

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

Daniele do Vale Silva

**A PRESENÇA DA FIGURA FEMININA NA NARRATIVA DE JOSÉ GERALDO
VIEIRA**

Recife
2017

DANIELE DO VALE SILVA

**A PRESENÇA DA FIGURA FEMININA NA NARRATIVA DE JOSÉ GERALDO
VIEIRA**

Dissertação apresentada com um dos requisitos
para obtenção do título de Mestre em Letras,
área de concentração em Teoria da Literatura,
do Programa de Pós-Graduação em Letras da
Universidade Federal de Pernambuco.

Orientador: Prof. Dr. Antony Cardoso Bezerra

Recife
2017

Catálogo na fonte
Bibliotecário Jonas Lucas Vieira, CRB4-1204

S586p Silva, Daniele do Vale
A presença da figura feminina na narrativa de José Geraldo Vieira /
Daniele do Vale Silva. – Recife, 2017.
101 f.

Orientador: Antony Cardoso Bezerra.
Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco,
Centro de Artes e Comunicação. Programa de Pós-Graduação em Letras,
2018.

Inclui referências.

1. Personagens femininas. 2. José Geraldo Vieira. 3. Primeira metade
do século XX. 4. Crítica literária. 5. Análise histórico-comparativa. Bezerra,
Antony Cardoso (Orientador). II. Título.

809 CDD (22.ed.)

UFPE (CAC 2018-161)

DANIELE DO VALE SILVA

**A PRESENÇA DA FIGURA FEMININA NA NARRATIVA DE JOSÉ GERALDO
VIEIRA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco como requisito para a obtenção do Grau de Mestre em TEORIA DA LITERATURA.

DISSERTAÇÃO APROVADA PELA BANCA EXAMINADORA EM 25/8/2017:

Prof. Dr. Antony CARDOSO Bezerra
Orientador – LETRAS - UFPE

Prof^a. Dr^a. Ermelinda Maria Araujo Ferreira
LETRAS - UFPE

Prof^a. Dr^a. Inara Ribeiro Gomes
LETRAS - UFRPE

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus, à minha mãe Vaneide, ao meu pai Daniel e especialmente ao meu irmão, Daniel do Vale, que sempre me acompanha em momentos críticos e felizes.

Ao meu companheiro, Victor Hugo, que participou dos momentos de tristeza e alegria, durante o árduo processo de construção deste trabalho. Além disso, também sou grata a sua família.

Ao meu orientador, Antony Cardoso Bezerra, que se dedicou incessantemente ao desenvolvimento do estudo e a todo momento agiu com energia, grande responsabilidade e empatia.

À professora do PPGL, Ermelinda Ferreira, pelas valiosas primeiras observações à altura da banca de qualificação e por sua participação no momento da defesa.

À professora do Departamento de Letras, Inara Ribeiro, pelos seus apontamentos críticos na avaliação da dissertação.

Aos técnicos da Biblioteca Central e do Centro de Artes e Comunicação, sempre solícitos no atendimento, como também na procura dos livros necessários para o desenvolvimento da dissertação.

À Fundação de Amparo à Ciência e Tecnologia do Estado de Pernambuco-(FACEPE), pelo apoio financeiro à pesquisa.

Por fim, às colegas do âmbito acadêmico e pessoal que apoiaram meus passos nesta aprazível trajetória. Especialmente, a Vilma Araújo, que me ajuda a acreditar em dias melhores com seus conselhos fundamentais.

“Se nesta vyda mortal
No há hy prazer que dure,
Tampouco há tamanho mal
Que por tempo nam se cure.” *

“Das Utopias
Se as coisas são inatingíveis... ora!
Não é motivo para não querê-las...
Que tristes os caminhos, se não fora
A mágica presença das estrelas!” **

Aos meus Avós (*in memoriam*),
“Amarga saudade que trituro
todos os dias e todas as noites [...]” ***

* VIEIRA, José Geraldo. *A Ladeira da Memória*. São Paulo: Círculo do Livro, 1980. p.220.

** QUINTANA, Mário. *Poesia Completa* – Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2005, p. 213.

*** VIEIRA, José Geraldo. *Depoimentos de José Geraldo Vieira*. GÓES, Fernando (Org.). José Geraldo Vieira no quadragésimo ano da sua ficção. São Paulo: Conselho Estadual de Artes e Ciências Humanas, 1979. p. 106.

RESUMO

Este trabalho aqui apresentado, iniciamos uma análise de todos os processos de representação, bem como de estruturação, das diversas personagens femininas (Lúcia, Renata e Virgínia), respectivamente, dos romances: **A Mulher que Fugiu de Sodoma**, **A Ladeira da Memória** e também **O Albatroz**, promovendo assim uma leitura bem filológica e histórico-comparativa do discurso ficcional ao filológico, com uma especial atenção ao horizonte da primeira metade do século XX. O percurso da análise se inicia remontando a ambiência literária, como também a histórica do autor. Logo após, caracterizam-se como o papel da mulher em uma sociedade e sua representação na literatura assim como na conjuntura histórica indicada, com a problematização de narrativas de outros autores e de estudos históricos significativos. Em seguida, reflete-se acerca da teoria e da personagem de ficção e se efetiva a uma análise das personagens de José Geraldo Vieira, que na parte da perspectiva da sublimação e questionamento do papel feminino.

PALAVRAS-CHAVE: Personagens femininas. José Geraldo Vieira. Primeira metade do século XX. Crítica Literária. Análise histórico-comparativa.

RESUMEN

Este trabajo analiza los procesos de representación y configuración de los personajes femeninos (Lucía, Renata y Virgínia, respectivamente) de las novelas de José Geraldo Vieira *A Mulher que Fugiu de Sodoma*, *A Ladeira da Memória* y *O Albatroz*, a través de una lectura filológica e histórico-comparada, del discurso ficcional al filológico, con especial atención al período histórico de la primera mitad del siglo XX. El trabajo se inicia analizando el contexto literario e histórico del autor para, posteriormente, adentrarse en la caracterización del papel de la mujer en la sociedad y su representación en la literatura coetánea, junto con la problemática de las narrativas de otros autores y estudios históricos significativos. Por último, se reflexiona acerca de la teoría del personaje de ficción y se efectúa un análisis de los personajes de Vieira, partiendo de la perspectiva de la sublimación y de la polémica del papel femenino.

PALABRAS CLAVE: Personajes femeninos. José Geraldo Vieira. Primera mitad del siglo XX. Crítica Literaria. Análisis histórico-comparado.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	9
2	SOB O VÉU DO ESQUECIMENTO: O ESCRITOR JOSÉ GERALDO VIEIRA.....	14
3	FLORES NO CAMINHO: A FIGURAÇÃO FEMININA NA SOCIEDADE BRASILEIRA DA PRIMEIRA METADE DO SÉCULO XX.....	28
4	ENTRE A TRADIÇÃO E O QUESTIONAMENTO: OS PROCEDIMENTOS DE REPRESENTAÇÃO DE LÚCIA, RENATA E VIRGÍNIA.....	59
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	91
	REFERÊNCIAS.....	96

1 INTRODUÇÃO

A leitura do romance **O Albatroz** (1952), do escritor José Geraldo Vieira, consiste no ponto de partida que levou à problemática da presente dissertação. A protagonista do romance, Virgínia, apresenta uma conduta firme e atua como um ponto de estruturação tanto da trama quanto da instância emocional da sua família, dentro da narrativa. A partir dessa postura da protagonista, estudada em nosso trabalho de conclusão de curso, nasceu uma inquietação no sentido de descobrir a recorrência do comportamento nobre, forte e ativo pertencente a Virgínia, em outras personagens femininas do autor. Por conseguinte, mediante indicações de leitura e investigações acerca da produção literária de Vieira, partiu-se para leitura dos romances **A Mulher que Fugiu de Sodoma** (1931) e **A Ladeira da Memória** (1950).

Nesses dois últimos romances, encontram-se, respectivamente, Lúcia e Renata, com características complexas, protagonismos diversos, mas que dialogam com Virgínia no sentido de possuírem uma postura firme e elevada na sociedade. Além disso, tal perspectiva referenda-se, de um modo ainda maior, a partir da comparação com o protagonismo masculino dos seus pares. A respeito, especificamente, do comportamento da personagem Lúcia, vale adicionar que Bueno (2006) já apontara, em suas investigações, as características destacadas anteriormente. Em suma, sobre a diegese dos romances, incluindo **O Albatroz**, de imediato, observam-se personagens que se defrontam com as seguintes circunstâncias: separação, adultério, autonomia social e emocional, no contexto da primeira metade do século XX.

Em **A Mulher que Fugiu de Sodoma**, Lúcia, de um lado, rompe com a lógica dos costumes tradicionais, pois decide deixar o seu casamento por causa da conduta perniciosa do seu esposo, viciado em jogo. Por outro, reafirma a tradição, lamentando a morte dele próximo ao desfecho da narrativa. Ademais, em boa parte da narrativa, a protagonista vive na casa dos Almada, família rica, que decide acolhê-la como preceptora de Adelaide (filha do casal Nuno de Almada e Ana Maria). No que se refere a **A Ladeira da Memória**, a personagem Renata mantém um relacionamento extraconjugal com o médico e escritor, Jorge, dono das memórias que compõem o romance. No decorrer do relacionamento, Renata entra em uma luta inglória na justiça, para tentar se separar do seu marido e viver a sua paixão. Por último, no romance **O Albatroz**, Virgínia vivencia audazmente as mortes de seus familiares. Além disso, ela cuida dos que ficam de maneira dedicada e vigorosa, a

saber, também atua como arrimo emocional e social de seu neto Fernando, que morrerá em um combate proveniente da Segunda Guerra Mundial.

A partir desse quadro, a investigação aprofundada das personagens se delineia como necessária à compreensão consistente dos mecanismos de representação, principalmente, a respeito do posicionamento e da postura das personagens na narrativa. Além disso, de como funciona, efetivamente, a construção das figuras femininas nos romances. Dessa forma, tal inquérito corresponde à questão central do estudo e se ancora nas abordagens: comparativa, histórica e filológica, pois a análise das figuras femininas, nos romances, é desenvolvida considerando-se a representação social da mulher na primeira metade do século XX, o período de publicação e elaboração dos romances que fazem parte do corpus pesquisado. Inclusive, discorre-se sobre o discurso do autor acerca das personagens, bem como o seu estilo e a sua fortuna tanto crítica quanto biográfica. Por fim, realiza-se o paralelo das figuras femininas de outras narrativas com as personagens de Vieira: Lúcia, Renata e Virgínia, assim como entre as próprias.

