

## A ERRÂNCIA E O GÓTICO EM *CIRANDA DE PEDRA*

Guilherme Copati (UFSJ)<sup>1</sup>  
Adelaine LaGuardia (UFSJ)<sup>2</sup>

**RESUMO:** O romance *Ciranda de pedra* pode ser lido como uma narrativa que coloca a literatura brasileira em diálogo com a tradição do gótico inglês, especialmente por explorar as condições da errância e da orfandade, características das protagonistas de romances góticos pertencentes à tradição inglesa. A errância de Virginia, que a leva a incorporar os terrores ligados à hereditariedade da loucura, à dissolução da família, à educação da criança, à exploração da sexualidade da mulher e à desintegração do indivíduo, permitem, assim, perspectivar as especificidades narrativas do gótico inglês e apontar suas influências nesse romance emblemático de nossa literatura.

**PALAVRAS-CHAVE:** gótico; errância; *Ciranda de pedra*.

**ABSTRACT:** *Ciranda de pedra* can be understood as a narrative that enables a dialogue between the Brazilian literature and the tradition of Victorian gothic, due to the exploration of wandering and orphanhood, typical characteristics of gothic female protagonists in texts from the tradition. Virginia's wandering leads her to embody terrors regarding the heredity of madness, the education of children, the dissolution of the nuclear family, the exploration of female sexuality and the disintegration of the self, which puts under perspective the narrative conventions of Victorian gothic in this emblematic Brazilian novel.

**KEYWORDS:** gothic; wandering; *Ciranda de Pedra*.

---

<sup>1</sup> Mestrando em Letras: Teoria Literária e Crítica da Cultura, pela Universidade Federal de São João del-Rei; bolsista do Programa de Incentivo à Pós-Graduação – PIPG/UFSJ. E-mail: jbcopati@yahoo.com.br

<sup>2</sup> Doutora em Letras: Literatura Comparada pela Universidade Federal de Minas Gerais, professora associada do Programa de Mestrado em Letras – Teoria Literária e Crítica da Cultura da Universidade Federal de São João del-Rei. E-mail: adelaineufs@gmail.com

Embora a fortuna crítica destinada ao estudo do gótico frequentemente reitere a inexistência de uma tradição da escrita nos moldes desse gênero literário no Brasil (SANTOS, J. 2008), o campo de pesquisa na área da “literatura do medo” (FRANÇA, 2012) tem-se desenvolvido de forma a identificar a presença esporádica de escritores brasileiros que fazem uso de tal gênero para dar corpo a suas narrativas (SANTOS, L., 2010; MELLO, 2010; FRANÇA e SILVA, 2012). Lygia Fagundes Telles está entre os ficcionistas nacionais geralmente relacionadas a essa estética. Ainda que raros, existem estudos que ousam identificar, na ficção da escritora, as interferências das convenções narrativas góticas, que vão desde a figura do duplo (LAMMAS, 2004) à da família como lócus de segredos e transgressões (MELLO, 2010), passando pelas referências a textos clássicos, sugestivamente disseminados em sua ficção (MELLO, 2011).

A questão em torno da configuração de uma possível tradição gótica na literatura brasileira remete ao jogo ficcional que possibilita construir, no corpo da tradição, o exercício do talento individual (ELLIOT, s.d.). Que Lygia Fagundes Telles tenha lançado mão de uma série de recursos e convenções narrativas próprias aos ficcionistas exemplares do gótico inglês, serve para reconhecer sua intervenção no espaço da tradição literária além-mar e para delimitar, sobretudo, sua condição de exímia leitora dessa tradição. Essa tese está pautada no axioma de que a literatura brasileira produzida após a eclosão do movimento modernista foi, indubitavelmente, marcada pelas propostas do movimento antropofágico e do pau-brasil. Como consequência, toda tentativa de delinear a influência do gótico na ficção posterior ao modernismo em nosso país urge reconhecer o movimento de devoração antropofágica da tradição desse gênero na ficção de língua inglesa, movimento que caracteriza, também, a paródia na pós-modernidade (HUTCHEON, 1991).

A problemática da localização do gótico na tradição literária tupiniquim trata, portanto, dentre outros aspectos, de posicionar nossos escritores na condição de leitores, de reelaboradores e de inovadores de toda uma ordem estética que mobilizou a produção literária em língua inglesa desde o século dezoito e que vem se mostrando presente, sob diversas facetas, na literatura de nosso país, pelo menos desde o ultraromantismo. Falar em um gótico brasileiro – ousadia teórica ainda em processo de formulação – supõe, assim, que também a nossa cultura seja fonte de medos, inquietações, ansiedades, terrores e assombros – portentos do gótico em qualquer época ou cultura.

