

O GÓTICO EM LYGIA FAGUNDES TELLES.

Camila Mello (UERJ).

O objetivo deste trabalho não é traçar uma análise que englobe toda a obra de Lygia Fagundes Telles, mas indicar um momento no qual a autora utilizou a escrita gótica: em *Ciranda de Pedra*. Publicado em 1954, o romance mostra a trajetória de Virgínia da infância até o começo da vida adulta. Na primeira parte, vemos a angústia de três personagens – Virgínia, seu padrasto Daniel e a ajudante Luciana – em relação a Laura, mãe de Virgínia, que gradualmente vai perdendo a sanidade. Paralelamente, Natércio, pai de Virgínia, vive com suas filhas Otávia e Bruna, que desfrutam de grande conforto e da companhia dos vizinhos Conrado, Afonso e Letícia – núcleo no qual Virgínia sente-se indesejada. Uma série de eventos e descobertas faz com que Virgínia decida ir para um internato, configurando uma forma de fuga. Na segunda parte do romance, Virgínia retorna a casa do pai e reencontra o grupo da infância, que parece agora estar pronto para recebê-la. Mas será que *ela* está pronta para esquecer, perdoar e ser incluída?

Este trabalho é um estudo inicial sobre o gótico em *Ciranda de Pedra*. Meu interesse pela literatura gótica vem desde a dissertação de mestrado, intitulada *Margaret Atwood's Lady Oracle: Gothicism and Feminism*, defendida em Novembro de 2005 sob orientação da Prof^a. Dr^a. Maria Conceição Monteiro (UERJ). Agora, durante o doutorado, pretendo expandir meu estudo sobre o gótico literário tendo no *corpus* não apenas obras canadenses, mas também obras da literatura brasileira. *Ciranda de Pedra* foi o primeiro romance a fazer parte deste novo *corpus* – ainda em formação – por apresentar temas semelhantes aos presentes em *Lady Oracle*. Neste trabalho, portanto, apontarei as características pertinentes a narrativa gótica que existem no romance de Lygia Fagundes Telles. Mas antes, algumas considerações gerais sobre a literatura gótica.

No século XVIII, a Europa foi atingida pelas idéias do Iluminismo, que inaugurou a Era da Razão, causando profundas transformações no pensamento humano. A Inglaterra, rica, farta em mão-de-obra, inicia sua Revolução Industrial, fermentando o crescimento da classe média, que veio ser o grupo a protagonizar o nascimento do romance inglês, tanto como leitores quanto como personagens principais. Tais romances retratavam a vida do homem comum, suas insatisfações e ansiedades em uma sociedade que possibilitava uma mobilidade social temerosa. O retrato da realidade, portanto, foi o principal objetivo de autores como Henry Fielding (*Tom Jones*, 1749), Daniel Defoe (*Robinson Crusoe*, 1719), Lawrence Sterne (*Tristram Shandy*, 1759), Samuel Richardson (*Pamela*, 1740). Contra uma tradição romanesca de obras de teor fantástico e pornográfico, tais autores eliminaram o uso de qualquer estratégia narrativa que evocasse o fantástico, o inverossímil. Tal proximidade foi recuperada pelo romance gótico. As primeiras obras do gênero evocavam as possibilidades narrativas que os autores realistas haviam mutilado, abrindo espaço para o fluir de emoções, tecendo uma rebelião contra o realismo prescritivo e racional em favor da liberdade de imaginação. Uma descrição bem mais detalhada sobre o nascimento do romance realista e do romance gótico encontra-se em minha dissertação de mestrado. As principais fontes que consultei sobre este assunto foram *Dez Lições sobre o Romance Inglês* (2002), de Sandra Vasconcelos; *The True Story of the Novel* (2002), de Margaret Doody; *Na Aurora da Modernidade: A Ascensão dos Romances Gótico e Cortês na Literatura*

Inglesa (2004), de Maria Conceição Monteiro; e trabalhos de David Punter e Fred Botting. Os autores góticos oitocentistas mais aclamados são Ann Radcliffe (*The Mysteries of Udolpho*, 1794), Horace Walpole (*The Castle of Otranto*, 1764), Mary Wollstonecraft (*Maria*, 1798), Matthew Lewis (*The Monk*, 1796), e William Beckford (*Vathek*, 1786).

