

A REPRESENTAÇÃO ARTÍSTICA DO PAPEL DA MULHER: UMA LEITURA DE "CIRANDA DA PEDRA" E "ELA É APENAS MULHER"

Elizabet Batista
UNEMAT/USP



Resumo: Em passado recente, acreditava-se na possibilidade de distinguir traços da autoria feminina em diferenças de ordem biológica. A linguagem masculina seria viril e a arte de expressão feminina seria frágil e delicada. Já nesta diferenciação, estava implícita a presença de um modelo de comportamento que considerava ideal para a mulher.

Palavras-chave: Representação, mulher, leitura, autoria, expressão.

Abstract: in a recent past, it was believed in the possibility of the distinguish features of the feminine authorship in biological order differences. The masculine language was virile and the way of the feminine expression was frail and polite. On the other hand, the differentia was implicit the presence of a behavior model that was considered ideal for the woman.

Keywords: Representation, woman, reading, authorship, expression.

Em passado recente, acreditava-se na possibilidade de distinguir traços da autoria feminina em diferenças de ordem biológica. A linguagem masculina seria viril e a arte de expressão feminina seria frágil e delicada. Já nesta diferenciação, estava implícita a presença de um modelo de comportamento que considerava ideal para a mulher. Atualmente as diferenciações continuam a ser pesquisadas via psicanálise *jungiana*. Jung aponta para um simbolismo masculino o *animus* e para um simbolismo feminino a *anima*. Entretanto, as análises revelam que esses índices nem sempre correspondem ao sexo correlativo, o que nos leva a concluir que a diferenciação entre a criação artística masculina e a feminina não podem ser definidas em nível psicanalítico. Nesse campo temos também as análises em nível do discurso que, segundo Nelly Novaes Coelho (1993:14-15), indicam como características femininas na literatura contemporânea: a palavra fragmentada; a tendência a impregnar a palavra escrita com elementos da oralidade; a insistência no próprio emissor, ou seja, o discurso voltado para o próprio sujeito que fala; a projeção da linguagem ao nível simbólico, a propensão a explicar o universo ao invés de interpretá-lo; o gosto pelo detalhe.

Estas diferenciações no estilo e na estrutura do discurso literário, com efeito, são próprias de um estilo contemporâneo e artisticamente podem ser adotadas tanto pelo homem como pela mulher. Assim sendo, elas não são exclusivas da criação

literária feminina. Portanto, em nível da linguagem, podemos concluir também que não se pode fazer uma distinção entre as obras literárias de autoria masculina e feminina. Haveria, portanto, traços literários específicos da autoria feminina? A natureza da arte é interdependente do que se passa no contexto histórico, econômico, social, de classe em que está situado o artista ou o escritor. Como dizia Ortega e Gasset, a literatura e a arte em geral nada mais são do que formas especiais de relações que se estabelecem entre os homens e as circunstâncias de vida. Assim, não é possível pensar na criação artística ou literária sem pensar na cultura em que ela está inserida. É, pois, desta perspectiva que podemos falar em uma literatura de autoria feminina e de autoria masculina, pois o sistema cultural e a forma vigente de viver em sociedade contemporaneamente estabelecem uma profunda diferença entre o ser masculino e o ser feminino. Dessa forma diferenciada com que a mulher faz o aprendizado de sua condição é que derivam certas peculiaridades que podem ser identificadas na criação literária tanto de um como de outro.

No entanto, há razões que nos inclinam a nos deter no corpus estabelecido para este trabalho. Por um lado, ao partirmos de um diversificado painel, de pontos de interesses aparentemente divergentes, no conjunto da produção literária dos países de língua portuguesa, pudemos deparar com um farto repertório literário à disposição dos mais exigentes leitores. Contudo,



foi na fértil produção literária de autoria feminina que identificamos, na representação artística do papel da mulher, um princípio estruturante que nos pareceu bastante singular.

Por outro lado a opção por um estudo comparado Brasil-Portugal é em grande parte motivada por caracterizar o que existe de lusitano nos países que se comunicam pro meio da Língua Portuguesa e como a sua cultura repercute em nossa maneira de ser numa perspectiva brasileira, circunstância que favorece ao diálogo luso-brasileiro.