Estudos variados que empreendem uma leitura do gótico na escrita de Lygia Fagundes Telles têm-se centrado, quase que exclusivamente, em sua produção no gênero conto (SANTOS, L., 2010; COSTA, s.d.; OLIVEIRA e MARETTI, 2010; MATOS e MACHADO, 2011). *Ciranda de pedra*, romance publicado pela primeira vez em 1954, recebeu uma leitura de seus aspectos góticos em textos de Mello QUAL (op.cit.), nos quais a pesquisadora concentra-se na encenação de conflitos familiares e na delimitação do espaço físico da casa como metáfora da memória e da transgressão. Para este ensaio, apesar de menções a tais aspectos, a proposta distingue-se das de Mello: propõe-se uma leitura do romance de Telles sob o aspecto da errância, que aproxima o romance da tradição do gótico inglês, repleta de personagens, mormente femininas, que vagam, sem rumo, entre o espaço público e o privado. Como ponto comparativo para a análise, impõe-se a leitura de *Jane Eyre*, de Charlotte Brontë (1994), originalmente publicado em 1847, e *The turn of the screw*, de Henry James (1995), originalmente publicado em 1898, romances com os quais *Ciranda de pedra* dialoga.

A errância, característica delimitadora da individualidade da personagem Virgínia em *Ciranda de Pedra*, bem como de sua condição flutuante entre corpo estranho, abjeto e desejado, a coloca em consonância com dois *topoi* regularmente presentes nas narrativas góticas inglesas. O primeiro deles, o do *judeu errante*, (SNODGRASS, 2005), em função de sua condição de pária e de alteridade perpétua, que encarna a penitência dos erros de seus antecessores. O segundo deles, o da *preceptora* (MONTEIRO, 2000), mais especificamente em função de seu trânsito entre o espaço público e o privado – que a faz corporificar a transgressão e as tensões ligadas à loucura, à sexualidade e ao espaço culturalmente reservado à mulher – bem como de sua identificação involuntária às preceptoras solitárias e sem família, Frau Herta e Luciana, e de sua comunhão de traços com a governanta Jane Eyre e com a preceptora inominada de *The turn of the screw*.

A narrativa de *Ciranda de pedra* se inicia na infância de Virgínia, período em que a protagonista é apresentada no auge de seu desajuste. A “unha roída até a carne” (TELLES, 1998, p. 9), o cabelo desalinhado e as meias caindo pelas pernas a fazem sentir-se “feia e ruim, ruim, ruim” (TELLES, 1998, p. 10). Em meio a sentimentos de desespero e à certeza de ser desprezada por todos, Virgínia se refugia em estados oníricos, nos quais se diminui à pequenez e fragilidade das formigas e se contempla morta, enfim digna da pena e reconhecimento de seus

algozes: “[...] teve um arrepio misturado a uma estranha sensação de gozo. Viu-se morta, com a grinalda da sua primeira comunhão” (TELLES, 1998, p. 11).

Os sentimentos mórbidos de Virgínia, que sente prazer em se submeter à dor da contemplação de sua própria aniquilação, são registro de sua nulidade enquanto sujeito no mundo dessa narrativa. Isso se deve, em parte, às constantes menções a suas irmãs Bruna e Otávia, em comparação com as quais ela se sente ainda mais feia, desprezível e desprezada. “Virgínia não se parece com ninguém” (TELLES, 1998, p. 63), afirma Bruna, vaticinando a inaptidão de Virgínia para penetrar em uma família à qual, de fato, não pertence. A afirmativa de Bruna atua, ainda, como modo de desenredar a personagem da ciranda de pedra dos irmãos, amigos e vizinhos que a excluem e deserdam. Além de Bruna e Otávia, há, nesse seletivo grupo, Afonso, Leticia e Conrado, a quem Virgínia secretamente ama.

