra Afonso, Bruna e Letícia no caramanchão que fica próximo à fonte dos anões. Já Otávia está trancada em seu quarto, sentindo-se triste porque sua gata de estimação foi encontrada morta. E Conrado está em sua casa, ao lado do jardim dos vizinhos.

Virgínia, intimamente, se pergunta onde estará Conrado. Então, Letícia sugere que eles podem ir à sua casa para lanchar:

Virgínia arrumou depressa as meias. O lanche na casa de Conrado? Ah, que maravilhoso rever a mãe deles, aquela mulherzinha afável que a tratava com a mesma doçura dispensada a Bruna e Otávia: “Como você está bonita, Virgínia!”, haveria de dizer ao conduzi-la pela mão. [...] Bruna tomou-a pelo braço: - Você não prefere nos esperar? Dona Lili está com visitas, não há de gostar dessa invasão.

Letícia atalhou: -Invasão? Mas mamãe adora vocês. Deixa Virgínia vir também.

Bruna alisou as pregas da saia do uniforme:

-Mas a Fraulein já vem com o lanche, vai ficar aborrecida se não encontrar ao menos... Você fica, hem, Virgínia?

Letícia teve um gesto, “Enfim, vocês é que sabem”. Observou-a com afetuoso interesse: “Ela continua não se parecendo nada com Otávia nem com você. Bruna teve um sorriso. **“Virgínia não se parece com ninguém”**. (TELLES, 2009, p.70, grifo nosso).

Neste trecho acima, fica expressa a falta de proximidade e identidade entre Virgínia e os outros, ela não consegue se conectar com eles, por mais que deseje, e o grupo nega a ela uma identidade na qual possa fazer parte da ciranda:

Piscando, piscando num esforço desesperado para conter as lágrimas, **Virgínia correu em direção à fonte: “Vou lavar as mãos”, avisou sem se voltar. Transpôs a ciranda de anões, sentou-se numa pedra e mergulhou os dedos no fio de água murmurante.** Ouviu ainda a voz arrastada de Afonso a fazer qualquer comentário e em seguida a risada de Bruna. Apertou os maxilares, “Não vou chorar, não vou chorar!”. [...] Quando Frau Herta chegou com o lanche e perguntou pelos outros, apontou-lhe então a casa vizinha. “Por que não foi com eles?”, estranhou. “Porque eles não me quiseram”, disse simplesmente. Pela primeira vez a mulher mostrou-se solidária, afável: estava sofrendo também, Otávia fechara-lhe a porta, “Nem eu ela quer ver”... E ofereceu-lhe leite, bolo. Recusou. Não, não queria nada. Nada? Queria, isto sim, voltar imediatamente para casa e ficar ao lado da mãe. Contar-lhe-ia uma porção de histórias e em resposta a enferma falaria **no besouro, nas raízes**...Não importava. Cada qual ficaria fechada na sua concha. Mas juntas. (TELLES, 2009, p.70, grifos nossos).

A fonte dos anões na qual Virgínia lava as mãos é um símbolo mitológico que em *Ciranda de pedra*, amalgama, simultaneamente, as propriedades da fonte de Mnemósine e do rio Lete dos gregos, além dos sentidos misteriosos e inconscientes que as figuras dos anões carregam em analogia aos membros da ciranda real. Na passagem acima, a protagonista, em pensamentos, menciona o besouro e as raízes de que Laura tanto fala. Inicialmente, parecem não fazer muito sentido estas imagens referidas, o leitor pode até interpretá-las como parte dos delírios de Laura, mas como veremos mais adiante, elas têm um significado oculto, pois parecem revelar mensagens que Laura expressa de forma cifrada para a filha.

Ao lavar suas mãos, Virgínia quer desesperadamente esquecer o desprezo da irmã e dos amigos da irmã. É como se ela estivesse se lavando nas águas de Lete. Estas situações de exclusão às quais Virgínia é relegada, que se

repetem com frequência na primeira parte do romance, gravam-se em suas memórias, formando sua identidade de criança excluída que reverbera na vida adulta da mesma.

Diversos julgamentos externos reafirmam a exclusão identitária de Virgínia: os olhares das outras personagens apontam constantemente para suas diferenças. Durante todo o romance, as comparações entre Virgínia e suas irmãs sempre a deixam desconfortável. No começo da narrativa, Luciana a chama de cobra e, mais tarde, a compara com ratos. Natércio diz que ela parece um bicho que vive pelos cantos roendo as unhas, descabelada. As diversas percepções que os outros expressam, pesam nos ombros da protagonista.

Otávia, sua irmã, fala, em tom de brincadeira, que se fosse pintar um hipotético quadro de Virgínia, ele seria intitulado de “A pergunta”. Tal consideração faz sentido, porque os julgamentos externos e internos levam a personagem a um ponto de interrogação inesgotável sobre si mesma. Para Candau, a memória é a identidade em ação, porém ela também pode, ao contrário, “ameaçar, perturbar e mesmo arruinar o sentimento de identidade, tal como mostram os trabalhos sobre as lembranças de traumas e tragédias como, por exemplo, a anamnese de abusos sexuais na infância ou a memória do Holocausto.” (CANDAU, 2018, p.18). E é isso o que acaba por ocorrer com a protagonista. Suas memórias são persecutórias, não fornecem possibilidade de alento. Parte disso se dá também pelo sentimento de culpa que ela sente após a morte de Daniel e Laura.

Mesmo sendo rejeitada, Virgínia frequentemente devaneia e tem sonhos sobre como seria maravilhoso se os integrantes da ciranda deixassem ela entrar na roda. Ao final de uma das visitas, enquanto está no carro retornando para casa de Daniel e Laura, em um momento onírico, ela começa a imaginar como seria morar com o pai Natércio (isto é, quem ela até então julga ser seu pai) e fazer parte do grupo:

As noites eram suaves, entremeadas de conversas e brincadeiras. Conrado aparecia quase todas as tardes e agora havia ainda Letícia para aumentar a roda. Afonso, embora morando na chácara, estava presente a tudo. E os assuntos comuns. Os jogos. Às vezes Otávia cantava com voz fraca mas melodiosa, “*Au clair de la lune, Mon ami Pierrot...*” Viu-se no meio

do grupo. Falava desembaraçadamente e todos ouviam, deslumbrados. Conrado podia tocar piano, mas desta vez não era Otávia quem cantava. “Canta mais, Virgínia!” pediam. E Frau Herta concordaria: “Uma artista!”. O sábado na chácara. Tinha o mesmo chapelão de palha da moça da folhinha e o mesmo vestido, a longa saia aberta sobre a relva florida. Conrado chegaria a galope, trazendo triunfante a coroa de heras... Fechou os olhos. Agora ele subia no galho mais alto da árvore, “Vou voar, Virgínia, vou voar!...”
Frau Herta pousou no seu joelho a mão ossuda:
-Estava dormindo? Chegamos. (TELLES, 2009, p. 56-57).

Bachelard, em *A poética do devaneio*, afirma que “Uma das funções do devaneio é liberta-nos dos fardos da vida.” (BACHELARD, 2009, p. 70). E é isso que Virgínia faz durante a infância. Por ser constantemente excluída e marginalizada, a menina, em alguns momentos, acha uma forma de compensar suas tristezas através da imaginação: ela começa a devanear, a sonhar e a fabular a vida que ela gostaria de ter. Várias vezes em suas quimeras e, também, nos sonhos que tem à noite, ela mistura elementos e personagens dos contos de fadas com as pessoas de seu convívio. De fato, o romance de Telles estabelece uma relação intertextual com os contos de fadas, um exemplo disso são os anões da fonte que aludem a alguns contos de fadas. Este ato de Virgínia, de driblar a realidade através da imaginação, reafirma a proximidade da memória com o imaginário, tal como fala Souza em “Memória e imaginário” (2010).

A memória, ao mesmo tempo em que nos modela, “é também por nós modelada. Isso resume perfeitamente a dialética da memória e da identidade que se conjugam, se nutrem mutuamente, se apoiam uma na outra para produzir uma trajetória de vida, uma história, um mito, uma narrativa.” (CANDAU, 2018, p.16). Logo, “é a memória, podemos afirmar, que vem fortalecer a identidade, tanto no nível individual quanto no coletivo: assim restituir a memória desaparecida de uma pessoa é restituir sua identidade.” (CANDAU, 2018, p.16). De modo semelhante a Candau, na ótica de Ivan Izquierdo, em *Memória* (2018), temos a seguinte assertiva:

O conjunto das memórias de cada um determina aquilo que se denomina personalidade ou forma de ser. Um humano ou animal criado no medo será mais cuidadoso, introvertido, lutador ou ressentido, dependendo de suas lembranças específicas mais

do que suas propriedades congênitas. Nem sequer as memórias dos seres clonados (como os gêmeos univitelinos) são iguais. As experiências de vida de cada um são diferentes. Todos recordamos nossos pais, mas os pais de cada um de nós são diferentes. Todos recordamos – em geral vaga, mas prazerosamente – a casa onde passamos nossa primeira infância; mas a infância de uns foi mais feliz que a de outros, e as casas de alguns desafortunados trazem más lembranças. Todos recordamos nossa rua, mas a rua de cada um foi diferente. Eu sou quem sou, cada um é quem é, porque todos lembramos de coisas que nos são próprias e exclusivas e não pertencem a mais ninguém. Nossas memórias fazem cada ser humano ou animal ser um ser único, um indivíduo. (IZQUIERDO, 2018, p. 02).

Santo Agostinho, muito tempo antes de Candau e Izquierdo, falou suas percepções sobre a relação entre a memória e a identidade que dialogam com os pressupostos dos autores contemporâneos que referimos:

Tudo isto realizo no imenso palácio da memória. Aí estão presentes o céu, a terra e o mar com todos os pormenores que neles pude perceber pelos sentidos, exceto os que já esqueci. É lá que me encontro a mim mesmo, se recordo as ações que fiz, o seu tempo, lugar e até os sentimentos que me dominavam ao praticá-las. É lá que estão também todos os conhecimentos que recordo, aprendidos ou pela experiência própria ou pela crença no testemunho de outrem. [...] Eis o que exclamo dentro de mim. Ao dizer isto, tenho presentes as imagens de tudo o que exprimo, hauridas do tesouro da memória, pois, se faltassem, absolutamente nada disto poderia dizer. É grande esta força da memória, imensamente grande, grande, ó meu Deus. É um santuário infinitamente amplo. (AGOSTINHO, 2014, p. 246-247).

Em *Ciranda de pedra*, Virgínia molda suas memórias e sua identidade a partir dos acontecimentos da infância, que se tornam reminiscências dolorosas e lhe acompanham sempre.

Estas lembranças dizem respeito, principalmente, a incompatibilidade identitária de não se sentir parte do grupo: “Todos eles eram assim, às vezes pareciam amigos e de uma hora para outra, sem se saber por quê, mudava tudo, “Não sei lidar com eles, não sei!”. (TELLES, 2009, p.93). Logo que vai morar com Natércio, rapidamente, as ilusões e as grandes esperanças que Virgínia tinha sobre sua futura vida são perdidas:

-Não, pai, já comi muito.
-Você quer dizer que está satisfeita.
O resto do sorriso que ainda conservava esquecido na boca desfez-se rápido.
-É, estou satisfeita.
-Não encha assim o prato para depois deixar tudo, não é certo fazer isso. E descruze esse talher, ponha a faca ao lado do garfo simplesmente, os dois lado a lado.
Ela olhou os miolos esbranquiçados destacando-se no arroz. Por aquele labirinto tinham corrido, um por um, todos os pensamentos do boi, alguns ainda deviam ter ficado por ali, os últimos: pensamentos da hora da morte, quando sentira o cheiro do sangue dos companheiros sacrificados lá na frente. Afastou o prato, repugnada. Era sinistro mastigar pensamentos, poderiam ressuscitar e ela ficaria conhecendo o boi. Pior do que isto, ficaria o próprio boi! Mas seria tão ruim assim ser um boi completamente solto num pasto verde...
-Virgínia, você não me ouviu?
Despertou da campina onde já se deitara, ruminando ervas tenras. Voltou-se para Natércio e viu que ele tinha contraído os lábios como fazia Bruna quando se encolerizava.(TELLES, 2009, p. 76-77).

Com base no fragmento mencionado acima, reafirmamos a nossa tese central de que a memória é o *leitmotiv* do romance, pois mesmo quando o foco da narrativa não é exatamente a memória de Virgínia, há uma discussão das possibilidades e da natureza da memória como um todo. Ainda no mesmo almoço, a protagonista, como tantas outras vezes, percebe um distanciamento de Natércio. Porém, até então, ela não desconfia do motivo:

Por que aquele olhar a perturbava tanto? Que teria o pai a lhe dizer? E por que não dizia? Com Bruna e Otávia presentes aos jantares, tudo era muito mais fácil: Bruna tecia comentários em torno do colégio ou da creche, ele fazia perguntas sobre os estudos e embora Otávia falasse pouco, desatenta e enfasiada, era sempre uma pessoa a mais na mesa. Mas no almoço ficava só com ele porque as duas almoçavam no colégio e a Fraulein preferia comer na copa. Então precisava enfrentá-lo sozinha. Nos primeiros dias ela ainda falava, ria. Mas começou a notar que suas palavras e risos, na maioria, ficavam sem resposta. Aos poucos os assuntos foram definindo e agora já não sabia o que dizer. [...] Dobrou pensativamente o guardanapo. Já fazia mais de uma semana que se mudara. Uma semana. E a verdade é que as coisas se passavam de modo bem diferente do que ela imaginara. (TELLES, 2009, p.77)

Podemos afirmar, em termos bachelardianos, que Virgínia, toda vez que durante a infância é renegada e excluída por Natércio, pelas irmãs e pelos supostos amigos, metaforicamente falando, morre um pouco. Ficando, deste modo, paralisada no tempo, pois estas pequenas mortes e frustrações persistem em suas memórias por muitos anos, tal como a simbologia da água:

O ser votado à água é um ser em vertigem. Morre a cada minuto, alguma coisa de sua substância desmorona constantemente. A morte cotidiana não é a morte exuberante do fogo que perfura o céu com suas flechas; a morte cotidiana é a morte da água. A água corre sempre, a água cai sempre, acaba sempre em sua morte horizontal. (BACHELARD, 1997, p.07).

Neste sentido, confirmamos que *Ciranda de pedra* (2009) é uma narrativa composta com o que Bachelard chamou de “psiquismo hidrante”. Ou seja, a água, além de suscitar imagens oníricas e simbólicas que perpassam o romance, também penetra as camadas mais profundas do texto, manifestando-se de diversas formas. A água tem ressonância e reverbera dentro da narração.

Pouco antes de ir morar na casa de Natércio, a pequena Virgínia conta para Luciana sobre a sua memória:

-Você passa de ano?
- Ora se! Agora sou a segunda da classe, dona Otília disse que nunca viu memória igual à minha.
- É bom ter memória.”
Deitando-se de bruços, Virgínia meteu o rosto por entre as barras de ferro da cama.
-Você estudou, não, Luciana? Onde?
-Fui criada num asilo de freiras.
-Elas eram boazinhas.
-Boazinhas – repetiu Luciana como um eco. (TELLES, 2009, p.71-72).

Aí temos uma das chaves de interpretação do romance, pois ter boa memória significa, conjuntamente, angústia e libertação para a protagonista. Ela precisa fazer uma travessia expurgando a dor que a sua boa memória insiste em trazer à tona.

Poucas semanas depois de Virgínia estar morando com Natércio, Laura morre. A menina entra em um estado de choque tão profundo que não consegue ir ao velório e ao enterro da mãe. Posteriormente, passado o choque, ela fica obcecada pela morte de Laura, perguntando às irmãs como tudo se passou.

Segundo Candau, somos sempre condenados ao tempo, condição a qual não escapa nenhuma existência. Ter consciência de nossa condição temporal e finita é um dos principais traços que nos diferencia de outros seres vivos:

O tempo voraz que segundo a segundo, como um inseto perseverante, devora mecânica e inexoravelmente toda a vida, realizando assim sua obra de decomposição: o tempo presente, agonizante por essência, prestes a desaparecer no passado no momento mesmo em que anuncia o futuro. O fluxo do tempo, por essa razão, ameaça os indivíduos e os grupos em suas existências. Como parar esse tempo devastador, essa corrida desabalada, como evitar seu trabalho incoerente, indiferente, impessoal e destruidor, como se livrar da ruína universal com a qual ameaça toda a vida? A memória nos dará essa ilusão: o que passou não está definitivamente inacessível, pois é possível fazê-lo reviver graças à lembrança. Pela retrospectiva o homem aprende a suportar a duração: juntando os pedaços do que foi numa nova imagem que poderá talvez ajudá-lo a encarar sua vida presente. (CANDAU, 2018, p.15).

O processo de “retrospecção” de memórias de que fala Candau é iniciado por Virgínia já na primeira parte do romance, pois a personagem precisa juntar os estilhaços e os fragmentos do que lhe é dito, de forma indireta e velada pelas outras personagens, através de suas memórias, para entender a sua situação.

Várias personagens vão sugerindo e repetindo para a criança Virgínia que a mesma não se parece com nenhuma das irmãs e, também, não herdou nenhum traço físico de Natércio. No final da primeira parte da narrativa, após a conversa decisiva que tem com Luciana, acontece, então, o que Aristóteles chamou, na *Poética* (1996), de “reconhecimento”, a personagem passa do desconhecimento ao conhecimento:

Virgínia passou as pontas dos dedos nos lábios ressequidos. Imobilizou-se, os ombros curvos, os olhos pasmados fixos no chão. “Meu pai. Tio Daniel é meu pai...” Cenas e frases, gestos e olhares – tudo, tudo foi se acumulando em seu redor como as

peças de um jogo de *puzzle*. Ao acaso, foi pegando as peças, uma por uma, E instintivamente as colocava no lugar exato, sim, umas se ajustavam as outras, misteriosamente, como que se buscavam para formar o todo, único e inevitável. O quadro estava perfeito. (TELLES, 2009, p.89).

A memória de tudo vai se juntando retrospectivamente, fornecendo uma revelação para Virgínia:

Compreendia afinal por que ele a evitava tanto, por que vivia se desviando, “Ele sabe, ele sabe”. Lançou-lhe um olhar incisivo. Por um segundo seus olhares se encontraram. Foi ele o primeiro a se desviar. “**Não é o meu pai**”, ela concluiu ao vê-lo de costas, os ombros um pouco curvos, os braços caídos ao longo do corpo. “Não é o meu pai.” E horrorizou-se. **Veio-lhe de chofre a repulsa pela revelação.** (TELLES, 2009, p. 94, grifos nossos).

A epifania que Virgínia tem, através da descoberta do segredo que Luciana conta, acontece à noite no mesmo momento em que uma tempestade se inicia e a água começa a fustigar as janelas. No plano simbólico, a noite significa “voltar ao indeterminado, onde se misturam pesadelos e monstros, as ideias negras.” (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2017, p.640). E a água associada à tempestade “pode destruir e engolir. Assim, a água também comporta um poder maléfico.” (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2017, p.18). Dentro da perspectiva de Bachelard (1997), a tempestade é uma “água violenta”, pois presenciar uma tempestade é como escutar uma alma tensa: “A água comunga com todos os poderes da noite e da morte.” (BACHELARD, 1997, p.93). A noite e a escuridão são o estado natural do universo. A única razão pela qual temos a luz do dia é porque a Terra está circundando uma estrela incandescente gigante que a ilumina.

Quando é revelada a paternidade de Virgínia e temos o retorno de memórias dolorosas, a tempestade e a água que atingem as janelas são um panteísmo para o estado de sofrimento da protagonista. É como se a natureza sentisse os sofrimentos e o desespero de Virgínia que se encontra desolada:

Virgínia debruçou-se na janela. As primeiras gotas de chuva começaram a cair. Um relâmpago iluminou o jardim e pela última vez ela viu, sob a luz lívida do clarão, o vulto de Luciana batido pela ventania. Quis localizá-lo mas o vulto desapareceu de repente. Entrelaçou as mãos, os ombros sacudidos por soluços. “Papai, papai!”, chamou baixinho. Mas só o cipreste pareceu ter ouvido o apelo: fez um meneio sob o vento e em seguida curvou-se como um velho galhofeiro numa reverência. (TELLES, 2009, p. 92.).

Então, “Se à água se associam tão fortemente todos os intermináveis devaneios do destino funesto, da morte, do suicídio, não é de admirar seja a água, para tantas almas, o elemento melancólico por excelência.” (BACHELARD, 1997, p.94.).

Virgínia, logo após a descoberta, começa a querer esquecer e ser esquecida por todos. É como se ela almejasse, metaforicamente, entrar nas águas de Lete, mergulhando até o fundo, sem jamais voltar à superfície. Na trajetória de vida de cada ser humano, nada se esquece em definitivo. Por isso, todo o esquecer tem uma razão:

Inimigo da memória, o esquecimento, ‘segredo inquietante da lembrança’, por vezes objeto de medo e tentação, impõe-se sempre sobre as lembranças. Se nossa mente é porosa para o esquecimento, é sem dúvida porque encontra ali um abrigo, pois o esquecimento é tranquilizador como o vinho de Helena, pode acalmar a dor – aqui o drama do ciumento que não pode esquecer nada do que poderia ser o sinal da mentira e da infidelidade-, e, de outro lado, porque sem o esquecimento, nossas lembranças não teriam nenhum alívio. (CANDAU, 2018, p.127).

Dentro desta lógica, a personagem pensa que pode esquecer e ser esquecida quando for para um colégio interno, pois, afinal, “Bem-aventurados os que esquecem, é a promessa de Nietzsche.” (WEINRICH, 2001, p.183). Então, Virgínia toma a sua decisão:

-Pai, quando é que vou pro colégio?

-Sua matrícula já está feita. Na próxima semana, assim que Frau Herta tiver providenciado seu uniforme. Será semi-interna como suas irmãs. [...]

Um dia as freiras a prenderiam na torre do sino. **Não se lembrariam depois de ir buscá-la e ela ficaria lá, completamente esquecida debaixo do vento e da chuva.**

-Pai, eu queria ficar interna,

-Interna?

-Queria morar no colégio mesmo. Posso?

(TELLES, 2009, p. 95, grifos nossos)

Segundo Candau: “quando se perde a felicidade, a memória dessa perda pode ser tão dolorosa que o esquecimento vem ajudar aquele que sofre.” (CANDAU, 2018, p.128). Sendo assim: “Virgínia debruçou-se na janela e ofereceu o rosto à chuva. Ele sabia, Luciana sabia, decerto todos os outros sabiam. Só as freiras não saberiam nunca.” (TELLES, 2009, p. 95). A personagem encontra a chuva porque “O sofrimento da água é infinito.” (BACHELARD, 1997, p.07). E, do seguinte modo, encerra-se a primeira parte do romance:

Um dia as freiras a prenderiam na torre do sino. Não se lembrariam depois de ir buscá-la e ela ficaria lá, completamente esquecida debaixo do vento e da chuva.[...]

-Talvez seja mesmo melhor assim - assentiu ele antes de sair.

la 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. Quando chegasse o dia do castigo da torre, não teria medo. Que importava a escuridão? E nem se abrigaria atrás dos anjos, atirara-os há pouco pela janela juntamente com a Bíblia. “Besouro que cai de costas não se levanta nunca mais. Besouro e anjo”, acrescentou em voz alta. Ergueu o rosto desafiante para o céu roxo. Ficaria assim, sozinha debaixo da boca do sino. (TELLES, 2009, p.95).

A mente das crianças é como um poço - um poço cheio de água limpa. E, às vezes, quando um pensamento é tão desagradável a ponto de se tornar insuportável, a criança que teve o pensamento o tranca num baú bem reforçado e o joga no poço. Escuta a pancada na água. E está livre dele. Ou pensa que

está. Na verdade, não está. Todo poço, por mais profundo que seja, tem um fundo. E só porque uma memória sumiu temporariamente, não quer dizer que tenha deixado de existir. Ela continua lá, pousada no fundo. Os baús em que aqueles pensamentos apavorantes estão trancados podem um dia apodrecer e a sujeira de dentro vaziar e envenenar a água outrora cristalina. E quando o poço da mente é envenenado, o resultado tende a ser desastroso.

Após a revelação da paternidade de Virgínia e da mesma ir para o internato, termina a primeira parte do romance. Na segunda parte do romance, encontramos Virgínia já adulta, tendo vinte anos de idade, arrumando as malas para retornar à casa de Natércio, onde vivem todos os fantasmas de seu passado. Ainda no internato das freiras, ao reler as poucas cartas que recebeu de seus familiares ao longo dos anos, ela começa a rememorar o que ficou para trás.

Em uma tentativa de aniquilar o passado familiar para recomeçar de uma maneira nova, ela vai lendo e rasgando uma por uma todas as cartas que recebeu. Contudo, o passado é como o fluir da água de um rio, sempre constante. O passado não é livre, e também não nos deixa livres, mesmo distante, ele se faz presente, num eterno movimento circular e oscilatório. O passado não aceita ir embora junto com as correspondências que Virgínia rasgou²² e jogou fora:

Juntando tudo, Virgínia fez uma bola e atirou-a no cesto. Meu Deus, que distante lhe parecia aquele tempo. Aquela gente. Bruna casada com Afonso e com uma filha começando a fazer perguntas. Otávia prometendo para breve uma exposição de pintura. Natércio já aposentado, cada vez mais casmurro. Mais fechado. Letícia já famosa como tenista, morando sozinha num apartamento e levando uma vida muito misteriosa, segundo Bruna sugeriu. Conrado enfurnado na chácara, tocando piano e criando pombos. Na casa, em lugar de Frau Herta, ficara uma portuguesa, chamada Inocência. Sim, tudo mudara e ficara longe. “Principalmente longe”, pensou Virgínia, arrumando na mala os objetos de toalete. (TELLES, 2009, p. 103-104).

²² O ato de Virgínia de rasgar todas as correspondências e cartões postais, na busca de esquecimento, assemelha-se a uma atitude de Rosa Ambrósio de *As horas nuas*: “Rasguei tanta papelada, cartas e documentos rotos dentro dos plásticos rotos. As testemunhas picadas em pedaços tão miúdos – adiantou? Aos poucos elas vão se refazendo e me seguindo passo a passo na procissão lamuriante, eu sangrando na frente com a cruz da memória.” (TELLES, 2010, p.167).

Virgínia permaneceu no internato por cerca de dez anos. As experiências dolorosas exigem uma temporalidade que as abarque, que as torne visíveis no conjunto da existência, obrigando quem as sofreu a recolocá-las no tracejado da história pessoal de que fazem parte. Desta maneira, a partir de Ricoeur (2007), podemos compreender as recordações que acometem Virgínia no trecho citado acima. Para o filósofo, a iniciativa da busca (um ato metódico) está na dependência de um “poder buscar” que é nosso, que está em nosso poder. No entanto, o ato de lembrar-se se produz quando transcorreu um tempo, e é esse intervalo de tempo, entre a impressão original e seu retorno, que a recordação percorre. Por mais inexata e problemática que a memória possa ser, “nada temos de melhor que a memória para garantir que algo ocorreu antes de formarmos sua lembrança.” (RICOEUR, 2007, p. 26). Portanto:

Para falar sem rodeios, não temos nada melhor que a memória para significar que algo aconteceu, ocorreu, se passou *antes* que declarássemos nos lembrar dela. Os falsos testemunhos só podem ser desmascarados por uma instância crítica cujo único recurso é opor aos testemunhos tachados de suspeitos outros testemunhos reputados mais confiáveis. (RICOEUR, 2007, p. 40-41).

A noção de distância temporal é inerente à essência da memória. Por isso, para a tomada de consciência de quão distante pareciam todas aquelas pessoas que lhe fizeram sofrer, ela precisou de um distanciamento temporal para tentar conseguir entender tudo o que ocorreu. O passado e a memória, ao mesmo tempo que podem perturbar, podem ser valiosos porque, muitas vezes, as emoções não são compreendidas imediatamente no seu tempo.

É importante assinalarmos que, também no internato, a protagonista sofreu exclusão por parte das freiras que, inevitavelmente, souberam de sua paternidade, irregular para a época. O divórcio (“desquite”, “separação”) era condenado pela sociedade e pela Igreja:

Saía do colégio como entrara, com a blusa branca e sem nenhuma condecoração, e para aquelas mulheres devia ser esse o maior impedimento à sua felicidade. “É a melhor da

turma”, concordavam tacitamente. No entanto, jamais provara das pequeninas glórias concedidas a outras que deixara 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. 106).