Júlia Kristeva¹ alude sobre a existência de traços próprios na formação social que constituem a classe das mulheres, um “denominador comum simbólico”. Exemplifica dizendo que a Europa forma um desses grandes conjuntos sociais como um denominador comum simbólico. Em função do conceito europeu de nação do século XIX, definido, em grande parte, por elementos como a tradição histórica, a unidade lingüística, enfim, todo um conjunto que refunde traços nacionais, num corpo com identidade própria. A esse patrimônio cultural assim constituído Kristeva chamou de “denominador simbólico comum”. Na mesma esteira de argumentos é possível, também, identificar outros tipos de segmentos humanos que, sem terem, necessariamente, uma história em comum, têm, no entanto, outros aspectos e outras características biológicas, antropológicas e culturais que os aproximam tal como o grupo sócio-cultural das crianças, dos jovens, das mulheres, aí vamos encontrar traços que são universais. Dessa forma, apropriando-se daquilo que Kristeva falou e hoje já visto como um dado adquirido, é possível falar em *denominador simbólico* comum ao grupo constituído por mulheres para além de um território geográfico. Um denominador simbólico diz respeito a uma forma precisa com que as mulheres, condicionadas

por determinantes fisiológicas, socioeconômicas, culturais, antropológicas, deram respostas aos problemas de produção e de reprodução material e simbólica. Haverá, por conseguinte, uma afinidade cultural, historicamente construída, a aproximar as mulheres entre si, conclui Kristeva.

Assim, na perspectiva de perceber traços desse denominador simbólico comum ao grupo a que as mulheres pertencem, tentarei levantar algumas hipóteses de leitura capazes de observar, no âmbito das obras de ficção selecionadas, em que medida ele se dá na expressão literária feminina na narrativa de autoria da mulher. Elegemos, para fazer uma análise comparativa, duas escritoras representativas da literatura contemporânea que emergem nos anos 40-50, Lygia Fagundes Telles², do Brasil, e Maria Archer, de Portugal.

Este trabalho se insere, portanto, no âmbito dos Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa. A pesquisa será realizada a partir da leitura das obras *Ela é apenas mulher* (1944) de Maria Archer e *Ciranda de Pedra* (1954) de Lygia Fagundes Telles buscando apreender os elementos comuns, assim como as divergências que as constituem.

A escritora e jornalista Maria Archer, nome marcante da vida e cultura portuguesas, nasceu em Lisboa em 1899. Aos cinco anos de idade foi com a família viver em Moçambique, colônia portuguesa na África. Mulher de grande cultura, autodidata e viajada, escritora, jornalista, tradutora, conferencista viveu também em Angola, Guiné-Bissau, Niassa, Luanda e, na fase em que a ditadura de Salazar assumiu feições mais esterilizantes, a escritora exilou-se no Brasil.

Foi em 1935 que lançou, em Luanda, sua primeira novela, intitulada *Três mulheres, e*, no mesmo ano, lança em Lisboa *África Selvagem*. Seguem-se a uma vida de intensa produção intelectual, contudo, é em 1944 que produz o

¹ KRISTEVA, 1979.

² LFT foi distinguida, em 1949, com o Prêmio Afonso Arinos, da Academia Brasileira de Letras pela, publicação do livro de *Cantos Cacto Vermelho*. Daí seguiram-se Prêmio do Instituto Nacional do Livro, Prêmio Boa Leitura, Prêmio Jabuti da Câmara Brasileira do Livro, “Trilogia da Confissão” foi trabalho premiado no I Concurso Nacional de Contos. O conto “Antes do Baile Verde” conquistou, em 1969, em Cannes, o Grande Prêmio Internacional Feminino para estrangeiro, em língua francesa. Em 1972 foi distinguida, pelo conjunto da sua obra, com o Prêmio Guimarães Rosa pela Fundepar (do Paraná).

³ Segundo que Maria Tereza Horta cita no Prefácio de *Ela é apenas mulher* (2001, p. 7), este romance é um dos melhores retratos da situação das mulheres portuguesas da primeira metade do século XX; “o único retrato autêntico de corpo inteiro”.

primeiro e seu mais importante romance, *Ela é Apenas Mulher*,³ uma obra decididamente escandalosa para a moral da época. Este, o seu primeiro romance, será o objeto de nossa investigação.

