



UNIVERSIDADE
ESTADUAL DE LONDRINA

CARINA BERTOZZI DE LIMA

SUPERFÍCIE E SUBTERRÂNEOS:
SIGNIFICAÇÕES DE MORTE, PERDA E RENASCIMENTO
EM *CIRANDA DE PEDRA*

Londrina
2013

CARINA BERTOZZI DE LIMA

SUPERFÍCIE E SUBTERRÂNEOS:
SIGNIFICAÇÕES DE MORTE, PERDA E RENASCIMENTO
EM *CIRANDA DE PEDRA*

Tese apresentada ao curso de Pós-Graduação em Estudos Literários, da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor.

Orientador: Prof. Dr. Almir Aquino Corrêa

Londrina
2013

**Catálogo elaborado pela Divisão de Processos Técnicos da Biblioteca
Central da Universidade Estadual de Londrina**

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)

L732s Lima, Carina Bertozzi de.

Superfície e subterrâneos: significações de morte, perda e renascimento em
Ciranda de Pedra / Carina Bertozzi de Lima. – Londrina, 2013.
159 f.

Orientador: Alamir Aquino Corrêa.

Tese (Doutorado em Estudos Literários) –Universidade Estadual de
Londrina, Centro de Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em
Estudos Literários, 2013.

Inclui bibliografia.

1. Telles, Lygia Fagundes, 1923 – Teses. 2. Ficção brasileira – História e crítica
– Teses. 3. Morte na literatura – Teses. 4. Psicologia na literatura – Teses. I. Corrêa,
Alamir Aquino. II. Universidade Estadual de Londrina. Centro de Letras e Ciências
Humanas. Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários. III. Título.

CDU 869.0(81)-31.09

CARINA BERTOZZI DE LIMA

SUPERFÍCIES E SUBTERRÂNEOS:
SIGNIFICAÇÕES DE MORTE, PERDA E RENASCIMENTO EM
CIRANDA DE PEDRA

Tese apresentada ao curso de Pós-Graduação em Estudos Literários, da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Alamir Aquino Corrêa
UEL – Londrina – PR

Prof^a. Dra. Cláudia Camardella Rio Doce
UEL – Londrina – PR

Prof^a. Dra. Loredana Límoli
UEL – Londrina – PR

Prof. Dr. Sérgio Paulo Adolfo
UEL – Londrina – PR

Prof^a. Dra. Regina Célia dos Santos Alves
UEL – Londrina – PR

Londrina, 03 de abril de 2013.

*Dedico este trabalho a Vinícius, meu
companheiro de todas as horas, pela paciência
e carinho nos momentos de insegurança e
dificuldade, e pelo apoio incondicional durante
toda a vida.*

AGRADECIMENTOS

Ao professor Alamir, pela infinita paciência e pelos conselhos, sempre acertados;

A minha família, pela confiança e apoio ao longo deste trabalho;

Aos professores e colegas do Programa de Pós-graduação em Estudos Literários da UEL, pelos conhecimentos compartilhados;

A todos que colaboraram para a realização e finalização deste trabalho.

LIMA, Carina Bertozzi de. **Superfície e subterrâneos:** significações de morte, perda e renascimento em *Ciranda de Pedra*. 2013. 159 f. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Estadual de Londrina

RESUMO

O principal objetivo deste trabalho é analisar o espelhamento do processo de morte, perda e renascimento que ocorre no romance *Ciranda de pedra*, de Lygia Fagundes Telles, tanto no plano físico, denominado neste trabalho como a superfície, quanto no plano psicológico de Virgínia, a protagonista do romance, o qual chamaremos de subterrâneo. No plano físico, é possível vislumbrar na trajetória da personagem um processo de morte e perda, simbolizado tanto pela morte física quanto pela morte de certas ilusões, como a falta de pertencimento social que ela vivencia, e que a conduz posteriormente a um renascimento simbólico. Serão estudados os processos psicológicos, antropológicos e sociológicos que Virgínia, a personagem principal, vivencia ao longo de sua infância e adolescência, e que determinam, em sua vida adulta, suas atitudes de vingança e destruição contra os outros personagens que impediram sua entrada em seu círculo social e afetivo, mas que ao final do romance também a conduzem a um renascimento simbólico. No plano psicológico, este mesmo processo será analisado sob a ótica das teorias junguianas acerca da relação entre a psicologia e a alquimia. Utilizaremos a simbologia das etapas alquímicas como um caminho de libertação, a fim de apontar a maneira como a protagonista vivencia no plano psíquico o mesmo processo de morte perda e renascimento do plano físico, simbolizado na psique pelo processo de completa harmonia psicológica, denominado por Jung de individuação. Além do espelhamento entre os planos físico e psíquico, será verificada também a maneira como ocorre o imbricamento dos dois processos, na medida em que não permanecem separados, e acabam por se influenciar mutuamente.

Palavras-chave: Morte. Renascimento. Alquimia. Literatura. Jung.

LIMA, Carina Bertozzi de. **Surface and underground: meanings of death, loss and rebirth in *Ciranda de Pedra***. 2013. 159 p. Thesis (Doctorate in Literature) – State University of Londrina.

ABSTRACT

The main objective of this paper is to analyze the mirroring process of death, loss and rebirth that occurs in the novel *Ciranda de Pedra*, by Lygia Fagundes Telles, both physically, termed here as the surface, as on the psychological level of Virginia, the protagonist of the novel, which will call the underground. On the physical level it is possible to discern the trajectory of the character a process of death and loss, symbolized both physical death as the death of certain illusions such as lack of social belonging that she experiences, and that subsequently leads to a symbolic rebirth. We will study the psychological, anthropological and sociological process that Virginia, the main character experiences throughout his childhood and adolescence, and which determine, in their adult lives, their attitudes of revenge and destruction against the other characters that prevented their entry into your affective and social circle, but at the end of the novel also lead to a symbolic rebirth. Psychologically, this same process is analyzed from the perspective of theories about the relationship between Jungian psychology and alchemy. We will use the steps of alchemical symbolism as a way of liberation, to point the way the protagonist experiences in the psychic level the same process of death and rebirth loss of the physical level, symbolized by the psyche psychological process of complete harmony, called by Jung individuation. In addition to the mirroring between the physical and psychic levels, also be verified how occurs the overlapping of the two processes, in that it does not remain separate and end up mutually influence one another.

Key words: Death. Rebirth. Alchemy. Literature. Jung.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
CAPÍTULO I – A AUTORA E SUA OBRA	14
1.1 BIOGRAFIA E OBRA	14
1.2 CRÍTICA	15
1.3 FORTUNA CRÍTICA	20
1.4 SOBRE <i>CIRANDA DE PEDRA</i>	23
CAPÍTULO II – A SUPERFÍCIE	36
2.1 CENAS DE UMA INFÂNCIA PERDIDA	36
2.2 UMA PERSONALIDADE DESAGREGADA	37
2.3 MORTE, LUTO E O FIM DAS ILUSÕES	45
2.4 A DESTRUIÇÃO DO SAGRADO –ILUSÕES SOBRE UMA FAMÍLIA PERFEITA	54
2.5 EROS E TÂNATOS - O RETORNO DE VIRGÍNIA	64
2.6 SACRIFÍCIO E VINGANÇA - VIRGÍNIA TECE SUA TRAMA	72
2.7 A VIAGEM - FUGA OU REDENÇÃO?	92
CAPÍTULO III – OS SUBTERRÂNEOS	97
3.1 A ALQUIMIA	97
3.2 JUNG – ALGUNS CONCEITOS BÁSICOS	102
3.2.1 O Inconsciente Coletivo e seus Elementos	102
3.2.2 Os Arquétipos	104
3.3 JUNG E A ALQUIMIA	110
3.4 O LONGO ESTADO DE NIGREDO DE VIRGÍNIA	112
3.5 LIBERTANDO-SE DA <i>MORTIFICATIO</i>	122
3.6 ADENTRANDO NA ALBEDO	134
3.7 A POSSIBILIDADE DA RUBEDO	136

CAPÍTULO IV – O ENCONTRO SIMBÓLICO ENTRE A SUPERFÍCIE E O	
 SUBTERRÂNEO	140
4.1 O PROCESSO DE PERDAS E A RELAÇÃO COM A <i>MORTIFICATIO</i>	141
4.2 A VINGANÇA E SUA RELAÇÃO COM A <i>CALCINATIO</i>	145
4.3 A CONSCIÊNCIA ADQUIRIDA PELA <i>SEPARATIO</i>	147
4.4 A MELANCOLIA E SUAS RELAÇÕES COM A <i>COAGULATIO</i> E A <i>MORTIFICATIO</i>	147
4.5 CAMINHOS DA LIBERTAÇÃO	150
CONSIDERAÇÕES FINAIS	152
REFERENCIAS	155

INTRODUÇÃO

Minha paixão pela escritora Lygia Fagundes Telles iniciou-se ainda na adolescência, quando descobri nas prateleiras da pequena biblioteca da escola um livrinho que falava sobre a vida tão interessante quanto triste de uma menininha chamada Virgínia, e cujo título me chamava a atenção pela beleza estranha da imagem que evocava: *Ciranda de Pedra*. Li avidamente a história de Virgínia, torcendo para que sua mãe se recuperasse e pudesse dar carinho àquela menina tão solitária, e que sua vida fosse, a partir daí, tão alegre e confortável, quanto a de suas irmãs, que considerava ricas e esnobes. Mas, adolescente romântica que fui, torcia de verdade mesmo era para que Conrado finalmente visse que Virgínia era muito mais bonita e interessante que a tola Otávia. A morte de Laura e de Daniel e a impotência de Conrado me chocou tanto que odiei mais que nunca o romance que começara tão promissor e terminava de forma tão brutal aos meus olhos ingênuos. Entretanto, algo no desfecho do romance me instigava a ter esperança de que Virgínia ainda poderia ser feliz longe dali, que ainda havia esperança para a menininha que tinha olhos de espanto, “lustrosos como os da gazela” (CP:64).

Continuei a ler outros romances e contos da autora, mas *Ciranda de Pedra* sempre me pareceu sua obra mais instigante. Já em minha vida adulta, reli este romance, e agora algumas perspectivas diferentes acorriam em minha mente mais madura que a da primeira leitura. Assim é a verdadeira obra de arte, que nos desafia a decifrar seus meandros, a cada vez se introduzindo em nossa alma de maneiras diferentes, já que também nos não somos os mesmos a cada leitura.

Compreendi então que minha percepção da obra havia mudado em virtude de minhas próprias vivências, que se imiscuíam na maneira como agora percebia as relações entre os personagens, não tão ingênuas e maniqueístas como na leitura da adolescência, mas fragmentadas e pautadas por uma complexidade que antes não havia enxergado, uma vez que ainda não possuía suficiente bagagem intelectual e, porque não, emocional, para compreender as sutis relações de amor e perda que ali se insinuavam. Quando na ocasião de minhas pesquisas iniciais acerca do objeto a ser analisada em minha tese, recordei imediatamente da obra que marcou tanto minha adolescência, e, com o apoio crucial de meu orientador, aceitei o desafio de analisá-la sob uma perspectiva social e psicológica.

Munida de um cabedal teórico um pouco mais aprofundado que nas leituras anteriores, percebi parecia existir na trajetória de Virgínia, a protagonista do romance, um processo que a levava a vivenciar algumas perdas, simbolizadas tanto pela morte física de alguns personagens, quanto pela morte simbólica de algumas ilusões que a personagem alimentava em relação ao pertencimento a um determinado grupo social, e ao amor desejado e nunca alcançado. Entretanto, esta trajetória de perdas levava também a um renascimento, simbolizado pela longa viagem por mar que ela planeja ao final do romance. Estabeleci então a hipótese de ser analisada neste trabalho de que exista um espelhamento deste processo na superfície e nos subterrâneos, ou seja, que a trajetória que a personagem percorre ao longo do romance ocorra tanto no plano físico, o qual denominamos de superfície, quanto no plano psíquico, chamado de subterrâneos, ou ainda, plano da psique. O plano da superfície abrange basicamente todos os acontecimentos que ocorrem ao longo do enredo e que propiciam o processo de morte, perda e renascimento da personagem, sob uma perspectiva sócio-antropológica, embora não exclusivamente, uma vez que foram incluídas nos processos da superfície a questão do luto inacabado e da melancolia da personagem, sendo utilizado o cabedal teórico de Freud para analisá-la. Embora essa questão possa em um primeiro momento ser considerada concernente ao âmbito dos subterrâneos, optei por mantê-la na superfície, dada a relação do luto com as relações sociais vinculadas a ele. É importante salientar que esta divisão entre superfície e subterrâneos foi feita para efeito de análise, o que não significa que são processos inteiramente separados na vivência da personagem ao longo do enredo, conforme será demonstrado no quarto capítulo. Já o plano psíquico abrange os processos que ocorrem, obviamente, ao nível da psique da personagem, e que, assim como aqueles da superfície, realizam uma trajetória de morte, perda e renascimento, embora de maneira um pouco menos aparente, sendo necessário um pouco mais de atenção e um cabedal teórico específico para explicitá-lo.

Assim, no primeiro capítulo a pesquisa foi iniciada realizando uma pequena apresentação da autora e sua obra, além da recepção crítica do romance na ocasião de sua publicação, o qual foi recebido com entusiasmo pela maioria dos críticos da época. Apesar de este ser o livro de estreia da autora no gênero romance, foi apontado pela crítica como obra de grande valor estético pela qualidade do enredo e pela densidade de seus personagens, confirmando nossa

crença inicial de que *Ciranda de Pedra* possuía ainda outros aspectos além da questão feminina que justificavam uma pesquisa sobre o aspecto sobre o qual me dispus a pesquisar. No segundo capítulo foi feita a análise de como se dá o processo de morte, perda e renascimento no âmbito da superfície, ou, no plano físico. Foi utilizado um cabedal teórico proveniente da Sociologia, Antropologia, Psicologia, História e Literatura, como as obras de René Girard, Marcel Mauss e Henri Hubert e Mario Praz, entre outros, para demonstrar como o processo em questão acontece no plano físico. Na superfície, este processo está ligado a questões como a desagregação da personalidade da protagonista, assim como a própria morte física e metafórica representada pela perda das ilusões de pertencimento que ela alimenta em relação à família perfeita a que tanto deseja fazer parte. Além disso, o processo de renascimento passa antes por uma trajetória de vingança e sacrifício, razão pela qual a busca das teorias diversas das especificamente literárias se fazem necessárias nesta jornada.

Já no terceiro capítulo, o processo de morte, perda e renascimento foi analisado sob a ótica dos subterrâneos, ou, a psique da personagem. Procurei verificar se no plano psíquico da personagem há realmente o mesmo processo de morte, perda e renascimento que está ocorrendo simultaneamente no plano físico. Minha hipótese é a de que é possível inferir que, na psique da personagem, o processo de morte, perda e renascimento pode ser analisado sob a ótica da psicologia junguiana, mais especificamente nas obras em que ele estabelece uma relação entre a psicologia e os tratados alquímicos da Idade Média. Jung defende que o processo de individuação, ou seja, de harmonia total da psique, pode ser comparado às etapas alquímicas da Nigredo, Albedo e Rubedo, que, se bem executadas, levam à pedra filosofal. Ele compara simbolicamente o caminho alquímico em busca da pedra filosofal ao caminho do ser humano em busca da individuação. Robert Edinger, teórico junguiano, aprofunda ainda mais essa questão, detalhando as várias operações alquímicas inclusas na Nigredo, Albedo e Rubedo e os compara aos processos psíquicos que o indivíduo vivencia ao longo de sua vida até que consiga atingir a individuação. Neste sentido, a individuação simboliza no romance a libertação psíquica de Virgínia dos traumas a que está atrelada. Utilizei-me então do conhecimento de Jung e Edinger acerca desta questão para compreender como é realizado este processo de maneira simbólica na psique da personagem, e se ela consegue realizar ou não a individuação.

No quarto capítulo, foi feita a comparação entre os processos da superfície e dos subterrâneos, sendo finalmente possível verificar se minha hipótese se confirma, isto é, se ocorre realmente o espelhamento destes processos em ambos os planos. É importante ainda explicar porque considero importante realizar uma análise desta obra que abranja tanto seu aspecto sócio-antropológico quanto o psicológico. Entendo que, para entender a totalidade desta obra, é necessário analisá-la ambos os aspectos, sob pena de não conseguir abranger toda a riqueza simbólica existente no romance. Caso o romance *Ciranda de Pedrafosse* analisado somente em seu âmbito social, haveria o risco de reduzir a obra somente a seus aspectos sociológicos, diminuindo a capacidade de percepção da riqueza simbólica que a obra de arte traz em si, conforme afirma Dante Moreira Leite:

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 2002: 32).

Além disso, a obra de Lygia Fagundes Telles é notadamente moderna, marcada por uma característica psicológica que se mostra, entre outros aspectos, pela utilização do fluxo de consciência, recurso que é usado no próprio romance *Ciranda de Pedra*. Essa marca psicológica é atestada por autores como Adolfo Casais Monteiro (1964), que na ocasião do lançamento da obra, elogia a construção psicológica de seus personagens, e Alfredo Bosi (1970), que classifica sua narrativa como sendo de “tensão interiorizada”. Desta forma, não é possível negar o componente psicológico que a obra carrega, e preterir-la por uma análise somente sociológica. A partir dos estudos de Freud acerca dos elementos do inconsciente, como o *ego*, o *superego* e o *id*, e posteriormente os de Jung em relação ao inconsciente coletivo e à existência dos arquétipos, é possível afirmar que os elementos atuantes na psique do homem estão presentes não somente em seu interior, mas são extravasados nas manifestações artísticas, por vezes de forma explícita, às vezes sub-reptícia, mas continuam atuando na forma de imagens, sonhos ou personagens de romances. É este conteúdo que faz com que o universo ficcional de *Ciranda de Pedra* se torne crível na medida em que compartilha com o

leitor conteúdos que ele também possui em sua psique, muitas vezes sem saber, mas que continuam ali, instigando sua psique, e que encontra eco na obra de arte. Por outro lado, existe uma carga sociológica inserida no romance que se manifesta nas relações sociais entre os personagens, que também é importante para o desenvolvimento do enredo, e que, portanto, não pode igualmente ser ignorada. Sem os dois aspectos, social e psicológico, a análise do trabalho ficaria calcada em um só pé, manca de sentido. Por esta razão, considereei primordial a necessidade de trabalhar estes dois aspectos complementares do romance, para que haja então um enriquecimento dos conhecimentos adquiridos por meio da análise desta obra tão fascinante.

CAPÍTULO I A AUTORA E SUA OBRA

1.1 BIOGRAFIA E OBRA

A escritora Lygia Fagundes Telles, nascida em São Paulo em 19 de abril de 1923, filha de promotor público e delegado, passou a infância percorrendo as pequenas cidades do interior, em função da carreira profissional do pai. Quando a família retorna à cidade de São Paulo, ela cursa o ginásio no Instituto Caetano de Campos, onde recebe os primeiros incentivos literários do professor Silveira Bueno. Em 1938 publica *Porão e Sobrado*, livro de contos com edição patrocinada por seu pai, e do qual ela nunca autorizou a reedição. Em 1944 publica *Praia Viva*, também de contos. Forma-se em Direito e Educação Física, tendo participado ativamente da vida literária universitária, e é membro da comissão de redação das revistas *Arcádia* e *XI de Agosto*. Em 1949 publica seu terceiro livro de contos, *Cacto Vermelho*, com o qual ganha o Prêmio Afonso Arinos, da Academia Brasileira de Letras.

Casa-se no ano seguinte com o jurista Goffredo da Silva Telles Junior, com quem tem seu único filho, Goffredo da Silva Telles Neto. No mesmo ano de seu nascimento, em 1954, publica seu primeiro romance, *Ciranda de Pedra*, que, segundo a própria autora, seria o marco de sua maturidade intelectual, opinião confirmada pelo crítico Antonio Candido. Nove anos depois, em 1963, publica seu segundo romance, *Verão no Aquário*. Nos dois anos seguintes, lança, respectivamente, *Obras escolhidas*, coletânea, e *O jardim selvagem*, ambos de contos. Em 1967 publica em parceria com Paulo Emílio Salles Gomes, seu segundo marido, a obra *Capitu*, roteiro de cinema inspirado no romance *Dom Casmurro*, de Machado de Assis.

Em 1970 publica *Antes do baile verde*, obra de contos que conquista na França o Prêmio Internacional Feminino para Estrangeiros. Seu terceiro romance é *As meninas* (1973), que conquista os prêmios Jabuti, Coelho Neto e o de Ficção da Associação Paulista de Críticos de Arte. Publica em 1977 o livro *Seminário dos ratos*, e no ano seguinte *Filhos Pródigos*, que passa a se chamar *A estrutura da bolha de sabão* em outras edições. Em 1980, publica *A disciplina do amor*, que ela classifica como uma reunião de fragmentos. No ano seguinte é lançado o livro *Mistérios*, mesmo ano também em que vai ao ar pela primeira vez a novela *Ciranda*

de Pedra, baseada no romance homônimo. Em 1982 é eleita para a Academia Brasileira de Letras. Seu quarto romance, *As horas nuas*, é lançado em 1989, e em 1996, sai o livro de contos *A noite escura mais eu*. Em 2000 é publicado o livro *Invenção e Memória*, de contos, e, dois anos depois, é lançado *Aquele estranho chá*, livro de memórias. Em 2005, foi vencedora do Prêmio Camões, importante premiação de literatura em Língua Portuguesa, passando a integrar a lista de brasileiros ganhadores, entre eles João Cabral de Melo Neto, Rachel de Queiroz, Jorge Amado, Antônio Cândido, Autran Dourado e Rubem Fonseca.

Seu livro mais recente, *Conspiração de Nuvens*, publicado em 2007, fecha, segundo a própria Lygia, o ciclo de obras dedicadas a suas memórias. Atualmente a autora se prepara o lançamento de *Um coração ardente*, seu novo livro de contos.

1.2 CRÍTICA

A crítica sobre a obra de Lygia Fagundes Telles, tanto sobre seus contos como nos romances, tem sido bastante favorável, conforme se percebe nas menções de vários críticos sobre a autora. Além da recolha de opiniões sobre Telles, essa pequena visita à fortuna crítica se concentrará mais adiante na recepção sobre o romance *Ciranda de pedra*.

Adolfo Casais Monteiro publica em 1964 o livro *O romance*, no qual faz um comentário sobre suas impressões acerca do primeiro romance publicado por Lygia Fagundes Telles. Ele se diz surpreso frente à qualidade do romance, que classifica como sendo de formação. O autor dizia ter dúvidas se a autora conseguiria transportar para o romance as qualidades de sua contística, o que, segundo ele, ela consegue de maneira excepcional, ainda que a obra tenha algumas falhas:

O menos que se pode dizer ao voltar a última página deste primeiro romance de Lygia Fagundes Telles é que nos achamos perante uma revelação. Revelação que certos contos de *O cacto Vermelho* podiam deixar adivinhar (penso sobretudo no admirável conto “Migra”) enquanto outros (sobretudo aquele que dá nome a esse livro), ao contrário, permitiam o receio de que Lygia Fagundes Teles não pudesse conservar no romance as notáveis qualidades reveladas pelas melhores produções da contista. Não há melhor surpresa para um crítico do que verificar o infundado dos seus temores. E se *Ciranda de Pedra* não é uma obra perfeita, se não nos satisfaz inteiramente, deve antes de mais nada dizer-se que é o excepcional valor do romance que faz sobressair esses defeitos. Lúgia Fagundes Telles revela-se tão notável romancista que não podemos deixar de lamentar deficiências que, não fosse a sua obra de tão alto nível, nem o crítico pensaria em apontar. (MONTEIRO 1964: 232)

Monteiro elogia a estrutura da narrativa e o acerto da construção psicológica dos personagens. Ele aponta também o carisma de Virgínia, personagem principal, que conquista o leitor com sua personalidade marcada por profundas frustrações. A falha a que o crítico se refere diz respeito ao fato de que, em sua opinião, o romance não ter o mesmo fôlego do começo ao fim, não dando a alguns personagens o devido aprofundamento que teriam merecido. Outra crítica que faz ao romance é a limitação do ambiente dos personagens, que começam a história como crianças e terminam-na como adultos, porém, com um mesmo grupo social, o qual não se expande, e não há alusões a outras vivências destes personagens além daquelas que participaram junto a este grupo.

A principal crítica feita por Monteiro é a rapidez com que ocorrem as mudanças a partir da segunda parte do romance, quando há o regresso de Virgínia à casa de Natércio. Para o autor, há uma demasiada rapidez na transformação do romance que acaba por diminuir a densidade dos personagens. Segundo ele, a primeira parte de *Ciranda de Pedra* é extremamente bem escrita, com personagens descritos com delicadeza e profundidade, mas a partir da segunda parte, a narrativa seria precipitada e ficaria aquém da amplitude necessária aos personagens.

Mesmo com as críticas tecidas à obra, Monteiro não deixa de classificar *Ciranda de Pedra* como ótimo romance, conforme finaliza sua crítica: “Nunca fosse outra a ‘censura’ a um romancista! Censura-elogio, que nos dá a medida de quanto podemos esperar de Lúgia Fagundes Teles, que estreando-se (sic) com um primeiro romance desta categoria, nos deu realmente ‘um grande livro’, como já disse Carlos Drummond de Andrade” (MONTEIRO 1964: 235).

A anotação de 11 de fevereiro da obra *Diário Crítico*, de Sérgio Milliet, traz um comentário sobre o lançamento de *Ciranda de Pedra*, no qual comenta não ser surpresa que Lygia Fagundes Telles optasse por também adentrar no gênero romance:

Fevereiro, 11 – Era de esperar que Lígia Fagundes Telles enveredasse pelo caminho do romance, dada facilidade com que se move dentro dos temas complexos, o dom de observação que leva a análises ousadas e prudentes a um tempo. E principalmente essa grande dose de simpatia que a caracteriza, impelindo-a a uma identificação perfeita com seus personagens. Talvez lhe faltasse para lançar-se, antes, ao romance, uma experiência maior. Daí o treinamento necessário, o serviço militar da série de contos, muitos dos quais já participavam do romance. (MILLIET 1958: 20)

Em *História concisa da literatura brasileira*, Alfredo Bosi classifica a obra romanesca de Lygia Fagundes Telles como sendo de tensão interiorizada, classificação da obra em que o herói não se dispõe a enfrentar a antinomia eu/mundo pela ação: evade-se, subjetivando o conflito (1970: 440). Ele situa a autora entre os escritores que alcançaram a maturidade literária nas décadas 40 e 50, e comenta, acerca do conjunto de sua obra: “Fixa, em uma linguagem límpida e nervosa, o clima saturado de certas famílias paulistas cujos descendentes já não têm 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 1970: 472).

Afrânio Coutinho faz um breve comentário acerca do romance em *A literatura no Brasil*, publicado em 1971. O autor menciona que Lygia Fagundes Telles e Macedo Miranda deram sua contribuição, ainda que de maneira mais comedida, ao revigoração do romance no Brasil a partir da década de 40. (COUTINHO 1971: 208). E ele comenta que “agrada o romance da primeira, *Ciranda de Pedras*(sic), embora uma certa influência estrangeira marcante” (COUTINHO 1971: 208).

Antonio Candido comenta sobre a autora e sua obra em *A educação pela noite e outros ensaios*:

Em Lígia Fagundes Telles (maturidade literária com *Ciranda de pedra*, 1954), que 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. (1989: 206)

O crítico inclui a escritora entre os autores que “representam a boa linha média que caracteriza a ficção brasileira dos anos 50 e 60”(CANDIDO 1989: 206), que seriam, em sua opinião, a safra de autores que liquidaram o regionalismo e promoveram o fortalecimento do romance urbano.

Em *História da Literatura Brasileira*, Luciana Stegagno Picchio comenta sobre o grande sucesso de *Ciranda de Pedra*, que “nos anos oitenta foi adaptado numa das telenovelas mais famosas no Brasil e no exterior” (PICCHIO1997: 649). Ela destaca a maestria com que Lygia Fagundes 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: 649).

Vicente Ataíde fala sobre personagens da autora em *A narrativa de ficção*. Embora dedicando as 21 páginas de sua análise quase que totalmente à obra contística da autora, Ataíde comenta sobre a recorrência de certos personagens secundários, que reaparecem em outras obras, como é o caso da empregada alemã, que faz parte da trama de *Ciranda de Pedra* e retorna no conto “O Tesouro”. Ele afirma que as personagens secundárias da obra de Lygia são planas e não evoluem com a narrativa, e que “a riqueza maior da escritora são os protagonistas de suas narrativas” (ATAÍDE 1973: 101).

No primeiro volume de *Pontos de vista*, Wilson Martins fala sobre a transição de Lygia Fagundes Telles do gênero conto para o romance, com a publicação de *Ciranda de Pedra*. O crítico defende a ideia de que a autora sempre teve vocação para o romance, e que seus contos têm a característica recorrente de parecerem romances reduzidos, porém, sem a qualidade de sua produção romanesca. Ele comenta que embora os contos sejam particularmente densos, não há possibilidade de explorar o desenvolvimento normal da ação e o estudo psicológico dos personagens (MARTINS 1991: 499). Em *Ciranda de Pedra*, Martins aponta que a escritora encontrou o gênero em que produz com maestria. Para o crítico, Lygia “manifesta um senso extraordinário da arquitetura romanesca, do equilíbrio entre a ação e os personagens que a vivem, da sincronia entre o desdobramento da primeira e a evolução psicológica dos segundos” (MARTINS 1991: 500). O autor elogia a capacidade da autora de criar personagens humanos, de mostrar a sua intimidade, o cotidiano de suas vidas, sem que estes personagens pareçam artificiais. Ele aponta que esta naturalidade se reflete nos diálogos de

Ciranda de Pedra, que não incorrem no erro de atribuir uma fala demasiadamente adulta e perfeita a personagens com idade inferior à que se esperaria este tipo de diálogo, ou ao contrário, infantilizá-los excessivamente. Martins comenta que o romance atinge sucesso absoluto neste quesito, uma vez que todos os personagens “falam sempre a língua que esperamos que falem” (MARTINS 1991: 500).

O autor faz algumas críticas sobre a obra no tocante à brusca transição entre a primeira e a segunda parte do romance, o que em sua opinião comprometeria a percepção da maturidade que a personagem principal adquiriu com o passar dos anos. Ele faz restrições também a certa repetição estilística nas últimas páginas do romance, quando os personagens repetem demasiadamente gestos e expressões fisionômicas, como o entrelaçar de dedos, o movimento da boca sem emitir som algum, ações que, em sua opinião, empobrecem estilisticamente a obra.

Em 1972, Kátia Oliveira lança o livro *Técnica narrativa em Lygia Fagundes Telles*, segundo volume da coleção *Cadernos Universitários*, pela editora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. A obra faz uma análise do estilo de narrativa e técnicas utilizadas pela autora em *Ciranda de Pedra* e *As meninas*, no que tange aos cenários exteriores e interiores dos romances, análise das protagonistas e as dimensões do tempo nas duas obras. Oliveira tem uma leitura diferente acerca da repetição de gestos e expressões dos personagens:

Da mesma forma, o cuidado de Lygia 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 à idade adulta, já agora claramente colocado pela autora com 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 idéias diante do leitor, à maneira de coisas (OLIVEIRA 1972: 27-28, grifo nosso).

Como se pôde observar frente aos vários comentários sobre *Ciranda de Pedra*, ainda que com algumas deficiências apontadas, bastante compreensíveis em se tratando ser esta a obra de estreia da autora no gênero, o romance não passou despercebido pela crítica, o que confirma a qualidade excepcional da obra.

1.3 FORTUNA CRÍTICA

A obra de Lygia Fagundes Telles tem sido bastante estudada, sobretudo sua produção contística, o que pode ser explicado compreensivelmente em função de ser em número bastante superior em relação aos demais gêneros literários escritos pela autora. Quanto a seus quatro romances, têm sido frequentemente analisados sob a ótica da condição feminina nas obras, devido ao caráter marcante que estas personagens apresentam, especialmente em seus romances. Apesar da aparente fragilidade emocional de algumas personagens, como no caso da protagonista de *Ciranda de Pedra*, elas desempenham papéis essenciais na trama dos romances. Outras, como é o caso de Lorena e Lia, de *As meninas*, são explicitamente fortes e engajadas nos movimentos sociais de resistência à ditadura militar, ambiente em que se passa a história. Mesmo a decadente Rosa de *As horas nuas* não deixa de ter em si o germe da loucura, a força autodestrutiva que não a deixa passar despercebida.

Em função da recorrência das personagens femininas nos romances da autora, os estudos acadêmicos em sua maioria se dedicam à análise da temática feminina destas obras, conforme se pode observar na descrição das teses e dissertações encontradas sobre *Ciranda de Pedra* a partir do início da década de 1990.

Em 1993, Janaina Cassia de Souza Nascimento defende a dissertação de mestrado *Estilhaçamento e recomposição: uma leitura da ficção de Lygia Fagundes Telles*, na Universidade Federal do Rio de Janeiro. Ela analisa a condição feminina nas obras *Ciranda de Pedra*, *As meninas*, *As horas nuas* e *Verão no Aquário*. Através da análise do discurso das personagens, a autora faz uma leitura dos textos sob a ótica dos problemas do universo feminino, como a família, a maternidade, o casamento e, sobretudo, os preconceitos enfrentados pelas mulheres na sociedade.

No mesmo ano, Patrícia Romana T. Bergamaschi defende na Universidade de São Paulo a dissertação “Lygia Fagundes Telles: Incurções artísticas no universo feminino”. O trabalho enfoca a personagem nos quatro romances. Ela se utiliza de uma abordagem histórica, literária e artística para fazer uma reflexão crítica e comparativa das obras com a situação da mulher brasileira da década de 50. Bergamaschi defende também que a análise das personagens é

referência para observar a evolução da obra romanesca da autora, e também como ponto de referência para correspondências pictóricas.

O processo de busca de identidade da personagem feminina é o tema da tese “Interferindo no Cânone: a questão do *Bildungsroman* feminino com elementos góticos”, defendida em 1998 por Cíntia Carla Moreira Schwantes, na Universidade Federal do Rio Grande do Sul. A autora analisa as obras *Ciranda de Pedra*, de Lygia Fagundes Telles, *The Bell Jar*, de Sylvia Plath, *Fuga*, de Tânia JamardoFaillace e *Thankyou*, de Margaret Drabble. O trabalho faz uma reflexão de como o *bildungsroman*, definido como um gênero especialmente utilizado para o estabelecimento de uma identidade própria masculina, é utilizado como recurso para representar a passagem da adolescência para a idade adulta das personagens femininas. Porém, como o gênero é originalmente adequado à formação de personagens masculinos, ao utilizarem o recurso em suas obras, as autoras enfrentariam problemas de representação do feminino, os quais contornam inserindo alguns artifícios narrativos, como a inclusão de elementos góticos nas narrativas de formação destas protagonistas. A tese defende também que, ao fazer a transposição do *bildungsroman* para o personagem feminino, ocorre uma ruptura social, uma vez que estas personagens, ao contrário de seus pares do sexo oposto, não têm o apoio social para realizarem suas emoções e aspirações. Por consequência, são obrigadas a renunciar a alguns privilégios oferecidos pela sociedade patriarcal para possam vivenciar essas aspirações. Os romances analisados contribuem, segundo Cíntia Schwantes, para a criação de protagonistas femininas que, apesar de vitimizadas, são capazes de tomar decisões importantes e defender seus pontos de vista.

A dissertação de Cláudia Regina Manzollillo Madeira, defendida em 1999 na Universidade Federal do Rio de Janeiro, com o título “Perfis Femininos na ficção de Lygia Fagundes Telles”, analisa comparativamente perfis das personagens femininas de Lygia Fagundes Telles. Manzollillo se utiliza de referenciais etários, comportamentais e relacionais para estabelecer semelhanças e afinidades entre as inúmeras mulheres da ficção de Lygia. Ela usa também a figura dos arquétipos de Jung para fazer uma análise das protagonistas Virgínia, de *Ciranda de Pedra*, Lorena, Lia e Ana Clara, de *As meninas*, Rosa Ambrosio de *As Horas Nuas* e Patrícia e Raíza de *Verão no aquário*, para fazer comparações de como essas personagens funcionaram como paradigmas para as personagens femininas da

contística da autora. Manzólllo distingue três perfis básicos na análise das personagens: as jovens em busca da transcendência, as mulheres maduras, vivendo a crise do envelhecimento, e o par mãe-filha, que tem uma relação delicada. Por meio desta análise, é delineada uma “linhagem de mulheres” na produção literária da escritora.

A recepção crítica da obra de Lygia Fagundes Telles é o tema da dissertação “Alguns aspectos da recepção crítica de Lygia Fagundes Telles”, de Maria de Lourdes Macedo defendida em 2000 na Universidade Federal de Santa Catarina. O trabalho procura analisar a produção literária de Telles e sua recepção pela crítica brasileira. Dividido em duas partes, o trabalho enfoca na primeira parte aspectos do trabalho de criação literária da autora, baseados em dados biográficos, entrevista e testemunhos. Defende também que os textos publicados por Lygia Fagundes Telles sobre outros autores foram pouco críticos, atendo-se principalmente à apresentação de autores novos e notícias ligadas à vida literária de São Paulo. Na segunda parte do trabalho, Macedo reúne reproduções de documentos importantes para o *corpus* da pesquisa, apresentando também a reprodução de curiosidades referentes ao processo receptivo das obras de Telles, como críticas publicadas em capas e contracapas, além dos discursos de boas vindas às academias de letras, e também a relação bibliográfica completa da produção literária da autora e da crítica correspondente.

Em 2001, Tereza de Moraes defende tese na Universidade de São Paulo com o título “Literatura e escritura: caminhos da liberação feminina”. O trabalho analisa a narrativa feminina moderna no Brasil e em Portugal, e questiona como se processam estas narrativas, quais os seus recursos de construção característicos, as marcas discursivo-ideológicas implícitas neste tipo de narrativa e suas relações com os contextos sócio-políticos-culturais. O *corpus* do trabalho foram as obras *Caminho de Pedras*, de Raquel de Queiroz; *Voltar atrás para que ?*, de Irene Lisboa; *Ciranda de Pedra*, de Lygia Fagundes Telles; *Paisagem sem Barcos*, de Maria Judite Carvalho; *Uma Aprendizagem ou o Livro dos Prazeres*, de Clarice Lispector e *Os Guarda-chuvas cintilantes*, de Teolinda Gersão. Moraes conclui que nestas narrativas de autoria feminina são encontrados elementos de confronto, ruptura, transgressão e superação de valores, e que o fio condutor deste processo emancipatório é a escrita, que seria então o caminho para a liberação da mulher.

Os rituais de passagem são o objeto de estudo da tese “A dor do passar: a cerimônia ficcional de Lygia Fagundes Telles”, defendida em 2004 por José Carlos DussaratRiter, na Universidade Estadual do Rio Grande do Sul. O trabalho analisa a presença dos rituais de passagem nos romances *Ciranda de Pedra*, *Verão no aquário*, *As meninas* e *As horas nuas*, identificando-os como tema recorrentes nos romances, e como recurso estrutural para que as protagonistas, que inicialmente estão em estado apático, sejam impelidas ao movimento. Inicia-se então uma cerimônia ritual em que a rememoração e o domínio da palavra são elementos essenciais na conquista de uma nova esfera existencial. Tendo como centro a presença dos rituais, Riter mostra as viagens, reais ou imaginárias das personagens, bem como a retomada de situações do passado, as quais se tornam os elementos fundamentais para a passagem do personagem. Ele também analisa a maneira de se fazer literatura como uma cerimônia ritual, já que a autora problematiza as fronteiras entre invenção e memória.

Conforme se pôde observar frente aos trabalhos acadêmicos encontrados sobre a obra *Ciranda de Pedra*, há uma recorrência bastante intensa dos estudos tanto sobre a personagem como sobre o universo feminino no romance, em função da força destas personagens femininas, como já comentamos.

1.4 SOBRE *CIRANDA DE PEDRA*

Obra chamada por Adolfo Casais Monteiro de *romance de formação*, *Ciranda de Pedra* carrega em si a perspectiva de um processo de mortes e perdas afetivas como elementos essenciais à trama. Estas perdas pairam sobre todos os personagens, ainda que frequentemente de maneira sutil, seja na forma da morte das relações sagradas familiares, na perda das ilusões, das crenças metafísicas ou ainda na própria morte física.

A trama se passa em dois núcleos distintos de personagens, e sua divisão temporal é também definida em dois momentos, que correspondem ao período da infância da protagonista, e um segundo momento, após seu retorno do internato, já uma jovem adulta.

Na primeira parte da obra temos acesso à vida de Virgínia. Moradores de uma casa modesta em um subúrbio, ali residem Virgínia, menina sensível e profundamente afetada pela doença da mãe e pela conseqüente privação

de seu afeto; Laura, sua mãe, que sofre de uma grave doença mental; Daniel, amante e médico de Laura, que a trata até sua morte, e Luciana, empregada que se esforça para minimizar as privações que a família sofre, decorrentes da bancarrota financeira causada pelos gastos com a enferma.

Laura é uma mulher atormentada pela doença mental que a acompanha há anos, e que no momento em que surge no enredo, dá mostras de sensível piora. Ela vive em seu quarto, com janelas sempre fechadas e luzes acesas. À medida que o romance vai sendo desvelado, percebe-se que Laura nunca esteve plenamente adaptada ao meio social em que vivia, e que seu casamento com Natércio, seu ex-marido, baseava-se em convenções sociais. Um indício da incompatibilidade deste relacionamento é o comentário do marido na noite em que conhece Daniel: “Por que essa flor?, perguntou ele. Qualquer prima-dona de subúrbio gostaria de usar uma flor assim” (CP: 33). Ironicamente, é nesta mesma noite que ela conhece Daniel, por quem se apaixona e decide abandonar o marido e a vida abastada em que vivia. A relação de Virgínia com a mãe é pautada pelos momentos de lucidez da enferma, nos quais tenta manter um laço afetivo com a menina, mas que se mostram insuficientes, já que a demência vai se agravando a cada dia. Laura tem delírios em que imagina que há raízes nascendo em suas mãos, e só se acalma quando Daniel chega para “arrancá-las”, uma a uma, de suas mãos magras: “Gravemente, Daniel examinou-lhe as mãos crispadas. E devagar foi alisando dedo por dedo, tirando algo invisível de cada um e atirando longe. – Agora esta aqui... agora esta... Pronto, já arranquei todas, está vendo? Todas!” (CP: 36).

Daniel cuida de Laura até sua morte. O personagem sente profunda culpa por tê-la tirado de uma vida confortável, e acredita que a doença da amada seria um castigo divino por terem sido adúlteros. Daniel é retratado como um homem retraído, abalado emocionalmente pelos anos de cuidados à doente, e pela culpa de ter sido o pivô de sua desgraça. Ele tem um relacionamento superficial com Virgínia, já que ela rejeita suas tentativas de aproximação em virtude da mágoa de ter sido tirada da casa do pai, e por passar privações enquanto as duas irmãs, Otávia e Bruna, vivem confortavelmente. Na primeira parte do romance vemos alguns lampejos da semelhança entre Daniel e Virgínia, como no comportamento introspectivo e discreto, na sensibilidade aguçada de ambos: “Você é a cara dele. Tem até os mesmos gestos, o mesmo jeito de andar assim na ponta dos pés, para não chamar a atenção dos outros. [...] Ele também entrelaçava os dedos assim

mesmo” (CP: 88). Posteriormente essas semelhanças denunciarão o parentesco entre pai e filha, revelação a que Virgínia só tem acesso quando Daniel já não está mais ao seu alcance. Quando Laura finalmente morre, Virgínia vai morar na casa de Natércio, e Daniel se suicida: “Aí é que está a coisa. Agora não adianta mais. – Não adianta? – Não – repetiu ela vagarosamente, como se as palavras, viscosas, pesadas, se recusassem a sair-lhe da boca. Daniel se matou ontem com um tiro no ouvido. Ele está morto” (CP: 90). Em meio aos cuidados com a casa está Luciana. Órfã, viveu muitos anos com sua irmã em um asilo de freiras. Personagem um tanto obscura, que não se revela plenamente, e antes que seja desnudada sai repentinamente da trama. Luciana é retratada por Virgínia como uma mulher dura, que não gosta da menina, e que teria descendência africana, porém disfarça essa ascendência. A personagem nutre uma paixão secreta por Daniel, sentimento que, apesar de insinuado em alguns momentos da narrativa por Virgínia, só é plenamente revelado quando Luciana relata a morte de Daniel à Virgínia.