No que diz respeito ao internato, a personagem parece realmente conseguir dizer adeus:

Os portões das lembranças do internato também se fechavam para sempre, perdidos lá atrás. Os risos no pátio borbulhante, as lágrimas de solidão nas noites geladas, as confidências, os sonhos, as curtas alegrias e as longas tristezas em meio das aulas e dos coros na capela – todo aquele mundo opaco transformara-se em poeira que se sopra da memória. Uma ou outra lembrança mais nítida persistiria intacta.” (TELLES, 2009, p.109).

Na segunda parte do romance, Virgínia empreende uma busca memorial permeada pela tentativa da afirmação de uma identidade, perscrutando o passado que a memória faz presente. Tal busca inicia-se quando a personagem, já adulta, retorna à casa de Natércio. Candau sublinha que a memória e a identidade se entrecruzam indissociáveis, se reforçam mutuamente “desde o momento de sua emergência até a sua inevitável dissolução. Não há busca identitária sem memória e, inversamente, a busca memorial é sempre acompanhada de um sentimento de identidade, pelo menos individualmente.” (CANDAU, 2018, p.19).

No trajeto do internato até a sua antiga casa, a protagonista começa a refletir se realmente vai dar importância ao reencontro com todos. O motorista lhe informa que Natércio viajou, ao que ela entende que foi para evitar revê-la. E, mais uma vez, Virgínia escuta a mesma constatação que já ouviu em tantos outros momentos. Portanto, fica novamente em evidência a imbricada relação entre memória e identidade:

- A senhora **não se parece nada nem com dona Otávia nem com dona Bruna.**

-Não me pareço com ninguém - murmurou ela.

Pensava agora em Conrado. “Ah, Conrado, Conrado, Era uma vez uma menininha que te amou e quanto. E quanto!” Reviu-se no pátio, abraçada à amiga: Sabe, Ofélia gosto tanto de Conrado que até me doem os dentes todos só de pensar nele”. [...]

-Também não se parece com o doutor - retornou Pedro a examiná-la através do espelhinho retrovisor do carro.

-Sou muito parecida com um tio – disse ela baixinho. Ficou séria.

–Você não conhece, ele morreu. (TELLES, 2009, p. 111-112, grifos nossos).

Chegando à frente da casa, ressurgem os anões e a fonte que atualizam e representam simbolicamente Lete e Mnemósine. A fonte vai adentrando a memória de Virgínia, trazendo à luz muitas reminiscências:

Ali estava o casarão cinzento, esparramado em meio do gramado. Notou que os quatro ciprestes tinham desaparecido. E lembrou-se daquela noite em que um deles, fustigado pela tempestade, curvava-se numa reverência maligna na direção da sua janela.

-E os ciprestes?

-Foram cortados.

“Eis aí, até a casa está mudada”, pensou enquanto seguiam pela alameda de pedregulhos. Voltou-se para a casa vizinha. A cerca de ficus parecia tão menor, alargada a antiga passagem indicando que agora eram adultos que cruzavam por ali. Deteve o olhar na **ciranda de anões** – anões ou duendes? – que brincavam de mãos dadas. **No centro da roda, a fonte.** Não podia ver **o filete d’ água, adivinhou apenas a correr, débil mas constante** por entre as pedras cobertas de musgo. Desapontou-se. **Seria melhor acreditar que também a fonte já não existia.** (TELLES, 2009, p. 112-113, grifos nossos).

Virgínia desejava que as memórias dos acontecimentos infelizes, principalmente as que diziam respeito à sua rejeição, tivessem realmente ficado no passado. Ou pudessem ter desaparecido, levando junto a fonte dos anões. O fato dela jogar no lixo as velhas correspondências, numa tentativa de esquecer-se de todo o sofrimento acaba sendo frustrada já no caminho de casa, quando o motorista estranha a sua ausência de semelhanças físicas com as demais irmãs. E a visão da velha fonte cercada pelos anões evidencia que ninguém é realmente livre no que diz respeito às suas memórias. A fonte, ainda que fraca, jorra de

forma constante. É a fonte de Mnemósine, são as antigas memórias da personagem vindo à luz. Ela preferia que a fonte tivesse desaparecido, secado, isso significa dizer que o seu desejo é que as memórias tivessem desaparecido. No entanto, a água “É uma substância cheia de reminiscências e de devaneios divinatórios” (BACHELARD, 1997, p. 93). A água da fonte é a água das memórias. A água que jorra na fonte é o que Bachelard chama de água pesada, água de morte. E é esse peso que recai sobre a protagonista sempre que se depara com a fonte ao longo de todo o romance, isso porque as memórias são dolorosas para ela. Por conseguinte, “Contemplar a água é escoar-se, é dissolver-se, é morrer.” (BACHELARD, 1997, p.49). A água é, então, a substância de iniciação natural aos mistérios da vida e da morte.

A partir do momento que volta ao casarão de Natércio, Virgínia vai sendo perseguida pelo passado como se ele fosse a sua sombra. Não há como fugir. No pouco tempo em que transcorre a segunda parte do romance, acompanhamos a personagem retomar memórias difíceis, impregnadas de uma dor profunda, tentando vencer o sofrimento pela ilusão de um amor de infância. E a visão da fonte prenuncia esta situação.

Yates, em *A arte da memória* (2007), enfatiza que as coisas que melhor se fixam em nossa memória são aquelas que foram transmitidas pelos cinco sentidos humanos. E a visão, segundo a autora, é o mais sutil dos sentidos, mas também o mais eficaz quando se trata de memorizar. Portanto, as percepções que recebemos através da visão, formam pensamentos e estes pensamentos são retidos em nossa mente de forma mais eficiente quando os olhos podem corroborar: a visão e as imagens têm papel crucial em nossas lembranças. Isso explica porque a visão da fonte, cada vez que Virgínia a enxerga, causa a irrupção de tantas memórias.

A protagonista chega à casa de seu passado com a intenção de exibir profunda indiferença e autoconfiança perante à ciranda que tanto lhe fez sofrer, mas logo os sentimentos de rejeição são trazidos de volta pelas memórias e pelas atitudes dos membros da ciranda real. Entrementes, a despeito de tudo isso, ocorre uma espécie de virada no jogo da vida de Virgínia, tal como a água que do estado sólido, congelado, pode se transformar e derreter. Se antes a personagem passava quase despercebida e era rejeitada, em seu retorno ela desperta a atenção de todos, transitando num emaranhado de sentimentos. Já

na chegada, a protagonista é elogiada pela beleza que adquiriu nos anos em que esteve afastada. Também fica clara uma discrepância entre Virgínia e suas irmãs, enquanto ela se formou em Línguas e pretende trabalhar como professora e tradutora, suas duas irmãs desistiram de estudar, elas não têm independência financeira em relação ao patriarcado, ao contrário de Virgínia.

Aos poucos, os membros da ciranda vão se aproximando de Virgínia, à exceção de Conrado que parece completamente perdido em divagações filosóficas e existenciais, mesmo ao se aproximar de Virgínia, ele mantém uma névoa de distanciamento entre os dois. Mas é em Conrado que Virgínia tem interesse, o tempo não conseguiu aplacar a paixão da personagem:

Ela o encarou. A confiança perdida naqueles rápidos minutos da chegada voltava novamente, como se uma misteriosa aragem soprasse em seu rosto. Ali estava ele, grave e terno como sempre, presença poderosa dizendo-lhe com o olhar que não se exaltasse, não perdesse o prumo, “Está tudo bem, Virgínia. Está tudo bem”. (TELLES, 2009, p.114).

As demais personagens colocam Virgínia, que antes estava à margem, no meio da roda da ciranda e, assim, muitas revelações e situações vão surgindo. Afonso se diz encantado com Virgínia, chegando a convidá-la para um encontro amoroso/sexual depois da ceia de Natal, mas o máximo que ele consegue é roubar um beijo da protagonista, no carro, quando está dando uma carona para ela. Já Otávia confessa a Virgínia seus relacionamentos amorosos transitórios. Letícia parece verdadeiramente se apaixonar por Virgínia e, em dado momento, as duas também acabam se beijando. Contudo, enquanto beija Letícia, Virgínia imagina que está beijando o irmão dela, Conrado.

Erroneamente, Virgínia, logo que chega, pensa que Conrado e Otávia estão enamorados, pois, no passado, ela e todas as outras personagens acreditavam que isso iria realmente acontecer:

Sentou-se ao lado de Conrado. – Querido que tal se tocássemos nossa música em homenagem à maninha? Lá, lá, lá, ra, ra, ra... Virgínia baixou para o chão o olhar pesado. **Pensou em Luciana: “São parecidos os dois, nem que fossem**

irmãos...”. Ah, eles se amavam, eles se amavam. Otávia podia ter outros, não importava, amavam-se e tudo o mais independia daquele amor. Apoiou-se na poltrona. A dor era quase insuportável. “Ah! Conrado, Conrado...” (TELLES, 2009, p. 120, grifo nosso).

A dor de ver Conrado, o seu amor idealizado, parecendo já estar comprometido com Otávia é insuportável, parte da intensidade da dor se dá porque a situação presente ativa a memória do que Luciana lhe disse anos atrás, quando ela era criança, “como a imagem de certos vulcões, a memória, mesmo adormecida, pode tornar-se explosiva.” (ROBIN, 2016, p.32). No passado, ao perceber o encanto que Virgínia sentia por Conrado, Luciana, enquanto cuidava da protagonista, começava a comparar a menina com as suas irmãs, fazendo suposições sobre Otávia e Conrado:

- Acho tão bonito cachos! Deve ser bom pentear o cabelo de Otávia, passar a mão nele.

- Nem com papelote.

- E cada vez ela está mais parecida com sua mãe, vai crescer igual à sua mãe. Já Bruna saiu parecida com doutor Natércio, mas Otávia é completamente diferente de vocês duas. Tão delicada, parece porcelana.

- Você está molhando minha cabeça à toa, não sai cacho nenhum, deixe eu ir embora.

-Engraçado é que ela é meio parecida com Conrado, nem que fossem irmãos. Há de ver que acabam se casando.

Virgínia mordeu a afta que tinha na bochecha até sentir gosto de sangue na boca. (TELLES, 2009, p.19, grifos nossos).

Ocorre uma invasão do passado, através da memória, no presente de Virgínia. Ao observar Conrado, irrompe uma memória da infância em que Luciana lhe falou coisas que ela não queria escutar. Tal invasão pode ser interpretada pela ótica das reflexões de Beatriz Sarlo, em *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva* (2007). Nas palavras da autora:

Não se prescinde do passado pelo exercício da decisão nem da inteligência; tampouco ele é convocado por um simples ato da vontade. O retorno do passado nem sempre é um momento libertador da lembrança, mas um advento, uma captura do presente. (SARLO, 2007, p.09).

Através da memória, o passado não só vem à tona das águas presentes, misturando-se com as emoções imediatas de Virgínia, como também reaviva e desloca estas últimas, ocupando todo o espaço da consciência. A memória aparece como uma força subjetiva que é, ao mesmo tempo, profunda, penetrante e invasora. E o passado é incontrolável e imprevisível. Robin afirma que o passado “é também uma força que nos habita e nos estrutura involuntariamente, inconscientemente, o tecido do qual somos feitos.” (ROBIN, 2016, p. 215).

No meio das suas lembranças sobre Conrado e Otávia, Virgínia é interrompida por Letícia que a leva para o jardim, onde as duas começam a conversar, ao que Virgínia entende como uma abertura: “... fora a primeira a lhe oferecer um lugar na roda.” (TELLES, 2009, p. 122).

Enquanto as duas conversam, Virgínia percebe a sua incapacidade de esquecer o passado. Sarlo enfatiza que:

O passado é sempre conflituoso. A ele se referem, em concorrência, a memória e a história, porque nem sempre a história consegue acreditar na memória, e a memória desconfia de uma reconstituição que não coloque em seu centro os direitos da lembrança (direitos de vida, de justiça, de subjetividade). Pensar que poderia existir um entendimento fácil entre essas perspectivas sobre o passado é um desejo ou lugar-comum. (SARLO, 2007, p. 09).

A ilusão que Virgínia tem de ter se libertado para sempre do que ficou para trás vai sendo desfeita:

-Então você ainda gosta dele? Terá que esquecer, Virgínia. Amar a pessoa errada não é das melhores coisas que nos podem acontecer e acontece com tanta frequência. Dante se esqueceu desse círculo no seu inferno, o dos rejeitados.
-Pensei que... – murmurou Virgínia. Parecia falar às próprias mãos abandonadas no regaço. – Mas continuou igual, igual. Letícia acendeu um cigarro.
- Vi isso nos seus olhos, minha boneca. Nos olhos? E Virgínia sorriu. Chegara a pensar que tinham perdido aquela marca que fizera Irmã Flora pôr-se em guarda, “Tem olhos de quem já viu coisas terríveis!”.
Cerrou-os. Os delatores.
- Mortos e vivos, voltaram todos. No entanto, lá no colégio tudo me pareceu tão simples...

Agora Otávia cantava uma balada e nada parecia tão harmonioso quanto aquela voz pairando leve sobre o cenário pesado do crepúsculo.

-Você terá que esquecê-lo.

-Eu sei, eu sei – repetiu Virgínia contraindo dolorosamente a boca. (TELLES, 2009, p. 120-121).

Virgínia vai descobrindo que é impossível fugir de tudo o que lhe aconteceu antes porque a memória e o passado são incontornáveis:

Propor-se não lembrar é como se propor não perceber um cheiro, porque a lembrança, assim como o cheiro, acomete, até mesmo quando não é convocada. Vinda não se sabe de onde, a lembrança não permite ser deslocada; pelo contrário, obriga a uma perseguição, pois nunca está completa. A lembrança insiste porque de certo modo é soberana e incontornável (em todos os sentidos dessa palavra). Poderíamos dizer que o passado *se faz presente*. (SARLO, 2007, p.10).

Ainda na mesma conversa, Letícia conta para Virgínia que está morando em um apartamento que fica a duas quadras da casa de Natércio e da casa de Bruna e Afonso. Letícia não suportou a solidão da chácara, enquanto Conrado ficou adaptado, cada vez mais solitário e contemplativo junto à natureza. Enquanto as duas conversam, Virgínia parece sentir que elas estavam sendo “observadas” pelos anões, como se eles não fossem seres inanimados: “Lentamente Virgínia voltou-se para o gramado. Agora a ciranda de anões mergulhava na escuridão Ali estavam **os cinco** de mãos dadas, Conrado, Otávia, Bruna, Afonso e Letícia.” (TELLES, 2009, p. 121-122, grifos nossos). O número cinco tem muitas conotações positivas e, inversamente, simboliza “uma cruz neste mundo, ou este mundo é para ele como uma cruz.” (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2017, p. 244). Para a protagonista, as cinco personagens da ciranda são a sua cruz particular que ela vai carregar sozinha durante o romance, a redenção ocorre apenas no final.

Alguns dias depois, Conrado reaparece, em uma visita repentina, e começa a tocar o piano:

Foi descendo a escada, **evitando despertar os degraus**. Alguém tocava piano na sala. -Conrado! – sussurrou, apoiando-se ao corrimão. Via agora que o tempo todo estivera pensando nele, que o tempo todo precisara dele. Sentiu as pernas bambas e a boca seca. **A esperança daquele amor mil vezes renunciado voltava como uma força que se assemelhava a um milagre**. “Conrado, eu te amo”, disse ao entrar na sala. Mas só os lábios se moveram e não emitiram nenhum som. Podia vê-lo sem ser vista. E não queria ser vista, era preciso não falar, ficar assim, respirando mansamente naquela aura de encantamento. (TELLES, 2009, p. 129-130, grifos nossos).

Enquanto Conrado vibra com o piano, Virgínia se aproxima silenciosamente, achando que a sua presença não seria detectada, mas, Conrado, memorizou “o andar de menininha pisando na ponta dos pés.” (TELLES, 2009, p.130). O amor idealizado que a protagonista sente por Conrado é encoberto, apenas Letícia consegue perceber, nos primeiros momentos do retorno de Virgínia, as manifestações deste sentimento. Mesmo assim, a memória deste amor não realizado retorna. Isso se explica porque:

[...] há algo inabordável no passado. Só a patologia psicológica, intelectual ou moral é capaz de reprimi-lo; mas ele continua ali, longe e perto, espreitando o presente como a lembrança que irrompe no momento em que menos se espera ou como a nuvem insidiosa que ronda o fato do qual não se quer ou não se pode lembrar. (SARLO, 2009, p. 09).

Ao começar a conversar com Conrado, Virgínia expressa novamente o seu anseio por esquecimento, o que é desencorajado por Conrado. Ele comenta que ninguém nunca lhe contou sobre a verdadeira paternidade de Virgínia, entretanto, ele sempre soube:

- Conrado, eu queria tanto mudar, quero dizer, voltar diferente, sem as marcas antigas, apagar aquela Virgínia que fui...
- Mas por que? Não tem nada que se negar, Virgínia! A menininha continua, não adianta querer escondê-la, vamos, abra-lhe os braços... Ainda agora você era ela pisando com medo de incomodar alguém que estivesse dormindo ou doente.
-Eu não queria acordar minha mãe...
Ele tomou-lhe a mão. Beijou-a. Havia nos seus olhos uma expressão tão terna que ela se conteve para não ceder ao

impulso de apertá-lo nos braços, “Eu te amo, Conrado! Ouviu bem? Eu te amo!”. Apertou os lábios como que para conter a torrente de palavras há anos sufocadas. (TELLES, 2009, p. 130)

Até mesmo o caminhar de Virgínia traz memórias, pois carrega reminiscências dos tempos em que ela morava com Laura e Daniel: isso porque “Poderíamos dizer que o passado se faz presente. E a lembrança precisa do presente porque, como assinalou Deleuze a respeito de Bergson, o tempo próprio da lembrança é o presente.” (SARLO, 2007, p.10). O presente é o tempo adequado para rememorar e, igualmente, é o tempo do qual a memória se apodera, tornando-o próprio.

Ela acaba não falando nada sobre o seu sentimento amoroso. Conrado, de certo modo, profetiza a travessia identitária/memorialística que Virgínia precisa fazer através da superação de suas memórias rumo à liberdade:

-Então estou em perigo?

-Às vezes penso que sim, Virgínia. Mas quando a encontro, quando olho nos seus olhos como neste instante, tenho certeza absoluta de que atravessará todas as provas e sairá tal como entrou. É como se a mão de Deus estivesse na sua cabeça. Ninguém lhe fará mal algum. (TELLES, 2009, p. 132).

Na sequência, Virgínia e Conrado discutem a existência de Deus e conversam sobre espiritualidade. A protagonista diz ter perdido a fé, mas mesmo assim sente a presença de seus mortos (Daniel e Laura) por perto.

No passado, a protagonista teve uma conversa sobre Deus e vida após a morte com Daniel, semelhante a que tem com Conrado. Inclusive, Virgínia associa à imagem de Conrado à imagem de Daniel. Ela sente um grande remorso em relação a Daniel, pois, enquanto conviveu com ele, nunca tentou se aproximar e sempre o viu como um agente desagregador da ideia de família perfeita e tradicional que ela tinha. Tanto Conrado quanto Daniel representam a intelectualidade e a sensibilidade, que diferem das demais personagens do romance. Esta associação entre os dois já aparece em um sonho da protagonista quando ela era criança:

Havia agora no gramado um enorme sol vermelho, e no meio do sol São Jorge, montado num cavalo branco, enterrava a lança na boca do dragão. **Daniel, que de modo obscuro estava ligado a Conrado**, veio vindo com um rolo de gaze na mão. Pôs-se a desenrolar a gaze, que foi serpenteando pelo gramado até o casarão com janelas de grade... Debatendo-se pra não ver de novo a megera desdentada, tapou os olhos. Apagou-se o sol. **Ouviu então a voz de Conrado. Podia ser também a voz de Daniel:** “Boa noite, Virgínia!”. Relaxou os músculos. Sorriu. E estendendo os braços deixou-se mergulhar na escuridão. (TELLES, 2009, 75-76, grifos nossos).

Nos dias que se seguem ao seu retorno, Virgínia reencontra Natércio que aparece brevemente, mas diz estar muito ocupado para passar um tempo com os familiares. Bruna alega que Natércio nunca se recuperou do “abandono” de Laura. Também, nos dias em que se desenrola a segunda parte do romance, a protagonista fica amiga de Letícia e começa a frequentar o seu apartamento, o que deixa as demais personagens desconfortáveis porque não aceitam plenamente a orientação sexual de Letícia.

Diante das evasivas de Conrado, Virgínia busca se envolver com quem ela ainda não conhece, com quem não traz nenhuma memória:

-Que bonita você está!
Virgínia serviu-o de uísque. Encolheu os ombros, rindo frouxamente.
-Bonita, mas infeliz. – Ele acendeu-lhe o cigarro. –
Ah, Rogério, é bom estar ao seu lado. **Você é o único que não me lembra nada e eu detesto lembrar.** Gosto de gente como você, um verdadeiro bôlido vindo de mundos desconhecidos. Um bôlido campeão de tênis. (TELLES, 2009, p.154).

O terror do passado parece ser um dos motivos que levam Virgínia a envolver-se com Rogério na noite de Natal. Ele não traz nenhuma lembrança, pois nunca fez parte da ciranda. Ainda assim, o envolvimento com Rogério não faz amainar a força da memória e do passado. Isso porque não se renuncia ao passado, por mais que se deseje: “foi preciso que algo permanecesse da primeira impressão para que dela me lembre agora. Se uma lembrança volta, é porque eu a perdera; mas se, apesar disso, eu a reencontro e reconheço, é que

sua imagem sobrevivera (RICOEUR, 2007, p. 438). Para Ricoeur, mesmo que a memória tenha aspectos dolorosos, ela é uma vitória contra o olvido.

Virgínia vai de um local a outro, andando em círculos e labirintos, como se não soubesse aonde ir, pois ela deseja encontrar um lugar em que não tenha que confrontar o seu passado, o qual a memória insiste em reavivar. O passado e a memória, de fato, funcionam no romance como se fossem fantasmas. Coisas que já morreram, mas que retornam do mundo dos mortos e não deixam de perseguir a personagem.

Leticia convida a protagonista para morar com ela, alegando perceber a sensação de não pertencimento identitário de Virgínia: “Virgínia, mais uma vez repito o convite, por que não vem morar comigo? Sei que você não está bem lá, o seu pai não consegue se esquecer que... Bem a gente sabe que a sua casa não é aquela. – Nenhuma é a minha casa.” (TELLES, 2009, p.149).

Nas palavras de Sarlo:

É possível não falar do passado. Uma família, um Estado, um governo, podem sustentar a proibição; mas só de modo aproximativo ou figurado ele é eliminado, a não ser que se eliminem todos os sujeitos que o carregam (seria esse o final enlouquecido que nem sequer a matança nazista dos judeus conseguiu ter). Em condições subjetivas e políticas “normais”, o passado sempre chega ao presente. (SARLO, 2007. p.10).

Os motivos para tantas tentativas de fugas de Virgínia, como ir para o internato, as saídas repentinas dos ambientes, bem como o sentimento de rejeição, inferioridade e a vontade de morrer ocorrem exatamente pela dificuldade de lidar com os estigmas do passado, com os sentimentos que reaparecem subitamente e mostram feridas difíceis de cicatrizar. Em nosso entendimento, as feridas psicológicas que são gravadas na memória humana, às vezes, podem ser piores que as feridas do corpo e os traumas físicos. Isso porque as feridas psicológicas não deixam cicatrizes ou marcas externas visíveis no corpo de um indivíduo. E, justamente, por não serem visíveis externamente, há uma dificuldade em validar perante aos outros e a si mesmo o que ocorreu e como foram ocasionados os traumas e as feridas. Como as dores psicológicas não podem serem vistas “a olho nu”, muitas vezes são minimizadas. Ou é como

se elas nunca tivessem existido. Virgínia expressa um eterno sentimento de deslocamento, de não pertencimento, espécie de “judeu errante”²³.

Os sentimentos são como um centro indelével e unificador da memória, afirma Assmann (2018), além disso, os sentimentos funcionam para a memória como uma espécie de “gatilho”. As memórias vêm à tona a partir de um reconhecimento, isto é, do ato concreto pelo qual reavemos o passado no presente. Isso acontece porque o tempo presente constantemente faz com que existam alguns “gatilhos” que acionam os momentos pretéritos e as recordações.

Assmann enfatiza que a memória sempre exige um “gatilho”, este gatilho busca a recordação da memória anterior ao qual se assemelha. A autora, inclusive, defende que para ser recordada, é necessário que a lembrança “desapareça temporariamente e se deposite em outro lugar, de onde se possa resgatá-la. A recordação não pressupõe nem presença permanente nem ausência permanente, mas uma alternância de presenças e ausências.” (ASSMANN, 2018, p. 166). Quando Virgínia retorna à casa de sua família e de seu passado como um todo, vários gatilhos são acionados, pois as experiências e as imagens que se apresentam para ela são parecidas com as situações que aconteceram no seu passado. Logo, emergem das águas profundas de sua memória as recordações que se parecem com o que está ocorrendo no momento presente, num processo de repetição intermitente. As emoções não expressas nunca morrem. Elas são enterradas vivas e saem das piores formas mais tarde.

Podemos identificar vários dos “gatilhos” de que fala Assmann na relação de Virgínia com a sua memória, alguns deles são a fonte dos anões, a convivência com as demais personagens, principalmente Conrado, e as situações e elementos que trazem as lembranças de Laura e Daniel.

Em dado momento da narrativa, as memórias dos mortos vão ganhando cada vez mais força. Assim, percebemos uma espécie de luto incompleto por

²³ Referimo-nos aqui ao mito do “judeu errante”. Ahasverus, o Judeu Errante, era um sapateiro em Jerusalém que, ao ver Cristo passando com a cruz sobre os ombros, teria dito ao Salvador, empurrando-o: “Vá andando, vá logo”. Jesus, como represália, o teria condenado a vagar, sem descanso nem rumo certo, até o final dos tempos. Distintas denominações foram atribuídas ao herói: para os poetas alemães, ele se tornou o Judeu Eterno; para os ingleses, o Judeu Vagabundo; para os espanhóis, o Judeu que espera por Deus. O mito recebeu várias interpretações ao longo dos séculos, em diferentes lugares, mas sempre mantendo essa estrutura básica. Embora as primeiras manifestações da lenda datem do século XIII, nos oitocentos é que o mito do Judeu Errante ganhou versões literárias que o celebrizaram. (ROUART, 2000).

parte de Virgínia: o retorno à casa de sua infância traz consigo a memória de Laura e Daniel. Falaremos sobre este tópico na próxima seção deste capítulo.

3.4- A memória persistente: os mortos e o luto (in)terminável

Em *Ciranda de pedra*, memória e morte são praticamente indissociáveis. A morte e todos os seus mistérios, tal como a memória, é um tema recorrente na ficção de Telles. Seus romances e contos suscitam muitas questões em relação a finitude humana, tais como; O espírito não será superior à matéria? Somos apenas chamadas efêmeras brilhando um instante antes de nos extinguirmos para sempre? Não tornaremos mais a ver os que amamos e que nos precederam no túmulo? As separações são eternas? Tudo se extingue em nós? Se alguma coisa fica, em que se torna esse elemento imponderável, invisível, mas consciente, que constituiria a nossa duradoura personalidade? Sobreviverá para sempre? A morte será um fim ou uma transformação? As personagens na literatura de Telles são perpassadas por estes questionamentos acerca da morte.

Silva sublinha que a perspectiva da morte é uma espécie de ausência permanentemente presente na ficção de Telles: “nem sempre pertence à morte o destaque maior, contudo pressente-se a sua presença, como uma sombra, estendendo-se sobre o destino das personagens, paciente mas implacável.” (SILVA, 1985, p.162). Inclusive, nossa dissertação de mestrado, intitulada *Um passeio com Tântos: a ficcionalização da morte nos contos de Lygia Fagundes Telles* (2017), discorreu sobre as diversas representações da morte na contística de Telles²⁴.