Sendo assim, por meio desses aspectos descritos anteriormente, contemplam-se outras questões, também importantes na delimitação do objeto de estudo da dissertação, como a falta de estudos consistentes acerca das personagens femininas de Vieira, bem como, considerando Garcia (2003), em relação ao próprio autor. Infelizmente, no que se refere à fortuna crítica de Vieira, apenas dois trabalhos trazem uma abordagem profunda e satisfatória: **José Geraldo Vieira No Quadragésimo Ano Da Sua Ficção**, organizado por Fernando Góes, e a dissertação de Maria Garcia, intitulada **José Geraldo Vieira (1897-1977): fortuna crítica**. Para a fundamentação da fortuna crítica e biográfica do autor nessa dissertação, tais estudos são basilares. Ademais, observam-se poucos estudos que tocam na questão da construção das personagens femininas de Vieira, além disso, nenhum se dedica, integralmente, à compreensão dessas figuras, portanto esse campo apresenta amplas possibilidades de análise. Ainda tal panorama difere da popularidade, que a narrativa do autor apresentava entre as mulheres, no período de publicação das suas produções, Teixeira (1979, p.22) aponta que:

Há vários anos, o Jornal *O Estado de S. Paulo* [grifo da autora] publicou um artigo-reportagem de autoria de Frederico Heller, intitulado “Idade, Sexo e Gosto Literário”, tendo por subtítulo: “Uma Pesquisa na Biblioteca Municipal”, reportagem essa que contém várias estatísticas de interesse. Tomando seis romancistas brasileiros – José de Alencar, Machado de Assis, Aluísio Azevedo, Oswald de Andrade, José Geraldo Vieira e Jorge Amado (três do passado e três contemporâneos), chegou o repórter a várias conclusões. Uma delas: de acordo

com os fichários da Biblioteca Circulante, entre os seis autores citados José Geraldo Vieira é o mais lido pelas mulheres, conclusão essa que naturalmente deve tê-lo deixado muito feliz. E o menos lido pelo público feminino é o romancista de *Serafim Ponte-Grande*: Oswald de Andrade. Trata-se de fenômeno perfeitamente compreensível, pois Oswald vulgariza as mulheres, enquanto José Geraldo as sublima.

Nessa passagem, além de ser patenteada a popularidade do autor, Teixeira apresenta a perspectiva de que “José Geraldo Vieira [...] sublima” as figuras femininas. Logo, tal aspecto referenda o ponto de partida do presente estudo e é um dos aspectos problematizados no próprio, na medida em que a análise das personagens de Vieira explora os procedimentos, ou seja, o “como” dessa sublimação. Ainda se infere que a popularidade do escritor, destacada pela estudiosa, articula-se diretamente com as questões sensíveis à participação feminina na primeira metade do século XX, sobretudo, que estão presentes nos romances explorados no estudo: separação, adultério, autonomia social e emocional.

Partindo para o enquadramento teórico delineado no presente estudo, observam-se que os estudos históricos e de representação feminina: Perrot (2015); Costa (2002); Maluf & Mott (2012); Pedro & Pinsky (2012) problematizam a instância da representação feminina tanto ficcional quanto na sociedade. Ademais, esses estudos demonstram o grande ofuscamento da figura feminina na primeira metade do século XX, por sinal, “orquestrado pelos bons costumes” e a lentidão dos avanços. Em síntese, “[...] parecia não haver dúvidas de que as mulheres eram, “por natureza”, destinadas ao casamento e à maternidade.” (PINSKY, 2012, p.470).

A respeito da exploração da ficção, bem como das personagens na dissertação, destaca-se a articulação com a História e a Filologia, no sentido de que, a partir da leitura de importantes fontes como Eco (1994, 2015); Waizbort (2004, 2007); Auerbach (1976); Cândido (2007); Rosenfeld (2007), sustenta-se a influência da dinâmica da realidade, com os seus acontecimentos, assim como do discurso do escritor na construção da personagem de ficção, mas não como um fator determinante e, sim, como uma espécie de estímulo criativo que passa pelo processo da ficcionalização. Ainda acerca da articulação, percebe-se que o personagem (mesmo sendo puramente ficção) tem o poder de estabelecer várias conexões com a realidade, porém vale salientar, que não cabe a reprodução.

No que se refere ao modo de organização do estudo; três capítulos estruturam a dissertação. O primeiro — “Sob O Véu Do Esquecimento: O Escritor José Geraldo Vieira” — é dedicado à abordagem da trajetória literária e biográfica do escritor, reconhecendo a

parcela de colaboração dele para o itinerário da literatura brasileira, ademais, elucidando a dupla condição de solidão e esquecimento do autor. Sendo assim, nesta parte do trabalho, os estudos de Garcia (2003) e Góes (1979) se configuram como fulcrais porque trazem um panorama abrangente das referências, produções e informações sobre a vida de José Geraldo Vieira.

Quanto ao capítulo “Flores No Caminho: A Figuração Feminina Na Sociedade Brasileira Da Primeira Metade Do Século XX”, que se configura o segundo, a figuração feminina na sociedade e literatura da primeira metade do século XX é discutida, para que, efetivamente, se compreenda o papel da mulher na sociedade brasileira desse período do ponto de vista da história e ficção. Além disso, para endossar o entendimento do papel feminino na ficção e o estudo das personagens de Vieira, estão presentes as análises das personagens femininas (Maria Luísa, Joana, Maria Augusta, Fernanda, Berenice), respectivamente dos romances: **Maria Luísa** de Lúcia Miguel Pereira, **Perto do Coração Selvagem** da intensa Clarisse Lispector; **As Três Marias** de Raquel de Queiroz, **Um Lugar ao Sol** de Erico Verissimo e também da novela **Berenice** do maranhense José Montello, que traçam um pequeno panorama sobre a variada figuração feminina no período da primeira metade do século XX. Tais narrativas apresentam casos de adultério, separação e distinção da conduta assim como da moral feminina, ou seja, temáticas também exploradas na representação feminina dos romances de José Geraldo Vieira, que compõem o corpus da dissertação.

No último capítulo, reside uma reflexão acerca da personagem do romance a partir dos conceitos provenientes de Cândido (2007), Rosenfeld (2007) e Eco (1994; 2015) que apresentam margem para compreensão da composição e estrutura do personagem de ficção. Além disso, tal reflexão fundamenta as análises das personagens Lúcia (**A Mulher que Fugiu de Sodoma**), Renata (**A Ladeira da Memória**) e Virgínia (**O Albatroz**), expostas em seguida. Nessas análises, investiga-se a construção da narrativa no que diz respeito às personagens femininas: status social, conduta, posicionamento na narrativa e do narrador assim como do autor em relação às próprias. Além disso, em que medida a figuração do feminino, nos romances, contradiz e sustenta as condições atribuídas às mulheres na sociedade e na literatura brasileira da primeira metade do século XX.

Mediante esse percurso, sobretudo, a partir das considerações do presente estudo, sustenta-se que as personagens de Vieira de um lado reafirmam o caráter tradicional dos

costumes e por outro, considerando as narrativas **A Mulher que Fugiu de Sodoma** e **A Ladeira da Memória**, esboçam uma tentativa de romper as fronteiras dos costumes. Ainda se percebe que nos três romances destacados, a posição das figuras femininas (Lúcia, Renata e Virgínia) revela uma atitude ousada de Vieira, porque o escritor (voz masculina) quebra a lógica da supervalorização social e política do masculino em detrimento do feminino, quereside na primeira metade do século XX: período correspondente à publicação e diegese dos seus romances. Portanto, o escritor coloca essas mulheres acima dos homens, por meio de elementos como a firmeza, a procura e parte da efetivação do protagonismo social, bem como emocional e virtudes morais.

Em decorrência de vários fatores que se esmiúçam no percurso investigativo, vislumbra-se o fato de que essas figuras femininas não passam despercebidas na narrativa. Além do mais, que o autor alcança uma grande sensibilidade ao construir personagens imersas em questões ainda tão sensíveis na sociedade do início e meados do século XX. Ainda tal sensibilidade de Vieira ao feminino, bem como a ousadia mencionada anteriormente, não se esgota nesse estágio, pois o próprio esboça uma tentativa de autonomia das mulheres, por sinal, também endossada pela posição dos narradores que, em maior parte das tramas, são condescendentes às figuras femininas a ponto de elevá-las. Dessa forma, essas características apresentam um rico olhar masculino na representação do feminino, assim como demonstram a maneira inteligente e empática que o autor constrói a situação de tensão, entre a tradição e a eminência de ruptura, presente no papel social desempenhado pelas mulheres na conjuntura histórica destacada.

Em suma, acredita-se que o presente estudo contribua para uma maior visibilidade tanto das personagens femininas de José Geraldo Vieira, como do próprio autor. Inclusive, que enriqueça as abordagens acerca das produções do escritor na crítica literária brasileira. Ademais, diante dos avanços femininos em todas as áreas da sociedade, há uma expectativa de que se observe, por meio das análises e questões discutidas acerca da participação feminina, o papel da mulher dentro da ficção e sociedade do período destacado e, assim, desenvolva-se ainda mais o quadro de reflexões acerca da figura feminina.

2 SOB O VÉU DO ESQUECIMENTO: O ESCRITOR JOSÉ GERALDO VIEIRA

No dicionário Houaiss (2009), as acepções da palavra “esquecimento” apontam para uma relação de sinonímia com o substantivo feminino “distração”, que apresenta o seguinte conceito: “[...] estado de quem está absorto, com o espírito distante; alheamento.” (HOUAISS, 2009, p.699). Quando nos deslocamos ao sentido da palavra “solidão”, destaca-se a seguinte definição: “[...] sensação ou situação de quem vive afastado do mundo ou isolado em meio a um grupo social [...]” (HOUAISS, 2009, p. 1766). Por conseguinte, ao se comparar a definição relacionada ao substantivo “esquecimento”, a própria acepção da palavra “solidão”, observa-se que existe uma relação de equivalência no campo semântico.

Dessa forma, examinando a fortuna crítica e biográfica do escritor constata-se que a relação entre esses substantivos, aparentemente vaga para o tema que se propõe, apresenta um paralelo com a sua postura solitária adotada pelo autor, que segundo a crítica, o encaminha para o ofuscamento na história da Literatura Brasileira (Cf. GARCIA). Ainda segundo tais fontes, observa-se que a postura solitária do autor é revelada em uma trajetória literária constituída a partir da produção de romances e — em menor parte — poemas, ademais, pela participação em circuitos literários locais.

Deslocando-nos especificamente à fortuna biográfica do escritor, ou seja, no que se refere a sua origem, que tem como ano 1897, detecta-se que reside uma grande incógnita em virtude de que a pesquisadora Garcia (2003) apresenta, em seu estudo acerca do escritor, a afirmação de que este nasceu no Rio de Janeiro. Entretanto, o próprio escritor afirma, em depoimento, que nasceu nos Açores e, aos três meses de idade, instalou-se no Rio de Janeiro e ainda oferece este mote de origem açoriana para validar a preferência por temas universais e o distanciamento dos de cunho nacionalistas (VIEIRA, 1979, p.100).

Ao longo da sua trajetória de vida, o escritor exerce funções nas seguintes frentes: saúde, literatura e artes plásticas, muito por ser graduado no curso de Ciências e Letras, como também Medicina. Entre viagens à Europa e ao Rio de Janeiro, publica seus primeiros livros: **A Triste Epigrama** (1920) e **A Ronda dos Deslumbramentos** (1922), sendo aquele um poema em prosa e este uma coletânea de contos que apresenta traços do simbolismo. Entretanto, o autor só obtém destaque no cenário literário da época a partir do romance **A Mulher que Fugiu de Sodoma**, publicado em 1931, que conquistou o prêmio da Academia Brasileira de Letras (Cf. GARCIA, 2003, p.22-23).