Virgínia visita as irmãs e Natércio às terças-feiras, e lá conhece o grupo que permanecerá unido até o fim da trama: Otávia, Bruna, e os vizinhos Conrado, por quem Virgínia se apaixona, e os irmãos Afonso e Letícia, compõem o grupo fechado que a protagonista compara aos anões de pedra do jardim, que dançam para sempre em uma ciranda estática da qual ela sempre é excluída: “Afonso!” – exclamou arrancando furiosamente um punhado de grama e atirando-o na cara de pedra. As folhinhas resvalaram e a figura continuou limpa. Virgínia então subiu nos ombros do anão, ‘vamos, abra a roda que eu quero passar!’” (CP: 80). Cuidando do grupo está Frau Herta, governanta alemã que hostiliza Virgínia e ama Otávia acima de tudo.

Poucos dias antes da morte de Laura, Virgínia se muda para a casa de Natércio, e ao saber da morte da mãe fica extremamente abalada, porém, em choque, recusa-se a comparecer ao enterro. Sua ausência, entretanto, afeta-a profundamente, e a personagem fica obsessiva em relação à morte da mãe e pergunta insistentemente às irmãs se ela estava bonita, se parecia serena, no que é rudemente rechaçada: “Você já fez muitas perguntas, chega! Tenho ódio desta conversa, não me fale mais nisto, chega, ouviu, Virgínia? Se você continuar, vou falar com o pai, está me ouvindo? Se queria tanto ver tudo, por que foi ficar daquele jeito?” (CP: 85). Inicia-se então um processo inacabado de luto, que acompanha a personagem por toda a sua infância e parte de sua vida adulta, que somente é

finalizado no final do enredo, ou seja, quando Virgínia finalmente completa a trajetória de perdas e adentra então em um processo de renascimento, conforme veremos mais detalhadamente no próximo capítulo deste trabalho.

Três dias depois da morte de Laura, Luciana vai até a nova casa da menina e lhe dá a notícia de que tio Daniel, como ela o chamava, é na verdade seu pai, e que se suicidou após o enterro de sua mãe. Esta intervenção da personagem atua no romance como o elemento de ruptura entre Virgínia e sua vida anterior, já que com a partida de Luciana para um destino ignorado, o último elo entre Virgínia e sua vida anterior é cortado. A partir deste acontecimento, o primeiro núcleo de personagens é desfeito, e ela passa a integrar outro grupo quando vai morar na casa de Natércio.

Abalada pelas revelações de Luciana, Virgínia finalmente compreende o motivo de sua vida separada do suposto pai e das irmãs. Profundamente desesperada, ela percebe que a vida na nova casa não será fantástica como imaginava, já que a recepção de Natércio é fria e distante, e as duas irmãs a tratam com distanciamento, no caso de Otávia, ou com severidade, no caso de Bruna, que não perdoa a mãe por ter cometido adultério, e, portanto, Laura estaria condenada ao inferno. Afonso e Letícia a tratam com descaso e cinismo, e Conrado, único personagem que parece nutrir simpatia pela menina, omite-se em uma aparente timidez que o impede de defendê-la. Virgínia se dá conta de que não é possível voltar atrás, e que sua vida está irremediavelmente ligada a pessoas que não a querem. Descontrolada, ela arranca uma Bíblia da estante, símbolo da condenação de sua mãe, e a joga pela janela, em direção à tempestade que caía. Este gesto marca emblematicamente a morte de sua crença na religião. Quando conversa com Natércio sobre seu ingresso na nova escola, Virgínia pede para ficar interna no colégio, pedido que é aceito por ele com certo alívio, já que a presença da menina na casa causa-lhe constrangimento. Há então uma elipse do período em que a personagem vive no internato, e o romance inicia sua segunda parte, quando Virgínia prepara-se para retornar à casa da família.

A segunda parte do romance inicia-se com Virgínia ainda no internato, preparando suas malas para o retorno. Com base em alguns pensamentos da personagem inseridos na narrativa sobre os anos ali passados, pode-se perceber que a solidão a acompanhou por todos os anos, e as constantes tentativas das freiras em inculcar na personagem a crença religiosa só aumentam seu

distanciamento e sua descrença. Há também uma tênue insinuação sobre umarelacão homoafetiva de Virgínia com uma companheira de quarto, que, no entanto, não chega a ser confirmada.

Ao chegar à casa de Natércio, a personagem encontra os mesmos personagens unidos, ainda que com uma configuração um tanto diversa à da infância. Bruna está casada com Afonso, e tem um caso com um atleta. Afonso, que se tornou arquiteto, é sustentado por Natércio, e diz estar escrevendo um livro de poesias concretas, que nunca é publicado ou mesmo terminado. Otávia dedica-se à pintura e a seus casos amorosos, sem grande compromisso com nenhum dos dois. Letícia tornou-se uma renomada tenista, e se descobre homossexual. Após a morte de sua mãe e a longa viagem do pai, Conrado muda-se para a chácara da família. Frau Herta, bastante doente, já não trabalha mais para a família, sendo substituída por Inocência, a nova governanta. Natércio ainda mora na mesma casa, e se mostra cada vez mais soturno e amargurado. Virgínia, porém percebe que seus fantasmas não a abandonaram. A rejeição, a solidão, e o sentimento de inadequação ainda a perseguem mesmo após tantos anos.

A partir de então, ela enreda os personagens em uma trama de vingança que tece ao redor de todos. Desejada por todos os membros da ciranda, com exceção talvez de Otávia, sempre *blasé*, a personagem utiliza todo o poder de atração que agora possui para destruir um a um os integrantes do grupo. Apenas Conrado fica a salvo da vingança, pois ela ainda o ama.

Desejada por Afonso, que a assedia com insistência, ela flerta com o marido de Bruna, causando sofrimento à meia-irmã, mas não concretiza o caso com o personagem, frustrando-o imensamente. Na noite de natal ela se entrega ao amante de Bruna, ferindo-a violentamente. Mas ela própria não escapa ao sofrimento que sua vingança inflige a todos. Desolada pela intimidade de Conrado e Otávia, os quais Virgínia supõe terem um caso, ela se oferece a Rogério como que em sacrifício, como diz a Letícia: “fiz isso só para me esfrangalhar. Fiz assim, a frio, entende?” (CP: 177). No outro dia, duramente criticada por Letícia pelo ocorrido, ela se entrega à tenista, supondo que a semelhança física entre os irmãos possa mitigar a dor de não ter seu amor correspondido por Conrado. Dias depois, Otávia revela a Virgínia que Conrado nunca foi seu amante, e nem de mulher alguma, pois é impotente.

A vingança que Virgínia lança sobre todos os personagens do enredo desestrutura a aparente harmonia da vida dos integrantes da ciranda. Mas ela também está ferida: “- Então pensei que pudesse arrasá-los. E só me arrasei a mim mesma” (CP: 178). A protagonista anuncia a Natércio que irá fazer uma longa viagem de navio, sem destino definido e sem data de retorno.

Virgínia vai até a chácara de Conrado para se despedir, e ele confessa seu amor, que nunca pôde ser consumado. Ela recebe a declaração que desde a infância sempre sonhou ouvir. Conrado a amava, mas já não era possível manter o equilíbrio precário da ciranda, totalmente desfeita por suas ações de vingança. Ela se despede e pede que ele espere no caminho cercado de árvores, até que ela se volte e o olhe uma última vez. O romance termina de forma vaga e melancólica, dando mais uma vez a ideia de incerteza sobre o destino dos personagens:

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. (CP: 204)

Para Kátia Oliveira, os fatos do romance, por si só, não configuram uma problemática que sustente a narrativa. É a ação psicológica, o ambiente e o mundo interior das personagens que animam a trama, que movem a teia de relações que constituem a obra. Para a autora, “o ambiente serve de ponte para a compreensão do estado emocional das personagens” (OLIVEIRA 1972: 20).

O narrador do romance é onisciente, porém os diálogos e as reações dos personagens são tão ou mais importantes para que estes sejam desvendados. Em *Ciranda de Pedra*, o narrador não fornece todas as informações sobre o mundo interior dos personagens, os quais vão se revelando por meio de suas próprias palavras. Nenhuma dessas revelações, porém, são óbvias. Todas as ações e informações vão sendo inseridas na trama de forma velada, até que um fato importante venha à tona. A sutileza na narração é a tônica de *Ciranda de Pedra*.

Pode-se classificar a obra como romance aberto, conforme a definição de Vítor Manuel de Aguiar e Silva:

O romance aberto contrasta profundamente com o termo de um romance fechado: no caso deste, o leitor fica a conhecer a sorte final de todas as personagens e as derradeiras conseqüências da diegese romanesca; no caso do romance aberto, pelo contrário, o autor não elucida os seus leitores acerca do destino definitivo das personagens ou acerca do epílogo da diegese. (SILVA 2002: 275)

O próprio final do romance contribui para confirmar esta definição, já que com a partida de Virgínia, não se sabe mais qual será o comportamento de todos os personagens após sua passagem em suas vidas. A viagem da protagonista por tempo indeterminado e para local ignorado também abre uma série de novas situações e descobertas que a personagem irá vivenciar, e que não serão conhecidas pelo leitor, embora sugira certamente uma libertação dos traumas a que estava atrelada, conforme discorreremos mais detalhadamente no próximo capítulo.

A passagem do tempo na obra ocorre em duas linhas que se intercalam e dão o tom da narrativa, como Kátia Oliveira comenta:

Há o *agora*, que dá corpo à narrativa, ficcional, e o *antes*, que ressurge a cada instante de meditação da protagonista, que dá continuidade aos fatos. Esses dois planos se intercalam de maneira sistemática, sucedendo-se um ao outro. Tal sistematização traz ao leitor o distanciamento do tempo cronológico e sua intensidade, dinamizando constantemente o tempo exterior. (1972: 38)

A autora classifica ainda *Ciranda de Pedra* como romance de introspecção, pois, a despeito da obra ter uma sequência linear de acontecimentos, que compõem uma linha temporal e permite ao leitor acompanhar os principais fatos do enredo, o passado se interpõe a todo momento na narrativa, conduzindo a trama a uma atmosfera de introspecção, em que o que realmente importa é compreender o mundo interior dos personagens, sem o qual a história se limitaria a uma sequência pouco atrativa de acontecimentos.

Ainda acerca da atmosfera introspectiva da obra, Kátia Oliveira aponta uma importante característica em relação à maneira como o tempo é mostrado tanto em *Ciranda de Pedra* como em *As meninas*: “Não aparecem, ao longo da narrativa dos dois romances os verbos *recordar* e *lembrar*, tornando real a atmosfera de angústia, de busca do sentido da vida humana entre as recordações, o presente e o futuro” (OLIVEIRA 1972: 42).

Na definição de Vítor Manuel de Aguiar e Silva, o romance seria tipologicamente classificado como romance de personagem:

Romance que se caracteriza pela existência de uma única personagem central, que o autor desenha e estuda demoradamente e à qual obedece todo o desenvolvimento do romance. Trata-se, freqüentemente, de um romance propenso para o subjectivismo lírico e para o tom confessional. (SILVA 2002: 250)

Sobre a personagem principal, pode-se classificar Virgínia como protagonista, mas não como heroína do romance, pois conforme defende Silva, o conceito de herói estaria ligado aos códigos culturais, éticos e ideológicos de uma determinada época histórica e social (SILVA 2002: 258). A protagonista estaria certamente afastada da definição de heroína da época em que o romance é ambientado, ou seja, no Brasil da década de 50, em uma família rica e tradicional. Filha de uma mulher separada e mentalmente perturbada, Virgínia está consequentemente à margem, social e afetivamente, da família a que tanto deseja pertencer. Ela seria, na concepção de Silva, a personificação do anti-herói:

Noutros contextos históricos e sociológicos, pelo contrário, pode ser valorizada por um movimento artístico, por um grupo de escritores ou até por um escritor isolado, a transgressão dos códigos prevaletentes numa dada sociedade: o herói, em vez de se conformar com os paradigmas aceitos e exaltados pela maioria da comunidade, aparece como um indivíduo em ruptura e conflito com tais paradigmas, valorizando o que a norma social rejeita e reprime (homossexualidade, adultério, sadismo, etc.). Nestas condições, o herói assume o estatuto de **anti-herói** quando perspectivado e julgado segundo a ótica dos códigos sociais maioritariamente prevaletentes (SILVA 2002: 258-259).

Em *Ciranda de Pedra*, o retrato da protagonista não é mostrado nas primeiras páginas do livro, e tampouco descrito pelo narrador. Apenas seu nome é revelado no início do romance, e seu perfil vai sendo delineado de maneira sutil por meio dos diálogos da personagem com outras figuras secundárias na narrativa. Sobre as personagens secundárias, Kátia Oliveira observa que elas “são planas, e não evoluem com a narrativa – suas atitudes são sempre as mesmas, reagindo de modo sempre idêntico diante dos fatos” (OLIVEIRA 1972: 35). Embora haja algumas poucas mudanças na vida destes personagens, como, por exemplo, a transformação de Letícia de menina magra e tímida em tenista famosa, a maneira como estão

agrupados em uma configuração social em que o ócio, o tédio e a falta de perspectivas de mudança é a tônica dominante não se altera da infância até a vida adulta.

Lygia Fagundes Telles escreve *Ciranda de Pedraem* uma época de profundas restrições sociais em relação à emancipação intelectual da mulher e a qualquer manifestação social ou artística que ferisse as convenções sociais vigentes. O romance é escrito na década de 1950, período temporal em que o enredo é também ambientado. Não se pode, desta forma, ignorar que esta mesma rigidez social é retratada no enredo da obra, em especial quando se refere à sua protagonista, Virgínia. A própria autora relata em várias entrevistas suas dificuldades quando assume publicamente sua condição de escritora. Críticas sobre sua capacidade artística eram frequentes, assim como frequentes também os “conselhos” para que procurasse um marido, ao invés de se meter a ser escritora. Pode-se então pensar até que ponto Virgínia acaba por incorporar as características da própria Lygia ao também ser uma transgressora, ainda que involuntária, dos costumes da época. Filha ilegítima de mãe louca, a personagem sofre uma mácula social que a impede de pertencer ao círculo familiar e de amigos desejado, tanto pelo estigma de sua ilegitimidade como pela loucura materna. Ela é simbolicamente dada em sacrifício, ou seja, afastada do convívio da família pretensamente bem estruturada para que o restante do grupo possa permanecer intacto.

Essa marca psicológica elencada pode ser encontrada no conjunto da obra de Lygia Fagundes Telles, como apontado por Bosi, que aponta sua “tensão interiorizada” (BOSI 1970:440). A autora descende de uma tradição de escritores modernos, cuja concepção do romance inclui a preocupação com o mundo interior dos personagens. No ensaio *Sobre a modernidade*, Charles Baudelaire discute sobre o papel do artista dentro da sociedade, em especial a francesa, onde vivia. Com o crescimento das cidades e a ascensão da burguesia, a rapidez, a futilidade e a transitoriedade é agora a tônica dominante deste novo homem burguês que caminha e domina os bulevares. Não há mais espaço para os grandes heróis épicos, e o esvaziamento das relações obriga o artista a refletir sobre o estranho mundo que o cerca, e a repensar também a maneira como faz sua arte. O trecho seguinte exemplifica como este artista solitário busca extrair sentido da superficialidade que o cerca:

Assim ele vai, corre, procura. O quê? Certamente esse homem, tal como o descrevi, esse solitário dotado de uma imaginação ativa, sempre viajando através do grande deserto de homens, tem um objetivo mais elevado do que o de um simples flâneur, um objetivo mais geral, diverso do prazer efêmero da circunstância. Ele busca esse algo, ao qual se permitirá chamar de Modernidade; pois não me ocorre melhor palavra para exprimir a idéia em questão. Trata-se, para ele, de tirar da moda o que esta pode conter de poético no histórico, de extrair o eterno do transitório (BAUDELAIRE 1996: 24-25).

Desta forma, há então um adentramento no mundo interior do personagem, seja na pintura, seja na literatura, já que o exterior pouco oferece para a imaginação do artista, ainda que ele procure sua inspiração na própria metrópole que critica. Embora já existissem obras consideradas de cunho psicológico antes do século XIX, como é o caso de *As ligações perigosas*, de Choderlos de Laclos, publicada em 1782, verificamos ser a partir do ensaio de Baudelaire que estas obras começam a ser pensadas dentro do viés da modernidade. Telles se insere, dentro deste contexto, em um grupo de escritores que foram considerados pela crítica em geral como autores de romances psicológicos, entre os quais podem ser citadas as obras *Ulisses*, de James Joyce, *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, *São Bernardo*, de Graciliano Ramos, *A menina morta*, de Cornelio Penna, *Crônica da casa assassinada*, de Lúcio Cardoso e o conjunto das obras de Clarice Lispector e Virgínia Woolf.

Ao se pensar naquilo que a crítica literária tem percebido como romance psicológico, ou seja, mantida as complexidades do enredo ao nível dos relacionamentos sociais, e o romance introspectivo, que “invade a subconsciência e a inconsciência, o que equivale a perquirir o mundo da memória, dos sonhos, dos devaneios, dos monólogos interiores, dos lapsos de linguagem, das associações involuntárias” (MOISÉS 1970: 99), permitindo maior complexidade do enredo, é possível fazer um contraponto interessante com as definições de Carl Gustav Jung acerca das diferenças entre as obras *psicológica* e *visionária*. O autor divide as obras literárias em duas categorias, chamadas de *modo psicológico de criar* e *modo visionário*. Para ele, o modo psicológico pouco oferece para uma análise psicológica mais aguçada dos personagens, já que se explicam por si mesmas, não necessitando de uma análise mais acurada. Os temas das obras de arte pertencentes ao modo psicológico abordam, segundo Jung, dramas e paixões humanas, “trata-se da paixão e de suas vicissitudes, dos destinos e de seus

sofrimentos, da natureza eterna, seus horrores e belezas” (JUNG 1991a: 78). Seus autores utilizam a psicologia para explicar os comportamentos humanos, de certa forma universalizando-os, porém, deixando pouca margem para qualquer estudo mais aprofundado de cunho literário ou psicológico, uma vez que qualquer explicação já seria explicitada na obra. Nise da Silveira, discípula de Jung, aponta como excelentes exemplos de obras psicológicas os romances e contos de Machado de Assis, pois, “por intermédio dessas obras o leitor ganha a possibilidade de penetrar mais profundamente na alma humana, de tomar consciência de sentimentos e tendências obscuras que aí se movem” (SILVEIRA: 1997: 138).

Já as obras inseridas no *modo visionário*, pelo qual Jung tem franca predileção, têm, segundo ele, mais possibilidades de análise, já que não tentam explicar os símbolos que habitam a obra. A obra visionária causaria estranheza e insegurança ao leitor por evocar angústias e pressentimentos, provocar surpresa, confusão, por vezes repugnância, por fugir do cotidiano do homem comum e penetrar no mundo dos símbolos, dos mistérios de uma realidade psíquica do próprio inconsciente coletivo. Jung diz encontrar exemplos de obras visionárias nos poemas de William Blake e no romance *Ela*, de Rider Haggard, entre outros. Já o *Faust* de Goethe seria um exemplo de obra que contém características dos dois modos. Nise da Silveira confirma esta integração dos dois modos, afirmando que “numerosos graus existem entre esses dois tipos de obra de arte” (SILVEIRA 1997: 139).

Ciranda de Pedra parece-nos realmente ser um exemplo de obra que transita tanto no *modo psicológico* como no *visionário*. Os personagens não são particularmente maus, somente deixam aflorar em seus comportamentos sentimentos por vezes mesquinhos e cruéis inerente ao ser humano, apontando inicialmente para um romance de cunho psicológico. Já o modo visionário aflora em *Ciranda de Pedra* quando percebemos vislumbres de uma realidade simbólica presente em alguns personagens. É o caso de Laura, mãe de Virgínia. Sua loucura repleta de raízes brotando de suas mãos nos leva a pensar que um conteúdo simbólico emerge desta imagem além da mera representação de um personagem louco. A própria presença da água, seja na fonte dos anões de pedra, seja no mar onde Virgínia se lança em viagem, parece ter grande importância simbólica para uma análise mais acurada da obra, não podendo ser ignorada.

A relação de Virgínia com sua mãe surge não somente como um relacionamento problemático entre mãe e filha, mas como a presença de um complexo materno interessantíssimo, parte do inconsciente coletivo e, portanto, parte do conhecimento humano, e que influencia certamente o próprio leitor, que vê na obra o espelhamento de sua própria psique. O *modo visionário*, a nosso ver, aproxima-se do romance introspectivo, na medida em que também se impulsiona em direção ao mundo das memórias e do inconsciente dos personagens, ultrapassando a análise somente das relações sociais e possibilitando uma melhor compreensão da obra. Entendemos, desta forma, que *Ciranda de Pedra* possui elementos do modo introspectivo e também do *modo psicológico* definido por Jung, porém, com considerável influência do *modo visionário*.

Neste contexto, o luto é um componente para uma análise social do processo de perdas que a protagonista sofre ao longo do romance. Ao entrar em luto, o indivíduo é naturalmente posto em separado para que possa chorar o morto. Mas nesta separação existe também um componente que aponta que este afastamento serve não só ao enlutado, mas à própria sociedade, que purga a própria morte e a impede de “conspurcar” a comunidade com sua presença. Após um período variável de luto, o indivíduo está apto a retornar ao convívio com seu grupo social. Como lidar então com uma personagem que não completa este ciclo, permanecendo em luto crônico? Virgínia, em virtude dos estigmas de sua condição social, e por não finalizar seu luto, é afastada do convívio com os outros membros do grupo social a que deseja pertencer. Porém, após o tempo socialmente aceitável de purga do morto, ela acaba por não ser readmitida neste grupo. Esse impedimento causa uma mágoa latente na protagonista que a impulsiona a uma vingança contra os membros de seu círculo social.

Walter Benjamin afirma que “um acontecimento vivido é finito, ou pelo menos encerrado na esfera do vivido, ao passo que o acontecimento lembrado é sem limites porque é apenas uma chave para tudo o que veio antes e depois” (BENJAMIN 1993: 37). Assim ocorre com Virgínia, que se apega a suas lembranças de mágoas passadas e a seu luto crônico, e os usa como impulso para sua vingança. Ela se utiliza simbolicamente das figuras do anjo vingador e da mulher fatal para engendrar sua vingança, e desorganiza todo o contexto social e afetivo dos personagens da ciranda. Esta vingança, porém, não a deixa incólume, e ela cai em um profundo processo de depressão, que, no entanto, longe de deixá-la em

estado irreversível como sua mãe, impulsiona Virgínia a um renascimento. Findo o processo de vingança, ela finaliza também seu luto, e parte então para um afastamento libertário, simbolizado pela longa viagem sem destino a que se lança.

No plano psíquico, os mesmos processos de morte, perda e renascimento estão presentes, porém, apresentam-se de forma diversa. Entendemos que no plano psicológico, esta trajetória pode ser metaforizada nos processos alquímicos da Nigredo, Albedo e Rubedo. No caminho para o entendimento deste processo simbólico, Carl Gustav Jung pode nos ajudar com a obra *Psicologia e alquimia*, brilhante estudo no qual ele relaciona as etapas alquímicas aos processos psíquicos do ser humano em busca da individuação, ou seja, do equilíbrio quase que completo do indivíduo. Entendemos que, paralelamente aos processos sociais que a personagem sofre ao longo do enredo, há um processo psíquico ocorrendo em seu interior que, aliados aos processos externos, completa a transformação que a protagonista sofre ao longo do romance, e que culmina em sua libertação, tanto física quanto psicológica.

Assim, uma análise da obra sob o ponto de vista psicológico faz-se necessária tanto quanto a do ponto de vista sociológico, tanto para verificarmos, obviamente, se nossa hipótese de espelhamento entre os planos físico e psíquico se confirma, mas, fundamentalmente, para uma compreensão mais aprofundada da obra.

CAPÍTULO II A SUPERFÍCIE

2.1 CENAS DE UMA INFÂNCIA PERDIDA

Para compreendermos o processo de morte, perda e renascimento que a personagem Virgínia sofre ao longo do romance, é imprescindível a análise da formação da personalidade da protagonista na infância, a qual irá marcá-la ao longo de toda a sua trajetória dentro do enredo, como também definirá sua relação com os demais personagens dentro da obra. É necessário também verificar em que medida a ausência do afeto parental delimita seu comportamento dentro do romance, e a empurra em direção à vingança.

Em uma entrevista, Lygia Fagundes Telles explica como surgiu a ideia de escrever *Ciranda de Pedra*:

Eu ia andando por uma rua muito elegante aqui de São Paulo e vi uma casa sendo demolida. Eu me lembro que a casa tinha um jardim lindo e uma escada de mármore. A casa já estava sem a parede da frente, exposta. Fiquei muito comovida com aquela imagem e pendi comigo: aqui nesta casa gente amou, viveu, dançou e chorou. Aí, percebi uma fonte débil, com água ainda jorrando. Em volta dela, havia pequenos anões de jardim, que estavam de mãos dadas, em uma ciranda que fechava a fonte. Pensei em uma jovem querendo entrar nessa ciranda de pedra e não conseguindo. Foi assim que nasceu a Virgínia. (TELLES apud PRADO 2008: 01).

A imagem dos anões de pedra é bastante significativa para ilustrar a primeira parte do romance, que mostra a infância de Virgínia. É nesse período que a trajetória de perda e morte se inicia, finalizando somente no final da segunda parte do enredo. É também na primeira parte da obra que podemos perceber como a personalidade da protagonista é formada, como o seu permanente sentimento de inadequação acaba por moldar sua afetividade, ou, mais precisamente, a ausência dela, e como estas perdas a levam a urdir uma elaborada vingança contra os membros da ciranda que a impediram de fazer parte de seu círculo social.

2.2 UMA PERSONALIDADE DESAGREGADA

O conceito de formação da personalidade varia de forma razoável segundo a linha de estudos a que está vinculado. Para Paul H. Mussen, estudioso dos processos de desenvolvimento psicológico infantil, a definição de personalidade seria:

Ampla concepção que abrange globalmente a organização das predisposições de um indivíduo ao meio em que vive. As características (ou traços) pessoais, emoções, motivações, valores, metas e modos de perceber constituem, no todo, aspectos da estrutura da personalidade (MUSSEN 1967: 91).

R. W. Lundin traz em *Personalidade: uma análise de comportamento* uma definição bastante abrangente dos conceitos de personalidade. Ele divide os conceitos sobre o tema em quatro segmentos: *Omnibus*, *Integrativa*, *Hierárquica* e de *Ajustamento*. No grupo *Omnibus* estariam incluídos os teóricos que defendem a personalidade como sendo “a soma total do comportamento de uma pessoa. Tal descrição simplesmente enumerava todas as respostas possíveis. Essas respostas, tomadas em conjunto, constituem a personalidade” (LUNDIN 1975: 05). Na perspectiva *integrativa*, há ênfase em uma organização funcional. A personalidade não seria algo ao acaso, mas teria um núcleo ou um princípio organizador. A função integradora da personalidade pode ser um “impulso básico, uma necessidade ou simplesmente o fato de que, como seres coordenados, organizamos nossos comportamentos em vez de operar como reflexos desconexos e separados” (LUNDIN 1975: 06). A terceira definição de personalidade se denomina *hierárquica*. As definições hierárquicas de personalidade defendem a ideia de demarcação de funções ou camadas de traços. Dois famosos estudiosos do grupo hierárquico são William James e Sigmund Freud. James define o *eu*, como denominava a personalidade, como um “conjunto de camadas de dentro para fora” (LUNDIN 1975: 06). Essas camadas seriam o *eu material* (corpo, bens, família), o *eu espiritual*, que organizaria os traços e tendências opostas, e o *ego puro*, que não estaria de fato separado do *eu espiritual*, sendo de fato um outro lado seu. A definição de personalidade de Freud, estruturada em *id*, *ego* e *superego*, também está incluída no grupo hierárquico. Sobre esta teoria, falaremos mais detalhadamente no próximo tópico. A última definição proposta por Lundin é a de *ajustamento*. Neste grupo, a

personalidade é pensada em termos de características ou comportamentos que possibilitam ao ser humano ajustar-se e viver em seu ambiente. A personalidade seria então os atos que ajudam o indivíduo a manter o equilíbrio com o meio que o cerca: “Quando esse esforços falham, concluímos que se trata de uma personalidade desajustada” (LUNDIN 1975: 07, grifo nosso).

Dentre as várias teorias sobre a formação da personalidade, escolhemos para embasar nossos estudos sobre a personagem principal algumas ideias de Sigmund Freud, que contribui de maneira primordial a função de seus brilhantes estudos sobre o *id*, *ego* e *superego*, e as proposições apresentadas por James Geiwitz, que, baseando-se nos experimentos feitos por Neal Miller e John Dollard na década de 1940 acerca das reações dos indivíduos a situações de frustração, nos traz uma esclarecedora análise da personalidade sob a perspectiva social-cognitiva. Conforme a leitura da primeira parte de *Ciranda de Pedra*, percebemos que a personagem principal claramente possui uma personalidade desagregada, social e afetivamente. Desde o momento em que temos o primeiro contato com Virgínia no romance, ela padece de falta de carinho, recebendo apenas os cuidados básicos e impessoais de Luciana: “onde está a outra? Perguntou Luciana erguendo do chão uma presilha. – Perdi. – Então você vai de fita. – Não, de fita, não! Meu cabelo é liso demais, fica tão feio... – Então vai sem nada – disse Luciana com indiferença” (CP: 12). Isso a afeta de maneira indelével, e a direciona para as ações de vingança que ela irá empreender na segunda parte do romance.

De acordo com a teoria de Freud acerca da personalidade, seus principais componentes são: o *id*, o *ego* e o *superego*. A partir desta tríade ele pode nortear uma série de impulsos, ou pulsões, a que a psique humana estaria submetida, e que seriam mais ou menos comandadas por estes elementos do inconsciente. No *id* estaria a parte mais inconsciente da personalidade, sendo ele mesmo sempre caótico e desorganizado. É também no *id* que se concentram as configurações mentais que nunca se tornaram conscientes, assim como todo conteúdo censurado pela consciência. James Fadiman compara o *id* a “um rei cego cujo poder e autoridade são totais e cerceadores, mas que depende de outros para distribuir e usar de modo adequado seu poder” (FADIMAN 1986: 11). Ainda que “cego”, o *id* tem poder para influenciar a vida do indivíduo, na medida em que “o *ego* tem o hábito de transformar em ação a vontade do *id*, como se fosse sua própria” (FREUD 1996: 39). Esta influência do *id* na protagonista pode ser observada quando

ela manifesta em suas fantasias um desejo autodestrutivo de morrer, censurado pelo *ego* e *superego*, mas livre para aflorar quando ela está só:

Teve um arrepio misturado a uma estranha sensação de gozo. Viu-se morta, com a grinalda da sua primeira comunhão. Trazidas por Frau Herta, vestidas de preto, chegavam Bruna e Otávia, debulhadas em pranto: Nós te desprezamos tanto e agora você está morta! Aos pés do caixão, quase desfalecendo de tanto chorar, o pai lamentava-se: Era minha filhinha predileta, a caçula, a mais linda das três! (CP: 13-14).

Este desejo de morte pode ser analisado também sob o ponto de vista freudiano da pulsão de morte, sobre a qual falaremos mais detalhadamente mais adiante, ainda neste capítulo.

Enquanto o *id* é mantido reprimido e inconsciente, aflorando apenas em situações especiais, o *ego* está em contato com a parte consciente do indivíduo, e se desenvolve a partir do *id* desde o momento em que o bebê toma consciência de sua identidade. É o *ego* que controla os impulsos a que o *id* tenta submeter a psique, e decide se eles serão ou não atendidos, de acordo com as regras de busca do prazer e fuga do desprazer. Assim, o desejo de morte que o *id* de Virgínia expressa em suas fantasias é barrado pelo *ego*, que o repele e devolve ao inconsciente. Finalmente, o *superego* atua como o freio moral dos impulsos mandados pelo *id*. Ele se desenvolve a partir do *ego*, e funciona como uma espécie de censor dos outros dois elementos. É no *superego* que se situam os códigos morais e de conduta que na teoria freudiana formam as inibições de personalidade. Em *Teorias da personalidade*, a relação entre estes três atuantes da psique é explicada de maneira clara por James Fadiman:

A meta fundamental da psique é manter – e recuperar, quando perdido – um nível aceitável de equilíbrio dinâmico que maximiza o prazer e minimiza o desprazer. A energia que é usada para acionar o sistema nasce do *id*, que é de natureza primitiva, instintiva. O *ego*, emergindo do *id*, existe para lidar realisticamente com as pulsões básicas do *id* e também age como mediador entre as forças que operam no *id* e no *superego* e as exigências da realidade externa. O *superego*, emergindo do *ego*, atua como um freio moral ou força contrária aos interesses práticos do *ego*. Ele fixa uma série de normas que definem e limitam a flexibilidade deste último (FADIMAN 1986: 12).

Pode-se refletir, então, que em sua infância, Virgínia sofre um cerceamento do *ego* e do *superego*, pois, apesar de ter fantasias de morte e autodestruição, não concretiza estes desejos. Na vida adulta, porém, ela já está não está tão restringida por estes elementos, e empreende então sua vingança contra os membros da ciranda que a excluíram de seu círculo social. O id então parece atuar de forma intensa, não mais contido pelos outros elementos de sua psique, e o resultado é o caos e a destruição que ela lança sobre todos que a cercam.

Outro ponto importante da teoria freudiana para entendermos a personalidade da personagem principal são os obstáculos ao crescimento da personalidade, denominados de ansiedade e mecanismos de defesa. A principal dificuldade da psique seria então encontrar formas de vencer a ansiedade, a qual pode se desenvolver a partir de eventos traumáticos, como a perda de um objeto ou ente querido, ou mesmo a perda de identidade. Este parece ser o caso da protagonista de *Ciranda de Pedra*: afastada da casa de Natércio em virtude do adultério da mãe, ela sofre duplamente a perda do pertencimento social e a perda da mãe, que mesmo antes de sua morte já não podia mais, em virtude de sua loucura, dar o carinho e a atenção necessários ao desenvolvimento da criança Virgínia. A ansiedade da personagem se manifesta nas atitudes desesperadas em chamar atenção para seu sofrimento, demonstradas por meio de uma agressividade que se mostra inútil, pois não encontra eco em nenhum dos outros personagens:

Luciana, eu vou morrer, ninguém gosta de mim, ninguém! Diga que gosta de mim, pelo amor de Deus, diga que gosta de mim! – Não chore assim tão alto. Quer que sua mãe ouça? Virgínia tapou a boca com as mãos. Soluços fundos sacudiam-lhe os ombros. – Diga, Luciana... – Você está se despenteando. – Quero ficar despenteada, tenho ódio deles! – exclamou puxando os cabelos. Estendeu-se no chão. – Queria morrer... – Você vai sujar o vestido e não tem outro. – Ninguém gosta de mim, ninguém. Minhas irmãs não se importam comigo e minha mãe só gosta de tio Daniel... Meu pai é que gosta de mim, só ele me quer bem, ah, meu paizinho querido, me leva embora desta casa, eu quero ir com você!... Os soluços foram-se espaçando até cessarem num cansaço. (CP: 16 grifo nosso).

Para Freud (1974), existiriam duas formas para se lidar com a ansiedade: lidando-se com o problema e resolvendo-o em definitivo, ou negando a própria fonte da ansiedade, o que desencadearia o que ele chama de mecanismos de defesa. Dentre os vários mecanismos de defesa propostos por Freud, aquele que

mais se aproxima do comportamento de Virgínia seria a repressão. Este mecanismo pressupõe o afastamento do consciente de um evento ou ideia que provoquem ansiedade, impedindo, ao mesmo tempo, qualquer ação para sanar esta ansiedade e solucionar o problema que a causou. É importante salientar que, mesmo afastado, o problema continua a fazer parte da psique, ainda que de maneira inconsciente. O desejo de morte e fantasias sobre o assunto também derivam de algum tipo de repressão. A personagem principal de *Ciranda de Pedra* certamente experimenta o processo de repressão ao tentar negar veementemente a falta de interesse de Natércio por ela e rejeitar de maneira deliberada o afeto de Daniel, que, se aceito, poderia conduzi-la a revelar-lhe uma verdade sobre sua paternidade que a personagem tenta desesperadamente ignorar:

Ela chegou a ficar na ponta dos pés para beijá-lo no rosto: “Mas eu gosto de você, tio Daniel! Não devo gostar, Bruna proibiu, mas, apesar de tudo, eu gosto!” Deixou cair os braços, confusa. Irritou-se consigo mesma. E odiando-o, ao perceber que ele adivinhara o gesto, deu-lhe as costas e fugiu (CP: 65).

Virgínia reprime seus sentimentos para se afastar de compreensões que certamente a levariam ao sofrimento. Mas há, também, nesta personagem, especialmente em sua infância uma agressividade muito evidente, que ela deixa aflorar em vários momentos do enredo, ora contra ela mesma: “E eu sou feia, e ruim, ruim, ruim!” – exclamou dando murros no chão” (CP: 12), ora contra os que a cercam:

– Minha mãe sarou, não tem mais nada, está completamente curada, ouviu isso? – Agarrou Margarida pelo pulso: - Você duvida? – Eu não disse nada... – Disse. Disse que sou mentirosa e agora vai ter que pedir desculpas, vamos, peça já desculpas. Depressa! – Mas Virgínia... me larga, Virgínia! – Peça desculpas, senão aperto mais! – Desculpa – gemeu a menina libertando-se num último esforço. Ficou um momento imóvel, os olhos atônitos cheios de lágrimas. Em seguida atravessou a rua correndo (CP: 27).

Em uma perspectiva social-cognitiva, a agressão é considerada sempre uma resposta à frustração. A frustração, segundo James Geiwitz, seria uma “resposta-objetivo instigada numa ocasião adequada na sequência de comportamento” (GEIWITZ 1973: 105). Ela seria então a resposta a um impulso primário frustrado, que reage com uma agressão. A definição de agressão de

Geiwitz seria “uma sequencia de comportamento cuja resposta-objetivo é o insulto da pessoa à qual é dirigida” (GEIWITZ 1973: 105). O grau de agressão estaria intimamente ligado à intensidade da frustração, assim como o seu grau de interferência. Esta agressão é dirigida, normalmente, ao objeto ou pessoa percebido como causador da frustração. Porém, se é impossível agredi-lo, esta agressão pode ser voltada a outra pessoa ou objeto. Esta substituição do objeto de agressão é vista no comportamento de Virgínia. Frustrada com a ausência de atenção de Natércio e de suas irmãs, e incapaz de demonstrar sua raiva contra os verdadeiros alvos de sua mágoa, ela volta sua agressividade à amiga Margarida, machucando-a. Na segunda parte do romance, a personagem, já adulta, consegue direcionar esta agressividade aos membros da ciranda a qual sempre desejou pertencer, embora não escape de também sofrer as consequências deste ataque, como veremos posteriormente. A autoagressão estaria dividida em duas classes: quando é autoinfligida em situações em que o indivíduo percebe que falhou em alguma tarefa ou missão, e se recrimina pelo fracasso, ou ainda quando percebe que a causa deste fracasso foi causada por outros. Se, porém, ele inibe a agressão por qualquer motivo, tem então essa agressividade voltada toda para si. Essa interferência no impulso agressivo causaria ainda mais frustração e agressão ao eu, pela constante inibição da violência. Segundo Geiwitz, “um círculo vicioso de auto-agressão, frustração e mais agressão é estabelecido. Em última instância, pode se seguir uma grave depressão ou suicídio” (GEIWITZ 1973: 107). Virgínia parece padecer das duas classes de autoagressão, ora direcionando toda a sua raiva ora contra si mesma, ora contra os personagens que, em suas fantasias, a impedem de desfrutar uma vida feliz ao lado de seu pai e de suas irmãs. Esta frustração e agressividade dá a tônica da personagem ao longo da primeira parte do romance. A protagonista parece sempre oscilar entre sentimentos de frustração, por não poder realizar os sonhos de pertencimento social e afetivo que almeja, que conseqüentemente se transformam em agressividade, a qual ela lança contratodos que convivem proximamente a ela. Finalmente, essa oscilação entre frustração e agressividade culmina em uma depressão que encontra seu ponto alto na ocasião da morte de sua mãe, e a leva a um processo de luto não finalizado que a acompanha ao longo de todo o enredo, conforme falaremos no próximo tópico deste capítulo.

Apesar de haver algumas divergências entre as teorias sobre a formação da personalidade, a influência dos pais, em especial da mãe, e a

afetividade e a atenção dispensadas aos filhos são quase sempre apontadas como fator extremamente importante na formação social e emocional do indivíduo. Em *O desenvolvimento psicológico da criança*, Paul H. Mussen aponta a família, em especial a mãe, como sendo a primeira experiência de aprendizagem social da criança, e que determinará o seu comportamento em relação a outras pessoas:

As reações positivas de acercamento em relação à mãe, se frequente e fortemente recompensadas, generalizar-se-ão também a outras pessoas (princípio de generalização de estímulo). Quer dizer, a criança desenvolverá atitudes sociais favoráveis, acercando-se de outras pessoas sempre que precisar de ajuda e reagindo geralmente de um modo amistoso e expansivo. Neste sentido, as interações da criança com a mãe constituem a base para as suas reações em relação a outros (MUSSEN 1967: 104 grifo nosso).

Esta relação entre mãe e filha não ocorre de maneira favorável à personagem principal, o que realmente afeta sua relação com os outros personagens do enredo. Laura, encerrada em sua loucura, é deliberadamente afastada da filha: “A senhora não comeu as torradas – observou ela. E voltando-se para Virgínia. – Então, só cinco minutos. E não fale muito. *Não fale muito*, está me compreendendo?” (CP: 21). Mesmo em seus momentos de lucidez, Laura não lhe pode oferecer alento, ela mesma imersa em suas próprias dores emocionais: “É melhor que seja assim, filha, é melhor – acrescentou tombando sobre as almofadas. – E Bruna? E Otávia? Não vieram mais me ver? Ou vieram?...” (CP: 22). As reações positivas de acercamento em relação à mãe sobre as quais Mussen discorre não ocorrem de forma positiva com a protagonista. Privada do convívio afetivo com a mãe e impedida moralmente de amar Daniel, por considera-lo o pivô da desgraça da mãe, Virgínia vive imersa em um profundo estado de solidão, e lança sua idealização de amor sobre Natércio, que a seus olhos parece ser a esperança de felicidade, mais ainda, de pertencimento a um grupo social que a acolha: “Meu pai é que gosta de mim, só ele me quer bem” (CP: 16). Mas Natércio somente pode lhe oferecer cuidados materiais, já que a mágoa que carrega de Laura é maior que o perdão que pode oferecer a Virgínia, testemunha constante de seu adultério. A morte de Laura e Daniel e a mudança para a casa de Natércio depõem a fantasia que a personagem acalentava em relação ao afeto do pai e à convivência com os membros deste novo círculo social, que se mostra tão ou mais hostil que o anterior. Despreparada para as relações sociais com este novo grupo, já que não obteve de

sua mãe nem de outras pessoas o afeto necessário para que estas novas relações sejam pacíficas, Virgínia continua a agir da única maneira que aprendeu, ou seja, com agressividade e solidão. Desiludida, e já iniciando um processo de luto pela perda da mãe, ela se refugia no internato durante anos, local inóspito, para então retornar e iniciar sua vingança contra o grupo que a excluiu de seu convívio.

Interessante notar também que durante toda a primeira parte do romance, existe uma escassez de contato físico entre os personagens, salvo quando há intenção de ferir, como na ocasião em que Virgínia machuca a amiga Margarida. No artigo “Dificuldades no relacionamento conjugal causadas pela Síndrome do Comportamento de hospedagem”, Armando Correa de Siqueira Neto afirma que o toque representa um fator importante para o desenvolvimento saudável da personalidade:

O que tem se tornado ausente durante a estruturação da personalidade infantil é uma relação que possibilite maior vinculação de pessoa a pessoa. Contatos superficiais onde a preocupação localiza-se em prover a criança com alimentos, moradia e escola são insuficientes. [...] É relevante incluir que na formação vincular faz-se necessário o ato de tocar a criança. Conforme as conclusões de Siqueira (2003), tocar carrega em si numerosos benefícios em forma de estímulos que geram um melhor desenvolvimento físico, emocional e social, potencialmente gerador de uma personalidade terna e amável no adulto posteriormente (SIQUEIRA NETO 2003: 2-3).