Telles, além de outros temas também importantes dentro de sua literatura, escreve a finitude humana de muitas formas. No caso de *Ciranda de pedra*, a representação da morte junta-se à memória, manifestando-se de diferentes maneiras. Já apontamos anteriormente que a água é o elemento da imaginação simbólica que atravessa o romance, e a água traz muito da morte em sua simbologia. A água representa desde as pequenas mortes cotidianas, que vão

²⁴ Nesta dissertação realizamos um estudo sobre a ficcionalização e a representação da morte nos contos de Telles. Partindo da ideia de que a perspectiva da finitude sempre amedrontou e, ao mesmo tempo, fascinou o ser humano, analisou-se como a morte vai se desdobrando e variando em diferentes contos de diferentes obras da trajetória literária de Telles. Assim sendo, a escritora em questão escreve e reescreve a morte de diferentes formas em suas narrativas, mostrando diversas faces desta questão, buscando, também, aprofundar a compreensão deste grande enigma atemporal que persegue o homem desde os primórdios da humanidade até os dias de hoje. Além disso, discutiu-se como a fruição estética da literatura pode apaziguar e auxiliar os leitores na busca por compreensão e aceitação da morte.

escorrendo inexoravelmente, até a morte física propriamente dita. “A morte é uma viagem e a viagem é uma morte. Partir é morrer um pouco. Morrer é verdadeiramente partir, e só se parte bem, corajosamente, nitidamente, quando se segue o fluir da água, a corrente do largo rio.” (BACHELARD, 1997, p.77). Em essência, “a água é o verdadeiro *suporte* material da morte.” (BACHELARD, 1997, p.67). Ainda, o filósofo nos diz que:

A água é o *elemento* da morte jovem e bela, da morte sem orgulho nem vingança, do suicídio masoquista. A água é o símbolo profundo, orgânico, da mulher que só sabe *chorar* suas dores e cujos olhos são facilmente “afogados de lágrimas”.[...] Será preciso sublinhar que imagens tão ricamente circunstanciadas quanto a imagem de Ofélia em seu rio não têm, contudo, nenhum *realismo*? Shakespeare não observou necessariamente uma afogada *real* que deriva ao sabor da torrente. Tal realismo, longe de despertar imagens, antes bloquearia o impulso poético. Se o leitor, que talvez nunca viu semelhante espetáculo, o reconhece ainda assim e com ele se comove, é porque este espetáculo pertence à natureza imaginária primitiva. (BACHELARD, 1997, p.85).

Em razão da presença constante que a morte tem em suas narrativas, Telles foi questionada algumas vezes sobre como entende a finitude humana. A autora participou no canal de televisão da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, em 1996, de uma edição do programa *Diálogos impertinentes*²⁵. Na ocasião, a escritora e o médico infectologista David Everson Uip²⁶, conversaram e debateram em um episódio do programa cujo título era “A Morte”.

O debate foi mediado por Mário Sérgio Cortella e pelo jornalista Caio Túlio Costa. Arrancando exclamações e risos da plateia, Telles e Uip conversaram sobre questões como eutanásia, suicídio, vida após a morte, medo da morte, obras literárias que falam da morte etc. Também discutiram questões relativas à

²⁵ Neste programa, que teve várias edições, dois convidados discutiam um determinado tema, instigando reflexões.

²⁶ David Everson Uip é um médico infectologista brasileiro, ex-diretor executivo do Instituto do Coração de São Paulo, ex-diretor da Faculdade de Medicina da Universidade de São Paulo e do Instituto de Infectologia Emílio Ribas. É considerado um dos maiores especialistas em doenças infecciosas do país. Foi secretário estadual da saúde do Estado de São Paulo entre os anos de 2013 a 2018. Em 2020, esteve à frente do combate à pandemia do Coronavírus no estado de São Paulo.

morte a partir de vários pontos de vista: médico, literário, psicológico, espiritual, religioso. Quando questionada sobre o medo da morte, a escritora respondeu:

Esse medo eu sinto, mas é curioso, não é constante, sabe Davi. Ele vem em vagas. Às vezes eu amanheço e a morte não existe. E de repente um outro dia eu começo a ver os objetos ao meu redor, eu gosto muito de objetos, então eu começo a ver os objetos em redor e de certo modo começo a me despedir deles. E daí entro em pânico. Mas depois passa também, eu me distraio. Talvez o fato de eu ser escritora e canalizar para os meus contos, para os meus romances essa temática, o escritor canaliza, então ele transfere o seu terror que, de fato, às vezes é um terror. Então ele transfere para as suas personagens. É uma forma, evidentemente, de canalização e que me alivia na minha finitude. (TELLES, 1996).

Cortella perguntou o que especificamente amedrontava Telles na morte e a ficcionista explicou que é “justamente aquele mistério tremendo, é justamente o desconhecido e a separação das coisas que eu amo.” (TELLES, 1996). Do mesmo modo, ela falou que a separação de si mesma lhe amedronta, a separação do corpo com que ela se acostumou. Mesmo sendo espiritualista, a escritora diz ter medo: “Eu sou espiritualista. Eu não deveria ter medo, porque eu sou uma espiritualista. Evidentemente, eu acredito na imortalidade.” (TELLES, 1996).

Em síntese, Telles contou que seu primeiro contato com a morte ocorreu na infância, quando morreu uma cadela de sua família. Posteriormente, Uip comentou a diferença entre o escritor e o médico dizendo que gostaria de poder canalizar a sua angústia. Ao lidar com a morte todos os dias, ele se coloca como rival dela, pois deve evitar que seus pacientes morram. A escritora enfatizou, durante todo o programa, a importância da compaixão. Sobretudo, disse respeitar o suicida, que tem uma espécie de “vocação para morte”. Ela explicou, também, a sua impossibilidade de lidar com a morte, a não ser através da literatura:

Só escrevendo. Escrevendo tudo bem, nas minhas personagens e tal. Agora o contato mesmo [com a morte] para mim é um terror. É essa coisa do próximo, da compaixão. Eu creio que

vocês médicos, então. Aliás, todos nós temos que ter esse sentimento tão agudo, tão... A compaixão. Eu acho o homem, a condição humana, a nossa condição, entende? Eu acho uma coisa tão dura. Tem um poeta tão bom, é o Maiakovski que diz isto: “a morte não é difícil, difícil é a vida e o seu ofício”. Quer dizer, a morte é facilíma, é fácil e ao mesmo tempo você lidar... (TELLES, 1996)

Telles comentou que em sua juventude foi apaixonada pelos escritores românticos brasileiros, “a escola de morrer cedo”, como os chamava Carlos Drummond de Andrade. Falou que alguns escritores e obras que lhe marcaram por abordarem a morte de forma especial foram *Morte em Veneza*, de Thomas Mann, *A morte de Ivan Ilitch*, de Tolstói, *O coração das trevas*, de Joseph Conrad e a obra de Machado de Assis.

A escritora já escreveu sobre os motivos de retratar a morte em suas narrativas. Em *Durante aquele estranho chá* (2010), que como já falamos tem um caráter autobiográfico e confessional, algumas vezes a escritora se coloca como narradora-protagonista dos textos. No conto/crônica/ensaio “Mysterium”, a partir de questionamentos feitos pelos seus leitores, ela explica a relação da morte com a sua literatura e o seu processo de criação.

A autora nos diz que o seu objetivo, acima de tudo, é seduzir os leitores pela fantasia, ela deseja: “apenas que meu leitor seja o meu parceiro e cúmplice no ato criador que é ansiedade e sofrimento. Busca e celebração.” (TELLES, 2010, p. 84). Sobre a representação da morte em sua literatura, ela nos fala o seguinte:

Há um perguntador que quer saber por que falo tanto na morte, nos contos e romances, sempre a morte. Faço uma pausa. Não sou inocente (o escritor não é inocente) e assim poderia agora começar um pequeno discurso para dourar a pílula: que importa a morte se ‘a arte é a negação da morte’. Enfim, creio que não será preciso recorrer aos livros para afirmar uma coisa tão simples, a alma é imortal. Na reencarnação essa alma humana irá habitar outro corpo da mesma espécie. Mas na transmigração a alma irá para um corpo que pode ser animal ou vegetal, não foi o que disse o filósofo Empédocles? Pois já fui um mancebo e já fui uma donzela, fui um arbusto e já fui um pássaro da floresta e um peixe mudo do mar. Na transmigração (metempsicose) de um corpo para o outro, o mistério. (TELLES, 2010, p. 83).

Podemos aproximar as falas de Telles citadas acima com a seguinte proposição de Bachelard, em *A água e os sonhos* (1997):

Sob certos aspectos, pode-se dizer que a determinação psicológica é mais forte *na ficção* que na realidade, pois na realidade podem faltar os *meios* da fantasia. Na ficção, fins e meios estão à disposição do romancista. Eis por que os crimes e os suicídios são mais numerosos nos romances que na vida. O drama e sobretudo a execução do drama, o que se poderia chamar a discursividade literária do drama, marca, pois, profundamente o romancista. Quer queira quer não, o romancista revela o fundo do seu ser, ainda que se cubra literalmente de personagens. Em vão ele se servirá “de uma realidade” como de uma tela. É ele que projeta essa realidade, é ele sobretudo que a encadeia. No real, não se pode dizer tudo, a vida salta elos da corrente e oculta sua continuidade. No romance só existe o que se diz, o romance mostra sua continuidade, exhibe sua determinação. O romance só é vigoroso se a imaginação do autor for fortemente determinada, se ela encontrar as fortes determinações na natureza humana. Como as determinações se aceleram e se multiplicam no drama, é pelo elemento dramático que o autor se revela mais profundamente. (BACHELARD, 1997, p.83).

Telles enfatiza que lida com a morte a partir da ficção, sua angústia perante a finitude é direcionada para a sua prosa, daí compreendemos, tal como propõe Bachelard, que a força de suas narrativas, em especial no romance aqui estudado *Ciranda de pedra*, advém da angústia que a autora sente em relação à morte. E, com o talento da arte da palavra do qual ela é dotada, tal inquietação reverbera esteticamente na sua literatura através dos “meios da fantasia” que a realidade não dispõe. Em verdade, é possível percebermos ecos das entrevistas da autora nas falas de algumas de suas personagens em *Ciranda de pedra*.

Edgar Morin, em *O homem e a morte* (1970), defende que a morte nos é tão assustadora porque significa a perda de nossa individualidade. Buscamos ser únicos e especiais ao longo de toda nossa existência, pensamo-nos insubstituíveis, mas a morte nos mostra que o mundo vai seguir existindo e funcionando sem nós: experimentamos, assim, um desconsolo ao percebermos a perspectiva da finitude. O autor vai mostrando que a sociedade funciona não apenas apesar da morte e contra a morte, mas, também, só existe enquanto organização em função da morte. A existência da cultura, ou seja, um patrimônio

coletivo de saberes, só faz sentido porque as pessoas morrem e é preciso transmitir estes saberes para as novas gerações.

A morte envolve sempre questões paradoxais e contraditórias: “a mesma consciência nega e reconhece a morte: nega-a como aniquilamento, reconhece-a como acontecimento.” (MORIN, 1970, p. 26). Morin, ao analisar dados pré-históricos, afirma que o funeral e o luto, ainda que tenham mudado muito, são instituições atemporais e universais. A consciência da morte e a crença na imortalidade são perturbações ocasionadas pelo “horror da morte”:

Mesmo a criança, mesmo o ‘primitivo’, mesmo o escravo, como diz Eurípedes, pensa na morte e dela tem horror. Um horror simultaneamente ruidoso e silencioso, que se encontrará com esse duplo aspecto por toda a história humana. Ruidoso: explode nos funerais e no luto, troveja do alto dos púlpitos, clama nos poemas: ‘Oh, espetáculo de terror; morte disforme e terrível de ver; horrível de imaginar e quão horrível de sofrer’ (*Paraíso Perdido*, liv. II). Silencioso; corrói a consciência, invisível, secreto como que envergonhado, no próprio coração da vida quotidiana. (MORIN, 1970, p.31).

Enfrentar este horror é um desafio, pois ele implica muitas ideias e paradigmas de nossa vida, encarar a morte é confrontar a condição humana. Morin fala que a literatura tem formas e características privilegiadas para abordar e tematizar a morte. Para alguns, pode parecer desolador pensar sobre a morte, apesar disso, ponderamos que pensar nela nos faz questionar a vida, alterando nossas percepções sobre a existência e as pessoas, como diz Morin: “o caminho da morte deve levar-nos mais fundo na vida, como o caminho da vida nos deve levar mais fundo na morte.” (MORIN, 1970, p.11).

No século XX, após as guerras, Morin entende que no mundo ocidental a morte virou uma questão interdita, um tabu na vida real, mas não na literatura. O “espectro da morte assedia a literatura. A morte, até então mais ou menos envolta nos temas mágicos que a exorcizavam, ou recolhida na participação estática, ou camuflada sob o véu da decência, aparece nua.” (MORIN, 1970, p. 266). Na percepção de Morin, a literatura, a partir do século XX, desmascara a morte, trazendo à tona o que se tenta negar, pois em sua percepção, ao longo do século XX, criou-se um tabu em torno da morte. Para o mundo capitalista em

que vivemos, falar da morte é quase obsceno. Então, na visão do autor, existe um pacto coletivo de silenciamento da morte. Todos tendem a agir como se fossem imortais.

Falando sobre a relação da morte com a literatura, o autor entende que os contos de *As mil e uma noites* são uma expressão evidente do medo universal da morte. Mesmo o sultão, em seu grande palácio, teme a morte. Com medo da morte, o sádico sultão manda matar os outros para se vingar daquela morte que não o poupará, para ser ele, pelo menos, o último a morrer. Os contos de Xerazade expressam o desejo de dissipar os obscuros pensamentos assassinos de morte do sultão Xariar (que passa as noites a vingar-se da morte, assassinando as esposas uma após a outra).

Morin interpreta que a questão da primeira esposa infiel do sultão apenas encobre o sentido mais profundo da história, que é o medo da morte. Além disso, o teórico fala que as mortes estéticas possibilitam que os leitores participem do simbolismo da morte-renascimento que, desde os tempos primitivos, faz parte da cultura e da experiência humana, sendo necessário para todos nós. As mortes ficcionais “transferem o mal e a morte para as vítimas literárias, de catarses que fazem jorrar novas forças de vida. O amante infeliz, se for escritor, pode escapar ao suicídio suicidando o seu protagonista.” (MORIN, 1970, p. 160), portanto, “Da morte do atormentado Werther nasce a serenidade goethiana.” (MORIN, 1970, p. 160).

Para Morin, quanto maior for a proximidade que uma pessoa possa ter com a outra que morreu, maiores são as memórias e os sentimentos de tristeza:

Este horror engloba realidades aparentemente heterogêneas: a dor do funeral, o terror da decomposição do cadáver, a obsessão da morte. Porém, dor, terror e obsessão tem um denominador comum: a perda da individualidade. A dor provocada por uma morte só existe se a individualidade do morto tiver sido presente e reconhecida: quanto mais o morto for chegado, íntimo, familiar, amado ou respeitado, isto é, ‘único’, mais a dor é violenta; não há nenhuma ou há poucas perturbações por ocasião da morte do ser anônimo, que não era insubstituível. (MORIN, 1970, p. 31).

Entendemos que em *Ciranda de pedra* o luto e a dor de Virgínia são tão intensos porque ela era a filha mais próxima de Laura. E de Daniel ela ficou próxima após a sua morte, através de suas memórias, pois posteriormente conseguiu compreendê-lo. E, neste processo de compreensão, começou a se identificar e a gostar dele.

Maria Júlia Kovács, em *Morte e desenvolvimento humano* (1992), assinala que a finitude faz parte do desenvolvimento humano desde a mais tenra idade, desde o nascimento o ser humano vai experimentando a morte. A criança, em seus primeiros meses de vida, sofre, eventualmente, momentos de ausência da mãe e percebe que a mesma não é onipresente, estas primeiras ausências são sentidas como mortes, pois a criança se sente solitária e desamparada.

Portanto, “esta primeira impressão fica carimbada e marca uma das representações mais fortes de todos os tempos que é a morte como ausência, perda, separação, e a conseqüente vivência de aniquilação e desamparo.” (KOVÁCS, 1992, p.3). A forma como encaramos a morte pode dizer respeito às nossas atitudes perante à vida, em decorrência disto, a morte “sempre inspirou poetas, músicos, artistas e todos os homens.” (KOVÁCS, 1992, p.02). Como já foi mencionado antes, Virgínia, simbolicamente, é um ser da água. Ela experimenta, desde pequena, as mortes cotidianas, que todos nós, na realidade, também experimentamos diariamente, pois, segundo Bachelard (1997), a morte cotidiana é a morte da água que se esvai lentamente ao fim de cada dia. A morte da água é aquela que rouba um pouquinho de nós a cada dia, tal como as águas de um rio que têm suas nascentes, algumas vezes, no alto de montanhas e que percorrem um longo caminho através de rios para finalmente desaguar no mar.

Desde épocas remotas, como no tempo dos homens pré-históricos, encontramos “inúmeros registros sobre a morte como perda, ruptura, desintegração, degeneração, mas, também, como fascínio, sedução, uma grande viagem, entrega, descanso ou alívio.” (KOVÁCS, 1992, p. 2). A morte é só uma, mas existem muitas formas de encará-la e representá-la. Ao mesmo tempo que a morte pode ser assustadora e dolorosa, o homem sabe, embora inconscientemente negue, de algum modo, que vai morrer, e este saber é uma das características essenciais da humanidade.

Françoise Dastur, em *A morte: ensaio sobre a finitude* (2002), recupera ideias de Espinosa, Freud, Heidegger, entre outros pensadores, e afirma que a

morte se apresenta desde que exista pensamento e representação. Por isso, ao lado da linguagem, da memória, do pensamento e do riso, ela é uma das características fundamentais da humanidade. Só existe pensamento, se existir a perspectiva, ainda que reprimida, da finitude, a tal ponto que “podemos afirmar que a humanidade não alcança a consciência de si mesma a não ser através do enfrentamento da morte.” (DASTUR, 2002, p. 13).

Um dos aspectos mais problemáticos da finitude humana é a morte do outro, a morte das pessoas que são próximas a nós. O luto, a dor da perda, a saudade, as memórias, a falta e a impossibilidade de reversão são questões experimentadas por aqueles que se deparam com a morte de um ente querido. Dastur diz que a diferença entre a vida humana para a vida dos animais é que ela não é constituída de uma vida totalmente viva, mas sim de uma vida que inclui em si uma relação com os mortos.

A filósofa retoma um dos testemunhos literários mais antigos que foram conservados sobre o temor da morte, a epopeia mesopotâmica de Gilgamesh, que remonta ao início do segundo milênio antes da nossa era. A história de Gilgamesh foi escrita pelos sumérios, em caracteres cuneiformes, e gravada em doze tabuletas de argila. Perdidas por muito tempo na Mesopotâmia, estas tábuas foram encontradas por arqueólogos no século XIX e, posteriormente, foram traduzidas. A epopeia narra a tomada de consciência que Gilgamesh (rei de Uruk e semideus) tem da sua condição finita no instante da morte de seu amigo Enkidu. A narrativa acompanha, então, a perigosa viagem que Gilgamesh realiza à procura de um remédio que sirva para anular a morte.

Segundo Dastur, é relevante que a morte seja representada (neste texto muito antigo que, de certo modo, inaugura toda a literatura) em relação à morte do outro, “como se a humanidade do homem não pudesse ser constituída senão no quadro de uma comunidade de vida, de um ser-com-os-outros que simboliza aqui a amizade que liga Gilgamesh e Endiku.” (DASTUR, 2002, p. 14). A autora reitera as ideias de Epicuro ao dizer que, durante nossa existência, a morte não existe e quando ela aparece já não somos mais nós mesmos. Ela é um nada para nós, somente experimentamos a “morte do outro”. Gilgamesh, depois da morte de Enkidu, ficou assombrado com o que ocorreu a seu amigo. Com medo de sofrer a mesma coisa que ele e ter o seu mesmo fim, Gilgamesh se revolta

contra a finitude, que parece inscrever-se na própria natureza das coisas, e vai, inutilmente, procurar algo que lhe possibilite escapar da lei universal da morte.

Ao localizarmos estes textos antigos, podemos dizer que a literatura, tal como na questão da memória, nunca deixou a morte de lado e sempre buscou retratar (de diferentes modos e formas) os dilemas e as angústias do ser humano frente à sua condição finita.

Freud, em *Luto e melancolia* (2014), explica que o luto, tal qual a melancolia, é um estado de emoção que se manifesta quando perdemos algo ao qual adoramos ou temos muito apreço, podendo ser uma pessoa, um objeto ou uma abstração:

O luto profundo, a reação à perda de uma pessoa amada, contém o mesmo estado de ânimo doloroso, a perda de interesse pelo mundo externo – na medida em que este não faz lembrar o morto –, a perda da capacidade de escolher um novo objeto de amor – em substituição ao pranteado – e o afastamento de toda e qualquer atividade que não tiver relação com a memória do morto. (FREUD, 2014, p. 47)

O luto é uma resposta psicológica à morte ou a outra perda qualquer, é a expressão ou comunicação subjetiva da perda e do pesar. Num sentido amplo, toda mudança ocasiona um processo de luto, porém, quando o luto é relativo à morte de um ente querido, o processo é mais doloroso, suscitando reações como culpa, preocupação com a imagem do morto, sensação de desamparo, tristeza, dor e angústia. Freud enfatiza a relação do luto com a melancolia. Porém, diferente da melancolia, nunca nos ocorre considerar o luto como um estado patológico, nem encaminhá-lo para tratamento médico, embora ele acarrete graves desvios da conduta normal da vida: “Confiamos que será superado depois de algum tempo e consideramos inadequado e até mesmo prejudicial perturbá-lo.” (FREUD, 2014, p.46).

O psicanalista descreve o que seria um trabalho de luto propriamente dito:

Então, em que consiste o trabalho realizado pelo luto? Creio que não é forçado descrevê-lo da seguinte maneira: a prova da realidade mostrou que o objeto amado já não existe mais e agora

exige que toda a libido seja retirada de suas ligações com esse objeto. Contra isso se levanta uma compreensível oposição: em geral se observa que o homem não abandona de bom grado uma posição da libido, nem mesmo quando um substituto já lhe acena. Essa oposição pode ser tão intensa que ocorre um afastamento da realidade e uma adesão ao objeto por meio de uma psicose alucinatória de desejo. O normal é que vença o respeito à realidade. Mas sua incumbência não pode ser imediatamente atendida. Ela será cumprida pouco a pouco com grande dispêndio de tempo e de energia de investimento, e enquanto isso a existência do objeto de investimento é psiquicamente prolongada. Uma a uma, as lembranças e expectativas pelas quais a libido se ligava ao objeto são focalizadas e superinvestidas e nelas se realiza o desligamento da libido. (FREUD, 2014, p. 49-50).

O porquê esta operação de compromisso, que consiste em executar uma por uma a ordem da realidade, é tão extraordinariamente dolorosa, é algo que o psicanalista admite não compreender totalmente. O doloroso desprazer do luto parece natural: o enlutado tem que passar por este processo para superar tal condição. Contudo, uma vez concluído o trabalho de luto, o ser fica novamente livre e desinibido

A explicação de Freud demonstra o papel que as memórias têm no processo/trabalho de luto. Assim sendo, notamos que Virgínia não encontra outros seres ao qual possa direcionar o afeto que tem por Laura e Daniel. Por esta razão, o seu trabalho de luto é incompleto. A busca obstinada por Conrado pode ser uma tentativa da protagonista de superar o luto, transformando ele no objeto amado, o que acaba não ocorrendo. O luto que se mostra interminável, parece só ter fim quando Virgínia aceita a si mesma, a sua identidade, o seu passado e as suas memórias.

Ainda que dolorosa, a experiência do luto é necessária para que a pessoa enlutada possa retomar o contato com o mundo exterior (trabalho, vida social, relacionamentos e projetos pessoais). Cada indivíduo passa por esta trajetória de forma única. Morin afirma que o luto, em essência, “exprime socialmente a inadaptação individual à morte, mas, ao mesmo tempo, é o processo social de adaptação que tende a fazer cicatrizar a ferida dos indivíduos que sobrevivem.” (MORIN, 1970, p. 75). No caso de Virgínia, a ferida demora muito tempo para cicatrizar.

Kovács (1992) fala que a morte do outro é tão dolorosa porque é vivenciada conscientemente, “por isso é, muitas vezes, mais temida que a própria morte. Como esta última não pode ser vivida concretamente, a única morte experienciada é a perda do outro, quer concreta, quer simbólica.” (KOVÁCS, 1992, p.150). Vale lembrarmos que a língua portuguesa é privilegiada na possibilidade de expressar a ausência, poucos idiomas têm em seu repertório o substantivo ‘saudades’, e, como sabemos, sentir saudades é diferente de sentir falta. A morte do outro representa uma vivência da morte em vida, ou seja, não é a nossa própria morte, mas é a vida de alguém que amamos e/ou gostamos que se vai, é como se uma parte de nós morresse junto.

Kovács enfatiza que o tempo de luto é variável e em algumas situações pode durar muitos anos, ou não terminar nunca. No caso de Virgínia, o processo de luto é demorado, estendendo-se por cerca de uma década.

Uma profunda tristeza é sentida quando ocorre a constatação da perda definitiva e pode haver a sensação de que nada mais tem sentido na vida, porque a vida sem o ser perdido não vale a pena: “A morte como perda nos fala em primeiro lugar de um vínculo que se rompe, de forma irreversível, sobretudo quando ocorre a perda real e concreta.” (KOVÁCS, 1992, p.150). Com base em outros teóricos e estudos, Kovács elenca cinco fases para que o processo de elaboração do luto esteja completo, são elas: 1) Negação; 2) Raiva; 3) Negociação; 4) Depressão e 5) Aceitação. As cinco fases do luto não são vividas linearmente, como costumamos acreditar. Cada indivíduo enlutado passa por esta experiência de modo singular, de acordo com as suas competências emocionais e trajetória de vida.

Sem sermos dogmáticos ou taxativos, apenas sugerimos, de acordo com os pressupostos de Kovács, que Virgínia parece estar presa entre o terceiro e o quarto estágios que são, respectivamente, a negociação e a depressão. A negociação é a fase do luto definida por acordos. A pessoa enlutada negocia consigo mesma ou com a entidade superior em que acredita na tentativa desesperada de aliviar a sua dor. Diversos pensamentos do tipo “e se eu tivesse feito isso”, “eu poderia ter feito aquilo”, entre outros, rondam a mente da pessoa em luto que sente culpa e remorso. A pessoa que está nesta fase do processo do luto alimenta estes tipos de pensamentos para consolar a si mesma:

Conrado, Conrado. Um gesto que ele fizesse e tudo se transformaria como num passe de mágica. Pensou em si mesma. “Parece fácil e contudo...” Contudo, não fora também esse gesto que ela negara a Daniel? Fascinava-o a árvore da morte com suas raízes noturnas. Mas e se ela tivesse interferido? E se o reconhecesse e lhe pedisse para ficar? Quem sabe, quem sabe... Baixou a cabeça. A pior coisa que podia acontecer era mostrar-se cruel para com as pessoas. E as pessoas morrerem e não se ter tempo para fazer mais nada por elas. “Meu pobre pai”, pensou a olhar um vaga-lume na escuridão da cerca. A gota de luz durou um segundo e apagou em seguida. “Eu te feri tantas vezes mas também fui ferida.” Contraíu os maxilares e apressou o passo. (TELLES, 2009, p. 160)

Já a depressão, segundo Kovács, é a fase do luto mais intensa. A pessoa é afetada por um grande sofrimento, o qual pode se prolongar por semanas, meses ou anos. Ela se apega à dor causada pela partida do ente querido, usando-a como combustível para permanecer em estado depressivo. Neste ínterim, ocorrem momentos em que a pessoa enlutada repensa a sua vida e as suas ações, podendo acarretar mudanças na forma como ela enxerga a sua existência. Às vezes, é neste estágio que o ser enlutado pode mudar os seus propósitos, valores e objetivos, resignificando a sua existência para, então, concluir o luto, chegando na etapa final que é a aceitação. Virgínia passa pelo estágio da depressão por um longo período de tempo. A etapa final, que é a aceitação, vem no final do romance, acompanhada de seu processo de libertação.

Dastur sublinha que a privação do outro experimentada no luto é uma “notável presença”. Retomando as ideias de Freud sobre o luto, a filósofa aponta o trabalho dialético do luto que consiste, ao mesmo tempo, em conservar o morto em vida, incorporando ele a nossa interioridade, e em considerá-lo, de fato, morto, sobrevivendo a ele: “é precisamente a privação do outro que é experimentada no luto, que é um notável ser-com-o-outro, já que pelo próprio fato da perda, **o morto está presente para nós mais totalmente do que jamais o foi em vida.**” (DASTUR, 2002, p.67, grifos nossos).