Depois de se estabelecer na cidade de Marília (interior paulista) publica outros romances, inclusive o intitulado **A Quadragésima Porta** (1943) que chega até a ter mais destaque do que o primeiro. (Cf. GARCIA, 2003, p. 23). A escritora Maria de Lourdes Teixeira, sua segunda esposa, na conferência do evento **José Geraldo Vieira, no quadragésimo ano de sua ficção**, relata que a publicação deste romance: “[...] despertou extraordinária ressonância crítica e de público no país inteiro, e tornou seu autor imediatamente famoso.” (TEIXEIRA, 1979, p.11). Quando Vieira se instala na capital (São Paulo), no ano de 1948, ingressa na Academia de Letras Paulista e consegue o que, à época, é uma raridade: viver da atividade de escritor e tradutor de textos literários (Cf. GARCIA, 2003, p.23).

A partir do triste momento do falecimento do escritor ocorrido em 1977, toda a sua obra de cunho diversificado é transferida *definitivamente* (grifo nosso) para o “porão” do esquecimento, pois tal caminho já se delineava com o autor em vida e, por conseguinte, rendeu críticas da parte dele. No entanto, não é plausível dizer que a figura do escritor não obteve reconhecimento porque vários prêmios são registrados em seu currículo: Fábio Prado (1948), Secretaria da Educação e Cultura da Municipalidade de São Paulo (1952), Jabuti (1962) e Grande prêmio Brasília (1968), mas se conclui que não foi o suficiente para consolidá-lo no cenário da literatura brasileira (CF. GARCIA, 2003).

Ainda conforme Cf. Garcia, a crítica contemporânea ao autor apresentava certo grau de timidez, a maioria das análises era breve e sempre convergia para os pontos: cosmopolitismo, erudição, estilo minucioso de descrição e o preciosismo do vocabulário. Na atualidade, não existem mudanças: raras são as reedições dos romances e poucos estudiosos dedicam-se com empenho a compreensão da produção literária deixada. A partir da análise deste quadro de escassez referente à fortuna crítica do autor em questão, deparamo-nos com a significativa recorrência do destaque a postura “solitária” que ocupou a estética dos seus romances. (GARCIA, 2003)

O crítico Antônio Olinto aponta que: “É de solidão a trajetória de José Geraldo Vieira no romance brasileiro. E talvez o lema de Camus pudesse [...] [aplicar-se], solitário e solidário. Sua técnica narrativa não se liga à de nenhum outro executor do gênero entre nós” (OLINTO, 1966, p.243). O escritor articula o tradicional e o moderno, pois apesar de seus personagens serem bem enquadrados no contexto histórico do romance, procedimento que particularmente expressa um tom realista, eles são imersos em certa fusão entre o plano

da memória e do presente. Destarte, uma vez que a maioria dos seus personagens, oriundos da classe burguesa, comportam-se como verdadeiros “cidadãos do mundo”¹, essa fusão funciona como uma tentativa de captar os sentimentos humanos para além das barreiras temporais e espaciais (FERNANDES NETTO, 2007; MARTINS, 2011).

O caráter atípico dessa técnica no cenário literário da época, que se encontrava polarizada pelos “ismos” da vertente regionalista e intimista (BUENO, 2006), apresentava-se como uma novidade, por isso, a figura de Vieira é definida por Olinto como “solitária”. As vias percorridas pelo autor provocaram uma profunda distinção em relação às estéticas literárias em ascensão (MOUTINHO, 1979, p.31). Sendo assim, a sua localização em uma geração torna-se problemática, se considerarmos apenas o critério da cronologia da publicação. Bosi (2006, p. 412) acertadamente afirma que: “[...] é mais fácil opô-lo aos regionalistas que situá-lo pacificamente entre os intimistas como Lúcio Cardoso e Cornélio Pena.”

Por outro lado, Coutinho (1997, p.408) apresenta uma proposta interessante ao agrupar o Vieira juntamente com nomes como: Lúcio Cardoso, Josué Montello, Otávio de Faria, Cornélio Pena e Erico Verissimo pelo viés “Psicologismo e Costumismo”. Observa-se que esse critério de Coutinho apresenta validade pelo fato de ser, na ficção de Vieira, um traço usual: a caracterização do intimismo dos personagens dos romances ter como fundo o ambiente sociocultural do universo burguês do século XX pertencente tanto à realidade do Brasil, como de outras partes do mundo (Portugal, Itália, França).

No entanto, apesar dessa possibilidade de enquadramento, em certa medida coerente de Coutinho, ainda é impossível descartar a posição de solidão de Vieira, amplamente destacada pela crítica. Isso porque o enquadramento do crítico trata apenas de uma parte e não da estética como um todo do escritor. Além do que, uma vez que se exerce uma classificação, dissipa-se a rica diversidade de tendências que reside na estética da narrativa do autor. Sendo assim, endossa-se a perspectiva de Cf. Olinto (1966) de que a atípica estética do escritor seja uma das causas, consequentemente, que contribuem para o esquecimento da sua figura.

Na ocasião de agradecimento pelas conferências, organizadas por Fernando Góes, em virtude da comemoração do quadragésimo ano de sua ficção na Biblioteca Municipal de

1

Expressão utilizada por críticos como Antonio Candido e Antônio Rangel Bandeira para designar a atitude cosmopolita dos personagens de Vieira.

São Paulo, outro motivo é destacado por Vieira para o gradativo esquecimento de sua obra. Nessa ocasião, ele também acentua a sua distinção em relação aos seus “colegas de geração”:

De modo que as artes plásticas que me deram tanta responsabilidade e contentamento, todavia fizeram as gerações literárias novas me esquecerem. Além disso, novos romancistas iam surgindo. Devido aos encargos de crítico, o meu tempo para a literatura foi minguado. [...] Se sou diferente dos meus colegas de geração – Graciliano, José Lins do Rego, Jorge Amado, Cornélio Pena, Otávio Faria, Lúcio Cardoso, Érico Veríssimo, etc., – e eles são entre si, é porque a cada um de nós foi dividido em pequeninos o pão de trigais eucarísticos e o sal de jazidas telúricas. (VIEIRA, 1979.p.102.)

Tais argumentos de Vieira tornam-se parcialmente questionáveis, ao constataremos uma produção literária considerável (composta de dez romances, uma coletânea de contos e dois livros de poemas), mas plausível no momento em que interpretamos como falta de engajamento. Nas artes plásticas, Vieira frequentava os grandes centros na tarefa de crítico e júri de premiações importantes como a Bienal de São Paulo e outras de cunho internacional, enquanto na área literária, registra-se uma participação bastante tímida (CF. GARCIA, 2003).

Na dissertação de Garcia (2003, p.282), por sinal, único trabalho que se ocupa em levantar de forma apurada a fortuna crítica do autor, a estudiosa resume a entrevista de Maria de Lourdes Teixeira cedida à Steen (1982) em que se verifica a postura adotada por Vieira na literatura: “[...] fugia das vanglórias e recusava atitudes de autopromoção, tanto que recusou candidatar-se à vaga na Academia Brasileira de Letras e que só se tornou membro da Academia Paulista de Letras porque seus amigos o inscreveram a sua revelia”.

Ainda a respeito da participação do escritor em meios literários, o livro **Origens e Unidades** (1999), de José Aderaldo Castello, cita o nome do autor apenas na organização da revista **Pan**, vinculada ao movimento modernista. Em síntese, o pouco engajamento do autor reforça a postura solitária esclarecida de maneira lírica pelo próprio e que coopera diretamente para o esquecimento.

A partir das declarações dos críticos como Sérgio Milliet e Luís Martins, percebe-se que considerando o “todo” da obra literária do escritor, o estilo de Vieira por ser incomum no Brasil, ao transparecer referências de mundo altamente eruditas, influenciou no distanciamento do público e da crítica. Sobretudo, pelo fato de essas referências eruditas serem observadas por uma parte da crítica, como uma espécie de exibicionismo que promove uma grande artificialidade no romance e especificamente no comportamento das personagens ao citá-las (Cf. GARCIA, 2003). Por sinal, seguindo a mesma linha de

pensamento, no texto **Romance da Nostalgia Burguesa**, que contempla o romance **A Quadragésima Porta** de Vieira, Candido aponta que as referências e citações da “alta” cultura são procedimentos dificilmente encontrados nos romances brasileiros, além disso, enfatiza que diferentemente de outros grandes romancistas modernos, tais procedimentos, na narrativa de Vieira, não conseguem transcender o estado material, cotidiano e acabam caindo no esnobismo. (Cf. CANDIDO, 2011)

Apesar de acreditar que tal quadro realmente influenciou no afastamento e apagamento de José Geraldo Vieira, concorda-se também com os argumentos provenientes dos críticos (Sérgio Milliet, Luís Martins, Ricardo Martins) e da outra parcela da crítica que apontam a artificialidade não como um mecanismo negativo de construção dos personagens, mas sim como um resultado do horizonte mental do autor, que, por sinal, provém de uma perspectiva ligada a sua ascendência aristocrática e ao seu modo de vida burguês. Portanto, manifesta-se de uma maneira espontânea no texto e no comportamento dos personagens (GARCIA, 2003; MARTINS, 2011).

Nesse sentido, parte-se para uma compreensão apurada das peculiaridades do projeto literário e estético do autor. Dessa forma, observa-se a relação entre a biografia de Vieira e os seus romances, pois trilham caminhos que se entrecruzam na medida em que a ambiência, o *ethos* e a cosmovisão dos personagens assim como parte dos acontecimentos narrativos apresentam, segundo a crítica, projeções das experiências e da própria figura do autor.

Sendo assim, a predisposição aristocrática de Vieira se manifesta, na sua produção literária, como geradora de conflito entre a individualidade e massificação, em virtude de que o autor apresenta o ideal de assegurar a individualidade pautada em sentimentos sublimes comumente da cultura aristocrática, em meio à massificação burguesa (MARTINS, 2011). Destarte, embora Martins (2011) afirme que tal aspecto é recorrente na produção do autor, o crítico Nogueira Moutinho elucida esse aspecto no contexto do romance **A Quadragésima Porta**:

Não há [...] [em seus personagens] nenhuma restrição minimizadora da *gentlemanliness* que se diria imbricada na tradição da Cavalaria medieval; de um sentido de casta cujas raízes se encontram na pressuposição, profundamente antiburguesa, note-se (no que a burguesia significa como valorização exclusiva de bens materiais), de que as qualidades pessoais se apuram conjuntamente com o sangue, e que esse pressuposto das idades exclusivamente aristocráticas pode perfeitamente sobreviver na era do capitalismo industrial. (MOUTINHO, 1979, p.35.)