O toque mais íntimo que Virgínia recebe quando criança vem dos cuidados impessoais de Luciana, ao vesti-la ou penteá-la, desprovidos, porém, de qualquer intenção de afeto: “Deixou-se vestir passivamente. Adiantara-se muito, adiantara-se demais. ‘Agora ela sabeque eu sei’. Cravou em Luciana o olhar aflito. A fisionomia da moça continuava impassível” (CP: 13). Os contatos físicos com a mãe mostram-se hesitantes e raros, uma vez que a falta da proximidade cotidiana entre as duas não incentiva a intimidade: “Virgínia tocou-lhe as mãos descarnadas. ‘Emagreceu e está pior’, pensou com vontade de se estender no chão e nunca mais se levantar dali” (CP: 20). E ainda: “Laura acariciou-lhe o queixo num gesto vacilante. Sorriu” (CP: 20). Luciana também rechaça a tentativa de Laura de estabelecer qualquer contato amigável: “- Mas ela não está me incomodando – disse Laura estendendo a mão para apertar a de Luciana. Luciana pareceu não ter entendido o gesto. E a mão descarnada voltou ao regaço” (CP: 21).

Virgínia também repele qualquer tentativa de afeto físico de Daniel, já que Bruna tenta lhe convencer que ele é responsável pela desgraça da mãe. Há uma ambivalência de sentimentos em relação a Daniel que causa intenso sofrimento à protagonista, uma vez que ela deseja desesperadamente o afeto genuíno que ele está disposto a lhe dar, porém esta afeição é moralmente proibida, pois provém daquele que, em sua concepção, desfez sua família feliz. Já Natércio, que, a seu ver, é aquele que pode envolvê-la com a segurança e o amor a que ela tanto almeja, tem apenas cumprimentos protocolares e frios para oferecer. Perdida em um mundo de relações sociais que não compreende totalmente, desprovida do afeto que necessita em sua vida de menina solitária e sensível, Virgínia consegue expressar ternura somente quando deseja a boneca de Otávia: “uma boneca de porcelana dormia sobre um trem elétrico, a mais bonita boneca de Otávia, parecida mesmo com Otávia. Virgínia sorriu para a boneca e arranhou o braço da poltrona num afago dissimulado” (CP: 46). Abalada por uma infância difícil, privada do afeto necessário para sua formação social e psicológica, a personagem será afetada para sempre pelas sequelas emocionais sofridas neste período, sendo uma das perdas importantes sofridas por ela ao longo do romance, e que culminam, juntamente com outras perdas, das quais falaremos mais adiante, no processo de vingança que ela empreende contra os membros do núcleo social a que sempre quis pertencer.

2.3 MORTE, LUTO E O FIM DAS ILUSÕES

A morte sempre foi objeto de interesse, ainda que temeroso, da mente humana. Seja como parte natural da vida ou como uma perda irreparável, a humanidade nunca deixou de questionar o processo inexorável da morte. O luto, por sua vez, acompanha a cultura em determinada sociedade para homenagear e dar início ao processo de “esquecimento do morto”, ainda que se prestem homenagens periódicas a ele em datas específicas, como forma de mantê-lo vivo na lembrança de seus descendentes. Sem dúvida, a morte é elemento de grande importância no enredo de *Ciranda de Pedra*, em especial na trajetória de Virgínia, protagonista do romance, e permeia todas as ações que ela empreende ao longo do enredo. Esta morte é simbolizada tanto na morte real, como é o caso de sua mãe, Laura, quanto na "morte" de certas ilusões de pertencimento social que ela mantinha na infância, e que são destruídas no momento em que ela passa a conviver com o grupo social

formado por Natércio, Otávia, Bruna, Letícia, Afonso e Conrado. Estas perdas irão influenciar de maneira crucial as ações da protagonista durante toda a segunda parte do romance, impulsionando-a ao processo de vingança que ela lança sobre os membros da ciranda.

Philippe Ariès, em *O homem diante da morte*, mostra nos ritos arcaicos da idade média uma manifestação de luto desmedido, exemplificando-a com a atitude de Rolando e Carlos Magno ao prantearem seus companheiros de luta: “Rolando vê que seu amigo [Oliveiros] está morto e que jaz com o rosto em terra”, desmaia, e “contra seu peito ele o comprime, estreitamente abraçado” (ARIÈS 1989: 153). Da mesma forma Carlos Magno externa de maneira violenta seu pesar ao ver seu sobrinho morto no campo de batalha: “Não pode conter as lágrimas. Sobre a relva verde vê seu sobrinho que ali jaz. Quem se espantaria se ele estremece de dor? Desce do cavalo e para lá corre”. Ele abraça o corpo, segura-o entre as duas mãos e “desfalece sobre ele, a tal ponto a angústia o oprime” (ARIÈS 1989: 153). Contrapondo-se a esta atitude desolada e abertamente desesperada ao prantear seus mortos, o século XX pode ser denominado como o século em que a morte passa a ser empurrada em direção à obscuridade. Já não é mais frequente lamentar o morto com vigor e publicamente, reação que agora é considerada imprópria pela sociedade. Deve-se então pranteá-lo com comedimento e discrição, como comenta Maria Júlia Kovács, em *Morte e desenvolvimento humano*:

A sociedade atual expulsou a morte para proteger a vida. Não há mais sinais de que uma morte ocorreu. O grande valor do século é o de dar a impressão de que “nada mudou”, a morte não deve ser percebida. A boa morte atual é a que era mais temida na antiguidade, a morte repentina, não percebida. A morte “boa” é aquela em que não se sabe se o sujeito morreu ou não (KOVÁCS: 1992: 39).

Esse apagamento da morte certamente ocorre em *Ciranda de Pedra*. A morte de Laura é retratada de forma breve e sucinta e os personagens mais próximos dela, como é o caso de Otávia e Bruna, não participam dos ritos funerários: “Daí o quê? Daí o quê? Eu, Bruna e Fraulein saímos antes que chegasse o caixão. Não vimos nem caixão, nem panos pretos, nem padres, nem velas... Não vimos nada disso, parecia um dia comum. E ela parecia dormir” (CP: 83-84). Virgínia é especialmente afetada pela ausência destes ritos, já que em razão do choque

sofrido ao saber da morte da mãe nem mesmo consegue despedir-se. A ausência do necessário pranteamento influencia a protagonista na medida em que a impede de vivenciar o luto de forma normal e a leva a adentrar em um processo de luto crônico, do qual ela somente se libertará no final do romance, quando a personagem já é adulta, não sem antes afetá-la e aos que a cercam de modo devastador. Embora frequentemente não seja externado, o processo de elaboração e vivência das etapas do luto pode ser extremamente selvagem e doloroso. O processo interno de aceitação ou não da morte pode influenciar toda a vida posterior do ser humano tocado pelo luto, em especial se este processo não for devidamente elaborado, como é o caso de Virgínia.

Na obra *Perdas necessárias*, Judith Viorst aborda o processo de luto e lamentação da morte e enfatiza que a maneira como esse lamento se dá depende de diversos fatores, entre eles a idade do enlutado, o tipo de morte ocorrida e a história pessoal do indivíduo que sofre a perda (VIORST 1998: 244). Entretanto, parecem ser comuns a todos três etapas distintas no processo do luto: choque, dor aguda e aceitação da morte. Virgínia vivencia o choque ao saber da morte da mãe, e apresenta o que Viorst chama de “sensação de descrença”, que pode, segundo a autora, perdurar todo o período de luto para que essa morte seja encarada como uma realidade (VIORST 1998: 246). Ainda criança, ela não é devidamente preparada para a notícia da morte de Laura, e recebe a notícia ouvindo a conversa de Natércio e Frau Herta:

Será melhor elas irem amanhã, um pouco antes do enterro. O que é que você acha? Virgínia estacou. Enterro. Enterro de quem? – Precisamos então prepara-las desde hoje – disse Frau Herta – O choque será menor. [...] Sim, será preciso prepará-las – disse ele lentamente. – A senhora pode ir chamar Virgínia, falarei já com ela (CP: 81).

Ao perceber que os dois falavam da morte de sua mãe, a personagem entra no processo denominado por Viorst de “negação da morte” (1998: 246), no qual tenta fingir que nada aconteceu, já que está em choque:

A luz do sol atingiu-a de chofre. Instintivamente quis recuar, mas era tarde. O enterro seria amanhã. Não! – sussurrou saindo em desabalada corrida pelo gramado afora. – Não sei de nada, não ouvi nada, não ouvi... Escondeu-se debaixo da mesa do caramanchão e fixou o olhar na casa, “é mentira, não aconteceu nada, ela não vem me chamar, eu sonhei!” (CP: 82).

O estágio seguinte ao choque, segundo Judith Viorst, seria a dor aguda, estado mais longo que o choque, em que o indivíduo é marcado por um intenso sofrimento psíquico. Nesta etapa do luto afloram sentimentos de letargia, às vezes desconfortos físicos, ansiedade extrema e intensa raiva, que pode ser direcionada tanto a outras pessoas como ao próprio morto. Podemos perceber este estágio do luto quando a protagonista de *Ciranda de Pedra* finalmente toma consciência da morte da mãe, e cai em estado de profunda dor. Pode-se perceber também um estado de melancolia relacionado ao luto, descrito por Freud na obra *Luto e melancolia*, da qual falaremos mais adiante:

Agora, aquela estrela cor de brasa podia se apagar, aquela nuvem preta podia cair – agora tudo que acontecesse não tinha mais importância. “Enterrada”, disse Virgínia recostando a fronte na vidraça [...]. Dois dias! Crispou as mãos como se com elas pudesse agarrar as rédeas do pensamento que corcoveava por aquele caminho detestável, ah, era preciso puxá-lo para outro lado, com força, com força! (CP: 83).

A agressividade inerente ao processo de dor aguda a que Viorst alude se manifesta na personagem, que direciona sua raiva contra os membros do círculo social que a excluem; essa atitude, naturalmente, não é bem recebida por eles, a despeito da razão deste comportamento ser obviamente a morte de sua mãe:

Tenho tido paciência, Virgínia. Mas você não colabora. Infelizmente tem aqueles mesmos impulsos da sua mãe, misturados a outros defeitos que não vejo como corrigir... Teve uma grande tristeza, concordo, mas por que reage só com desobediência? Com agressão? (CP: 94).

Este diálogo entre Natércio e Virgínia aponta também para a impossibilidade de adequação da protagonista aos códigos sociais do meio em que foi inserida, não aceita por seus integrantes, o que acaba por comprometer de maneira ainda mais profunda a finalização de seu luto. Na obra *Perdas*, terceiro volume da trilogia *Apego e perda*, John Bowlby dedica-se a analisar o luto em adultos e crianças e as principais diferenças entre os dois, além das consequências do luto não elaborado ou processado de maneira traumática. Para o autor, a principal diferença entre o luto do adulto e da criança seria o controle que o adulto tem sobre os acontecimentos da morte do ente querido, à qual geralmente está

presente ou é avisado sobre ela com rapidez. A criança, porém, depende de outros para saber o que ocorre e muitas vezes não é compreendida em sua dor e desorientação, suas perguntas sobre a morte podem ficar sem resposta, aumentando ainda mais a dor e a confusão que sente. Frequentemente ela pode sofrer intolerância ao expressar seu pesar e angústia, enquanto o adulto pode buscar consolo com outras pessoas, se quiser (BOWLBY 1985: 305). Isso parece ocorrer com Virgínia, que, solitária e sofrendo a morte da mãe, fica exposta a um meio hostil, que não a acolhe em sua dor, e que certamente não propicia um ambiente adequado para a elaboração de seu luto. John Bowlby afirma ainda que para que o luto infantil seja bem sucedido, certas condições devem ser favoráveis:

Primeiro, que a criança tenha desfrutado de uma relação razoavelmente segura com os pais antes da perda; segundo, que receba informações prontas e exatas e possa fazer perguntas e participar do sofrimento da família; terceiro, que tenha a presença confortadora do genitor sobrevivente, ou de um substituto conhecido, em quem ela confie (BOWLBY 1985: 338).

A protagonista de *Ciranda de Pedra* notadamente não desfruta de nenhuma das situações favoráveis propostas pelo autor. Vivendo em uma casa onde a mãe, louca, não pode lhe dar a atenção e o afeto necessários, ela deposita suas esperanças em Natércio, cuja mágoa, porém, o impede de oferecer carinho à filha de outro homem. Dividida entre o carinho e o ódio por Daniel, único que poderia lhe dar o afeto tão necessário, ela se afasta dele e vive em estado de fragilidade emocional, que se agrava ainda mais com a mudança para a casa de Natércio e a morte de Laura. Suas perguntas sobre a morte da mãe não são respondidas: “Quer é fazer perguntas, não é mesmo? Seu nome agora é Dona Virgínia Perguntona” (CP: 86), e certamente não há nenhuma presença confortadora em quem ela possa confiar e externar todo o seu sofrimento. A solidão da personagem em sua perda em nada ajuda na elaboração de seu luto, o ambiente hostil que a circunda agrava ainda mais a angústia que sente pela perda da mãe. Bowlby comenta ainda que alguns dos sintomas do luto infantil mal elaborado são a angústia persistente, explosões agressivas e acusações contra outros e a si mesmo em relação à morte do pai ou mãe. Virgínia realmente vivencia uma intensa angústia e solidão ao perceber que é a única a sofrer a morte de Laura, e que os outros membros da ciranda já voltaram à

rotina de suas vidas, enquanto ela segue enlutada em meio à indiferença dos outros personagens:

Uma risada cascadeante cortou o silêncio. Virgínia estremeceu. Otávia! Nem três dias tinham se passado, nem três dias e ela conseguia rir e jogar damas. E Bruna reiniciara o bordado no bastidor. E Leticia e Afonso discutiam qual era o mais hábil nas partidas de tênis. E Conrado sorria para Otávia e permitia, complacente, que ela o trapaceasse no jogo... Lá estavam todos sob o olhar afetuoso de Frau Herta, lá estavam eles como se nada tivesse acontecido. A chuva caía sobre os mortos, mas ninguém pensava nos mortos (CP: 93).

Incapaz de elaborar sua perda no meio social em que está inserida, Virgínia acaba por desenvolver um luto crônico e se isola no internato. Não concluído, este processo conduz a personagem a uma severa melancolia, culminando então em sua dominação pelas forças da pulsão de morte, ou Tânatos, que ela direciona contra os membros do círculo social que a excluíram. Discorreremos mais detalhadamente sobre esta questão em um tópico posterior deste capítulo.

Além da perspectiva psicológica que permeia todas as questões referentes ao luto, existe ainda um forte componente social que não pode ser ignorado quando analisamos as perdas e mortes sofridas pela personagem principal. O luto, na sociedade atual, é geralmente visto como um período de reclusão dos parentes e amigos do morto para que ele possa ser “purgado”, ou seja, lamentado. Durante este período, os próximos ao morto sentem enormemente a sua falta. Alguns elementos sociais, como o apego a algum tipo de religiosidade, podem auxiliá-lo a passar pela fase aguda da perda, uma vez que podem alimentar a crença de que o morto não se foi definitivamente, mas que ainda vive em algum outro plano existencial no qual podem se encontrar em algum momento.

Os ritos funerários são de grande importância social, na medida em que preparam os vivos para o fechamento do ciclo de vida e morte, ou seja, para que haja a separação do morto daqueles que permanecem vivos. O luto seria então um hiato na vida dos deixados, ou seja, dos que sobreviveram ao morto, um período de afastamento da sociedade até que sua presença não seja mais tão forte. É possível refletir também sobre o fato de que na sociedade individualista contemporânea não há mais espaço para a expressão pública de dor, como era praticada na Idade Média. O enlutado se recolhe em sua dor não só para purgá-la,

mas também pela falta de interlocutores com os quais ele possa dividir seu sofrimento. Conforme diz Milena Carvalho Bezerra Freire, no artigo “Isolamento e sociabilidade no luto: a formação de redes sociais no ambiente cemiterial”:

Existe, assim, um afastamento da dor da perda no cotidiano, e o jogo entre indivíduo e sociedade torna-se quito: um não fala por não ter quem ouça, quem compreenda, e o outro não ouve para não incomodar e também para não envolver-se. E então permanece o silêncio, que guarda no fundo um som, angustiado, isolado, sofrido e “inadequado” do enlutado (FREIRE 2005: 02).

A morte tornou-se então um assunto tabu, como afirma Philippe Ariès: “A morte, tão presente no passado, vai se apagar e desaparecer. Torna-se vergonhosa e objeto de interdição” (ARIÈS 2003: 84). A protagonista de *Ciranda de Pedravivencia* de forma clara este interdito. A morte da mãe causa profundas marcas em sua vida, porém ela é impedida de lamentar esta perda, tanto pelo próprio tabu em relação à morte, quanto pelo fato de Laura ter sido adúltera. Sua morte, segundo os conceitos morais da época, seria certamente um alívio para a família, em especial para Natércio, que não necessita mais lidar com o peso de tamanha mácula a espreitá-lo. Resta somente Virgínia, prova viva do adultério da esposa, e que insiste em chorar sua perda, ainda que todos não se importem.

Existe ainda outra morte que a personagem necessita prantear, porém seu lamento é ainda mais proibido que o choro por Laura: a de Daniel. Quando recebe a notícia de sua morte, já sente a perda da ilusão da família perfeita que sempre sonhou. O tratamento recebido na casa de Natércio é frio, por vezes até agressivo. Ela percebe que, longe de fazer parte da família feliz que idealizou durante toda a infância, ela continua a ser uma pária. Ao saber que Daniel é seu pai, Virgínia vê a chance de fugir do ambiente opressor que a casa agora representa. Mas ele já não pode mais ajudá-la:

- Mas se ele é mesmo meu... – Hesitou ao erguer o rosto pálido. Um tremor violento sacudiu-a: - Meu pai, então prefiro ficar com ele. Luciana sorriu com mansidão. – Aí é que está a coisa. Agora não adianta mais. – Não adianta? – Não – repetiu ela vagarosamente, como se as palavras, viscosas, pesadas, se recusassem a sair-lhe da boca. – Daniel se matou ontem com um tiro no ouvido. Ele está morto (CP: 90).

À angústia pela morte da mãe é somada agora a culpa pelas inúmeras vezes em que repeliu o afeto do pai, por considerá-lo responsável pela destruição de sua família e pela desgraça da mãe. A lembrança de Daniel a acompanhará nos longos anos no internato até a vida adulta, associada sempre a um travo de melancolia por todo o afeto não oferecido ao verdadeiro pai:

A pior coisa que podia acontecer era exatamente mostrar-se cruel para com as pessoas. E as pessoas morrerem e não se ter tempo para fazer mais nada por ela. “Meu pobre pai – pensou ao olhar um vaga-lume aceso na escuridão da cerca. A gota de luz durou um segundo e se apagou em seguida. – Eu te feri tantas vezes, também me feriram outro tanto... (CP: 161-162).

A personagem sofre então várias perdas sucessivas que afetam de maneira profunda a forma como ela viverá os próximos anos de sua vida. A primeira perda é a da ilusão do afeto e atenção que supostamente receberia de Natércio e das irmãs, fato que não se realiza. A morte da mãe e a revelação de que Daniel é seu pai, aliadas ao choque de sua morte, completam a sucessão de perdas que levam a protagonista a um estado de melancolia que a acompanha ao longo de todo o romance. Virgínia encontra-se então isolada em um duplo interdito: é proibida de lamentar a morte da mãe e de Daniel, do qual nem mesmo pode admitir a morte, ela é vítima ainda do estigma de ser filha do adultério e, como tal, percebe que sempre será segregada do ideal familiar idealizado. Mesmo isolada no internato, ela carrega consigo a marca deste estigma:

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 (CP: 104).

Nem mesmo a religião, que em alguns casos pode servir de consolo ao enlutado, serve como lenitivo ao sofrimento que a personagem vivencia. Ao contrário, a religião está sempre associada ao pecado de Laura, nas palavras de Bruna:

- Pecado é você ler, que você ainda é criança. Eu já posso – acrescentou detendo-se na página onde havia um trecho marcado com um traço de lápis vermelho. Leu em tom solene: *Se um homem dormir com a mulher do outro, morrerão ambos, isto é, o adúltero e a adúltera, e tu arrancarás o mal do seio de Israel.* Fechou o livro com um baque seco e recolocou-o na estante. Virgínia concentrou-se. E de repente empalideceu (CP: 43).

Em um único gesto desesperado, ela renega para sempre qualquer consolo que a religião pudesse lhe oferecer, uma vez que para a personagem esta religião está sempre atrelada à Bíblia que Bruna brande contra os supostos pecados de sua mãe. Ao saber que Daniel era seu pai e que está morto, Virgínia lança o livro pela janela, em direção à tempestade que cai:

Instintivamente ela se voltou para a estante e procurou sôfrega o livro de capa preta. Achou-o logo, distinto dos demais com suas letras de um ouro já gasto: Bíblia Sagrada. Reviu a polpa daqueles lábios rígidos: *Se um homem dormir com a mulher de outro, ambos morrerão...* Apertou o livro tentando cravar as unhas na capa. Aproximou-se da janela. E atirou-o com força na tempestade (CP: 93).

A protagonista encontra-se então em um estado de sofrimento intenso, que não encontra alento no ambiente em que se encontra. Enquanto o restante do grupo já encerrou seu luto e retomou as atividades cotidianas, ela é impedida de vivenciar o sofrimento pelas perdas que sofreu e permanece em um luto que acaba por tornar-se crônico. É necessário então que seja afastada do grupo social, já que é incapaz de integrar-se a ele da forma como todos consideram conveniente. Virgínia pede a Natércio para permanecer interna no colégio, pedido que é aceito com visível alívio por ele: “Pai, eu queria ficar interna. – Interna? – Queria morar no colégio mesmo. Posso? (..) – Sempre quis ficar interna num colégio. Por favor, pai, eu não quero morar aqui. Houve uma pausa demorada. – Talvez seja mesmo melhor assim – assentiu ele antes de sair” (CP: 96). No internato, a personagem alimenta por longos anos a mágoa e o luto que não consegue finalizar, até que, já adulta, ela retorna ao grupo social que a excluiu, para empreender sua vingança contra os membros da ciranda, que um a um caem em sua teia.

De forma simbólica, o afastamento da protagonista serviria para que ela finalizasse as etapas do luto longe do restante do grupo, para que não o

“contaminasse” com a lembrança do morto, o que não ocorre. É necessário também garantir que sua mácula de filha do adultério não adoeça o grupo social a que ela tenta pertencer. Seu afastamento parece ter o objetivo de purgar o elemento que traz a discórdia, garantindo que o restante do grupo permaneça em relativa harmonia. Adulta, a personagem retorna ao núcleo social do qual esteve separada trazendo consigo uma grande mágoa, que somente consegue eliminar quando se vinga de todos, embora também sofra os efeitos desta vingança. Abordaremos o processo de finalização do luto da protagonista de maneira mais detalhada no último tópico deste capítulo.

2.4 A DESTRUIÇÃO DO SAGRADO – ILUSÕES SOBRE UMA FAMÍLIA PERFEITA

A ideia da família como determinadora dos traços sociais e afetivos de seus integrantes é bastante difundida em várias obras sociológicas e psicológicas que analisam o papel da família para o indivíduo e sua relação com a sociedade. É visível também a noção de sacralidade dos laços parentais que envolvem a instituição denominada família na sociedade ocidental. Nossa análise deste assunto considera como a desintegração dos laços familiares acaba por afetar seus membros, gerando traumas profundos, como ocorre com a personagem principal de *Ciranda de Pedra*. Acuada por diversas pressões sociais, pertencente a uma família desagregada e, portanto, não condizente com os padrões familiares da época, Virgínia acaba por também se desintegrar e imergir em um vórtice de culpa, raiva e fragilidade, que a levará à vingança contra os membros da rede familiar e social a que ela desejava pertencer.

Em *Infância e violência doméstica: fronteiras do conhecimento*, Cristina Bruschini aborda o conceito de família e sua função. Para ela, o primeiro ponto a ficar claro em um estudo sobre a família é a noção de que esta é uma instituição socialmente forjada e, portanto, não natural, e que varia sua formação dependendo da época e da sociedade a ser estudada. A autora enfatiza que, no âmbito sociológico, a teoria funcionalista, predominante no pensamento norte-americano nos anos 1950, influenciou os estudos sociológicos brasileiros. A família seria então uma agência socializadora, que influenciaria a formação básica das crianças e a estabilização dos adultos na sociedade. O papel da mãe, na teoria funcionalista, é de extrema importância para a criança, uma vez que “acentua

enfaticamente a importância de a criança ter, nos primeiros estágios de desenvolvimento uma relação especial, íntima e intensa com a mãe” (BRUSCHINI 1997: 54). TalcottParsons, principal expoente da corrente funcionalista, define a família como um grupo-tarefa, em que cada membro tem um papel cumprir:

Os membros adultos desempenham papéis altamente diferenciados, assimétricos e complementares, o que possibilita a presença de modelos masculinos e femininos claramente definidos. Esse fato seria extremamente importante no processo de formação da personalidade infantil: o adulto masculino ou marido-pai é o líder “instrumental” do grupo, enquanto o adulto feminino desempenha papéis sociais de natureza “expressiva”, voltados principalmente para os assuntos internos na família (PARSONS apud BRUSCHINI 1997: 55).

Corroborando a influência funcionalista nas teorias sociológicas brasileiras, vemos na obra *O que é família*, de Danda Prado, obra bastante conhecida da Coleção Primeiros Passos, e fonte frequente de consulta inicial no meio acadêmico, em razão de sua característica basilar, a mesma definição de família aparece como elemento integrador da criança ao mundo que a cerca. Para Prado, a família age como ponto de referência para os papéis sociais que a criança ocupará em sua vida adulta na sociedade em que vive. O pai e a mãe exercem funções diferentes e bastante demarcadas na família, aceitando, então, a teoria funcionalista sem ressalvas:

No seio familiar, marido e mulher exercem funções diversas e complementares. O marido tem o papel de elo de ligação (sic) entre a família e o meio social, e de provedor de bens materiais. Exerce uma profissão que é o critério mais importante para determinar o status de sua família na comunidade em geral. Ser o ganha-pão dos seus é idealmente ou em termos de expectativa o papel prioritário do homem adulto em nossa sociedade. Daí recorre que a participação do marido nas tarefas domésticas é mínima, cabendo à esposa e mãe a criação dos filhos e os cuidados do lar. Essa bipolaridade dos papéis em função do sexo será determinante para a formação da personalidade da criança (PRADO 1981: 40-41).

Uma das grandes perdas que a personagem Virgínia sofre em sua infância é a inadequação de sua vida às idealizações que a sociedade da década de 1950 impõe, período em que o romance é escrito e no qual também é ambientado. Em uma primeira leitura da primeira parte do romance, pode-se ter uma ideia

equivocada de que Virgínia deseja apenas o luxo e o conforto da casa de Natércio, onde as irmãs têm acesso ao melhor em termos materiais, enquanto ela padece com a falta de recursos causados pelos gastos com a doença da mãe:

E a casa dele, mãe!... Que casa! Você precisa ver essa nova casa com um jeito assim bem antigo, lá no fundo um gramado que não acaba mais." [...] Na semana passada ele trocou o automóvel por um novo, todo preto com almofada vermelha, uma beleza de automóvel. Bruna e Otávia parecem duas princesas (CP: 22).

Porém, após um olhar mais atento, percebe-se que o real desejo da personagem é obter uma noção de pertencimento a uma família estruturada segundo os padrões exigidos pela época: "Você gostaria de morar lá? Hem, filhota? Virgínia baixou os olhos cheios de lágrimas. – Mas só se você fosse também" (CP: 22). A protagonista vive em um período histórico em que as ideias funcionalistas vigoravam no pensamento psicológico e social, e a determinação enfática é a de que a família só é plenamente constituída quando pai e mãe vivem juntos, e com eles os filhos. A própria Virgínia por vezes externa suas dúvidas sobre a veracidade deste modelo tão perfeito:

"Descrição de uma família". [...] Podia escrever sobre um homem do campo voltando para casa, a enxada no ombro, contente porque sabe que à sua espera estão a mulher e os filhinhos. Na realidade, o homem devia ser esfarrapado e sujo, cercado de crianças barrigudas e piolhentas, mais encardidas do que um tatu (CP: 27).

Mas a pressão social a que está submetida a impele a desejar ser incluída no padrão familiar socialmente aceito: "Por que você não fala sobre a casa do seu pau, sobre suas irmãs?... – Boa idéia! E ponho minha mãe morando lá também, faz de conta que nada mudou, que é como antes" (CP: 29). Filha de pais separados, ela sofre o estigma de ser pária, tanto na sociedade que a segrega por ser filha decorrente de adultério, como na própria família, onde vive sem a presença da mãe, e na qual raramente vê o homem que acredita ser seu pai. Nada mais natural que o desejo da personagem de ver os pais reunidos novamente, para que exista novamente uma pertença social, tanto dela como de sua mãe: "O mal acaba sendo vencido como o dragão de São Jorge!" – Bruna dissera. E Bruna sabia. Eles seriam esmagados e o Bem triunfaria, o Bem que era a mãe curada voltando para o pai, só amando o pai" (CP: 21).

O desejo de pertencimento social da personagem acaba por nunca ser concretizado, deixando marcas profundas na maneira como ela vai se relacionar com os outros personagens ao longo do enredo. Posteriormente, em função das mudanças sociais ocorridas no Brasil ao longo dos anos, como a maior participação da mulher no mercado de trabalho e outras formações familiares que passaram a ser socialmente aceitas, outras teorias sociológicas sobre a família passaram a ser estudadas no Brasil, suplantando em parte a teoria funcionalista. Entretanto, as ideias funcionalistas são de fundamental importância para entender o contexto social do comportamento da personagem dentro do enredo, e compreender porque a desagregação social de sua família afeta de forma tão drástica suas ações no romance. Há na personagem uma mácula social que a acompanha ao longo de todo o romance e que somente será redimida após o processo de vingança que ela trama contra os membros do círculo social a que ela quis pertencer, quando finalmente percebe que todos os membros da ciranda também carregam suas respectivas cargas de inadequação.

No campo da psicologia, vários teóricos incluíram em seus estudos a análise sobre o papel das relações familiares na formação do indivíduo. O ponto comum entre elas é a ideia de que as experiências do indivíduo dentro da família delimitam e determinam suas relações com a sociedade. John Bowlby também defende a teoria de que a capacidade do indivíduo de se relacionar afetivamente na vida adulta depende diretamente de suas experiências familiares da infância. Para o autor, existe uma relação entre as experiências do indivíduo com seus pais e sua capacidade de estabelecer ou não vínculos afetivos:

A principal variável para a qual chamo atenção é o grau em que os pais de uma criança (a) lhe fornecem base segura e (b) a estimulam a explorar a partir dessa base. Nesses papéis, o desempenho dos pais varia segundo vários parâmetros, dos quais o mais importante, porque permeia todas as relações, talvez seja o grau em que os pais reconhecem e respeitam o desejo e a necessidade que a criança tem de uma base segura, e ajustam seu comportamento a isso. Isto implica, em primeiro lugar, uma compreensão intuitiva do comportamento de ligação de uma criança e uma disposição para satisfazê-lo e, no momento adequado, terminá-lo; e, em segundo lugar o reconhecimento de que uma das fontes mais comuns de raiva na criança é a frustração do seu desejo de amor e cuidados, e de que sua ansiedade geralmente se reflete a incerteza quanto à disponibilidade dos pais (BOWLBY 1982: 128).

Virgínia é certamente afetada pela desestruturação de sua família e pela privação do relacionamento íntimo com seus pais, tanto em função da loucura de Laura como pelo distanciamento de Natércio. A personagem tenta estabelecer laços afetivos com os pais, mas não obtém a atenção necessária. Ela é impedida de estabelecer laços afetivos com a mãe, tanto pelo próprio alheamento decorrente da loucura da personagem, como por Daniel e Luciana, que tentam preservar a doente das tentativas de Virgínia de falar de Natércio, o que a perturba enormemente a induz a crises nervosas: “Vamos, Virgínia? – Queria ficar mais um pouco. – Seu tio não quer, *você sabe* disso. – Só cinco minutos!” (CP: 20). Natércio, envolvido pela mágoa em ter sido abandonado pela esposa, e pela conseqüente perda de prestígio social que este abandono ocasiona, nada tem a oferecer a Virgínia além dos cuidados financeiros mínimos para sua subsistência, e a repele quando existe a possibilidade do contato afetivo: “Natércio pousou a caneta e ergueu a cabeça. Um sorriso distendeu-lhe a boca. Estendeu a mão morena e peluda. – Como vai, Virgínia? Deus te abençoe – acrescentou, recostando-se na cadeira. Acendeu o cachimbo e encarou-a com firmeza. Parecia procurar alguma coisa nela” (CP: 51-52, grifo nosso).

A protagonista de *Ciranda de Pedra* vive então à deriva de qualquer forma de afeto que a redima da condição de pária. Embora Daniel lhe ofereça o afeto que ela tanto necessita, Virgínia se sente impedida de acolhê-lo, pois considera impuro o amor que ele oferece, uma vez que provém do homem que, na concepção social da época, lançou sua mãe e ela própria em desonra. O próprio Daniel, mesmo reconhecendo que suas atitudes foram tomadas por amor a Laura, assume sentimentos de culpa por sua doença: “Bateu as mãos espalmadas sobre os joelhos. Parecia agora falar consigo mesmo, abstrato e exausto: - O Senhor sabe que eu faria tudo para que ao menos ela se salvasse. Tudo, meu Deus, tudo” (CP: 59). Após a morte da amada, ele finalmente se rende ao sentimento de culpa que o atormenta, e se suicida.

A doença mental de Laura também deve ser considerada como fator de desequilíbrio social e emocional da personagem principal. No artigo “Família e cronicidade da doença mental: dúvidas, curiosidades e relacionamento familiar”, Maria Angélica Pagliarini Waidman afirma que o relacionamento parental é extremamente afetado quando existe um membro que sofre de uma doença mental:

A presença de uma pessoa que sofre de doença mental produz alterações da rotina familiar, financeiras, emocionais e outras. Segundo Abreu (1991), é importante estudar o fardo que o doente mental representa para a família, para desta forma reduzir o custo social da família (WAIDMAN 2001: 03).

Ainda segundo Waidman, a presença do doente mental acaba por estabelecer uma situação de silêncio mútuo entre os membros da família, que não mais dialogam sobre seus problemas, agravando ainda mais a situação emocional de seus integrantes: “Nesta estrutura os membros da família se invadem constantemente nos sentimentos e pensamentos do outro. Os membros não falam entre si, mas detêm verdades sobre os outros construídas a partir de suas próprias verdades” (WAIDMAN 2001: 02, grifo nosso). Este silêncio mútuo a que alude Waidman pode ser observado na dinâmica das relações entre Virgínia, Daniel e Luciana. Embora vivendo na mesma casa, estes personagens vivenciam cada qual a sua própria solidão, na qual estão fisicamente próximos, mas nunca falam abertamente sobre seus sofrimentos. Daniel, imerso na culpa que se atribui em relação à doença de Laura, não consegue ultrapassar a barreira emocional que o separa de Virgínia:

Virgínia, Virgínia, quando você fica assim comigo, quando me olha como olhou há pouco, eu chego a pensar que... enfim, que seria possível um outro caminho. Fez uma pausa. E contraiu dolorosamente a fisionomia. Mas não, eu teria que ser muito egoísta, está compreendendo? Só para você há esperança. – Que esperança? Ele soltou-lhe as mãos e acendeu um cigarro. Sacudiu a cabeça: - Não, não importa... (CP: 29-30).

Luciana, da mesma forma, vive à sombra de seu amor proibido por Daniel, nunca revelando seus verdadeiros sentimentos:

– E você é mulata – retorquiu Virgínia no mesmo tom. – E gosta dele, por isso faz tudo para parecer branca. – Ele quem? Ele quem? – repetiu Luciana. Tinha uma expressão zombeteira e seu tom de voz era suave. Mas havia qualquer coisa de dilacerado sob aquela suavidade (CP: 13).

Ela só revela seu amor por Virgínia quando não já é mais possível alcançá-lo, pois havia cometido suicídio. Virgínia é situada na primeira parte do romance em meio um ambiente de verdades não reveladas e insinuações que ela

não chega a entender completamente, representadas na obra por diálogos frequentemente terminados em reticências, em que o que poderia ser dito para amenizar a ansiedade da criança Virgínia e quase sempre omitido.

Neste contexto de perdas a que a personagem é submetida, é importante ainda refletir sobre a influência das religiões judaico-cristãs, em especial a católica, nos modelos sociais brasileiros vigentes na década de 1950, período o em que o romance é publicado, e também no qual o enredo é situado. Em uma sociedade fortemente influenciada pelo poder da igreja católica, o comportamento de Laura ao abandonar um casamento infeliz e se separar de um marido frio, embora abastado e socialmente influente, para buscar a felicidade com outro homem nunca poderia deixar de ter consequências trágicas. Haja vista o ferrenho repúdio desta instituição a tentativas jurídicas de instituir a lei do divórcio, o qual considera o princípio de dissolução da família. Um exemplo desta linha de pensamento é a obra *O divórcio*, volume da coleção Obras completas, do padre Leonel Franca, publicada em 1955, da qual extraímos o seguinte trecho:

Jurídica e socialmente, a possibilidade de ruptura do matrimônio é um mal, um grande mal. É o princípio de instabilidade e dissolução progressiva da família que, de dia para dia, se vai tornando menos idônea ao exercício de sua elevada missão criadora e educadora da sociedade. A lei que sanciona a fixidez definitiva da vida conjugal não faz senão declarar um dos artigos da família e proteger contra a força corrosiva das paixões, a integridade perfeita da célula social (FRANCA 1955: 01).

O autor atrela ainda a mulher ao matrimônio como requisito de uma situação de dignidade, sem o qual ela perde esta qualidade:

O matrimônio estável, duradouro, oferece-lhe, como uma garantiamoral, o tempo e a oportunidade de desenvolver todas as virtudes de longanimidade, constância no afeto, generosidade incansável na dedicação, tão próprias da psicologia feminina. Na medida em que se consolidam e moralizam as famílias, eleva-se em nobreza, respeito, honra e grandeza a condição da mulher (FRANCA 1955: 29 grifos nossos).

A lei que finalmente regulamenta o direito dos cônjuges voltarem a contrair novos matrimônios é instituída somente em 1977, década em que se percebe um declínio da influência da igreja católica nas decisões jurídicas do país. Nesse contexto social, é quase desnecessário dizer que se a ideia do divórcio era

condenada, o adultério era objeto de repúdio social extremo. Em uma sociedade em que a respeitabilidade moral da mulher é atrelada à sua capacidade de se sujeitar a todas as benesses ou vicissitudes que o matrimônio possa conter, a decisão de Laura de tomar Daniel como amante, e ainda mais grave, de deixar Natércio para ficar com ele, atinge seu ex-marido com especial força, uma vez que se vê destituído de uma parte importante da estrutura familiar que lhe garante a respeitabilidade dentro do meio em que vive. É necessário então afastá-la e também a Virgínia, do convívio com os membros de seu grupo social, para que não sejam afetados pelo estigma de mulher adúltera que Laura introduz nesta família aparentemente perfeita. Entretanto, é necessário, ao mesmo tempo, manter as aparências e atender ao dever cristão de dar o mínimo suporte para sua subsistência, uma vez que, aos olhos da sociedade, Virgínia é considerada sua filha, razão pela qual ele permite que a personagem continue a frequentar de maneira esporádica sua casa, embora sem conseguir disfarçar o desconforto com sua presença: “Como sempre, tudo o que fazia por ela evidenciava um cunho tão marcante de dever que era mesmo impossível mascará-lo com o mais remoto sentimento de afeição” (CP: 99). No artigo “Os estigmas: a deterioração da identidade social”, Zélia Maria de Melo define o termo estigma como “algo de mal, que deve ser evitado, uma ameaça à sociedade, isto é uma identidade deteriorada por uma ação social” (MELO 1999: 01). Neste sentido, o adultério de Laura constitui um estigma, mas Virgínia, como filha do adultério, é ainda mais estigmatizada pela exclusão social que a ação de Laura desencadeia.

Impedida de conhecer todos os fatos de sua história pessoal, a protagonista do romance tem acesso apenas a fragmentos de informações, fortemente impregnados pelas opiniões de Bruna acerca do pecado cometido pela mãe e pela razão do pai em afastá-las do restante da família:

Quando ela melhorou, está claro que nosso pai não podia mais aceitá-la, imagine um escândalo desses. – Então, ela foi embora porque ele mandou? – Mas o que você queria que ele fizesse? O quê? Apaixonada como ela estava por outro homem, todo mundo comentando o escândalo... (CP: 41-42).

Interessante notar também a aparição da cor vermelha nos trechos grifados por Bruna na Bíblia para atestar a condenação de Laura. Esta mesma cor surge no romance na forma de um cravo vermelho, que coincidentemente serve

como estopim para a discussão entre Natércio e Laura, o que levará a personagem a ir sozinha à festa e conhecer Daniel, por quem se apaixona: “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...” (CP: 33). A repreensão de Natércio ao uso da flor leva Laura a perceber que ele estava morto, “um morto que me dizia aquelas coisas, que me olhava daquele jeito” (CP: 34), em uma clara simbologia da dicotomia entre a vivacidade latente em Laura e a frieza de Natércio, preso às convenções sociais: “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” (CP: 33).

Acerca da cor vermelha, Clarissa PinkolaEstés, em *Mulheres que correm com os lobos*, nos fala sobre a significação desta cor quando presente na mitologia e nos contos de fada:

Creio que muitos fragmentos da mitologia e dos contos de fada são derivados das antigas “deusas vermelhas”, que eram divindades regentes de todo o espectro da transformação feminina – todos os acontecimentos “vermelhos” – a sexualidade, o parto e o erótico, e que originalmente faziam parte do arquétipo das três irmãs do nascimento, morte e ressurreição, além de fazer parte do mito do sol nascente e poente em todo o mundo (ESTÉS 1994: 585).

Desta forma, o cravo vermelho de Laura nos remete a um processo de retorno ao instinto, aos processos naturais de amor e erotização que estavam perdidos em meio ao mundo sem cor em que a personagem vivia. O vermelho leva Laura a uma epifania sobre a situação em que vivia e que a faz se libertar, ainda que com consequências funestas. Ao se apropriar do sentido de autoridade suprema, ao ditar as regras de vivência, a sociedade, atrelada aos valores judaico-cristãos, relega o vermelho à condição de “cor ruim”, a cor da concupiscência, da perdição. Ao grifar a Bíblia com a cor vermelha, Bruna associa os atos de Laura à perdição, ao fogo eterno, já que aos olhos da sociedade, a mãe “esqueceu-se dos seus deveres, enxovalhou a honra da família, caiu em pecado mortal” (CP: 40-41).

Zélia Maria de Melo comenta ainda que a família tem papel crucial na integração do indivíduo estigmatizado, pois oferece o suporte para que ele possa “relativizar suas diferenças e incluir pontos positivos em sua identidade social” (1999:

04). Quando não existe este suporte, o estigma leva à exclusão social na medida em que afasta o estigmatizado do convívio social e afetivo:

Quando os lugares e papéis não são definidos nas relações sociais, as histórias se mesclam e as funções são invertidas, instaura-se a violência que, vivida na sua história particular, perpassa as fronteiras e vai perpetuar-se na história do sujeito, constituindo uma herança maldita de componentes destrutivos. A ausência de vínculos inscreve a desordem, a ausência da autonomia e da referência do ser individual no contexto do grupo social. Buscam-se componentes marcados pela impossibilidade de estabelecer vínculos com o grupo de referência; instaura-se o registro da violência nas relações, estrutura-se o ciclo da repetição dos componentes destrutivos, que atravessa os espaços, as fronteiras do individual para o coletivo e, em decorrência, contribui para os desvios dos sujeitos envolvidos na trama (MELO 1999: 04).

Desta forma, Virgínia sofre de maneira mais profunda os efeitos do estigma iniciado por Laura, uma vez que esta se encontra, em razão do isolamento decorrente de sua loucura, de certa maneira “protegida” de seus efeitos. A protagonista, entretanto, é obrigada a se relacionar com o núcleo social da casa de Natércio e sofre toda a agressão decorrente do estigma ao qual está submetida. O afastamento do estigmatizado ao qual Melo se refere somente se dá quando Virgínia finalmente compreende a razão pela qual é tratada de maneira diferente das irmãs pelos membros deste grupo social.

Ela se afasta do núcleo familiar e assume de certa maneira sua condição de estigmatizada, buscando um período de isolamento como forma de proteção contra a agressão sofrida dentro da própria família. Quando finalmente retorna ao círculo social que a excluiu, vários anos se passaram e seu estigma parece não mais encontrar eco no meio social a que ela retorna. No que tange ao relacionamento social de Virgínia e os membros de seu grupo social, ela parece ter se fortalecido no período de seu afastamento: “Virgínia sorria ainda, paciente, tranquila. E com maior desembaraço, foi respondendo às sucessivas perguntas: os três a observavam, cada qual a seu modo” (CP: 113). Interiormente, porém, as feridas do estigma e do sofrimento a que esteve submetida ainda não estão apagadas: “Pensei que... – murmurou Virgínia. Parecia falar à próprias mãos abandonadas no regaço. – Mas continuou igual, igual.” (CP: 120), e ela empreende então o processo de sedução e vingança que envolverá todos os membros da ciranda.