Estas “presenças” dos mortos, que segundo Dastur vêm em forma de lembranças e fixam-se na memória dos que sobreviveram, não deixam de acompanhar Virgínia. A todo momento, são acionados os “gatilhos” que fazem

aparecer a memória dos seus mortos. Na conversa que tem com Conrado sobre fé e espiritualidade, Virgínia diz que perdeu a sua fé, mas confessa: “Creio, sim, na sobrevivência da alma, mas isto porque **sinto os meus mortos em redor. Eles continuam embora nenhuma força consiga governá-los. Mortos e vivos, estão todos por aí completamente soltos.** E a confusão é geral.” (TELLES, 2009, p. 134, grifos nossos).

Em verdade, a presença da morte sempre rondou Virgínia. Ainda na infância, numa das poucas conversas que tem com Daniel, Virgínia fala sobre o que ela entende pela morte. Daniel questiona a menina, tendo em vista a inevitabilidade da morte de Laura. Ou, também, já visando o seu plano de induzir a morte de Laura e, depois, se suicidar. Essa é uma lacuna da narrativa que o leitor tem que preencher. Virgínia responde o seguinte: “- Os bichos comem a gente.” (TELLES, 2009, p.62.). Então, Daniel²⁷ lhe explica a sua visão sobre a natureza da morte:

- Mas a gente não é só isso, entende? Dentro desse corpo, Virgínia, há como que um sopro, isso é o que a gente é de verdade. E isso não morre nunca. Com a morte esse sopro se liberta, vai-se embora varando as esferas todas, completamente livre, tão livre... O corpo se apaga como uma lâmpada, esfria como... – E Daniel fez uma pausa, vagando o olhar em redor – Exatamente como um ferro de engomar que você desliga: assim que a tomada é arrancada, o ferro vai esfriando, esfriando e se transforma apenas num peso morto, sem calor, sem vida. A diferença é que o calor do ferro elétrico se perde quando é desligado, ao passo que esse calor das suas mãos, esse brilho dos seus olhos, esse sopro, esse alento... – Calou-se. Apertou um pouco os olhos que refletiam uma intensa paz. (TELLES, 2009, p.63).

Tal como círculos provocados em volta de uma pedra que foi arremessada num lago, ou que caiu em um poço, os mortos de Virgínia vão se alastrando em suas memórias. Quando ainda estava no internato, enquanto arrumava as malas, Virgínia acabou encontrando um livro de poemas que Daniel lhe deu no passado (ele, inclusive, leu para ela um poema do livro que tratava da morte), na

²⁷ O nome Daniel não foi um escolha fortuita de Telles para a personagem: “No fosso dos leões, lambido pelo leão que deveria devorá-lo, Daniel simboliza, em muitas obras de arte cristãs, a figura do Cristo que tornou a morte inofensiva e a tentação do pecado.” (CHEVALIER e GHEEBRANTE, 2017, p.320).

mesma ocasião em que conversaram sobre a morte, o que provoca a recrudescência de lembranças:

Tomou um ao acaso, abriu-o. “Meu pai”, murmurou recolocando o livro na pilha. Afinal bem pouco ficara dele: uma fisionomia muito doce, algumas palavras evasivas, alguns livros. Tudo irreal e frágil como a gravura daquela história onde um cavaleiro olhava um cisne nadando no lago. “São versos de um poeta inglês, um dia você vai ler e vai gostar.” Era como se lhe tivesse dito, “Um dia você vai me conhecer e me amar”. Agora já não tinha dúvida de que ele apressara a morte da enferma, amava-a demais para permitir que acabasse num hospício, “O sanatório, não!”. Em seguida, foi fácil segui-la, “A bala entrou por um ouvido e saiu pelo outro”. (TELLES, 2009, p.104)

Virgínia, ao contemplar o livro dado pelo pai, é visitada por uma memória que vem à tona do fundo do seu mar interior sem ser convocada, afinal, não decidimos o que vamos lembrar e o que vamos esquecer. Toda mente é como um oceano, existe superfície e profundidade em todos nós. O que está na superfície pode subitamente afundar como um navio e ficar no fundo do mar, mas nunca se sabe quando uma parte do navio pode simplesmente voltar à superfície.

Sobre a relação da memória e da identidade com os mortos, Candau diz que “a memória dos mortos é um recurso essencial para a identidade.” (CANDAU, 2018, p.145). Todavia, os mortos precisam, eventualmente, serem esquecidos. É necessário aprender a fazer um tipo de acordo com os mortos e suas memórias “para evitar que a dor do desaparecimento não venha a impedir toda a afirmação de si e para poder continuar acreditando que se é capaz, quando se quer, de subtrair as heranças deixadas pelas gerações precedentes.” (CANDAU, 2018, p. 147).

Deve-se fazer um pacto para que, às vezes, os mortos possam ser esquecidos por um tempo e os vivos possam seguir vivendo. Este acordo que Virgínia deve fazer é concretizado apenas no final do romance. Virgínia não consegue realizar este tratado, a memória de Laura e Daniel é como um espectro que não deixa de assombrar. Candau enfatiza que “Bem ou mal, tranquilizador ou perturbador, nobre ou não, poderoso ou miserável, anônimo ou célebre, carrasco ou mártir, todo indivíduo morto pode converter-se em um objeto de

memória e de identidade, tanto mais quando estiver distante no tempo.” (CANDAUI, 2018, p.143).

No processo de luto “estão envolvidas duas pessoas: uma que é ‘perdida’ e outra que lamenta a sua falta, um pedaço de si que se foi. O outro é em **parte internalizado nas memórias e lembranças** do que fica.” (KOVÁCS, 1992, p.150, grifo nosso). Daniel e Laura estão fortemente enraizados na memória de Virgínia. Um dos motivos que explica a dificuldade de elaborar o luto, na teoria de Kovács, é quando a morte ocorre precocemente ou repentinamente em razão de doenças, suicídios, acidentes, entre outras causas, como foi o caso de Daniel e Laura.

Tal problemática sobre como apaziguar a memória dos mortos para poder seguir em frente é quase impossível para a personagem. Isso acontece porque as recordações estão entre as coisas menos confiáveis e mais traiçoeiras que um ser humano possui. As “respectivas emoções e os motivos de agora são guardiões do recordar e do esquecer. Eles decidem que lembranças são acessíveis para o indivíduo em determinado momento presente e quais delas permanecem inacessíveis.” (ASSMANN, 2018, p.71-72).

Pouco antes da ceia de Natal que vai ocorrer na casa de Bruna e Afonso, agora vizinhos de Natércio, na casa que antigamente fora da família de Conrado, Virgínia, enquanto se apronta em frente a um espelho, pensa sobre o caso extraconjugal que Bruna mantém com Rogério. Ela recorda que no passado Bruna condenou Laura e agora, sem remorsos, faz algo semelhante, revelando ser uma hipócrita. Entretanto, Virginia percebe que as duas situações não podem ser igualadas:

Virgínia apoiou os cotovelos na mesa de toalete. “Diferente”, repetiu soprando da esponja o excesso de pó. Diferente, sim, mas diferente porque o amor de Laura por Daniel era feito de deslumbramento e loucura, ao passo que a ligação entre aqueles dois não passava de uma aventura sexual. E nada mais do que isto, embora até a si própria ela iludisse com as mistificações habituais. Ah, o amor de Daniel por Laura! A beleza daquele amor que o levava a se fazer de louco para assim penetrar no mundo da enferma. E com ela mergulhar na morte. Mas a mãe tivera a desfaçatez de confessar tudo, de abandonar Natércio. Injusto, não? (TELLES, 2009, p.158).

Ao rememorar o passado de seus pais, a protagonista vai tomando consciência de como as coisas realmente ocorreram. Virgínia é acometida por revelações em relação à ciranda formada pelo grupo de familiares e amigos que em tempos antigos ela tanto quis fazer parte:

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, conhecia bem a mulher, não podia ter ilusões. Convencera-se no entanto que o mais cômodo era ignorar. Mas no íntimo se desesperava. E reagia à sua maneira, exagerando o tom agressivo na tentativa ingênua de mascarar a situação. E todos os demais também estavam cientes, Conrado, Otávia, Natércio, Letícia – principalmente Letícia, vizinha de Rogério e que tantas vezes devia ter ouvido o som dos cascos da égua bíblica subindo sorrateira por aquelas escadas. Sim, todos sabiam mas não comentavam. E se Rogério não desatasse a língua, ela, Virgínia, jamais saberia porque nenhum deles, hem?... **Eram traidores mas não delatores. A estranha ciranda!** (TELLES, 2009, p.158, grifos nossos).

Virgínia percebe como a sua mãe foi corajosa e injustiçada. Ela admira a atitude da mãe de viver um amor verdadeiro, mesmo que isso no fim tenha lhe custado a sanidade. Laura abandonou um marido taciturno e amargurado que nunca a acompanhava em nada, deixando a mesma em uma espécie de “prisão domiciliar”, e foi a um baile sozinha. Neste baile ela conheceu Daniel e começou a viver a sua verdade, não escondendo nada de ninguém, ao contrário de Bruna que veste o véu da moralidade, sempre com uma Bíblia na mão e dando sermões, mas fazendo coisas escondidas, com a conivência de todos.

Em certos momentos do processo de luto, podem “acontecer identificações com o morto, por exemplo, quando a pessoa se percebe fazendo coisas de que o outro gostava. Podem ocorrer conflito e mal-estar quando a pessoa, de repente, se percebe fazendo coisas que nunca fazia.” (KOVÁCS, 1992, p. 153). Analisamos que a identificação com os mortos por parte da protagonista ocorre em vários momentos da segunda metade do romance. Ela, além das semelhanças físicas, percebe que está repetindo ações e gestos de Daniel e Laura, mas não sente exatamente um mal-estar por isso. Na verdade,

aos poucos, em seus pensamentos, ela começa a tomar partido pelo pai e pela mãe, criando a sua própria versão da história familiar, reconsiderando os papéis de “vilões” e “mocinhos” que antes eram ditados pelas outras personagens.

Enquanto Virgínia escova os cabelos na frente do espelho, antes da ceia de Natal, questões relativas aos seus pais vão penetrando seus pensamentos:

Virgínia ergueu o olhar para o espelho, como se respondesse à imagem ali refletida. Daniel tinha a fronte assim pálida, contrastando com a zona sombria dos olhos. ‘Mas sua expressão era mais doce’, pensou, escovando para trás a massa escura dos cabelos. Chegou a apanhar os grampos para prendê-los mas arrependeu-se. Nesta noite eles deviam ficar soltos. [...] **Prendeu no vértice do decote uma rosa de seda vermelha. “Qualquer prima-dona de subúrbio se lembraria de usar uma flor dessas.”** Sorriu baixando o olhar para o porta-retratos. Laura parecia agora mais distante com sua ajuizada fisionomia de colegial. Com as pontas dos dedos, Virgínia acariciou a moldura de couro esverdeado. O dourado das folhinhas de trevo nas cantoneiras estava quase imperceptível. “Então ele me enlaçou e saímos rodando em meio das luzes e do espelho e eu não podia mais parar, vi que nunca mais podia parar, um pião, um pião...” (TELLES, 2009, p. 159, grifos nossos).

Virgínia coloca uma flor em seu decote, reproduzindo o que a sua mãe fez no passado, antes de ir ao baile onde conheceu Daniel. Na primeira parte do romance, num momento de lucidez, Laura conta à filha como tudo se passou:

- Meu vestido era preto, a cinturinha fina assim e aquela saia rodada, enorme! — repetiu fazendo um movimento brusco. Dois dos pentes caíram e a trança resvalou-lhe pelas costas. — Fiz um penteado alto e a única joia que resolvi pôr foi este colar... Minhas luvas eram brancas e branca amantilha, ah, eu me senti tão feliz quando me olhei no espelho! Tão feliz... Quando já ia saindo, no último instante, vi na caixa o cravo vermelho e não sei por que tive vontade de levá-lo também, era um cravo de um tom violento, profundo. **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.** (TELLES, 2009, p.36, grifos nossos).

Laura segue contando como foi ao baile, praticamente, fugindo de Natércio naquela noite:

- 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! (TELLES, 2009, p.36-37).

No baile, no meio de tanta gente, Laura diz que Daniel fez o que ninguém fazia a muito tempo:

Laura falava agora num tom velado. Ardente. - Ele me olhou. Então vi minha beleza refletida nos olhos dele. Havia na festa tanta gente, **tanto espelho**, tanto lustre! Mas só nós dois vivos, tudo o mais era tão falso, tão vazio, sem sentido como papelão pintado... Só nós dois vivendo. Nos **espelhos**, nos lustres, em toda parte eu via o reflexo dos meus cabelos brilhando, como eles estavam brilhantes... Não nos separamos mais. Amanhecia quando ele apertou minha mão e antes mesmo de ouvir sua voz já sabia o que ele ia dizer: Laura, eu te amo. Às vezes penso que ele nem me disse nada, Laura, eu te amo, eu te amo, eu te amo... **Calou-se a olhar para o espelho como se ali ainda estivesse a imagem da antiga face.** Riscos de lágrimas foram manchando docemente o colorido de máscara. Respirava com dificuldade.

- Mãe, a Otávia está aprendendo desenho, outro dia ela fez o retrato de Conrado, ficou tão parecido! Frau Herta disse que ela tem muito jeito, podia ser pintora se quisesse. Podia também ser pianista...

- Então eu fechei os olhos e me deixei levar, tocavam uma valsa. E os lustres todos rodavam e os espelhos rodavam e eu saí rodando também como um pião, rodando e rindo porque era engraçado não poder parar mais, um pião! - repetiu cobrindo o rosto. Os ombros foram sacudidos por soluços. - Um pião.

- Podia também ser cantora...

Laura levantou a cabeça. Os olhos borrados sorriam envelhecidos, astutos.

- **Eu sabia que se parasse caía no chão, perto do besouro. E besouro que cai de costas não se levanta nunca mais.** (TELLES, 2009, p.37, grifos nossos).

Após o retorno para a casa de Natércio, quanto mais Virgínia vai entrando na ciranda, mais vai sentido falta de seus mortos. Seu pai, Daniel, e sua mãe, Laura, começam a ficar mais presentes nas suas memórias, a ponto de, em dado momento, ela querer se juntar a eles através da morte. Virgínia lembra de Laura enquanto se olha no espelho, e no seu relato Laura também mencionou espelhos. Além disto, é mirando-se no espelho que Virgínia resolve honrar a memória de Laura usando uma flor semelhante à da mãe.

O simbolismo do espelho é bastante amplo. Nos primórdios da humanidade, a água foi o primeiro “espelho” em que o ser humano se “enxergou” ao ver sua imagem refletida em fontes e rios. Em *A água e os sonhos* (1997), Bachelard expõe que desde tempos remotos o homem contempla a sua imagem no espelho e se encanta por ver refletido um “outro” que é, ao mesmo tempo, ele mesmo e, também, o seu outro, a sua sombra, o seu reflexo. De todos os elementos da imaginação simbólica, a água é o que mais se aproxima do espelho e dele é fiel, a água é o “espelho das vozes”. Virgínia vê não somente a sua imagem refletida no espelho, mas também a imagem que guarda a memória de Laura e de Daniel.

O espelho é um objeto que, em razão de sua capacidade de duplicação, por muitos séculos levantou suspeitas sobre a natureza do que refletia. Para Morin: “Toda a grande literatura do espelho conduz ao amor e à morte.” (MORIN, 1970, p. 162). No caso de Virgínia, o espelho a conduz à memória dos mortos, ao amor que sente por eles e, também, o espelho inicia o processo simbólico de morte-renascimento ao qual ela deve passar.

No prisma de Silva (2009), Telles trabalha com a imagem do espelho das mais variadas formas ao longo de suas ficções. O mito de Narciso confirma, segundo a autora, que o espelho é uma das imagens simbólicas primordiais que habitam nosso imaginário. À vista disso, não é de estranhar que existam variantes diversas do mito de Narciso, em que ele ora se mira numa fonte, ora num lago, ora nas águas do Estigie. Nas palavras da pesquisadora:

O espelho apresenta algumas características essenciais, que se transmitem às imagens relacionadas a ele. Em primeiro lugar, a imagem que o espelho devolve é ilusória, não tem autonomia. Como a sombra, ela só existe de modo efêmero e irreal. Aliás, a imagem vista no espelho dura apenas o tempo da contemplação,

é ainda mais fugaz do que a sombra. Em segundo lugar, a imagem espelhada é falsa, pois parece idêntica ao modelo refletido, sem o ser, pois que se mostra invertida. Falsa também é a impressão de que cria, não mais do que uma ilusão de ótica. Mas a grande virtude do espelho é permitir que quem o contemple veja a si mesmo, conheça a sua própria face, enxergue a si como os outros o veem. (SILVA, 2009, p. 206).

Segundo Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (2017):

O espelho não tem como única função refletir uma imagem: tornando-se a alma um espelho perfeito, ela participa da imagem e, através dessa participação, passa por uma transformação. Existe, portanto, uma configuração entre o sujeito contemplado e o espelho que o contempla. A alma termina por participar da própria beleza à qual ela se abre. Sob aspectos muito diversos, o espelho é um tema privilegiado da filosofia e da mística muçulmanas inspiradas no neoplatonismo. Já foi dito do espelho que ele constituía o próprio símbolo do simbolismo. (CHEVALIER e GHEEBRANTE, 2017, p.396).

As metamorfoses que se operam em Virgínia e sua consecutiva libertação bebem no simbolismo do espelho. Em determinada parte do romance, a qual já referimos, ela contempla a sua imagem no espelho e encontra a imagem de sua mãe refletida junto com a dela, graças à memória.

Um episódio ocorrido poucos dias antes do Natal também contribui para as mudanças e rumos que Virgínia vai tomar. Em certo momento, Otávia pede para que Virgínia vá visitar Frau Herta, que está convalescendo de câncer terminal. A governanta que por tantos anos serviu e ajudou a família, no seu leito de morte recebe como agradecimento a ausência e o abandono de todos (com exceção de Conrado, como acabamos descobrindo depois), pois estão todos ‘muito ocupados’ para lhe fazer uma visita. Virgínia, mesmo tendo sido na infância sempre preterida e rejeitada por Herta, não hesita em ir visitá-la:

-Quero acabar este desenho, querida. Vá você e diga que irei visitá-la um dia desses. Sabe o que ela tem – perguntou Otávia examinando o pincel. Estirou as pernas e esfregou no tapete os pés descalços. – Não, não é anemia. Anêmica sou eu.
-Mas a Bruna...

-Bruna detesta dar nome aos bois, podendo, ela camufla – acrescentou Otávia debruçando-se sobre o papel que estava na mesa. Traçou com pinceladas rápidas um círculo meio deformado, com um olho desvairado no centro. Em torno do círculo, fez uma espécie de cabeleira brotando emaranhada em todos os sentidos. – A célula louca. Louca, louca. Virgínia desviou o olhar do desenho. E ficou olhando para o pé de Otávia pequeno e delicado, as unhas esmaltadas de rosa. -Então, está perdida. -Estamos todos perdidos – murmurou Otávia recomeçando tranquilamente a desenhar. Já não pensava mais no assunto. – Completamente perdidos. (TELLES, 2009, p. 134-135)

Voltando a falar da memória dos mortos e do luto de Virgínia, reafirmamos em nossa análise, mais uma vez, que pequenas situações, palavras e imagens, podem servir como gatilhos para a memória. Em especial, a memória de Daniel e de Laura, como podemos observar quando Virgínia sai do ateliê atônita e depara-se com Inocência, que traz um ramo de rosas vermelhas.

-Olha aí as flores que a menina pediu. Eu gostaria tanto de ir, a pobre Frau Herta! Mas preciso ajudar Berenice a enfeitar a árvore, o Natal está aí e tudo atrasou tanto! – Suspirou desolada. Baixou a voz. – E acho que ela não vai durar muito, parece que a coisa se alastrou pelo corpo, deitou raízes. **Virgínia apanhou o ramo de rosas. “Arranca, Daniel, arranca que elas estão se enterrando nos meus dedos!” Foi descendo a escada. Raízes. As raízes eram sempre profundas e terríveis.** (TELLES, 2009, p. 134 -135, grifo nosso).

As flores que a nova governanta traz para serem levadas à Frau Herta acionam mais um gatilho. Virgínia não consegue se desvencilhar de seus mortos nem por alguns instantes. A menção do substantivo “raízes” faz ela lembrar dos momentos em que sua mãe perdia a consciência e se entregava a alucinações que beiravam à loucura. Esta impossibilidade de esquecimento de Virgínia pode ser explicada, poeticamente, por Mário Quintana: “O passado não reconhece o seu lugar: está sempre presente.” (QUINTANA, 2005, p.285).

Laura, na primeira parte do romance, em seus delírios, fala, com frequência, em besouros e raízes. Ela diz que estão nascendo raízes em suas mãos e que só Daniel consegue arrancá-las. A personagem acha que existem raízes no seu quarto, prestes a lhe sufocar. As mãos de Laura cheias de raízes

nos remetem à Lady Macbeth tentando limpar suas mãos manchadas de sangue imaginário. Laura, mesmo tendo ido atrás de seus sonhos, parece não ter aguentado a pressão social e a rejeição das filhas mais velhas. Ela sente remorso e culpa, tal como a personagem de Shakespeare. Lembrando-nos também da Kariênina de Tolstói.

A culpa é um sentimento penoso, ela implica uma sensação de auto rejeição e desajuste social resultante de um conflito entre impulso, desejo ou fantasia e as normas sociais e/ou individuais. Ela surge quando se viola a consciência moral pessoal e/ou social, deixando o sujeito preso a atitudes tomadas no passado, num movimento que se torna parte da memória involuntária. Assim sendo, Laura, ainda que de forma oculta, através de uma linguagem cifrada, tenta explicar para Virgínia a culpa e o remorso que sente, pois ela entende que suas atitudes acabaram gerando conflitos e tristezas. Porém, o leitor pode inferir que se não fossem as convenções sociais e as pressões, as coisas poderiam ter ocorrido de outro modo. E o besouro que cai de costas, referido insistentemente por Laura, e não consegue se levantar mais, metaforicamente/simbolicamente, parece significar que uma vez transpassada a linha tênue que separa a sanidade da loucura, o limiar entre um estado e outro de consciência, é impossível voltar atrás, não tem como se levantar.

Deste modo, as raízes são um símbolo da própria memória, pois as raízes de uma planta dificilmente são visíveis, no entanto, elas são as responsáveis pela manutenção das funções vitais da mesma, agindo sob muitos aspectos no processo de desenvolvimento da planta. Quanto mais uma planta cresce, mais suas raízes vão se entranhando e se esparramando abaixo da terra. Assim, para Laura as raízes são cada vez mais profundas, tal como o seu sofrimento, e é impossível arrancá-las.

No que diz respeito à Virgínia, as lembranças de Laura e Daniel também funcionam como raízes, que se embrenham e penetram em sua memória, indo cada vez mais fundo. Com o passar do tempo, as raízes se expandem em Virgínia. As memórias de protagonista, tal como as raízes de uma planta, não são visíveis para os outros, mas são “profundas e terríveis”. Em consonância com nossa interpretação, Assmann (2018) defende que o presente é influenciado de tal maneira por determinado passado que escapa à disponibilidade subjetiva. Segundo este ponto de vista, o presente mantém com o passado uma relação

muito mais complexa do que parece à primeira vista. A presença do passado no presente da consciência humana é como “os negativos fotográficos: não é possível prever se algum dia serão revelados ou não”. (ASSMANN, 2018, p.21).

Virgínia aceita ir visitar Frau Herta, pegando carona com Afonso, que mais uma vez pede à protagonista um encontro secreto depois da ceia de Natal. Ela nega, mas ele rouba-lhe um beijo. Virgínia pensa em vingar-se, armando um estratagema para denunciar Afonso à Bruna na noite de Natal, mas depois acaba desistindo. No carro, Afonso mostra-se frágil e vulnerável, a protagonista percebe que, na verdade, seus temores em relação a ele eram descabidos. A ciranda está aberta para ela.

A partir da visita ao local onde se encontra Frau Herta, coisas estranhas que beiram o sobrenatural e o fantástico, começam a acontecer e descortinam um grande sentimento de culpa que a memória de Virgínia não consegue esquecer. Focalizaremos estas questões no capítulo subsequente.

Em resumo, neste capítulo que aqui termina, primeiramente, abordamos aspectos formais do romance *Ciranda de pedra*, onde comprovamos que a estrutura com que Telles construiu o seu romance, bem como a forma de narrar o enredo, são fatores decisivos para que a memória seja explorada na narrativa. O monólogo interior auxilia a representação do movimento oscilatório entre presente e passado que acompanha a protagonista, como também no que diz respeito à representação e tematização da memória e todos os aspectos que lhe acompanham. Em segundo lugar, falamos sobre alguns dos mitos e das imagens simbólicas que estão presentes no romance. Demonstramos, assim, que esses recursos criam em torno da narrativa uma atmosfera de sugestão e indagação.

Na terceira parte do capítulo, comprovamos como a memória é um artifício/recurso narrativo que se faz presente de muitas formas, conduzindo a trama. A memória é um *leitmotiv*, é um tema que aparece recorrentemente no romance. É a memória que está sempre ali, espreitando Virgínia. A memória é uma figura de repetição, sempre atrelada à identidade e ao simbolismo da água. Por fim, na última seção deste capítulo, falamos da relação da memória com o trabalho de luto e com as lembranças dos mortos que não abandonam a protagonista.

4 – A TRAVESSIA MEMORIALÍSTICA, A METAMORFOSE E A LIBERTAÇÃO

Neste capítulo falaremos sobre os fenômenos do “inquietante” (*unheimlich*) e da aparição do “duplo” (*doppelgänger*) que em dado momento manifestam-se na narrativa, tendo relação com as memórias de Virgínia. Na sequência, vamos discorrer sobre o embate final que a protagonista trava com a sua memória, tendo que rememorar partes de si mesma que ela gostaria de esquecer.

Analisaremos a metamorfose/travessia que Virgínia tem que realizar: uma espécie de transformação psicológica na qual a personagem passa, após fazer um apaziguamento com as suas próprias memórias e o seu passado. Para, então, finalmente, ir em busca de si mesma, rompendo os limites da fonte opressora dos anões e seus membros de pedra, e também da ciranda real composta pelas outras personagens que espelham a fonte do jardim.

Virgínia abandona as águas da fonte dos anões que lhe aprisionam, e seus correspondentes “reais” e vai ao encontro do mar aberto. Concluindo, desse modo, a sua travessia memorialística e identitária pelas águas de Mnemósine.

Posteriormente, falaremos sobre os processos psicológicos e simbólicos de mudanças, metamorfoses e travessias aos quais Virgínia atravessa. Uma grande transformação opera-se na protagonista. A luz no fim do túnel se apresenta na possibilidade de uma viagem.

Para falar sobre estas questões mencionadas, retomaremos alguns dos autores já referidos ao longo desta tese que tratam da memória e, mais uma vez, ratificaremos a simbologia da água, pois tal simbolismo é fundamental na parte final do romance e no processo de transformação de Virgínia. Além da imagem da água, mostraremos outros símbolos que também refletem o processo interno de acerto de contas da personagem.

4.1- Inquietações e duplos como manifestações da memória

De uma forma ou de outra, o passado sempre volta, ressurgindo de onde menos esperamos. Concordamos com a fala de Telles, em uma das entrevistas que citamos, quando a escritora diz que podemos ser livres em relação a tudo, menos em relação à nossa memória. Robin enfatiza que “Ele [o passado] é regido, gerido, preservado, explicado, contado, comemorado ou odiado. Quer seja celebrado ou ocultado, permanece uma questão fundamental do presente.” (ROBIN, 2016, p.31).

Em todos os seres humanos, ainda de que de maneiras distintas, existem feridas e traumas relativos ao passado. “Para além dos usos que podem ser feitos do passado, esse também vem nos visitar sem que o saibamos. Ele faz assim fremir os tempos e aciona as discrepâncias entre as diferentes idades de que somos feitos.” (ROBIN, 2016, p.21). Incomensuráveis fantasmas, duplos, objetos, rostos e símbolos continuam a nos assombrar e a determinar, com intensidade, nossas trajetórias de vida. “O que constitui a memória involuntária não são as lembranças tais como elas foram vividas, registradas, mas o modo como elas foram rememoradas, o tecer dessas lembranças, o trabalho de Penélope do esquecimento.” (ROBIN, 2016, p.375-376).