A personagem não compreende por que apenas ela é forçada a conviver com a mãe Laura, que lentamente enlouquece trancafiada em um quarto escuro, e seu amante, tio Daniel, uma vez que suas irmãs residem em uma mansão luxuosa e confortável na companhia de seu pai, Natércio. Anseia pelo dia em que viverá com o restante da família na casa de Natércio, “e ponho minha mãe morando lá também, faz de conta que nada mudou, que é como antes” (TELLES, 1998, p. 26), tendo restituída a sua imagem idealizada de família. Por outro lado, procura compreender por que é que suas irmãs “nem pedem para ver a mãe” (TELLES, 1998, p. 21), por que Natércio parece morto e distante, e por que Daniel parece, também, agir como louco.

Virgínia transita entre os espaços de suas duas casas, aquela em que reside na fragmentária família que constitui com Laura, Daniel e Luciana, a empregada, e a casa de Natércio, na qual residem as irmãs, localizada nas vizinhanças da casa de Conrado, e sob a tutela de Frau Herta, arquétipo da preceptora. Por isso, a plena realização de Virgínia enquanto sujeito significativo na economia da família nuclear que a rejeita é, constantemente, projetada no movimento que a extrai do ambiente que habita no agora e a impele ao deslocamento. Nem aqui e nem ali, a menina vive no limiar do espaço privado, errando entre os vivos e os mortos, lutando por autorreconhecimento e por aceitação. Consequentemente, ela ocupa um espaço transgressor em sua realidade de criança sem paradeiro.

As possibilidades disponíveis para que a menina construa para si uma identidade residem, portanto, em uma reiteração da errância, ao passo em que anseia pelo trânsito definitivo para a casa de Natércio. Acredita que, tão logo seja integrada ao seio da família, aqueles que outrora a dispensaram passarão a amá-la. Em sua desesperada ânsia por aceitação, “[v]iu-se no meio do grupo. Falava desembaraçadamente e todos ouviam, deslumbrados” (TELLES, 1998, p. 50). A Natércio, sente-se grata porque acredita que ele a ama e porque possibilita os meios para a mudança por que tanto aguarda: “quis perguntar-lhe quando ele iria buscá-la, quis dizer-lhe ainda como esperava pelo instante em que se mudaria” (TELLES, 1998, p. 48).

Entretanto, a realidade cruel que a circunda quando, enfim, a mudança se concretiza, mostra-se de natureza variada. A morte da mãe, seguida do suicídio de Daniel, a levam ao conhecimento de que este, e não Natércio, é seu verdadeiro pai. O arauto dessa novidade é Luciana, que nutria secreta paixão por Daniel, e que, após a morte deste, conclui que precisa partir, embora não saiba para onde. Abalada pela violência da verdade – Natércio não é seu pai – Virgínia implora a Luciana: “Quero ir embora com você. [...] eu não quero ficar aqui, tenho medo dele, me leva embora” (TELLES, 1998, p. 84). Afinal, “[o] pai não gosta de mim, ele também sabe de tudo, ele sabe! Agora eu sei que ele sabe!” (TELLES, 1998, p. 83).

Aplica-se outra volta ao parafuso que sufoca as pretensões de Virgínia à fixação de raízes. Por um lado, ela habita uma casa e uma família que, de fato, não são as suas: Natércio não é seu pai, Bruna e Otávia, suas meias-irmãs, a rejeitam enquanto parente, Frau Herta desfaz dela, os vizinhos a humilham. Por outro, a família que rejeitara, e que se mostra a sua verdadeira família – a mãe e o pai, Laura e Daniel – desintegrou-se sob a insígnia da loucura, da morte, do suicídio e dos segredos. Virgínia descobre-se completamente órfã, sem um destino que a ampare, sentindo-se, por isso, mais próxima de Luciana do que de Natércio. Reside, ainda uma vez, no entrelugar da subjetividade e das referências familiares e, como tal, precisa manter-se em trânsito, errando ainda mais por entre os ossos da casa de família: parte, assim, para o internato.

Na literatura gótica dos séculos dezoito e dezenove, não são raras as figuras de mulheres que habitam internatos. Geralmente pobres e órfãs, tais personagens vislumbram na vida de internas a possibilidade de escaparem, ainda que minimamente, da degradação e da miséria, ao mesmo tempo em que recebem formação para atuarem como preceptoras nas famílias aristocráticas e burguesas.

A preceptora, para Monteiro (2000), é a figura estruturadora da narrativa inglesa no século dezenove. Segundo a pesquisadora, as diversas preceptoras na ficção inglesa novecentista encarnam as contradições culturais de uma classe que depende delas para a consolidação de seus lares e que, por outro lado, as desvaloriza social e economicamente e as teme, por sua beleza e sensualidade, por seus dotes e, frequentemente, por carregarem ideologias de independência e igualdade, o que as permite desautorizar e colocar em xeque a visão tradicional atribuída às mulheres na sociedade vitoriana.