Por outro lado, o “ter”, oriundo da classe burguesa, articulado as virtudes não conseguem ofuscar o lado afetado e superficial próprio do *modus vivendi* da classe, e sim o torna mais intenso (MARTINS, 2011). Segundo Bosi (2006, p.412), o escritor: “[...] molda criaturas extremamente instáveis e nervosas, incapazes de situar e de resolver os seus conflitos fora dos quadros culturais da literatura e da arte, sua segunda e definitiva natureza.” Vale frisar que tal característica é apontada pelo crítico Aderbal Jurema (1953,p.106) de forma negativa, pois acredita oferecer a narrativa um “caráter livresco”. Nesse contexto, Candido (2011) também aponta que a afetação dos personagens se sobrepõe a missão do escritor em demonstrar o “plano essencial (a transcendência)” das ações dos personagens. No entanto, seguindo a perspectiva do próprio Candido (2011), não se pode relegar a tentativa do autor em mostrar que os indivíduos burgueses têm “coração”. A exemplo, para Moutinho (1979)², Vieira demarca, na caracterização dos personagens, os valores do catolicismo como a redenção, piedade e perdão que compõem a *episteme* cultural aristocrática.

Ainda conforme a escritora Maria de Lourdes Teixeira (1979), a “ternura humana” é um atributo presente na produção literária de José Geraldo Vieira e, segundo sua perspectiva, configura-se como a principal característica que atrai as leitoras, sob argumentação de serem sensíveis a esse tipo de atributo. (CF. Garcia, 2003) Outro fator observado é a presença de figuras femininas delineadas de forma positiva, que inspiram de modo mais fervoroso tal ternura nos romances de Vieira e atuam também na conquista de leitoras (CF. TEIXEIRA,1979).

Assim, na esteira do que afirma Teixeira (1979), as personagens femininas, destacadas como objeto de análise (Lúcia, Renata, Virgínia), entram no contexto de ternura assinalado, pois apresentam uma relação bastante íntima com o sofrimento, perdão, a culpa e serenidade mediante o outro. Em síntese, tais figuras são influenciadas pela moral cristã, um dos pontos de conflito da ficção de Vieira. Além disso, em circunstâncias específicas das narrativas dos romances: **A Mulher que Fugiu de Sodoma**, **A Ladeira da Memória**, **O Albatroz**, o comportamento dessas personagens promove a ascendência moral e intelectual feminina em face da atuação masculina.

Dessa forma, é impossível não notar a força das personagens femininas de Vieira e a falta de análises consistentes acerca dessas figuras na presente fortuna crítica do autor, pois elas passam quase despercebidas, existem apenas discretas referências e pouquíssimos estudos mais detidos. A partir dessa constatação, registra-se a crítica de Andrade Muricy

² Tais conceitos também são explorados pelo estudo de Garcia (2003), que se ocupa da fortuna crítica de Vieira.

discorrendo apenas acerca da Baronesa de Sincorá, do romance **A Mulher que Fugiu de Sodoma** (1931), de forma elogiosa. Semelhante postura tímida é vislumbrada na análise realizada por Amândio César, quando se ocupa do romance **Território Humano** (1936), em virtude de que apenas destaca a satisfatória caracterização das figuras femininas. Ademais, assinala-se a crítica de Marcos Vidigal, que se ocupa da protagonista Virgínia do romance **O Albatroz** (1952), porém com uma dedicação maior a compreensão do feminino do que as críticas anteriormente mencionadas (GARCIA,2003).

Destaca-se também a de Hamilton Nogueira, que conforme Garcia (2003, p.63), realiza uma “[...]análise sutil de situações morais vividas pela personagem Lúcia[...]”, pertencente ao primeiro romance de Vieira, **A Mulher que Fugiu de Sodoma**. Assim como se considera a exposição de Antônio Rangel Bandeira que, embora não se dedique ao estudo das personagens femininas, produz uma observação considerável acerca da Madame Garcia de Rezende “Madaminha” de **Terreno Baldio** (1961), além de apresentar uma importante perspectiva acerca das figuras femininas que correspondem ao romance **A Quadragésima Porta**, ao afirmar uma relação com o renascentismo no desenvolvimento do modo comportamental e da psique delas (BANDEIRA,1979).

Quanto à compreensão, de modo geral, do processo de criação dos personagens, pertencentes aos romances do escritor José Geraldo Vieira, vale ressaltar a grande contribuição do estudo de Fernando Góes, responsável pela compilação de depoimentos sobre personagens oriundos da obra, não apenas de Vieira, mas também de escritores contemporâneos ao autor como: Graciliano Ramos, Erico Verissimo, Cornélio Penna, Rachel de Queiroz, entre outros. Tal compilação, intitulada **Dez romancistas falam de seus personagens**, publicada de modo limitado pela editora Condé no ano de 1946, apresenta uma declaração do escritor (GÓES, 1979) que, embora tenha como foco a criação dos personagens do romance **Território Humano**, consegue contemplar os que pertencem aos outros romances como: **A Mulher que Fugiu de Sodoma**, **A Quadragésima Porta**, **A Túnica e os Dados**, **A Mão na Aldabra**³.

A partir de uma análise indutiva do depoimento do escritor é possível — respeitando a diversidade de técnicas dos seus romances — depreender as seguintes influências que pesam no processo de criação dos seus personagens e, de modo semelhante, são destacadas por boa parte da crítica: a *experiência cosmopolita*, amplamente influenciada pelo “[...]”

³ Este romance estava em fase de execução quando foi mencionado no depoimento pelo autor, mas não chegou a ser publicado.

duplo contraponto Rio-Paris [...]” (VIEIRA, 1979); *o espelhamento da sua figura*, não por acaso que Luís Bueno (2006, p.21), ao tratar da obra de José Geraldo Vieira, intitula a seção do seu livro **Uma história do Romance de 30**: “A figuração do mesmo” devido, segundo ele, à dificuldade da sua narrativa assim como dos intimistas⁴ saírem do seu próprio “umbigo”; por fim, a *autobiografia*, porquea construção de personagens se demonstra baseada em indivíduos que fizeram parte das memórias do escritor (VIEIRA, 1979).

A respeito do seu projeto literário, observa-se que o estilo apesar de gigantesco e acentuadamente articulado à tradição também causa rupturas. A língua portuguesa, nos moldes da norma culta, utilizada em seus romances e dificilmente adaptada ao contexto coloquial dos personagens (BUENO, 2006); “[as estórias que contêm] O Rio de Janeiro [como] meridiano de Greenwich e o resto do mundo suas muitas paralaxes.” (VIEIRA, 1979, p. 99); a memória bipartida, segundo ele, em “saudades” e “complexos” responsáveis pelos personagens e os temas universais construíram, ainda conforme o escritor, romances que contemplam sentimentos e acontecimentos, transcendendo fronteiras “têmporo-espaciais” (Cf. VIEIRA, 1979), com a seguinte missão:

A minha obra pretende, não por vaidade e sim por tradição, continuar Fernão Lopes e Zurara, porém quanto ao mundo de hoje. Não como história, mas como estórias. Pretende ainda transformar o livro, a página, em vídeo, tendo como faixas sonoras o idioma que ainda não se cansou nem mesmo após as Peregrinações de Fernão Mendes Pinto. (VIEIRA, 1979, p. 101.)

Diante desse anseio do escritor, constata-se o grande peso da língua portuguesa e das estórias em suas narrativas, porque estas se comportam como continuadoras da tradição literária vernácula e do humanismo, presentes nas obras dos Cronistas-mores do Reino de Portugal, e a língua portuguesa se apresenta como fonte inesgotável de reinvenção, capaz de alcançar o mundo. De modo específico, esses aspectos estão relacionados diretamente à compreensão dele acerca do “[...] narrador [...] como um intérprete do mundo e dos homens [...], [pois] José Geraldo Vieira assume sua tarefa de escritor, consciente de que sua palavra é a porta que abre a vida ao entendimento dos homens. E mais, que a sua palavra corporifica, concretiza ou eterniza [...] realidades [...]” (COELHO, 1979, p.43.)

Tal quadro reforça a necessidade de Vieira em localizar o homem dentro de uma rede global de emoções e acontecimentos. No entanto, não se pode afirmar que o escritor omita a instância local, em virtude de que a utiliza como uma das rotas da rede global estabelecida (Cf. FERNANDES NETTO, 2007). Além disso, também em função da leitura dos romances

4

Importante destacar que Luís Bueno assinala que, em seu livro, a literatura de José Geraldo Vieira contribuiu para o início da literatura intimista. (Cf. BUENO, 2006)

estudados: *A Mulher que Fugiu de Sodoma*, *A Ladeira da Memória* e *O Albatroz*, conjectura-se que para se efetivar a articulação entre “o mundo e os homens” é imprescindível o enquadramento do contexto histórico por meio da perspectiva particular dos personagens (MARTINS, 2011). Aliás, essa articulação mediada pelo contexto histórico é gerenciadora de debates vigorosos, principalmente quando se ocupa de questões: como a separação, o adultério e a ascensão do patamar moral em face dos homens, relacionadas à figura feminina presente nos romances destacados e que permanecem em discussão na sociedade brasileira sob uma outra ótica.

A respeito da presença feminina e a “ternura humana”, recorrentes na maioria dos romances do autor, percebe-se o uso da forma lírica na caracterização. Também se observa que, dentro da narrativa, tal lirismo acentua a sensibilidade, bem como a dramaticidade da estória (TEIXEIRA, 1979). Além do mais, a partir da análise de parte da fortuna crítica do escritor, constata-se que, em geral, a crítica aponta a presença do lírico, nos romances de Vieira, como mecanismo que oferece leveza às passagens provenientes de descrições de cunho denso. Ainda por parte da crítica, tais descrições não são avaliadas positivamente, mas os fragmentos líricos se demonstram bem aceitos. Especificamente, acerca da função do lírico na narrativa, nota-se outra atribuição, a partir do romance **A Ladeira da Memória**, como a relação com a autobiografia de Vieira pelo fato de conter passagens de sua própria produção poética ao longo do romance (VIEIRA, 1979; GARCIA, 2003). Assim, diante da forte incidência do lírico na obra do autor, vislumbra-se uma conexão que vai muito além de uma mera característica de estilo.

Dessa forma, investigando tal conexão verifica-se que Vieira publica, em 1974, a coletânea de poemas **Mansarda Acesa**. Todavia, em anos anteriores, exatamente em 1948, o poema do escritor (homônimo ao título da montagem) compõe a exposição chamada **Minha Mãe Morrendo**, do artista plástico Flávio de Carvalho, montada no Museu de Arte de São Paulo (Cf. GARCIA, 2003). Em suma, constata-se que a atividade do escritor como poeta é praticamente ignorado pela crítica, registra-se apenas uma crítica de rodapé no **Jornal de Notícias**, veiculada no ano de 1950, que trata exclusivamente da poesia de Vieira e se intitula “Na Mansarda Acesa de José Geraldo Vieira”, de autoria do crítico Alcides Moura. Em geral, as críticas, que se ocupam da produção literária do escritor, ressaltam o lado lírico de Vieira em face das suas narrativas e quando emitem opinião sobre a poesia, limitam-se ligeiramente ao **Triste Epigrama**.