Ivan Izquierdo, neurocientista, ao contrário do que o senso comum acredita, demonstra que a “ciência” não está completamente apartada da literatura. Muito pelo contrário, principalmente quando tratamos da memória. Há algo de mágico na memória, algo, talvez, transcendental: “Ao penetrar na análise do que é a “Memória” ou, quem sabe, “o que são as memórias, atravessamos uma fronteira um pouco mágica. Borges escreveu contos magníficos sobre objetos reais criados pelo pensamento ou pela memória.” (IZQUIERDO, 2018, p. 10). É este limiar que em determinados momentos atravessamos, junto com Virgínia, neste capítulo. O autor contemporiza:

Isso é, claro, ficção. No estudo da memória real dos humanos ou dos animais, não se chega a tanto. Mas é um lado da ciência em que a magia está bastante presente; um lado em que há vários jogos de biombos ou de espelhos em cada tradução ou transformação. Visto que, afinal, traduzir quer dizer não só verter

a outro código, mas também transformar. Há algo de prestidigitação nessa arte que tem o cérebro de fazer memórias, de transformar realidades, conservá-las, às vezes modificá-las e revertê-las ao mundo real. E há também magia naquela nobre arte, a do esquecimento, sem o qual o próprio Borges afirmou que é impossível pensar. (IZQUIERDO, 2018, p. 10-11).

Assmann destaca que ao mesmo tempo que a memória e as recordações podem ter efeitos curativos, no sentido mais amplo possível, existem, também, meandros dolorosos da memória:

Embora as feridas não sejam completamente curadas por meio da recordação, são aliviadas, ao menos. [...] A consciência moral, não a consciência propriamente dita, controla a motricidade da memória como uma mola fixada secretamente e de forma incessível. Por trás de toda magia embelezadora e tranquilizadora da recordação, está em ação um poder inabitual (*unheimlich*), que pode saltar de repente como um predador em emboscada e liberar uma legião de fantasmas. Recordações originam-se de um núcleo onde reside o medo. Seu motor oculto é uma culpa que não se deixa remir. (ASSMANN, 2018, p. 105).

A partir da visita que Virgínia faz ao local onde Frau Herta está morando (e morrendo), elementos insólitos começam a aparecer na narrativa, e as fronteiras entre a fantasia e a realidade ficam mais tênues. Temos, então, inquietações e duplos como manifestações da memória que remetem à culpa e às lembranças escondidas/reprimidas. A visita de Virgínia ocasiona uma série de revelações à sua própria memória e consciência, despertando, inicialmente, um fluxo de reminiscências negativas, mas que ao fim mostram-se positivas, pois promovem a sua libertação.

Em vários campos de estudos e de expressões humanas, tais como a história, a literatura, a arte, a psicanálise, a mitologia, o cinema, entre vários outros, estão presentes o mito e o simbolismo do duplo (*Doppelgänger*, no original em alemão).

O duplo tanto pode revelar e apaziguar quanto amedrontar quem com ele se depara. Talvez, por isso, notamos a sua recorrência em distintas construções ao longo dos tempos, como, por exemplo, nos mitos de Narciso, de Pigmaleão,

nos escritos de Platão, na literatura ocidental como um todo, mas especialmente a romântica, com Goethe, Poe e Maupassant. E, também, em diversos escritores brasileiros, tais como: Machado de Assis, Cecília Meireles, Murilo Rubião, Lygia Fagundes Telles etc. Pela repetição desta temática no transcórrer dos séculos, acreditamos que o ser humano tem, em todos os tempos e lugares, a necessidade e o desejo de conhecer a si mesmo intimamente. E o tema da duplicidade humana é um dos caminhos que temos para este conhecimento de nós mesmos.

Segundo Ana Maria Lisboa de Mello, em “As faces do duplo na literatura” (2000):

Através da noção do duplo, toda a problemática da identidade pessoal e das relações que nós temos com as imagens parentais, mas também com o nosso Eu profundo, nossa obscuridade e nossos medos se acham reunidas. É por isso que a significação do duplo é difícil de captar e nos toca com tanta força. A universalidade do tema indica uma referência claramente antropológica, ao mesmo tempo transcultural e trans-histórica, embora certos momentos históricos e culturais favoreçam o seu recrudescimento. Esse símbolo é constantemente retomado porque ele fala da essência e da existência do ser, colocando em xeque a unidade psíquica, tão mais significativa quanto mais se mostra frágil. A literatura tem uma vocação especial para tematizar o duplo, já que no ato de criar o autor se desdobra em narrador e, através de seus heróis, libera partes aprisionadas em si mesmo, que estão sob a máscara de um Eu particular, fixo no molde na personalidade. (MELLO, 2000, p.123).

Neste sentido, segundo Mello, a noção do duplo, em termos filosóficos, remonta ao dualismo platônico, segundo o qual todas as coisas conhecidas são o duplo de algo incognoscível ou de uma realidade ideal, conforme Platão explica no mito da caverna, no capítulo sete da *República*. No texto, Platão cria um diálogo entre Sócrates e o jovem Glauco. Sócrates pede para que Glauco imagine um grupo de pessoas que viviam numa grande caverna, com seus braços, pernas e pescoços presos por correntes e voltados para a parede que ficava no fundo da caverna. (MELLO, 2000).

Atrás destas pessoas, existia uma fogueira e outros indivíduos transportavam objetos, que tinham as suas sombras projetadas na parede da

caverna, onde os prisioneiros ficavam observando. Como estavam presos, os prisioneiros podiam enxergar apenas as sombras das imagens, julgando serem aquelas projeções a própria realidade. Certa vez, uma das pessoas presas nesta caverna consegue se libertar das correntes e sai para o mundo exterior. A princípio, a luz do sol e a diversidade de cores e formas assustam o ex-prisioneiro, fazendo o mesmo querer voltar para a caverna. Com o tempo, ele acabou por se admirar com as inúmeras novidades e descobertas que fez. Tomado por compaixão, decide voltar para a caverna e compartilhar com os outros prisioneiros todas as informações sobre o mundo exterior. As pessoas que estavam na caverna, porém, não acreditaram naquilo que o ex-prisioneiro contava e chamaram-no de louco. Para evitar que suas ideias atraíssem outras pessoas para os perigos da insanidade, os prisioneiros mataram o fugitivo. Sob este viés, “O real imediato só ganha sentido por ser expressão de um outro *real* de que é apenas uma projeção imperfeita.” (MELLO, 2000, p.111).

Em *O Banquete*, a questão da duplicidade ganha outra dimensão, sugerindo o dualismo no interior de cada ser humano:

Exprime-se através do mito do homem andrógino, ser composto dos dois gêneros - masculino e feminino. Cada ser humano seria fruto da cisão no seio de uma união primitiva, estado de perfeição que foi perdido quando os homens ameaçaram os deuses. A divisão levou ao enfraquecimento e a uma constante busca da sua metade faltante. Daí é que se teria originado o que chamamos amor, ou seja, o que as criaturas sentem umas pelas outras. Esse sentimento tende a recompor a antiga natureza, procurando de dois fazer um só, e assim restaurar a antiga perfeição. Em muitos mitos, o homem é interpretado como um portador de dupla natureza, masculina e feminina ao mesmo tempo. A ideia da divisão, como consequência de castigo divino, e da busca da outra metade, com aspectos benéficos e maléficos, coexistem na crença da perda da unidade original. No âmbito religioso, a noção do duplo está na concepção divina, já que Deus, consciência absoluta, cria o universo pare nele se refletir. (MELLO, 2000, p.111-112).

Jorge Luís Borges, em seu *Livro dos seres imaginários* (1989), comenta sobre algumas aparições do duplo:

Sugerido ou estimulado pelos espelhos, as águas e os irmãos gêmeos, o conceito de duplo é comum a muitas nações. É plausível supor que expressões como “Um amigo é um outro eu” de Pitágoras ou o “Conhece-te a ti mesmo” platônico se inspiraram nele. Na Alemanha chamam-no *Doppelgänger*; na Escócia *Fetch*, porque vem buscar (*fetch*) os homens para levá-los à morte. Encontrar-se consigo mesmo é, por conseguinte, funesto; a trágica balada *Ticonderoga*, de Robert Louis Stevenson, conta uma lenda sobre esse tema. Recordemos também o estranho quadro *How they met themselves*, de Rossetti: dois amantes se encontram consigo mesmos, no crepúsculo do bosque. Caberia citar exemplos análogos de Hawthorne, de Dostoiévski e de Alfred de Musset. Para os judeus, pelo contrário, a aparição do duplo não era presságio de morte próxima. Era a certeza de haver alcançado o estado profético. Assim o explica Gershom Scholem. Uma lenda recolhida pelo *Talmude* narra o caso de um homem em busca de Deus, que se encontrou consigo mesmo. No conto *William Wilson*, de Poe, o duplo é a consciência do herói. Ele o mata e morre. Na poesia de Yeats, o duplo é nosso anverso, nosso contrário, o que nos complementa, o que não somos nem seremos. Plutarco escreve que os gregos deram o nome de outro eu ao embaixador de um rei. (BORGES, 1989, p. 153).

Nicole Bravo, em “Duplo”, do *Dicionário de mitos literários* (2000), faz a seguinte proposição:

O mito do duplo, no Ocidente, achava-se em estreita ligação com o pensamento da subjetividade, lançado pelo século XVII ao formular a relação binária sujeito-objeto, quando até então o que prevalecia era a tendência à unidade. Essa oposição – concepção unitária/concepção dialética – é refletida pela reviravolta que sofre o mito literário do duplo. Desde a Antiguidade até o final do século XVI, esse mito simbolizava o homogêneo, o idêntico: a semelhança entre as duas criaturas é usada para efeitos de substituição, de usurpação de identidade, o sócia, o gêmeo é confundido com o herói e vice-versa, cada um com sua identidade própria. [...] A partir do século XVI, o duplo começa a representar o heterogêneo, com a divisão do eu à quebra da unidade (século XIX) e permitindo até mesmo um fracionamento infinito (século XX). (BRAVO, 2000, p. 263).

Chevalier e Gheerbrant (2017) falam da universalidade do símbolo do duplo:

A arte representa, em todas as culturas, animais em duplicata, serpentes, dragões, pássaros, leões, ursos etc. Não se trata de uma simples preocupação de ornamentação, nem é isso o indício certo de uma influência maniqueísta. Os animais representados têm, todos, uma dupla polaridade simbólica. É muito provavelmente esse duplo aspecto do que vive que se evoca pela duplicação das figuras. O leão, por exemplo, simboliza por sua força, ao mesmo tempo o poder soberano e o apetite devorador, quer seja ele apetite de justiça vindicativa, quer seja a do déspota sanguinário, o da vontade de poder. Da mesma forma, a representação de fitas ou de entrelaçamentos vegetais em torno de uma personagem simboliza, se o círculo é fechado, o aprisionamento nas dificuldades e infortúnios; se o círculo é aberto, o alívio ou a libertação. Por vezes, a duplicação apenas reforça, redobra, o sentido de um dos polos do símbolo. As religiões tradicionais concebem geralmente a alma como um duplo do homem vivo, que pode separar-se do corpo com a morte dele, ou no sonho, ou por força de uma operação mágica, e reencarnar-se no mesmo corpo ou em outro. A representação que o homem se faz, assim, de si mesmo é desdobrada. (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2017, p. 353).

Freud, no seu estudo denominado (na tradução mais atualizada, vertida direto do alemão) “O inquietante” (2010), definiu, a partir do vocábulo da língua alemã “*unheimlich*”, o conceito de um fenômeno caracterizado, essencialmente, por aquilo que foi familiar durante os primeiros anos de vida de um indivíduo. Mas que teve de ser reprimido, porém, mesmo reprimido, acaba retornando. A palavra *unheimlich* da língua alemã não tem uma tradução “exata” para a língua portuguesa. O próprio Freud fala que não encontrou outras palavras equivalentes para o termo em questão em outros idiomas. Na língua portuguesa, encontra-se uma primeira tradução para o termo “o inquietante” que é “o estranho” (1976). De certa forma, as duas palavras complementam-se no que diz respeito ao sentimento que causam.

O encontro com o estranho acontece quando o que foi reprimido, de repente, ressurgiu, expondo sua própria condição de algo familiar que teve de ser reposicionado como não-familiar. Freud exemplifica, através de casos de pacientes e de obras literárias, alguns tipos comuns de impulsos regularmente reprimidos e mostra que o contato na vida adulta com o que foi abafado no passado causa, a um só tempo, desconforto e uma sensação de familiaridade. Ambas as reações explicitam os antagonismos que regem a opressão inicial, gerando medo, paranoia e instabilidade emocional.

Inquietante, o adjetivo que nomeia o estudo de Freud, refere-se ao que o psicanalista considera uma ramificação marginal dentro da esfera artística, e que “sem dúvida, relaciona-se ao que é terrível, ao que desperta angústia e horror” (FREUD, 2010, p.329). Na sequência, o psicanalista expõe uma série de situações e elementos passíveis de servirem como eixo temático para “o inquietante” no escopo que ele aborda em seu ensaio: objetos inanimados que parecem ter vida, ataques epiléticos, loucura, onipotência dos pensamentos, realização involuntária dos desejos, ocorrências relacionadas à morte (retorno dos mortos, cadáveres, fantasmas, etc), repetição de situações dolorosas, retorno de um passado escamoteado, pessoas ou seres que por possuírem poderes especiais sugerem uma intenção maligna e a duplicação do Eu, ou seja, o aparecimento do chamado “duplo”.

O inquietante, segundo Freud, possui uma dúbia natureza: conhecida (*heimlich* – análoga a si mesma, doméstica, familiar) e desconhecida (*unheimlich* – incógnita, estranha, misteriosa, causadora de tormentos e agonias). Desta maneira, como a própria etimologia da palavra denota, a porção estranha do inquietante é “o que foi outrora familiar, velho conhecido” (FREUD, 2010, p. 365). Tal ambiguidade é atribuída ao regresso do material reprimido, que volta sob a forma de algo desconhecido e, portanto, inquietante, aterrorizante, estranho. Só há *unheimlich* se houver repetição. O estranho é algo que retorna, algo que se repete, mas que, ao mesmo tempo, se apresenta, um pouco ou muito, diferente.

De acordo com Freud, o efeito inquietante pode surgir de traumas infantis ou quando certas crenças telúricas são reativadas devido a certas condições, tais como a volta dos mortos, a existência de criaturas e entidades demoníacas, a onipotência dos pensamentos, entre outras. Atualmente, afirma o autor, a humanidade não mais acredita em tais possibilidades, pois foram superadas.

Todavia, elas estão apenas dormentes no ser humano, prontas para serem reativadas assim que alguma circunstância o permitir. Em suma, o inquietante sempre remonta a algo reprimido, algo que foi por muito tempo conhecido, mas, em dado momento, deixou de ser. “Então, a nossa conclusão seria esta: o inquietante das vivências produz-se quando complexos infantis reprimidos são novamente avivados, ou quando crenças primitivas superadas parecem novamente confirmadas.” (FREUD, 2010, p. 371). E o terceiro fator

catalizador do inquietante é a sensação de repetição, o constante retorno do mesmo, ainda que ligeiramente diferente.

Das Unheimlich, podemos dizer, é um conceito freudiano extremamente significativo, representa o “estranhamente familiar”, ou seja, um elemento estranho que dialoga com o conhecido. Para Freud, o inquietante é aquela espécie de coisa assustadora que remonta ao que é há muito conhecido, ao bastante familiar. Aqui, podemos enquadrar o sentimento de Virgínia que, quando menina, entendia que algo não estava adequado na sua relação com Laura, Daniel, Luciana, Natércio com suas irmãs e com a ciranda e se apegou à explicação fundada em preconceitos e rancores de Bruna, sua irmã. E quando Luciana revela que ela é filha de Daniel, o sentimento de Virgínia é esse “estranhamente familiar”: o conhecimento a atordoia e paralisa, eis que já intuído, pressentido e negado. Surge com força o sentimento de culpa, introjetado pela religião cristã. Este sentimento é o do não-familiar, algo que se pensa compreendido e, que, no entanto, se revela outro.

Em *Ciranda de pedra*, o inquietante toma conta de Virgínia pelos três motivos: por sentimentos de culpa e remorsos infantis reprimidos, pela repetição de situações dolorosas e, por força das circunstâncias, pela possibilidade de um ser inanimado, um anão da fonte, ganhar vida. A partir da segunda parte do romance, desde a primeira visão que Virgínia tem da fonte e de sua antiga casa, coisas conhecidas e repetidas, mas esquecidas e reprimidas durante o tempo em que ela esteve no internato, começam a causar estranhamento e inquietação. No reencontro com os membros da ciranda (que são familiares, mas, simultaneamente, estão diferentes) a sensação do inquietante não abandona mais a protagonista. Isso explica o seu sentimento constante de angústia, desassossego e perturbação. As memórias de tudo que ficou no passado, reprimidas por cerca de uma década, irrompem de forma irreversível.

São os mistérios, os medos, as memórias, os desejos e os fantasmas que rondam esta família que vão explicitar fatos reprimidos e instigar a sensação do *unheimlich*, ou seja, uma profunda inquietação em Virgínia, que acaba reverberando nos leitores. A questão da volta constante do passado na vida da personagem é como um monstro assombrador, fantasma incansável que é acionado por diversos “gatilhos”, tendo em vista que, segundo Assman (2018), a memória sempre precisa de gatilhos. Ao contrário do que Freud fala, que em

alguns casos, o inquietante aparece quando se tem a crença de que os mortos estão retornando em busca de vingança, assombrando os vivos, Virgínia sabe que seus mortos não vão voltar. No entanto, é a memória deles e o sentimento de culpa que inquietam a protagonista, interferindo, através de suas reminiscências, em sua identidade, suas atitudes e sua sensação de profundo deslocamento e estranhamento. Isso fica evidente no processo de luto incompleto ao qual falamos no capítulo anterior, na constante rememoração do que os seus mortos falavam e faziam e, por fim, na sua vontade de juntar-se a eles. As duas cirandas, a do jardim e a real, são velhas conhecidas, são familiares, mas estão diferentes, causando inquietação.

Contudo, o maior motivo de inquietação é uma memória que Virgínia tenta esconder de si mesma. Tal memória é revelada apenas para Letícia, no final da narrativa. Virgínia gosta de estar com Rogério porque ele não traz nada do passado dela, como já dissemos.

Com base na teoria de Freud, entendemos que em *Ciranda de pedra*, essencialmente, o inquietante é algo que deveria ter ficado oculto por um pacto de silêncio familiar, mas que veio à tona. E quando o fez, os resultados foram perturbadores para Virgínia.

Quando Virgínia entra no asilo em que Frau Herta se encontra, o romance ganha um novo ritmo e acontecimentos incomuns são descortinados. O inquietante e a sensação de profundo estranhamento têm ainda mais força. Uma atmosfera de mistério envolve o local, como se a personagem transpassasse a fronteira para um mundo paralelo ao nosso:

Entrou num vestibulo frouxamente iluminado, cheirando a mofo. Num canto havia uma mesa de vime, coberta com uma toalha de crochê, e uma cadeira de balanço com o assento de palha furado. No braço da cadeira, uma almofada de cetim preto feita com as sobras de algum vestido. Mas as sobras provavelmente não foram suficientes e houve necessidade de recorrer ao retalho de seda vermelha, pregado no centro como um remendo. Nas bordas do retalho a costura rompera e por entre os largos pontos estourados brotava o algodão empelotado e cinzento. Virgínia pensou em miolos. Desviou o olhar do conjunto sinistro. Na rua, o ruído do carro se distanciando soava melancólico, assim como o desmoronamento da última ponte que ainda a ligava ao mundo lá fora. Subiu a escada, aguçando os ouvidos no silêncio intimidante como o das emboscadas. A casa parecia deserta, mas ela adivinhava a vida secreta pululando nos

quartos, velada como sob a pele de um cadáver. (TELLES, 2009, p. 139-140).

Ao entrar na casa, é como se Virgínia penetrasse em um universo sobrenatural, a entrada em uma realidade alternativa, à parte, é reforçada pelo simbolismo de subir as escadas. “As escadas sempre estão presentes nas histórias de Telles, que tira partido de suas implicações simbólicas.” (SILVA, 2009, p.97). Os degraus da escada, que sempre supõem movimentos, sejam ascendentes ou descendentes, têm o valor da gradação e da passagem de um nível existencial a outro. Assim sendo, “Subir uma escada é afastar-se do plano da realidade.” (SILVA, 2009, p.98).

Quando Virgínia finalmente chega ao quarto da enferma e diz quem é, Frau Herta se diz desapontada, pois queria a visita de Otávia, e não a de Virgínia. Ela conta que a única pessoa que vem lhe visitar é Conrado. Os demais nunca apareceram. A protagonista, diante do desprezo que Frau Herta demonstra por ela, pensa em odiá-la por alguns instantes, mas como a antiga governanta está à beira da morte, prefere tentar manter uma conversa amigável, que é interrompida por uma estranha visão:

Inesperadamente veio lá de fora o riso agudo de uma criança. E em seguida o silêncio. Virgínia vagou o olhar pelos móveis amontoados numa desordem de loucura. Dentre todos, destacava-se um enorme armário preto que chegava até quase o teto. No espelho oval da porta havia um furo aparentemente feito por uma bala. Deteve o olhar no topo do móvel e veio-lhe a impressão nítida de que alguém se encarapitara lá em cima, um homenzinho de pernas curtas e caras astuta, ouvindo a conversa e sorrindo. (TELLES, 2009, p. 143).

Temos, portanto, a primeira aparição do “duplo” de Virgínia. Apesar da sensação de inquietação, ainda não totalmente convencida do que viu, a protagonista segue a conversa, consolando Herta e dizendo (ou, melhor, mentindo) que em breve Otávia e Conrado virão buscá-la. Entrementes, na sequência narrativa:

- Ir para a chácara? Mas claro! — exclamou ela erguendo-se. Lançou um olhar assombrado ao armário e no qual estivera empoeirado o visitante invisível, ouvindo a conversa e sorrindo. Adivinhava-o agora dentro do móvel a espiar pelo furo negro do espelho. Baixou a voz para que ele não interferisse: — Viremos buscá-la, Frau Herta. A senhora vai convalescer na chácara.

- Quando? Mas quando?

Em meio da penumbra, a cara da doente parecia flutuar como uma tênue máscara de cinza. O cheiro corrompido tornara-se mais ativo. - Dentro de alguns dias — sussurrou Virgínia apertando-lhe a mão. Foi saindo na ponta dos pés. - Dentro de alguns dias. O pai vai falar com seu médico, não tem problema, viremos buscá-la.

Quando se viu afinal no corredor, teve vontade de fugir desabaladamente antes que surgisse a megera de cabeleira postiça, absurda como as figuras que aparecem nos pesadelos e desaparecem em seguida sem explicação. (TELLES, 2009, p.144).

O duplo da personagem vem encarnado na figura de um pequeno homenzinho que se esconde facilmente. Quem seria este homenzinho? Um dos anões da ciranda que circunda a fonte? O duplo deriva do inquietante, relacionado à infância, logo, é com um dos anões que ocorre a duplicação. O anão representa e simboliza a parte de Virgínia que ela não quer lembrar, ele personifica uma memória específica que ela deseja esquecer, e só revela na parte final da narrativa.

Virgínia sai correndo do velho sobrado onde Herta convalesce, em seus pensamentos a protagonista começa a refletir e tem a percepção de que o “inquietante” visitante que fez sua aparição e tudo o mais que envolvia aquele lugar parecia irreal como “um navio de mortos afundando na névoa.” (TELLES, 2009, p.145). A névoa referida no monólogo da protagonista marca as mudanças e transições às quais ela deve passar. O nevoeiro é o “símbolo do indeterminado, de uma fase de evolução: quando as formas não se distinguem ainda ou quando as formas antigas estão desaparecendo e ainda não foram substituídas por formas novas precisas.” (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2017, p.634). Os autores completam explicando que, em certos textos, a névoa e o nevoeiro simbolizam a indistinção e o período transitório entre dois estados. A atmosfera da casa é ameaçadora e assusta Virgínia porque escancara o seu próprio processo de metamorfose e, acima de tudo, mostra a ela uma parte dela que a

mesma tentou reprimir. A única mudança que aguarda Frau Herta é a morte, a de Virgínia é de outro tipo. Embora, às vezes, a morte mostre-se como uma solução tentadora para a protagonista.

Anoitecia quando Virgínia saiu em fuga. Ela foi, então, visivelmente perturbada e desassossegada, ao apartamento de Letícia, que no fim das contas é a integrante da ciranda que ela estabelece realmente alguma relação de amizade e afeto. Porém, surge uma pergunta ao leitor: quem ou o que era exatamente o pequeno homenzinho que Virgínia viu em cima do armário e depois dentro do armário? Quem porventura estiver lendo o romance pela primeira vez, possivelmente, não compreenderá a duplicação de imediato. O mistério é instaurado.

Somam-se, portanto, alguns questionamentos. O romance de Telles faz uso dos recursos da literatura fantástica? O pequeno “homenzinho de pernas curtas”, “cara astuta”, “visitante invisível” e de aspecto zombeteiro, que estava, supostamente escondido, escutando a conversa das duas, seria mesmo um dos anões da fonte que ganhou vida e começou a seguir Virgínia? Tal situação ocorreu de fato ou foi uma alucinação da personagem? O ser inquietante que ela viu seria o seu “duplo” (*doppelgänger*)? Vamos esclarecer estas perguntas na sequência.

Doppelgänger é um substantivo composto da língua alemã formado pela combinação dos dois substantivos *Doppel* (duplo, réplica) e *Gänger* (andante, ambulante, aquele que vaga). Desta forma, o duplo é aquele que “caminha ao lado”, desde muito tempo, a figura do duplo é representada na literatura, na mitologia, nas crenças populares, etc.

Vamos voltar ao “O inquietante” (2010), Freud, tendo como base algumas pesquisas já existentes sobre o duplo, principalmente os estudos de Otto Rank, entende o fenômeno do duplo como um desdobramento da sensação ocasionada pelo inquietante. O que faz sentido em relação ao romance que aqui estamos analisando, pois Virgínia, desde que retorna, sente uma profunda inquietação e sensação de familiaridade e não familiaridade. Há, também, uma leve sugestão imiscuída na narrativa de que não é apenas a protagonista que olha para a fonte constantemente, ela também é observada pelos anões.

Segundo o pai da psicanálise, a figura e o mito do duplo são recorrentes ao longo dos tempos, porque o duplo funciona como um mecanismo de defesa.

O ego projeta para o mundo exterior aquilo que rejeita em si mesmo, percebido como algo inquietante, não familiar, estranho, gerando, deste modo, sentimentos de culpabilidade e ambivalência. O duplo é uma consequência do efeito inquietante, é uma “duplicação, divisão e permutação do Eu – e, enfim, o constante retorno do mesmo, da repetição do mesmo, a repetição dos mesmos traços faciais, caracteres, vicissitudes.” (FREUD, 2010, p.351).

O inquietante, sob o ponto de vista freudiano, revela que o duplo é uma instância ignorada, escondida e latente do indivíduo, mas que jaz em sua própria intimidade. Assim sendo, o duplo é derivado de uma espécie de narcisismo primitivo que faz parte da vida das crianças e, em tempos remotos, do homem primitivo. O autor sublinha que a perspectiva do duplo não necessariamente desaparece com a superação deste narcisismo primitivo, pois pode assumir novos conteúdos e significados durante o desenvolvimento do sujeito. Quando isso ocorre, é estabelecida uma construção crescente e forte de uma instância especial nos seres humanos que têm uma relação problemática com suas memórias e o seu passado. Diante desta conjuntura, notamos este tipo de problemática em Virgínia, ela está em permanente conflito com o que ficou para trás.

Tal instância diferenciada, que é recorrente na literatura, faz com que o sujeito comece a contestar com frequência o seu Eu e a sua identidade. O indivíduo começa a observar-se e a criticar-se. O duplo permite ao sujeito tratar-se como um objeto passível de censura. Durante este processo, todos os desejos e medos reprimidos, todas as oportunidades não concretizadas que de alguma forma persistem na memória, todas as disposições do “Eu” que não conseguiram se efetivar em razão de situações adversas, todas as resoluções refreadas que provocaram uma falsa impressão de liberdade são projetados para fora da pessoa. Este material, então, assume a forma de um duplo, como algo estranho e inquietante que, na verdade, nasceu no interior do próprio indivíduo.

Freud ressalta o papel das memórias, das lembranças reprimidas e do sentimento de culpa e remorso que fazem o inquietante sair das profundezas em direção ao momento presente, exatamente o que ocorre com a protagonista. O psicanalista fala, utilizando um exemplo literário, *O homem de areia*, de

Hoffmann, que determinadas “circunstâncias” são cruciais para o surgimento do duplo e do inquietante. Aqui, preferimos adotar a ideia de “gatilhos” da memória.