Talvez uma das personagens mais queridas e famosas que reflitam essa condição seja Jane Eyre (BRONTË, 1994), com a qual Virgínia compartilha uma série de traços: ambas órfãs desde a infância, ambas cruelmente massacradas e forçadas a viver de favor na casa de meios-parentes, ambas fortemente marcadas pela experiência da sexualidade, ambas constantemente inseridas nos lares de outrem. Ainda que Virgínia não venha a ocupar a posição de preceptora por profissão – embora seus planos incluam o de lecionar – sua condição de “sombra errante”, bem como a de habitante em uma casa que não é a sua, mas na qual transita publicamente como se sua fosse, evocam, além de semelhanças com Jane Eyre, muitos dos medos e ansiedades que as preceptoras das narrativas clássicas corporificavam, dentre eles a condição ambígua de ser, ou não, parte constituinte da família.

De modo semelhante àquele como a menina Jane Eyre faz amizade com Helen Burns e Miss Temple, no internato cabem a Virgínia as amigas de Irmã Mônica e de Luella. Monteiro (2000) acredita que as amigas de Jane Eyre não conseguem servir de modelo de comportamento para a personagem, embora seja contra a imagem de resignação que emana delas que Jane erigirá sua personalidade indomada e furiosa. Pode-se dizer que o mesmo se dá com Virgínia, já que, contra a imagem de fé cega que emana de Irmã Mônica, bem como contra a feiúra e esquisitice de Luella, Virgínia finalmente se reconhece como mulher, uma mulher bonita, que conclui: “Libertei-me” (TELLES, 1998, p. 99).

A experiência de negação identitária que começa a ser subvertida no espaço do internato surge concomitantemente ao despertar sexual de Virgínia. Não é à toa que a separam de Ofélia, sua primeira colega de quarto, já que “deram-se tão bem que a freira achara indispensável separá-las” (TELLES, 1998, p. 98), em especial porque “[e]ssa é uma idade perigosa. É preciso estar vigilante” (TELLES, 1998, p. 101). O internato, lugar tradicionalmente associado ao movimento

ambíguo de controle e enunciação da sexualidade (FOUCAULT, 2007), enquanto espaço mediador entre o dentro e o fora, emerge, portanto, como possibilidade de descoberta sexual na medida em que afirma o caráter transgressor da experiência de vida de Virgínia.

Ao modo de uma sombra errante vitoriana, esta transita no limiar entre o público e o privado, o que a faz incorporar tensões oriundas da subversão de restrições sociais que ditam a castração da sexualidade da mulher. Também para a mulher brasileira da década de 50, a sexualidade ainda era vista com restrições e regulada por uma moral quase vitoriana, ainda que estivesse em vias de eclodir na revolução sexual da década de 60 (DEL PRIORE, 2011). Dando vazão à experiência de sua sexualidade, que inclui a vivência transgressora de um envolvimento homossexual, Virgínia mostra-se personagem emblemática da condição da mulher de seu tempo. Por isso, ingressa na idade adulta construindo para si novos significados de família, significados alternativos à imagem idealizada da família nuclear que ela carregara desde a infância.

Seu retorno à casa de Natércio, após anos reclusa no internato, é marcado pela confusão de sentimentos, e pela sobrevida dos fantasmas do passado que ainda a atormentam. Se a princípio ela “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” (TELLES, 1998, p. 102), sua chegada a casa, a atenção que desperta em todos, e a certeza de que nada mudara, a leva a crer que “[m]ortos e vivos, voltaram todos” (TELLES, 1998, p. 112). Repete-se o drama de seu desajuste.

É Virgínia a única que se dispõe a visitar Frau Herta, agora cega e retirada a um asilo, entregue ao bolor e às traças, abandonada. Frau Herta, o arquétipo da preceptora de *Ciranda de pedra*, vivencia o destino de muitas governantas reais e ficcionais: o do abandono e da miséria. A preceptora alimenta esperanças de reencontrar Otávia, desde sempre sua pupila favorita, de vê-la casada com Conrado, e de revisitar a casa de família. Virgínia, por sua vez, sente-se imersa em um verdadeiro ambiente de pesadelo ao visitar a velha, ambiente esse que desperta nela própria o medo do abandono e da solidão. Virgínia, Frau Herta e Luciana compartilham o fado da exclusão, da ausência de um destino, da viandança, ainda pelo fato de não terem um fulcro familiar acolhedor.