No século XIX, o gótico teve representações no romance chamado sensacional, no qual autoras como Mary Elizabeth Braddon (*Lady Audley's Secret*, 1862) discutiam questões relacionadas à mulher reprimida na sociedade vitoriana. Neste século, romances como *Frankenstein* (Mary Shelley, 1818) e *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (Robert Stevenson, 1886) traziam à tona os horrores dos avanços científicos da época. *Dracula* (Bram Stoker, 1897) é outro romance gótico do século XIX de enorme importância, pois revitalizou as lendas em torno do vampiro, personagem que concentra diversas metáforas importantes à tradição do gótico literário (Mello, 2005: 19-23).

No século XX, o gótico se alastrou para o cinema, música, moda, e histórias em quadrinho – como digo em minha dissertação, o gótico virou arte *pop* neste século (Mello, 2005: 23). Tendo pontos em comum com os preceitos da chamada literatura pós-moderna, o gênero gótico vem sendo cada vez mais presente na literatura que busca expor contradições, dar voz ao sujeito abjeto, rever o passado. Em diversas narrativas que problematizam a situação da mulher, por exemplo, elementos do gótico são reconfigurados. Como nos explica Monteiro em artigo publicado no livro *Figurações do Feminino nas Manifestações Literárias* (2005), o gótico também aparece nas narrativas que tratam do indivíduo migrante. A autora explica que tanto o gótico quanto o pós-colonialismo mostram “a atitude de questionamento da racionalidade iluminista”. Quanto à formação da identidade do sujeito, “o pós-colonialismo [...] consegue isolar imagens do Eu e do Outro, explicando assim as mesmas instabilidades da subjetividade próprias do gótico, embora o faça por outro viés” (Monteiro, 2005: 117-132).

Ao longo destes séculos, portanto, o gótico literário manteve-se fiel ao objetivo de expor o mundo do irracional, das paixões humanas, da abjeção. Como explico em minha dissertação, é através de estratégias narrativas peculiares que este gênero cumpre sua função. O que chamo de “representação gótica” – isto é a representação do mundo através do prisma do gótico – acontece na literatura com o uso do terror, do horror, do excesso, do sublime e o tratamento dado ao estranho, ao abjeto, ao passado e a transgressão. Estes são o que chamo de “os agentes do gótico” (Mello, 2005: 28-36). Vejamos agora de que forma Lygia Fagundes Telles se apropriou do gênero gótico em *Ciranda de Pedra*.

Começamos pela abjeção. Sigmund Freud, influenciado pelo conceito do estranho criado por Friedrich Schelling – algo que deveria ficar secreto e oculto mas vem à tona – definiu o *unheimlich* como aquilo que foi familiar durante os primeiros anos de vida de um indivíduo mas teve que ser reprimido. O encontro com o estranho acontece, portanto, quando o que foi reprimido ressurge, expondo sua própria condição de algo familiar que teve que ser reposicionado como não-familiar (*un-canny*). Freud exemplifica, através de casos de pacientes e de obras literárias, alguns tipos comuns de impulsos regularmente oprimidos, mas não cabe enumerá-los aqui. É mais relevante falar sobre os resultados deste fenômeno: o que foi abafado um dia, ao reaparecer, causa estranhamento mas, ao mesmo tempo, uma sensação familiar, e ambas reações em concomitância resultam em desconforto, medo, paranóia.