Virgínia, desde que retorna à casa de Natércio, é confrontada com diferentes gatilhos que trazem à luz as memórias do passado. É possível afirmar que desde o retorno da protagonista são muitos os gatilhos memorialísticos que a confrontam, resultando na sensação permanente de inquietação e estranhamento de que fala Freud. Até que a sua visita ao asilo, onde encontra-se a governanta, leva a inquietação ao seu ápice, revelando uma espécie bastante peculiar do duplo de Virgínia. Por conseguinte, o duplo é uma espécie de mimesis do sujeito. Não obstante apresentar certa identificação com aquele que é duplicado, difere do mesmo, assim sendo, assume uma essência própria e torna-se um outro.

O encontro de Virgínia com a pequena criatura, acontece, pela primeira vez, quando ela está visitando Frau Herta, mas não cessa por aí. Ele reaparece novamente, no fim do romance, como uma espécie de resposta às indagações que problematizamos anteriormente. Isso porque ele aparece quando ela finalmente revela a memória de determinada situação que lhe causa culpa e remorso. Porém, sua segunda e última aparição não responde de forma completa o mistério. O que gera uma ambiguidade (mais uma) no texto de Telles. Será que a protagonista está tendo alucinações e visões perturbadoras devido aos sentimentos limítrofes pelos quais está passando? Ou estamos lidando com uma narrativa que adentra o domínio do sobrenatural? Eis, então, a hesitação que rege boa parte da literatura fantástica.

Segundo Mello (2000), nota-se que o tema da duplicidade do Eu mostra uma afinidade particular com a literatura fantástica, tendo alcançado o ápice no Romantismo, período em que se consolida a exploração do tenebroso e do irracional na literatura, tendência que fez oposição ao racionalismo ocidental:

A imagem do desdobramento, como a revelação do lado desconhecido do homem, é muito explorada pelos românticos, que a representam através de um companheiro do herói que encarna sua outra face, que pode ser a mais autêntica, a mais espontânea ou até a mais vergonhosa. É no Romantismo alemão que esse tema do ser cindido em dois, do encontro do Outro – estrangeiro íntimo que habita o homem – ganha ressonâncias trágica e fatais: ele torna-se o adversário, o inimigo

que nos desvia do caminho certo e que é preciso combater. O fantástico coaduna-se com o espírito de inconformismo dos românticos em relação aos valores estabelecidos e à conseqüente busca de uma nova estética na cultura ocidental, através do entusiasmo irracional pelo inconsciente, pelo popular ou pelo histórico, ou ainda pela coincidência de diversos destes aspectos. (MELLO, 2000, p. 117-118).

Mello, com base em diversos teóricos, elenca algumas categorias do duplo e fala sobre determinadas imagens que aludem à cisão do ser humano. O duplo foi representado de diversas formas ao longo da história da literatura, como por exemplo, na figura do irmão gêmeo, da sombra, do sócia, do retrato, do espelho, entre várias outras recorrências. No caso de *Ciranda de pedra*, o pequeno ser misterioso que se apresenta para Virgínia pode ser enquadrado na categoria, proposta pela autora, de uma criatura que não compartilha semelhanças físicas com o ser do qual se originou a partir de uma cisão interna, mas compartilha sentimentos que o original possui. Os sentimentos de um, tem ressonância no outro. Quanto ao protagonista da experiência, “os sentimentos são de certeza (não há dúvida, esse sou eu!”), ou de receio, ao pensar que vive um processo de alucinação ou, ainda, simplesmente, ele admite a presença de um misterioso Outro, inimigo ou protetor.” (MELLO, 2000, p.119).

No caso de Virgínia, não há nenhuma certeza, mas existe o temor. No entanto, ela não chega a fazer suposições sobre a sua sanidade, isso fica a cargo dos leitores. Na verdade, na primeira aparição do pequeno anãozinho traiçoeiro, há uma espécie de hesitação e medo por parte da personagem. Na última e decisiva aparição, ocorre um processo de rememoração e reconhecimento, pois ela percebe, através de suas memórias de infância, que ele já tinha aparecido de algumas formas para ela. Deveras, ele se originou dela, portanto, ele é composto de elementos que fizeram parte da sua existência. Ele remonta a uma cantiga que ela cantava na infância, misturado com a imagem dos anões da fonte. Em suma, na segunda aparição acontece a revelação, então, após o acerto de contas, fica subtendido que o duplo desapareceu, pois, o material que ele carregava, isto é, que Virgínia projetava para fora de si, foi aceito e internalizado. O duplo é personificado na figura de um anão porque o mesmo pode simbolizar tudo o que é aprisionado:

A companhia de anões tornou-se até uma moda na renascença. Eram frequentemente tratados como animais aprisionados. Não eram então os substitutos de um inconsciente que se cuida para manter adormecido? Ou que se trata e se toma como divertimento, como se fosse exterior a nós mesmos? Em diversas religiões veem-se deuses e santos esmagarem sob os pés demônios em forma de anões. O ser espiritualizado tem afinidades imaginativas com as formas harmoniosas. Não é preciso dizer que esta interpretação simbólica não visa, de nenhum modo, pessoas; ela só se aplica a formas abstratas. (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2017, p.50).

Na primeira aparição do anão, Virgínia entra em um estado de hesitação. Tal hesitação é compartilhada pelo leitor, o que nos leva novamente para a literatura fantástica.

Aqui, então, voltamos, mais uma vez, para as problemáticas que já levantamos antes. Qual é a natureza dos acontecimentos narrados que estamos lidando: Loucura? Alucinação? Ou realmente seres de outro mundo entraram na narrativa? No espaço de tempo que separa a primeira da segunda aparição da criatura misteriosa, as perguntas referidas ficam pairando na atmosfera à espera de respostas, como um barco à deriva.

Todorov, em *Introdução à literatura fantástica* (2014), defende que o fantástico é um gênero literário que apresenta uma ambiguidade, propondo um enigma insolúvel em relação ao teor dos eventos ocorridos, permitindo, então, uma interpretação racional ou, também, uma leitura sobrenatural. O fantástico, acima de tudo, representa uma experiência dos limites, sendo que esses limites podem ser de tipos diferentes. Sua vida é breve, o fantástico “dura apenas o tempo de uma hesitação.” (TODOROV, 2014, p.47). Esta hesitação deve ser compartilhada pela personagem e pelo leitor para concretização do fantástico.

À vista de tais constatações, comprovamos a afinidade que a ficção de Telles têm com o fantástico, pois a escritora normalmente engendra seus enredos nos limiares que circundam os seres humanos, como, por exemplo, a situação de Virgínia neste dado momento do romance. A vacilação sentida, conseqüentemente, implica no questionamento se o fenômeno insólito provém ou não da realidade.

O teórico afirma que um dos pontos centrais do fantástico é a ruptura entre as palavras e as coisas que elas nomeiam: “o sobrenatural começa a partir do momento em que se desliza das palavras às coisas que estas palavras supostamente designam.” (TODOROV, 2014, p. 121). Assim, entra em cena o pandeterminismo, no qual a fronteira entre o mundo físico e o mundo mental, entre o mundo material e o mundo dos espíritos é rompida ou deixa de ser rígida. O duplo é tratado em muitos textos fantásticos, “mas em cada obra particular o duplo tem um sentido diferente, que depende das relações que mantém este tema com outros.” (TODOROV, 2014, p.153).

Ainda sobre a caracterização do fantástico, o crítico delinea dois gêneros vizinhos: o maravilhoso e o estranho. O maravilhoso é quando é admitido que um acontecimento insólito faz parte do mundo, ou seja, é concebida a existência de regras que fogem à percepção do que deva ser a "normalidade" à qual a vida se sujeita, como, por exemplo, nos Contos de Fadas. Nestas histórias, o leitor não questiona a existência de animais que falam, bruxas, anões com poderes mágicos etc. Isso já é naturalizado desde o começo da narrativa, o leitor aceita o pacto proposto pelo escritor.

Já o estranho é concebido quando se encontram explicações racionais para o acontecimento, fazendo com que as “leis da realidade” sejam preservadas. O maravilhoso admite a existência de um fenômeno desconhecido no mundo real, mas concebido como natural num mundo paralelo. No estranho, o inexplicável é reduzido a feitos conhecidos para se obter uma compreensão acerca do sobrenatural. Dito de outro modo, no estranho, um fato narrado que inicialmente parece conter conotações sobrenaturais, ao final recebe uma explicação lógica e racional. Em suma, o fantástico leva uma vida breve e cheia de perigos, pois fixa-se no limiar destes dois gêneros vizinhos. Segundo Todorov (2014), normalmente o escritor tende a usar o fantástico brevemente e depois acaba por enveredar para um dos dois outros caminhos: o estranho e o maravilhoso. Isso porque é difícil manter a hesitação e a ambiguidade até o fim, mas, mesmo assim, Todorov cita vários exemplares do fantástico, mormente em narrativas do século XIX.

Em nossa percepção, o romance de Telles, no que tange ao uso do fantástico que a autora faz, aproxima-se de Todorov, pois a dúvida e a ambiguidade são mantidas. O leitor é quem, mais uma vez, deve decidir que

rumo de interpretação vai tomar. Tudo pode ter sido fruto do psiquismo de Virgínia. A partir de uma memória reprimida que causa sofrimento e inquietude, a personagem projetou externamente sua culpa e estranhamento para o exterior, como explicamos ao abordar o inquietante freudiano. Ou, também, o leitor pode optar por decidir que, de fato, o romance de Telles, já que faz tantas menções aos Contos de Fadas e a elementos oníricos e maravilhosos, acaba por aderir ao fantástico e até mesmo ao maravilhoso. Na verdade, as duas opções não são totalmente antagônicas, pois, por um lado a memória, como temos defendido, é o fio condutor do romance, logo, faz sentido a proposição freudiana. Ao mesmo tempo, Telles reitera alguns traços de uma atmosfera que sugere uma realidade alheia ao mundo material, uma realidade espiritual, que pode, de fato, ainda que por instantes, adentrar o mundo “normal”.

Isso posto, *Ciranda de pedra* pode ser aproximado do conceito de “neofantástico” proposto por David Roas em *A ameaça do fantástico: aproximações teóricas* (2014). Conforme as proposições de Roas, o que diferencia a literatura fantástica do século XIX para a literatura fantástica do século XX e a contemporânea diz respeito à hesitação de um mundo sobrenatural perturbando a ordem natural das coisas. No neofantástico não existe a ruptura e a hesitação, simplesmente aceitamos o sobrenatural sem temores.

O neofantástico é, então, entendido dentro da estética pós-moderna, ou da modernidade tardia, para a qual o mundo é uma entidade indecifrável e inteligível, não há ingresso de um mundo no outro, pois a própria realidade é confusa, contraditória e pouco “real”. Por conseguinte, dentro desta ótica, não há questionamento sobre a possibilidade de um anão ter consciência, ou alma, e se apresentar para Virgínia. Apenas fizemos um pacto com o texto e entramos no enredo, aceitando o animismo, isto é, a cosmovisão em que entidades não humanas (animais, plantas, objetos inanimados, etc.) possuem uma essência espiritual e/ou uma consciência humana, como algo “possível”.

Deste modo, chegamos a um diálogo entre as ideias de Freud em “O inquietante” (2010) e os pressupostos da literatura fantástica. Em suma, o inquietante abate-se sobre Virgínia desde o retorno à casa de Natércio até se tornar insuportável e se desdobrar na figura do duplo: uma parte dela que ela não quer aceitar, mas que segue existindo.

O duplo, entendido aqui como um desdobramento do inquietante, nada mais é que uma espécie de estrangeiro que cada ser humano carrega dentro dos subterrâneos de sua mente. O estrangeiro não é só o outro, nós mesmos fomos ou seremos estrangeiros de algum modo, ontem ou amanhã. Ao sabor de um destino incerto, cada um de nós é um estrangeiro em potencial. Virgínia é uma estrangeira em sua própria família, em sua própria vida. O duplo revela que, dentro de todos nós, existe um denso sistema de corredores e de portas fechadas. Nós próprios não abrimos todas as portas porque suspeitamos que o que há do outro lado pode não ser agradável. Vivemos numa espécie de alarme em relação a nós mesmos, talvez não queiramos nunca saber quem somos de verdade.

A água, elemento que configura o romance, contém em si a ideia do duplo, tanto é que Bachelard (1997) elenca como uma das categorias de imagens da água o que ele denomina como “Complexo de Narciso”.

Em síntese, no romance *Ciranda de pedra*, o fantástico e o insólito habitam as fissuras da razão. Um momento de assombro, um segundo de desorientação de Virgínia que nos transporta para além das fronteiras do mundo natural. Dentro do texto, o anãozinho que aparece para Virgínia, mostrando algo que ela já sabe, mas tenta omitir, pode, no primeiro momento fazer o leitor pender para uma interpretação sobrenatural. Outros elementos da trama também, sutilmente, sugerem algo fora do domínio racional. No entanto, o fantástico dura o tempo de uma hesitação, como preconiza Todorov. A ordem pode ser imediatamente restabelecida, por meio da explicação sobre o inquietante freudiano, trazendo os leitores de volta à lucidez e fazendo aquele instante de deslumbramento recolher-se à sua rachadura.

Porém, parece que uma semente de incerteza persiste, pronta para brotar de novo, ou penetrar “raízes”, como diria Laura, cada vez mais profundas. Voltaremos a falar do duplo na seção seguinte. Telles encerra a narrativa revelando algumas respostas que completam uma espécie de quebra-cabeça. E, é claro, deixando outras tantas perguntas persistirem na imaginação dos leitores.

4.2- A travessia da memória rumo à metamorfose e ao renascimento: a descida final nas profundezas das águas mnemônicas

Nesta seção, vamos retomar os momentos do romance que antecedem à noite de Natal. Depois seguiremos em direção às cenas que descrevem tal noite, pois é a partir desta noite que a travessia pelas águas da memória ganha mais força, mudando os planos de Virgínia. Embora, como evidenciamos, o encontro com Frau Herta já tenha acionado alguns “gatilhos”.

Após a visita que fez a Herta, Virgínia, em pensamentos, chega a desdenhar das comemorações de fim de ano enquanto dirige-se ao apartamento de Letícia:

“Bom Natal! Feliz Ano Novo”, era o estribilho da multidão que trançava pelas ruas num alvoroço descontrolado. “Feliz Ano Novo. Pois sim”, sussurrou Virgínia ao apertar a campainha do apartamento de Letícia. Difícil encontrar uma saudação mais formal. Podia-se desejar uma tarde feliz, uma noite feliz, um dia inteiro feliz, no máximo. Mas um ano? Felizes só os alienados como Otávia. Os contemplativos como Conrado. Ou então os inconscientes como Rogério, lembrou-se ainda lançando um olhar ao apartamento vizinho. (TELLES, 2009, p.145).

Porém, o simbolismo do fim de um ano e o começo de outro adquire importância na dinâmica do romance:

De modo geral, o ano simboliza a medida de um **processo cíclico completo**. Com efeito, contém em si suas fases ascendente e descendente, evolutiva e involutiva, suas estações, e anuncia um retorno periódico do mesmo ciclo. É um modelo reduzido de um ciclo cósmico. Essa é a razão pela qual pode significar não apenas 365 dias do ano solar, mas qualquer conjunto cíclico. Acrescentar-lhe uma unidade, fora o complemento quadrienal, simboliza a saída do ciclo, de todo o ciclo, a morte e a imobilidade, ou a permanência e a eternidade. (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2017, p. 62-63, grifo dos autores).

Em sua travessia, enquanto mergulha até o fundo de si mesma, a protagonista começa um novo ciclo, tal como o novo ano que está prestes a iniciar.

Quando chega ao apartamento de Letícia, Virgínia acaba interrompendo uma conversa que a personagem estava tendo com uma menina (possivelmente uma namorada). Virgínia entende, finalmente, as insinuações que as outras personagens faziam. Letícia é lésbica. E mostra-se, na mesma ocasião, muito interessada, talvez apaixonada, por Virgínia. No entanto, mais uma vez a memória e a identidade atrelam-se, levando a protagonista a indagar-se sobre quem ela é:

“Ela vai se declarar”, pensou. Há tempos isso lhe daria náuseas, mas agora não. Nem náusea nem espanto. “Ouça, querida”, disse Otávia certa vez, “não fique assim com essa mentalidade de donzela folhetinesca, não separe com tanta precisão os heróis dos vilões, cada qual de um lado, tudo muito bonitinho como nas experiências de química. Não há gente completamente boa nem gente completamente má, está tudo misturado e a separação é impossível. O mal está no próprio gênero humano, ninguém presta. Às vezes a gente melhora. Mas passa.” (TELLES, 2009, p. 148).

Candau (2018) preconiza que a instância a qual entendemos por Eu, não é um ser que permanece sempre o mesmo, mas o ser cujo existir consiste em identificar-se, em recuperar a sua identidade através de tudo o que lhe aconteceu. A formação da identidade é um processo que nunca acaba, sempre ligado à memória e sempre em constante reconstrução e reformulação. Dentro deste viés, Virgínia vai tomando consciência de que não precisa se “encaixar” na ciranda e nem em nenhum outro grupo ou tipificação. Eis a travessia. Ela precisa atravessar, passar, ir adiante, metamorfosear-se:

E Otávia não estava certa? O mais aconselhável era não inventar classificações e ir fazendo tudo que desse ganas, sem esperar depois qualquer castigo ou prêmio. Encolheu os ombros. “E que interessa o castigo ou o prêmio? Tudo muda tanto que a pessoa que pecou na véspera já não é a mesma a ser punida no dia seguinte.” [...] **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! “Antes de tudo, destruir os hábitos – decidiu mergulhando a ponta da língua no conhaque. Por exemplo, deixar de amar Conrado e amar outro imediatamente. Letícia mesmo, por que não?” (TELLES, 2009, p.148, grifo nosso).

A personagem, em um lampejo, *insight*, compreende que pode e deve mudar. Aceitando a sua essência, mas indo adiante. Sobre o simbolismo da metamorfose, Chevalier e Gheerbrant (2017) dizem o seguinte:

Todas as mitologias estão cheias de descrições de metamorfoses: deuses se transformam ou transformam outros seres em seres humanos, animais e na maior parte dos casos, em árvores, flores, nascentes, rios, ilhas, rochedos, montanhas, estátuas. [...] Essas metamorfoses podem ter aspecto negativo ou positivo, dependendo de se elas representem uma recompensa ou um castigo e de acordo com as finalidades às quais obedecem. Não é para se punir que Zeus se transforma em cisne diante de Leda. (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2017, p. 608).

Os autores sublinham que as metamorfoses físicas encontradas em mitologias, textos sagrados e narrativas fantásticas na maior parte dos casos não acarretam uma transformação psicológica, pois normalmente são passageiras. Os fenômenos da metamorfose física não devem ser confundidos com as da metempsicose propriamente dita. Na metempsicose ocorre uma transmigração, uma passagem total e definitiva. Contudo, os teóricos sustentam que em determinadas narrativas é possível encontrarmos metamorfoses psicológicas, essas podem ser acompanhadas ou não de transformações físicas. Em síntese, a metamorfose é “um símbolo de identificação, em uma personagem em via de individualização que ainda não assumiu a totalidade de seu Eu nem atualizou todas as suas potencialidades.” (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2017, p. 609). É neste processo de mudança interior descrito pelos autores que Virgínia inicia-se, tal qual a água que pode se transformar de um estado para outro.

Na sequência narrativa, Virgínia e Leticia se beijam, no entanto, a protagonista está confusa, pois tenta imaginar que na verdade está beijando Conrado. O beijo é interrompido por Rogério que toca a campainha de Letícia. Ele convida Virgínia para os dois irem ao cinema, e ela aceita, deixando Letícia insatisfeita e sozinha.

Logo em seguida, o romance já avança para os momentos anteriores à ceia natalina, que explanamos no capítulo anterior. Virgínia, ao olhar-se no espelho, rememora Laura e Daniel e questiona-se sobre o adultério de Bruna, depois de ter arrancado uma confissão de Rogério. Ele admitiu a relação que tem com Bruna.

As poucas páginas nas quais se desenrola a ceia de Natal são bastante significativas. Carlos Drummond de Andrade, em uma carta que enviou a Telles, logo após ler os originais de *Ciranda de pedra*, escreveu o seguinte: “A cena da noite de Natal é um dos episódios de romance mais completos que já li, e bastaria, sozinha, para consagrar um autor.” (ANDRADE, 2009, p. 216). Sem dúvidas, é na noite de Natal, e a partir dela, que vários pontos do romance vão se ligando.

Durante este episódio, Virgínia, que pretendia expor Afonso, acabou desistindo da ideia. Enquanto Otávia e Conrado cantam e tocam piano, ela decide ficar de mãos dadas com Rogério, e se decepciona ao perceber uma total indiferença de Conrado em relação a este gesto. Ela tem convicção de que ele, apesar de culto e aparentemente mais ajuizado que os outros, ocupa seu tempo ora servindo como mais um dos amantes de Otávia, ora criando pombos na chácara: “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.167).

Virgínia encontra-se preza numa atmosfera sufocante, tudo aquilo, aquela celebração natalina, lhe é familiar, mas, ao mesmo tempo, desconhecida, ou seja, não familiar, é inquietante. O retorno do passado é sempre inquietante para a personagem. Ela resolve sair com Rogério, se despede de todos dizendo que os dois vão a algum lugar para dançar, o que acaba frustrando tanto Letícia, quanto Afonso, que desejavam ter um encontro íntimo com a protagonista. Antes ainda de ir embora, novos fluxos de memórias acometem Virgínia, pois Natércio

Ihe presenteia com um colar, ela rememora Laura através de uma imagem da mãe que invade a sua consciência.

De súbito, Virgínia acorda no dia seguinte, no apartamento de Rogério, sozinha, após ter passado à noite com ele. Inicialmente, a protagonista, que sempre teve proximidade com a morte, conforme já explanamos, pensa que seguir os passos de Daniel, suicidar-se, é o único jeito de conseguir se libertar plenamente, de esquecer todos e por todos ser esquecida. Ela cogita se deve deixar um bilhete explicando para Rogério que ele não tem nenhuma relação com a sua morte:

O que Ihe poderia dizer? Apertou as palmas das mãos contra os olhos fechados e tentou ordenar as ideias. “Vejam, o objetivo do bilhete é evitar que ele se envolva nisto.” [...] Releu a frase: “Não posso te esperar porque vou me matar”. Mas seria de mau gosto deixar uma confissão dessas num quarto cheio de flâmulas, dezenas de flâmulas coloridas simetricamente pregadas em redor do espelho. Tudo naquele apartamento lembrava um atleta feliz. Sorriu melancólica. Além do mais, havia leite e frutas na copa. Inclinou-se sobre o papel: **“Não posso te esperar porque já é tarde”**. Ergueu o lápis. **Daniel teria também pensado em Ihe escrever?** (TELLES, 2009, p. 171-172, grifos nossos)

Então, novamente surge a imagem do espelho. E a perspectiva da morte mostra-se tentadora. O espelho aqui reitera o drama identitário e o embate que a protagonista trava consigo mesma. Assim sendo, a metamorfose/travessia, que perpassou seus pensamentos pouco antes de ser beijada por Letícia, agora apresenta-se como sendo a morte:

Lançou um olhar ao **espelho** como se a resposta só pudesse vir dali. Não, decerto não. Ele não imaginava que ela pudesse vir a saber da verdade. Afinal, era tio Daniel quem morria e tio Daniel era o intruso. **“Você nos esquecerá com facilidade, Virgínia!”** Ela cruzou os braços em cima da mesa e neles apoiou a cabeça. “Que ingênuo”, pensou com doçura. Fechou os olhos. O escuro a familiarizava com a morte, seria simples. **Qualquer outra espécie de fuga podia ser uma solução fácil mas frágil, só a morte era definitiva**. “Perdi o alento”, respondeu como se Ihe perguntassem a razão. **“E já estou com saudade dos meus mortos.” Sentia que eram eles que agora giravam numa ciranda vertiginosa e a chamavam insistentes, “Aqui, Virgínia! Aqui! Venha, que há lugar para você”**. Poderia dizer-

lhes que não fizera nada por mal, é que o começo fora muito errado: como num problema de álgebra, teria que **apagar** os primeiros cálculos e começar de novo. (TELLES, 2009, p.172, grifos nossos).

Virgínia começou uma travessia memorialística, no entanto, ela pensa que o único destino final “possível” é a morte, o único jeito de romper com todas as amarras é metamorfosear-se em morta, escoar-se como a água para se encontrar com os seus mortos, ao invés de atravessá-la. Ela prossegue com a indagação interior, a ciranda dos mortos é atrativa, enquanto a dos vivos é insuportável:

Lembrou-se de Otávia: “Não me peçam nunca fidelidade. Por que fidelidade se todos mudam tanto e tão rapidamente? Mas se nem a mim mesma consigo ser fiel. Seria bem divertido fazer uma pilha dessas Otávias todas tão contraditórias e tão desiguais, que não me reconheço em nenhuma delas”. Chegara a pensar que Otávia estava certa, devia ser fácil desfazer-se também das sucessivas Virgínias nas quais se desdobrara desde a infância, desfazer-se da menininha, principalmente da menininha de unhas roídas, andando na ponta dos pés. **Agarrar-se só ao presente, nua de lembranças como se acabasse de nascer.** (TELLES, 2009, p. 172-173, grifo nosso).

Apagar totalmente o passado e reiniciar do zero como uma tábula rasa sem nenhuma marca, é, talvez, um grande sonho da humanidade. Afinal, quem nunca sonhou com um dispositivo ou ritual capaz de limpar o passado, acionando uma espécie de formatação do sistema que reiniciasse o nosso cérebro a partir de certo momento, deixando para trás todo o passado que trava o seu funcionamento? Este também é o desejo de governos e estados totalitários que ao longo da história tentaram (ou conseguiram) realizar uma espécie de “apagamento”, como postula Robin (2016), e ainda tentam, até hoje, apagar o que passou:

O passado é apagado ainda pelos silêncios e tabus que uma sociedade mantém. Essa espécie de amnésia não tem nada de legal ou de regulamentar, mas pesa sobre o conjunto do tecido

social. Os silêncios são de diferentes tipos e propriedades. Um acontecimento pode se produzir sem testemunha, sem resto, sem ruína, sem nada revelar que houve um acontecimento. Neste caso, o silêncio não é voluntário nem involuntário, ele é. Porém, podemos também decidir agir como se o acontecimento não tivesse acontecido. É o que a organização nazista visava. Não só aniquilar a população judaica da Europa, mas, também, os vestígios do crime e da passagem na terra das comunidades judaicas, destruindo seus vilarejos, suas sinagogas, seus cemitérios, suprimindo até o nome daqueles que iam diretamente para as câmaras de gás chegando em Auschwitz ou Treblinka e que não foram sequer registrados ou listados. Um acontecimento sem rastros.” (ROBIN, 2016, p.85).

No âmbito pessoal, com exceção das doenças amnésicas, entendemos que apagar completamente o que passou é impossível:

Via agora que jamais poderia se libertar das suas antigas faces, impossível negá-las porque tinha qualquer coisa de comum que permanecia no fundo de cada uma delas, qualquer coisa que era como uma misteriosa unidade ligando umas às outras, sucessivamente, até chegar à face atual. Mil vezes já tentara romper o fio, mas embora os elos fossem diferentes havia neles uma relação indestrutível. E o fio ia encompridando cada dia que passava, acrescido a cada instante de mais uma parcela de vida. Chegava a senti-lo dando voltas e mais voltas em torno do seu corpo numa sequência sem começo nem fim. “Não pense mais nesta noite”, prosseguiu ela escrevendo. E não completou a frase. **A dança era antiga e exaustiva justamente porque ficara de fora, desejando participar e sendo rejeitada. E rejeitando-a para logo em seguida esforçar-se por entrar. Admitiram-na, finalmente. Mas era tarde, jamais acertaria o passo. “Não pense mais nesta noite, eu estava triste e queria esquecer certas coisas. Mas foi inútil. Procurarei outros meios”, escreveu de um arranco e não chegou ao fim da frase. (TELLES, 2009, p. 172-173, grifos nossos).**

Virgínia acha que é impossível e quimérico recomeçar, ela se sente sufocada. Deveras, é inexequível apagar memórias voluntariamente. O esquecimento não pode ser comprado em frascos, tal como a bebida preparada por Helena nas epopeias gregas, mas Virgínia pode, ao contrário, colocar para fora, expiar a dor: lembrar para se libertar. E seguir em frente. O monólogo que ela trava com o fluxo de suas memórias prossegue, até que lhe vem a esperança:

“É a última vez que escrevo.” Tudo era a *última* vez e este pensamento a fez estremecer. Abraçou-se a si mesma com força, “**Estou viva, ainda há esperança!**.” O calafrio foi passando. Relaxou os músculos. “Mas não vê que é tudo um nojo?”, ficou repetindo a si mesma. Tinha vontade de se esbofetear. Pensou em Daniel que fora ao encontro da morte como aquele pássaro que viu um dia se projetar como uma seta em direção ao sol. (TELLES, 2009, p.173, grifos nossos).