É, também, sob a égide da errância, que se constituirá a vida afetiva e sexual adulta de Virgínia, por meio da qual ela força sua inserção no círculo de pedra que a deixava de fora. Percebendo que, ao seu retorno, todos nutrem por ela uma curiosidade que se mostra um desejo disfarçado, a personagem se deixa envolver eroticamente com um por um. Passa por Afonso, agora casado com Bruna, o qual “beijou-a com violência desesperada” (TELLES, 1998, p. 129). Passa por Letícia, em cujos traços masculinizados reconhece o rosto de seu irmão, Conrado, até que “sentiu a boca de Letícia roçar-lhe pelo pescoço e subir-lhe lenta, até alcançar-lhe os lábios. [...] Sentia agora a boca ávida roçar pelo seu queixo e morder-lhe de leve o lóbulo da orelha [...] gemeu ao sentir o peso da cabeça prateada resvalar por entre seus seios” (TELLES, 1998, p. 144). Passa por Rogério, em uma tórrida noite de sexo por meio da qual procura exorcizar seus traumas, convertendo-se conscientemente em cacos na mão do amante.

Virgínia “[s]entia um gozo obscuro em ir passando de mão em mão” (TELLES, 1998, p. 144) e ir, assim, procurando delimitar uma identidade inclusive sexual para si própria, enquanto procura frestas que a transportem para o interior da ciranda de pedra e cria sucessivos substitutos à consumação idealizada de seus sentimentos por Conrado. Contudo, sua liberdade sexual aos poucos delimita, para si, o papel de louca, ecoando a história de sua mãe, que enlouquecera em função da transgressão e do adultério. Já que não consegue encontrar Conrado em nenhum de seus substitutos, nem tampouco realizar o desejo erótico que sente por ele, Virgínia considera no suicídio uma nova possibilidade de deslocamento, um novo movimento em direção à sua individualidade.

Na condição de sombra errante sexualizada e louca, Virgínia se aproxima da preceptora sem nome que narra *The turn of the screw*, de autoria de Henry James (1995). Esta, ao projetar sua sexualidade e desejos mais recônditos sobre a figura dos fantasmas de Peter Quint e Miss Jessel, seus predecessores na educação dos pupilos, gradualmente enlouquece por não encontrar referências para si, porque se recusa a aceitar o modelo feminino da preceptora anterior, e não logra atingir o mesmo patamar do homem, representado por Quint (MONTEIRO, 2000, p. 132). Por sua vez, Virgínia, paradoxalmente, ao projetar sua sexualidade nos desejos e ansiedades fantasmagóricos que a assombram desde sua infância, assume e recusa os papéis de louca e de prostituta reservados à sua mãe no passado. Por não conseguir estabelecer nenhuma referência para si, seja ela masculina ou feminina, ela mantém vivos os fantasmas de seus pais e de si mesma

enquanto criança, referências únicas em um universo de exclusão e crueldade do qual ela não consegue escapar.

Para Virgínia, a vivência da sexualidade permite uma busca de si enquanto sujeito. Conforme ela entende após ter errado de mão em mão em seu despertar erótico, “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” (TELLES, 1998, p. 163). Essa “qualquer coisa comum” que a impede de superar as assombrações de sua infância pode ser compreendida como o estigma do judeu errante, *topos* da narrativa gótica (SNODGRASS, 2005) que simboliza a penitência perpétua e a alienação. Enquanto criatura errante, Virgínia paga pelos excessos e transgressões de seus pais, de Natércio, e daqueles a quem foi confiada sua tutela, o que a impede de se libertar do peso do passado depositado sobre seus ombros. Alienada das culpas pelas quais paga, ela é forçada a permanecer na posição externa à ciranda da família. Percebe que “[a]dmitiram-na, finalmente. Mas era tarde, jamais acertaria o passo.” (TELLES, 1998, p. 163).