2.5 EROS E TÂNATOS – O RETORNO DE VIRGÍNIA

Após vários anos isolada no internato, Virgínia retorna, já adulta, à casa de Natércio, bastante apreensiva sobre como encontrará os membros da ciranda, Otávia, Bruna, Leticia, Afonso e seu amado Conrado. Passados poucos momentos deste reencontro, ela percebe, no entanto, que nada mudou na disposição de seus membros. Ela, entretanto, retorna muito diferente da menina insegura e triste que havia sido na infância. Toda a mágoa que a personagem leva consigo em relação a este grupo que a excluiu aflora e o que se segue então é uma lenta e calculada dança, na qual ela envolve todos os personagens em uma teia de vingança, desestruturando a pretensa harmonia da casa e expondo todas as fragilidades da família “perfeita” à qual tanto quis pertencer.

Os símbolos mais adequados para representar as forças que atuam na personagem principal neste momento do enredo, quando ela retorna do internato e decide se vingar dos membros da ciranda, são as figuras mitológicas de Eros e Tânatos. Usadas posteriormente na teoria freudiana da pulsão de morte, Eros e Tânatos estão em polos opostos na mitologia grega e romana como símbolos do amor e da morte. Face às suas características de leveza e alegria, Eros tornou-se mais popular e, por consequência, retratado com mais frequência, enquanto Tânatos, devido ao medo da morte inerente ao ser humano, acabou por tornar-se uma divindade pouco retratada ou mesmo citada, como se a própria menção de seu nome pudesse evocar desgraças a quem o pronuncia.

Filho de Marte e Vênus, Eros é representado na mitologia grega como um menino alado portando ora uma aljava com flechas, ora uma tocha acesa, e algumas vezes um capacete e uma lança, quase sempre corado de rosas, as quais representam os prazeres associados ao amor. Nas histórias mais conhecidas desta divindade, ele se apaixona pela princesa Psiquê que, no entanto, é mortal, razão pela qual a união é desaprovada por Vênus. Ajudado, porém, por Júpiter, Eros leva a amada para o Olimpo, onde ela bebe o néctar e se torna imortal. Da união de Eros e Psique nasce Volúpia, filha do amor e da alma, conforme a tradução grega de seu nome.

Já Tânatos, filho da Noite, parece ter sido concebido somente por ela, sem a participação de nenhum outro deus. Irmão de Hipnos, o sono, ele é frequentemente visto na mitologia como inimigo eterno da raça humana, e habita “o

Tártaro, segundo Hesíodo, ou diante da porta do Inferno, segundo outros poetas” (COMMELIN 1993: 203). Segundo o mesmo autor em *Mitologia gregae romana*, Tântatos raramente era mencionado na Grécia, já que se temia despertar uma ideia incômoda “ao trazer o espírito a imagem da nossa destruição” (COMMELIN 1993: 203). As representações desta divindade em pinturas e esculturas mostram-no com um coração de ferro e entranhas de bronze. Como Eros, ele é retratado como criança, mas negro e de pés tortos, sendo acariciado por sua mãe, Noite. Em algumas representações seus pés aparecem cruzados, simbolizando o desconforto dos seres que vivem na sombra (COMMELIN 1993: 203). Há ainda uma outra forma de representação desta divindade na forma de um ser com rosto desfigurado e magro, com olhos fechados e coberto por um véu, trazendo nas mãos uma foice. Para Commelin, “esse atributo parece significar que os homens são ceifados em quantidade, como as flores e as ervas efêmeras” (1993: 203).

É possível perceber no comportamento de Virgínia a atuação de duas pulsões, que Freud denominou de pulsão de vida, ou Eros, e pulsão de morte, ou Tântatos. Segundo o *Vocabulário de Psicanálise*, pulsão seria:

O processo dinâmico que consiste numa pressão ou força (carga energética, fator de motricidade) que faz o organismo tender para um objetivo. Segundo Freud, uma pulsão tem a sua fonte numa excitação corporal (estado de tensão); o seu objetivo ou meta é suprimir o estado de tensão que reina na fonte pulsional; é no objeto ou graças a ele que a pulsão pode atingir sua meta (LAPLANCHE 2000: 394).

Em seus trabalhos iniciais sobre o assunto, Freud havia delineado uma teoria pulsional em que definia o conflito psíquico do ser humano como resultado das pulsões do ego, como o instinto de autopreservação em oposição às pulsões sexuais. Entretanto, a partir do artigo publicado em 1920, conhecido como *Segunda tópica*, ele desenvolve a ideia da pulsão de morte em oposição à pulsão de vida, representados pelas figuras de Eros e Tântatos. Sua teoria sugere que o indivíduo estaria então dividido entre as pulsões de vida e morte, e não mais entre as pulsões sexuais e de autopreservação. Freud passa a agregar as pulsões sexuais e de autopreservação à pulsão de vida, e a pulsão de morte seria entendida como integrante de qualquer pulsão, e também como um desejo de redução total

das tensões inerentes ao ser humano, fazendo com que ele seja conduzido a um estado inorgânico, ou seja, oposto ao da vida.

Desta forma, a pulsão de morte, ou Tânatos, impulsionaria o indivíduo à cessação completa das tensões, levando-o à morte. Já a pulsão de vida retardaria este processo, na medida em que insere tensão sexual na psique. Nas palavras de Freud, “Nós, por outro lado, lidando não com as forças que nela operam, fomos levados a distinguir duas espécies de instintos: aqueles que procuram conduzir o que é vivo à morte, e os outros, os instintos sexuais, que estão perpetuamente tentando e conseguindo uma renovação da vida” (FREUD 2006: 57).

Com base na teoria formulada por Freud, podemos delinear no comportamento da protagonista do romance o embate constante entre Eros e Tânatos. Ainda na infância, ela demonstra essa dualidade em seu comportamento, ora vívido e entusiasmado, pulsante de Eros, ora, deprimido e demonstrando desejos de morte: “teve um arrepio misturado a uma estranha sensação de gozo. Viu-se morta, com a grinalda de sua primeira comunhão. Trazidas por Frau Herta, vestidas de preto, chegavam Bruna e Otávia debulhadas em pranto: ‘Nós te desprezamos tanto e agora você está morta!’ ” (CP: 13-14). Virgínia luta constantemente para buscar Eros, que em sua infância é simbolizado pelo carinho e atenção que ela nunca tem suficientemente. Ela procura Eros nas relações com Natércio, com as irmãs e em especial com a mãe, mas esta busca revela-se infrutífera.

O que se percebe é uma personagem profundamente envolvida pela solidão, tão fragilizada e desejosa de afeto, que o aceitaria mesmo de uma estranha: “O lanche na casa de Conrado? Ah, que maravilha rever a mãe deles, aquela mulherinha afável que a tratava com a mesma doçura dispensada a Bruna e Otávia: ‘Como você está bonita, Virgínia, haveria de dizer ao conduzí-la pela mão’ ” (CP: 69). A indiferença, porém, é a tônica de sua infância, e as tentativas de contato afetivo com sua mãe são sempre frustradas, uma vez que Laura luta, ela própria, contra as forças de Tânatos, que acabam por vencê-la. Enquanto Virgínia, ainda que fragilizada, consegue vencer as forças da pulsão de morte ao final de sua trajetória no enredo, Laura é envolvida por Tânatos e sucumbe à sua força. Em *Os destinos da pulsão de morte*, Eero Rechartt traz uma interpretação diferenciada da teoria freudiana da pulsão de morte, na qual tende a retirar esta pulsão do âmbito puramente biológico:

No plano psicanalítico, a pulsão de morte é inerente ao homem: é uma luta obstinada, contínua e inexorável que o leva a procurar a paz e repouso não importa por qual meio, sob qualquer forma, e não simplesmente uma força que visaria transformar o animado em inanimado. A pulsão de morte é o nome de um paradigma relativo ao funcionamento psíquico (RECHARDT 1988: 48-49).

Sob esta perspectiva, a própria loucura de Laura pode ser interpretada como uma tentativa desesperada de encontrar a paz, ainda que com consequências severas à sua sobrevivência. Isolada dentro de uma sociedade com regras rígidas de comportamento, ela sofre por não conseguir corresponder às expectativas do marido em relação ao seu lugar nesta família que ela considera afetivamente e psiquicamente morta: “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!” (CP : 34). Ainda na casa de Natércio ela começa a ser afetada pela loucura: “Quando voltou, você tinha acabado de nascer e mamãe já estava meio esquisita, com umas manias, papai teve que interná-la no sanatório” (CP: 41), que irá se intensificar quando sofre o ostracismo social que a separação impõe a ela e, principalmente a Virgínia, levando-a finalmente à morte. A mãe de Virgínia sofre, assim como sua filha, a falta de afeto, e busca satisfazer Eros no contato com as filhas, no que não é correspondida: “Bruna que parecia minha inimiga, pronta sempre para me julgar. Tão dura. E Otávia sempre tão distante, lá longe com seus cachos...” (CP: 34). Ela procura então essa afetividade em Daniel, no que é correspondida em um amor sincero, porém inapropriado diante da sociedade em que vivia. Desta forma, as pressões sociais a oprimem de maneira muito forte, e a psique de Laura não resiste às acusações de adultério e o abandono da família: “Eu era uma criança mas juro que nesse instante senti que ela devia ter feito alguma coisa horrível, juro que senti isso e senti também que nosso pai é que estava certo” (CP: 42). Ela adentra então no mundo sombrio de Tântatos por meio da loucura, do qual não mais consegue se libertar, até que sucumbe à morte quando, finalmente, parece encontrar paz e repouso.

Após uma infância marcada pelas tentativas frustradas de integrar o grupo social e familiar de Natércio e obter o tão almejado afeto de que necessita, há uma mudança visível da força que atua sobre a personagem. O que vemos então é uma ascensão de Tântatos dentro da psique de Virgínia, que a leva em direção a um comportamento destrutivo direcionado tanto aos membros da família quanto a si

própria. Essa mudança de comportamento pode ser explicada quando temos contato com as teorias freudianas expostas na obra *O Ego e o Id*, publicada em 1923, na qual o autor desenvolve ainda mais a teoria sobre as pulsões, e aponta a proximidade de Eros e Tânatos, na medida em que amor e ódio podem se alternar dentro da psique:

É verdade que não há dúvida sobre o princípio do prazer, e a diferenciação dentro do ego possui boa justificação clínica; mas a distinção entre as duas classes de instintos não parece suficientemente assegurada e é possível que se possam encontrar fatos da análise clínica que ponha fim à sua pretensão. Parece existir um fato deste tipo. Para a oposição entre duas classes de instintos podemos colocar a polaridade do amor e do ódio. Não há dificuldade em encontrar um representante de Eros; mas temos que ficar gratos se pudermos achar um representante do evasivo instinto de morte no instinto de destruição; ao qual o ódio aponta o caminho. Ora, a observação clínica demonstra não apenas que o amor, com inesperada regularidade, se faz acompanhar pelo ódio (ambivalência), e que, nos relacionamentos humanos, o ódio é frequentemente, um precursor do amor, mas também que, em certo número de circunstâncias, o ódio se transforma em amor e o amor em ódio (FREUD 1997: 45 grifo nosso).

Ao sair do internato e regressar à casa de Natércio, a personagem parece tentar evitar ambas as pulsões, ao tentar convencer-se de que sente apenas indiferença em relação ao grupo: “Não, no fundo eu não estou mesmo me importando, que bobagem! Se estivesse realmente preocupada com eles apareceria assim nesse uniforme? Qual é a moça que quer impressionar dentro de uma velha saia de gabardina cor de azeitona e uma blusa mal talhada?” (CP: 109). Entretanto, ela rapidamente percebe ser impossível desvencilhar-se dos sentimentos que a acompanharam ao longo dos anos de exílio:

A verdade é que se julgara muito mais invulnerável àquela mistura de emoções que lhe davam obscuramente uma sensação de insegurança. Ainda há pouco considerara-se tão desligada daquela gente e daquela casa, chegara mesmo a se ver voltando como uma simples hóspede, a cumprimentá-los como se os visse pela primeira vez. Ou quase como se fosse a primeira vez... E as mãos esfriaram inexplicavelmente, já invadidas por um suor viscoso (CP : 109).

É possível perceber que Eros, ou a pulsão de vida, ainda atua na personagem, uma vez que ela continua desejando ardentemente a atenção do grupo, e em especial o amor de Conrado, assim como em sua infância: “Era inútil,

inútil, voltara tudo como se não tivesse havido todos aqueles anos de renúncia, amava-o! Amava-o” (CP: 115). Entretanto, a mágoa em relação aos membros da ciranda manifesta-se nos vários momentos em que Virgínia se lembra de como Laura e Daniel e ela foram hostilizados no período de sua infância, em razão da mácula do adultério de sua mãe.

Bruna agora comete o mesmo pecado, o qual é tolerado de forma velada pelo mesmo grupo que condenou sua mãe: “A descoberta a transfigurou. Bruna tinha um amante. Um amante, Bruna, Bruna! A Bruna dos Anjos, das Bíblias, a Bruna que a açulara contra a mãe, a Bruna que lançara no seu coração a semente de ódio por Daniel...” (CP: 157). Virgínia sofre tanto pela culpa por ter cedido à fúria de Bruna contra Daniel, único que poderia ter dado o afeto que ela tanto almejava na infância solitária, como também por ter abandonado a mãe em seus últimos dias: “- 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” (CP : 177). Não há nada que a possa consolar em seu desamparo quando ela percebe que abandonou Laura e Daniel, únicos personagens que poderiam lhe dar afeto genuíno, ou seja, quando poderia vivenciar Eros, para tentar aliar-se a um grupo a que nunca conseguiu pertencer.

Isso desencadeia na personagem o processo de vivência da pulsão de morte, que a impele, usando de estratégias de sedução, conforme falaremos no próximo tópico, ao processo de vingança contra os membros da ciranda e, conseqüentemente, contra si mesma, uma vez que os resultados desta vingança tampouco a deixam incólume. Diferentemente de sua infância, quando buscava, sem sucesso, um pertencimento social e afetivo, Virgínia percebe que agora pode tornar-se membro da ciranda. Porém, a mágoa por ter sido sempre exilada e estigmatizada é maior que o desejo de pertença.

Esta mágoa exacerba a pulsão de morte que naturalmente vive em sua psique, transformando-a em instrumento de destruição não só de si mesma, mas de todos ao seu redor, e a impele a urdir a teia de vingança com que envolve todos os seus membros. A personagem percebe que a configuração social do grupo permanece a mesma; porém, ela agora conta com a vantagem de ter se tornado uma bela jovem que é cortejada por Letícia, Afonso e Rogério, amante de Bruna. Ela usa então a força de Eros, simbolizado no desejo sexual, para seduzi-los e desestruturar a suposta união do grupo. Enquanto usa Eros como instrumento de

purga de sua revolta, é Tânatos verdadeiramente que domina sua psique, impelindo a protagonista ao desejo de morte e vingança contra o grupo que compõe a ciranda, na medida em que ela mesma não participa desta pulsão sexual que usa como chamariz para atraí-los: “Mas agora podia feri-lo, justamente agora que covardemente ele lhe abria a roda, ‘vem, Virgínia, me dê sua mão!’ Aproximou-se mais. E ofereceu-lhe a boca. Puxando-a pelos ombros, ele beijou-a com violência desesperada. – Virgínia, Virgínia! – suplicou, ao ver que ela lhe fugia.” (CP: 138). A mágoa contra os outros personagens só arrefece quando ela finalmente consegue desestabilizar o grupo, tornando-se, desta forma, mais forte que os membros da ciranda ao envolvê-los e dominá-los usando sua sexualidade, ainda que também sofra as consequências emocionais desta vingança.

Existe ainda outro elemento que atua na psique da protagonista e que, aliado à força que a pulsão de morte exerce sobre ela, contribui para que a personagem permaneça em luto crônico, e impede que as pulsões de vida e morte sejam equilibradas: a melancolia. Em 1917, Freud publica o artigo “Luto e melancolia”, no qual reflete sobre a diferença entre o luto saudável e o que chamou de melancolia ou luto patológico. Neste trabalho ele situa o luto como manifestação normal frente à perda de uma pessoa ou objeto amado, e que deve seguir o curso natural de desprendimento da libido do objeto ou pessoa que morreu, não havendo nenhuma recomendação de sua parte no sentido de interromper este processo. A melancolia, porém, apresentaria sintomas bastante semelhantes ao do luto, como desânimo e perda da capacidade de amar. Há nela, entretanto, um elemento ausente no luto: a diminuição severa da autoestima. Freud observa que, tanto no luto como na melancolia, existe a perda do objeto ou pessoa amada. Porém, enquanto no luto não há nada de inconsciente nesta perda, na melancolia existe um processo de perda objetual, em que nem o próprio indivíduo sabe exatamente o que perdeu:

Isso, realmente, talvez ocorra dessa forma, mesmo que o paciente esteja cômico da perda que deu origem à sua melancolia, mas apenas no sentido de que sabe que a melancolia está de alguma forma relacionada a uma perda objetual retirada da consciência, em contraposição ao luto, no qual nada existe de inconsciente a respeito da perda (FREUD 1974: 277).

Sigmund Freud volta novamente sua atenção para a questão da melancolia na obra *O ego e o Id*, quando sua teoria sobre a Pulsão de morte já havia sido publicada. Ele associa, a partir das reflexões feitas na obra *Mais além do Princípio do prazer*, algumas definições dos instintos de vida e morte à melancolia. O autor aponta que, na melancolia, um superego excessivamente forte volta-se contra o ego e o resultado disso é um forte sentimento de culpa, o qual se utiliza de todo o sadismo existente no indivíduo contra si próprio. Nas palavras de Freud,

O que está influenciando agora o superego é, por assim dizer, uma cultura pura do instinto de morte e, de fato, ela com bastante frequência obtém êxito em impulsionar o ego à morte, se aquele não afasta o seu tirano a tempo, através da mudança para a mania (FREUD 1997: 58).

Ele questiona ainda o que ocorre para que, na melancolia, o superego torne-se uma reunião de instintos de morte, uma vez que estes instintos normalmente acabam, em parte, por tornarem-se inócuos em decorrência dos instintos de vida; em outra parte são desviados para o mundo externo na forma de agressividade. A resposta a esse questionamento seria que, quanto mais o indivíduo suprime a agressividade que inicialmente seria direcionada ao mundo exterior, mais essa agressividade se voltará para seu próprio ego, fortalecendo a melancolia e, com ela, os instintos de morte e sua consequente destrutividade (FREUD 1997).

Ao isolar-se no internato, a protagonista de *Ciranda de Pedra* impede que a agressividade gerada pela melancolia a que Freud alude seja liberada, ou seja, direcionada ao mundo externo, e permanece então aprisionada no ego da personagem, em uma longa latência em que o luto não finalizado e a melancolia alimentam a pulsão de morte. Este processo continua até seu retorno à casa de Natércio, quando há então uma exacerbação desta pulsão, liberando finalmente toda a agressividade contra os membros da ciranda, camuflada, entretanto, em forma de sedução. Somente após liberar a agressividade, alimentada durante os anos de ausência, por meio da vingança, Virgínia pode, finalmente, libertar-se e seguir em frente, rumo à viagem libertadora e sem destino que empreende.

2.6 SACRIFÍCIO E VINGANÇA – VIRGÍNIA TECE SUA TRAMA

Ao retornar do internato, Virgínia parece ainda não ter intenções de vingança contra os membros da ciranda. Ela ainda sente a insegurança de seus dias de infância ao pensar no reencontro como grupo a que sempre quis pertencer, mas que tanto a intimidava. Mas as atenções que todos lhe dispensam, em especial Afonso que sempre a hostilizou abertamente, fazem com que Virgínia perceba o poder de sedução adquirido durante os anos de ausência; há então um afloramento da ideia de vingança, que vai se desenvolvendo em seu íntimo à medida em que ela percebe o interesse sexual de Afonso e Letícia.

O primeiro indício da mudança de configuração entre os personagens diz respeito à forma como eles vêem a protagonista que retorna ao círculo familiar. Todos percebem que Virgínia agora é uma bela mulher, muito diferente da menina tímida e agressiva da infância, o que é motivo de espanto geral, em especial para Afonso: “A voz ficou mais estridente: - E que bonita você está! Meu Deus, parece até um milagre!” (CP: 112). A principal mudança, porém, é a percepção que a própria Virgínia tem de si mesma ao ver sua beleza reconhecida pelos membros da ciranda. Ela, que ainda tinha dúvidas sobre a própria aparência, “‘Bonita’? Perguntou a si mesma” (CP: 106), descobre no espanto de todos o próprio encanto. Ela entende também o poder que isso ocasiona sobre alguns deles, que tentam se aproximar e mostrar suas qualidades, na tentativa de impressioná-la: “Virgínia, Virgínia, a verdade é que no fundo, todos nós estamos posando para impressioná-la” (CP: 115).

A despeito disso, a mágoa pelo sofrimento causado a ela e aos que amava ainda é muito forte em suas lembranças: “Mortos e vivos, voltaram todos. No entanto, lá no colégio, tudo me pareceu tão simples...” (CP: 120). Ela percebe que esse poder recentemente adquirido pode ser a chave para fazê-los pagar por todo o sofrimento infligido e inicia então sua trama para envolvê-los em uma teia de sedução, sacrifício e vingança. Para engendrar o processo de vingança contra os membros da ciranda, a personagem, a princípio, oferece-se em sacrifício de forma deliberada, ao fingir aceitar o assédio de Afonso e Letícia. A realidade, porém, é que ao assumir a função de vítima sacrificial, ela os atrai para si e passa incorporar então as *personae* da mulher fatal e do anjo vingador bíblico para engendrar sua vingança. Nesta mudança de papéis a serem desempenhados, os sacrificadores acabam por

subitamente assumir o lugar da vítima, Virgínia, e sofrem as consequências dessa inversão.

A questão do sacrifício sempre esteve presente na vida do homem, seja nos rituais de sangue de certas culturas, seja no simbolismo do sacrifício do cordeiro de Deus para redenção dos pecados do homem na teologia judaico-cristã. Um dos trabalhos mais conhecidos sobre a função e o mecanismo do sacrifício é a obra *Sobre o sacrifício*, de Marcel Mauss e Henri Hubert, publicado inicialmente em forma de artigo em 1899, com o título original de “Essaisurlanature et lafonctiondusacrifice”, no volume 2 do *AneéSociologique*. Nele, os autores apresentam uma ampla constituição dos diversos tipos de sacrifício em várias culturas ocidentais e orientais, além de seus principais elementos e variações possíveis, segundo a função específica de cada ritual. Dada a enorme quantidade de variações possíveis de sacrifício, os autores elegem o sacrifício védico como seu exemplo mais complexo, em que todos os elementos mais comuns envolvidos na cerimônia estão presentes de forma bem definida. O primeiro elemento da cerimônia sacrificial védica é o sacrificante, o qual recolhe os benefícios. Ele pode ser “ora um indivíduo, ora uma coletividade: família, clã, tribo, nação, sociedade secreta. Quando é uma coletividade, o grupo pode exercer coletivamente o ofício de sacrificante, isto é, assistir em conjunto ao sacrifício” (MAUSS 2005: 16). Em alguns rituais é exigida a presença do sacrificador, que atua como intermediário entre a vítima consagrada e o sacrificante e deve, assim como a vítima, passar por rituais de purificação antes da cerimônia sacrificial. O terceiro elemento a ser considerado é o lugar e os instrumentos a serem usados na imolação. Tanto o lugar do sacrifício como certos momentos do dia e do ano devem ser propícios à sua realização. Quando todos esses elementos estão prontos, o sacrifício ocorre. A morte do sacrificado o eleva então a uma posição de santificação. Quando o espírito do sacrificado já está liberado do corpo, seus restos podem ser depositados no altar da divindade ao qual foi consagrado.

Dada a configuração de sacrifício proposta por Mauss e Hubert, Laura, Daniel e a criança Virgínia podem ser simbolicamente considerados como vítimas sacrificiais. Natércio, Bruna e Otávia, neste mesmo contexto, representam, conforme a concepção dos dois autores, como uma coletividade que aplica o sacrifício e que também obtém o benefício decorrente dele. Enquanto estão afastados da família, ou seja, mantidos como vítimas sacrificiais, os três

personagens impedem que a unidade familiar seja desintegrada, uma vez que, como amante, esposa adúltera e filha ilegítima, são elementos desequilibradores deste grupo social, não podendo, portanto, participar dele como membros; sua única utilidade passa a ser a de vítimas sacrificiais. Daniel e Laura parecem representar de maneira mais tradicional esta função, uma vez que morrem fisicamente para que o sacrifício esteja completo. Parece existir inclusive uma certa aceitação da função de vítima por parte de Daniel, uma vez que se considera culpado pela desgraça social de Laura. Para que Virgínia seja salva, a única para a qual ainda há esperança de aceitação social, ele abre mão de revelar que é seu pai e a envia para Natércio, esperançoso de que ela possa escapar da infelicidade que cerca seu pequeno grupo:

Pois já disse, meu bem, eu tenho que ficar até o fim, sou o comandante. E o comandante não pode fugir! – Acrescentou empertigando-se. Mudou o tom de voz. Apertou os olhos úmidos: - Quero que saiba que fiz o que pude, Virgínia. E que lhe quero muito, ouviu? Não faz mal que você não goste de mim, eu compreendo, não se preocupe com isso também (CP: 65).

Para que seu sacrifício seja completo, ele apressa a morte de Laura e se suicida, finalizando o processo sacrificial. Virgínia, porém, a despeito dos esforços desesperados de Daniel para desviá-la de sua sina, não escapa ao destino de vítima e é sacrificada simbolicamente por meio seu afastamento da família. Com a morte física ou simbólica dos três, ou seja, terminado o sacrifício, a família volta a um aparente equilíbrio social, que só é perturbado novamente com o retorno de Virgínia, que desestrutura definitivamente a suposta harmonia proporcionada por este sacrifício.

Entretanto, existe ainda na questão do sacrifício um elemento que Mauss e Hubert não contemplam em seus estudos: a violência. Há no processo de afastamento da protagonista não só uma atitude de proteção ao grupo familiar, evitando sua desintegração, mas uma também uma violência que vai além da questão de evitar o enfraquecimento social da família. Em *A violência e o sagrado*, René Girard apresenta a teoria segundo a qual o sacrifício seria um ato de violência destinado a desviar a agressividade, inicialmente dirigida a um semelhante que se quer proteger, a qual o autor nomeia de *hipótese da substituição*:

A hipótese que propomos suprime essa diferença moral. A relação entre a vítima potencial e a vítima atual não deve ser definida em termos de culpabilidade e de inocência. Não há nada a ser “expiado”. A sociedade procura desviar para uma vítima relativamente indiferente, na vítima “sacrificável”, uma violência que talvez golpeasse seus próprios membros, que ela pretende proteger a qualquer custo (GIRARD 1990: 14 grifo nosso).

Desta forma, Daniel, Laura e, especialmente, Virgínia, têm lançada sobre eles a violência que, de outra forma, faria com que a família de Natércio entrasse em colapso em decorrência dos conflitos e da agressividade que ela disseminaria no grupo a ser protegido. O sacrifício tem, nesta concepção, a função de união da sociedade:

O sacrifício tem aqui uma função real, e o problema da substituição coloca-se no nível de toda a comunidade. A vítima não substitui tal ou tal indivíduo particularmente sanguíneo. Ela simultaneamente substitui e é oferecida a todos os membros da sociedade, por todos os membros da sociedade. É a comunidade inteira que o sacrifício protege de *sua* própria violência, é a comunidade inteira que se encontra assim direcionada para vítimas exteriores. O sacrifício polariza sobre a vítima os germens de desavenças espalhados por toda a parte, dissipando-os ao propor-lhes uma saciação parcial (GIRARD 1990: 19).

O ritual do sacrifício teria, portanto, a função de manter a sociedade funcionando em perfeita ordem, inclusive no plano material, pois direciona a violência para o ato sacrificial, evitando que a comunidade seja afetada pelos efeitos das desavenças entre os homens: “os grandes textos chineses atribuem ao sacrifício a função aqui proposta. Graças a ele, as populações permanecem serenas e não se agitam. Ele reforça a unidade da nação” (GIRARD 1990: 20). É precisamente este reforço da unidade que ocorre no núcleo familiar de Natércio quando Virgínia é afastada. A violência latente no núcleo de personagens da casa de Natércio é vista de maneira velada em determinados momentos do enredo, como na virulência de Bruna ao condenar a mãe pelo adultério:

Se um homem dormir com a mulher do outro, morrerão ambos, isto é, o adúltero e a adúltera, e tu arrancará o mal do seio de Israel. Fechou o livro com um baque seco e recolocou-o na estante. Virgínia concentrou-se. E de repente empalideceu. Agarrou o pulso da irmã. – Mas a mãe, não! Só ele, não é? Só ele! Com um gesto brusco, Bruna desprendeceu-se e recomeçou a limpar os livros. Parecia perturbada. – O castigo já caiu sobre ela – disse num tom vacilante. Franziu a boca em forma de pirâmide: - Mas ele não escapa (CP: 43).

Até a governanta da casa, Frau Herta, sente que a protagonista não pertence ao núcleo familiar e que de certa forma perturba a harmonia que ela tanto preza na casa onde presta seus serviços: “– Não fique assim tão espetada, pode encostar – observou Frau Herta batendo de leve nas costas de Virgínia. Na sua voz havia indulgência e ao mesmo tempo uma certa irritação. – E tire a mão da boca” (CP: 37). Esta hostilidade não escapa a Virgínia, que percebe sem dificuldade a diferença de tratamento: “Virgínia corou ao afundar-se na almofada do automóvel. Por que Frau Herta lhe falava sempre naquele tom? Não era assim nem com Bruna nem com Otávia” (CP: 37). Entretanto, após sua mudança para a casa de Natércio, sua maior frustração consiste no tratamento dado a ela pelo suposto pai, muito diferente das expectativas de carinho e afeto que havia idealizado:

Ela desviou para o chão o olhar magoado. “Até o pai.” Afinal, esperara tanto que ele viesse recebê-la no portão, tomando-a alegremente nos braços. “Que bom, meu bem, que bom você ter vindo morar comigo!”. Corrigiu: *meu bem*, não, que quem a tratava assim era Daniel. O pai dizia apenas *Virgínia*. “Sim, Virgínia. Não. Virgínia.” Era até um pouco... A palavra quase veio à tona, mas energicamente a empurrou para o fundo. Não, não é que ele fosse seco, não era isso. Apenas tudo teria sido muito melhor se ele a recebesse mesmo sem dizer nada. Foi saindo na ponta dos pés. Ainda voltou-se para vê-lo, mas ele parecia olhar através da janela. “Por que está sempre fugindo de mim?” (CP: 78).

De fato, se considerarmos a teoria de Girard acerca do desvio da violência para a vítima sacrificial, pode-se considerar que o tratamento dado a Virgínia dentro do núcleo familiar de Natércio torna-se inevitável. A protagonista representa, neste contexto, a vítima de sacrifício que não age conforme o que se espera dela e invade a tribo que ela deveria salvar por meio de seu sacrifício. A partir daí, toda a configuração social que se encontrava aparentemente harmônica é abalada por sua presença. É necessário reorganizar as bases desta estrutura familiar, para que ela volte a fazer sentido dentro da sociedade à qual deseja continuar a pertencer. Assim, a única maneira de realinhar todas as funções que cada membro deste núcleo social deve desempenhar é extirpando seu elemento desestruturador e finalizar o sacrifício iniciado. Ao descobrir que Daniel é seu pai, Virgínia compreende todas as implicações de sua vinda para a casa de Natércio, a razão para o tratamento hostil recebido por todos, e deseja fugir da situação em que se encontra: “– Não, espera! Espera, Luciana, eu não quero ficar aqui, não me

deixe, pelo amor de Deus, não me deixe! O pai não gosta de mim, ele também sabe de tudo, ele sabe! Agora eu se que ele sabe!” (CP: 91). No momento em que entende seu estigma de filha ilegítima, Virgínia parece aceitar também a função de vítima sacrificial e busca o exílio no internato, pressionada pela constante hostilidade que a impele a se afastar do núcleo familiar e social da casa de Natércio.

Desta forma, o processo de sacrifício se completa: Daniel e Laura estão mortos, Virgínia é simbolicamente sacrificada ao ser afastada do convívio com a família. Toda a configuração social exigida pela sociedade parece ter sido restabelecida e os personagens voltam a realizar suas atividades cotidianas. Findo o sacrifício, já que não existe nada mais que impeça que a harmonia da tribo prospere. Entretanto, Virgínia continua viva, embora exilada, e durante anos alimenta a mágoa contra aqueles que a machucaram e a afastaram afetivamente de Daniel. Quando retorna, já adulta, esta mágoa aflora de maneira brutal e ela então empreende sua vingança.

Na segunda parte do romance, quando Virgínia retorna do internato, há uma configuração totalmente diferente do sacrifício executado na infância de Virgínia. Existem agora duas faces distintas do sacrifício envolvidas nas relações entre Virgínia e os membros da ciranda. Enquanto na infância ela é envolvida de maneira involuntária no processo sacrificial, quando adulta é ela que controla este processo deliberadamente, mesmo quando parece ser novamente uma vítima. Ocorre, neste momento do enredo, o que René Girard denomina de *crise sacrificial*, quando o sacrifício não consegue mais conter a violência em seu interior: “A crise sacrificial, ou seja, a perda do sacrifício, é a perda da diferença entre a violência impura e a violência purificadora. Quando se perde esta diferença não há mais purificação possível, e a violência impura, contagiosa, ou seja, recíproca, alastra-se pela comunidade” (GIRARD 1990: 67).

O autor afirma ainda que a *crise do sacrifício* pode ocorrer tanto em decorrência do excesso como da insuficiência do sacrifício. Qualquer desequilíbrio, por menor que seja, provoca a quebra do delicado mecanismo que cerceia a violência e a mantém restrita ao ato sacrificial. Girard ilustra este desequilíbrio com a história de Hércules, que ao tentar salvar sua esposa e filhos assassina o usurpador Licos, tornando-se impuro. Desta forma, necessita de uma vítima para um ritual de purificação. Porém, em meio ao delírio provocado por sua fúria, confunde sua família com o inimigo e termina por sacrificá-los. Assim, se a violência não está mais

circunscrita no terreno do sacrifício, expande-se sem controle: “O sacrifício não é mais capaz de cumprir sua tarefa; ele aumenta a torrente de violência impura que não consegue mais canalizar. O mecanismo das substituições enlouquece, e as criaturas que deveriam ser protegidas pelo sacrifício tornam-se suas vítimas” (GIRARD 1990: 57).

Ao retornar à casa de Natércio, Virgínia não representa mais a vítima passiva do sacrifício, a qual garante a harmonia do grupo social. Ela traz consigo o desejo de vingança e altera sutilmente os papéis de vítima e sacrificante dentro do grupo, gerando uma crise do sacrifício. Ela se utiliza das *personae* da mulher fatal e do anjo vingador, sobre os quais falaremos posteriormente, para deixar todos a seus pés. A protagonista é agora não mais a vítima passiva, mas a deusa sacrificial para a qual todos deixam oferendas. Simulando ser uma vítima dócil, Virgínia parece fingir estar dominada pela luxúria de cada personagem que tenta seduzi-la, mas na realidade ela os manipula, enredando-os em sua teia.

Ao dar início a sua vingança, a personagem desencadeia também uma *crise sacrificial*, que abre as comportas de um mundo contido por frágeis convenções sociais, o qual ruí no momento em que ela retorna. A violência, antes contida pelo sacrifício da criança Virgínia, agora não pode mais ser circunscrita em terreno sagrado, gerando uma crise insustentável no círculo social dos personagens. Os membros da ciranda não estão mais protegidos pelo sacrifício e tornam-se vítimas deles mesmos. Ao desencadear a *crise sacrificial*, Virgínia sai do terreno do sacrifício e adentra, a partir de então, nos meandros da vingança, ainda que mantenha um senso de justiça imbuído neste processo, simbolizado na figura do anjo vingador.

Ao incluir a questão da vingança como tema importante em *Ciranda de Pedra*, Telles se inclui em uma extensa lista de registros literários ao longo do tempo na qual a vingança é abordada. Desde o assassinato bíblico de Abel até nossos dias, este tema sempre esteve presente. Na mitologia grega, as Erínias ou Fúrias personificavam a vingança no mundo dos deuses e figuram em inúmeras tragédias, quando vingam os inocentes e perseguem sem descanso os assassinos. Segundo P. Commelin, em *Mitologia grega e romana*, as Fúrias mais conhecidas eram as irmãs Tisífone, Megera e Alecto. Enquanto Tisífone tem a missão de cumprir a sentença dada aos criminosos e espalhar a peste e outras doenças contagiosas entre os humanos como forma de punição, Megera, a segunda irmã,

semeia as desavenças e persegue os criminosos. Já Alecto, a terceira Fúria, é responsável por atormentar os criminosos, os quais “não deixa nenhum descanso; atormenta-os sem trégua. Odiosa ao próprio Plutão, só respira vingança e não há forma que ela não assuma para trair ou satisfazer sua raiva” (COMMELIN 1993: 201). Segundo o autor, as Erínias garantiam que a ordem da sociedade fosse mantida, ainda que pelo temor de sua vingança (COMMELIN 1993: 202).

No universo bíblico, em especial no Velho Testamento, a vingança aparece constantemente como causa de guerras entre tribos e, por vezes, é apoiada pelo próprio Deus, em atenção a uma ou outra tribo em especial. O primeiro registro bíblico de vingança é encontrado no livro de Gênesis, quanto Caim mata o irmão Abel por ciúme de Deus, que aparentemente se agrada mais com os sacrifícios animais de Abel do que com as oferendas de sua lavoura. A vingança de sangue da qual René Girard comenta, e sobre a qual falaremos posteriormente, pode ser percebida nas palavras de Javé, quando ele amaldiçoa Caim: “E disse Deus: Que fizeste? A voz do sangue de teu irmão clama da terra a mim. És agora, pois, maldito por sobre a terra, cuja boca se abriu para receber de tuas mãos o sangue de teu irmão” (GÊNESIS 04: 10-11). Embora não o mate, Javé o amaldiçoa a vagar sobre a terra, sem o descanso que a morte poderia lhe proporcionar. No livro de Êxodo, vemos também de forma bastante clara como a vingança é aceita como parte de um processo de reparação de perdas: “Quem ferir a outro, de modo que este morra, também será morto” (ÊXODO 21: 12). E ainda, o tão conhecido versículo “olho por olho, dente por dente, mão por mão, pé por pé” (ÊXODO 21: 24).

Embora os textos bíblicos tragam vários exemplos de incentivo à vingança, ela é estritamente proibida na maioria das culturas por constituir um processo interminável, conforme afirma René Girard, na obra *A violência e o sagrado*. Segundo o autor, “Quando a violência surge em um ponto qualquer da comunidade, tende a se alastrar e a ganhar a totalidade do corpo social, ameaçando desencadear uma verdadeira reação em cadeia, com consequências rapidamente fatais em uma sociedade de dimensões reduzidas” (GIRARD 1990: 25). A continuação desta reação em cadeia gera, na opinião de Girard, um círculo vicioso, que nas sociedades ditas primitivas era feito pela vingança do sangue, ou *BloodFeud*, no qual diante do sangue derramado de um familiar a única resposta possível seria também derramar o sangue do inimigo:

Não há diferença nítida entre o ato que a vingança pune e a própria vingança. Ela é concebida como uma represália, e cada represália invoca uma outra. Muito raramente o crime punido pela vingança é visto como o primeiro: ele é considerado como a vingança de um crime mais original (GIRARD 1990: 25).

Na sociedade contemporânea, a vingança normalmente não segue o círculo vicioso descrito pelo autor em razão de apenas um elemento: o sistema judiciário, que impõe o que Girard denomina de represália única. Este sistema assegura, então, que sua decisão ponha fim a um interminável ciclo de vinganças, pois “as decisões da autoridade judiciária afirmam-se sempre como a última palavra da vingança” (GIRARD 1990: 28). Nota-se, porém, que as diferenças entre a vingança pessoal e a judiciária não estão tão distantes uma da outra, uma vez que ambas se fundamentam na retribuição da violência. A diferença ocorre apenas em sua finitude, no caso do sistema judiciário, ou na perpetuação no caso das vinganças que não se utilizam dos mecanismos judiciários para perpetrá-las. Girard afirma ainda que todos os meios que o homem já utilizou para proteger-se da violência interminável estão aparentados, podendo-se agrupá-los em três categorias: os meios preventivos, como os desvios sacrificiais; as regulações e entraves à vingança, como no caso dos duelos, e o sistema judiciário, “dotado de uma extraordinária capacidade curativa” (GIRARD 1990:34).

Ao decidir vingar todo sofrimento infligido a ela e aos que amava, Virgínia nos remete ao processo de vingança anterior aos elementos reguladores descritos por Girard. Ela busca a vingança bíblica que determina que, a cada sofrimento, outro de igual teor deve ser perpetrado para que possa ser vingado. Assim, para cada um daqueles que a rejeitaram, ela prepara uma armadilha de sedução e posterior rejeição. Para engendrar esta vingança, ela se utiliza simbolicamente de duas figuras muito diferentes, mas que se juntam para completar o processo vingativo: o anjo vingador bíblico e a mulher fatal.

Nas histórias bíblicas, a vingança e o anjo vingador estão intimamente ligados. Face às ideias de Girard acerca da vingança, pode-se vislumbrar no anjo vingador a *persona* de uma espécie de sistema judiciário, em que o anjo é o cumpridor da sentença imposta por Deus, que no universo bíblico seria representado como o juiz supremo. Esta entidade é citada diversas vezes na Bíblia. Em alguns momentos, confunde-se com a própria entidade maior, Deus, mas na maioria das vezes é bastante diversa dos demais personagens bíblicos.

A primeira aparição deste anjo dá-se no capítulo quatro de Gênesis. Ao expulsar Adão e Eva do paraíso, Deus coloca dois querubins e uma espada reluzente nos limites do Éden, impedindo-os de retornar. Embora de maneira menos violenta, os querubins asseguram que a vingança divina seja cumprida. No livro de Êxodo, o anjo vingador surge de forma mais explícita e visceral, quando é relatada a saga de Moisés e sua saída do Egito rumo à terra prometida. Ao anunciar a décima praga, Deus determina a morte de todo primogênito da terra do faraó, com exceção daqueles cuja porta estivesse marcada com o sangue de um cordeiro morto em sacrifício. Ao comunicar aos anciãos de Israel as instruções de Javé, Moisés revela a missão do anjo: “Porque o Senhor passará para ferir os egípcios; quando vir, porém, o sangue na verga da porta e em ambas as ombreiras, passará o Senhor aquela porta, e não permitirá que o Destruidor entre em vossas casas, para vos ferir” (ÊXODO 12: 23 grifo nosso). Neste trecho pode-se perceber como a figura do anjo confunde-se com a própria persona de Deus, uma vez que o representa diretamente em sua vingança. Não se pode também deixar de notar aqui a alusão aos sacrifícios oferecidos a divindades para obtenção de proteção, resquícios, talvez, de uma cultura pagã em processo de apagamento na cultura judaico-cristã, mas que ainda persiste em alguns sinais não totalmente disfarçados, como no caso dos rituais sacrificiais, largamente descritos por Mauss e Hubert.

O livro, porém, em que a figura do anjo vingador aparece em todo seu esplendor e fúria é, certamente, o Apocalipse. Nele, o apóstolo João relata sua ascensão aos céus, quando lhe são mostradas as profecias acerca do fim do mundo e a remissão dos fiéis, que viverão no céu em glória eterna. A partir do capítulo oito, vemos sete anjos que tocam trombetas, e com elas sete pragas descem à terra para martirizar os infiéis, conforme vemos na descrição do toque da primeira trombeta: “O primeiro anjo tocou a trombeta, e houve saraiva e fogo de mistura com sangue, e foram atirados à terra. Foi, então queimada a terça parte da terra e das árvores, e também a erva verde” (APOCALIPSE 08: 07). Após a ceifada terra, realizada por outro anjo imbuído da cólera divina, vemos nada menos que sete anjos a serviço da vingança divina, cada qual com um flagelo a ser derramado sobre a terra, causando grande destruição: “Então, um dos quatro seres viventes deu aos sete anjos sete taças cheias da cólera de Deus que vive pelos séculos dos séculos” (APOCALIPSE 15:07 grifo nosso). E a primeira taça é lançada sobre a terra:

Ouvi, vinda do santuário, uma grande voz, dizendo aos sete anjos: Ide e derramais pela terra as sete taças da cólera de Deus. Saiu, pois o primeiro anjo e derramou a sua taça pela terra, e, aos homens portadores da marca da besta, e adoradores da sua imagem, sobrevieram úlceras malignas e perniciosas (APOCALIPSE 16: 1-2).