No caso do *unheimlich*, portanto, há sempre como identificar a causa inicial deste fenômeno. Mas se tal fonte não pode ser facilmente identificada, lidamos com o abjeto, que não se refere apenas ao que foi reprimido e agora nos assombra, mas algo que se localiza além das fronteiras da normatividade. Estas fronteiras pretendem dar conta do que é aceito socialmente, mas muitas nuances do comportamento humano se colocam além deste limite. O que está fora do universo do identificável é o abjeto; é mais do que estranho: é ameaçador. A grande contribuição de Julia Kristeva para o estudo do estranho e da abjeção é a idéia de *jouissance*: o abjeto nos atrai, nós o desejamos e o queremos, porque com ele nos identificamos. Para Kristeva, este desejo ou atração caracterizam o abjeto, como ela explica em *Powers of Horror*.

Esta dinâmica de reações opostas caracterizam também o sublime na literatura gótica. Através do uso de imagens excessivas que evocam sensações extremas, o sublime torna explícita a relação entre o sujeito e o objeto que lhe falta. O abjeto é um corpo repellido por apresentar características que foram reprimidas, mas também representa aquilo que o eu normativo não possui; o abjeto personifica exatamente o que eu não sou. O sublime gótico mostra o sujeito que, ao deparar-se com imagens que evocam o que foi reprimido, sente-se extasiado, encantado, mas também ameaçado e aterrorizado. O que falta ao sujeito é o que o repele e o atrai, concomitantemente; estas reações são disparadas quando há o contato com o majestoso, o abjeto.

O corpo abjeto sempre foi tema caro ao gótico literário. O que são Conde Drácula, Mr. Hyde, a Criatura do Doutor Frankenstein, o monge promíscuo de Matthew Lewis, a irmã enterrada viva na parede da Casa de Usher senão corpos abjetos, repugnantes, aterrorizantes e fascinantes? Quanto da idéia do abjeto há no louco – e, portanto, em Laura, mãe da protagonista Virgínia? E quantas e quantas vezes Virgínia não se comporta e se percebe enquanto corpo abjeto, partícula indesejada, indecifrável, amorfa e em constante reformulação?

Ciranda de Pedra começa com uma cena na qual o isolamento e a angústia de Virgínia são notáveis: ela está trancada no quarto roendo as unhas sentindo-se feia e ruim. Quer bater em seu próprio reflexo no espelho, morde sua bochecha até sentir gosto de sangue, quer morrer. Em vários momentos no romance, outros personagens apontam que Virgínia não se parece com ninguém, o que deixa explícito para o leitor e para a própria Virgínia a sua não-uniformidade com o resto dos membros da família. Após tantos anos sentindo-se feia, opaca, desafinada, Virgínia passa a ser desejada por todos (a repulsa torna-se fascínio), e este reposicionamento que as irmãs e os amigos propõem a levam ao desequilíbrio: ela busca se esgotar nos braços de Rogério, busca se esfrangalhar e desafiar todos ao seu redor. Não se reconhece no espelho porque a vivência da abjeção a torna um corpo estranho até para si própria.

Os diversos julgamentos externos reafirmam a alteridade de Virgínia: os olhares dos outros personagens apontam constantemente para suas diferenças. Durante todo o romance, a comparação entre Virgínia e suas irmãs sempre a deixam em desvantagem. No começo da narrativa, Luciana a chama de cobra; mais tarde, a compara com ratos que fogem; Natércio também a compara a um bicho, pelos cantos roendo as unhas, descabelada. Ao mesmo tempo, a esquisita Virgínia parece bela aos olhos de Luela, companheira de quarto no internato; é objeto de desejo para Rogério e Letícia. Essa transição pesa em seus ombros. A irmã Otávia brinca que o quadro de Virgínia será batizado *A Pergunta*, e com razão: julgamentos externos e internos a levam a um ponto de interrogação infundável.