Lygia Fagundes Telles,⁴ como sabemos, renomada escritora brasileira, é paulista que viveu em várias cidades do interior de São Paulo em função das contingências profissionais do pai, o delegado e promotor público senhor Durval de Azevedo Fagundes. Viveu em Areias, Assis, Apiaí, Serãozinho. Durante seu curso secundário, já na capital paulistana, escreveu suas primeiras histórias. Recebia, já a essa altura, intenso incentivo literário por parte de seu mestre, o notável lingüista Silveira Bueno. Forma-se em Educação Física e em Direito pela Faculdade de Direito do Largo São Francisco. Estava ainda na faculdade quando seu primeiro livro de contos foi publicado em 1944. Precisamente em 1949 publica *O cacto Vermelho*, obra premiada pela Academia Brasileira de Letras com o Prêmio Afonso Arinos. Seu primeiro romance *CP*, objeto de nossa pesquisa, é lançado em 1954. Nelly Novaes Coelho aponta a escritora como a mais lúcida e apaixonante testemunha desse mundo em crise.

Assim sendo, considerando que se trata do romance inaugural de cada uma das escritoras é que tentarei engendrar algumas hipóteses de leituras capazes de perceber, a partir de um desenho ficcional esboçado por MA e LFT, o princípio estruturante de um denominador simbólico comum à classe das mulheres, tendo como ponto de partida a narrativa de autoria feminina.

Há uma época em que se ensina o que se sabe: mas vem em seguida outra, em que se ensina o que não se sabe: isso é pesquisar. [...]. Essa experiência tem creio eu, um nome ilustre e fora de moda, que ousarei tomar aqui sem complexo, [...]: sapientia: nenhum poder, um pouco de saber, um pouco de sabedoria, e o máximo de sabor possível.

Barthes⁵

Reportemo-nos a Barthes, que legou importante contribuição acerca dos estudos da

literatura, para iniciarmos uma investigação que procurará levantar algumas hipóteses de leitura das obras *Ela é apenas mulher* (1944) e *Ciranda de Pedra* (1954). Esta aventura se pretende uma experiência que recupere a máxima de Barthes: o saber com sabor. Para compreender as obras convenientemente, necessário se faz compreender o contexto sócio-cultural em que as escritoras produziram os seus romances. As eventuais inovações trazidas por cada autora em sua época não eram apenas desejo de inovar, mas os meios imprescindíveis que tiveram que inventar para exprimir uma visão própria, profunda e complexa da época em que viviam. Assim, cada qual, de uma forma muito peculiar, parece recuperar o saber com sabor.

1. A opressão feminina como princípio estruturante em *Ela é apenas mulher*

Publicada em 1944, a obra foi considerada escandalosa para a época, não só pelo tema que continua inegavelmente atual, no que diz respeito à condição feminina, mas porque MA encontrou a forma adequada para falar aquilo que tinha para dizer: a palavra. Escreveu e revelou, sem os véus do falso pudor, num tempo em que a mulher era tratada segundo a sua condição social: ora como boneca, rainha do lar, assexualizada, ora como besta de carga, pau pra toda obra, ora como “um mulher de má vida”, desonesta, a quem as portas das casas ditas honradas fechava. A situação portuguesa, na altura do lançamento do romance, era desfavorável a expressões artísticas do gênero, pois todo o país provinciano e moralista encontrava-se em plena ditadura fascista. A censura fazia-se sentir de forma aguda e impiedosa. O lançamento do romance foi, portanto, fruto de um gesto de ousadia e coragem. MA tomou pra si o risco de tão temerária empreitada. Ousadia que lhe valeu, em meio à preconceituosa cultura de rejeição da época, o isolamento, o desprezo e a discriminação.

Em Portugal, no período em que MA produziu *EAM*, parece indispor de expressivo movimento social que, na altura, suscitasse ao questionamento

⁴ Passaremos a tratar a escritora portuguesa Maria Archer e a autora brasileira Lygia Fagundes Telles, respectivamente, pelas iniciais maiúsculas MA e LFT, assim como, utilizaremos as iniciais CP e EAM quando nos referirmos às obras.