Às vezes, o que mais nos diz sobre um ser humano, é aquilo que ele oculta (ou tenta ocultar) de si mesmo. Com criaturas de papel, pode ocorrer o mesmo. E é isso que perturba Virgínia. Finalmente, ela consegue se revelar e se libertar na conversa com Letícia. Logo após se recompor, quando está saindo em silêncio do apartamento de Rogério, ela é interceptada por Letícia. Após entrar no apartamento de Letícia, a protagonista consegue verbalizar a sua memória mais dolorida a alguém:

– Abandonei minha mãe no momento em que ela mais precisava de mim. Era demente mas muitas vezes **me reconhecia e no fim eu sei que quis me ver, eu sei**. Mas lá tudo era feio, pobre e **eu queria o conforto da casa do meu pai**. – Umedeceu os lábios ressequidos e prosseguiu rapidamente, antes de ser interrompida. – Você também deve saber que Tio Daniel é que era meu pai verdadeiro. **Muitas vezes vejo agora que ele tentou me confessar isso, mas eu o detestava tanto que achava melhor calar**. E acabou se matando, a bala entrou por um ouvido e saiu pelo outro. Não pude fazer nada por ele. Nem por Luciana que atormentei até o fim, a ela que lutara para que a vida em nossa volta tivesse um aspecto menos miserável. Vestia e penteava minha mãe para que ela não parecesse tão sinistra, sempre roubava alguma flor de um jardim para enfeitar a mesa dele. – Fez uma pausa. Ouvia a própria voz ecoando mortíça. – Então levei a **inquietação** para a casa onde pensei ser bem recebida, lá fui atormentar Natércio com minha presença. **Ele queria esquecer e eu não deixava, eu com os olhos do outro, com o andar do outro, lembrando a traição, ressuscitando tudo**. (TELLES, 2009, p.175-176, grifos nossos).

É neste momento que Virgínia rompe o silêncio, as confissões jorram como a água que sai da fonte. Ela confessa, na verdade, memórias e sentimentos dos quais não conseguia falar nem para si mesma. Toda a culpa e o remorso são libertos. As emoções reprimidas e recalçadas são por fim

expurgadas. A revelação de Virgínia nos proporciona o que E. M. Forster, em *Aspectos do romance* (1974), entende por “verdade” da personagem de ficção:

Na vida diária nunca nos compreendemos uns aos outros, não existe nem a completa clarividência, nem a confissão completa. Conhecemo-nos aproximadamente, por sinais exteriores, e estes servem o suficiente como base para a vida social e mesmo para a intimidade. Mas as pessoas num romance podem ser completamente entendidas pelo leitor, se o romancista quiser; sua vida interior, assim como a exterior, pode ser exposta. E é por isso que, não raro, parecem mais definidas que as personagens históricas, ou mesmo os nossos próprios amigos; foi-nos dito sobre elas tudo o que pode ser dito: mesmo se são imperfeitas ou irreais, não contêm nenhum segredo, enquanto nossos amigos os têm e devem tê-los, sendo a reserva mútua uma das condições de vida neste globo. (FORSTER, 1974, p.36).

Na vida real há uma impossibilidade de comunicação plena que parece nos envolver como uma névoa. A solidão não diz respeito somente ao fato de, eventualmente, nos sentirmos deslocados em meio à multidão. A solidão também se relaciona com uma impossibilidade de transmitirmos exatamente o que vivemos. O que é vivido por uma pessoa não pode ser contado e transferido fidedignamente para outra pessoa. A experiência de um não pode se tornar a experiência de outro, tal qual foi de fato. Cada um de nós aciona diferentes dispositivos mentais para perceber, vivenciar e registrar um acontecimento. Entretanto, algo se passa de um para o outro. Alguma coisa é transmitida e entendida de um para outro, ainda que de forma incompleta

As memórias de Virgínia são somente dela. O sofrimento é somente dela, mas ela é uma personagem de ficção. Portanto, podemos compreender a sua vida interior e descobrir os motivos de seus traumas. Ainda que o texto de Telles seja repleto de lacunas e espaços, é possível conhecer e entender Virgínia de maneira (quase) completa, tarefa impossível na vida real.

Entre os vários trechos que grifamos no fragmento do romance citado anteriormente, é interessante destacarmos que Virgínia fala em “inquietação”. Ela diz que levou a inquietação para a casa de Natércio. Logo após ela terminar de falar, temos a resolução do inquietante e do duplo abordados na seção precedente desta tese:

Apertou os olhos doloridos pelo esforço de conter as lágrimas. E lembrou-se de repente do sonho da véspera. Seguia por uma estrada meio nebulosa e tinha tanta sede que já ia cair num desfalecimento quando vislumbrou um homem debaixo de uma árvore. Ao lado dele havia dois cestos, um com laranjas e outro com limões. Comprou-lhe todas as laranjas, mas quando avidamente se atirou à primeira, sentiu-a intragável, com o amargor do fel. “Mas são limões!”, disse ao vendedor. E nesse instante viu um homenzinho — aquele mesmo que adivinhara encarapitado no guarda-roupa de Frau Herta — e que agora se balançava no último galho da árvore. Tinha um extravagante chapéu de três bicos e calçava os sapatos de Letícia, aqueles sapatos de camurça vermelha. “Sempre são limões”, disse ele com um sorriso astuto. Rodava nas mãozinhas ágeis uma laranja cor de ouro. “Sempre são limões.” Seria então esse o sentido da sua cantiga de infância? “Lá embaixo de uma árvore um homem vende laranja e outro vende limão...” (TELLES, 2009, p. 176-177).

O homenzinho, que defendemos ser uma réplica de um dos anões da fonte, aparece pela última vez. Ele se despede de Virgínia em um sonho na noite anterior, assim sendo, logo na manhã seguinte brota a confissão da culpa que lhe atormentava. O duplo então se confirma, ele é uma mistura de elementos da infância dela, alguns positivos, como a recordação de uma cantiga que ela repete algumas vezes na parte inicial e outros negativos, como o sentimento de culpa por não ter ficado com Laura. Tudo isso assume a forma de um homenzinho traiçoeiro, em consonância com a simbologia dos anões que falamos antes. Como a ciranda dos anões também fez parte da sua infância, e ela por muito tempo quis fazer parte da ciranda, seu duplo é um anão. Isso porque ela finalmente foi aceita, logo, para não destoar da roda, virou, simbolicamente, um anão. Mas a ciranda não é o seu lugar.

Antes de ir embora, ela diz a Letícia que seu destino é o mar. Letícia, inconformada, faz uma revelação que abala a protagonista. Ela esclarece que Conrado não tem nenhum tipo de relação com Otávia: “- Escuta, minha boneca, por que será que a gente tem que lhe dizer tudo assim, com todas as letras? Então ainda não sabe? Hem? Seu amado nunca conheceu mulher alguma, meu caro irmão é impotente, entendeu agora? Impotente!” (TELLES, 2009, p.178).

Chegando na casa de Natércio, Virgínia procura Otávia para uma confirmação:

- Ah, Virgínia, Virgínia... Quando é que vai deixar de fazer perguntas? Desde criança você não para de fazer perguntas, perguntas. E então, já descobriu muita coisa? — Seu tom de voz tinha agora um timbre de desafio. — Por exemplo, que é que você sabe de nós? Que Letícia gosta de mulher? Que Bruna tem um amante? Que Afonso é um pobre-diabo? Que Conrado é virgem? **Que eu...** Há mais coisas ainda, querida. **Mas não, não fique agora pensando que somos uns monstros, não vá querer descobrir crimes, não há cadáveres dentro de nenhuma arca. Apenas há mais coisas ainda. E não adianta ficar aí escarafunchando, que essas você nunca descobrirá. Coisas...** (TELLES, 2009, p.183).

Os integrantes da ciranda real são mesmo parecidos com os anões. Seres de mistério, de alcova, ambivalentes e traiçoeiros. Virgínia foi aceita, mas percebe que não deseja fazer parte do grupo, e nem quer descobrir mais nada sobre eles. Ela não quer ser como eles, não quer levar a vida medíocre que eles levam, não quer ser um anão da ciranda, tanto que já exorcizou o seu duplo, que veio em forma de anão. Os integrantes da ciranda e tudo o mais em breve estarão longe dela. Entretanto, antes de partir, para se regenerar e seguir adiante, ela precisa dormir.

Após a conversa, ela simplesmente diz que precisa dormir muito, que vai dormir o tempo que necessitar. Pede que ninguém lhe acorde do sono. A vontade de dormir representa o desejo de aplacar a dor das descobertas e, ao mesmo tempo, é o descanso necessário para a ressignificação de sua existência que ela começou a planejar, tendo em vista os novos rumos que pretende tomar:

O quarto estava na penumbra, com as venezianas fechadas e a cama intacta. Aproximando-se da mesa de toalete, ela sentou-se e apoiou o rosto entre as mãos. Na sua frente o espelho, comprido e estreito como um túnel, encerrando lá no fundo uma face. “Eu?”, perguntou melancolicamente à própria imagem que ia se delineando no cristal. O espelho parecia agora iluminado por uma **misteriosa luz** a incidir no rosto cada vez mais próximo. Primeiro, a fronte lisa e branca, a contrastar com a zona sombria dos olhos grandes e brilhantes, mas remotos como duas estrelas. Depois, o nariz fino como uma lâmina de cera. E a boca adolescente, de cantos ligeiramente erguidos na leve insinuação de um sorriso que não teve forças para se completar. Virgínia desviou o olhar do espelho antes que a escuridão dos primeiros instantes se atenuasse. **Sentia-se protegida assim no escuro,**

era como se estivesse abrigada no interior de uma concha. Deitou-se num enrodilhamento de feto. Era como se estivesse num ventre. (TELLES, 2009, p. 185-186).

Novamente, a imagem simbólica do espelho. Desta vez, revestida de um sentido místico. Ela já não é mais a mesma, a metamorfose está se operando, a mudança interior se reflete exteriormente no espelho. A luz misteriosa aponta as possibilidades de um caminho iluminado, a possibilidade de renovação que a travessia propicia. Não menos importante é a simbologia da água que, como sabemos, o espelho pode deixar vir à tona. A água, conforme Bachelard (1997), Biederman (1992) e Chevalier e Gheerbrant (2017), é um símbolo feminino que, não raro, significa a proteção maternal. Bachelard (1997) enfatiza que a água que acolhe e regenera é como o leite e o ventre maternos. Ao se deitar, Virgínia, simbolicamente, volta ao ventre de Laura, lugar aquoso, a primeira morada de todo ser humano. Ela está protegida e amparada por sua mãe. Assim, a água cura. Quando acordar, vai estar pronta para seguir em frente. O sono vem aqui cumprir uma função curativa de regeneração. Conforme Brandão (1986), na mitologia grega, Tânatos, a personificação do deus da morte, tem um coração de ferro, de forma semelhante a um caçador que não pestaneja antes de acertar suas vítimas. Além disso, Tânatos é irmão do deus do sono, Hipnos. Tânatos é o irmão mais velho de Hipnos (o sono), o qual é muitas vezes visto como seu imitador. A função de Tânatos era aparecer aos mortais quando estavam prestes a morrer, acompanhando-os ao Hades, reino dos mortos. Tânatos e Hipnos, através do sono, é que promovem o processo de metamorfose de Virgínia, sua transformação se dá através de um processo de morte-renascimento. Ela desiste do suicídio, pelo menos até o fim do romance. Porém, mesmo assim, metaforicamente/simbolicamente, precisa morrer um pouco para só então poder renascer.

Conforme Vernant (1990) morrer é cruzar o rio do esquecimento. As almas, quando deixam o Hades para encarnar na terra, estão sedentas e precisam cruzar, fazer uma travessia, pelo rio do esquecimento, Lete, que as separa do mundo dos vivos. Antes da travessia, saciam sua sede com a água do rio, essas águas têm o poder de fazer esquecer a vida anterior. As almas muito ávidas, bebem até o limite, por isso chegam ao mundo com a mente vazia.

Contudo, conforme a Mitologia Grega, existem almas que bebem moderadamente, trazendo ao mundo lampejos da vida anterior. E há almas que saciam levemente a sua sede e, por conseguinte, preservam as reminiscências da vida passada, elas serão os sábios, os filósofos e os poetas. Todo conhecimento seria, na verdade, um reconhecimento, o resgate de um conhecimento pré-existente, ou seja, a memória (VERNANT, 1990).

Durante o sono, ao atravessar o seu Lete particular, Virgínia bebe somente um pouco de suas águas, o necessário para seguir a sua existência, já que foi lembrado tudo o que precisava ser. O sono da protagonista é um mergulho no rio dos mortos selando um acerto de contas, uma trégua e, também, um mergulho nas profundezas da água da vida:

A água viva, a água da vida, se apresenta como um símbolo cosmogônico. E porque ela cura, purifica e rejuvenesce, conduz ao eterno. [...] Segundo Tertuliano, o Espírito Divino escolheu a água entre os diversos elementos. É para ela que se voltam as suas preferências, pois ela se mostra, desde a origem, como matéria perfeita, fecunda e singela, totalmente transparente. Possui, por si mesma, uma virtude purificadora e, por mais esse motivo, é considerada sagrada. Onde seu uso nas abluções rituais. Por sua virtude, a água apaga todas as infrações e toda mácula. (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2017, p.18).

Dentre todos os elementos, a abrangência simbólica da água parece superar aos demais. Seus significados não são apenas múltiplos, mas mutantes e antagônicos. Para Tales, tudo é água. Na trajetória simbólica da água na Terra, conforme falamos anteriormente, observa-se que em muitas culturas, nas mais diversas épocas, ela esteve associada tanto a possibilidade da vida, quanto a sua transitoriedade própria da existência. Seu caráter é singular, assim como suas propriedades.

Na Grécia foi considerada o primeiro dos elementos, entre os Vedas é a fonte da vida, na China liga-se ao *Yin* que assim como o tempo, se esvai, nada a detém; na Bíblia judaico-cristã representa a criação, a pureza, a bonança, expressando o contentamento de Deus com os homens, mas também o dilúvio que manifesta a ira divina. A simbologia da água comporta vida e morte, reflexo da alma, olho do mundo. A água mede o equilíbrio, dá forma ao mesmo tempo

em que é um elemento disforme, sugerindo o Caos que precede a formação do universo. Atrai e mata a sede, fertiliza, salva e mata. Somos da água, e a água regressamos, viemos do líquido amniótico, a ele regredimos na imersão. Enfim, “a água simboliza a vida: a água da vida, que se descobre nas trevas, e que regenera. O peixe, lançado na confluência de dois mares, no Surata da Caverna (*Corão*, 18, v. 61, 63) ressuscita quando mergulhado na água.” (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2017, p.19).

4.3- A libertação: da fonte opressora às águas infinitas

A memória é compreendida por Candau (2018) como um movimento contínuo no tempo, mas não em um sentido só. Não é somente ao passado que a memória se detém. Segundo o autor, a recordação, ação do presente, acontece de forma que o passado é retomado carregando, também, seu futuro ou, ao menos, uma possibilidade de futuro. Isso porque ao rememorar o passado, ainda que nunca de forma totalmente completa, obtemos o conhecimento de como os acontecimentos e as situações foram desenroladas, realizadas e processadas. Para Izquierdo, “O passado, nossas memórias, nossos esquecimentos voluntários, não só nos dizem quem somos, como também nos permitem projetar o futuro; isto é, nos dizem quem poderemos ser.” (IZQUIERDO, 2018, p.01).

A formação e expressão de si mesmo, tomando como partida a busca identitária, demanda uma ação e um trabalho com três direções da memória que estão diretamente ligadas à passagem do tempo. São elas: a memória do passado, a memória da ação (relativa a um quadro sempre presente) e a memória de espera (relativa aos projetos e resoluções em direção ao futuro).

A construção de nossa identidade ocorre na conjugação destas memórias, pois é concebida no decorrer do tempo, é necessário existir uma espécie de equilíbrio entre estas três direções, uma vez que é através deste movimento que o ser humano se relaciona com o mundo, de forma a compreendê-lo, estruturá-lo e colocá-lo em ordem (no tempo e no espaço), dando-lhe sentido. Há também sempre uma dialética que envolve a memória:

Na relação que mantém com o passado, a memória humana é sempre conflitiva, dividida entre um lado sombrio e outro ensolarado: é feita de adesões e rejeições, consentimentos e negações, aberturas e fechamentos, aceitações e renúncias, luz e sombra ou, dito mais simplesmente, de lembranças e esquecimentos. (CANDAU, 2018, p. 72-73).

Quando Virgínia acorda, ainda que um pouco melancólica, parece decidida e pronta para seguir em frente. A memória da protagonista ganha então os significados propostos por Candau, que remetem às três dimensões temporais: passado, presente e futuro. As três direções que Candau fala foram ou serão percorridas por Virgínia. A memória do passado é aceita, através do momento presente. E, assim, abre-se a possibilidade de um futuro, a memória de espera, que vai se concretizar em planos, resoluções e projetos em direção ao que está por vir.

O processo de elaboração do luto descrito por Kovács (1992) finalmente se completou. Virginia passa da depressão à aceitação (último estágio), isso porque a culpa foi expiada, e foi lembrado o que precisava ser trazido de volta. Ela faz as pazes com os seus mortos. A aceitação é o último estágio do luto, mesmo quando a experiência não é linear. É neste momento que a pessoa enlutada compreende a sua nova realidade, constituída pela ausência de quem partiu. Os sentimentos e angústias já foram externados, resultando em uma sensação de paz interior.

Aceitar a perda não significa seguir a vida como se a pessoa amada nunca tivesse existido. Não é esquecer os momentos bons partilhados com ela, nem enterrar lembranças calorosas em um canto da mente. A saudade ainda vai mexer com as emoções e a pessoa amada ainda vai visitar os pensamentos e as memórias dos que ficaram. Aceitar significa conviver pacificamente com a perda. É lembrar-se da pessoa que partiu com amor, ser grato por ela ter participado de sua vida, entender que é preciso continuar a viver mesmo sem a presença dela e, sobretudo, é compreender a finitude da vida.

Após acordar de seu sono “maternal”, Virgínia dirige-se ao escritório de Natércio, pois vai pedir ajuda a ele para começar a sua viagem. Enquanto o espera, ela começa a pensar sobre o seu futuro:

Virgínia girou o globo vagarosamente. E assim que o hemisfério ocidental ficou para trás, ela o deteve entre as mãos. Ali estava o Oriente. Deslizou o indicador sobre cinco letras negras que se destacavam no colorido acinzentado: Índia. Conheceria o Ganges, sujo e misterioso como o mundo. Depois, talvez o Egito. Como se sentiria em Tebas? Pousou as mãos abertas sobre a esfera. Entre intimidada e surpreendida, contornou-lhe a superfície morna, como se pela primeira vez lhe tivesse sido

revelado o tamanho do mundo. “Para isso Ele nos deu pernas.” Mas seria este realmente um plano de fuga? E os anos todos que vivera percorrendo, de norte a sul, o mundo que criara dentro de si?! E aqueles longos anos de desvairados sonhos não seriam as fugas verdadeiras, com os pés ancorados? “E mesmo que seja esta uma fuga”, admitiu com humildade. **Podia ser a mais frágil das soluções mas não lhe daria, pelo menos por ora, nenhum sofrimento. Já bebera muito da sua taça e embora estivesse convencida de que ainda restava algo no fundo, uma voz lhe soprava que agora era a tréguia.** (TELLES, 2009, p. 186-187, grifos nossos).

Natércio aceita o pedido de Virgínia, diz que vai ajudá-la, mas ao mesmo tempo preocupa-se. Porém, Virgínia fala que aceita os riscos. Os dois tentam uma espécie de reconciliação, mas quando Natércio pensa em se desculpar, a protagonista lhe interrompe dizendo que ele fez o que pode, não poderia ter sido de outro modo. A viagem de Virgínia vai ser de navio, pelo mar. O mar significa a abertura para o novo, para um recomeço, para o mundo:

Símbolo da dinâmica da vida. Tudo sai do mar e tudo retorna a ele: lugar dos nascimentos, das transformações e dos renascimentos. Águas em movimento, o mar simboliza um estado transitório entre as possibilidades ainda informes as realidades configuradas, uma situação de ambivalência, que é a de incerteza, de dúvida, de indecisão, e que pode se concluir bem ou mal. Vem daí que o mar é ao mesmo tempo a imagem da vida e a imagem da morte. Os antigos gregos e romanos, ofereciam ao mar sacrifícios de cavalos e de touros, eles próprios símbolos de fecundidade. Mas surgiam monstros das profundezas: a imagem do subconsciente, fonte também de correntes que podiam ser mortais ou vivificadoras. (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2017, p.592-593).

Ao sair para o jardim de entrada da casa, Virgínia olha para a fonte e para a ciranda pela última vez:

“Os cinco”, pensou Virgínia encaminhando-se para a roda de pedra. Ali estavam os cinco de mãos dadas, cercando obstinados a fonte quase extinta. Achou-os mais reais, mais humanos em meio da névoa da manhã que lhes emprestava uma atmosfera de sonho. **Em cada um deles como que havia um segredo, um mistério. “Que sabe você de nós?”, Otávia perguntara. Virgínia acariciou a carapuça de uma das cabeças: “Nada”.** (TELLES, 2009, p.193-194, grifos nossos).

A fonte quase extinta representa o sofrimento de Virgínia, quase acabado. Ao que parece, ela desistiu de tentar saber mais coisas sobre eles, aquelas pessoas já não lhe interessam. Já dissemos que a ciranda é uma dança de roda, que acolhe sempre novos participantes. Seu ato tem esse sentido: a integração. De mãos dadas, as crianças ou adultos rodam e cantam, dividindo alegrias e sorrisos por dentro da melodia rimada. Todavia, no meio em que Virgínia foi parar, a brincadeira é diferente. O número de componentes é limitado, os cinco. Talvez, quatro, pois Conrado encontrou um mundo à parte para viver.

E quando há uma possibilidade, outrora tão almejada, de fazer parte da roda, ela percebe que aquilo não serve para ela. Ela tentou recomeçar a vida quando retornou do internato. Porém, de forma semelhante a Alice quando cai na toca do coelho, ela cai num mundo para o qual está despreparada. Todos são adultos, entregues aos prazeres do sexo e às manobras do amor que conduzem ao casamento e aos filhos, mas ela é a mesma. Em conversa com Conrado, a qual já aludimos antes, diz que gostaria de mudar, de ter voltado diferente, sem as marcas antigas, e acrescenta que quer apagar a Virgínia que tinha sido no passado. Não é ali o seu lugar, nunca foi. O lugar de recomeçar é outro e ela terá que descobrir sozinha.

Antes de ir embora, resta a ela despedir-se de Conrado, no último dia do ano, véspera de Ano Novo. Na infância, Virgínia sempre fantasiou como seria a chácara que os outros falavam maravilhas, mas que ela nunca foi convidada para visitar. Chegando lá, a primeira imagem que seus olhos enxergam é a do rio. Ela fica alguns momentos contemplando aquele fluir de águas:

Mergulhou a mão na água, deixando que a correnteza suave levasse seus dedos. Existia em verdade o cenário, este era real e permanecia tal qual o imaginara, fiel na sua força revelada naquele tronco, fiel na fragilidade resumida naquela formiguinha a subir por um fiapo de relva. Existia, isto sim, a música no ar, branda como a quentura de um ninho no qual a vida é bem-vinda, como bem-vinda é a morte, volta natural aos elementos. Existia a natureza. O grito sonoro do pássaro desconhecido voltou a rasgar o céu. Virgínia estremeceu. Aquele grito lembrava a risada de Otávia. Inclinou-se sobre o rio. E pareceu-lhe ver emergindo do fundo das águas um rosto de olhos a se diluírem como duas gotas de tinta. Os cabelos verdes de erva abriam-se mansamente em tufos que a correnteza ondulava. “Otávia!” Mas a face se desfez e desapareceu na superfície. Retirando a mão da água, mergulhou-a na relva. Não, não, tudo

aquilo era memória, chegara a hora de dizer-lhe adeus. O fluxo da vida que corria como aquele rio era tão belo, tão forte! O sonho era o futuro. Tinha apenas que libertar-se e viver. (TELLES, 2009, p.195-196).

O rio é a vida pulsando, é a corrente ininterrupta do tempo, em que há contínuas mortes e (re)nascimentos. O rio, neste sentido, simboliza todo o percurso de Virgínia, inicialmente presa ao passado, e agora indo sem medo em direção ao futuro. Virgínia efetuou a sua travessia pelo seu rio interior de memórias e esquecimentos. Virgínia é como o rio, prestes a desembocar no mar. De acordo com Chevalier e Gheerbrant:

O simbolismo do rio e do fluir de suas águas é, ao mesmo tempo, o da possibilidade universal e o da fluidez das formas, o da fertilidade, da morte e da renovação. O curso das águas é a corrente da vida e da morte. Em relação ao rio, pode-se considerar: a descida da corrente em direção ao oceano, o remontar do curso das águas, ou a travessia de uma margem à outra. A descida para o oceano é o *ajuntamento das águas*, o retorno à indiferenciação, o acesso ao **Nirvana**. (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2017, p. 780, grifo dos autores).

Virgínia é um ser ligado à água. A água da fonte lhe aprisionou, mas ela fez a travessia pelo rio da memória e do esquecimento e se libertou. E está prestes a seguir para o mar, o grande oceano sem começo nem fim. De acordo com Bachelard, “o leitor compreenderá enfim que a água é também um tipo de destino, não mais apenas o vão destino das imagens fugazes, o vão destino essencial que metamorfoseia incessantemente a substância do ser.” (BACHELARD, 1997, p.06). Por isso, “não nos banhamos duas vezes no mesmo rio, porque, já em sua profundidade, o ser humano tem o destino da água que corre. A água é realmente o elemento transitório.” (BACHELARD, 1997, p.06). Então, no contexto de Virgínia:

Dos símbolos antigos da água como fonte de fecundação da terra e de seus habitantes podemos passar aos símbolos analíticos como fonte de fecundação da alma: a ribeira, o rio, o

mar representam o curso da existência humana e as flutuações dos desejos e dos sentimentos.” (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2017, p. 21).

Ao observar o rio, a personagem entende o significado de tranquilidade, sentimento que agora ela pode experimentar:

Lembrou-se da Irmã Mônica a lhe perguntar se era feliz. “Sinto uma grande tranquilidade”, respondera. E consigo mesma, “Uma indiferença, desde que tranquilidade e indiferença, no fundo, significam a mesma coisa”. Só agora via o quanto se enganara. Indiferença era a paz estagnada de Otávia. E tranquilidade era aquilo, aquela quietude sob a qual a vida palpitava. (TELLES, 2009, p. 196).

Ainda enquanto aprecia o rio, Virgínia depara-se com uma espécie de metamorfose animal, uma morte-renascimento, espelho de sua própria metamorfose/travessia interior e do seu processo de renascimento:

“Achei-a”, pensou fechando lentamente a mão. E colheu uma libélula que vinha a se debater debilmente na correnteza. Colocou-a na haste de um junco. Mas as longas asas continuaram grudadas ao corpo, paralelas e transparentes como um esquite de vidro. Soprou-a em vão. Estava morta. Deixou-a, mas continuava a observá-la: era natural que outra libélula passasse por ali voando como era natural aquela estar imóvel. Vida e morte se entrelaçavam. E se no momento era difícil amá-las, impunha-se recebê-las com serenidade. Agora as asas da libélula estremeciam. Moveu as patinhas com esforço. Virgínia aproximou-se, fascinada. Parecia morta quando a retirara e eis que as asas, secas sob o sol, já tentavam alçar voo. Soprou-a. “Vá, não perca tempo!” E vendo que a libélula enveredava por entre os juncos, ficou pensando que mais importante do que nascer é ressuscitar. (TELLES, 2009, p. 196-197).

Conrado aborda Virgínia enquanto ela está na beira do rio. Os dois começam a conversar, ela conta que seu navio se chama Lucerna e parte dentro de quatro dias. Natércio já providenciou tudo o que ela vai precisar. Conrado se declara para Virgínia dizendo que sempre, desde o começo, desde a infância, amou Virgínia incondicionalmente. Muitas vezes quis dizer, quis gritar, mas ele

fala que não podia. Ele não consegue se explicar, mas ela diz que não precisa de explicações, pois já entende tudo.