O símbolo maior da abjeção de Virgínia é explícito no próprio título do romance: há uma roda fechada para os privilegiados, ela do lado de fora. Eles não a querem. O sentimento de exclusão e de reprovação aparece durante toda a primeira parte do romance nas relações familiares; na segunda parte, são as memórias do isolamento que vão atormentar Virgínia. A imagem da ciranda fechada é uma metáfora para a situação do corpo abjeto da protagonista. Há outros sinais que também nos remetem ao conceito da abjeção, como por exemplo a revolta de Virgínia: a agressividade com que brinca com a vizinha Margarida, o estrago que faz na foto do casal feliz, a vontade de machucar Luciana, a raiva que sente de Natércio, a vontade de ferir Afonso no carro, de ver Bruna sofrer, são cenas que mostram a dificuldade de Virgínia em lidar com sua exclusão. Ao mesmo tempo, ela anda na ponta dos pés como se não quisesse ser vista, ela fala frases para si, não externa várias idéias, ela se comunica com insetos, frágeis seres incapazes de julgar. Ela tem momentos de ataque e de defesa, vive intensamente toda a ambiguidade da abjeção.

Vê-se que a condição de ser abjeto em *Ciranda de Pedra* está muito conectada ao ambiente da família, às fronteiras bem delineadas do espaço doméstico. Este fato é interessante, pois a abjeção nasce a partir da repressão de impulsos que começam a se manifestar na época em que a criança se percebe diferente da mãe. Como explica Kathryn Woodward em *Identity and Difference*, nos primeiros anos de vida a filha ou filho se percebem como parte integrante da mãe. Sua identidade, portanto, não é distinta da identidade dela. A partir do momento em que a criança começa a perceber o pai como interferência nessa relação, ela passa a se ver como separada da progenitora. Mesmo assim, sua percepção de si depende muito do olhar materno. Durante este processo é que ocorre a repressão de diversos impulsos (por exemplo, o impulso de substituir o pai), os quais mais tarde podem retornar como elemento estranho e abjeto. Voltemos ao romance de Telles: Laura era casada com Natércio, mas engravidou de Daniel, com quem foi morar. Gradativamente foi perdendo sua sanidade. Virgínia lida, portanto, com essa imagem materna distorcida e com a descoberta de seu verdadeiro pai. Os dois referenciais que servem como base para a criança se perceber no mundo são equívocos, fluidos, inconstantes. Não é de se espantar, portanto, que a personagem se sinta um corpo abjeto e que seja tratada como algo indesejado dentro de sua própria casa; como também não é surpresa que a família represente tantas questões complexas para Virgínia.

Há diversos eventos durante o romance que mostram Virgínia em total impasse diante da família. O papel de Otávia como seu contraponto, por exemplo: a irmã é sempre retratada através de suas qualidades físicas – os cachos dourados, as mãos alvas, a elegância. Virgínia chega declarar que odeia as duas irmãs, suas meias limpas e perfeitamente ajustadas, seus sorrisos, seu conforto. A relação com Natércio também é complicada: para Virgínia, o bom seria ter a mãe curada e de volta com o pai. Mas por algum motivo misterioso, Laura parece ter medo de Natércio. Virgínia não recebe nenhum tipo de afeto de Natércio não pode incomodá-lo em seu escritório, não tem acesso aos sentimentos por trás da voz fria; ela também passa a sentir medo dele quando vai morar em sua casa. Já em relação ao seu verdadeiro pai, Daniel, Virgínia declara explicitamente que o odeia; depois de seu suicídio, no entanto, parece sentir certa compaixão, ou até mesmo pena, por ter maltratado seu pai biológico verdadeiro por tanto tempo, apesar das tentativas afetuosas de conquistar a simpatia da filha.

A mãe é incomunicável. Ouve, mas não entende; recorda, mas não lembra. Em meio aos devaneios de Laura, Virgínia sente-se perdida entre fato e ficção: não sabe ao

certo o que aconteceu entre ela, Natércio e Daniel; não sabe se Laura agiu de boa ou má fé; não sabe se as histórias que ela conta sobre Natércio são verdadeiras. Vê a mãe como uma mariposa presa, e rebela-se contra esta situação: nega que a mãe esteja pior, mente dizendo que ela melhorou. Me parece que com a presença de Frau Herta na casa de Natércio, Bruna e Otávia (irmãs de Virgínia) não sentem a doença da mãe da mesma forma que sua irmã – principalmente Otávia, por quem Frau Herta sente um amor materno quase obsessivo.