⁵ BARTHES, 1987.



das convenções sociais alicerçadas em regras tão rígidas impostas por uma classe média pequenoburguesa. Valores como o da fé que criou o *homem da culpa e da queda e*, segundo Nelly Novaes Coelho, conseqüentemente transformou a vida terrestre em uma longa e frustrante espera de plenitude existencial a ser alcançada *apenas após a morte*. Muito mais fechada que a sociedade brasileira, a sociedade portuguesa manteve suas mulheres presas por muito mais tempo à *sina do cabresto e bastidor*. À mulher não era permitido muitos questionamentos e nem muita impetuosidade no guiar de suas vidas. Da tutela do pai passavam ao marido. Também tinham uma visão de bastidor, na medida em que não enxergavam além dos aros de bordar. Mesmo que o quisessem, não lhes era permitido.

2. Virgínia numa ciranda em A ciranda de pedra

Lançado em 1954, o romance *CP* obteve ampla recepção do público e da crítica brasileira, ao contrário da rejeição encontrada no lançamento de *EAM*. Na altura do lançamento sua autora, LFT já havia sido agraciada com prêmio Afonso Arinos da ABL. A obra rompe com padrões e velhos tabus éticos, ao abordar em profundidade as temáticas da homossexualidade, da impotência, da desagregação familiar, do adultério, do abandono, da vida de aparências, do jogo de disfarces e desencontros na vida a dois. O que impressiona em *Ciranda de Pedra* é o sentido de atualidade e a permanência dos conflitos narrados. À despeito dos temas abordados, a sociedade no Brasil, dentro dos moldes rígidos do código moral dos anos 50, na época do lançamento, parece não ter relegado à obra ao plano dos livros não recomendados, ou classificado-o com de forte atentado ao pudor ou, ainda, como uma ameaça ao princípios e aos bons costumes, como foi a obra de MA em Portugal.

A ficcionista brasileira opta por uma linha mais introspectiva para o romance *CP*. Assim, é através da consciência de Virgínia que o romance acompanha, desde a infância até a maturidade emocional, os diversos dramas são apresentados. Filha de um casal separado, Laura e Natércio, cuja infância é marcada pela tristeza e solidão. Quando da separação, Laura foi viver com a filha caçula, Virgínia, em casa de Daniel. Luciana,

empregada antiga e dedicada, toma os cuidados tanto do dia-a-dia doméstico, quanto para com Virgínia, que é ainda muito jovem. Luciana exerce grande influência no espírito da menina. Laura, já muito doente, tem seu estado de saúde agravado, apesar de todos os cuidados e desvelo que Daniel concede a ela. Sendo assim, a infância de Virgínia é marcada por grandes dificuldades, posto que todos os recursos de Daniel são voltados principalmente para os cuidados com sua mãe; de outro lado, a solidão em que vive e o profundo sentimento de rejeição, pois ela não se sente aceita sequer na casa de Natércio por ocasião das visitas semanais que lhe faz.

Estes sentimentos conflituosos nos são apresentados quando vamos conhecendo detalhes, como o fato de Virgínia possuir duas irmãs, Bruna e Otávia, que vivem em companhia do pai, Natércio, advogado conceituado que desfruta de bons recursos econômicos. Possui uma casa muito grande e bonita, com vasto jardim onde existe uma ciranda de anões de pedra com uma fonte, local que ela costuma com freqüência visitar. Sente-se desconfortável por não conseguir de Natércio gestos de carinho e afeto de que ela tanto necessita e que ele não oferece, posto que é um homem muito convencional e severo. Angústia e solidão. São estes os sentimentos que Virgínia conhece quer na casa de Natércio, quer na casa de Daniel. Nesta última, a menina não pode sequer aproximar-se da mãe, pois esta tem raros momentos de lucidez e encontra-se em estado físico e mental bastante precários.