Enfim, ocorre o protelado encontro com Conrado, no qual é revelada a reciprocidade dos sentimentos de ambos, e no qual “[t]rocaram um leve beijo” (TELLES, 1998, p. 190). Apesar da realização do sonhado encontro, é este o momento em que Virgínia revela a Conrado que decidira partir em uma viagem: “uma longa viagem, sem passagem de volta. Pelo menos por enquanto” (TELLES, 1998, p. 178). Incapaz de efetivamente adentrar a ciranda de pedra, porque a paga dos vícios alheios a impele à errância, Virgínia admite que o movimento circular, que o eterno refazer-se da ciranda, não compactua com sua necessidade de exorcizar as agruras de um passado hostil. No lugar de girar eternamente, ela opta por partir. Em frente. Ela opta, portanto, por permanecer na errância e, finalmente, ser. Fecha-se o romance.

Não se trata, com toda essa análise empreendida, de afirmar que *Ciranda de pedra* funcione como paródia pós-moderna do gótico inglês, ou mesmo de determinar se Lygia Fagundes Telles tenha sido *efetiva* leitora de Charlotte Brontë, de Henry James, ou mesmo da tradição gótica. Tendo em vista a história da literatura brasileira, uma análise nesse sentido seria limitadora das possibilidades de convergência e diálogo que a literatura nos permite engendrar. Afinal, a interferência do talento individual de Telles no campo da produção literária provavelmente a fez notar, à parte de sua bagagem de leituras, que as melhores estratégias para narrar uma história centrada na queda sem fim de uma alma

atormentada residiriam em proximidade ao universo de medo e de miséria humana de que se compõe o gótico (mas não exclusivamente ele). Salva-se, assim, a originalidade do texto da escritora, ao mesmo tempo em que se permite pensá-lo em conexão com o gênero gótico, em toda heterogeneidade e complexidade que o caracteriza (BOTTING, 2005).

Trata-se, isso sim, de verificar como a literatura flutua, criando conexões em diferentes instâncias, produzindo pontos de convergência e recriando uma fabulação da tradição. Retomando o que foi dito anteriormente, já que a delimitação de uma possível tradição de produção literária brasileira nos modelos do gótico inglês seja, ainda, uma tarefa de vislumbres obscuros, entende-se que, quando se tenta localizar nossos escritores como leitores de uma tradição literária estrangeira, deve-se compreender o leitor/escritor, também, em um sentido borgeano de tradição. Como preconiza Jorge Luiz Borges (2000), a tradição é construída a partir do momento em que cada autor elege seus precursores e, dessa forma, subverte a ordenação diacrônica que privilegia a valoração dos antecessores. Nessa perspectiva, produzir uma leitura da tradição do gótico, em *Ciranda de pedra*, implica perceber o sentido construído e não ontológico da tradição, que faz de Lygia Fagundes Telles uma potencial representante do gótico em nossas terras.

Pode-se dizer, enfim, que *Ciranda de pedra* potencializa uma releitura do gótico e de algumas de suas convenções mais centrais: a presença de fantasmas, a sombra da loucura, o retorno do passado como causa de medo e ansiedade, a exploração da sexualidade, a morte, a violência, a errância, elementos que se misturam neste caldeirão da memória e da crueldade de que se compõem o passado e o presente de Virgínia e que são apresentados em perspectiva, sob uma roupagem toda nossa, levando em conta aspectos de nossa cultura, a um só tempo locais e universais.

Ainda há muito que se pensar, e que se produzir, tanto em termos de ficção, quanto de teoria, para que se possa postular algo como o “gótico brasileiro”. Por ora, talvez, o mais apropriado seja partir de uma generalização que aponta a existência de textos brasileiros produzidos no campo da “literatura do medo” (FRANÇA, 2012) – aquela que, em geral, lida com esse sentimento primitivo, estruturador da condição humana. *Ciranda de pedra* eleva o medo a intensidades poucas vezes alcançadas nas páginas de nossa literatura: o medo da loucura, o medo da solidão, o medo de monstros imaginários, o medo de se perder e não

mais se achar, o medo de não ser ninguém. Para alcançar tamanha proeza, Lygia Fagundes Telles flerta com a fantasia, com o mistério e com o sublime, de forma a encorajar a busca por outros autores brasileiros que se alinhem a essa identidade narrativa e artística. O gótico é apenas um dos aspectos que nos permitem interpretar sua obra sob a ótica da literatura do medo, apesar de a força de sua narrativa extrapolar qualquer possibilidade classificatória. Trata-se de beleza em forma de palavras, de emoção escrita, de texto sólido, que se destaca da página, que ganha corpo, que vive – e que morre. Trata-se, sobretudo, da mais pura e premente literatura.