Este núcleo familiar, tão perturbado pela doença e pelos segredos dos amores perdidos, vira palco de embates sexuais complexos na segunda parte do romance. A meu ver, a sexualidade dos personagens, o desejo entre eles, nasce exatamente da repulsa: a Virgínia que era excluída passa a ser a Virgínia que todos querem. O clima altamente sensual e sexual que se instala com a volta de Virgínia do internato é consequência da abjeção. Ao mesmo tempo, é interessante ver de que forma a sexualidade redimensiona a dinâmica familiar: as crianças que antes se julgavam inocentemente passam a se julgar conscientemente tendo a manifestação de gênero e a vida sexual como ponto de partida. Deste modo, Bruna é vista como a dona-de-casa contida, Letícia é a lésbica estranha, Afonso é o tarado, Virgínia é a sedutora. Através do desejo, os personagens da ciranda vão criando novos motivos para se alfinetarem.

Portanto, são os mistérios, os medos, as lembranças, os desejos e os fantasmas que rondam esta família que vão atribuir-lhe um caráter gótico, que vão explicitar fatos reprimidos e instigar a sensação do *unheimlich*. Esta questão da volta inconstante do passado na vida dos personagens como corpo assombrador, fantasma incansável, também é recorrente em outras narrativas góticas. Este retorno fica mais evidente na segunda parte do romance: antes de Virgínia sair do internato para retornar à casa de Natércio, ela rasga várias cartas como símbolo da superação de várias lembranças dolorosas. Afirma não ter memória sobre vários eventos. Mas no contato com o pai, as irmãs, e os amigos, Virgínia percebe que o passado não havia sido realmente esquecido: “Mortos e vivos, voltaram todos (...) estão todos por aí, completamente soltos. E a confusão é geral” (Telles, 1998: 90, 100-101). O terror do passado é tal, que um dos motivos que a leva a se entregar à Rogério é que ele não trazia nenhuma lembrança, pois não fazia parte da ciranda da juventude. E talvez o maior motivo para tantas fugas de Virgínia – o internato, as saídas repentinas, a vontade de morrer, a viagem pelo mundo – seja exatamente a dificuldade de lidar com os fantasmas do passado, com os sentimentos que podem reaparecer.

A narrativa de Lygia Fagundes Telles, além de seguir temas caros ao gótico, também é banhada de imagens e palavras que nos remetem ao universo do gênero. A começar pelos bichos, insetos que nos causam repulsa, que vivem nos cantos, nos fundos, na escuridão das passagens subterrâneas: Virgínia sempre menciona as formigas, libélulas, borboletas, aranhas. Já no começo do romance não sabe se é borboleta ou cobra: é a simbologia que usa para se mostrar entre o Bem e o Mal – uma dicotomia muito recorrente em romances góticos que vai aparecer em outros pontos do romance de Telles. Depois, a morte: a morte de Laura e de Daniel, o velório que Virgínia imagina para si, a morte da formiguinha na primeira cena da narrativa, a casa de Frau Herta descrita como um caixão ou como um barco que vai levá-la dali para outro mundo, a imagem da irmã Otávia sendo decepada, as freiras do internato como mulheres neutras e mortas, a morte como única saída definitiva, um mergulhar na escuridão que traz alívio e descanso. Há também as descrições dos cenários externos que evocam um imaginário de terror: lufadas de vento, relâmpagos, tempestades, tudo

parece mostrar a Natureza em concomitância com as revoluções internas. As casas também evocam o imaginário gótico: as descrições da casa de Natércio, de seu escritório, do escritório de Daniel e da casa de Frau Herta focam a escuridão, o obscurantismo, exaltando o sublime. Outros momentos do romance evocam imagens góticas em pequenos detalhes: Virgínia se compara a uma bruxa, Laura com medo da luz entrando no quarto nos remete ao vampiro, Afonso com sua expressão de fauno, Letícia parecendo um diabo. Estas imagens vão delineando a narrativa do romance, inscrevendo a história de Virgínia dentro do universo do gótico.