O sonho de Virgínia, nessa época, resume-se entre o desejo de ir morar com o pai e as irmãs, e, o que seria a realização máxima, a recuperação de sua mãe com o conseqüente retorno das duas para aquela casa e a família novamente reunida. Porém, o estado de saúde de Laura se agrava. No momento em que Virgínia volta a morar naquela casa, ela se dá conta de que aquele ambiente familiar com o qual ela sonhava era uma ilusão. Sentindo-se rejeitada pelas irmãs, que criticam a mãe por ter-se separado do pai, e sem receber de Natércio o afeto, apoio e carinho que esperava, a menina percebe que não há lugar para ela nesse fechado círculo. Compara a ciranda de anões de pedra do jardim, que era sua paixão, com o grupo tão fechado formado por Bruna, Otávia, Afonso, Letícia e Conrado.

É nesse conflito de sensações que Virgínia recebe a notícia da morte da mãe, seguida do

suicídio de Daniel. É também nessa circunstância que Luciana (que era apaixonada por Daniel), num momento de profunda dor, revela à menina, durante uma visita, que Daniel era seu verdadeiro pai. Sente-se, então, mais sozinha, pede a Natércio que a interne no colégio.

A segunda parte do romance tem início com uma Virgínia já adulta deixando o colégio e voltando para a casa de Natércio. Acreditando que já havia superado todas as suas angústias, chega àquela casa, mas não demora a perceber que o grupo continua fechado: uma ciranda de pedra mais rígida que nunca. Mas é neste momento também que ela percebe a real face de cada componente da ciranda, suas fraquezas, suas amarguras. Cada máscara se rompe. Ela se dá conta do que, na verdade, escondia-se por trás daquela hostilidade e rejeição: ela era desejada por todos ao mesmo tempo e, por isso, temida. Aos poucos, então, vai-se apresentando uma Virgínia mais amadurecida e forte, independente e segura. Ela abandona, por fim, as tentativas de sua entrada nesse círculo fechado, decidindo-se por uma longa viagem, sem perspectiva de volta. Não mais a ciranda de pedra, não mais o desejado jardim, não mais os sonhos. Nem mesmo Conrado, por quem ainda nutria amor. Tudo havia ficado no passado. Mas, como uma rocha, em suas lembranças estaria gravado. “[...] um dia, um besouro caiu de costas. E besouro que cai de costas não se levanta nunca mais”.

A figura feminina é onipresente e protagoniza da obra de MA composta de trinta e nove capítulos distribuídos em sete partes. O título, *EAM*, já estabelece, à primeira vista, uma ética pejorativa à condição da mulher na ficção archeana: o advérbio “apenas” é adequado, pois MA tece, via ficção, uma crítica corrosiva ao mundo burguês. Uma crítica à sociedade que possui o sucesso material como a única medida de valor ou desvalor dos indivíduos, transformando a riqueza e o progresso material em finalidade máxima da existência humana. Esmeralda, a personagem nuclear, tem dificuldades para vencer a opressão exercida pelos costumes da sociedade, da família e do homem. A história dessa obra archeana versa sobre a jovem mulher da classe humilde, filha de lavradores, de origem rural. Sai de São Sebastião, do Alentejo, do seu meio habitual e vai, a convite da tia Juliana, viver em Lisboa, em sua casa e servir-lhe de companhia e de criada para os afazeres domésticos, com a promessa de que esta vai tratar do seu futuro.

Ao transferir-se para a metrópole lusitana, a jovem Esmeralda traz, além de uma bagagem reduzida, muitos sonhos e expectativas de se arranjar na vida, no entanto, todo o seu percurso acaba por revelar certos dramas humanos como o da opressão feminina, da rejeição, da amargura e do sofrimento. O presente da personagem nuclear, no início do romance, dá-se numa tarde crepuscular, quando o navio se aproxima de Lisboa. A embarcação balança e Esmeralda se sente insegura com o piso, sente o perigo e instintivamente procura apoio.

Um balanço largo, monótono, de embalo, agita o navio. Ela tem medo. Sente a insegurança do piso, sente o perigo e olha ao redor instintivamente, à procura de apoio [...] Se morrermos, ao menos, morremos todos, não vou sozinha, pensa Esmeralda. Imagina as águas abertas numa bocarra imensa, o navio a cair como uma pedra, e ela morta no fundo do rio, acompanhada de todos aqueles mortos.