A questão da sexualidade de Conrado é mais uma porta aberta do romance. As outras personagens o taxam simplesmente de “impotente”. Porém, na leitura contemporânea que aqui fazemos, abrem-se outras possibilidades. Conrado enfatizou, logo que Virgínia retornou do internato, que ele encontrou Deus e começou a viver para a espiritualidade. Ele fala que encontrou Deus ao viver na chácara, próximo da natureza. Talvez, neste contato com o sagrado, Conrado tenha abdicado das questões sexuais, vivendo apenas para a espiritualidade e para o mundo das ideias, eternamente contemplativo.

Ou, ainda, quem sabe, Conrado seja homossexual. E devido aos preconceitos e tabus gigantescos em que esta questão estava envolta na época em que o romance se passa, anos cinquenta, ele não tenha tido a coragem que sua irmã teve de viver plenamente a sua sexualidade. Ou, talvez, ele seja assexuado. São os enigmas que rondam a ciranda, Conrado, tal qual os outros membros, também tem os seus mistérios e segredos.

Durante a conversa os dois choram e se abraçam, tentando consolarem-se mutuamente. Virgínia diz que ele estava certo, porque ela atravessou todas as provações e obstáculos: a travessia foi completa.

Ela o presenteia com os livros que eram de Daniel e percebe, finalmente, porque tantas vezes via semelhanças entre os dois: “Daniel era da mesma família de delicados.” (TELLES, 2009, p.199). A protagonista diz que precisa ir embora, enquanto ele insiste que ela fique, ao que ela responde:

- Uma vez você me citou um verso, era mais ou menos assim, “Nascemos todos os dias quando nasce o sol”. E depois?
- Começa hoje mesmo a vida que te resta.
- Ela lançou um olhar ao poente. [...]
- Ah, Conrado, ao menos isto eu quero, já que é preciso aceitar a vida, que seja então corajosamente. (TELLES, 2009, p.199).

Forster (1974) defende que a paixão pela narrativa é intrínseca ao ser humano: “Todos nós somos como o marido de Xerazade, pois queremos saber o que vai acontecer depois.” (FORSTER, 1974, p.36). No entanto, no caso da

narrativa aqui estudada, temos um final “aberto”. Deste modo, assim termina o romance:

Trocaram um leve beijo. Depois ela prosseguiu sozinha pelo estreito caminho de sombra. Quando julgou ter atingido a metade, voltou-se. Lá estava Conrado, na mesma posição em que o deixara, de pé na clareira. Mas os frouxos raios de sol que o iluminavam já tinham desaparecido. “Apagou-se”, pensou ela acenando-lhe pela última vez. Ainda ouviu o grito do pássaro rompendo a quietude, porém não o achou mais parecido com a risada de Otávia. Era apenas um som anônimo, perdido na tarde. (TELLES, 2009, p. 200).

Muitas perguntas são respondidas ao longo do romance, mas, igualmente, muitas ficam sem resposta. E surgem novos questionamentos a todo momento. Prossegue a curiosidade no leitor sobre se Virgínia realmente realizou a sua viagem marítima, sobre como foi essa viagem e o que ela fez depois. Já repetimos algumas vezes que esta é uma marca da ficção de Telles, as elipses da narrativa exigem que o leitor exercite a sua imaginação. A autora, ao estilo de Xerazade, nos faz querer mais, querer saber o que acontece depois. A estrutura do romance cria o efeito de circularidade (sendo que a ciranda é uma dança realizada em círculos) na história. Como *As mil e uma noites*, Telles nos oferece uma narrativa que se alimenta de si mesma e parece tender ao infinito. Assim como o movimento perpétuo dos rios que correm em direção ao mar. E o próprio oceano que sem princípio nem fim circunda nosso planeta.

Destacamos ao final desta tese, o enorme carisma de Virgínia que conquista os leitores com sua personalidade marcada por profundas frustrações e rejeições. Virgínia é uma daquelas personagens que permanecem conosco após a leitura. A permissão que Telles nos dá, através do foco narrativo adotado, de entrar nas camadas mais profundas do psiquismo e dos sentimentos de Virgínia, faz com que sejam ultrapassadas certas questões, tais como idade e sexo da protagonista. É possível que (quase) todos os leitores se identifiquem com a personagem. Quem nunca se sentiu indesejado, inquieto e rejeitado alguma vez na vida? A protagonista de Telles foi construída de forma tão humana e genuína que parece ter vida própria.

5- CONSIDERAÇÕES FINAIS

Chegando ao final deste estudo, concluímos que a hipótese central proposta na introdução, de que a memória é o fio condutor do romance, mostra-se verdadeira. Comprovamos a validade desta tese ao longo de nossas análises.

A memória é o elemento que está sempre ali, a lançar seu olhar ininterrupto sobre a tessitura narrativa, mostrando sua presença pelo viés das mais variadas manifestações das personagens, especialmente no que diz respeito à Virgínia, e de suas inter-relações (condutas, movimentações e vozes).

Sob este espectro de vigilância manifestado pela memória em relação ao texto e sua trama, chegamos até a sentir o peso de sua presença, algumas vezes visível (enquanto componente ativo do ponto de vista de Virgínia) e muitas outras vezes de maneira invisível (dissimulando maliciosamente suas pretensões), dentro e fora do cenário narrativo, mas sempre presente, ou melhor, onipresente.

Em face do exposto, fixamos o argumento de que a memória encarna a ideia central que desencadeia as ações do enredo de *Ciranda de pedra*. A memória é o símbolo que está a murmurar através e por detrás das palavras materializadas no texto.

A narrativa de *Ciranda de pedra*, em seu sentido profundo, nos fala sobre feridas que não ficam visíveis através de hematomas, mas que são abertas na alma, através da memória, e sulcadas lentamente, dia após dia, aparentemente sem chance de cicatrização. Todavia, a cicatrização, em parte, é possível: ela consiste em cortar o laço com a dor psíquica. A travessia de Virgínia é sobre ter a coragem de se afastar de tudo que lhe faz mal.

Não é sobre o que as outras personagens fizeram com Virgínia, mas sobre como ela reage ao que os outros lhe fizeram. Natércio e os integrantes da ciranda, à exceção de Conrado, fazem com que Virgínia se sinta diminuída, acuada, fragilizada e impotente frente a tudo que acontece. Libertando-se deles, o final tenciona a possibilidade da libertação das memórias dolorosas. A protagonista percebe, através de sua metamorfose/travessia, que nunca iria se curar se seguisse mantendo o que a machuca por perto. Por isso, existe a necessidade de transpassar, atravessar, seguir em frente.

O romance nos mostra a beleza de se libertar de intimidações e reminiscências que causam dor, usando o combustível que a leva para fora da ciranda: o amor próprio. Isto é, a vontade de se dar uma nova chance, a possibilidade de recomeçar. O processo de libertação é dolorido, mas sem esta dor não há uma superação. Com efeito, na obra *Ciranda de pedra*, de Telles, percebemos que através da memória existe um processo temporal no aprendizado da dor. Processo este que os leitores acompanham de perto.

Ao analisar *Ciranda de pedra*, notamos que o romance em questão, ao tematizar doenças, padecimentos, mortes e luto, reveste-se de grande importância justamente por nos retirar da zona de conforto diante do que consideramos as condições “normais” de existência, e que muitas vezes nos afastam de aspectos decisivos da experiência humana. Situações que suspendem a suposta normalidade das coisas, a qual pode não passar de uma ilusão consentida, e que podem até mesmo nos despertar para o que há de opressivo em uma vida que nunca sai dos trilhos.

O revisitar da água reforça em todo o romance a dinâmica entre esquecimento e memória, destacando, especialmente, esta última como força motriz do enredo, a qual resiste e se desdobra, penetrando os recônditos psíquicos da protagonista, além de figurar imiscuída em descrições de fatos, comportamentos e objetos que rondam o seu itinerário, desde a infância até a vida adulta.

Como imagem simbólica privilegiada na escrita de *Ciranda de pedra*, a água demarca o ritmo e o movimento da escrita, além de favorecer o embate entre as forças incontroláveis da memória na configuração de Virgínia.

Em *Ciranda de pedra*, a água será sempre um superlativo dotado de conotações profundas e íntimas. Além do simbolismo da água, Telles utiliza em todo o romance uma linguagem repleta de imagens simbólicas e referências mitológicas. Deste modo, entendemos que as imagens simbólicas e a atualização de diversos mitos por parte de Telles, especialmente o da água, mas não só ele, demonstram a capacidade que o ser humano tem de criar-se e recriar-se, de cobrir-se e descobrir-se nos níveis físico, mental, psíquico e espiritual. O símbolo e o mito têm a maestria de estarem inseridos na própria construção dos seres humanos e de uma sociedade, levando e elevando os indivíduos a um estado transcendental.

Afirmamos, com base no que foi exposto e reiterado ao longo desta tese, que *Ciranda de pedra* tem em sua construção uma espécie de caminho através da memória. Virgínia é quem trilha este caminho e, em dado momento, ela faz uma travessia, como se ela fosse um barco que vai de uma margem a outra, ela transpassa Lete, pois percebe que é impossível esquecer, ao mesmo tempo na outra margem, ela acerta as contas com a fonte de Mnemósine, bebe da sua água, mas segue em frente. Depois da travessia do rio, ela chega ao mar, aonde vislumbramos a possibilidade de novos horizontes. Além da travessia, ela também faz um mergulho nas profundezas das águas infinitas da memória de sua própria psique e aí opera-se a sua metamorfose pessoal.

As páginas do romance de Telles nos permitem pensar a memória como uma potência de vida, abrindo-se para o leitor o entendimento de que a memória é parte importante e decisiva para que possamos nos definir como seres humanos. A narrativa parece sugerir que não existe pensamento dissociado de memória e que é impossível existir uma identidade que não esteja em permanente simbiose com a memória.

Depois da morte de Daniel e Laura, Virgínia começa uma evocação ininterrupta do passado, uma captura intensificada pelo desejo de trazer o passado ao presente. Então, fragmentos de experiências projetam-se no presente da narrativa, num movimento persistentemente oscilatório. O texto fluido, graças ao monólogo interior e ao discurso indireto livre, funciona como o movimento de ondas no mar. O passado e a memória são como ondas

Nos mitos gregos, aludidos no segundo capítulo, é Caronte o barqueiro do Hades que tem como ofício a travessia do rio Lete, ou seja, o duro mister de enfrentar a memória e o esquecimento. No texto de Telles, não existe Caronte, é a própria Virgínia a barqueira de seu rio Lete particular.

Ciranda de pedra é, através de uma linguagem sensitiva e elaborada, uma escuta e prospecção das dimensões temporais e das tramas intrincadas do Eu e da memória. Situar-se, buscar os próprios suportes identitários e a inserção num lugar em que se sinta parte do conjunto, e não a criatura eternamente distante e excluída, apresenta-se como a grande busca de Virginia efetuada em partes no romance e em partes na imaginação do leitor na qual a história prossegue, dado o final aberto da narrativa.

Nesta tese, fica evidente que sempre será incompleto um discurso sobre a memória. A memória seletivamente “esquece” certos fatos e circunstâncias, mas, por outro lado, a memória faz com que determinadas situações e vivências renasçam e ganhem vida. Assim sendo, tencionamos ter despertado o interesse por outros estudos sobre a memória na literatura Telles, bem como estudos sobre a memória na construção de personagens na literatura de forma geral.

Afirmamos que a força e a beleza deste romance provêm de sua profunda veracidade e poder de convencimento, atuando sobre nós, leitores, através de todos os ingredientes que uma grande obra de ficção verdadeira traz em seu bojo: opção por estratégias narrativas qualificadas, tema de interesse humano tratado em sua complexidade: a memória, existência de situações paradoxais apontadas, mas sem resoluções definitivas por sua própria natureza e capacidade de ampliação dos horizontes dos leitores.

A transformação faz com que a personagem resolva dar uma segunda chance a si mesma, deixando o passado no passado e realizando a sua travessia pessoal. A morte é tentadora, mas a protagonista escolhe a vida. Abrem-se caminhos para Virgínia mergulhar em outras águas. Abandonando a fonte das águas pesadas e opressoras, ela vai ao mar, infinito, misterioso, mas, sobretudo, cheio de novas possibilidades.

O recomeço, isto é, a reconstrução interna a partir do reconhecimento do valor da memória, da reconciliação com a imagem dos seus pais, da aceitação de sua identidade e da superação da dor aparecem nas derradeiras páginas do romance. A força da água leva tudo, mas Virgínia aprende que o segredo está em resistir. E, principalmente, renascer.

REFERÊNCIAS

ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de filosofia**. Trad. Alfredo Bosi. 5ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

AGOSTINHO, Santo. **Confissões**. Trad. de J. Oliveira Santos e A. Ambrósio de Pina. 4ª ed. Petrópolis: Vozes, 2014.

ANDRADE, Carlos Drummond. Carta. In: TELLES, Lygia Fagundes. **Ciranda de pedra**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

ARANTES, Sandra de Almada Mota. **Nos labirintos do tempo: um estudo da escrita de Lygia Fagundes Telles**. 2016. Tese (Doutorado) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2016.

ARISTÓTELES. **Poética**. Trad. de Eudoro de Souza. São Paulo: Nova Cultural, 1996.

ASSIS, Machado de. **Dom Casmurro**. Obras completas. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004.

ASSMANN, Aleida. **Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural**. Trad. Paulo Soethe. Campinas: Editora da Unicamp, 2018.

AUERBACH, Erich. **Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria**. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BACHELARD, Gaston. **A poética do devaneio**. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

BARTHES, Roland. **Aula**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2008.

BIEDERMAN, Hans. **Dictionary of symbolism**. New York: Facts on File, 1992.

BOURCIER, Paul. **História da dança no ocidente**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BORGES, Florípedes do Carmo Coalho. **Na contramão da história: o Bildungsroman feminino em Lygia Fagundes Telles, Helena Parente Cunha e Lya Luft**. 2007. Dissertação (Mestrado) – Universidade de Brasília, Brasília, 2007.

BORGES, Jorge Luís. **O livro dos seres imaginários**. São Paulo: Globo, 1989.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 32ª ed. São Paulo: Cultrix, 1994.

BOSI, Alfredo. **O conto brasileiro contemporâneo**. 14ª ed. São Paulo: Cultrix, 2002.

BRAVO, Nicole Fernandez. Duplo. In: In: BRUNEL, Pierre (Org.). **Dicionário de mitos literários**. 3ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000.

BRANDÃO, Junito de Souza. **Mitologia Grega**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Vozes, 1986. Volume 1.

BRONTË, Charlotte. **Jane Eyre**. Trad. Anna Duarte. São Paulo: Martin Claret, 2014.

CANDAU, Joël. **Memória e identidade**. Trad. Maria Leticia Ferreira. São Paulo: Contexto, 2018.

CÂNDIDO, Antonio. **A educação pela noite e outros ensaios**. São Paulo: Ática, 1989.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.

CARRIÈRE, Jean-Claude; ECO, Umberto. **Não contem com o fim do livro**. Trad. de André Telles. Rio de Janeiro: Record, 2010.

CHEVALLIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos**. 30^a ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2017.

CHORA, Dina Teresa Chainho. **Os romances de Lygia Fagundes Telles: uma tessitura narrativa na senda do humano**. 2015. Tese (Doutoramento). – Universidade de Lisboa, Lisboa, 2015.

CIRLOT, Juan-Eduardo. **Diccionario de símbolos**. Barcelona: Labor, 1992.

CLARK, Ann. **Beasts and Bawdy: a book of fabulous and fantastical beasts**. New York: TapLinger, 1975.

CONY, Carlos Heitor. **Quase memória**. Rio de Janeiro: O Globo, 2003.

DASTUR, Françoise. **A morte: ensaios sobre a finitude**. Trad. Maria Tereza Pontes. Rio de Janeiro: Difel, 2002.

D' ONÓFRIO, Salvatore. **Forma e sentido do texto literário**. São Paulo: Ática, 2007.

DURAND, Gilbert. **A imaginação simbólica**. Trad. Carlos Aboim de Britto. Lisboa: Edições 70, 1993.

FERREIRA, Aurélio B. **Dicionário eletrônico Aurélio da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Positivo, 2014.

FORSTER, E.M. **Aspectos do romance**. 2^aed. Tradução de Maria Helena Martins. Porto Alegre: Editora do Globo, 1974.

FREUD, Sigmund. **Luto e melancolia**. Trad. Marilene Carone. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

FREUD, Sigmund. O estranho. In: FREUD, Sigmund. **Obras psicológicas completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

FREUD, Sigmund. O inquietante. In: FREUD, Sigmund. **Freud Obras Completas volume 14: História de uma neurose infantil (“O homem dos lobos”), Além do princípio do prazer e outros textos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

GRIMM, Jacob; GRIMM, Wilhelm. **Contos maravilhosos infantis e domésticos**. Trad. Christine Röhrig. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

HESÍODO. **Teogonia**. Trad. de Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2015.

HOMERO. **Ilíada**. Trad. de Trajano Vieira. São Paulo: Editora 34, 2020.

HOMERO. **Odisseia**. Trad. de Trajano Vieira. São Paulo: Editora 34, 2014.

HUMPREY, Robert. **O fluxo da consciência : um estudo sobre James Joyce, Virgínia Woolf, Dorothy Richardson, William Faulkner e outros**. Trad. de Gert Meyer. São Paulo/Rio de Janeiro: McGraw-Hill do Brasil, 1976.

IZQUIERDO, Ivan. **Memória**. 3ª ed. Porto Alegre: Artmed, 2018.

JAMES, Henry. **Pelos olhos de Maisie**. Trad. Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

JOBIM, J. L. **A biblioteca de Machado de Assis**. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2001.

KRAUSS, Nicole. **A memória de nossas memórias**. Tradução de José Rubens Siqueira: São Paulo: Companhia das Letras, 2012

KRISTEVA, Julia. **Introdução à semanálise**. Tradução de Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974.

KOCH, Ingedore. **Intertextualidade: diálogos possíveis**. 3ª ed. São Paulo: Cortez, 2007.

KOVÁCKS, Maria Júlia. **Morte e desenvolvimento humano**. São Paulo: Casa do psicólogo, 1992.

LAJOLO, Marisa. **Como e por que ler o romance brasileiro**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004.

LEITE, Dante Moreira. **Psicologia e literatura**. 4ª ed. São Paulo: Hucitec, 1987.

LÍSIAS, Ricardo. **Divórcio**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013.

LOBATO, Monteiro. **Memórias da Emília**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

LUCENA, Suênio Campos de. **Esquecimento e lembrança em Lygia Fagundes Telles**. 2007. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8151/tde-30072008-091512/pt-br.php> Acesso em: 15/05/2020

LUCENA, Suênio Campos de. **Sobre lembrar e esquecer nos textos ficcionais**. *Revista Interdisciplinar - Edição Especial 90 anos de Lygia Fagundes Telles*, Itabaiana/SE, Ano VIII, v.18, jan./jun. 2013. Disponível em: <https://seer.ufs.br/index.php/interdisciplinar/article/view/1377> Acesso em: 10/12/2017.

LUFT, Lya. **Três espelhos do absurdo: a condição humana em As meninas de Lygia Fagundes Telles**. 1979. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 1979. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/170744>

MELLO, Ana Maria Lisboa de. As faces do duplo na literatura. In: INDURSKY, Freda; CAMPOS, Maria do Carmo (Org.). **Discurso, Memória, Identidade**. Porto Alegre: Sagra Luzzatto, 2000.

MIGLIORANÇA, Cibelle Figueiredo. **As reverberações de um gato narrador em As horas nuas de Lygia Fagundes Telles**. 2018. Dissertação (Mestrado) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo, 2018. Disponível em: <https://tede2.pucsp.br/handle/handle/21192> Acesso em: 05/02/2020.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. São Paulo: Cultrix, 2004.

MONTEIRO, Adolfo Casais. **O romance: teoria e crítica**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1964.

MOORE, Jeffrey. **Os artistas da memória**. Trad. Marcelo Mendes. São Paulo: Record, 2009.

MORIN, Edgar. **O homem e a morte**. 2ª ed. Trad. de João Guerreiro Boto e Adelino dos Santos Rodrigues. Lisboa: Publicações Europa-américa, 1970.

MOSCOVICH, Cíntia. **Por que sou gorda, mamãe?**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2007.

NEJAR, Carlos. **História da literatura brasileira: da Carta de Caminha aos contemporâneos**. São Paulo: Leya, 2011.

NÜNNING, Ansgar. "A verdade da memória e o frágil poder da memória: a literatura como meio de explorar ficções e enquadramentos da memória". In: ALVES, Fernanda Mota; SOARES, Luísa Afonso; RODRIGUES, Cristiana Vasconcelos (Org.). **Estudos de memória: teoria e análise cultural**. Vila Nova de Famalicão: Húmus, 2016.

OATES, Joyce Carol. Figuras fósseis. In: GAIMAN, Neil (org). **Seres mágicos e histórias sombrias**. Trad. Regiane Winarski. Rio de Janeiro: DarkSide Books, 2019.

OATES, Joyce Carol. Heróis com amnésia já revelam uma tendência no romance atual. **O Estado de São Paulo**, 22 de julho de 2007, Caderno D. Disponível em: <https://cultura.estadao.com.br/noticias/artes,herois-com-amnesia-ja-revelam-uma-tendencia-no-romance-atual,22913>
Acesso em: 02/2021.

OLIVEIRA, Kátia. **Técnica narrativa em Lygia Fagundes Telles**. Porto Alegre: Editora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1972.

OLIVERIO, Alberto. **La memoria: el arte de recordar**. Madrid: Alianza Editorial, 2000.

ORWELL, George. **1984**. Trad. de Alexandre Hubner e Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

PEDRA, Mabel Knust. **O círculo de giz: a família burguesa patriarcal em Lygia Fagundes Telles**. 2005. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2005.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. A criação do texto literário. In: PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Flores da escrivaniha**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

PESSOA, Fernando. **Heróstrato e a busca da imortalidade**. São Paulo: Assírio & Alvim, 2000.

PICCHIO, Luciana Stegagno. **História da literatura brasileira**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.

PINTO, Cristina Ferreira. **O Bildungsroman feminino: quatro exemplos brasileiros**. São Paulo: Perspectiva, 1990.

PROUST, Marcel. **Em busca do tempo perdido: no caminho de Swann**. Trad. Mário Quintana. 4ª ed. São Paulo: Biblioteca Azul, 2016.

QUINTANA, Mário. **Mário Quintana: poesia completa em um volume**. (Org.) Tânia Franco Carvalhal. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2005.

QUEIROZ, Rachel de. **Memorial de Maria Moura**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2021.

RENNER, Tanya. **Psicologia**. Trad. de Marcelo de Abreu Almeida. Porto Alegre: Artmed, 2012.

RIBEIRO, Edgard Telles. **O impostor**. São Paulo: Todavia, 2020.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Trad. de Alain François. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

ROAS, David. **A ameaça do fantástico: aproximações teóricas**. São Paulo: Unesp, 2014.

ROSENFELD, Anatol. **Texto/Contexto**. 5ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1996.

ROUART, Marie-France. O mito do Judeu Errante. In: BRUNEL, Pierre (Org.). **Dicionário de mitos literários**. 3ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000.

SANTOS, João Pedro Rodrigues. **A ditadura militar brasileira e os romances *As meninas* e *As horas nuas*, de Lygia Fagundes Telles**. *Letrônica*, 13(1). Porto Alegre, 2020.

Disponível em:

<https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/letronica/article/view/35137>

SANTOS, João Pedro Rodrigues. **Um passeio com Tântatos: a ficcionalização da Morte nos contos de Lygia Fagundes Telles**. Dissertação (Mestrado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2017. Disponível em: <http://tede2.pucrs.br/tede2/handle/tede/7327>

SANTOS, Lorena Sales dos. **Vestígios do gótico nos contos de Lygia Fagundes Telles**. 2010. Dissertação (Mestrado) – Universidade de Brasília, Brasília, 2010. Disponível em:

http://bdtd.ibict.br/vufind/Record/UNB_d7c7cd4e92296f5f96a03e83a848b2da

Acesso em: 23/05/ 2020

SARLO, Beatriz. **Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva**. Trad. Rosa Freire d' Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SCHWANTES, Cíntia Carla Moreira, **Interferindo no cânone: a questão do Bildungsroman feminino com elementos góticos**. 1998. Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1998.

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

SILVA, Vera Maria Tietzmann. **Dispersos e inéditos: estudos sobre Lygia Fagundes Telles**. Goiania: Cânone editorial, 2009.

SOUZA, Raquel Rolando. Memória e imaginário. In: BERND, Zilá. (Org.) **Dicionário das mobilidades culturais: percursos americanos**. Porto Alegre, Literalis, 2010.

TELLES, Lygia Fagundes. **A disciplina do amor**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

TELLES, Lygia Fagundes. Anão de jardim. In: TELLES, Lygia Fagundes Telles. **A noite escura e mais eu**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

TELLES, Lygia Fagundes. **As horas nuas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

TELLES, Lygia Fagundes. **As meninas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

TELLES, Lygia Fagundes. **Ciranda de pedra**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

TELLES, Lygia Fagundes. **Durante aquele estranho chá**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

TELLES, Lygia Fagundes. **Invenção e memória**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

TELLES, Lygia Fagundes. Mysterium. In: TELLES, Lygia Fagundes. **Durante aquele estranho chá**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

TELLES, Lygia Fagundes. O chamado. In: TELLES, Lygia Fagundes. **Conspiração de nuvens**. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

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

TELLES, Lygia Fagundes. As formigas. In: TELLES, Lygia Fagundes. **Os contos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

TELLES, Lygia Fagundes. O moço do saxofone. In: TELLES, Lygia Fagundes. **Os contos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

TELLES, Lygia Fagundes. Os objetos. In: TELLES, Lygia Fagundes. **Os contos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

TELLES, Lygia Fagundes. Uma branca sombra pálida. In: TELLES, Lygia Fagundes. **A noite escura e mais eu**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

TELLES, Lygia Fagundes. **Verão no aquário**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

TODOROV, Tzvetan. **A literatura em perigo**. Trad. Caio Meira . 7ª ed. Rio de Janeiro: Difel, 2017.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. Trad. Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 2014.

TOLSTÓI, Liev. **Anna Kariênina**. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

TOMACHEVSKI, B. Temática. In: EIKHENBAUM, B. et all. **Teoria da literatura - Formalistas russos**. Trad. de Ana M. R. Filipouski. Porto Alegre: Globo, 1973

TORRANO, Jaa. O mundo como função de musas. In: HESÍODO. **Teogonia**. Trad. de Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2015.

VERISSIMO, Erico. **Breve história da literatura brasileira**. Trad. de Maria da Gloria Bordini. 4ª ed. São Paulo: Globo, 1997.

VERNANT, Jean-Pierre. **Mito e pensamento entre os gregos: estudos de psicologia histórica**. Trad. de Haiganuch Sarian. 2ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

VON FRANZ, Marie-Louise. **O feminino nos contos de fadas**. São Paulo: Vozes, 2010.

WEINRICH, Harald. **Lete: arte e crítica do esquecimento**. Trad. Lya Luft. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

XAVIER, Elódia. Reflexões sobre a narrativa de autoria feminina. In: XAVIER, Elódia. (Org.). **Tudo no feminino: a mulher e a narrativa brasileira contemporânea**. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, 1991.

YATES, Frances. **A arte da memória**. Trad. Flávia Bancher. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

*ENTREVISTAS DE LYGIA FAGUNDES TELLES:

TELLES, Lygia Fagundes. **Diálogos impertinentes – A morte**. TV PUC, 1996.

Direção: Gabriel Priolli e Eduardo Ramos.

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=DXQ8Wax3-zU&t=1302s>

Acesso em: 06/2021

TELLES, Lygia Fagundes. Entrevista A disciplina do amor. In: **Cadernos de literatura brasileira: Lygia Fagundes Telles**. Instituto Moreira Salles. São Paulo, v.5, p.27-43, mar. 1998.

TELLES, Lygia Fagundes. Entrevista Escritora encara a solidão em novos contos. In: **Folha de São Paulo**. São Paulo, 20/11/1995.

Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1995/11/20/ilustrada/17.html>

Acesso em: 05/2020

TELLES, Lygia Fagundes. Entrevista Lygia Fagundes Telles mantém o sétimo véu. In: **Folha de São Paulo**. São Paulo, 22/04/2000.

Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2204200017.htm>

Acesso em: 02/2021