No entanto, não se pode deixar de destacar a conferência de Luís Martins chamada **José Geraldo Vieira e sua Geração**, presente no livro publicado em decorrência do quadragésimo ano da sua ficção, já mencionado, em virtude de que mesmo não se atendo exclusivamente ao Vieira, poeta, a sua abordagem apresenta margens para o entendimento da poesia do escritor e questionamentos que rendem futuras discussões. Primeiramente, porque considera José Geraldo Vieira como poeta, devido à constatação da existência de poemas completos e inacabados, inseridos na ficção do escritor (Cf. GARCIA, 2003, p. 121). Vale adicionar que o livro de poemas **Mansarda Acesa** não é referenciado justamente pelo fato da palestra realizar-se anteriormente.

Ainda nessa conferência de Martins, José Geraldo Vieira é considerado um poeta “grande e nobre”, em virtude de produzir, segundo o estudioso, uma “[...] poesia [que] explode e estilhaça os limites da prosa, em todos os seus escritos, quer sejam romances, ou artigos de crítica de arte” (MARTINS, 1979, p.62). Assim, por meio dessa perspectiva, aproxima a poesia de Vieira ao caráter condoreiro e à geração de 30, considerando unicamente a forma. Sendo assim, o ponto de vista do estudioso torna-se evidente ao analisarmos o poema que compõe o livro **Território Humano**, chamado “O Estudante e a Mulher Pública” também presente no desfecho da conferência (Cf. GARCIA, 2003, p.121), justamente porque apresenta um tom grandiloquente, ademais, restrita contemplação da individualidade. Apesar de ser uma espécie de confissão, a descrição do contexto externo do eu lírico prevalece por meio de uma linguagem rebuscada e da considerável extensão do poema.

Sendo assim, torna-se evidente que a relação de Vieira com a poesia reclama uma análise sistemática e ampla, sobretudo contemplando a sua atividade como poeta e o livro **Mansarda Acesa**. Ainda expandido tal perspectiva, na esteira do que afirma Garcia (2003), para além da constatação referente à escassez de estudos nessa área, é necessário recuperar tanto a instância biográfica do escritor, como a crítica da sua produção, que também conforme Carpeaux (1964), são constituídas em grande parte por meios jornalísticos aos quais são mais voláteis do que os livros.

Quanto à produção dos romances do autor, percebe-se que as suas atividades como crítico de artes plásticas, tradutor, poeta e médico tiveram bastante influência, pois o autor exprimia os conhecimentos dessas funções na narrativa e, assim, provocava acentuada visceralidade e o julgamento por parte da crítica de que maior parte das suas produções

apresentavam caráter autobiográfico. No entanto, o próprio autor afirma que: “[...]obras mesmo autobiográficas ou quase, são Território Humano, parte de A Quadragésima Porta e do Terreno Baldio, e principalmente A Ladeira da Memória quanto às sequências líricas e dramáticas.” (VIEIRA, 1979, p.99.)

Para Vieira, o fazer dos seus romances exigia tempo e cuidado, conforme a sua perspectiva, seria semelhante a uma flor, que se não cuidada pacientemente, morre. A matéria dos seus primeiros escritos advinha tanto da sua experiência nos cafés do mundo, como do costume de observar o cotidiano dos autores como Rui Barbosa, Alberto de Oliveira, Paulo Hasslocher, Gustavo Barroso, dona Amélia, entre outros, a fim de apreender as suas atitudes em situações corriqueiras, ou seja, a instância humana sem a mitificação dada aos escritores pela sociedade da época. (Cf. VIEIRA, 1979, p.96-97). Portanto, desde o início, a materialidade e o intangível das relações humanas, ainda, a influência biográfica— características já difundidas por estudos⁵ que contemplam a fortuna crítica do autor – compõem a temática central das obras do romancista, assim, percebe-se uma regularidade na produção de seus romances.

Segundo a reflexão de Cf. Olinto (1966, p. 243-244), a posição de José Geraldo Vieira perante o objeto, presente em seus romances, não é de mera compreensão do objeto em si, mas das reminiscências que este objeto contém. Nessas reminiscências, por exemplo, existem referências ao mundo das artes plásticas. Em **Terreno Baldio**, há o escultor João Paulo, protagonista da narrativa, que vive o cotidiano de montagens de exposições. Não por acaso em **O Albatroz** (1952), o contexto cultural da Europa é vislumbrado por meio de viagens realizadas pela protagonista (Virgínia), pois visita museus, contempla pinturas e monumentos públicos. Assim como nesse mesmo livro, o neto e a própria Virgínia se tornam apreciadores das obras do amigo escultor chamado Júlio.

Já no romance **A Mulher que Fugiu de Sodoma**, as artes plásticas se manifestam a partir da amizade do pintor Sergio com o protagonista da narrativa, Mário, assim, ao desenrolar tal relação, adentra-se na rotina de criação de pinturas de Sergio, bem como o leitor começa a conhecer seu juízo crítico acerca das pinturas dele e de outros autores. Sem contar que, na narrativa, existe a presença de dois quadros de autoria do pintor Rubens⁶ e que

⁵ Figuram entre os seguintes estudos: Martins (2011), Fernandes Netto (2007), Garcia (2003), Bueno (2006), entre outros.

⁶ Oriundo da Antuérpia, Peter Paul Rubens, pintor expoente do Barroco na Europa, sobretudo no Norte, especificamente no período correspondente ao século XVII, ficou bastante conhecido pelo uso do petróleo em seus rascunhos para produção de pinturas e desenhos. O seu estilo de composição vivaz ainda causa impacto na arte atual. Tradução própria da biografia do pintor disponibilizada no site da National Gallery of Art*USA*. (Galeria Nacional de Artes dos Estados Unidos). Para acesso a bibliografia completa Cf. <https://www.nga.gov/collection/gallery/gg45/gg45-over1.html#jump>

exercem papéis fundamentais na narrativa, como o ***Descida da Cruz*** que promove a aproximação entre Mário e Teodósio (personificação da graça)⁷, responsável pela redenção do protagonista e extremamente importante para o desfecho da trama. Ademais, o desenho intitulado ***Fuga de Ló*** que estabelece relações com vários pontos da narrativa e reverbera também no desfecho, precisamente no destino da também protagonista Lúcia.

A respeito do exercício da tradução do escritor e a relação com os seus romances, os críticos (Nogueira Moutinho, Antonio Candido, Nelly Novaes Coelho, Adonias Filho e Maria Teixeira) observam a influência direta de nomes como Dostoiévski, Joyce, Stendhal e Tolstói, que povoam o rico arsenal de traduções de Vieira, nos procedimentos narrativos adotados na estética dos romances do autor. (GARCIA, 2003). Em ***A Revolução na Estrutura***, publicado em (1958), Adonias Filho, ao analisar o Albatroz, detecta uma técnica, que consiste no surgimento da personagem sem uma explicação anterior, semelhante a que Joyce utilizava em seus romances. Para o crítico, essa técnica lança o livro de Vieira na revolução da estrutura do romance moderno e se apresenta como critério para a relevância da sua ficção (Cf. FILHO, 1958).

Na manifestação da projeção do próprio Vieira em seus romances, constata-se uma regularidade de personagens médicos e escritores. Em ***A Mulher que Fugiu de Sodoma***, por exemplo, o protagonista Mário de Motemor é médico, além disso, nessa mesma narrativa, quando ocorre a morte de uma criança com meningite, devido à falta de responsabilidade de Mário, que andava metido em jogos de azar, “Vieira [...] faz seu narrador caracterizar em detalhes os sintomas da meningite que vitimará o pobre menino.” (BEZERRA, 2016, p.13.) No romance ***A Ladeira da Memória***, presencia-se outro protagonista médico, além do mais, escritor, ainda, tal protagonista do romance (Jorge) apresenta outra característica, que também é recorrente no romance Território Humano, como uma paixão por uma mulher casada.

Ainda no campo das relações entre os romances de Vieira, a personagem Maria Adriana de ***Território Humano***, que mantém um relacionamento com José Germano (alter ego do autor), aparenta ser uma espécie de matriz para a construção da personagem Renata de ***A Ladeira da Memória***, sobretudo porque essas personagens apresentam características

7

Expressão utilizada por Vieira em depoimento referente à comemoração do Quadragésimo ano de sua ficção, presente no livro de Fernando Góes (1979).

pouco usuais para o comportamento feminino pregado pela sociedade, como: a grande erudição, o gosto pela literatura e a postura forte diante das decisões da vida. É interessante também a semelhante ilegalidade das relações nos romances, em virtude de Renata ser casada, assim como Maria Adriana, e, inclusive, em **Território Humano**, existe mais um agravante: Germano também é casado, o que endossa ainda mais a tensão na narrativa e o caráter ilegal da relação.

Vale ressaltar também que, de modo específico, o romance **Território Humano** projeta situações da realidade do escritor (BUENO, 2006). O próprio José Geraldo Vieira relata o seguinte no livro, **Dez romancistas falam de seus personagens**:

Eu próprio, como personagem, me deformei muito, em narcisismos de que hoje me arrependo tardiamente. Adri, heterônimo duma criatura real transplantada realmente para o livro nele colaborando intensamente (guardadas as reservas que a vida e a morte impuseram), foi veridicamente no livro o reflexo do que em vida foi. Tanto na figura humana, no caráter, no temperamento, na força lírica, como nos conflitos de consciência, apesar de ambos (eu e ela) termos tentado máscaras e disfarces buscados tanto em Daphinise Chloé, como em Peléas e Mélisande.[...]Orientou muito a trama de *Território Humano* e, mais tarde, me delineou, com conselhos e ponderações, o itinerário de *A Quadragésima porta*, em que confiava veementemente. [...] Essa mulher que um dia entrou pelos meus romances adentro, com o constante lírica e sobre-humana, neles perdurará, já agora que é morta [...] (VIEIRA, 1946, p.106.)

Passando pela infância, adolescência e a fase adulta de José Germano, o romance **Território Humano** apresenta o cotidiano da classe alta em meio à remontagem de momentos importantes da vida do próprio José Geraldo Vieira, como a orfandade, o relacionamento com a mulher, que segundo o escritor, é referenciada pelo heterônimo Adri, também a amizade dele com um poeta, que especificamente no romance, chama-se Cássio Murtinho. No entanto, fora da ficção, José Geraldo Vieira assinala que esse personagem tem relação com um poeta oriundo do estado do Rio Grande do Norte, de cujo nome divulga apenas as iniciais: J.L.C e afirma que trocava experiências literárias e de vida com ele, assim como destaca que o poeta confiava seus versos sob sua guarda (Cf. VIEIRA, 1946). Contudo, por meio dessas iniciais e do estudo biográfico de Santos (2011), conjectura-se que se trata do poeta José Lins Caldas.