A primeira cena do romance prenuncia o terreno movediço das incertezas de um futuro promissor pra uma mulher solitária, desprovida de lastro familiar e sem bases na época. É, portanto, sob o signo da vertiginosidade estonteante que, logo à primeira cena, encontra-se à espera da tia Juliana. O tempo interpôs-se com índice revelador: Ela chega a Lisboa ao anoitecer. A tarde cai e a noite que se aproxima pode prenunciar a incerteza do porvir, a travessia na escuridão de uma noite sem a luz da lua e sem o brilho das estrelas. O clarão das luzes artificiais da cidade encetam o novo, o inusitado aos seus olhos que ela ingenuamente chega a pensar que é festa.

A família não se importa com o fato da tia a querer como serviçal, pois nutrem a expectativa de que a Esmeralda possa vir a tomar parte no testamento da herança da tia, que é rica e possui uma única filha – a caprichosa Manuela. Mãe e filha vivem em intenso conflito por questões materiais que só arrefecem quando Manuela se casa e vai viver em África.

As primeiras pessoas com quem Esmeralda mantém contato, além da tia Juliana, são os vizinhos: Ema e Chico, seu irmão. Torna-se amiga de Esmeralda até enquanto esta é potencial herdeira da tia. Tenta, desde que a conhece, mostrar-lhe que o seu irmão Chico, um rapaz gordo e trabalhador, é a melhor opção como marido para ela, pois tudo que ela precisa é

escolher um homem trabalhador e com dinheiro, a beleza não importa.

Em Lisboa, Esmeralda procura assimilar rapidamente a forma de se apresentar em público: passa a vestir-se, andar e pentear-se como as jovens lisboetas. Entra no curso de corte e costura e um dia conhece casualmente Gerardo, um galanteador contumaz, por quem se apaixona e muda completamente a sua vida. Passa a mentir, a frequentar o curso noturno, para encontrar-se com ele. No período da conquista, o parceiro transmite-lhe toda a segurança a fim de que ela se entregue sem reservas, suposto que lhe assegura assumir toda e qualquer responsabilidade pelos seus atos. Contudo, quando esta lhe comunica a gravidez, ele passa a ignorá-la completamente, impingindo-lhe a amargura do abandono e da solidão. Com ajuda da amiga Ester, toma as medidas e comete o aborto. Ao percebê-la passando mal, a tia manda-a de volta para a província. Lá se sente rejeitada, pois convive com a hostilidade da família e toda a comunidade de São Sebastião, pois todos insinua que algo grave pode ter acontecido pra ela ter retornado só, sem dotes e sem marido. Solidão e sentimento de rejeição, pois ela também não se sente aceita nem na casa dos pais, a exemplo de Virgínia de *CP*. Porém, Esmeralda consegue ultrapassar o preconceito, uma vez que ganha algum dinheiro costurando em casa para algumas pessoas da aldeia. A tia, entretanto, sente falta de uma criada de confiança, convida-a para retornar, agora com a promessa de que Esmeralda faça o curso que ela escolher e promete uma propriedade em testamento. Tendo em vista o testamento e o objetivo de vencer na vida arranjando um emprego e tornando-se independente da tia Juliana, Esmeralda volta a Lisboa. Em casa tomava conta de todos os afazeres à noite e, durante o dia, procurava um emprego. Na peregrinação em busca de um trabalho que fosse compatível com os seus propósitos, Esmeralda esbarra, constantemente, com chefes que lhe exigem mais que seu trabalho; enfrenta o desrespeito, a violência e sofre inúmeros assédios. Esmeralda recusa a se submeter à opressão masculina. Esmeralda, em profundo desespero existencial abandona o sonho do amor e da independência financeira por meio de um emprego. Destituída dos sonhos, despojada da promessa de herdar a propriedade da tia e sem a perspectiva de voltar para casa dos pais, Esmeralda casa-se repentinamente com Chico. A

vida corre-lhe tranqüilamente, o marido viaja constantemente e, o que parecia ser uma adaptação à vida de casada, sofre alteração na medida em que reencontra com Gerardo, único homem a quem amou, passa agora a ser sua amante e levar uma vida dupla.