A partir de então, todas as sete pragas são lançadas sobre a terra, casando grande destruição. Entretanto, apesar da enorme violência derramada sobre os homens, as ações dos anjos não são questionadas, visto que são executadas a mando da justiça divina e são decorrentes, segundo as leis bíblicas, da própria iniquidade dos homens. A vingança infligida pelo anjo a mando de Deus é, neste contexto, inquestionável, uma vez que representa a justiça suprema.

Ao retornar ao núcleo familiar e social da casa de Natércio, Virgínia percebe a degradação moral a que os membros da ciranda estão submetidos, vivendo em um mundo falsamente harmônico, que na verdade esconde um total desordenamento: Otávia, por trás da aparência despreocupada, demonstra estar entregue à lassidão, que a impede de dedicar-se a sua pintura com afinco, e à luxúria de seus amantes, sem, contudo, aprofundar-se em nada: “Você pensa demais, querida. Ande despreocupadamente e verá que não há nem passo bom nem ruim, é ir andando, tocando pra frente...” (CP: 183); Afonso finge ser um poeta talentoso, mas na verdade nunca finaliza seus projetos, nem poéticos nem profissionais, e vive à custa do dinheiro do sogro: “Afonso piorou muito, quase não vai ao escritório, bebendo sem parar... Enerva-se porque vivemos à custa de papai e entretanto não quer fazer nada para mudar essa situação!” (CP: 193); Letícia isolou-se em seu mundo de partidas de tênis e envoltimentos amorosos superficiais; Conrado evita qualquer mergulho em águas mais profundas, seja em um relacionamento amoroso, seja em um trabalho que lhe proporcione satisfação pessoal, e vive em um ascetismo estéril, em que busca a beleza na filosofia, mas se nega a viver o real e as dores que isso possa ocasionar:

O fato é que na minha vida de solidão, eu pensava ter escalado toda aquela escada de que fala Platão, você se lembra disso? No primeiro degrau, o simples amor pelas coisas terrenas, pelas belas coisas terrenas; progredindo, chega-se às belas formas, das belas formas ao belo proceder, do belo proceder aos belos princípios, dos belos princípios ao princípio último, que é o da beleza absoluta. Raciocinei: e a beleza absoluta só pode ser Deus (CP: 132).

Mas é Bruna que verdadeiramente desperta na protagonista o desejo de vingança ao descobrir que, por trás da moral inabalável e da conduta social irrepreensível, ela agora tem um amante. Bruna, que condenou a mãe com as páginas da Bíblia marcadas com o vermelho que apontava o pecado da mãe, agora comete o mesmo erro:

“O adúltero e a adúltera morrerão e o mal será arrancado do seio de Israel”, não era assim que Bruna falava?, e ei-la agora bebendo da mesma água. Como justificaria a si mesma aquele amante? “Comigo é diferente”, devia pensar. “Tudo que se faz com amor verdadeiro é reto e amor verdadeiro é o meu”. Amor verdadeiro... E a mãe? Bem, mas esta sim, esta transgrediu a lei dos sagrados deveres, ao se amparar naquele amor, pecou ao confessar que era aquele o homem amado. “Comigo é diferente” (CP: 159).

Virgínia percebe que a configuração da ciranda continua a mesma e que ela continua a ser excluída, embora agora se dê conta de que, longe de serem amigos, o que une este grupo de pessoas não é o amor, mas o ódio e os segredos que compartilham:

E todos os demais estavam cientes, Conrado, Otávia, Natércio, Letícia – principalmente Letícia, vizinha de Rogério e que centenas de vezes devia ter ouvido o som dos cascos da égua bíblica subindo sorradeira por aquelas escadas. Todos sabiam mas ninguém dizia nada. E se Rogério não desatasse a língua, ela, Virgínia, jamais saberia, porque nenhum seria capaz de lhe dizer. A estranha ciranda! Eram solidários e no entanto se traíam. Eram amigos e contudo se detestavam (CP: 159-160).

Ela se imbuí então de um sentimento de vingança contra todos, não para feri-los somente, mas para agir em nome daquilo que acredita ser a justiça contra todos que a excluíram, que condenaram sua mãe e a distanciaram de seu pai. Sua vingança não é baseada apenas na satisfação pessoal em revidar os males sofridos, mas também na tentativa de desorganizar este universo em que está inserida e, assim, purgá-lo das aberrações que nele encontra. Agora ela vê com clareza que o mundo perfeito que tanto desejou pertencer na infância nada mais é que uma reunião de pessoas tentando desesperadamente viver em meio aos desacertos de uma vida baseada no ócio e na falta de perspectivas. Mas essa descoberta não é suficiente para fazer desaparecer a mágoa que ela carrega por ter

sido usada como o sacrifício necessário para que esta ciranda de personagens pudesse continuar unida.

A protagonista carrega ainda o peso de seu luto não concluído em razão de todas as perdas físicas e afetivas sofridas na infância e a culpa por ter rejeitado o amor de Daniel ainda a atormenta: “Com aquele mesmo fervor ela a açulara contra Daniel, ‘é preciso esmagá-lo como São Jorge esmagou o dragão!’ Daniel, dragão... Triturou entre os dentes a folhinha de grama. E afastou o pensamento para as profundezas” (CP: 126). Isso a dota de um agudo senso de justiça ao decidir usar de todas as armas necessárias para ferir este grupo tão unido e finalmente separá-los, conseguindo assim a justiça que ela considera seu direito. Virgínia percebe que, ao atingir alguns membros da ciranda, acaba por ferir todos eles, uma vez que estão inexoravelmente unidos: “Agora eles se ofereciam sem reservas, de um modo ou de outro, Afonso, Bruna, Letícia e Otávia – todos agora lhe expunham as faces decifradas, tão frágeis como vidro. Faltava Conrado, mas naquela roda tão unida não se podia atingir um sem imediatamente afetar o vizinho” (CP: 161). Ao mesmo tempo, a personagem por vezes realiza certos atos de bondade que denunciam a ambivalência de sentimentos que abriga em seu íntimo, como na ocasião em que visita Frau Herta, doente terminal, abandonada por todos em uma pensão barata. Ao envolvê-la em mentiras bondosas, ela protege a velha governanta da realidade de que todos que ela tanto amou, especialmente sua bela Otávia, abandonaram-na à sua própria sorte:

Minha querida Otávia... Mas por que ainda não veio? Por que não vem? Isso eu não entendo! – Ela não suporta a idéia de vê-la doente, é sensível demais, a senhora sabe, não é como Bruna e eu... Não aparece, mas fica pensando o tempo todo, “e a Fraulein?!”... Já falou com Conrado, quer que a senhora passe uma temporada na chácara, agora vem a primavera, na primavera todos os doentes melhoram. – Mas não é o verão que está para chegar? – Não, é a primavera! (CP: 144).

É justamente esta fragilidade que vai atingi-la quando ela finalmente consegue sua vingança, e que desencadeia uma enorme melancolia, conforme falaremos posteriormente. Por ora, é necessário compreender que, a despeito da figura do anjo vingador representar a justiça contida na vingança que a personagem busca, é por meio de um personagem muito mais mundano que ela consegue empreender seu intento: a mulher fatal.

Se na figura do anjo vingador a vingança pode ser justificada pela necessidade de reparação do mal feito a um inocente, na mulher fatal a vingança e o poder estão a serviço de seus próprios interesses. Poderosas e sedutoras, estas personagens dificilmente passam pelo universo da arte sem alterar todo o ambiente ao seu redor. Em *A carne, a morte e o diabo na literatura romântica*, Mario Praz traça um panorama bastante completo da mulher fatal na literatura europeia dos séculos XVIII e XIX, e como se formou, a partir destas aparições, um tipo, ou clichê, desta figura tão singular:

Para que se crie um tipo, que é, em resumo, um *clichê*, é necessário que uma dada figura tenha escavado nas almas um sulco profundo; um tipo é como um ponto nevrálgico. Um costume doloroso criou uma zona de resistência menor e, toda vez que se apresenta um fenômeno análogo, ele se circunscreve imediatamente àquela zona predisposta até alcançar uma mecânica moratória (PRAZ 1996: 181).

O autor diz ainda que as mulheres incendiárias e altamente erotizadas, como é o caso de Carmen, da obra homônima de Prosper Mérimée, não constituem, por si sós, o tipo da mulher fatal. É necessária também uma carga do que ele chama de estetismo e exotismo para que se perceba a recorrência do *clichê* (PRAZ 1996). Mario Praz aponta Théophile Gautier como o “fundador do estetismo erótico” (1996: 190), com sua Cleópatra cruel, que manda matar os amantes com quem passou a noite. Ele comenta que Gautier continua sua busca pela mulher fatal na imagem de Clarimonde, a bela vampira por quem o jovem padre Romuald se apaixona, cujo fim é a desgraça e a loucura. A imagem da vampira, por sinal, parece ser a que melhor abrange os ideais da mulher fatal, segundo a perspectiva dos românticos:

O fascínio da bela mulher defunta, espécie das grandes cortesãs, das rainhas luxuriosas, das famosas pecadoras, [...] sugerirá aos românticos, provavelmente sob influência da lenda vampírica, a figura da Mulher Fatal que encarna de tanto em tanto, em todos os tempos e todos os países, um arquétipo que reúne em si todas as seduções, todos os vícios e todas as volúpias (PRAZ 1996: 196).

Podemos vislumbrar a mulher fatal, embora com figurações diferentes das do romantismo, nas tragédias gregas. Helena de Tróia, Circe e até mesmo a horripilante Medusa integram o séquito de mulheres fatais da tragédia. A

personagem, porém, que talvez melhor personifique o arquétipo da mulher fatal das tragédias seja Medéia, eternizada por Eurípides. Em *Maneiras trágicas de matar uma mulher*, Nicole Loraux fala sobre o silêncio imposto às mulheres gregas: “Morto o marido, resta às mulheres não dar aos homens assunto para falarem dela, quer no tom de censura quer no de elogio. A glória das mulheres é não terem glória” (LORAUX 1988: 23). Em uma sociedade em que as mulheres devem ser invisíveis, a mulher fatal surge como uma espécie de aberração, uma figura demoníaca que subverte os conceitos de boa conduta e contra a qual os homens têm pouca ou nenhuma defesa. A despeito de executar os próprios filhos para ferir Jasão, que a havia abandonado, ela surpreendentemente não recebe punição pelo ato de vingança e parte para o Olimpo no carro enviado por Hélios, onde enterra seus filhos. O próprio Corifeu anuncia, com espanto, o desfecho inesperado: “Dos píncaros o Olimpo Zeus dirige o curso dos eventos incontáveis, e muitas vezes os deuses nos deixam atônitos na realização de seus desígnios. Não se concretiza a expectativa e vemos afinal o inesperado”. (EURÍPIDES 1998: 76).

Se os deuses gregos podem ocasionalmente perdoar uma mulher fatal, na tradição religiosa judaico-cristã a situação é bastante diversa. A moral imposta pelas leis bíblicas não admite outro fim que não a morte ou, ao menos, o desterro para as mulheres fatais. Lilith, supostamente apagada dos textos bíblicos, aparece somente nas tradições orais rabínicas (SICUTERI 1998: 23) e é um exemplo de mulher fatal bastante interessante: criada do mesmo barro de que foi feito Adão, ela se recusa a ser subserviente a ele e por isso é banida do Éden. Lilith se refugia então na região do mar Vermelho, onde copula com demônios e dá a luz aos súcubos e íncubos que desde então atormentam a humanidade. Na Bíblia, vemos no primeiro livro de Reis uma figura que remete mais proximamente ao tipo romântico da mulher fatal, por seu poder e violência: Jezabel. Filha do rei Etbaal, ela se casa com Acabe, rei de Israel. Praticante do culto a Baal, torna-se inimiga ferrenha do profeta Elias, contra o qual trava uma batalha. Jezabel mostra-se nos registros bíblicos como personagem de grande poder e influência sobre o marido, muitas vezes tomando decisões em seu lugar, usando inclusive seu sinete real para selar suas cartas. Sua ira de mulher fatal a impele então a desafiar Elias, enviando-lhe uma mensagem provocadora: “Então Jezabel mandou um mensageiro a Elias a dizer-lhe: Façam-me os deuses como lhe aprouver se amanhã a estas horas não fizer eu à tua vida como fizeste a cada um deles” (1 REIS 19:02). Porém, tanto poder

dado a uma mulher não é visto com bons olhos em uma sociedade que dela exige submissão e Jezabel não consegue destruir Elias, protegido por seu Deus. Para que a configuração social permaneça inabalada, o fim desta mulher fatal deve ser trágico, o que realmente ocorre quando seu marido Acabe é morto em batalha e o trono é ocupado por Jeú. Ainda assim, ela não abandona sua ousadia ao desafiá-lo, quando ele chega à cidade: “Tendo Jeú chegado a Jezreel, Jezabel o soube; então, se pintou em volta dos olhos, enfeitou a cabeça e olhou pela janela. Ao entrar Jeú pelo portão do palácio, disse ela: teve paz Zinri, que matou a seu senhor?” (2 REIS 9: 30-31). Jeú ordena que Jezabel seja atirada do alto da janela e seu corpo é devorado por cães, sem o sepultamento adequado à filha de um rei. Completa-se assim o destino da mulher fatal, que deve ter um fim trágico para que sirva de exemplo a qualquer uma que ouse desafiar o poder dominante.

No caso da personagem Virgínia, o final trágico a que certamente estaria destinada quando assume a *persona* da mulher fatal é subvertido, assim como ocorre com Medéia. A despeito de também ter o seu quinhão de sofrimento ao empreender sua vingança, ela escapa à punição que a mulher fatal quase sempre recebe na cultura judaico-cristã, talvez, justamente, por estar também associada à figura do anjo vingador em seu processo de reparação. A protagonista certamente assume a mulher fatal para seduzir os membros da ciranda, mas o faz com o propósito de vingar as injustiças cometidas contra ela e aqueles que amava, o que, talvez, a salve do fim trágico destinado a este tipo de personagem.

Ao decidir vingar-se dos membros da ciranda, Virgínia lança mão do artifício de simular oferecer-se em sacrifício para o grupo. Há, no entanto, duas faces distintas do sacrifício envolvidas neste processo. Se em sua infância ela foi usada como o cordeiro de sacrifício que garantiria a manutenção da união do grupo familiar e social, agora o sacrifício é manipulado para que ela atinja seus objetivos. Em um primeiro momento, a protagonista parece estar novamente marcada para o sacrifício para satisfazer a luxúria dos membros da ciranda, que não a consideram um membro do grupo, mas sim uma menina bela e inexperiente, presa fácil a ser capturada. A um primeiro olhar, Virgínia parece estar realmente sendo manipulada pelo grupo, como percebemos na forma como é tratada na ocasião de sua chegada à casa de Natércio, com todos ao seu redor rondando-a, sondando qual a melhor forma de lidar com a bela mulher na qual se transformou:

Conrado, discreto, meigo, parecia-lhe dizer: “Você está se saindo maravilhosamente, continue!” Afonso, num bom humor exagerado demais para ser natural, revelava, às vezes, numa palavra, num gesto, uma surpresa meio hostil, “vejam em que deu a menininha que ouvia detrás das portas”... E afinal, Otávia, com um sorriso insondável a transparecer de leve nos grandes olhos claros. Às vezes, parecia disposta a dar algum bote certo. Pelos seus olhos chegava a passar um lampejo, mas a expressão maldosa logo se afrouxava (CP: 113).

Letícia também tenta se aproximar da protagonista: “Pousou a mão enorme no pulso de Virgínia e com as pontas dos dedos afastou o punho da blusa. Acariciou-lhe a pele. Sua voz adquiriu um tom aveludado: - Meu apartamento fica a duas quadras daqui, venha passar a tarde comigo” (CP: 121). Quando percebe que todos os membros do grupo estão desconcertados pela mudança física ocorrida, ela se dá conta do poder que agora possui e o utiliza para desorganizar a ordem vigente, ferindo-os, usando a sedução para conseguir sua vingança.

A *persona* da mulher fatal é delineada nas atitudes da personagem, mas de maneira velada. Sua própria chegada à casa de Natércio é marcada pela sutileza com que chama a atenção dos outros personagens, vestindo ainda o uniforme do internato, insinuando inocência e sedução ao mesmo tempo, remetendo ao estetismo erótico a que Mario Praz aponta como característica da mulher fatal: “Mas suas meias também são belíssimas – retrucou ele. – Olha aí, meias pretas. Não pode haver nada de tão excitante, ligas pretas, meias pretas... As freiras não poderiam inventar um toque mais erótico” (CP: 113). Virgínia, ao contrário das belas damas vampiras do romantismo europeu, notadamente cruéis, como Cleópatra, assemelha-se mais a Medéia, com sua crueldade justificada pelo abandono de Jasão. Ela nos remete ainda à *Allumeuse*, figura que Mario Praz denomina como a mulher fatal que não cede à luxúria, não por pudor ou castidade, mas como forma de sadismo, como é o caso de Madame Livitinof, da obra *TrésRusse*, de Jean Lorrain: “Ela será ao mesmo tempo a Tentação e a castidade, triste e melancólica como um pudor, cansada, pura, adorável e desejável como a própria encarnação do pudor” (LORRAIN apud PRAZ 1996: 308). Assim como ela, Virgínia se diverte em aguçar o desejo de Afonso, sem, no entanto, concretizar o ato sexual:

Ela sorriu veladamente: “Lindo!” Seria bem divertido dar-lhe toda a corda e no momento propício, quando ele estivesse no auge, lá no alto, cortar o fio, delicadamente, tique... Cantaria em seguida a cantiguinha de Otávia, “adeus, querido, adeus,! Te escreverei, talvez, oh, sim, talvez... (CP: 139).

Ela saboreia a possibilidade de brincar com Afonso, marcar um encontro depois da ceia de natal, ocasião em que ele certamente não poderia encontrá-la e ao final destruir também Bruna, denunciando o interesse de Afonso por ela, embora ao final acabe por escolher Rogério, amante de Bruna, para feri-la:

Ah, o prazer de imaginar a cena com toda a riqueza de minúcias: Bruna de pé no meio do quarto, vigilante e terrível como aqueles anjos de espada em punho que a cercavam na meninice: “Mas querido, sair a uma hora destas!” E ele forjando as maiores mentiras, tendo que se controlar, falar com naturalidade, “queria apenas dar uma volta, respirar um pouco”... Ela também participaria da farsa: “Então iremos juntos, estou mesmo com vontade de andar.” E o tempo passando, passando, “mas prefiro ir só, estou com dor de cabeça, preciso ir à farmácia!” Farmácia, Por que farmácia? Tenho tudo aqui para dor de cabeça, dezenas de comprimidos...” Ele chegaria a estourar? Não, talvez não. Acabaria mudo na sua cólera sufocada (CP: 151).

A *persona* da mulher fatal lhe permite dominar todos os membros da ciranda: “Virgínia, Virgínia, a verdade é que, no fundo, todos nós estamos posando para impressioná-la” (CP: 115). Ela é, a partir de então, não mais a vítima do sacrifício, mas a deusa para a qual todos depositam suas oferendas. Simulando ser uma vítima dócil, dominada pela sedução que Afonso e Letícia lançam sobre ela, Virgínia os manipula, enredando-os em sua vingança. Cada integrante da ciranda oferece o que tem de melhor na tentativa de conquistá-la: “Afonso queria mostrar-lhe os poemas. Letícia, os discos. Rogério, as taças. ‘Cada qual mostra o que tem... ’” (CP: 155). E após ter dominado todos, ela consegue sua vingança, criando a discórdia no grupo tão unido de sua infância. A partir de então, ocorre uma *crise sacrificial*, conforme a teoria de René Girard. Ao dar início a uma sequência de atos visando a desestruturação do grupo e a consequente desforra pelas perdas sofridas, Virgínia abre as comportas de um mundo contido por frágeis convenções sociais, o qual rui no momento em que ela começa a manipular suas bases. A manutenção da ordem social, antes obtida pelo afastamento da criança Virgínia, agora não pode mais ser sustentada. A violência, simbolizada por seu sacrifício, agora não está mais

circunscrita no terreno sagrado do sacrifício, gerando uma grande crise. Os membros da ciranda, não mais protegidos pelo sacrifício, tornam-se, eles mesmos, vítimas.

Virgínia desfere seu golpe fatal durante a ceia de natal. Afonso e Rogério disputam sofregamente sua atenção:

– Se eu fosse poeta... – O poeta sou eu! – exclamou Afonso seguindo-a até a poltrona. Mas Rogério adiantou-se e, num gesto estabanado, sentou-se a seus pés: - Tome do meu vinho, já provou deste branco? Está uma delícia – acrescentou oferecendo-lhe o copo. “A caçada se anima”, pensou ela bebendo lentamente” (CP: 165).

Bruna é duramente atingida pelo interesse de ambos por sua irmã:

Ali estava Bruna tão impassível, tão segura; mas a respiração fazia-se irregular e havia uma contração nervosa nas mãos unidas entre os seios, como se entre eles estivesse cravado um punhal. Marido e amante eram infiéis e estes dois golpes simultâneos exigiam demais do seu poder de suportar” (CP: 167).

Virgínia deliberadamente escolhe Rogério, pois percebe que, ao se entregar a ele, atinge todos de uma só vez: Afonso, que a humilhava na infância, agora é preterido em favor do amante da própria esposa; Bruna, que acusou a mãe com sua Bíblia repleta de trechos marcados em vermelho e agora comete o mesmo pecado, é rejeitada pelo amante que idolatra; Letícia, frustrada após Virgínia trocá-la por Rogério; e Conrado, em especial, que nada faz para tomá-la para si, mesmo sabendo que Virgínia o ama: “Devia ser divertido vê-la se debater no amor que há anos a traspassara de lado a lado, inflexível como aqueles alfinetes prendendo as borboletas nas folhas de cartolina” (CP: 168). Natércio, velho, frágil e muito distante da imponência que assustava Virgínia em sua infância, também presente a armadilha em que todos estão enredados e se apressa em fugir: “Pretextando uma enxaqueca, Natércio também se despedia apressadamente. Bruna puxou-o pela manga num gesto desamparado. Agarrava-se a ela com a antiga veemência da menina traída: - Não papaizinho, você não vai ainda!” (CP: 169). Apenas Otávia parece imune ao que ocorre ao seu redor; sua indiferença por tudo, até mesmo pela própria vida, parece funcionar como uma proteção contra os atos de Virgínia. Impotentes, os demais integrantes da ciranda observam a protagonista sem nada

poder fazer, enquanto ela saboreia a desestabilização do grupo que seu envolvimento com Rogério ocasiona, embora um travo de amargura se infiltre em meio à satisfação:

Conrado interrompeu a balada. – Você está bem, Virgínia? Tinha uma expressão angustiada. – Você está bem? – Claro que sim – murmurou ela aconchegando-se a Rogério. Analisava os próprios gestos como se estivesse desdobrada em duas e agora assistisse à parte que cabia à outra. – Convidei Rogério para sair comigo, vamos nos divertir por aí. Há algum impedimento? Conrado baixou os olhos. – Não... não há impedimento algum. Otávia deu uma risadinha: - Até parece que os dois vão se casar. Alguém sabe de algum impedimento? O padre pergunta. Não é assim, Bruna? Ouçam, vou fazer uma música fabulosa! – anunciou em meio a um acorde violento. [...] fez uma pausa para chamar Afonso. – Oh, poeta! Vem me ajudar na letra que a música vai ficar ótima, vamos, um, dois, três: há algum impedimento para este casamento? ... Continue, poeta! Afonso deu uma corrida grotesca e se pôs ao lado do piano. Convidou Bruna mas ela resistiu como se tivesse sido petrificada. Deixou-a e agarrou Letícia. Cantou aos gritos, desafinadamente: - Há algum impedimento? O povo, em coro, diz NÃÃÃ! NÃÃÃ! ... Mas, soturna, a voz do sino diz TRAIÇÃÃÃ! TRAIÇÃÃÃ! TRAIÇÃÃÃ! Pela última vez Virgínia abarcou todo o grupo num, olhar. Tentou sorrir mas não conseguiu. E tomando Rogério pela mão, bateu a porta atrás de si. (CP: 171).

Os membros da ciranda ainda tentam se agarrar uns aos outros em uma tentativa desesperada para se salvar, mas é inútil, a união do grupo está irreparavelmente desfeita: “- Quer um gole, Bruna? Beba um pouco, ajuda... Eis aí. As duas se detestavam mas agora Bruna sofria, Letícia também e então ressurgia a mais bela amizade do mundo. Até com Afonso, até com ele, Letícia se mostrava de uma solidariedade maternal” (CP: 170). Ao envolver todos os personagens em sua vingança, Virgínia expõe as mazelas e pecados de cada um, trazendo-os à luz, impiedosamente desfazendo a aura de perfeição que os envolvia:

E então, já descobriu muita coisa? – Seu tom de voz agora era sombrio, com 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 monstros, não vá querer descobrir cadáveres dentro de nenhuma arca (CP: 138).

Entretanto, ela não escapa de também ter o seu quinhão de sofrimento no processo de vingança que empreende. Ao ferir profundamente os membros da ciranda, a personagem se entrega igualmente a um processo de reabertura de suas próprias feridas: “- Então pensei que pudesse arrasá-los. E só arrasei a mim mesma” (CP: 178). É importante lembrar que a personagem carrega consigo um luto inacabado e uma conseqüente melancolia decorrente deste processo. O retorno à casa de Natércio e a vingança que trama contra o grupo de personagens acaba por fazer com que a protagonista traga à tona seus pesares nunca resolvidos e o sofrimento que isso causa é excessivo. A pulsão de morte aflora e a leva a brincar perigosamente com a ideia de suicídio:

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 a solução definitiva. “perdi o alento – respondeu como se lhe perguntassem a razão. – E já estou com saudades 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”. (CP: 174).

No entanto, enquanto a ciranda está irremediavelmente desfeita, ela ainda consegue se manter de pé, confirmando as palavras de Conrado: “Ela é incontaminável” (CP: 117). Seu próprio nome, Virgínia, insinua a matéria de que é feita, pura, virginal, incorruptível. A despeito de também ter sido severamente ferida na vingança que impõe aos membros da ciranda, ela consegue resistir à solução rápida de suas dores emocionais que o suicídio traria e decide curar suas feridas longe dali, em uma longa viagem.

2.7 A VIAGEM – FUGA OU REDENÇÃO?

Após conseguir sua vingança contra os membros da ciranda, Virgínia decide partir e escolhe fazer uma longa viagem de navio, sem destino certo e sem data de retorno. No artigo “A ficção giratória de Lygia Fagundes Telles”, Fábio Lucas diz acerca da viagem da protagonista ao fim do romance: “Enfim, a mesma rotina de frustrações. Virgínia reencontra, portanto, sua ‘ciranda de pedra’. E trabalha novo processo de fuga: uma longa viagem” (LUCAS 1999: 15). Entretanto, frente aos processos de perda e vingança que analisamos ao longo deste capítulo,

pensamos que esta viagem constitui mais do que apenas a fuga de um ambiente opressor.

Partindo da perspectiva do processo antropológico do sacrifício, podemos inferir que a partida da personagem completa o processo simbólico do sacrifício. Uma vez que a cerimônia foi concluída, ou seja, Virgínia recebeu as oferendas dos membros da ciranda e executou o sacrifício, ela parte para longe do altar, agora impuro, para se purificar:

Não existe violência verdadeiramente pura; no melhor dos casos, o sacrifício deve ser definido como violência purificadora. É por esta razão que os próprios sacrificadores devem purificar-se após o sacrifício. Pode-se comparar o processo sacrificial com a descontaminação de instalações atômicas; quando o especialista termina seu trabalho, ele mesmo deve ser descontaminado (GIRARD 1990: 57).

Essa necessidade de purificação é demonstrada por Virgínia na manhã após a ceia de natal. Ela conclui o processo de vingança, a ciranda está desfeita, mas a protagonista sente o cansaço e a melancolia decorrente do dispêndio de energia emocional necessário para isso e demonstra a necessidade de purificação: “– Não, não vou para casa agora, agora eu quero o mar. – Precisa assim de tanta água para se lavar dos pecados? – Letícia perguntou arrancando a outra sandália” (CP: 179). O processo de vingança reabre feridas que ela pensava estarem fechadas, mas faz com que ela também perceba que os membros da ciranda não eram criaturas perfeitas e sim seres humanos sujeitos às mesmas paixões e falhas que ela: “Os semideuses eram apenas cinco criaturas dolorosamente humanas” (CP: 199). Ela finalmente compreende que todos eles lutam, assim como ela, com seus próprios demônios. Bruna, que sempre se apegara a seus homens, seja o pai, o marido ou o amante para se sentir completa, agora se encontra desamparada: “Adorara o pai, colocara-o bem alto e de repente o encontrara espatifado no chão. Como se dera a queda? Substituíra-o por Afonso. E Afonso fora-se esboroando, pouco restava dele. Elegera Rogério mas chegara também sua vez (CP: 195). Afonso, perdido em suas máscaras: “Perdera-se sob as máscaras, inseguro, fictício. Nada mais lhe restava senão prosseguir na mistificação, ‘eu sou um poeta notável, eu sou um grande engenheiro, eu sou um fabuloso amante!’”(CP: 196). Letícia também está perdida em meio a seus relacionamentos

superficiais com suas jovens meninas: “Não a julgava por ter escolhido o mal; mas a lamentava por vê-la fazendo o mal. O mal àquelas meninazinhas que giravam à sua volta. O mal a si própria” (CP: 196). Otávia também encontra-se perdida em meio à falta de perspectivas, entregue à lassidão e ao ócio de uma vida vazia: “- Não presta. – Em seguida, num movimento lerdo encostou a brasa bem no centro do olho do gato. Ficou assim imóvel algum tempo, com um trejeito divertido no rosto plácido. Deixou cair o cigarro. – Não presta” (CP: 186). Até mesmo Natércio, o qual ela culpava pelo sofrimento a que foi submetida em sua infância, é visto agora com olhos mais realistas, isentos do ódio que toldava seu julgamento: “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” (CP: 178).

Virgínia parece entender que todo o processo de vingança a que submeteu os membros da ciranda é de certa forma inútil, uma vez que eles já vivenciam em suas vidas seus próprios sofrimentos. Nenhum deles tem a vida perfeita que ela imaginou nos longos anos de ausência: “‘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 lhe emprestava uma atmosfera de sonho” (CP: 197). Porém, é Conrado que a afeta com mais força: ela finalmente entende o motivo pelo qual ele nunca incentivou o amor entre eles, embora sinta o mesmo: “– 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, ele é impotente, entendeu agora? Impotente!” (CP: 180). A percepção de que infligiu um sofrimento a Conrado o qual ele não merecia parece exacerbar na personagem o afloramento da melancolia que ela carrega permanentemente consigo e que agora toma uma dimensão tal que ameaça destruí-la. A alusão ao suicídio nos pensamentos que ela tem ao escrever o bilhete a Rogério toma força após a revelação sobre Conrado.

Há então um momento crucial, em que a dor resultante da vingança que ela desfechou sobre todos, em especial sobre Conrado, atinge-a de maneira brutal. Essa dor reacende todos os processos de perda que a protagonista sofreu e que ainda carrega consigo, principalmente o luto inacabado e a melancolia, os quais ameaçam engolfá-la e levá-la a concretizar o suicídio. Quando Virgínia retorna à

casa de Natércio e se isola em seu quarto, parece haver uma luta no interior da protagonista entre as forças de Tânatos e Eros, que podem decidir qual o desfecho de seu destino. O próprio ambiente do quarto parece favorecer a força sombria de Tânatos a envolvê-la na melancolia: “O quarto estava na penumbra, com as venezianas fechadas e a cama intacta” (CP: 188). O quarto escuro e de janelas fechadas remete-nos ao quarto de Laura, que igualmente parece ter sofrido os eflúvios de Tânatos, dos quais não consegue se libertar e vai em direção à loucura e à morte. No momento em que se refugia no quarto escuro, Virgínia se arrisca ao mesmo fim trágico de sua mãe, uma vez que paira entre a libertação e o suicídio. O futuro da personagem é incerto, embora o conforto que ela encontra na escuridão sugere que, naquele momento, ela encontra-se muito propensa a abraçar o alheamento da realidade e o alívio que o suicídio poderia lhe conferir:

Virgínia desviou o olhar do espelho antes que a escuridão dos primeiros instantes se atenuasse mais. Sentia-se protegida assim no escuro, era como se estivesse abrigada e protegida assim no escuro, era como se estivesse abrigada no interior de uma concha. Deitou-se num enrodilhamento de feto. Era como se estivesse num ventre. – Vou dormir anos – sussurrou ainda antes de fechar os olhos. E acrescentou com doçura: - Acordarei quando chegar a hora. A voz da criança cantando na rua parecia agora inumana, irreal: Constança, bela Constança... (CP: 189).

De alguma forma, entretanto, a protagonista encontra forças para vencer a influência de Tânatos e, quando finalmente emerge do casulo escuro que é seu quarto, ela decide não pelo suicídio, mas por uma viagem por mar. A própria Virgínia reflete sobre a possibilidade da viagem ser um tipo de fuga, mas rechaça a ideia, já que entende que sua vida até então é que havia sido uma sequência de evasões e evitamentos ao confronto que agora travava com seus conflitos interiores: “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?” (CP: 189).

Ao conseguir escapar da melancolia que ameaçava conduzi-la ao suicídio, Virgínia expurga Tânatos, ou a pulsão de morte, e inicia o primeiro passo para trabalhar seu luto inacabado. Não se pode afirmar que ela finaliza o luto, mas há certamente uma libertação em curso, que pode se concretizar ao longo da

viagem a qual se lançará; o primeiro passo para essa libertação passa pelo fim das idealizações sobre o grupo de personagens e pelo cenário idílico em que ela os imaginava: “Era sob aquela sombra que as crianças faziam seus piqueniques. [...] Mas como não participara de nenhuma das festas, transformaram-se todas em espetáculos fantásticos, nos quais as pessoas se moviam em meio de nebulosas, etéreas. Inacessíveis” (CP: 198). Neste processo, Virgínia acaba por reconciliar-se com seu amor do passado, a maior das idealizações, consciente agora de que ele nunca se realizará, nem por culpa dela nem de Conrado. Mas a certeza de que ele a ama é suficiente para que esta parte de seu passado seja concluída, não de maneira feliz, mas ainda assim com um desfecho necessário para que ela possa seguir em frente: “Nós nos amamos. Não quero mais nada, juro que não peço mais nada a não ser esta certeza, acredite em mim, não quero mais nada” (CP: 202).

É evidente que nem todos os danos sofridos no passado foram reparados com a vingança empreendida pela protagonista. Entendemos que ela sempre carregará consigo alguns fantasmas de sua infância e seus mortos talvez a acompanhem a qualquer lugar que ela for: “Creio sim, na sobrevivência da alma, mas isto porque sinto os meus mortos em redor. Eles continuam, embora nenhuma força consiga governá-los” (CP: 133-134). Mas a catarse sofrida por meio da vingança que ela intenta certamente a auxilia no processo libertador que ela inicia ao planejar a viagem. A própria Virgínia parece compreender que esta viagem é somente o início de um longo e ainda incerto processo de cura: “Deixou cair os braços ao longo do corpo. A viagem marcaria a primeira etapa. E depois?” (CP: 190). A partida da personagem, longe de nos parecer apenas uma fuga, mostra, sim, que Virgínia está pronta para começar a trabalhar o processo inacabado de luto e, por consequência, para os novos caminhos que se apresentarão. Na medida em que isso ainda é possível, após todas as dores causadas e sofridas, ela está, finalmente, reconciliada com a ciranda de pedra:

Eu, que sempre fui medrosa, não sinto mais medo e isso para mim é tão extraordinário que tenho vontade de gritar de alegria. Libertei-me. Vou estudar, trabalhar. Em quê? É o que vou saber. – Mas qual é o seu itinerário, Virgínia? – Não me pergunte, Conrado, porque também não sei ainda. Quando estiver no mar, decidirei. Hei de me guiar por alguma daquelas estrelas, ela me dirá onde devo descer. E noutro tom: - Ah, Conrado, ao menos isto eu quero: já que é preciso aceitar a vida, que seja então corajosamente (CP: 203).

CAPÍTULO III OS SUBTERRÂNEOS

Enquanto na superfície, ou seja, nos processos externos mais sociais e visíveis que a personagem vive, diversos fatos ocorrem e acabam por modificar todo o seu comportamento e o seu próprio destino, um espelhamento destas modificações ocorre simultaneamente nos subterrâneos, ou seja, em sua psique e que, aliadas aos processos externos, altera completamente os rumos que Virgínia percorre ao longo do enredo. Estes processos interiores podem ser representados por meio da teoria junguiana que associa os processos alquímicos de busca da Grande Obra ao caminho percorrido pelo ser humano em busca da individuação, ou seja, a busca pela harmonia total de corpo e psique. Jung faz um notável estudo deste processo na obra *Psicologia e Alquimia*, que teremos como base para permear nossas análises neste capítulo. Contudo, antes de adentrarmos na análise de como este processo alquímico e psicológico ocorre dentro de *Ciranda de Pedra* e mais especificamente na protagonista, é necessário que sejam apresentados, ainda que de maneira sucinta, alguns conceitos básicos sobre a presença da alquimia no ocidente, assim como acerca dos principais elementos da teoria junguiana. Ainda que o objetivo deste capítulo seja apontar os processos psicológicos associados à alquimia, alguns conceitos junguianos, como a teoria dos arquétipos, por exemplo, estão completamente interligados a esta análise, sendo necessário conhecê-los.

3.1 A ALQUIMIA

A alquimia sempre foi envolta por uma aura de mistério, que perdura até nossos dias. Erradamente considerada como a precursora da química, embora lide também com metais e elementos químicos, a alquimia vai além da manipulação de elementos químicos para a obtenção de resultados visíveis e cientificamente mensuráveis. As origens da alquimia são incertas, mas há registros de que ela já poderia ser praticada no Antigo Egito, hipótese aventada pelo fato de ter sido encontrado o *Chrysopoeia*, ou “fabricação do ouro”, manuscrito ilustrado com conteúdo alquímico pertencente a Cleópatra (GEBELEIN 2007: 19). Seu nome sugere que pode ter surgido como a arte de dominar o fogo. Segundo Helmut

Gebelein, o nome alquimia pode ter derivado do árabe “al chama”, com o significado de “pesquisado pro intermédio do fogo” (2007: 16), confirmando a ideia de que, inicialmente, ela não teria significados ocultos ou espirituais, mas apenas o objetivo prático de dominar o fogo para afastar predadores, cozer alimentos e posteriormente para a fabricação de utensílios e armas. Posteriormente, a arte de dominar o fogo para a fabricação de objetos e armas era considerada uma sabedoria secreta e valorizada; este conhecimento dos artesãos parece ter inspirado os filósofos gregos, considerados como os precursores da alquimia. As teorias matemáticas de Pitágoras, em especial, tiveram influências importantes nos tratados alquímicos de alguns estudiosos europeus da Idade Média.

Entretanto, é em Alexandria que a alquimia tem seu florescimento de fato. Considerada o centro mais importante de pesquisas científica, a famosa cidade abrigava a grande Biblioteca, a qual, com seus cerca de 900 mil papiros, certamente auxiliou o amadurecimento dos estudos da arte alquímica. O principal representante destes estudos, tido inclusive como o descobridor da alquimia, é Hermes Trismegisto. Helmut Gebelein aventa, contudo, a possibilidade dele nunca ter existido, apesar de sua influência na alquimia ocidental:

Essa pessoa não deve ter existido, embora não se pode descartar que se tratasse do nome de um alto religioso. Hermes Trismegisto foi comparado ao deus egípcio Thot, ao deus grego Hermes e às vezes a outros deuses. Ele foi um transmissor de cultura e trouxe aos homens as artes de curar, de inventar e de interpretar e explicar (a hermenêutica), a escrita, etc. Contemporâneo de Moisés, Hermes Trismegisto, que também dá nome à filosofia hermética, foi honrado como profeta pagão (GEBELEIN 2007: 22).

A alquimia praticada em Alexandria possuía certamente influências da alquimia indiana e chinesa, resultado das rotas comerciais que por ali passavam, e acabaram por favorecer o intercâmbio entre estas culturas. Este conjunto de informações é disseminado na Europa a partir da conquista da Espanha pelos árabes. Toledo passa a ser então a cidade mais importante para os estudos alquímicos. Os sábios podiam discorrer livremente com os interessados no assunto; os textos em grego, árabe e chinês eram traduzidos para o latim, considerada língua franca da época para os estudos científicos. Desta forma, a Europa central recebeu uma grande quantidade de informações acerca da alquimia, principalmente a partir da Baixa Idade Média. O seu pleno florescimento, porém, ocorre entre os séculos

XVII e XVIII. Vários reis passam a incentivar alquimistas a empreender a busca pela fabricação da pedra filosofal, interessados em cobrir rombos financeiros de seus reinos. Há, porém, um empecilho que modifica toda a maneira como o conhecimento alquímico passa a ser transmitido: a Inquisição. Embora a transformação de chumbo em ouro pudesse ser tentadora aos olhos da realeza e da própria Igreja, o processo alquímico parecia, para olhos leigos, incluir transmutações e outras operações que poderiam envolver elementos mágicos ou demoníacos para sua realização, o que não era visto com bons olhos pelo Santo Ofício:

Convém observar que na Idade Média, para a Igreja, debruçar sobre as transmutações da matéria não apresentava nenhum caráter repreensível, nem mesmo em se tratando da fabricação de ouro. Tomás de Aquino é de opinião que o ouro alquímico possui o mesmo valor do ouro natural. A Alquimia só se tornava suspeita aos olhos da Igreja na medida em que se transformava numa superstição ou num ato mágico (SANTOS 2012: 43).

A partir da perseguição e morte de diversos alquimistas, a arte teve de se tornar mais obscura e menos visível a não iniciados, talvez por isso os textos alquímicos sejam aparentemente incompreensíveis. Além da necessidade de proteção contra a perseguição da Inquisição, o hermetismo presente nos escritos alquímicos teria também o intuito de protegê-los de olhos indignos de conhecer os caminhos da busca à Grande Obra.

Embora a alquimia sempre tenha sido famosa pela suposta busca da pedra filosofal, que transmutaria chumbo em ouro, uma análise mais atenta revela que, longe de se tratar de um processo químico, ela se apresenta como uma procura espiritual por uma nova consciência com a qual o alquimista intenta desvendar os segredos não somente da matéria, mas principalmente da alma, tornando-se então um ser plenamente consciente e harmônico, física e espiritualmente. A trajetória do alquimista que persegue a Grande Obra, ou a *Opus Magnum*, não é encerrada, portanto, na transformação de metais em ouro, mas sim na busca pelo conhecimento irrestrito da natureza. Por meio de anos de dedicação e intenso esforço para efetuar as minuciosas instruções contidas nos tratados alquímicos, o iniciado dispense anos e anos em sua busca pelas etapas que, se bem executadas, o conduzirão ao conhecimento da Grande Obra, que o levará a produzir a pedra filosofal, que transforma metais em ouro, e a Panacéia, ou Elixir da longa Vida, que

dá a quem o consome a juventude e saúde eternas. Mas o caminho até a realização deste objetivo é árduo, longo e sem nenhuma garantia de sucesso, conforme afirma Stanislas Klossowski de Rola, na obra *Alquimia*:

Antes de obter o Elixir, o alquimista tem que vencer todos os obstáculos e dificuldades que lhe sejam apresentadas no complicadíssimo processo que culmina com a criação da Pedra Filosofal. Esta é a Pedra, pois assim se chama, que tem a propriedade de transmutar os metais comuns em ouro. [...] Embora cheios de bela promessa, estes textos contêm invariavelmente um grande número de complicadas estratagemas, que têm como fim desalentar os frívolos. Estão escritos com uma linguagem frequentemente tão obscura e inacessível que o seu estudo requer anos e anos de absoluta dedicação; deve-se lê-los mil e uma vezes antes de poder entender o seu exegese. Este caráter secreto constitui uma das bases da alquimia, e inclusive os alquimistas modernos toma isso em consideração (ROLA 1996: 8-9).