Na narrativa, a história do poeta José Lins Caldas com o escritor aparece reinventada, porque o poeta Cassio Murtinho, que é uma das peças chaves da trama e do clímax, é o responsável pela morte trágica de Maria Adriana. Tal situação se apresenta como resultante dos devaneios do poeta que surgem em uma discussão acerca dos poemas

publicados em uma revista por José Germano (Cf. BUENO, 2006): “– Gide? Plágio dum texto de Gide? Plágio de poema meu, isso sim. José Germano é um impostor. Fartou-se de vasculhar a minha mala de poesias. Tudo quanto tem publicado em revistas é meu.” (VIEIRA, 1972, p.407.) Assim, Cássio Murtinho, motivado pela presente ilusão da falta de idoneidade do amigo José Germano, comete um atentado contra a vida deste, porém por acidente acerta Maria Adriana (BUENO, 2006, p.342): “Já tinham reconhecido Cássio Murtinho que procurava alvejar José. Êste arremessou-se contra êle que desfechou mais três tiros [...]. Voltando-se viu Maria-Adriana cambaleiar, e antes mesmo que Elza e Ruth a socorressem, ele já a amparava.” (VIEIRA, 1972, p.414.)

Por sinal, essa trágica morte se revela como um caminho para assegurar a pureza do amor entre os próprios personagens: José Germano e Maria Adriana que não chegaram a consumir sexualmente a relação adúltera, ato mal visto pela sociedade dos anos 20 (BUENO, 2006). Já no romance **A Ladeira da Memória**, tal pureza, assinalada por Bueno (2006), é manifestada da mesma forma trágica, mas oriunda de uma situação diferente: a pneumonia de Renata se agrava após a luta sem sucesso da personagem contra as regras da sociedade, isto é, para conseguir a separação e, conseqüentemente, viver com o seu amante, Jorge. Dessa forma, esse destino trágico expurga de certa forma a transgressão do adultério e confirma uma aura imaculada a paixão dos personagens.

Sendo assim, diante de observações diversificadas acerca da figura literária e humana de José Geraldo Vieira, ainda de sua fortuna crítica e múltiplas produções, infere-se que é impossível limitar o autor a um rótulo, pois o próprio estruturou, a partir das suas experiências, influências e convicções artísticas, um projeto literário dissonante e original dentro do contexto brasileiro do século XX. Além disso, que conseguiu colocar em um mesmo plano a estética tradicional e moderna, bem como provocar a crítica literária brasileira.

Certamente, tudo que é diferente causa estranhamento e dificuldade de classificação, portanto, de acordo com a seguinte perspectiva assinalada na maioria dos estudos sobre a obra de Vieira, tal ônus de “ser diferente” pesou na postura solitária destacada tanto no início quanto no decorrer da presente reflexão. Além disso, observa-se a falta de engajamento do autor, nos grandes meios e movimentos literários, como outro fator que também contribuiu para tal postura. Logo, a solidão literária, construída pelos aspectos anteriormente destacados, encaminhou diretamente Vieira para o esquecimento. Portanto, confirma-se que a relação entre solidão e esquecimento existe para além da semântica.

3 FLORES NO CAMINHO: A FIGURAÇÃO FEMININA NA SOCIEDADE BRASILEIRA DA PRIMEIRA METADE DO SÉCULO XX

O semioticista e crítico literário Umberto Eco (1994, p. 99) afirma que: “[...] todo mundo ficcional se apoia parasiticamente no mundo real, que toma por seu pano de fundo.” A relação empregada por Eco entre a ficção e o real indica tanto nessa definição quanto em toda obra **Seis passeios pelo Bosque da Ficção** que os componentes do real são absorvidos pela construção ficcional e transfigurados na realidade do mundo ficcional. Nesse sentido, a realidade passa por um processo de particularização, explorado pelo filólogo Erich Auerbach da seguinte forma, no dizer de Leopoldo Waizbort:

[...] a noção de realidade exposta em seu programa — “realidade exposta na literatura”— é descomposta [...] de uma realidade objetiva em realidades como função da consciência (que, não sendo absolutizada nem essencializada, é múltipla); [...] se anteriormente a “realidade objetiva” era “comum a todos”, isso se perde [...] Cabe então [...] construir um nexo de sentido que recupere alguma generalidade ao que é pura particularização [...]. (WAIZBORT, 2007, p.315.)

Conforme esse processo de transformação da realidade, a percepção do “mundo real” como “pano de fundo” da obra literária, destacada por Eco, só se torna possível por meio da “generalidade” recuperada pelo leitor. Tal conceito, apesar de não ser utilizado pelo semioticista, vislumbra-se pela leitura de sua teoria, pois se observa que a generalidade pode se manifestar mediante os seguintes pontos enfatizados por ele: experiência do leitor, sobretudo o conhecimento histórico que traz consigo, além do equilíbrio da forma adotada pelo autor da obra literária.

Ainda segundo as posturas teóricas de Waizbort (2007), Auerbach (1976) e do próprio Eco (1994), dada a importância do conhecimento histórico por parte do leitor e da forma ficcional, para a visualização da relação entre a ficção e o real dentro da obra literária, justifica-se devido ao fato de a construção e manifestação da realidade estar articulada aos impulsos históricos da sociedade.

Conforme a concepção de realismo explorada por Auerbach no decorrer dos capítulos de **Mimesis** (1976), as obras artísticas são realistas em razão de o filólogo alemão compreender que qualquer tipo de discurso é uma forma de resposta que refuta ou referenda o entorno social, portanto às distintas formas de realismo existentes são equivalentes as diferentes maneiras de atribuir resposta ao mundo. Nesse sentido, a transição de uma forma de realismo para outra sofre influência das alterações sociais e culturais de determinado período (Cf. OLIVEIRA, 2014).

Ainda Waizbort (2007, p. 16) afirma que: “[...] é a história que nos permite bem compreender o que se narra [...]. A ficção nutre-se da realidade histórica; uma vez nutrida, pode dela se afastar na direção [...] da estilização”. Dessa forma, para que se apreenda tanto a “generalização”, quanto o afastamento da sociedade nas figurações femininas oriundas dos romances de José Geraldo Vieira, que constam como objeto de análise da dissertação, o percurso histórico da representação atribuído à mulher — na sociedade e literatura brasileira da primeira metade do século XX — se demonstra necessário.

A partir dessa perspectiva, discorda-se da posição da historiadora Michelle Perrot (2015, p.25), que defende a representação como uma instância de não recuperação da realidade social feminina, pois afirma ser: “[...] necessário abandonar a ideia de que a imagem nos traz um painel da vida das mulheres.” Sobretudo, por que, na sociedade e nas produções literárias, as representações da mulher na sociedade são: “[...] atravessadas pela cultura, compreendendo valores e ideais, signos e símbolos, tipos e mitos, tradições e ilusões” (IANNI, 2002, p.14). Nesse sentido, segundo o autor, as imagens, mesmo sendo limitantes em relação à dinamicidade da vivência feminina, proporcionam a recuperação de parte das questões culturais, sociais e políticas relacionadas ao cotidiano das mulheres.

Até as distinções estabelecidas entre as imagens e a realidade tangível apresentam a possibilidade de funcionar como ponto de questionamento e irradiação de questões comportamentais presentes de forma discreta na sociedade ou que se concretizaram futuramente. Assim, o que pode parecer negação torna-se afirmação, pois acaba contemplando a instância externa à representatividade, ou seja, a sociedade que também é uma abstração. (Cf. COSTA, 2002). Diante dessa constatação, endossa-se ainda mais a relação entre a representação feminina (gerada pela ficção, revistas, documentos oficiais) e a realidade social das mulheres, ainda que seja necessário ponderar sobre a seguinte questão:

É certo que nem sempre as mulheres se espelharam nas imagens construídas sobre elas. [...] Entretanto, é importante conhecer as representações que prevalecem em cada época, pois elas têm a capacidade de influenciar os modos de ser agir e sentir das pessoas, os espaços que elas ocupam na sociedade e as escolhas que fazem. (PINSKY, 2012, p. 470.)

A representação funciona como um processo retroalimentador na medida em que “as imagens construídas” apresentam como ponto de partida e chegada a sociedade, já que surgem do imaginário coletivo e, em seguida, passam a influenciá-lo em virtude de que interferem na maneira como os indivíduos se comportam na sociedade. No contexto do comportamento feminino da sociedade do fim do século XIX e do início do século XX,

julgava-se de forma tão patente essa influência das imagens, que as mulheres possuíam acesso a poucas ficções.

Conforme Priore (2006), dentre as ficções, categorizadas como mais apropriadas, estão os romances considerados “água com açúcar” que comumente pregam um amor compatível com o padrão comportamental feminino da época.

Bem dizia, em 1885, D. Ana Ribeiro de Góis Bettencourt, ilustre colaboradora do *Almanaque de lembranças luso-brasileiro* [grifo da autora], [...] que convinha aos pais evitar as más influências: [...] Os maus romances. As más leituras. Sobretudo os de José de Alencar com “certas cenas um pouco desnudadas” e “certos perfis de mulheres altivas e caprichosas[...]que podem seduzir a uma jovem inexperiente, levando-a a querer imitar esses tipos inconvenientes na vida real.” (BETENCOURT *apud* PRIORE, 2006, p.187).

A sociedade era dominada pelo medo de que as mulheres assimilassem o comportamento das personagens consideradas “maus exemplos”. A postura da “colaboradora do *Almanaque de lembranças luso-brasileiro*”, citada pela historiadora Priore, perdurou na educação feminina até o início da segunda metade do século XX no Brasil. Contudo, a partir desse período, passam a surgir alterações significativas no comportamento das mulheres. Conforme Pinsky (2012, p. 470):

Nessa trajetória, grosso modo, podemos identificar dois momentos: um que modelos de feminilidade se consolidam (do começo do século XX ao início do ano 1960) e outro, de maior fluidez (de meados dos anos 1960 aos dias de hoje), quando ideais do período anterior são questionadas e passam a conviver com novas referências.

A segunda metade do século XX apresenta-se como referência das radicais transformações que afetaram o papel da mulher na sociedade (PINSKY & PEDRO, 2012), dentre as quais se destacam: a liberdade sexual, o advento da contracepção, o acesso à carreira profissional e à universidade, também a efetivação do direito ao voto e leis mais flexíveis para o estabelecimento do divórcio (SCOTT, 2012). No entanto, considerando o período que concerne à primeira metade desse mesmo século, observa-se uma situação distinta devido à presença de rígidos limites comportamentais e sociais impostos à mulher, que, de certa forma, endossam a conduta conservadora e patriarcal da sociedade. Sendo assim, não é que a segunda metade do século passado se demonstre como a “salvação” para a liberdade feminina, mas a maior parte das amarras do período inicial gradativamente deixa de existir (MALUF & MOTT, 2012).

Na primeira metade do século XX, ainda conforme Cf. MALUF & MOTT (2012), a

imagem social da mulher apresentava a influência dos elementos como a rotina doméstica, a beleza e submissão. A respeito da beleza, as estudiosas apontam que deveria ser obtida pela mulher em qualquer situação, seja cuidando do lar ou até mesmo em momentos de descanso. Além disso, segundo Perrot (2015), a boa aparência significa algo muito além da autoestima, pois a própria afirma que “A beleza é um capital na troca amorosa ou na empresa matrimonial.” (PERROT, 2015, p.50.)