Uma das vertentes da narrativa de autoria da mulher é a de “tensão interiorizada”, isto é, o conflito que se estabelece entre o “eu” e o “mundo”. Em suas narrativas, no dizer de Benilde Justo Caniato, não há propriamente uma história contada, mas uma busca de respostas para as indagações existenciais, como a do conhecimento da própria pessoa, ou seja, do autoconhecimento. Diferentemente do que se passa neste romance, o enredo é valorizado. Os diferentes dramas registrados no percurso das personagens centrais das ficções selecionadas, tanto no de Virgínia, com os diálogos, as impressões instantâneas e suas memórias emocionadas, como no de Esmeralda, com os seus dilemas e a seu desespero existencial na busca das relações harmoniosas com o grupo social, e, no fundo, consigo mesma, parece concentrar, metonimicamente, um princípio estruturante revelador de um denominador simbólico comum nestas narrativas de autoria feminina.

Ao focalizar as relações pessoais entre a jovem Virgínia, seus familiares, amigos e amantes, ela busca, na verdade, aquilo que subjaz em cada ser: a revelação da fragilidade tão peculiar ao ser humano moderno, nas suas crises existenciais, suas dificuldades de comunicação com o outro e seu embate com os moldes rígidos da sociedade cheia de falsas morais.

O romance de Lygia me fez estudar sobre a Virgínia Woolf. A personagem central de *CP* chama-se Virgínia e é muito reflexiva desde a infância-uma Ariadne que persegue o vertiginoso fio da memória, ao sabor do fluxo de consciência. Teríamos aí um tributo à Virgínia Woolf? Em certa medida o texto parece apontar positivamente, pois acompanhamos o tempo todo Virgínia em suas reflexões e, mais que isso, acompanhamos o pulsar de sua consciência. Sua obra ganha especial relevo dado à qualidade de seu texto em que à segurança no manejo dos mecanismos da efabulação Lygia alia a uma imaginação fecunda.

A ciranda para Virgínia e o labirinto da cidade para Esmeralda se colocam como elementos de força simbólica, na medida em que todo o percurso da Esmeralda de *EAM* parece ser o esforço para

adentrar na movimentada ciranda da cidade. Se, por um lado, a ciranda dos anões em CP remete-nos à fábula da Branca de Neve, por outro, a ciranda é uma brincadeira infantil que sempre permite a entrada de mais um elemento na roda girante. Entretanto, tanto Virgínia como Esmeralda, ao atingirem a maturidade emocional e passarem pelo difícil aprendizado de sua condição de mulher, reverterem o redemoinho da ciranda e passam a fazê-la a girar em seu próprio benefício, muito além dos jogos do ser e parecer que as sociedades da época obrigam.

Aceito em 20/06/2006.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARCHER, Maria. *Ela é apenas mulher*. Lisboa: Parceria A. M. Pereira, 1944.
- _____. *Ela é apenas mulher*. 2.ed. Lisboa: Parceria A. M. Pereira, 1944.
- _____. *Ela é apenas mulher*. 3.ed. Lisboa: Edições SIT, 1952.
- _____. *Ela é apenas mulher*. 4.ed. Lisboa: Parceria A. M. Pereira Livraria Editora, 2001.
- BARTHES, Roland. *O Prazer do texto*. Tradução de J. Ginzburg. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- CANIATO, Benilde Justo. *A solidão de mulheres a sós*. São Paulo: CEP/Lato Senso, 1996.
- COELHO, Nelly Novaes. *A literatura feminina no Brasil contemporâneo*. São Paulo: Siciliano, 1993.
- KRISTEVA, Júlia. Le temps des femmes. *Cahiers de Recherche de Sciences des Textes et Documents*, v. 5, 1979. p. 34-44.
- MAGALHÃES, Isabel Allegro de. *O sexo dos textos*. Lisboa: Caminho, 1995. p.16-17.
- TELLES, Lygia Fagundes. *Ciranda de Pedra*. 8. ed., Rio de Janeiro: J. Olympio, 1979.
- TELLES, Lygia Fagundes. *Cadernos de Literatura Brasileira*. Instituto Moreira Sales, n. 5, 2002.
- WOOLF, Virgínia. *Um teto todo seu*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