Se o iniciado é forte e dedicado o suficiente, percebe que o processo em sua totalidade envolve, além da matéria, também o espírito, que igualmente sofre modificações: “Se consegue atingir o seu ideal, adquirindo o conhecimento irrestrito da natureza, através da conquista da Grande Obra, passa a ser um Adepto, com uma capacidade excepcional de compreensão do Universo e, segundo consta em relatos e lendas, um ser imortal” (SANTOS 2012: 46).

A obtenção da Grande obra, ou seja, da totalidade física e espiritual representadas pela pedra filosofal e pela Panacéia, passa por algumas etapas em que elementos químicos como o chumbo, o mercúrio, o antimônio e a própria água, entre outros, são manipulados para que ao final do longo processo sejam alcançados os objetivos. A matéria passaria então por três grandes etapas, que são tanto físicas como espirituais: O Nigredo, o Albedo e o Rubedo. Alguns textos alquímicos também em uma quarta etapa denominada Citredo, que no entanto é suprimida em outros. O Nigredo representaria o processo de dissolução da matéria, necessário para que posteriormente se obtenha o Albedo, matéria já depurada. É nesta etapa que os venenos e as substâncias ainda impuras como o enxofre e o mercúrio são colocadas juntas para ferver, liberando a corrupção e a putrefação necessária para que suas impurezas sejam eliminadas. Este processo é descrito pelo alquimista Nicolas Flamel no trecho abaixo, que ilustra também a maneira como os textos alquímicos eram permeados por metáforas que dificultavam sua compreensão pelos não iniciados:

Então, estes dois (que Avicena chama a cadela Corascente e o cão armênio), estes dois, digo, ao coloca-los junto no recipiente do sepulcro, se mordem de uma forma cruel e pelo seu forte veneno e terrível ira nunca se soltam, a partir do momento em que se agarram (se o frio não o impede) até que os dois, como consequência das suas babas venenosas e dos seus ataques mortais, terminam completamente ensanguentados e acabam matando-se e cozinhando-se no seu próprio veneno, que, depois da sua morte, os converte em água viva e eterna; antes disso perdem, com a corrupção e a putrefação, as suas formas naturais e primitivas, para passar depois a assumir uma única forma nova, mais nobre e melhor (FLAMEL apud ROLA 1996: 11).

O negror da mistura termina quando ela passa a ter uma aparência estrelada, que sinaliza que Mercúrio surge anunciando que o trabalho do alquimista está se encaminhado para a próxima fase, do Albedo: ao aumentar a intensidade do fogo, mercúrio se volatiliza, voando “pelo ar alquímico dentro do microcosmo do Ovo Filosofal, ‘no ventre do vento’, recebendo as influências celestiais e purificadoras de cima” (ROLA 1996: 11), até que ocorre uma coagulação e a mistura se torna completamente seca. Ao final desta etapa, surge a Brancura, ou Albedo: “quando se alcança a Brancura, diz-se que o sujeito já tem força suficiente para resistir ao calor do fogo e só tem que dar um passo mais para que o Rei Vermelho ou Enxofre dos Sábios saia do ventre da sua mãe e irmã, Ísis ou o Mercúrio, Rosa Alva ou Rosa Branca” (ROLA 1996: 12). Após alcançar o Albedo, o alquimista deve então recapitular todos os processos operados na etapa do Nigredo, a qual, com sua compreensão de todo o processo, adquire para o iniciado um novo significado e ele finalmente alcança o Rubedo, ou a Pedra Filosofal. Rola faz um resumo esclarecedor das três etapas:

Dentro da Obra existem três pedras ou três trabalhos ou três graus de perfeição. O primeiro trabalho termina quando o sujeito está completamente purificado (mediante sucessivas destilações e solidificações) e reduzido a uma substância mercúrica pura. O segundo grau da perfeição se alcança quando dito sujeito foi cozido, digerido e fixado, convertindo-se (sic) no enxofre incombustível. A terceira pedra aparece quando o sujeito foi fermentado, se multiplicou e alcançou a Perfeição Final, sendo uma tintura fixa e permanente: a Pedra Filosofal (ROLA 1996: 12).

Dentro das três etapas Nigredo, Albedo e Rubedo, estão inclusas oito operações alquímicas, responsáveis pelo sucesso da busca alquímica: *coagulatio*, *separatio*, *calcinatio*, *solutio*, *mortificatio*, *sublimatio* e *coniunctio*.

Contudo, não iremos ainda falar sobre estas operações, uma vez que consideramos mais proveitoso abordar cada uma na medida em que ele se relaciona com o devido processo psicológico da personagem e sua relação com suas perdas e renascimentos.

3.2 JUNG – ALGUNS CONCEITOS BÁSICOS

De forma a fazer a análise dos processos de perda e renascimento da personagem a partir da perspectiva da psicologia e alquimia, é necessário antes apresentarsucintamente os principais conceitos usados por Jung na psicologia analítica, uma vez que eles estão intrinsecamente ligados ao processo de individuação a partir de elementos alquímicos idealizados por ele.

3.2.1 O Inconsciente Coletivo e seus Elementos

Conforme a teoria junguiana, o inconsciente é definido como aquele que possui “todo o material psíquico que subjaz ao limiar da consciência” (JUNG 1982: 3), ou seja, todo o conteúdo psíquico, reprimido ou não, que ainda não atingiu a consciência e pode nunca atingi-la, permanecendo inconsciente. Segundo Jung, o inconsciente nunca permanece em repouso, mas em constante reagrupamento de informações, nunca estando autônomo da consciência, mas em constante contato com ela, recebendo e repassando conteúdos psíquicos em constante troca.

É necessário, porém, diferenciar o inconsciente pessoal do inconsciente coletivo. O inconsciente pessoal seria uma camada mais superficial do inconsciente, e abrigaria conteúdos individuais, ou seja, concernentes à experiência psíquica individual de cada pessoa:

O inconsciente pessoal contém lembranças perdidas, reprimidas (propositalmente esquecidas), evocações dolorosas, percepções que, por assim dizer, não ultrapassam o limiar da consciência (subliminais), isto é, percepções dos sentidos que por falta de intensidade não atingiram a consciência e conteúdos que ainda não amadureceram para a consciência (JUNG 1993: 58).

Entretanto, este inconsciente pessoal repousa, segundo Carl Jung, “sobre uma camada mais profunda, que já não tem sua origem em experiências ou

aquisições pessoais, sendo inata. Esta camada mais profunda é o que chamamos *inconsciente coletivo*” (JUNG 2002: 15). Enquanto o inconsciente pessoal abrigaria conteúdos de natureza pessoal, o inconsciente coletivo seria desligado do inconsciente pessoal e completamente universal. A ideia do inconsciente coletivo surgiu a Jung por meio de um sonho, o qual ele relata em *Memórias, sonhos e reflexões* (1975: 143), sua obra de memórias. Nele, o autor encontrava-se em uma casa, que era sua. No segundo andar, era toda mobiliada em estilo rococó. Ao descer a escada para o térreo, tudo era mais antigo, segundo Jung, datava do século XV ou XVI, e havia uma penumbra que cobria o aposento. Havia no sonho um desejo de explorar a casa toda. Ao chegar a um quarto, vê uma porta pesada e a abre, a qual leva a uma escadaria de pedra que o conduz à adega. Descendo a escadaria, ele descobre uma sala muito antiga, com teto em forma de abóbada. Ao examinar as paredes, Jung percebe que eram da época romana. Ele descobre uma argola no chão, e ao puxá-la há outra escadaria estreita com degraus de pedra, que o conduz a um piso ainda mais inferior, que desemboca em uma gruta baixa e rochosa. Vê ossadas e restos de vasos, e percebe o que parecem ser restos de uma civilização primitiva. Finalmente, acorda. Este sonho revela-se primordial para a criação da teoria do inconsciente coletivo, pois ilustra como a psique abriga camadas de conteúdos mais e mais distantes da consciência e do próprio inconsciente pessoal.

Dentro do inconsciente coletivo encontram-se os arquétipos ou imagens primordiais. Em seus estudos sobre o tema, Jung deu mais atenção às figuras arquetípicas da *sombra*, da *anima* e do *animus* e do *self* ou *Si-mesmo*, pois em termos de tratamento psicológico, a confrontação do paciente com estes arquétipos mostrava-se sempre um passo necessário para o processo de individuação, ou seja, para a harmonização do indivíduo com seus processos psíquicos internos.

Um outro elemento importante da psique, segundo Jung, e diretamente ligado à questão do inconsciente coletivo é a figura da *persona*. Ele retira esta palavra da designação grega para as máscaras que os atores usavam em cena, caracterizando de forma muito exata como a *persona* atua na psique humana. Na definição junguiana, a *persona* é uma máscara usada pelo indivíduo, que pressupõe uma individualidade e serve para que ele possa interagir socialmente com outros indivíduos. Entretanto, embora pareça haver uma suposta individualidade, Jung aponta que a *persona* é tão somente uma manifestação, ou uma máscara, da psique coletiva. O que ocorre então é que cada indivíduo age socialmente de acordo

com o que se espera dele em determinado ambiente, e muda esta representação quando as circunstâncias o exigam:

Ela [a persona] representa um compromisso entre o indivíduo e a sociedade, acerca daquilo que “alguém parece ser: nome, título, ocupação, isto ou aquilo”. De certo modo, tais dados são reais; mas, em relação à individualidade essencial da pessoa, representam algo de secundário, uma vez que resultam de um compromisso no qual outros podem ter uma quota maior do que a do indivíduo em questão (JUNG 1982: 32).

Jung alerta, entretanto para o risco que todo ser humano, em algum momento de desequilíbrio psíquico, sofre de assumir a *persona* como se fosse a totalidade de si, evitando tomar conhecimento dos conteúdos inconscientes perturbadores que possam existir em seu íntimo, escondendo conflitos e vivenciando a máscara de forma permanente em uma vida vazia de riscos e, conseqüentemente, de crescimento psíquico atrás do qual seu ser real e autêntico, seu si-mesmo individual, permanece oculto (JUNG 1982: 34). Na obra *Individuação junguiana*, Cacilda Cuba dos Santos cita o conto *Il Conde*, de Joseph Conrad, como exemplo na literatura da identificação total do indivíduo com a *persona*. Nele o personagem, um conde, identifica-se tanto com seu título honorífico que, ao ser humilhado por bandidos em uma casa de repouso que frequentava, opta por não mais frequentar mais o local. A forma como foi tratado pelos bandidos não condizia com sua posição social, ele se sente extremamente aviltado. Mesmo pondo em risco sua saúde, podendo mesmo morrer pela falta dos cuidados que recebia na estação de tratamento, a *persona* impõe-se e impede que ele volte ao local onde foi ultrajado (SANTOS 1976: 13).

3.2.2 Os Arquétipos

Parte importante de sua teoria, o conceito de arquétipo no âmbito da psicologia analítica é elaborado por Jung a partir de ideias concebidas por filósofos, implícitas, por exemplo, no conceito defendido pelo filósofo cristão Santo Agostinho, segundo o qual os arquétipos são “ideias que não são formadas, mas estão contidas na inteligência divina”. O conceito do ideal platônico também é apontado por Jung como exemplo claro do termo arquétipo. Na obra *Os arquétipos e o inconsciente*

coletivo, Jung deixa claro que este conceito não foi inventado por ele, e já havia sido mencionado por estudiosos como Adolf Bastian, o qual analisa o arquétipo pela ótica da etnologia, e aponta certas “ideias primordiais que se encontram em toda parte” (BASTIAN apud JUNG 2002: 90). Ele argumenta que sua contribuição para o entendimento do arquétipo foi a de apontar o fato de que as ideias primordiais não são transmitidas somente por meio da tradição e da linguagem, mas que podem ressurgir em diversos tempos e lugares sem necessariamente que haja uma transmissão externa:

Não podemos subestimar o alcance dessa constatação, pois ela significa nada menos do que a presença, em cada psique, de disposições vivas inconscientes, nem por isso menos ativas, de formas ou ideias em sentido platônico que instintivamente pré-formam e influenciam seu pensar, sentir e agir (JUNG 2002: 90-91)

O conceito junguiano de arquétipo determina um conteúdo inconsciente, que se repete em várias culturas e tempos, mas que, em si mesmo, não tem forma definida. O arquétipo seria então a ideia, ou motivo, que se apresenta na psique humana na forma de diversas representações, mas sem alterar este motivo. Em *Tipos psicológicos*, Jung diz: “A imagem primordial, que noutra lugar denominei ‘arquétipo’, é sempre comum a povos inteiros ou, pelo menos, a determinadas épocas. Provavelmente, os motivos mitológicos principais são comuns a todas as raças e a todas as épocas” (JUNG 1981: 515). O autor reafirma que uma das principais formas de expressão dos arquétipos encontra-se nos mitos e nos contos de fadas. Um exemplo inquietante da constatação dos arquétipos na psique do homem, e que levou Jung à época a elaborar sua teoria acerca dos arquétipos, é o relato que ele faz sobre um caso clínico que tratou em um hospital psiquiátrico. Em 1906, Jung trava conhecimento com um paciente internado há vários anos com diagnóstico de esquizofrenia, de pouca instrução formal. O psiquiatra o vê olhando insistentemente para o sol, e ao ser indagado do motivo, incita Jung a olhá-lo também e balançar a cabeça, quando então veria o pênis do sol. Segundo o doente, o balançar do pênis do sol era a origem do vento. Jung anotou este relato, e, quatro anos depois, ao estudar um livro de mitologia de Albrecht Dieterich, tem contato com alguns papiros gregos que relatam certa liturgia mitraica, a qual remete, estranhamente, ao relato de seu paciente:

Procura nos raios a respiração, inspira três vezes tão fortemente quanto puderes e sentir-te-ás erguido encaminhando para o alto, de forma que acreditarás estar no meio de região aérea... O caminho dos deuses visíveis aparecerá através do Sol, o Deus, meu pai; do mesmo modo, tomar-se-á visível também o assim chamado íubo, a origem do vento propicistório. Pois verás pendente do disco solar algo semelhante a um tubo. E rumo às regiões do oeste, um contínuo vento leste; se o outro vento prevalecer em direção ao leste, verás, de modo semelhante, a face movendo-se nas direções do vento (DIETERICH apud JUNG 2002: 61).

A ideia primordial do arquétipo não se altera, mas suas representações arquetípicas são fluidas. Quando o arquétipo vem à tona, ou seja, atravessa a barreira do inconsciente e vem ao consciente, seja sob a forma de sonhos ou fantasias, apresenta-se sob uma forma definida para que cada indivíduo possa assimilá-lo de acordo com seu intelecto e com a época em que vive. Podemos dizer então que ao aflorar ao consciente, trabalha-se não somente com o arquétipo, mas com as representações arquetípicas, ou imagens arquetípicas, as quais são personalizações do arquétipo. A representação arquetípica pode assumir diversas formas, porém, o arquétipo continua inalterado. O arquétipo seria então um modelo abstrato, ou, nas palavras de Jung, “formas sem conteúdo, representando a mera possibilidade de um tipo de percepção e ação” (2002: 58). Já as representações arquetípicas seriam a personificação deste arquétipo dentro de um indivíduo inserido em uma determinada cultura.

Desta forma, o arquétipo da Grande mãe, por exemplo, representaria a ideia abstrata suprema da maternidade. Mas cada um de nós irá ter uma representação arquetípica de mãe mais adequada a nossas vivências pessoais, que pode ou não ser semelhante à nossa própria mãe, ou ainda uma representação da figura materna que idealizamos mais adequada. A representação deste arquétipo pode ser vista em obras de arte, em seu lado positivo na figura das madonas ou em objetos que remetam à ideia benévola da mãe, como figuras de fadas, santas, vasos, a própria terra, cavernas, etc., ou ainda em representações da figura da mãe terrível, representada em furacões, bruxas, sereias e tempestades (ULSON 1988: 55). Jung destaca ainda que os arquétipos da *sombra*, da *anima* e do *animus* e do *Si-mesmo* são os que mais lhe chamaram a atenção, pois são de fundamental importância para o processo de individuação, razão pela qual ele lhes devota maior quantidade de estudos.

O arquétipo da *anima* e do *animus* representa os aspectos femininos contidos no homem e os masculinos contidos na mulher. A *anima* representa, psiquicamente, “a imagem de uma mulher ou figura feminina no sonho ou nas fantasias de um homem” (YOUNG-EINSENDRATH 2002: 289). A figura da *anima* aparece frequentemente na obra do artista do sexo masculino na forma de representações femininas como deusas, santas, ou até mulheres que ele conhece de fato, e que têm forte influência afetiva em suas vidas. Um exemplo de *anima* representada na literatura é a personagem principal, Ela, ou She, no original, na obra homônima de Henry Rider Haggard. É a *anima* que abriga as emoções e afetos que o homem normalmente não expressa livremente, uma vez que, geralmente, a *persona* que o indivíduo do sexo masculino é impelido a assumir é aquela que o associa à racionalidade, à força, à frieza emocional.

Conforme Jung afirma, “o homem considera uma virtude reprimir da melhor maneira possível seus traços femininos” (JUNG 1982: 65). A *anima*, então, reequilibra sua psique, na medida em que faz com que estes sentimentos também sejam vivenciados. Entretanto, ela também acaba por expor a fraqueza do homem, pois psiquicamente, representa, além de sua capacidade de expressar sentimentos, também sua fragilidade, e se dominado por ela, passa a sofrer suas influências negativas, conforme explica Cacilda Cuba dos Santos: “A *anima* encerra a sensibilidade, a suscetibilidade e se traduz por mau humor, ciúmes, vaidade, descontentamento. O homem tomado por sua *anima*, o homem que está sofrendo muito a influência de sua *anima*, pode espalhar esse mau humor, esse descontentamento à sua volta” (SANTOS 1976: 41). Contudo, este arquétipo não pode ser considerado apenas como um elemento negativo, já que é parte indissociável da psique masculina. Uma vez que o homem consiga compreender a influência que a *anima* desempenha em seu inconsciente, pode então vivenciar conscientemente os sentimentos que ela desperta em sua psique, sem, no entanto, ser dominado pelas emoções inconscientes e destrutivas que uma *anima* forte demais possa impor sobre ele. Um dos passos mais importantes para a individuação, ou a harmonia plena de psique, é a compreensão de todos os elementos internos inerentes à psique, entre eles a influência que a *anima* possui sobre o inconsciente.

Já o *animus* representa a figura masculina presente na psique feminina. Ele pode ser representado nos sonhos ou fantasias femininas por um

homem real, mas frequentemente aparecem na figura de homens idealizados, como heróis, artistas, etc. Enquanto a *persona* exigida socialmente da mulher geralmente é representada pela feminilidade, facilidade de expressar as próprias emoções e de relacionar com outras pessoas, o *animus* aflora as características inconscientes opostas, relacionadas à racionalidade e ao princípio de Logos em oposição a Eros. Porém, quando o *animus* atua de forma inconsciente na psique feminina, faz com que ela seja dominada por este arquétipo, gerando desequilíbrio. Tanto a anima quanto o animus, quando possuem a psique do indivíduo, afetam-no de maneira muito profunda, causando danos tanto à sua psique quanto aos seus relacionamentos sociais:

No estado de possessão ambas as figuras perdem seu encanto e seus valores, que só possuem em estado de despreocupação em relação ao mundo (introversão), isto é, quando constroem uma ponte para o inconsciente. Voltada para fora, a anima é volúvel, desmedida, caprichosa, descontrolada, emocional, às vezes demoniacamente intuitiva, indelicada, perversa, mentirosa, bruxa e mística. O animus, pelo contrário, é rígido, cheio de princípios, legalista, dogmático, reformador do mundo, teórico, emaranhando-se em argumentos, polêmico, despótico. Ambos têm mau gosto: a anima é cercada de indivíduos medíocres e o animus se presta a pensamentos medíocres (JUNG 2002: 129).

Assim como no caso da *anima*, o *animus* não deve necessariamente ser considerado um elemento sempre nocivo à psique, tanto que a principal função de ambos é estabelecer um contato do indivíduo com seu próprio inconsciente. Quando se encontra em harmonia com este inconsciente, o *animus* pode ser um importante auxiliar da psique, agindo como um bom conselheiro por meio de sonhos ou até mesmo pensamentos conscientes: “O animus, entretanto, não se precisa apresentar sempre assim, possuindo a pessoa. Muitas vezes vemos como, em sonhos, está projetado em figuras masculinas que auxiliam enormemente a sonhante, que fazem por ela aquilo que ela precisaria estar fazendo por si”(SANTOS 1976: 48).

A *sombra*, por sua vez, é definida por Jung como sendo tanto a totalidade da psique, ou seja, tantos os conteúdos psíquicos conscientes quanto inconscientes, como também representa os aspectos de nossa personalidade que não queremos tomar conhecimento por terem conotações negativas ou por serem assustadoras demais para o consciente. A *sombra*, nesse contexto, representaria

então todos os nossos aspectos que consideramos sombrios, negativos ou pouco lisonjeiros, os quais tentamos esconder de maneira inconsciente à medida que o *ego* e a *personavão* se formando. Todas as repressões que a *persona* impõe sobre a psique vão se tornando parte da sombra: “Reprimimos, em geral, as qualidades consideradas menos boas, menos desejáveis ou francamente más. Assim, todos os nossos defeitos, todas as nossas falhas, todas as nossas inclinações indesejáveis mesmo, fazem parte da *sombra*, integram este elemento de nosso inconsciente” (SANTOS 1976: 22). A *sombra* comumente aparece em histórias, contos de fada e sonhos representada por bruxas, monstros, feiticeiras, madrastas más, e, no caso dos sonhos, geralmente é do mesmo sexo do sonhador. Assim, uma mulher pode ter contato com sua *sombra* ao sonhar estar sendo perseguida por uma bruxa que tenta matá-la, por exemplo.

Entretanto, não é possível manter a *sombra* oculta na psique para sempre, sob pena de haver um grave desequilíbrio psíquico. A primeira tarefa daquele que busca a individuação é o confronto com a própria *sombra*, a qual se mostra bastante árdua, uma vez que ele terá que lidar com seus aspectos mais sórdidos, e reconhecê-los como parte de si, a despeito da *persona* e da própria sociedade estimularem o ocultamento dos aspectos menos lisonjeiros de cada um. A integração da sombra à personalidade, contudo, é inevitável para a manutenção do equilíbrio psíquico: “Conhecer a própria sombra é o mínimo que uma pessoa pode fazer, por si mesma e pelos outros, diz Jung; de maneira que quem chegar a esse conhecimento já terá feito uma coisa de alto valor no sentido humano” (SANTOS 1976: 24).

Finalmente, o *Si-mesmo* ou *self* representa o arquétipo da total integração dos elementos psíquicos conscientes e inconscientes do ser humano, conduzindo-o em direção à individuação, termo pelo qual Jung denomina o processo que culmina na harmonia total dos processos psíquicos e físicos do ser humano, o qual, no entanto, não deixa de reconhecer tanto suas virtudes quanto suas limitações. Ele é representado simbolicamente pelo círculo ou pela mandala, algumas vezes também pelo quadrado ou ainda por uma criança. A circunferência simboliza a unidade entre consciente e inconsciente, e a harmonia proveniente do conhecimento que o indivíduo passa a ter de seus processos internos.

Quando o indivíduo reconhece e aceita sua sombra como parte de sua psique e entende a necessidade de não ser engolido pela influência da anima

ou do animus, “o inconsciente muda o seu caráter dominante e aparece sob uma nova forma simbólica, representada pelo self, o núcleo mais profundo da psique” (FRANZ 2008: 261). Jung alerta, porém que o reconhecimento pela psique do arquétipo do Si-mesmo não significa que a partir de então haverá um total ordenamento dos elementos de seus elementos, uma vez que uma parte do inconsciente sempre permanecerá desconhecida:

Não devemos nutrir a esperança de chegar a uma consciência aproximada do si-mesmo; por mais consideráveis e extensas que sejam as paisagens interiores e os setores apreendidos pela consciência, não desaparecerá a massa imprecisa e uma soma desconhecida de inconsciência, que também faz parte integrante da totalidade do si-mesmo (JUNG 1975: 358).

3.3 JUNG E A ALQUIMIA

O ponto de partida para o interesse de Jung pela alquimia foi a observação empírica, assim como na maioria de seus estudos. Ele percebeu em sonhos e fantasias de alguns pacientes algumas imagens que chamaram sua atenção, como o caso de uma paciente que havia sonhado com “uma águia que voava muito alto e de repente, voltando a cabeça para trás, comia as próprias asas” (SILVEIRA 1997: 120). Apesar do conhecimento prévio de que esta imagem provinha do inconsciente coletivo, ou seja, independia exclusivamente do cabedal de informações individuais da paciente, a imagem chamou sua atenção. Posteriormente, ao entrar em contato com algumas gravuras referentes à alquimia, Jung se depara justamente com a imagem de uma águia que comia as próprias asas. A partir de então, ele inicia uma pesquisa sobre a alquimia ocidental praticada durante a Idade Média, e começa a compreender que existe uma similaridade entre os processos alquímicos realizados para a obtenção da *Opus Magnum*, ou a pedra filosofal, e o processo psicológico trilhado para atingir a individuação. Jung aventava inclusive a hipótese de que as operações que os alquimistas supostamente executavam para a obtenção da pedra filosofal nada mais eram que um processo psíquico de individuação, o qual se insinuava involuntariamente nos trabalhos executados. Ele teoriza que, como os alquimistas ainda desconheciam grande parte das características dos materiais químicos com que trabalhavam, tendiam a considerar as próprias projeções de seu inconsciente, as quais surgiam durante o

árduo e prolongado processo alquímico, como reações físicas dos materiais com que trabalhavam, ignorando que estes elementos vinham de seu próprio inconsciente:

Na minha opinião, o praticante tinha certas vivências psíquicas enquanto realizava as experiências químicas no laboratório; no entanto, essas vivências se lhe afiguravam comportamentos específicos do processo químico. Como se tratava de projeções, naturalmente ele não sabia, no nível da consciência, que a vivência nada tinha a ver com a matéria propriamente dita (isto é, tal como hoje a conhecemos). O alquimista vivenciava a projeção como uma propriedade da matéria; mas o que vivenciava na realidade era o seu inconsciente. Deste modo, repetia toda a história do conhecimento da natureza (JUNG 1991b: 256: 257).

Jung aprofunda suas pesquisas sobre o assunto e reúne suas percepções sobre as diversas relações entre a individuação e os processos alquímicos na obra *Psicologia e alquimia*. Esta aproximação entre a alquimia e a psicologia já havia sido vislumbrada por Herbert Silberer, que em 1914 publica a obra *Probleme der MystikundihrerSymbolik* [Problemas da mística e sua simbologia], na qual associa os processos alquímicos a alguns elementos da psicologia, entre eles as simbologias de cunho psicológico presentes nos contos de fadas. Mas é Jung quem aprofunda esta análise em *Psicologia e alquimia*, publicada em 1944, quando já havia organizado e proposto as bases da psicologia analítica baseada na teoria do inconsciente coletivo, nos arquétipos e na ideia da individuação, razão pela qual teve condições de aprofundar os estudos sobre o assunto. A partir de 1944, ele direciona então suas pesquisas quase que totalmente à relação da alquimia com a psicologia, publicando, além de *Psicologia e alquimia*, outros livros sobre o tema, entre elesos três volumes de *Mysterium Coniunctionis* (no Brasil, reunida em dois volumes) e *Estudos alquímicos*.

Jung associa as três fases alquímicas básicas da Nigredo, Albedo e Rubedo, aos passos necessários para a individuação: a Nigredo seria o necessário encontro com a *sombra*; a Albedo seria o confronto do indivíduo com a *anima* ou o *animus*. A Rubedo seria a finalização do caminho, quando na alquimia ocorreria a realização da *Opus Magnum*, ou seja, a obtenção da pedra filosofal; no plano psíquico, a Rubedo seria o equivalente à conclusão do processo de individuação. Jung aprofunda ainda mais sua pesquisa sobre o tema na obra *Mysterium*

Coniunctionis, dividida em duas partes e publicada em 1963, dois anos após sua morte.

Mais recentemente Edward Edinger, presidente do Instituto Carl Gustav Jung de Nova York, publica *Anatomia da psique: o simbolismo alquímico na psicoterapia* (1985), dando continuidade aos estudos de Jung. O autor segue a mesma perspectiva do processo alquímico como símbolo das etapas da individuação; contudo, propõe-se a analisar também as operações das quais se compunham a transformação alquímica da Nigredo, Albedo e Rubedo, representadas pela *calcinatio*, *solutio*, *coagulatio*, *sublimatio*, *mortificatio*, *separatio* e *coniunctio*, que, conseqüentemente, também compõem simbolicamente o processo de transformação psicológica na busca da individuação. A obra de Edinger, por sua importante continuação e esclarecimentos à pesquisa de Jung, é uma das obras de referência sobre o tema, razão pela qual a utilizaremos, juntamente com *Psicologia e Alquimiae Mysterium Coniunctionis*, para embasar nossa análise dos processos de perda e renascimento que a protagonista de *Ciranda de Pedra* sofre ao nível psíquico, os quais serão analisados neste capítulo.

3.4 O LONGO ESTADO DE NIGREDO DE VIRGÍNIA

Sob o ponto de vista psicológico, pode-se afirmar que a infância da personagem e também os anos que ela passa no internato são marcados pelo estado de Nigredo. De fato, as perdas que Virgínia sofre ao longo da infância podem ser todas englobadas nas características sombrias da Nigredo, mais especificamente na operação da *mortificatio*, da qual falaremos mais adiante. Porém, a Nigredo que Virgínia vivencia na primeira parte do romance não dá continuidade ao processo de individuação, já que não passa por nenhuma outra operação além da *mortificatio*. As demais etapas alquímicas, assim como as operações decorrentes delas, só se iniciarão a partir do retorno da protagonista à casa de Natércio, quando, simbolicamente, o processo alquímico volta a ser ativado, gerando as outras operações necessárias para que ela ultrapasse a Nigredo e alcance a Albedo.

Jung postula que a Nigredo está frequentemente associada à sombra: “deste modo, as ‘trevas do nosso espírito’ coincidem indubitavelmente com a ‘nigredo’ ou ‘negrume’” (JUNG 1991b: 283). Este seria o momento da vida do ser humano em que ele ainda não trouxe os conteúdos inconscientes, especialmente o

da *sombra*, para a consciência, ou seja, ainda é dominado pelo medo e ansiedade, o que lhe causa sofrimento e desorientação. Assim como a Nigredo é a fase mais longa e difícil no processo alquímico, a infância de Virgínia se mostra, neste contexto, também amarga e difícil, porém, necessária para o crescimento psíquico da personagem, conforme diz Jung:

A alquimia anuncia uma fonte de conhecimento que, por assim dizer, é paralela, senão até equivalente à Revelação, mas que fornece água “amarga” e não se recomenda de modo algum ao julgamento humano. Ela é acre e amarga ou como vinagre (acetum/azedo), isto é, torna-se árduo para uma pessoa aceitar a escuridão e a negrura da umbra solis e atravessar essas trevas da sombra. É amargo, na verdade, ter de reconhecer - por trás de seus ideais tendentes para as alturas [...] apenas egoísmo crasso, veleidades infantis e apegos de comodismo. Essa correção penosa e essa relativização formam uma etapa inevitável em qualquer processo psicoterapêutico (JUNG 1985: 249).

Sem o enfrentamento da *sombra*, simbolicamente representada pela etapa da Nigredo a ser realizada e superada, não é possível o crescimento psíquico que leva à individuação. Edward Edinger comenta que “na linguagem dos alquimistas, a matéria sofre até a *nigredo* desaparecer, quando a aurora será anunciada pela cauda do pavão (*cauda pavonis*) e um novo dia nascerá, a *leukosis* ou *albedo*” (EDINGER 2006: 165). Assim parece ocorrer com a protagonista de *Ciranda de Pedra*, que, por meio das várias perdas sofridas na infância, atravessa um longo período regido simbolicamente pela Nigredo; a partir daí consegue prosseguir nas etapas seguintes em direção ao término do processo alquímico ou da individuação. O processo de perdas pelo qual Virgínia passa na infância e parte da idade adulta é representado por uma única operação alquímica diretamente relacionada à Nigredo: a *mortificatio*.

Edward Edinger afirma que a *mortificatio* “é a mais negativa operação da alquimia. Está vinculada ao negrume, à derrota, à tortura, à mutilação, à morte e ao apodrecimento” (EDINGER 2006: 166). A *putrefactio* também está diretamente relacionada à *mortificatio*, uma vez que a putrefação também é parte do processo de morte simbolizado pela *mortificatio*. Na alquimia, esta operação é regida por Saturno, o mais funesto dos planetas na astrologia, e responsável pela morte dos elementos químicos para que haja um posterior renascimento de outro tipo de matéria, agora purificada. É necessário então que a matéria seja submetida à

tortura, à morte e a putrefação por meio de um longo processo para que os elementos, antes impuros e dispersos, sejam destruídos e depois unificados em um único novo elemento, o qual estará então mais próximo da finalização da Nigredo. Psicologicamente, a *mortificatio* está, assim como a própria etapa da Nigredo, ligada ao processo de encontro e enfrentamento da *sombra*, inevitável para que possa haver o crescimento psíquico do indivíduo.

Embora o negrume e a morte presentes na *mortificatio* também remetam a características positivas, uma vez que são necessários para que os elementos sejam depurados, em seu aspecto negativo, a *mortificatio* representa um período de sofrimento e derrota ao qual o indivíduo pode ser lançado em alguns momentos de sua vida e do qual pode não conseguir libertar-se, caso não possua naquele momento suficiente energia psíquica para enfrentá-lo:

A *mortificatio* é experimentada como derrota e fracasso. Desnecessário dizer que raramente alguém opta por ter essa experiência. Ela costuma ser imposta pela vida, quer a partir do interior quer do exterior. De certa maneira, podemos experimentá-la de modo indireto por meio do grande instrumento cultural da *mortificatio*, o drama trágico. Em alguns casos, o drama pode oferecer mais do que uma experiência indireta. Se o momento for propício, pode ter um efeito indutivo e dar início a um autêntico processo de transformação do indivíduo. (EDINGER 2006: 189)

No caso da personagem Virgínia, a *mortificatio* assume sua faceta negativa durante a primeira parte do romance, sendo retomada em seu aspecto positivo somente ao final do enredo, quando assume sua função depuradora e transformadora, sobre a qual falaremos mais adiante. O primeiro indício de que há uma operação simbólica de *mortificatio* em curso é o sonho que a personagem tem quando menina, que traz alguns importantes símbolos para a compreensão deste processo:

No sonho colorido, viu-se num imenso gramado, com o mesmo vestido e o mesmo chapelão da moça do calendário. Conrado aparecera montado num cavalo com arreios de ouro: “É neste reino que mora a donzela Virgínia?” - ia perguntando ansiosamente, a olhar para os lados. Quis dizer-lhe: “Estou aqui!” Mas sentiu que uma densa camada de gordura escorrera-lhe da cara. Correu para se lavar na fonte dos anões. Quando voltou, Conrado já tinha desaparecido. Quis chamá-lo, mas alguém tapou-lhe a boca: ali estava Bruna, descalça, de braço dado com um anjo. “Vou ser santa”, disse, apoiando a cabeça no ombro do anjo. O anjo

concordou gravemente, a enrolar no dedo um cacho de cabelo. Era moreno, mas havia nele qualquer coisa que lembrava Otávia. “E a gata?” - perguntou, tocando-lhe as asas. O anjo então se pôs a rir frouxamente, apontando um casarão subindo numa nebulosa. Reconheceu-o: a casa do pai. Laura surgiu numa das janelas. Estava lúcida como no porta-retrato da mesa de Daniel. “Mãe!” Tentou gritar. Mas o casarão foi crescendo, crescendo esguio e branco em meio dos pinheirais. Numa janela com grades, em lugar da mãe, apareceu uma velha desdentada, rindo estupidamente. Olhou apavorada em redor: Bruna e o anjo tinham desaparecido. Tentou correr, mas os pés pesavam como se estivessem metidos em sapatos de ferro. [...] 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 um 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 grades... Debatendo-se para não ver de novo a megera desdentada, tapou os olhos. Apagou-se o sol. (CP: 73-74)

De acordo com a psicologia analítica, todos os elementos presentes em sonho ou fantasias representam aspectos do próprio sonhador, mesmo que se trate de pessoas, objetos ou símbolos muito diferentes dele. Assim, podemos inferir que os elementos presentes no estranho sonho de Virgínia representam conteúdos presentes em sua psique, os quais afloram à consciência de maneira simbólica. O primeiro elemento que nos chama a atenção é o cavalo no qual Conrado surge montado. O *Dicionário de símbolos* associa o cavalo, dentre suas várias significações, às trevas do mundo mitológico ctoniano e à dualidade de bem e mal, além de representar a impetuosidade dos desejos da juventude, razão pela qual é também associado na psicanálise ao psiquismo inconsciente, ou seja, aos conteúdos psíquicos ainda não trazidos à consciência (CHEVALIER & GHEERBRANT 2009). O cavalo ainda é visto em algumas culturas como psicopompo, aquele que transita entre os mundos e guia os mortos ao seu lugar de destino, o que nos leva também a inferir que ele pode ser também interpretado como o elemento que simbolicamente transita entre o consciente e o inconsciente, trazendo à tona conteúdos ocultos na psique.

A aparição do cavalo no sonho de Virgínia sugere que alguns conteúdos psíquicos que necessitam aflorar estão vindo à tona por meio do simbolismo deste animal. O afloramento de certas figuras simbólicas muitas vezes contribui para que o indivíduo possa avançar para um estágio psíquico mais desenvolvido em direção à individuação, mas isso acaba por não ocorrer com a protagonista, que permanece estagnada na etapa da Nigredo, conforme veremos

adiante. Em algumas culturas, o cavalo está associado à própria imagem da morte: “Os cavalos da morte, ou pressagiadores da morte, abundam desde a Antiguidade grega até a idade Média, estendendo-se a todo o folclore europeu. Já entre os helênicos, na antiga versão da chave dos sonhos de Artemidoro, sonhar com um cavalo é sinal de morte para o doente” (CHEVALIER & GHEERBRANT 2009: 205). Desta forma, a *mortificatio* encontra-se também presente, simbolizada na imagem do cavalo sonhado pela protagonista.

Outro intrigante elemento do sonho da personagem é a imagem da velha desdentada que transforma o sonho de Virgínia em pesadelo. A imagem da velha notadamente nos remete à caracterização das bruxas e feiticeiras de contos de fadas, nas quais são sempre maléficas e de aspecto físico repugnante. Jung afirma que as bruxas e feiticeiras representam uma projeção da *sombra*, a qual não queremos que saia do inconsciente, já que são aspectos desfavoráveis de nossa personalidade; para as mulheres a feiticeira representa “a fêmea do bode expiatório, sobre o qual transferem os elementos obscuros de suas pulsões” (CHEVALIER & GHEERBRANT 2009: 419). A imagem da feiticeira simboliza uma outra faceta da sombra, na medida em que “encarna os desejos, os temores e as outras tendências da nossa psique que são incompatíveis com o nosso ego, seja por serem por demais infantis, seja por outras razões” (ADLER apud CHEVALIER & GHEERBRANT 2009: 419). O aspecto diabólico e sombrio da feiticeira esconde, contudo, uma faceta de libertação psíquica: quem conseguir suportar o contato com a própria megera interior passa a ter uma força para controlá-la, uma vez que este confronto simboliza o embate do ego com a *sombra*. Quem consegue assumir a existência da *sombra*, com seus vários e assustadores conteúdos escondidos no inconsciente, consegue também libertar-se de seu jugo.

Em *Mulheres que correm com os lobos*, Clarissa Pinkola Estés aborda o mito da bruxa como elemento de transformação psíquica na figura da Baba Yaga, personagem da história “Vasalisa, a sabida”: Vasalisa, órfã de mãe, vive com o pai, a madrasta e suas três filhas, as quais atormentam Vasalisa. Após o fogo da casa ter sido propositalmente apagado pela madrasta, ela é obrigada a ir encontrar-se com a temida Baba Yaga, a bruxa que vive na floresta, para pedir a ela uma tocha com fogo. A madrasta espera que a menina seja morta durante a caminhada pela floresta sombria ou pela temível bruxa. Em sua jornada, ela conta apenas com uma pequena boneca, dada por sua falecida mãe, a qual possui poderes mágicos e

a ajuda a cumprir as tarefas impossíveis que a Baba Yaga lhe impõe em troca do fogo, como separar sementes de papoula de um grande monte de estrume. Ao final da história, Vasalisa cumpre as tarefas dadas pela bruxa e retorna para casa com um crânio humano que contém fogo em seu interior. Ao chegar em casa, a caveira olha fixamente a madrasta e as irmãs, queimando-as por dentro e libertando a menina de seu jugo. Na história, a Baba Yaga atua como elemento ao mesmo tempo maléfico, por impor à menina tarefas impossíveis de serem cumpridas, mas também benéfico, ao fazer com que ela entre em contato com seus medos e se liberte deles. É preciso então coragem para encarar a força de vida e morte que a Yaga encarna: “Baba Yaga é assustadora por ser ela própria o poder da aniquilação e o poder da força da vida ao mesmo tempo. Contemplar seu rosto é ver a *vagina dentata*, olhos de sangue, o recém-nascido perfeito e as asas dos anjos, todos juntos” (ESTÉS 1994: 121).

Ao travar contato com a velha desdentada de seu sonho, Virgínia parece estar adentrando em conteúdos simbólicos que tentam aflorar à consciência. Entretanto, estes conteúdos aparentemente compõem sua *sombra*, razão pela qual ela se recusa a encarar a velha. Enfrentar a *sombra* e incorporá-la ao conteúdo consciente seria o primeiro passo para que ela completasse a operação da *mortificatio* e prosseguisse em direção às outras operações que a conduziriam à individuação. Para isso, contudo, seria necessário “ser capaz de suportar o rosto apavorante da Deusa Selvagem sem hesitar” (ESTÉS 1994: 119), tarefa que Virgínia mostra-se incapaz de cumprir naquele momento, e permanece presa à *mortificatio*: “Debatendo-se para não ver de novo a megera desdentada, tapou os olhos. Apagou-se o sol” (CP: 75).

Outro elemento que nos chama atenção no sonho da personagem é a presença do dragão, morto pela lança de São Jorge, e o sol vermelho que ela vê quando o animal surge. Edward Edinger associa o dragão à Nigredo, assim como à psique instintiva, e ao embate entre o ego e a *sombra*; na alquimia, a simbologia do dragão que morre pelas mãos do herói representa a *opus* alquímica realizada pelo iniciado, que finalmente vence a matéria e realiza a *Opus Magnum* (EDINGER 2006: 168). A luta do herói contra o dragão seria simbolicamente uma luta entre o ego e as forças inconscientes:

Para a maioria das pessoas, o lado escuro ou negativo de sua personalidade permanece inconsciente. O herói, ao contrário, precisa convencer-se de que a sombra existe e que dela pode retirar sua força. Deve entrar em acordo com o seu poder destrutivo se quiser estar suficientemente preparado para vencer o dragão. Ou seja, para que o ego triunfe, precisa antes subjugar e assimilar a sombra (HENDERSON 2008: 155).

Já o sol vermelho presente no sonho da personagem nos remete ao simbolismo da Rubedo, quando a *Opus Magnum* é finalmente realizada, e a pedra filosofal está pronta, ou ainda, psiquicamente, quando é realizada a individuação. A imagem do sol associada ao ouro, que por sua vez é ligado diretamente ao simbolismo do Rubedo, é apresentada em vários registros de práticas alquímicas. A cor vermelha, por sua vez, remete-nos diretamente ao simbolismo da transformação da matéria na pedra filosofal:

Quando se alcança a Brancura, diz-se que o sujeito já tem força suficiente para resistir ao calor do fogo e só tem que dar um passo mais para que o Rei vermelho ou Enxofre dos Sábios saia do ventre da sua mãe e irmã, Ísis ou o Mercúrio, *Rosa Alva*, a Rosa Branca (ROLA 1996: 12 grifo nosso).

Desta forma, o sonho de Virgínia traz em sua simbologia os principais elementos do processo alquímico: o dragão que remete à Nigredo, o cavalo que, a despeito de trazer também o presságio de morte da Nigredo, também guarda consigo o branco da Albedo, e o vermelho do sol que simboliza a Rubedo. Apesar de ainda estar presa à *mortificatio*, a protagonista revela em seu sonho a manifestação inconsciente de que todos os elementos necessários ao processo de individuação estão presentes em seu inconsciente, embora ela ainda não os consiga assimilá-los. O sonho da personagem parece prenunciar que ela já possui em seu inconsciente o germe da mudança que se produzirá, embora depois de muitos anos, e a conduzirá à libertação. Por ora, entretanto, Virgínia enfrenta as consequências nefastas da *mortificatio* em seu aspecto negativo. Para não ter que entrar em contato com a megera interior, ou seja, a sombra, ela fecha os olhos e foge daquilo que a assusta. Da mesma forma, ela se esconde do sol vermelho que a impele a crescer psiquicamente, mas que também exige sua dose de sofrimento para que a mudança ocorra. Virgínia, porém, ainda não está pronta, razão pela qual tapa os olhos e “apaga o sol”.