A junção de todas as características apontadas – a abjeção, os problemas familiares, os mistérios, o passado assombrador, as verdades camufladas, a simbologia gótica – fazem com que *Ciranda de Pedra* nos forneça uma leitura riquíssima enquanto romance gótico. Por qual motivo Lygia Fagundes Telles escolheu lançar mão de tantos traços da literatura gótica em *Ciranda de Pedra*? A meu ver, a história de uma família que vive assombrada por tantos mistérios e que lida com um passado repleto de fatos reprimidos só pode ser uma história gótica. As possibilidades que as estratégias da narrativa do gênero fornecem para a evocação e problematização do passado servem perfeitamente os objetivos de uma obra que busca reabrir feridas, deixando os personagens em carne viva. Lygia Fagundes Telles faz isso de forma magistral, adaptando o gênero gótico à sua escrita, mas também dialogando com uma tradição que vem desde o século XVIII. Este diálogo está presente não só no uso do gênero, mas também em todas as menções intertextuais que a autora traça. As várias menções às mãos – as mãos brancas de Otávia, as mãos de Virgínia após matar uma formiga, as mãos de Laura cheias de raízes – lembram Lady Macbeth tentando limpar suas mãos manchadas de sangue imaginário em *Macbeth*, de William Shakespeare. A barba azulada de Daniel nos remete ao personagem de Charles Perrault no conto *O Barba-Azul* – uma narrativa repleta de ingredientes góticos. O ódio que Frau Herta sente do gato de Otávia lembra o protagonista de *O Gato Preto*, de Edgar Allan Poe. Ainda em conexão com Poe, a descrição das casas lembram *A Queda da Casa de Usher*. Virgínia percebe o rosto de Luciana cada vez mais negro, assim como também vai ficando mais escuro o rosto de Bertha Mason em *Jane Eyre*, de Charlotte Brontë. A relação de Virgínia com bichos e insetos lembra o Conde Drácula e seus poderes sob animais. Enfim, Lygia Fagundes Telles coloca *Ciranda de Pedra* no conjunto de romances que perpetuam a narrativa gótica no século XX, não só pela utilização das estratégias do gênero, mas também pela escolha de temas abordados e pelo diálogo paródico com obras fundamentais da tradição gótica na literatura.

Referências bibliográficas:

BOTTING, Fred. **Gothic**. London: Routledge, 1999.

DOODY, Margaret Anne. **The True Story of the Novel**. London: Hyper Collins, 1997.

FREUD, Sigmund. **Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago, 1987.

KRISTEVA, Julia. **Powers of Horror: an Essay on Abjection**. New York: Columbia University Press, 1982.

MELLO, Camila. **Margaret Atwood's Lady Oracle: Gothicism and Feminism**. Dissertação de Mestrado. Defendida na UERJ-RJ, em Novembro de 2005.

MONTEIRO, Maria Conceição. **Na Aurora da Modernidade: A Ascensão dos Romances Gótico e Cortês na Literatura Inglesa**. Rio de Janeiro: Caetés, 2004.

_____. *Corpos Colonizados na Fábula Gótica de The Unbelonging*. In: LIMA, Tereza Marques de Oliveira; _____ (orgs.). **Figurações do Feminino nas Manifestações Literárias**. Rio de Janeiro: Caetés, 2005. Pgs. 117-132.

PUNTER, David. **The Literature of Terror: A History of Gothic Fictions from 1765 to the Present Day (Literature of Terror)**. London: Longman, 1996, V. 1 and 2.

_____ & BYRON, Glennis. **The Gothic**. Oxford: Blackwill, 2004.

TELLES, Lygia Fagundes. **Ciranda de Pedra**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

VASCONCELOS, Sandra. **Dez Lições sobre o Romance Inglês**. São Paulo: Boitempo, 2002.

WOODWARD, Kathryn (ed.). **Identity and Difference**. London: Sage Publications, 2002.