Destacam-se o corpinho⁸, penteados e as botas de pelica⁹ até os joelhos, como os acessórios de beleza frequentemente utilizados pelas mulheres. Esses acessórios, não tão cruéis quanto o espartilho do século XIX, apresentavam-se como instrumentos de uma verdadeira “ditadura” da beleza, como mencionado anteriormente, a boa aparência é o caminho para o casamento, visto pela sociedade como o único meio da mulher alcançar respeito no âmbito público e, assim, obter posição semelhante ao do século XIX, o confinamento nas atividades que correspondem ao lar (MALUF & MOTT, 2012).

Podemos dizer que transcorreram mudanças em relação à mulher nesse período específico? Poucas e camufladas para assegurarem a sua posição inferior. Dentre essas tais mudanças, no âmbito público, destaca-se a entrada no mercado de trabalho, principalmente das mulheres oriundas de classes populares, mas com restrições que demandavam a autorização do esposo e o exercício de atividades consideradas “femininas”. Dessa maneira, trabalhavam no setor têxtil, educacional, alimentício e de confecções. (MALUF & MOTT, 2012). O acesso à educação se manifesta de forma tímida devido à pressão imposta pela sociedade para que se dedicassem apenas aos seus lares. (SCOTT, 2012) A respeito da participação feminina na política, Cf. Motta (2012) assinala que o código eleitoral de 1932 assegura o direito de se candidatar aos cargos políticos e votar, mas sem obrigatoriedade.

Quanto às alterações no âmbito comportamental feminino, Pinsky (2012, p. 476) assinala que se verifica uma maior atenção para saúde feminina em virtude da incorporação, na sociedade brasileira, de valores higienistas provenientes das culturas europeias. Dessa

8

No que se refere ao termo “corpinho”, as autoras recuperam que: “Por volta de 1915 as mulheres levantavam o busto com a ajuda do espartilho. Alguns anos depois, entre 1918 e 1919, os seios ficaram mais livres e achatados com a introdução do ‘corpinho’ [...]” (ROUPAS BRANCAS DE PREÇO MÓDICO apud MALUF & MOTT, p.396)

9

Tais botas surgem no seguinte contexto: “De um lado a revolução dos costumes subia a barra da saia. Do outro, a moral rigorosa inventava a moda que iria cobrir com botinhas de cano alto o pedaço da canela exposta. Quanto mais curtas as saias, mais longas as ‘pelicanas botinas’ [...]” (O CALÇADO FEMININO apud MALUF & MOTT, 2012, p.373)

forma, as atividades físicas e o conhecimento do próprio corpo tornaram-se aspectos necessários para as mulheres, mas não livres de restrições, isto é, nem todas as atividades físicas poderiam ser praticadas e os ensinamentos de ordem sexual não poderiam infligir os princípios morais da sociedade. Ainda segundo Pinsky (2012, p. 476), de modo específico:

Para médicos e higienistas, mulher que se preze precisa ser saudável, sair de casa e fazer exercícios físicos adequados a sua “natureza”, como uma ginástica leve, um joguinho de tênis, natação sem excessos, passeios a pé ou de bicicleta. Tais hábitos combatem o ócio e os excessos mundanos de juventude, assim como a tendência ao adultério das esposas entediadas- defendiam os doutores diante dos antiquados [...].

Os novos hábitos de saúde, apesar de serem designados pelos médicos e higienistas como instrumentos para combaterem “os excessos mundanos de juventude”, contribuíram para que as mulheres almejassem progressivamente um aspecto jovial, por conseguinte desprezasse as alterações causadas na velhice. Por outro lado, a maioria das velhas senhoras da sociedade, ainda vinculada aos costumes do século XIX, não se sentia afetada pelos novos hábitos e mesmo não ocupando um espaço reconhecido socialmente, que oscilava entre a afetuosa avó e a chefe de família comumente observada na camada popular, recriminava o avanço dos progressistas do período (MOTTA, 2012).

Diante do quadro de avanços e retrocessos, em relação à posição social da mulher no Brasil, na primeira metade do século XX, torna-se bastante evidente o que Perrot (2015, p.16-17) assinala como característica comum ao comportamento feminino ao longo do processo histórico ocidental: “As mulheres são menos vistas no espaço público [...] Elas atuam em família, confinadas em casa, ou no que serve de casa. São invisíveis. Em muitas sociedades, a invisibilidade e o silêncio das mulheres fazem parte da ordem das coisas. [...]”. Essa forma de atuação das mulheres dificultou o protagonismo feminino na sociedade e se apresentou como resultante de uma organização social ocidental em que subjaz a ascendência da figura masculina nos setores políticos, econômicos e sociais (Cf. PERROT, 2015).

Sobretudo essa perspectiva, remontada por Perrot (2015), estabelece uma relação ainda mais direta com a legislação brasileira de 1916 em que consta a especificação dos papéis femininos e masculinos no contexto da relação conjugal. Segundo esse mesmo código civil, espera-se que o marido atue no âmbito público como provedor, trabalhador e cidadão. Em contrapartida, das esposas, que cuide do íntimo dos seus lares, ou seja, das tarefas domésticas, dos filhos e do bem-estar do marido. Assim, firma-se uma relação

desigual para solucionar a instabilidade de costumes gerada pelas mudanças tecnológicas, científicas e sociais provenientes do desenvolvimento industrial brasileiro. Portanto, nas relações conjugais, a ocorrência da igualdade entre os cônjuges era sinônimo de mulheres que desonram o seu marido, por conseguinte fere a moral, e de homens incapazes assim como fracassados moralmente (CF. MALUF & MOTT, 2012, p.379-381).

Nesse contexto, asseguram-se o sufocamento da mulher e a hegemonia do homem, ainda segundo Perrot (2015), Maluf & Mott (2012), Costa (2002) as teorias biológicas e conservadoras defendiam que o homem apresentava espontaneamente uma estrutura biológica superior, sobretudo cognitiva, portanto os assuntos “maiores”, ou seja, produções científicas e artísticas; demandas econômicas e sociopolíticas eram da sua alçada. Além do mais, em decorrência de tal disparidade social, no início do século XX, constrói-se um ambiente industrial eminentemente masculino, que oferecia uma maior resistência às mulheres, em paralelo com o agrário, que ainda aceitava a supervisão das mulheres na ausência dos maridos (Cf. COSTA, 2002).

Dessa forma, na passagem do século XIX para XX, as diferenças entre homens e mulheres são demonstradas de modo incisivo em qualquer âmbito da sociedade, justamente para que os limites não sejam destruídos ou infligidos. Por conseguinte, nesse período, quando as mulheres e os homens seguiam na contramão das regras impostas, sofriam acentuada hostilidade por parte da sociedade. No entanto, é importante destacar que a mulher se encontrava em uma situação de maior vulnerabilidade, porque a mídia (rádio e revistas) e o Estado difundiam um papel social de dependência da figura masculina, bem como limitava a realização feminina por meio da superestimação do casamento e da construção de um lar (Cf. MALUF & MOTT, 2012).

Contudo, o casamento não se apresentava como um meio de ascensão apenas das mulheres, mas também dos homens, pois o dote e os bens que a esposa, eventualmente, possuísse mantinham-se sob a responsabilidade dele. Dessa forma, apesar do incentivo para o amor romântico por parte dos costumes da época, as relações econômicas ainda regiam as relações que apresentavam como propósito o casamento (HABNER, 2012). Assim, em uma sociedade que atribui tal valor ao casamento, não provoca admiração o fato de a prática da separação ser rechaçada pela sociedade e ter difícil aceitação pelo estado.

Na época, esse preconceito que suscitava a separação também está intimamente ligado à cultura cristã disseminada pela igreja católica que resistia a todo custo aos avanços

jurídicos, sobretudo a lei que retirava a validação civil do sacramento do matrimônio. Dessa forma, diante de um inimigo tão forte, o *desquite* caminhou a passos lentos, pois embora proporcionasse o afastamento dos cônjuges e o término do compartilhamento dos bens, não anulava a união na instância civil. Aliás, esse paradigma ainda se repetiu penosamente em outras constituições, e a conquista por completo da anulação do casamento aconteceu tardiamente na legislação de 1977, já no final do século (Cf. CORTÊS, 2010).

Raros casos de *desquite* obtinham aprovação perante a justiça na primeira metade do século XX. Ademais, conforme Scott (2012), o *desquite* se tornava ainda mais incomum nas classes abastadas e, principalmente, se requisitado pelas esposas. A própria Scott (2012, p. 22) assinala: “[...] as mulheres das classes médias e altas não trabalhavam fora de casa, além de enfrentarem a reprovação social por conta da separação, tinham poucas condições de [se manter e criar seus filhos] com dignidade e independência, sem ajuda de um marido ou dos pais”.

Além desses dois fatores assinalados por Scott, existe outro que se refere, segundo Maluf & Mott (2012, p.376), à deslegitimação da mulher como requerente do processo de separação devido a sua posição de inferioridade difundida pelas leis. Ademais, de acordo com as historiadoras, tal fator se apresentava como determinante para inversão do processo, pois a mulher que deveria ocupar o papel de vítima passa a ser réu e, assim, a anulação do processo acontecia irremediavelmente e a esposa estaria sujeita à violência do marido que apresentava, conforme os costumes da época, o caráter de punição pela ousadia de solicitar o processo de separação. Por conseguinte, segue abaixo o caso utilizado como exemplo pelas estudiosas:

Isso pode ser atestado, por exemplo, no processo que se seguiu ao pedido de separação de Cora de Magalhães, ocorrido na cidade de São Paulo em 1928. Ela propusera ação de *desquite* alegando, entre outros problemas conjugais, que levava uma vida de vexames e humilhações. O marido, Manoel Martins Erichsen, contra-atacou solicitando a reconvenção do processo- recurso que o transformava de réu em vítima. Erichsen inverteu os papéis, acusando a esposa de tê-lo injuriado gravemente ao recusar-se a viver em sua companhia onde ele determinasse, de ter lhe usurpado o pálio poder (ao internar em um colégio, sem sua autorização, uma das filhas do casal) e de tê-lo impedido de se encontrar com os filhos. A ação de Cora foi repelida com unanimidade, enquanto a reconvenção foi julgada procedente. (MALUF & MOTT, 2012, p.376-377.)

Entretanto, ao contrário da situação dos indivíduos de elite, a classe popular tendia a estabelecer relações mais voláteis e que não necessariamente apresentavam registro civil, pois, mesmo apresentando semelhante medidas de punição das mulheres, as regras de

costumes se delineavam menos rígidas (PINSKY, 2012). Além do mais, existia uma pressão da sociedade em encaixar as relações em um padrão e criar um temor a respeito da separação. Revistas como **Cigarra**, **Feminina**, **O Cruzeiro** e o **Jornal das Moças** lançavam milhares de receitas para ser uma boa esposa, dona de casa e mãe. Ademais, matérias que reforçavam a culpabilidade feminina em casos de infidelidade e intransigência dos maridos (LUCA, 2012).