A *mortificatio* vivida pela personagem é simbolizada no enredo nas diversas mortes físicas e simbólicas que ela vivencia na primeira parte do enredo. A perda da mãe, primeiro sob a forma do afastamento provocado por sua loucura e posteriormente por sua morte física, representam a *mortificatio* em sua forma mais cruel, já que não pressupõe, ao menos imediatamente, um renascimento. Virgínia sofre, mas longe de obter alguma depuração decorrente de suas penas, somente afunda-se mais na confusão psíquica, uma vez que não possui ainda discernimento para compreender a razão pela qual esse sofrimento ocorre. Ela encontra-se nitidamente em estado de desorientação e sofrimento psíquico, revelado pela fragilidade emocional com que lida com a ausência de lucidez da mãe: “- Quero Daniel... - Ele já vem vindo, já vem vindo, mas agora escuta, escuta! - E Virgínia debruçou-se sobre o rosto devastado, erguendo-o ansiosamente, ‘ainda não!’ - Mãe, presta atenção, eu posso dar algum recado, eu posso... Mãe, sou eu, Virgínia!” (CP: 23).

A *mortificatio* é vivenciada pela protagonista ainda na maneira como lida com sua *sombra*. Virgínia tem uma autoimagem distorcida pela influência que a *sombra* lança sobre seu ego, o que lhe causa intenso sofrimento: “- Ele era feio, tio Daniel. Por isso ficava às vezes tão furioso, como se quisesse xingar... Então tocava. É muito ruim ser feio. Daniel tomou-lhe o queixo. Acariciou-o. - Mas meu bem, por que você fala assim? - Eu sou feia” (CP: 64). Ainda sobre a questão da *sombra*, a mudança de Virgínia para a casa de Natércio é outro aspecto da *mortificatio* que a afeta profundamente. No artigo “O saco preto”, Robert Bly aborda a questão da *sombra* comparando-a com um saco preto invisível. Segundo ele, a *sombra* pode ser comparada a um grande saco preto invisível que carregamos desde os primeiros anos de nossa infância até o dia de nossa morte e no qual jogamos tudo aquilo que não é aceito por nós mesmos ou pela sociedade como características ou atitudes aceitáveis. Bly comenta que “cada cultura enche o saco com conteúdos diferentes. Na cultura cristã, a sexualidade geralmente vai para lá. E, com ela, muito da espontaneidade” (BLY 2011: 01). No caso da protagonista de *Ciranda de pedra*, o que é escondido no saco invisível é tudo aquilo que remete ao fato de que ela é diferente dos demais membros do grupo da casa de Natércio. Virgínia parece ter consciência de que não é amada por Natércio, nem faz parte do grupo social a que Bruna e Otávia pertencem, mas tenta desesperadamente rejeitar esse conhecimento, projetando um suposto amor de Natércio por ela, lançando

qualquer possibilidade contrária no saco preto: “Ninguém gosta de mim, ninguém. Minhas irmãs não se importam comigo e minha mãe só gosta de Daniel... Meu pai é que gosta de mim, só ele me quer bem, ah, paizinho querido, me leva embora desta casa, eu quero ir com você!...” (CP: 16). Robert Bly comenta que “para conservar o amor de nossos pais, nele colocamos a parte de nós que eles não apreciam” (BLY 2011: 01).

É precisamente esta a atitude que Virgínia toma ao negar o amor de Daniel. Para ter direito ao afeto de Natércio, que ela acredita ser eu verdadeiro pai, a personagem relega o afeto de Daniel ao território da *sombra*, uma vez que este amor é considerado socialmente condenável. Na concepção da personagem, aceitar o amor de Daniel a incluiria também neste território, sem perceber que ela, na condição de filha ilegítima, já está irremediavelmente condenada a ser *asombra* de Natércio. Sem se dar conta disso, ela segue, confusa, tateando em um mundo que não compreende totalmente, ansiando por libertar-se da *mortificatio*, mas sem conseguir dar o passo que a conduziria ao final deste processo.

A mãe de Virgínia também parece vivenciar em sua loucura uma Nigredo permanente, da qual não consegue se libertar, seguindo em direção à *mortificatio* e posteriormente à *putrefactio* simbolizada por sua morte. Ao abandonar Natércio e assumir seu amor por Daniel, ela assume também uma carga emocional que não é capaz de suportar e a conduz à loucura e à morte. Laura parece não conseguir lidar com a *sombra* representada no fato de ter se transformado de esposa respeitada a mulher adúltera. A culpa de não ter correspondido às expectativas sociais transforma-se em sua *sombra*, a qual se avoluma no inconsciente a ponto de engolfá-la, conduzindo-a à morte. O besouro que habita suas fantasias nos dá um indício da *mortificatio* atuando na psique desta personagem. O besouro ou escaravelho é geralmente visto com um símbolo de ressurreição. Segundo o *Dicionário de símbolos*, o escaravelho, espécie mais famosa de besouro no Egito, representaria a ressurreição e também o ciclo solar do dia e da noite. Os escaravelhos eram também usados como amuletos por simbolizar o eterno retorno das almas (CHEVALIER & GHEERBRANT 2009: 382-383). Uma vez que deposita seus ovos no esterco, e dali nascem seus filhotes, dando a impressão de ressurgimento de vida a partir da matéria morta, na alquimia ele também simboliza o renascimento, pois “a Pedra Filosofal se origina também de matéria impura (SANTOS 2012: 292).

Ao afirmar em seus delírios que “besouro que cai de costas não se levanta nunca mais” (CP: 35), o inconsciente da personagem aflora e simboliza a incapacidade do ego em voltar a dominar sua psique. O besouro de costas parece preannunciar que o renascimento da psique, representado pelo inseto, não ocorrerá, e inconscientemente, Laura sabe ou mesmo deseja isso. O ciclo dos dias e noites representado pelo besouro foi interrompido, pois ele não mais se movimenta, e não pode, portanto, continuar a gerá-lo. Laura vive então em uma eterna noite subterrânea. As raízes, que representam o mundo subterrâneo em que ela está encerrada, a tomam para si, simbolizando que a personagem já não pertence mais ao mundo da superfície. De fato, ela já se encontra tão entranhada no mundo do inconsciente que, pouco a pouco, por mais que sejam grandes os esforços de Daniel em arrancar as raízes imaginárias de suas mãos, ela passa a ser parte do mundo vegetal que vive debaixo da terra, afastando-se definitivamente de sua consciência. A *mortificatio* acaba por dominá-la, até que, por fim, ela sucumbe à *putrefactio*, simbolizada por sua morte física: “Lá no fundo devia ser assim escuro e a mãe gostava de ficar no escuro. Mas tinhas as raízes e os besouros tentando se infiltrar pelas frestas do caixão. Por dois dias eles já forçavam a tampa” (CP: 83).

A morte de Laura desencadeia em Virgínia uma brusca compreensão de que ela é *asombra* da família, aquela que nunca será aceita. Ela finalmente entende que todas as tentativas de pertencer ao grupo social da casa de Natércio são infrutíferas, na medida em que representam tentativas de pertencimento a um grupo em que ela representa a *sombra*, e, conseqüentemente, deve ser escondida e e rejeitada para que tudo continue como antes. Mas essa percepção, ainda que dolorosa, enseja também um renascimento, que, entretanto, só ocorrerá muitos anos depois. Edinger afirma que um dos vários objetos que representam a *mortificatio* é a imagem do sacrifício da vítima imaculada, para que ocorra a mudança de estado da matéria. Ele cita um texto alquímico em que a imagem da virgem pura é sacrificada para que haja a modificação vital da matéria:

Isso corresponde à vítima clássica do sacrifício, que deve ser pura e imaculada como o cordeiro pascal. Um desenho alquímico representa o massacre dos inocentes promovido por Herodes, como a ‘dissolução das sementes metálicas’, que em seguida são derramadas no vaso alquímico. A ideia psicológica contida nessas imagens é a necessidade de sacrificar o estado de pureza e de inocência. (EDINGER 2006: 173)

Desta forma, Virgínia é simbolicamente sacrificada ao ser afastada da casa de Natércio pelo fato de representar a *sombra* social de um grupo psicologicamente doente e incapaz de encarar seus medos. Porém, este sacrifício, embora doloroso, mostra-se também benéfico à protagonista, na medida em que faz com ela tome consciência de sua condição de *sombra* e, conseqüentemente, possa ascender a outras condições psíquicas que proporcionem sua libertação. Entretanto, o início desta mudança psíquica ocorrerá somente quando Virgínia retorna do internato, já adulta. Sua infância e parte de sua vida adulta continuam sendo vividas sob a égide da *mortificatio* em sua manifestação mais sombria e dolorosa, representada no enredo pela solidão e mágoa que a personagem vivencia, separada dos demais membros do grupo e consciente de que nunca será como eles: “às vezes pareciam amigos e de uma hora para outra, sem se saber por que, mudava tudo, ‘não sei lidar com eles, não sei!’”(CP: 93).

3.5 LIBERTANDO-SE DA *MORTIFICATIO*

Ao retornar do internato, Virgínia ainda está presa à *mortificatio*, e à conseqüente inabilidade em lidar com sua *sombra*. Mas ao travar contato com os membros da ciranda depois de tanto tempo ausente, a personagem começa simbolicamente uma nova operação alquímica, a qual atinge todos os integrantes de seu círculo social: a *calcinatio*. Embora ainda permaneça na etapa da Nigredo, em virtude do poder de atração que exerce sobre Afonso e Leticia, a protagonista percebe que uma modificação ocorreu na forma como os membros da ciranda a veem. Consciente deste poder recentemente adquirido, ela finaliza então a longa *mortificatio* na qual esteve imersa durante anos, e inicia a operação da *calcinatio*.

Edward Edinger afirma que cada um dos elementos está associado a uma operação alquímica, sendo que a *solutio* liga-se ao ar, a *coagulatio* à terra, a *sublimatio* ao ar e a *calcinatio* está diretamente ligada ao fogo (EDINGER 2006: 38). Para os alquimistas, o fogo tem especial importância, pois, além de ser um dos componentes da pedra filosofal ou um dos seus estados, é o elemento essencial para a transformação da matéria. O fogo “segrega o puro do impuro, pois elimina todas as coisas acidentais da alma, os vapores e os maus odores, e, como foi dito: o fogo separa o que é diferente e agrega o que é semelhante” (MORIEN apud SANTOS 2012: 227). Tem também um aspecto relacionado às paixões, seja na forma

do amor ou do ódio, ou ainda ao espírito, quando simboliza o fogo purificador que depura a alma (CHEVALIER & GHEERBRANT 2009: 440). O fogo tem ainda um aspecto negativo relacionado a seu poder de destruição, pois o domínio do fogo é igualmente uma função diabólica (CHEVALIER & GHEERBRANT 2009: 441). É justamente este fogo destruidor que Virgínia invoca ao enredar os membros da ciranda em um processo de sedução e vingança. Ao passar pela *mortificatio*, ela “assassina” simbolicamente o princípio que rege a consciência, “a mais elevada autoridade da estrutura do ego” (EDINGER 2006: 39). Consequentemente, a personagem encontra-se, ao retornar para casa, livre das travas morais impostas pelo ego e modela seu comportamento de acordo com o que considera necessário para empreender sua vingança, assumindo então uma *persona* que lhe permite seduzir os membros do grupo, para depois queimá-los no fogo purificador da vingança. A ideia do fogo punitivo afigura-se bastante comum no inconsciente coletivo, principalmente na antiguidade:

Próxima à doutrina do purgatório, com seu fogo purificador mas redentor, há a imagem de *calcinatio* perpétua, a ideia do fogo eterno punitivo. Ixião foi punido pelo crime de tentar seduzir Hera com sua prisão a uma roda de fogo eterna. A crença de que os malditos eram punidos depois da morte era disseminada na antiguidade (EDINGER 2006: 47).

Virgínia parece então ser influenciada pela ideia de punição pelo fogo ao invocá-lo em seu aspecto relacionado ao fogo das paixões. Ela aproxima-se perigosamente do fogo da paixão de Afonso e Letícia, sem, no entanto, queimar-se nele:

Ali estava Afonso, o temível Afonso, a cara contraída num ricto de desejo tão agudo que chegava a ser doloroso. Lembrou-se da tarde em que, repudiada, atirara um punhado de folhas no anão de pedra. As folhas resvalaram e ele continuara inatingível. Mas agora podia feri-lo, justamente agora que covardemente ele lhe abria a roda (CP: 137-138).

Virgínia empreende então sua intrincada vingança contra os membros da ciranda, conforme discorremos no capítulo anterior. Entretanto, a vingança simbolizada pelo fogo que ela lança contra eles tem resultados muito profundos em sua própria psique, o que a impele a ir em direção a outra operação

alquímica, ao contrário dos demais personagens, permanentemente estagnados psiquicamente, presos a suas *personae*. A característica purgatória da *calcinatio* tem duas facetas, sendo uma delas a de destruição e vingança. A outra faceta, mais importante para o processo de depuração psíquica que Virgínia vivencia ao longo do enredo, é a de purificação por meio da queima das expectativas que ainda alimentava de pertencimento ao grupo social da casa de Natércio. Em seu aspecto psicológico, a *calcinatio* pressupõe a depuração dos desejos, culpas e vergonhas inconscientes, os quais devem ser trazidos à consciência para que sejam queimados pelo fogo purificador da *calcinatio*: “Todos os pensamentos, ações e lembranças que trazem vergonha, culpa ou ansiedade precisam ter plena expressão. O afeto liberado torna-se o fogo capaz de secar o complexo e purificá-lo de sua contaminação inconsciente.” (EDINGER 2006: 61).

Virgínia realiza este processo ao mesmo tempo em que fere os membros da ciranda; ao realizar sua vingança, ela também se queima no fogo da *calcinatio*: “Então pensei que pudesse arrasá-los. E só arrasei a mim mesma” (CP: 178). Mas essa exposição à *calcinatio*, embora dolorosa, realiza também uma purga de seus traumas, os quais finalmente saem do terreno do inconsciente e são expostos à consciência, propiciando o início do processo de cura. Ela finalmente entende que nunca fará parte da ciranda, o que por um lado causa enorme sofrimento e por outro traz a frustração necessária para o crescimento psíquico, conforme diz Edinger:

De modo geral, quando enfrentamos a realidade da vida, ela nos propicia grande número de ocasiões para a *calcinatio* do desejo frustrado. O desejo primitivo e indiferenciado que diz ‘eu quero’ opera com a suposição implícita de que faz jus àquilo que quer. Quando há negação, ele fica furioso (EDINGER 2006: 62).

Outra frustração sofrida pela personagem ao longo da *calcinatio* é a percepção de que Conrado nunca poderá consumir o amor que ambos sentem. Mas as provações pela qual ela passa funcionam no contexto da psique como um batismo de fogo, pelo qual ela é posta à prova, isto é, é obrigada a colocar-se frente a frente com seus traumas psíquicos, e pelo qual passa incólume embora transformada: “O batismo de sangue, assim como o encontro com o fogo, refere-se psicologicamente à provação de suportar um afeto intenso. Se o ego se mantém intacto, a provação tem um efeito purificador e consolidador” (EDINGER 2006: 57).

Ao retornar á casa de Natércio e se deparar com sua *sombra*, ou seja, com todos os medos e traumas que os membros da ciranda representam, Virgínia tenta vingar-se daqueles que a excluíram. Mas o processo de vingança desencadeia uma operação de *calcinatio* não só para os membros do grupo, mas também para ela, que é forçada a encarar suas frustrações e medos inconscientes, tarefa que lhe é extremamente difícil, mas que a leva a um crescimento psíquico, e a impele a continuar o processo de depuração, passando então ao estágio de *separatio*.

Embora na alquimia as operações tivessem que seguir uma ordem determinada para o sucesso da *opus* alquímica, Edward Edinger afirma que no contexto psicológico, essa ordem não tem nenhum significado, “qualquer uma das operações pode ser a inicial, podendo as outras segui-la em qualquer sequência” (2006: 37). Assim, apesar da *calcinatio* pressupor que os elementos alquímicos já foram previamente separados para depois passar pela provação do fogo, a trajetória de Virgínia no romance passa primeiro pela depuração da *calcinatio*, para que depois uma *separatio* possa ocorrer.

A *separatio* no processo alquímico indica a separação dos compostos químicos diferenciados, algumas vezes opostos entre si, por vezes conseguida por meio do aquecimento, embora este não seja o único meio de separá-los. Ela é também o símbolo da ordem que se segue ao caos, como nos mitos cosmogônicos, razão pela qual muitos deles denominem a criação do mundo como *separatio*. Psicologicamente, esta operação sugere um processo de diferenciação entre o *eu* e o outro, isto é, a separação entre os aspectos reais de uma situação e seus aspectos subjetivos, também denominada de *consciência dos contrários*:

O alquimista diz: “Separa a terra do fogo, o sutil do denso”. Em termos psicológicos, pode-se aplicar isso à separação entre os aspectos literais e concretos de uma experiência e a libido e o significado simbólico interior que estão a ela vinculados - isto é, uma separação entre os componentes subjetivos e objetivos dessa experiência (EDINGER 2006: 203).

A separação entre os elementos reais e as projeções subjetivas é um desafio psicológico que a protagonista de *Ciranda de pedra* enfrenta desde a infância e que se intensifica na ocasião de seu retorno à casa de Natércio. Sua infância é marcada pela *mortificatio*, e, em consequência disso, ela não possui

suficiente força psíquica para compreender que sua necessidade de afeto e pertencimento ao grupo social de Bruna e Otávia a impele a projetar, ou seja, imaginar que Natércio a ama e que ela seria plenamente feliz caso conseguisse morar em sua casa, quando na verdade este amor é apenas imaginado em sua psique. O resultado da falta da *separatio* neste período é a desorientação que acompanha a personagem ao longo da primeira parte do romance.

Daniel também sofre os efeitos da *separatio*, mas em um aspecto bem mais destrutivo. Segundo Edinger, “a *separatio* está intimamente vinculada ao simbolismo da *mortificatio*, o que significa que a *separatio* pode ser experimentada como morte” (EDINGER 2006: 217). Neste contexto, a morte de Laura atua como uma *separatio* claramente vinculada à *mortificatio*, da qual Daniel não consegue se libertar. Apartado da amada, que era a única âncora que o prendia ao consciente, sua morte atua como uma libertação, embora trágica, dos laços que o mantinham ligado ao ego, e ele sucumbe aos efeitos da *mortificatio*. Edinger afirma que a morte de alguém pressupõe a retirada de uma projeção, ou seja, das emoções e afetos que lançamos sobre esta pessoa. Esta retirada desencadeia um processo de lamentação, que pode levar a uma libertação psíquica após o processo de luto, quando o indivíduo terá maior percepção do Si-mesmo, ou seja, dos próprios sentimentos, quando em seu aspecto positivo, ou a efeitos negativos sobre a psique, incluindo até mesmo a morte. Daniel não possui a força psíquica para vivenciar a *separatio* em sua faceta positiva. A projeção que alimenta de ter sido o culpado pela loucura de Laura mina suas energias psíquicas, e ele definha pouco a pouco enquanto Laura adentra mais e mais na loucura. Sua morte age como o catalisador para que a *mortificatio* o domine e ele se entrega à morte, permanecendo para sempre na Nigredo.

Ao retornar do internato e passar pela calcinatio, Virgínia possui agora força psíquica para iniciar a *separatio* em seu aspecto positivo e separar as projeções que tinha em relação ao grupo e a realidade que se apresenta na ocasião de sua volta. Virgínia finalmente entende que é diferente dos membros da ciranda, razão pela qual nunca poderia ter pertencido a ela. E este pertencimento sempre foi tão sedutor justamente porque nunca fora realizado: “A dança era antiga e exaustiva, exaustiva justamente porque ficara de fora, desejando participar e sendo rejeitada. E rejeitando-a por sua vez para logo em seguida esforçar-se para entrar. Admitiram-na finalmente. Mas era tarde, jamais acertaria o passo” (CP: 175). A

separatio atua também como o agente que separa o real do irreal na psique da personagem e também clareia sua visão acerca dos membros da ciranda, fazendo com que não sejam mais vistos como deuses, mas sim, humanos, falíveis assim como ela própria: “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” (CP: 197 grifo nosso).

Apesar de representar um passo importante no processo de busca da individuação, a *separatio* não é uma operação final na trajetória da personagem. Após finalmente conseguir discernir o real daquilo que projetava nos membros da ciranda, Virgínia avança um pouco mais em direção à libertação de sua Nigredo, e inicia então a operação da *coagulatio*.

Em termos alquímicos, a *coagulatio* refere-se inicialmente à transformação de líquidos em sólidos, ou, é o “processo que transforma as coisas em terra” (EDINGER2006: 101). Esta operação alquímica é necessária para que a matéria, após diversas operações, possa se solidificar em um produto de valor que o alquimista possa continuar trabalhando, ou, por vezes, em alguns casos transformasse já na própria pedra filosofal. Alguns mitos da criação referem-se à *coagulatio* como o processo de criação do mundo, como na mitologia hindu:

Depois que o dilúvio (solutio) destruiu todas as pessoas, menos Manu, o Noé hindu, era necessário recuperar objetos de valor perdidos na inundação. “Deuses e gênios bateram o oceano de leite, usando a grande serpente (Sesa-naga) como corda e a Montanha Lenta (Mandara) como haste”. Desse processo, vários objetos, como a manteiga a partir do creme, foram coagulado. (EDINGER 2006: 102)

Esse movimento pela qual a *coagulatio* submete a matéria é necessário para a solidificação da matéria. No contexto psicológico, isso também é necessário para que o ego possa se desenvolver: “a atividade e o movimento psíquico promovem o desenvolvimento do ego. A exposição à tempestade e à tensão da ação, a batedura da realidade, solidifica a personalidade” (EDINGER2006: 103). Ao se submeter à *calcinatio* e à *separatio*, Virgínia iniciou o movimento a que Edinger alude, uma vez que é forçada a travar conhecimento com seus demônios interiores, tarefa sempre difícil e dolorosa. Ao adentrar a operação da *coagulatio*,

esse movimento da psique se intensifica. Diante do processo de vingança que empreendeu e do qual não sai ilesa, a protagonista vê-se obrigada a iniciar um processo de reflexão dos próprios medos e projeções que sempre escondeu, usando os membros da ciranda como ideal de felicidade, na infância, e como bode expiatório de seus sofrimentos quando retorna à casa de Natércio. Esse processo de reflexão significa, simbolicamente, que Virgínia é obrigada a abrir o “saco preto invisível” ao qual Robert Bly alude, e defrontar-se com tudo que jogou dentro dele, ou seja, com os conteúdos que compõem sua *sombra*, o que pode resultar em um grande sofrimento, com riscos à própria psique.

A *coagulatio* possui também um aspecto de incentivo do desejo aos indivíduos que necessitam deste impulso para incutir vida e vigor à psique. Edward Edinger comenta que:

Muitos pacientes têm um investimento inadequado de libido, uma fragilidade em termos de desejo que por vezes beira a anedonia. Essas pessoas não sabem o que querem e temem os próprios desejos. Assemelham-se a almas não nascidas que, no céu, fogem da queda na realidade completa (EDINGER 2006: 108).

Essa falta de libido parece atingir Conrado de maneira especialmente aguda. Enquanto Virgínia, embora confusa, luta para enfrentar seus medos, Conrado se abstém de qualquer possibilidade de sofrimento, e com isso, evita também a possibilidade de crescimento psíquico. Sua abstração da realidade pode ser observada na atitude deliberada de evitar o comprometimento afetivo com Virgínia ou qualquer outra mulher:

Mas Virgínia, você ainda não nos contou seus planos - começou ele entre dois acordes - Pretende lecionar? “... Ainda não nos contou seus planos”. Pedia-lhe planos, definições, era como se dissesse “não espere nada de mim”. E ainda chamava o testemunho dos outros. “Sempre se esquivando”, pensou ela. (CP: 115).

Embora sua impotência seja usada como escudo contra a necessidade do ego de ceder ao desejo físico, ainda na infância ele já demonstra a falta de energia que o impele a negar qualquer envolvimento na “sujeira da vida”, necessária para o crescimento psíquico. Ele se nega admitir a possibilidade da maldade ser também uma parte de sua psique, mantendo-se sempre à margem, e

lançando este aspecto de sua personalidade em seu “saco preto”, transformando este conteúdo em sua *sombra*:

Pensava em Conrado a lhe explicar que os bichos são como a gente e que matar um bichinho era o mesmo que matar uma pessoa. “Se você for má e começar a matar só por gosto, na outra vida você será bicho também, mas um desses bichos horríveis, cobra, rato, aranha...” (CP: 11).

Em sua vida adulta, a ausência da *coagulatio* em seu aspecto de estimulador do desejo impele Conrado a vivenciar um desejo apenas ascensional, que o impede de acolher a sexualidade como parte de sua personalidade. Por consequência, ocorre a estagnação do personagem em um estado ascensional de “santificação”, o qual não permite que ele trabalhe estas questões pendentes em seu inconsciente. Em outras palavras, Conrado nunca tem a coragem necessária para abrir o “saco preto” e encarar sua *sombra*, condição *sinequa non* para que a *coagulatio* ocorra e haja um desenvolvimento da psique.

Enquanto Conrado permanece em negação a qualquer estímulo que o faça confrontar-se com sua *sombra*, Virgínia trava um embate para que a *coagulatio* possa ser completada. Segundo Edinger, esta operação é representada na alquimia pelo trabalho com três substâncias: o magnésio, o chumbo e o enxofre. Psicologicamente, o magnésio simboliza a “união do espírito transpessoal com a realidade humana corriqueira” (EDINGER 2006: 104), aspecto que parece estar mais relacionado a Conrado, na medida que exorta o indivíduo a sair do território somente espiritual e ter contato também com as questões relacionadas ao mundo físico. O segundo elemento é o enxofre, que simboliza o embate entre as compulsões e a força da consciência. O terceiro elemento, porém, parece ser o que melhor traduz a maneira pela qual Virgínia vivencia a operação da *coagulatio*: o chumbo. Associado ao planeta Saturno, assim como a *putrefactio*, o chumbo é “pesado, sombrio e incômodo. É associado ao planeta Saturno, que carrega as qualidades da depressão, da melancolia e da limitação mortificante.” (EDINGER 2006: 104).

Em sua infância, Virgínia não sofre os efeitos da *coagulatio*, mas sim, sua ausência. Perdida em um mundo em que não consegue se encaixar, ela sofre ainda com a falta da presença materna e paterna, ela não desenvolve os laços parentais que possibilitariam a formação adequada de seu ego. Acerca disso, Edinger comenta:

Por intermédio do trabalho clínico conhecemos o profundo efeito da experiência da infância e das relações pessoais com os pais sobre a personalidade. [...] de igual maneira, nos casos de perda de uma figura parental em tenra idade em que não houve uma substituição adequada, mantém-se uma espécie de furo na psique: uma importante imagem arquetípica não sofre personalização, ou *coagulatio* (EDINGER 2006: 114).

É certo que o relacionamento de Virgínia com sua mãe não é suficientemente saudável nem frequente para que ela desenvolva os laços a que Edinger alude. De fato, seu relacionamento com Laura resume-se a encontros rápidos, por vezes furtivos, nos raros momentos de lucidez da mãe:

- Vou fazer minha lição - disse, dando-lhe as costas. Diante da porta do quarto da enferma, parou, olhou furtivamente para os dois lados e em seguida, torcendo o trinco, entrou sem ruído. Ela estava sentada defronte à mesa de toailete e trançava os cabelos. Vestia-se como se fosse sair. Com sofreguidão, Virgínia buscou-lhe o olhar. Parecida lúcido (CP: 30).

A relação com Natércio é notadamente distante, em virtude de sua ilegitimidade, que ela ainda desconhece. E o afeto de Daniel é repellido pelo fato da personagem considerá-lo inadequado, uma vez que está convencida de ter sido ele o precipitador da desgraça da mãe. Assim, a *coagulatio*, responsável por firmar as bases sólidas de uma psique saudável, não foi estabelecida na infância da personagem. É necessário um longo tempo até que ela consiga se libertar da *mortificatio* e possa vivenciar as outras operações em direção à Albedo, entre elas, a *coagulatio*.

Após passar pela *calcinatio* e pela *separatio*, a protagonista parece pronta para enfrentar o aspecto sombrio da *coagulatio* representado pelo chumbo. Em seu aspecto psicológico, o chumbo simboliza o momento em que o indivíduo “assume responsabilidade pessoal por fantasias e ideias inconstantes, mediante sua expressão diante do analista ou de outra pessoa significativa” (EDINGER 2006: 104). O confronto com as fantasias e a necessidade de estabelecer bases sólidas e reais no ego remete-nos à necessidade de que, em algum momento da vida do indivíduo, o “saco preto” tem de ser aberto. Mas o conteúdo que ele encontrará ali, após anos encerrado no escuro, pode não ser agradável:

Quando colocamos uma parte de nós no saco preto, essa parte regride. Retrocede ao barbarismo. Imagine um rapaz que lacra o saco aos 20 anos e espera uns 15 anos para reabri-lo. O que ele irá encontrar? É triste, mas toda a sexualidade, selvageria, impulsividade, raiva e liberdade que ele colocou na sacola regrediram; não apenas seu temperamento se tornou primitivo, como elas agora são hostis à pessoa que abre o saco. O homem ou a mulher que abrem a sacola aos 45 anos sentem medo. Eles dão uma olhada e vêem a sombra de um gorila se esgueirando contra a parede; ora, qualquer pessoa que veja uma coisa dessas fica aterrorizada! (BLY 2011: 02).

Assim ocorre com Virgínia, quando ela finalmente entra em contato com os anseios e a agressividade que guardou por anos dentro do “saco preto”. O confronto com a sombra representada pelo saco é doloroso porque a expõe ao fato de que também é responsável por seu destino. Ao vivenciar a *coagulatio*, ela finalmente compreende que não é mais possível projetar apenas nos membros da ciranda a culpa pelos dissabores pelos quais passou; ela reconhece que estes foram causados não por simples maldade dos integrantes da ciranda, mas por eles também serem humanos e, por consequência, sujeitos às paixões e erros aos quais esta condição os atrela: “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” (CP: 178).

Ela admite também os próprios erros, como a decisão de ir morar com Natércio ao invés de ficar com sua mãe “- 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 era feio, pobre, e eu queria o conforto da casa de Natércio” (CP: 177 grifo nosso). Admite também a culpa de não ter recebido o amor que Daniel lhe oferecia, e a hostilidade que demonstrava por Luciana:

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 ele achou 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 lutava ferozmente 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 algum jardim para enfeitar a mesa dele... (CP: 178).

Ao abrir o “saco preto”, Virgínia encara os aspectos mais mesquinhos e covardes de sua psique, o que acaba por desencadear a *coagulatio* na medida em que acolhe em seu ego a presença da *sombra* representada por eles. Entretanto, essa tomada de consciência nunca é isenta de sofrimento, embora contenha também o princípio da redenção: “Embora seja um processo marcado pela culpa, a *coagulatio* contém, de acordo com um certo texto, sua própria capacidade de redenção” (EDINGER 2006: 111). Ao travar conhecimento dos aspectos menos honrosos de sua personalidade, Virgínia parece ainda não aceitá-los e cai em um estado de melancolia, regredindo à *mortificatio*, embora por um breve período.

A personagem passa, em um curto período temporal, uma vez que toda a segunda parte do romance é transcorrida em poucos dias, por diversas operações que modificam profundamente a forma como ela lida com os conteúdos de sua psique. Isso desencadeia um sofrimento psíquico intenso, que ela deve superar para finalmente encerrar a *coagulatio* e seguir em direção à Albedo. Edward Edinger afirma que “A *coagulatio* costuma ser seguida por outros processos, em geral pela *mortificatio* e pela *putrefactio*. Aquilo que se concretizou plenamente ora se acha sujeito à transformação. Tornou-se uma tribulação, que chama à transformação” (EDINGER 2006: 111). Percebemos este retorno ao estado da *mortificatio* representado pela profunda melancolia que a protagonista mergulha, e nos desejos de suicídio que ela alimenta: “Releu a frase: ‘Não posso te esperar porque’... A justificativa era clara e convincente: ‘por que vou me matar’” (CP: 173), e mais ainda na necessidade de isolamento no quarto escuro e sombrio, remetendo à ideia do negrume da morte característico da *mortificatio*: “Virgínia desviou o olhar do espelho antes que a escuridão dos primeiros instantes se atenuasse mais. Sentia-se protegida assim no escuro, era como se estivesse abrigada no interior de uma concha. Deitou-se num enrodilhamento de feto. Era como se estivesse num ventre” (CP: 189).

O isolamento que a personagem se impõe pode, no aspecto mais negativo da *mortificatio*, levá-la simbolicamente à morte, na medida que o ego, sendo provado de maneira extrema, pode sucumbir à *sombra*, isto é, ser engolido pelos monstros que ela retirou do “saco preto”. Entretanto, é um processo necessário da psique. Acerca do caráter purgativo da Nigredo, Jung diz:

O autoconhecimento é uma aventura que conduz a amplidões e profundezas inesperadas. Um conhecimento razoavelmente abrangente da sombra já basta para desencadear considerável perturbação e obscurecimento, pois ele gera uma problemática da personalidade, em que o mais das vezes nem remotissimamente se havia pensado antes. Partindo disso, pode-se compreender porque os alquimistas designaram a nigredo (negrura) deles como “melancholia” (melancolia ou bile negra), nigrumnigriusnigro (negro mais negro que o negro), “nox” (noite), “afflictioanimae” (aflição da alma), “confusio” (confusão) ou de modo mais atrevido como “corvo negro”. [...] A confrontação com a sombra também para a psicologia moderna não é uma coisa qualquer desprovida de perigo; por isso ela é contornada ocasionalmente com astúcia e cuidado. Somente a contragosto é que permitimos que a sombra se aproxime de nós, e em geral nos contentamos com a ilusão de nossa probidade civil (JUNG 1989: 278).

Após passar pelo período de *mortificatio*, Virgínia finalmente emerge da melancolia que esta operação a induz e pode concluir a *coagulatio*. O principal indício de que esta operação chega a termo é o significativo sonho que a personagem tem. Embora ela o tenha antes do retorno à *mortificatio*, indica claramente que, se conseguir vencer o retorno às trevas da *mortificatio*, estará forte o suficiente para concluir a *coagulatio*:

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” (CP: 179).

Edward Edinger afirma que “Sempre que, num sonho, se oferece comida, a regra geral é a de que, por mais desagradável que pareça, a comida deve ser ingerida. [...] Em alguns casos, o alimento a ser ingerido simboliza claramente a necessidade de assimilar uma relação com o Si-mesmo” (EDINGER 2006: 129). O sonho de Virgínia aparece então em sua psique como que a confirmar que, por mais amargo ou azedo que sejam os processos psíquicos que ela esteja vivenciando, eles devem ser executados para que a sombra possa ser assimilada e a psique

possa estar mais perto da individuação. Alguns textos alquímicos associam o negrume mais intenso da matéria ao sucesso do processo alquímico: “Esta escuridão que supera todas as outras escuridões, este ‘negrume entre os negrumes’ é o primeiro signo inequívoco que se está no bom caminho” (ROLA 1996: 11). Desta forma, a personagem passa pelo negrume assustador do encontro com a *sombra* e surge renovada, concluindo a *coagulatio* e finalmente libertando-se da Nigredo, passando então ao estado de Albedo.

3.6 ADENTRANDO NA ALBEDO

A Albedo é chamada pelos alquimistas de Obra em branco. Ela é considerada a etapa mais difícil de ser atingida, uma vez que é precedida pelo longo e árduo Nigredo. Ao finalizar o processo da Nigredo, Virgínia adquire uma força psíquica talque a impele à brancura da Albedo. A operação mais significativa dentro desta etapa é, sem dúvida, a *solutio*. Jung afirma que “a água é o símbolo mais comum do inconsciente” (JUNG 2002: 29); de fato, a água está estreitamente ligada à *solutio*, e, por consequência, às relações entre esta operação e o adentramento no inconsciente.

O primeiro elemento que indica que a personagem efetuou a transição da Nigredo para a Albedo é a referência que o romance traz em relação à água como purificadora: “Não. Não vou para casa, agora eu quero o mar” (CP: 179). Edward Edinger apresenta a questão da água como símbolo da *solutio*:

O banho, o aguaceiro, o chuveiro, a natação, a imersão na água, etc. são equivalentes simbólicos da *solutio* que costumam aparecer em sonhos. Todas essas imagens relacionam-se com o simbolismo do batismo, que significa uma purificadora e rejuvenescedora imersão numa energia e num ponto de vista que transcendem o ego, numa verdadeira sequência de morte e renascimento (EDINGER 2006: 77).

O banho nas águas do mar remete também à limpeza espiritual que o batismo representa em várias culturas, principalmente nas judaico-cristãs, embora não sejam as únicas a utilizar o simbolismo do batismo como purificação. O desejo de Virgínia de se banhar no mar sugere que, simbolicamente, ela deseja o batismo da *solutio* como simbolismo de sua libertação da Nigredo e da possibilidade de ascender ao processo de individuação. Psicologicamente, o batismo representado

pela água aponta o desejo de livrar o inconsciente de qualquer resquício de conteúdos ainda não assimilados pela psique que possam contaminar o estado de brancura que o ego agora adquire:

Psicologicamente, a sujeira (ou pecado) lavada pelo batismo pode ser compreendida como inconsistência, qualidades da sombra de que não nos damos conta. A limpeza psicológica não significa pureza literal, mas consciência da própria sujeira que há na pessoa. Quando se é limpo em termos psicológicos, não se contamina o próprio ambiente com projeções de sombra (EDINGER 2006: 92).

A protagonista encontra-se agora quase que totalmente liberta da *sombra* que a impedia de prosseguir em direção ao equilíbrio psíquico e o banho de mar, além de representar essa libertação, também pode representar a necessidade de adquirir energia, após o longo processo de Nigredo. Em *A água e os sonhos*, Gaston Bachelard afirma que a água, além da característica mais óbvia de purificação, também adquire uma função energizadora da alma:

De fato, a primeira lição dinâmica da água é elementar: o ser vai pedir à fonte uma primeira prova de cura por um despertar da energia. A razão mais terra-a-terra desse despertar é a impressão de frescor que a fornece. Com sua substância fresca e jovem, a água nos ajuda a nos sentir enérgicos. No capítulo dedicado à água violenta, veremos que a água pode multiplicar suas lições de energia. Mas, desde já, é preciso compreender que a hidroterapia não é unicamente periférica. Tem um componente central. Desperta os centros nervosos. Tem um componente moral. Desperta o homem para a vida enérgica (BACHELARD 1998:153).

Desta forma, Virgínia procura a energia da água para se fortalecer após os processos psíquicos pelos quais passou, que de certa forma a exauriram, embora também a impeliram ao crescimento, para empreender sua viagem por mar, o adentramento definitivo na Albedo. A viagem que a protagonista planeja fazer coroa o processo de libertação psíquica que se iniciou ainda em sua infância, com a depuração longa e dolorosa que a *mortificatio* impõe até culminar na libertação da Albedo. Jung aponta a conexão entre o sal, com a conseqüente relação com a água salgada, e a Albedo: “o sal, por sua brancura proverbial, é sempre associado à albedo. Já seria de se esperar, entretanto, a relação próxima entre o sal e água, que já é dada de modo sensível pela água do mar” (JUNG 1985: 184). O mar, em um contexto psicológico, parece-nos simbolizar o desejo da personagem em vivenciar

profundamente esta Albedo e mergulhar no inconsciente. Porém, este mergulho, longe de ser uma fuga para a loucura, como ocorre com Laura, é, sim, uma tentativa de relação mais profunda do ego e com seus processos psíquicos internos, aproximando-se mais do Si-mesmo, isto é, indo em direção à Rubedo. Ao decidir pela viagem, Virgínia parece atingir o *solutio* superior a que alude Eninger e que pressupõe o encontro do ego com o Si-mesmo:

Essa *solutio* superior é um encontro com o Numinosum, que submete à prova e estabelece a relação do ego com o Si-mesmo. Como nos dizem explicitamente os mitos do dilúvio, o dilúvio vem de Deus; quer dizer, a *solutio* vem do Si-mesmo. Aquilo que vale a pena salvar no ego é salvo. Aquilo que não merece salvação é dissolvido e derretido a fim de ser recomposto em novas formas de vida. Por conseguinte, o processo vital renova-se a si mesmo (EDINGER 2006: 99).

A protagonista possui agora uma harmonia psíquica que lhe permite empreender a viagem por mar sem correr o perigo de se perder no mar do inconsciente, e parece perceber isso, ao demonstrar a coragem de se lançar à empreitada: “Mas agora vai ser uma viagem de vida. Preciso, sabe? Preciso me arrancar e tem que ser agora. Tomarei um navio qualquer e irei por aí com um mínimo de bagagem, com um mínimo de planos ou sem plano algum, melhor ainda” (CP: 202). A falta de bagagem nos afigura, neste contexto, a liberdade que a personagem agora possui de se lançar à vida sem o peso que a *sombra* ou a bagagem do “saco preto” lhe impunha à psique. Virgínia demonstra finalmente a coragem dos que passaram pelos processos psíquicos tão devastadores quanto enriquecedores e sobreviveram à experiência para renascer fortalecidos: “Eu, que sempre fui medrosa, não sinto mais medo e isso para mim é tão extraordinário que tenho vontade de gritar de alegria. Libertei-me” (CP: 203).

3.7 A POSSIBILIDADE DA RUBEDO

A partir da viagem que a protagonista de *Ciranda de Pedra* empreende, não temos mais acesso a sua trajetória, o que nos impede de determinar se ela atinge a individuação, ou simbolicamente, se ela finaliza os processos alquímicos da *sublimatio* e da *coniunctio* e chega à etapa da Rubedo. Entretanto, alguns indícios presentes no enredo nos dão algumas pistas sobre as

possibilidades favoráveis de que Virgínia possa atingir a individuação em algum momento de sua jornada. Jung comenta que, embora a Albedo fosse altamente valorizada pelos alquimistas, ela é “o estado lunar ou de prata, que ainda deve alçar-se ao estado solar. A ‘albedo’ é, por assim dizer, a aurora; mas só a ‘rubedo’ é o nascer do sol” (JUNG 1991b: 244).

A *sublimatio* e a *coniunctio* estão diretamente ligadas à Rubedo ou ao processo de individuação. A *sublimatio* pressupõe um estado de distanciamento das questões individuais em direção a uma perspectiva mais ampla das questões relativas à psique, “uma ascensão que nos eleva acima do emaranhado confinador da existência terrestre, imediata, e de suas particularidades concretas, pessoais” (EDINGER 2006: 136). O risco desta operação é o de se distanciar tanto dos problemas reais do ego que se perde também a capacidade de agir em relação a eles. Contudo, este é um risco que Virgínia aparentemente não está propensa a correr. Ao passar pela *coagulatio*, ela adquiriu a capacidade de avaliar a real dimensão de sua *sombra* e se fortaleceu o suficiente para não tentar uma fuga da vermelhidão da vida por meio do afastamento da *sublimatio*. Caso esta ocorra em algum momento de sua trajetória, certamente será em seu aspecto mais positivo, o qual dota a psique de serenidade em vez da evasão.

Já a *coniunctio* é definida como “o ponto culminante da opus” (EDINGER 2006: 227). O autor enfatiza que esta operação pode ser diferenciada entre a *coniunctio* inferior e a *coniunctio* superior. A *coniunctio* inferior é marcada pela união de elementos que ainda não estão completamente separados, gerando uma matéria impura que deve ser novamente submetida a processos alquímicos para sua depuração. Psicologicamente, a *coniunctio* inferior pressupõe a união do indivíduo a grupos ou pessoas que não são adequados ao desenvolvimento da psique, gerando desequilíbrio do ego. Um exemplo da *coniunctio* inferior seria o relacionamento de Virgínia e Conrado. Enquanto ela possui a força psíquica necessária para transcender a Nigredo, Conrado continua permanentemente no negrume; a união dos dois geraria uma regressão do progresso psíquico realizado por Virgínia. Ainda que de maneira não totalmente consciente, ela parece intuir a impossibilidade dessa *coniunctio*, sob pena de ter de se submeter novamente à *mortificatio*, e aceita a necessidade de afastar-se dele.