### Referências Bibliográficas

BORGES, Jorge Luiz. **Outras inquisições**. Sérgio Molina (Trad.). São Paulo : Editora Globo, 2000.

BOTTING, Fred. **Gothic**. London : Routledge, 2005.

BRONTË, Charlotte. **Jane Eyre**. London : Penguin Classics, 1994.

COSTA, Isabelle Rodrigues de Mattos. **Elementos góticos no conto “Venha ver o pôr-do-sol” de Lygia Fagundes Telles**. Disponível em: <http://sobremedo.files.wordpress.com/2011/06/elementos-goticos-versao-pdf.pdf>. Acessado em: 31/03/2013.

DEL PRIORE, Mary. **Histórias íntimas**. Sexualidade e erotismo na história do Brasil. São Paulo : Editora Planeta do Brasil, 2011.

ELLIOT, T. S. **Tradition and the individual talent**. Disponível em: <http://www.bartleby.com/200/sw4.html>. Acessado em: 31/03/2013.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade**. A vontade de saber. V. 1. Rio de Janeiro : Graal, 2007.

FRANÇA, Júlio. Monstros reais, monstros insólitos: aspectos da literatura do medo no Brasil. In: GARCIA, Flavio; BATALHA, Maria Cristina (Orgs.). **Vertentes teóricas e ficcionais do insólito**. Rio de Janeiro : Caetés, 2012. p. 187-195.

FRANÇA, Júlio; SILVA, Luciano Cabral da. A preface to theory of art-fear in Brazil. **Ilha do desterro**, n. 62, p. 341-356, 2012.

HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo**: história, teoria, ficção. Ricardo Cruz (Trad.). Rio de Janeiro : Imago, 1991.

JAMES, Henry. **The turn of the screw**. New York : Bedford Books, 1995.

LAMMAS, Berenice Sica. **O duplo em Lygia Fagundes Telles**: um estudo em psicologia e literatura. Porto Alegre : EDPUCRS, 2004.

MATOS, Edinaldo Flausino; MACHADO, Madalena Aparecida. **Lygia Fagundes Telles**: a outra face de Edgar Allan Poe na contemporaneidade. Disponível em: <http://www.ppgel.com.br/Primeiro-Numero-Athena/LYGIA-FAGUNDES-TELLES-A-OUTRA-FACE-DE-EDGAR-ALLAN-POE-NA-CONTEMPORANEIDADE>. Acessado em: 31/03/2013.

MELLO, Camila. O gótico literário no Brasil: Lygia Fagundes Telles. In: **Ensaio sobre literatura do medo**, 2011. Disponível em: <http://sobreomedo.files.wordpress.com/2011/02/mello-camila-o-gc3b3tico-literc3a1rio-no-brasil-lygia-fagundes-telles.pdf>. Acessado em: 31/03/2013.

MELLO, Camila. **Representações da família na narrativa gótica contemporânea**. 2010. 156f. Tese (Doutorado em Literatura Comparada). Programa de Pós-graduação em Letras – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.

MONTEIRO, Maria Conceição. **Sombra errante**. A preceptora na narrativa inglesa do século XIX. Rio de Janeiro : EDUFF, 2000.

OLIVEIRA, Renan Fornaziero; MARETTI, Maria Lídia L. **O universo ficcional fantástico em Lygia Fagundes Telles**. 2010. Disponível em: <http://www.cielli.com.br/downloads/298.pdf>. Acessado em: 31/03/2013.

SANTOS, Josalba Fabiana dos. O romance gótico e a obra de Cornélio Pena. In: XI Congresso Internacional da ABRALIC, 2008, São Paulo. **Anais...** Disponível em: [http://www.abralic.org.br/anais/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/077/JOSALBA\\_SANTOS.pdf](http://www.abralic.org.br/anais/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/077/JOSALBA_SANTOS.pdf). Acessado em: 05/06/2013.

SANTOS, Lorena Sales dos. **Vestígios do gótico nos contos de Lygia Fagundes Telles**. 2010. 157f. Dissertação (Mestrado em Literatura). Instituto de Letras – Universidade de Brasília, Brasília, 2010.

SNODGRASS, Mary Ellen. **Encyclopedia of Gothic Literature**. New York : Facts on file, 2005.

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

**Recebido:** 06/06/2013

**Aceito:** 25/06/2013