A *coniunctio* superior, por sua vez, relaciona-se diretamente à ideia da pedra filosofal e simboliza a realização da própria *Opus Magnum*. Entretanto,

para que a *coniunctio* seja realizada, muitos processos são necessários, sendo que a matéria, antes de se transformar na pedra filosofal se submete a transformações e reversões, para que se depure no *lapis*, como também é chamada a pedra filosofal. Assim é também no processo de depuração do ego em busca da individuação:

O processo psicoterapêutico também é um “alternar-se para melhorar”. A pessoa é jogada para lá e para cá entre os opostos, de modo praticamente interminável. Mas surge, de maneira deveras gradual, um novo ponto de vista que permite a experiência dos opostos ao mesmo tempo. Esse novo ponto de vista é a *coniunctio*, e, ao mesmo tempo em que é libertador, também é uma sobrecarga” (EDINGER 2006: 232).

Virgínia parece adotar este comportamento ao “alternar-se” por meio de sua viagem. A ideia deste alternar entre os opostos nos remete também a um processo alquímico conhecido como *circulatio*. Em seu aspecto alquímico, esta operação determina que o material alquímico deve ser repetidamente submetido às várias operações alquímicas até que se consiga a pedra filosofal. Desta forma, “vê-se toda a história do mundo como um vasto processo alquímico” (EDINGER 2006: 87). No âmbito psicológico, a *circulatio* pressupõe:

O movimento circular em torno de um centro, bem como para cima e para baixo. [...] Devemos percorrer repetidamente o circuito dos nossos próprios complexos no decorrer de sua transformação. As “forças de cima e de baixo” combinam-se na medida em que se cria a personalidade unificada que une a psique pessoal (embaixo) com a psique arquetípica (em cima).

As operações alquímicas às quais Virgínia é submetida propiciam sua libertação da imobilidade da *mortificatio* em que se encontrou por grande parte de sua vida. A partir do momento em que atinge a Albedo, ela volta impelir a *circulatio* a voltar a realizar seu movimento; sua viagem simboliza justamente esse retorno da mobilização dos elementos da psique que podem conduzi-la à individuação, uma vez que a personagem adquire, por meio de sua passagem pelas operações alquímicas, uma segurança interior que sugere sua individuação, conforme comenta Jung:

Da mesma forma descobre e ganha o tesouro, “aquela preciosidade difícil de conseguir”, somente aquele que ousa a confrontação com o dragão e não perece. Tal pessoa tem verdadeiro direito à autoconfiança, pois enfrentou a profundidade escura do próprio si-mesmo e desse modo conquistou para si o seu si-mesmo. Esta experiência interna lhe dá força e confiança, a Πίστις (pistis, confiança) na capacidade de sustentação do si-mesmo, pois tudo que o ameaçava provindo do interior, ele o tornou coisa própria sua, adquirindo desse modo certo direito de crer que será capaz de dominar com os mesmos meios tudo o que no futuro ainda possa ameaçá-lo. Desse modo ele adquiriu certa *segurança interior* que o capacita a ser autônomo, como também atingiu o que os alquimistas designam como unio mentalis (união mental) (JUNG 1989: 288-289).

Entendemos que Virgínia, ao vivenciar a Nigredo e posteriormente passar por todas as operações alquímicas, as quais simbolizaram seu caminho em busca da libertação psíquica, conseguiu a segurança interior a que Jung alude. Embora não possamos mais acompanhar seus passos a partir do momento em que ela decide a viagem, consideramos que um processo simbólico de Rubedo, ou a individuação, é uma possibilidade plausível a ser considerada.

CAPÍTULO IV

O ENCONTRO SIMBÓLICO ENTRE A SUPERFÍCIE E OS SUBTERRÂNEOS

Nossa hipótese de que é possível vislumbrar na trajetória de perdas e renascimento de Virgínia um espelhamento entre o plano físico-social, aqui chamado de superfície, e o plano psíquico, denominado de subterrâneos, parece encontrar eco na teoria junguiana sobre as relações entre a matéria, isto é, o mundo exterior, e a psique, conforme ele afirma em trecho da obra *A natureza da psique*, conforme ele afirma:

Como a psique e a matéria estão encerradas em um só e mesmo mundo, e, além disso, se acham permanentemente em contacto entre si, e em última análise, se assentam em fatores transcendentais e irrepresentáveis, há não só a possibilidade mas até mesmo uma certa probabilidade de que a matéria e a psique sejam dois aspectos diferentes de uma só e mesma coisa. Os fenômenos da sincronicidade, ao que me parece, apontam nesta direção, porque nos mostram que o não-psíquico pode se comportar como o psíquico, e vice-versa, sem a presença de um nexos causal entre eles. Nossos conhecimentos atuais, porém, não nos permitem senão comparar a relação entre o mundo psíquico e o mundo material a dois cones cujos vértices se tocam e não se tocam em um ponto sem extensão (JUNG 2000: § 418).

De fato, a despeito de termos separado o processo social e psíquico do processo de morte, perda e renascimento da personagem em capítulos distintos, para que a análise destes pudesse ser mais claramente realizada por meio desta divisão, é possível perceber que os processos que ocorrem na matéria, isto é, sociais, encontram-se espelhados no plano psíquico. Este processo, contudo, não é estanque, uma vez que os acontecimentos que ocorrem no plano físico acabam por vezes influenciando os processos psíquicos da protagonista e em alguns momentos é a psique que determina certas mudanças no plano social. Há então um imbricamento dos dois planos, que se tornam indissociáveis na medida em que delimitam a trajetória da personagem dentro do enredo e a tornam complexa e, conseqüentemente, crível dentro do universo ficcional da obra. Essa credibilidade da personagem é conseguida por meio do “estofamento” que a união dos elementos sociais e psíquicos representa em sua caracterização, fazendo com que o leitor, ao tomar conhecimento da trajetória da personagem, possa se identificar com suas perdas e também com seu renascimento. Uma vez que os elementos usados para compor

esta trajetória podem ser encontrados no inconsciente coletivo, eles estão, portanto, possivelmente presentes também na psique do leitor, que consegue então identificar-se com os sofrimentos experimentados pela protagonista.

4.1 O PROCESSO DE PERDAS E A RELAÇÃO COM A *MORTIFICATIO*

Na primeira parte de *Ciranda de Pedra*, as perdas que Virgínia sofre ao nível da superfície, isto é, no mundo externo à psique, marcado pelas perdas afetivas e sociais, são espelhadas nos subterrâneos, ou seja, no mundo interior de sua psique, pela etapa alquímica da Nigredo. Enquanto na superfície a personagem sofre as inúmeras perdas de sua infância traumática, sua psique as espelha, levando-a a permanecer na *mortificatio* durante o longo período da infância e parte de sua vida adulta.

As principais perdas ao nível da superfície que Virgínia sofre na primeira parte do romance estão relacionadas em sua psique à *mortificatio* e ao confronto não realizado com a sombra. O primeiro elemento a ser analisado neste contexto é a sua personalidade desagregada, resultado da falta do contato essencial com os pais e com uma família que lhe dê a estrutura social mínima para seu desenvolvimento. No plano da superfície, esta desestruturação familiar acaba por comprometer sua estabilidade emocional, o que a leva a ter uma infância triste e isolada. É certo que no plano psíquico esta desestabilização atua sobre a psique da personagem, iniciando a etapa da Nigredo, e mais especificamente a operação da *mortificatio*.

É importante acentuar que, conforme Jung (2000) postula, a matéria e a psique constituem “um só mundo”, não é possível então estabelecer se foram os processos de perda sofridos na superfície que levaram ao início da *mortificatio* em sua psique ou se foram os processos psíquicos da personagem, a qual, de maneira ainda inconsciente, já percebe representar a sombra de seu grupo social, e então desencadeia um processo de desestruturação psíquica que influencia sua inadequação no plano físico. De fato, os processos da superfície e dos subterrâneos encontram-se tão entranhados que em vários momentos não há como estabelecer quem influencia quem. Podemos então apenas compreender que existe um espelhamento e também um entrelaçamento entre eles, sem, portanto, tentar

estabelecer a sequência da influência entre um e outro, uma vez que se tratam de processos fluidos e em constante movimento.

A repressão a que Freud (1974) alude como mecanismo de defesa para repelir do consciente ideias ou eventos que causem sofrimento, conforme falamos no segundo capítulo, explica a maneira como Virgínia tenta afastar deliberadamente de sua consciência a constatação de que Natércio não a ama e repele o afeto de Daniel. Em sua psique, porém, por mais que ela a renegue, o inconsciente parece já ter apreendido esta informação, embora a personagem ainda não tenha força psíquica para trazê-la à tona, e a *mortificatio* é instaurada em sua psique. O resultado deste embate é o permanente estado de frustração que gera agressividade, conforme apontamos nas teorias de James Geiwitz (1973) descritas no segundo capítulo. Esta agressividade é voltada contra os personagens mais próximos à protagonista, como é o caso de Luciana, ou ainda a amiga Margarida:

– Minha mãe sarou, não tem mais nada, está completamente curada, ouviu isso? – Agarrou Margarida pelo pulso: - Você duvida? – Eu não disse nada... – Disse. Disse que sou mentirosa e agora vai ter que pedir desculpas, vamos, peça já desculpas. Depressa! – Mas Virgínia... me larga, Virgínia! – Peça desculpas, senão aperto mais! – Desculpa – gemeu a menina libertando-se num último esforço. Ficou um momento imóvel, os olhos atônitos cheios de lágrimas. Em seguida atravessou a rua correndo (CP: 27).

A doença mental de Laura também é um elemento desestruturador tanto do mundo social em que Virgínia vive como de sua psique. Conforme já apresentamos neste trabalho, Paul H. Mussen (1967) aponta que as relações afetivas com os pais ou substitutos equivalentes possibilita que o indivíduo se relacione favoravelmente com outras pessoas. Virgínia é privada deste afeto tão necessário em virtude da loucura da mãe e o afastamento de Natércio e Daniel, o qual ela rejeita, fato este que a lança em um ambiente de solidão e isolamento; ao mesmo tempo, no plano psíquico, a *mortificatio* ocorre em seu aspecto negativo. Conforme Waidman (2001), a presença de um doente mental no ambiente familiar afeta sobremaneira a forma como os familiares se relacionam, gerando um silêncio forçado e cheio de ressentimentos entre eles. Isso ocorre na casa de Laura, deixando Virgínia à mercê da solidão que estas relações doentias desencadeiam. No plano psíquico, é preciso considerar que a doença de Laura é marcada pela permanente Nigredo na qual ela mergulha.

Ao não conseguir lidar com a sombra simbolizada pelo fato de ter abandonado Natércio e a respeitabilidade que seu casamento a dotava, ela é lançada na *mortificatio*, da qual não mais se liberta, até sucumbir ao efeito mortal que este processo desencadeia em sua psique. A *mortificatio* de Laura certamente ocasiona efeitos deletérios à psique já perturbada de Virgínia. Como já observamos no terceiro capítulo, esta operação está estreitamente vinculada à ideia de derrota, de negrume, de escuridão. O isolamento afetivo que a protagonista vivencia na loucura da mãe e no distanciamento de Natércio propicia que a *mortificatio* seja externada em seu consciente com as fantasias de morte que ela apresenta: “Estou cuspiendo sangue! Vou morrer, Luciana, vou morrer!” (CP: 15).

A morte da mãe e a mudança para a casa de Natércio desencadeia em Virgínia um processo de luto bastante visível no mundo físico, e igualmente devastador em sua psique, que se estende ao longo de grande parte do enredo, sendo finalizado somente quando ela consegue ultrapassar a Nigredo, alcançando então a Albedo. No plano físico, a personagem vivencia duas espécies de luto, pela mãe morta e também pela morte das ilusões que alimentava acerca do pertencimento ao grupo social que sempre almejou.

A impossibilidade de prantear Laura afeta a protagonista de maneira aguda. Abalada pela morte da mãe, ela não tem forças para comparecer ao enterro, e posteriormente é desencorajada a perguntar sobre a ocasião. A falta desta necessária expressão de seu pesar desencadeia o luto inacabado que a acompanha por quase todo o enredo. Segundo Edward Edinger, “os estágios de pathos e threnos, de sofrimento e derrota, correspondem à *mortificatio* alquímica” (EDINGER 2006: 189). Esta definição parece aproximar-se dos estágios de choque e dor aguda, propostos por Judith Viorst (1998) como etapas necessárias ao processo de luto antes que ocorra a aceitação da morte. Desta forma, como a personagem não consegue elaborar o luto de maneira saudável no âmbito da superfície, a *mortificatio* permanece igualmente inalterada em sua psique em sua faceta mais sombria de dor e melancolia, fazendo com que permaneça em Nigredo durante toda a primeira parte do romance.

A mudança para a casa de Natércio põe a descoberto outra faceta da *mortificatio* a partir do momento em que Virgínia se dá conta de que nunca será amada por Natércio nem irá pertencer ao grupo composto pelos membros da ciranda. No plano físico, ela tem o desejo premente de pertencimento a uma família

que atenda às expectativas sociais da época, em vez da desestruturação que vivencia na casa de Laura. Mas o que realmente encontra é o desprezo de Natércio, que só consegue enxergá-la como o fruto do adultério de Laura, e a indiferença dos membros da ciranda. Virgínia é obrigada então a lidar com a destruição das projeções que lançava sobre eles, gerando grande sofrimento psíquico. Conforme Jung:

A projeção é um processo inconsciente automático, através do qual um conteúdo inconsciente para o sujeito é transferido para um objeto, fazendo com que este conteúdo pareça pertencer ao objeto. A projeção cessa no momento em que se torna consciente, isto é, ao ser constatado que o conteúdo pertence ao sujeito (JUNG 2002: 72).

Virgínia projeta no pai um afeto que na verdade só pertence a ela mesma: “Vou falar com o pai - decidi de repente, apressando o passo em direção à casa. Ele gosta de mim, tem que gostar, é meu pai. Meu pai!” (CP: 81). Ela projeta nos membros da ciranda uma vida de delícias simbolizadas pelo conforto proporcionado pela casa confortável e pela amizade de Bruna, Otávia e seus amigos:

- Quem foi ao piquenique? - Nós... Eu, Bruna, Conrado, Letícia e Afonso. Estávamos abrindo o lanche quando Conrado subiu na árvore, foi até o último galho e ficou na ponta dos pés, de braços abertos, atenção! Vou voar! Um, dois, três... e poft na água! Caiu vestido, com sapato e tudo! Riram-se as duas e Virgínia acompanhou-as com um sorriso. Era essa a espécie de conversa que temia e ao mesmo tempo desejava (CP: 49).

Ao mudar-se para lá, a realidade aterradora mostra com clareza a realidade de sua projeção. Natércio a trata com indiferença e, por vezes, com rispidez: “- Coma, Virgínia. Seu almoço já deve estar frio. Ela estremeceu. Aquela voz era ainda mais fria do que a comida, refugada no meio do prato” (CP: 76). E os membros da ciranda tampouco demonstram intenção de acolhê-la como uma delas:

“Que tal a caça à raposa? Somos cinco, é a conta certa”. Acomodaram-se alegremente em redor da mesa e abriram o tabuleiro. Conrado então se voltou para ela, que ficara imóvel num canto, olhando. “Você sabe jogar isto, Virgínia? Se não souber, eu ensino, fique no meu lugar...” Bruna protestou: “Vai atrapalhar a partida! E depois, ela não gosta desse jogo, não é mesmo, Virgínia?” Otávia franziu as sobrancelhas e Afonso suspirou: “Não é tão simples assim, Conrado, melhor que por enquanto ela fique assistindo” (CP: 79).

A projeção dá lugar à constatação de que ela não tem lugar na ciranda, pois será sempre estigmatizada por sua condição de filha ilegítima; em um aspecto psíquico, pode-se inferir que ela representa a *sombra* de Natércio e deste grupo tão unido que não admite forasteiros. Virgínia então escolhe o isolamento no internato como forma de fuga, já que ainda não está pronta para o confronto definitivo com esta sombra, que só ocorrerá na ocasião de seu retorno à casa de Natércio para empreender sua vingança. A ida da personagem para o internato simboliza ainda uma espécie de sacrifício, tanto na superfície como nos subterrâneos representados pela psique. No plano físico, a protagonista é sacrificada simbolicamente para que sua presença não possa desestruturar socialmente o grupo. Já no plano da psique, este sacrifício é espelhado no afastamento da sombra que ela representa. Há também a ideia de sacrifício da inocência psíquica de Virgínia. Ao tomar conhecimento de sua condição de sombra da família, ela perde a ingenuidade que a ignorância deste fato lhe permitia. Se por um lado, esse conhecimento lhe causa intenso sofrimento, por outro representa o primeiro passo para o confronto com este conteúdo psíquico que possibilitará sua posterior libertação da Nigredo.

4.2 A VINGANÇA E SUA RELAÇÃO COM A *CALCINATIO*

Ao retornar do internato, Virgínia tem certa apreensão sobre o como irá encontrar os membros da ciranda. Ela percebe, porém, que pouca coisa mudou no grupo de sua infância; todos continuam usando sua *persona* da mesma maneira que no período de infância. Ela, entretanto, encontra-se bastante modificada. A beleza adquirida ao longo dos anos de exílio funciona como um ímã a atrair todos ao seu redor. Contudo, a mágoa por ter sido rechaçada na infância a impele a um plano de vingança contra todos eles.

O estigma de ter representado a sombra de Natércio e do próprio grupo não permite perdão, ainda mais quando toma conhecimento de que Bruna, que culpava sua mãe por ter amado Daniel, tem um amante. No plano físico, ela é impelida por Tânatos, ou a pulsão de morte a que alude Freud (2006), a usar a sedução simbolizada por Eros para seduzir Afonso, Letícia e Rogério, amante de Bruna, atingindo desta forma todos os membros da ciranda. No plano psíquico, esse processo é simbolizado pela operação da *calcinatio* em seu aspecto de destruição e vingança. Ao vingar-se de todos no plano da superfície, ela realiza o espelhamento deste processo em sua psique, usando o fogo da *calcinatio* como instrumento de destruição de todas as expectativas de pertencimento ao grupo de sua infância.

No plano físico, Virgínia se utiliza simbolicamente da imagem do sacrifício, o qual, diferentemente de sua infância, quando é sacrificada por meio de seu afastamento, é agora usado por ela para atraí-los. Ela finge se oferecer em sacrifício por meio da entrega sexual, quando, na realidade, os enreda em sua vingança. Ao se oferecer, ela simula ser a vítima dócil, quando na verdade é a sacrificadora que semeará a discórdia entre eles. Virgínia se utiliza então das *persona* da mulher fatal e do anjo vingador, que agem cada qual a seu modo, para empreender sua vingança. Esse processo de sacrifício, vingança e sedução pode ser comparado no âmbito da psique com o fogo purificador da *calcinatio*, que embora devastador, também tem um elemento depurativo de cura. Ao envolver todos em sua vingança, ela os queima com o aspecto do fogo devastador e perpétuo da *calcinatio* perpétua (EDINGER 2006: 47). Assim como a caveira queima com seu olhar fulminante a madrasta e as irmãs de Vasalisa na história narrada por Clarissa Pinkola Estés, Virgínia também atinge os membros do grupo com o fogo da *calcinatio*, uma vez que percebe que todos estão estagnados em estado de Nigredo e, portanto, impuros.

Mas ao empreender sua vingança, ela reabre velhas feridas, e a melancolia e o luto inacabado ameaçam engolfá-la na solução definitiva do suicídio: “Então pensei que pudesse arrasá-los. E só arrasei a mim mesma” (CP: 178). Entretanto, no plano psíquico, o sofrimento que Virgínia vivencia diz respeito ao aspecto purgativo da *calcinatio*, que embora igualmente dolorosa impele a encarar seus traumas psíquicos e trazê-los à consciência, e auxiliando seu progresso em direção a outras operações que a farão concluir a etapa da Nigredo e libertar-se de seu luto crônico.

4.3 A CONSCIÊNCIA ADQUIRIDA PELA SEPARATIO

No plano físico, a *separatio* realizada por Virgínia é representada pela consciência adquirida quanto à diferença inevitável existente entre ela e os membros da ciranda. Uma vez que esta operação pressupõe a capacidade da psique de discernir as projeções da realidade, a protagonista, a partir da realização da *separatio* passa a ter uma maior sagacidade em relação ao que realmente sente em relação a Natércio e ao grupo a que sempre quis pertencer. Esta operação parece ocorrer, à exceção das outras, majoritariamente no plano psíquico da personagem, não havendo acontecimentos significativos no plano da superfície que possam espelhá-la. Percebemos que ela atingiu a *separatio* por meio das reflexões que faz acerca de suas fantasias de pertencimento ao grupo, e como ela agora percebe ter criado expectativas excessivas em sua infância em relação a isso, as quais toldaram sua capacidade de discernimento, mantendo-a por um longo tempo na *mortificatio*: “Mas como não participara de nenhuma das festas, transformaram-se todas em espetáculos fantásticos, nos quais as pessoas se moviam em meio de nebulosas, etéreas. Inacessíveis” (CP: 198). Ela compreende que é inexoravelmente diferente dos membros da ciranda, e que por isso nunca poderia realmente ter sido uma integrante dela. A *separatio*, nesta situação, é compreensível e mesmo necessária, uma vez que é benéfico a Virgínia estar apartada de um grupo que permanece estagnado na Nigredo, e para o qual não há esperanças de libertação, pois todos se mantêm aferrados a suas *personae*, representando os mesmos papéis indefinidamente, ao contrário de Virgínia, que completa a *separatio* e adentra a *coagulatio*.

4.4 A MELANCOLIA E SUAS RELAÇÕES COM A COAGULATIOE A MORTIFICATIO

Após empreender sua vingança, Virgínia não escapa de ter também seu quinhão de sofrimento. A *calcinatio* propicia que ela consiga realizar a separação entre as projeções e a realidade, simbolizada na operação da *separatio*, mas também a impele a um processo de reconhecimento de sua responsabilidade nos fatos que marcaram sua vida, induzindo-a a um processo melancólico. O encontro com os membros do grupo e sua investida contra eles propicia a reabertura de antigas feridas que ela pensava estar cicatrizadas, o que lhe causa intenso

sofrimento. Contudo, no plano da psique, isso possibilita que ela passe pelo processo de autocrítica que a *coagulatio* desencadeia, e que propicia seu crescimento psíquico em direção à Albedo.

No plano da superfície, após seduzir Afonso, Leticia e Rogério, a protagonista vê com clareza todos os defeitos e fraquezas dos membros da ciranda, não mais encobertos pelo véu das fantasias que alimentava em relação a eles. Ela percebe que, longe da perfeição que imaginava, a vida dos semideuses de sua infância é vazia e triste. Todos se encontram estagnados nas posições sociais que estabeleceram há muito tempo, e das quais nunca conseguiram sair, presos pelo tédio e pela insegurança. Ao final de sua vingança, Virgínia percebe que os integrantes do grupo já estão eles próprios imersos em seus próprios infernos particulares antes mesmo que ela os enredasse em sua trama:

E então, já descobriu muita coisa? - Seu tom de voz agora era sombrio, com um timbre de desafio. - Por exemplo, que é que você sabe de nós? Que Leticia 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 (CP: 186).

Mas o ato de descobrir a fragilidade dos membros da ciranda desencadeia em Virgínia um processo psíquico de autocrítica simbolizado pela *coagulatio*. A personagem enfrenta então o aspecto sombrio desta operação simbolizado pelo chumbo, que culmina no enfrentamento dos elementos que compõem sua *sombra*. Ela finalmente tem a coragem de abrir seu “saco preto” e enfrentar os conteúdos que a assombram, como, por exemplo, o fato de ter ido embora quando a mãe estava no estágio final de sua loucura, em busca da fantasia que alimentava em relação a Natércio e aos membros da ciranda: “- 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 era feio, pobre, e eu queria o conforto da casa de Natércio” (CP: 177).

Este adentramento nos conteúdos obscuros, que o encontro com a sombra propicia, abriga em si a possibilidade de libertação, uma vez que traz à consciência conteúdos que ainda jaziam no mundo inconsciente, perfazendo, portanto, um importante passo para a individuação. Contudo, Virgínia ainda carrega no plano físico um luto inacabado que traz consigo uma melancolia persistente que alimenta a pulsão de morte a que alude Freud (1997), e por pouco não a impele a

ceder ao impulso do suicídio. É importante salientar que, a despeito da teoria freudiana apresentar o luto e a melancolia como processos relativos à psique, há que se considerar também o componente fortemente social relacionado aos processos de vivência e conclusão do luto, conforme atestam Kovács (1992) e Viorst (1998). Desta forma, consideramos que, no enredo, o processo de finalização do luto e da melancolia aproxima-se mais do plano da superfície que dos subterrâneos quando contraposto ao processo de *mortificatio*, razão pela qual os consideramos neste trabalho como plano e contraplano de um mesmo processo.

Após o percurso de vingança, que a exaure emocionalmente, Virgínia é dominada pela melancolia que o luto inacabado desencadeia e cai em uma prostração emocional que ameaça conduzi-la ao suicídio. No plano da psique, a *coagulatio* a obriga a entrar em contato com conteúdos que ela parece não estar ainda pronta para assimilar. Influenciada também pela melancolia decorrente do luto inacabado, a protagonista adentra novamente na *mortificatio*. Virgínia é confrontada então com dois processos árduos que ameaçam engolfá-la: na superfície, o luto inacabado e a melancolia a impelem à depressão e à possibilidade do suicídio: “Releu a frase: ‘Não posso te esperar porque’... A justificativa era clara e convincente: ‘por que vou me matar’” (CP: 173).

O perigo que ela corre no plano físico é espelhado na psique pelo retorno à *mortificatio*, ocasionado pela exaustão psíquica causada pelo processo da *coagulatio*. Virgínia poderia, neste momento do enredo, sucumbir à melancolia e escolher a morte. O isolamento no quarto escuro simboliza tanto seu processo de luta contra a melancolia que ameaça vencê-la quanto seu embate no interior da psique com o aspecto sombrio da *mortificatio*. Entretanto, Virgínia possui força psíquica suficiente para rechaçar o impulso do suicídio, e consegue finalizar a *mortificatio*, iniciando o processo nunca feito de elaboração do luto, no plano físico, e finalizando desta forma a etapa da Nigredo no plano psíquico, adentrando então na Albedo. Apesar de ter desencadeado a *mortificatio* que quase a faz sucumbir, a *coagulatio* a conduz, além do conhecimento de suas próprias falhas, a uma percepção de que é impossível se esconder do confronto com a psique ainda que isso cause sofrimento, sob pena de perder uma parte também necessária para o crescimento da alma:

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. 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 (CP: 175).

4.5 CAMINHOS DA LIBERTAÇÃO

O adentramento da personagem na Albedo e o início de seu processo de trabalho do luto são personificados em uma mesma imagem: a procura de Virgínia pela água, o que indica também que ela inicia a operação da *solutio*. No plano da superfície, após a catarse sofrida durante o isolamento no quarto escuro, Virgínia inicia o trabalho do luto crônico a que sempre esteve atrelada, iniciando o processo de cura. No âmbito da psique, ela confrontou seus piores medos ao acolher os aspectos mais assustadores de sua sombra, e agora busca, o batismo purificador que a *solutio* simboliza.

Virgínia empreendeu uma longa jornada de depuração psíquica, a qual possui seu espelhamento no plano físico em boa parte dos principais acontecimentos do enredo. No momento em que adentra a Albedo, isso também ocorre quando se vislumbra um processo de libertação em curso, simbolizado pela viagem por mar. No plano da superfície, a viagem tem a conotação não de fuga, mas do início do processo de elaboração do luto e o prenúncio das novas experiências que a personagem pode vivenciar, agora que aceita os riscos inerentes à própria vida: “- Em qualquer parte? E naturalmente fazer qualquer coisa?... Vai assim, sem planejamento, ao acaso... - Aceito o risco” (CP: 192).

No plano da psique, a possibilidade de libertação anunciada na superfície é também confirmada. A viagem por mar, neste contexto, remete à *solutio* superior a que Edinger (2006) alude, e pressupõe o encontro do ego com o Si-mesmo. A personagem possui neste ponto do enredo uma serenidade que a possibilita empreender a viagem sem correr o risco de ser engolida pelo inconsciente que o mar representa. Os processos físicos e psíquicos representados pelo início da elaboração do luto e o adentramento na Albedo parecem não apenas espelharem-se, mas convergirem-se em um mesmo objetivo: a libertação da protagonista de

suas amarras que a atrelavam aos traumas do passado. Livre das bagagens emocionais que a atrasavam, ela segue o caminho da Albedo. A despeito da impossibilidade de acompanharmos o desfecho da viagem que a protagonista empreende, sua reconciliação com a própria *sombra* e o início do processo de elaboração do luto são indícios favoráveis à perspectiva de que ela está na direção correta para a finalização do luto e o adentramento nas operações da *sublimatio* e da *coniunctio*, e, conseqüentemente, à experiência da individuação simbolizada pela Rubedo

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Lygia Fagundes Telles se insere no rol dos grandes romancistas brasileiros, e o valor do conjunto de sua obra é inquestionável. Entretanto, a nosso ver, o romance *Ciranda de Pedra* possui ainda muitas nuances não explicitadas, as quais poderiam ampliar nosso conhecimento sobre esta obra a partir da análise de alguns temas ali inseridos, como é o caso das sucessivas mortes físicas e metafóricas presentes no enredo, e o renascimento simbólico da protagonista ao final do romance. Após várias leituras atentas da obra, começamos a vislumbrar, ainda de maneira intuitiva, a hipótese de que havia no romance um processo de morte, perda e renascimento ao longo do enredo, cuja trajetória se processava tanto no mundo físico, ou seja, nas relações sociais da protagonista com os demais personagens, denominado por nós de superfície, como em uma perspectiva mais oculta da psique da personagem, à qual denominamos de subterrâneo. Apesar de correrem paralelos, estes processos pareciam espelhar-se e por vezes entrelaçarem-se, alterando tanto a superfície quanto os subterrâneos. A partir desta hipótese, nossa pesquisa ao longo deste trabalho debruçou-se sobre como isso se processava ao longo do enredo, e se realmente este processo de espelhamento poderia ser encontrado no enredo, confirmando nossa tese. Nossa pesquisa abrangeu uma breve biografia da autora e a fortuna crítica acerca de *Ciranda de Pedra*. Pesquisamos também os trabalhos acadêmicos que tiveram como objeto este romance, os quais, em sua maioria, dedicaram-se à análise da obra sob a perspectiva das questões femininas ali inseridas, compreensivelmente pela força que as personagens do sexo feminino possuem não só neste romance, mas no conjunto da obra da autora. Essa ausência de trabalhos sobre o tema a que nos propusemos pesquisar nos incentivou ainda mais a nos aventurar nesta busca.

Dedicamo-nos também à análise do processo de morte, perda e renascimento de Virgínia, a protagonista do romance. Ao final da escrita desta parte do trabalho, concluímos que, ao nível da superfície, existiam realmente diversos processos sócio-antropológicos e também alguns psicológicos, que moldavam o comportamento das personagens, impelindo-as a assumir no enredo determinadas posturas de acordo com a influência destes processos em suas vidas. Desta forma, verificamos que as mortes físicas e simbólicas a que a protagonista é submetida ao longo do enredo acabam por desencadear um outro processo, agora de vingança e

destruição, que a ela inicia contra os outros personagens da trama, criando uma teia de sedução e vingança contra aqueles que a excluíram de seu círculo social e afetivo, no qual ela deseja desesperadamente ser inserida. O processo de elaboração do luto também mostrou-se importante para a construção do enredo, uma vez que o processo de renascimento simbólico da personagem coincide com o início da elaboração de seu luto crônico. O conceito de pulsão de morte também foi objeto de análise neste capítulo, já que há no romance uma evidente alusão às forças de Eros e Tanatos, de vida e morte, em tensão constante no interior da personagem, contribuindo para a tensão gerada no romance em razão da inadequação social que a protagonista vivencia dentro do ambiente ficcional. Concluímos então neste ponto da pesquisa que realmente existia um processo de morte, perda e renascimento vivenciado por Virgínia ao nível da superfície, ou seja, das relações entre ela e os demais personagens.

Nossa tarefa seguinte foi verificar se este mesmo processo realmente encontrava-se espelhado nos subterrâneos constituídos pela psique da personagem. Desta forma, o terceiro capítulo foi dedicado à pesquisa de como a morte, a perda e o renascimento simbólico da personagem ocorria sob uma perspectiva psicológica. Ao travarmos contato com a teoria junguiana acerca da relação entre a psicologia e alquimia, verificamos ser possível vislumbrar nos processos simbólicos de depuração alquímica da Nigredo, Albedo e Rubedo, o mesmo processo realizado ao nível da superfície. Percebemos então que a personagem vivencia ao nível da psique as mesmas perdas, mortes e o renascimento simbólico que ocorre ao nível da superfície. Quando tivemos contato com a teoria junguiana que compara as etapas alquímicas e as operações decorrentes destas etapas, como a *mortificatio*, *calcinatio*, etc. à trajetória necessária ao processo de individuação, pudemos compreender que este processo representava simbolicamente ao nível da psique a mesma trajetória de morte, perda e renascimento que ocorria no âmbito da superfície, confirmando nossa hipótese inicial.

O quarto capítulo deste trabalho foi dedicado à tarefa de compreender como este espelhamento dos processos físico e psíquico ocorriam dentro no universo compreendido pelo enredo. Pudemos então confirmar nossa hipótese, e verificar também que, além do espelhamento que constituía nossa hipótese inicial, o processo de morte, perda e renascimento que a personagem vivencia tanto no plano da superfície como em sua psique não correm apenas

paralelos um ao outro, mas se entrelaçam e se modificam mutuamente. Este imbricamento do físico e do psíquico constitui, a nosso ver, parte bastante importante de nossa pesquisa. Na medida em que manipula as imagens arquetípicas presentes no inconsciente coletivo para criar uma identificação do leitor com a obra, Lygia Fagundes Teles dota seus personagens de uma credibilidade excepcional, o que proporciona ao leitor uma fruição estética muito mais aprofundada, ideia confirmada por Joseph Russo:

É este potencial para organizar a percepção em torno de certas ideias e imagens fundamentais e infundir energia excepcional nesta percepção, que torna os arquétipos muito importantes para a interpretação da literatura. Artistas literários instintivamente moldam suas narrativas em torno de personagens, situações e sequências dramáticas que transmitem uma alta “carga útil” de impacto emocional ou espiritual. Poderíamos dizer que, na verdade, os maiores criadores da literatura são aqueles que têm a melhor combinação de intuição para invocar os grandes arquétipos e habilidade para manipulá-los com eficácia (RUSSO 2002: 228).

Desta forma, consideramos ter conseguido confirmara hipótese aventada no início de nossa pesquisa. Esperamos que o resultado deste trabalho possa oferecer uma pequena contribuição às pesquisas posteriores sobre os temas abordados neste trabalho, e também auxiliie, ao menos em parte, à compreensão de mais uma faceta desta fascinante obra.

REFERENCIAS

- ARIÈS, Philippe. *O homem diante da morte*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1989.
- ATAÍDE, Vicente. *A narrativa de ficção*. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1973.
- BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos: ensaios sobre a imaginação da matéria*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a modernidade*. São Paulo: Editora Paz e Terra, 1996.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1993.
- BERGAMASCHI, Patrícia Romana T. Lygia Fagundes Telles: Incursões artísticas no universo feminino. Dissertação de mestrado. Universidade de São Paulo, 1993.
- BÍBLIA SAGRADA. Barueri: Sociedade Bíblica do Brasil, 2006.
- BLY, Robert. O saco preto. Artigo online disponível em: <http://luzdoeusou.blogspot.com.br/2011/01/o-saco-preto-robert-bly.html>. Acesso em 04 ago 2013.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo, Cultrix, 1970.
- BOWBY, John. *Formação e rompimento dos laços afetivos*. São Paulo: Martins Fontes, 1982.
- _____. *Perda: tristeza e depressão*. São Paulo, Martins Fontes, 1985.
- BRUSCHINI, Cristina. Teoria crítica da família. In: AZEVEDO, Maria Amélia; GUERRA, Viviane N. de A. (orgs). *Infância e violência doméstica: fronteiras do conhecimento*. São Paulo, Cortez, 1997.
- CÂNDIDO, Antonio. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. [et al]. *Dicionário de símbolos(mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.
- COMMELIN, P. *Mitologia grega e romana*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Sul-americana, 1971.
- ESTÈS, Clarissa Pinkola. *Mulheres que correm com os lobos: mitos e histórias do arquétipo da mulher selvagem*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- FADIMAN, James. *Teorias da personalidade / James Fadiman, Robert Frager*. São Paulo: HARBRA, 1986.
- FRANCA, Leonel S. J. O divórcio. In: *Obras completas, vol. IV*. Rio de Janeiro: Agir Editora, 1955. Disponível em:

<http://www.permanencia.org.br/revista/vida/familia/divorcio.pdf>. Acesso em: 04 out. 2007

FRANZ, Marie-Louise von. O processo de individuação. In: JUNG, Carl Gustav [et al]. *O homem e seus símbolos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

FREIRE, Milena Carvalho Bezerra. Isolamento e sociabilidade no luto: a formação de redes sociais no ambiente cemiterial. Artigo online retirado de: <http://revista-redes.rediris.es/webredes/arsrosario/01-freire.pdf>. Acesso em: 10 nov.2012.

FREUD, Sigmund (1920). Além do Princípio de Prazer. In: *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud: edição standard brasileira*. Rio de Janeiro: Imago Editora, 2006.

_____. (1915). Luto e melancolia. In: *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud: edição standard brasileira*. Volume XIV. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1974.

_____. *Metapsicologia*. Rio de Janeiro: Imago, 1974.

_____. (1923). *O ego e o id*. Rio de Janeiro: Imago, 1996

_____. (1923). *O ego e o id*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

GEBELEIN, Helmut. *Alquimia*. São Paulo: Francis, 2007.

GEIWITZ, James. *Teorias não freudianas da personalidade*. São Paulo: E.P.U - Editora Pedagógica e Universitária Ltda, 1973.

GIRARD, René. *A violência e o sagrado*. São Paulo: Ed. Universidade Estadual Paulista, 1990.

JUNG, Carl. Gustav. *A natureza da psique*. Petrópolis: Vozes, 2000.

_____. *Memórias, sonhos e reflexões*. São Paulo: Nova Fronteira, 1975.

_____. *Mysterium Coniunctionis: pesquisas sobre a separação e a composição dos opostos psíquicos na alquimia*. v. 1. Petrópolis: Vozes, 1985.

_____. *Mysterium Coniunctionis: pesquisas sobre a separação e a composição dos opostos psíquicos na alquimia*. v. 2. Petrópolis: Vozes, 1989.

_____. *O espírito na arte e na ciência*. Petrópolis: Vozes, 1991.

_____. *O eu e o inconsciente*. Petrópolis: Vozes, 1982.

_____. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. Petrópolis: Vozes, 2002.

_____. *Psicologia do inconsciente*. Petrópolis: Vozes, 1993.

_____. *Psicologia e alquimia*. Petrópolis: Vozes, 1991.

_____. *Tipos psicológicos*. Petrópolis: Vozes, 1981.

KOVÁCS, Maria Júlia. *Morte e desenvolvimento humano*. São Paulo: Casa do Psicólogo, 1992.

LAPLANCHE, Jean. *Vocabulário de psicanálise/Laplanche e Pontalis*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

LEITE, Dante Moreira. *Psicologia e literatura*. São Paulo: Editora Unesp, 2002.

LORAUX, Nicole. *Maneiras trágicas de matar uma mulher: Imaginário da Grécia antiga*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988.

LUCAS, Fábio. A ficção giratória de Lygia Fagundes Telles. *Cult – Revista brasileira de literatura*. São Paulo, n.23, p. 15, jun. 1999.

LUNDIN, Robert William. *Personalidade: uma análise de comportamento*. São Paulo: Editora Pedagógica e Universitária e Ed. da USP, 1975.

MACEDO, Maria de Lourdes. Alguns aspectos da recepção crítica de Lygia Fagundes Telles. Dissertação de mestrado. Universidade Federal de Santa Catarina, 2000.

MADEIRA, Cláudia Regina Manzolillo. Perfis femininos na ficção de Lygia Fagundes Telles. Dissertação de mestrado. Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1999.

MARTINS, Wilson. *Pontos de vista: crítica literária*. Vol. 01. São Paulo: T.A. Queiroz, 1991.

MAUSS, Marcel; HUBERT, Henri. *Sobre o sacrifício*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

MELO, Zélia Maria de. Os estigmas: a deterioração da identidade social. Comunicação oral proferida em 1999 e posteriormente publicada nos anais do seminário Sociedade inclusiva, da PUC - Minas. Disponível em: <http://www.sociedadeinclusiva.pucminas.br/anais.pdf/estigmas.pdf>. Acesso em 13 fev.2013.

MILLIET, Sergio. *Diário crítico*. São Paulo: Martins, 1955.

MOISÉS, Massaud. *Guia prático de análise literária*. São Paulo: Cultrix, 1970.

MONTEIRO, Adolfo Casais. *O romance*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1964.

MORAES, Tereza de. Literatura e escritura: caminhos da liberação feminina. Tese de doutorado. Universidade de São Paulo, 2001.

MUSSEN, Paul H. *O desenvolvimento psicológico da criança*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1967.

NASCIMENTO, Janaina Cássia de Souza. Estilhaçamento e recomposição: uma leitura da ficção de Lygia Fagundes Telles. Dissertação de mestrado. Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1993.

OLIVEIRA, Kátia. *Técnica narrativa em Lygia Fagundes Telles*. Porto Alegre: Editora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1972.

PICCHIO, Luciana Stegagno. *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.

PRADO, Danda. *O que é família*. São Paulo: Brasiliense, 1981.

PRADO, Miguel Arcanjo. Lygia Fagundes Telles aprova adaptação de “Ciranda de pedra”. *FolhaOnline*, São Paulo, 28/04/2008. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u396352.shtml>. Acesso em 28 abr 2013.

PRAZ, Mario. *A carne, a morte e o diabo na literatura romântica*. Campinas: Editora da Unicamp, 1996.

RECHARDT, Eero. Os destinos da pulsão de morte. In: GREEN, André [et al.]. *A pulsão de morte*. São Paulo: Editora Escuta, 1988.

RITER, José Carlos Dussarat. A dor do passar: a cerimônia ficcional de Lygia Fagundes Telles. Tese de doutorado. Universidade Estadual do Rio Grande do Sul, 2004.

ROLA, Stanislas Klossowski de. *Alquimia: a arte secreta*. Lisboa: Edições del Prado, 1996.

RUSSO, Joseph. Uma análise junguiana de Ulisses de Homero. In: YOUNG-EISENDRATH, Polly; DAWSON, Terence (orgs.). *Manual de Cambridge para estudos junguianos*. Porto Alegre: Artmed editora, 2002.

SANTOS, Cacilda Cuba dos. *Individuação junguiana*. São Paulo: Sarvier, 1976.

SANTOS, Yedda Pereira dos. *Dicionário de alquimia: a chave da vida*. São Paulo: Madras, 2012.

SCHWANTES, Cíntia Carla Moreira. Interferindo no Cânone: a questão do Bildungsroman feminino com elementos góticos. Tese de doutorado. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1998.

SICUTERI, Roberto. *Lilith: a Lua Negra*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1998.

SILVA, Vitor Manuel de Aguiar e. *Teoria e metodologia literárias*. Lisboa: Universidade Aberta, 2002.

SIQUEIRA NETO, Armando Correa de. Dificuldades no relacionamento conjugal ocasionadas pela Síndrome do Comportamento de Hospedagem. *Jornal mineiro de psiquiatria*. Ano VI - edição 18 – Belo Horizonte – MG. Disponível em: http://www.jmpsiquiatria.com.br/edicao_18/entrevistas_18/armando.htm. Acesso em: 15 jul. 2007.

TELLES, Lygia Fagundes Telles. *Ciranda de Pedra*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.

VIORST, Judith. *Perdas necessárias*. São Paulo: Melhoramentos, 1998.

WAIDMAN, Maria Angélica Pagliarini; GUSMÃO, Raquel. Família e cronicidade da doença mental: dívidas, curiosidade de relacionamento familiar. In: *Revista Família, saúde e desenvolvimento*. Curitiba, v. 03, n.2, p. 154-162, jul-dez. 2001. Disponível em: <http://calvados.c3sl.ufpr.br/ojs2/index.php/refased/article/view/5041/3870>. Acesso em: 15 fev. 2008.

YOUNG-EISENDRATH, Polly; DAWSON, Terence (orgs.). *Manual de Cambridge para estudos junguianos*. Porto Alegre: Artmed editora, 2002.