A partir dessas veiculações da imprensa, observa-se que a sociedade reclama um maior protagonismo da mulher para construção de um matrimônio harmonioso. As esposas são sobrecarregadas de funções e apresentam a tendência de se culpar em excesso quando o casamento se encontra em crise e até por atos que não cometeram como os casos de adultério cometidos por seus maridos (PINSKY, 2012). Isso porque a sociedade interpreta de modo distinto essa questão, quando praticado pela mulher, necessariamente, trata-se de uma falha de caráter imperdoável que deve ser punida a todo custo (MALUF & MOTT, 2012).

Em contrapartida o adultério masculino é julgado com flexibilidade pela sociedade, pois é interpretado tanto como o resultado de uma inadequação da esposa à satisfação sexual do marido, quanto do seu comportamento (PINSKY, 2012): “As ‘temperamentais’, as ‘egoístas’, as ‘voluntariosas’ e as ‘com excessivo espírito de independência’ são as verdadeiras culpadas pelo adultério masculino, pois, todos sabem, ‘a mulher faz o marido’.” (PINSKY, 2012, p.490).

Ainda em relação ao código civil da época, a traição masculina deve ser punida apenas se ocorrer à formação de um segundo lar. Lage & Nader (2012, p. 288) remontam um percurso bastante interessante a respeito da dúbia moralidade que regem as medidas de punição ao adultério cometido pelos cônjuges no Brasil:

Tanto nos códigos de 1830 e 1890, quanto na Consolidação das Leis Penais, de 1932, a mulher casada que cometesse adultério seria punida com pena de um a três anos de prisão. Mas o marido só incorreria nessa pena quando tivesse concubina “teúda e manteúda”, o que significa ser permitido aos homens ter amantes, desde que não as sustentassem. Essa distinção só desapareceu no Código Penal de 1940, que também reduziu a pena para detenção de 15 dias a 6 meses. Até 2005 (quando o adultério deixou de ser crime), a condenação legal da mulher adúltera legitimava, no senso comum, a violência conjugal-incluindo no limite, o assassinato “em defesa da honra”- como forma de punição privada, praticada por maridos, supostamente ou de fato, traídos.

Especificamente, apesar de no código civil de 1940, serem derrubadas as distinções de interpretação para homens e mulheres que cometeram adultério, os crimes passionais “em defesa da honra”, tendo como principal vítima a mulher, além da violência física, instrumento punitivo dos considerados “excessos” femininos (Cf. MALUF & MOTT, 2012), ocorriam de modo numeroso no século XX, sobretudo nos anos iniciais. Justamente porque essa distinção da lei não acompanhava a moral, oriunda dos costumes da sociedade deste período, que designava como boa esposa aquela que se mantinha fiel a todo custo e compreendia as relações adúlteras do marido como pertencente à índole masculina, além disso, acreditava que só poderia ser revertida com paciência e artimanhas sentimentais provenientes dela (PINSKY, 2012).

Todavia, como observado, semelhante tolerância não acontece com as mulheres, que, além de toda a violência, passam a ser rotuladas negativamente pela sociedade. Homens e mulheres são partes desiguais em qualquer contexto da sociedade brasileira do século XX, mesmo depois de conquistas mais efetivas da segunda metade desse século. No casamento, por exemplo, essa desigualdade é definida rigidamente, porque a sociedade pressiona os cônjuges para que sigam à risca seus papéis. Além disso, ao longo do percurso delineado, percebe-se que a mulher, devido ao aspecto de sacralização das suas atividades maternas e domésticas, sofreu a maior parte dessas pressões que impedem seu avanço no meio público (MALUF & MOTT, 2012).

Pode-se [...] considerar que na primeira metade do século XX, as mulheres, mantendo a mentalidade do século anterior, continuavam vistas como seres dotados de atributos de pureza e doçura, responsáveis pela preservação da família e da moral cristã, mães generosas, espíritos de sacrifício, salvadoras da pátria, o que as colocava como responsáveis por toda a beleza e bondade que deveriam impregnar a vida social. [...] na realidade, os modelos de domesticidade e o forte apelo à maternidade foram determinantes para a manutenção da subordinação feminina aos padrões sociais e morais masculinos. O discurso da pureza feminina e das suas qualidades morais armava-se de ambiguidades e prestava-se admiravelmente bem para referendar o mito da inferioridade biológica baseado nas diferenças sexuais. Esses princípios referendavam os estereótipos acerca da feminilidade de forma a justificar a exclusão das mulheres dos espaços de protagonismo social. (ALMEIDA, 2013, p.204.)

Desse modo, a supremacia da pureza feminina, presente no período de 1900-1960, referendava a mesma dicotomia — casta e impura — que compõe a imagem social da mulher nos séculos anteriores. Assim, as mulheres da sociedade brasileira se distinguiram: de um lado, as puras: moças prontas para casar assim como esposas exemplares que seguem o

padrão de comportamento imposto, de outro, as profanas figuradas pelas *biscates*¹⁰, levianas¹¹ e prostitutas. Essas mulheres, segundo a moral vigente, não seriam dignas do casamento em razão de apresentarem uma liberdade sexual semelhante à do homem. Além disso, sofriam ainda mais preconceito por serem oriundas de classes desfavorecidas (Cf. PINSKY, 2012).

No limiar entre a afirmação e o questionamento das condições atribuídas às mulheres na sociedade brasileira, a figuração artística do feminino se apresenta de maneira numerosa e diversificada. Entretanto, a maior parte das produções artísticas são criações masculinas e demonstram aspectos predominantemente românticos e idealizados na figuração da mulher seja na pintura, artes plásticas e literatura. A respeito das produções artísticas de autoria feminina, observa-se que o destaque social só ocorre a partir do modernismo, sobretudo na pintura e literatura (Cf. COSTA, 2002). Contudo, em períodos anteriores, as produções artísticas femininas eram encaradas com grande reserva e preconceito por parte dos responsáveis pela circulação artística no Brasil, por isso um número insignificante de mulheres conseguia despontar nesse cenário e tinha o devido reconhecimento. (HAHNER, 2012)

A partir desse quadro, observa-se que a figuração da mulher assume um tom particular no discurso artístico, principalmente, se considerarmos a autoria das produções. Dessa forma, nas produções realizadas pelo discurso artístico feminino, conjectura-se que a representação feminina apresenta uma tendência maior para o tratamento, em forma de conflitos e críticas à moral vigente, de questões consideradas “tabus” pela sociedade. As artistas revelam em suas obras um engajamento maior nas questões referentes à posição social da mulher na sociedade (HAHNER, 2012), porém nenhum discurso artístico seja de quem for a autoria, de acordo com as palavras de Perrot (2015, p.25): “[...] impede que a imagem da mulher seja um mistério, ora escondendo, ora revelando”.

Conforme Bueno (2006), em produções literárias da primeira metade do século XX, sobretudo a partir da década de 30, sob o viés regionalista, vislumbra-se uma significativa recorrência da figuração da mulher da camada popular que segue a insubordinação ao seu

¹⁰

Embora a pesquisadora não lance mão de uma diferenciação específica, percebe-se que a *biscate* é um tipo de mulher que tem relacionamentos com homens casados.

¹¹

No que se refere “[...] à ‘leviana’[,] está a meio caminho entre ‘a moça de família’ e a ‘prostituta’ [...]” (PINSKY, 2012, p.481).

papel social e o estereótipo da marginalização. De fato, Bueno (2006, p.303) afirma que: “Nunca se viu tanta mulher caindo na vida como no romance de 30 [...]”. Por outro lado, ampliando a perspectiva do estudioso acerca da figuração feminina nos romances de caráter urbano-social e intimista, observa-se com frequência a presença de personagens femininas oriundas da elite ou remediadas que apresentam uma instrução elevada e tendem a superestimar o casamento, demonstrando culpa quando presumem não serem boas esposas. Por fim, vale destacar a existência de outras personagens com o mesmo perfil socioeconômico, mas que criticam esse papel social da mulher.

Diante dessa perspectiva e das produções literárias desse período, percebe-se a diversidade de representações que contempla a dicotomia (instaurada pela sociedade) entre as mulheres que seguem os costumes e aquelas de conduta subversiva, porém não se sustenta que esta dicotomia seja representada de forma reduzida na narrativa (esposa x prostituta), devido à existência de personagens femininas que figuram a própria dicotomia da sociedade ou fogem dela (SANTOS, 2012). Ademais, em certas conjunturas ficcionais, os tipos de representação são resultantes das próprias “[...] projeções de seus autores no contraponto com suas personagens; [...] a dialética criador e criatura, ou criaturas e criador.” (IANNI, 2002, p.13.)

A partir dessas múltiplas representações do feminino, constata-se a presença de uma maior participação da mulher na narrativa, por conseguinte no movimento literário desse período. Bueno (2006, p.333) aponta que: “[...] figurados a partir de olhares muito diferentes, o proletário e a mulher compõem juntos, para o bem e para o mal, o movimento do romance de 30 para fora das fronteiras do umbigo da intelectualidade.” No entanto, é importante frisar que para o “proletário e a mulher”, a contribuição do movimento literário de 30 reside não apenas no fato de ocuparem a posição secundária ou de protagonista na narrativa, mas também no tratamento idealizado, pois os autores deixam transparecer as nuances das problemáticas sociais relacionadas a essas figuras por meio de uma visão plural (Cf. BUENO, 2006).

Nesse contexto, também a ficção de autoria feminina passa a ter mais espaço nas grandes editoras. Diante desse avanço, surgem nomes como: Lúcia Miguel Pereira, Clarice Lispector, Rachel de Queiroz, que em seus respectivos romances (**Maria Luísa**, **Perto do Coração Selvagem** e **As Três Marias**), traçam perfis femininos distintos, porém

como característica comum, apresentam a reflexão acerca tanto da insubordinação quanto da resignação da mulher ao seu papel social. Entretanto, não se pode afirmar que tal reflexão seja exclusivamente das obras de autoria feminina, porque também se apresenta nas produções: **Um Lugar ao Sol** e **Uma tarde, Outra tarde** dos respectivos autores Erico Verissimo e Josué Montello. Portanto, mediante essa perspectiva, as obras destacadas anteriormente são contempladas no percurso de análise que se pretende delinear.

A seleção dos romances advém dos seguintes fatores: a identificação temática com a narrativa de Vieira, isto é, as narrativas (**Maria Luísa, Perto do Coração Selvagem** e **As Três Marias, Um Lugar ao Sol** e **Uma tarde, Outra tarde**) apresentam personagens (Maria Luísa, Joana, Maria Augusta, Fernanda e Berenice) no contexto de separação, busca de autonomia social, distinção moral e adultério. Ademais, as escolhas comportamentais das personagens promovem conflitos acerca do papel feminino na ordem íntima e social, assim como estabelecem um paralelo direto com as figuras femininas de Vieira. Outro fator reside na aproximação temporal, uma vez que a maioria das narrativas pertence e tem como contexto temporal a primeira metade do século XX, além disso, ainda que **Uma tarde, Outra tarde** não corresponda, na questão da publicação, a esse período, é possível visualizar que tal narrativa apresenta boa parte da caracterização da personagem Berenice relacionada aos costumes do período destacado. Sendo assim, por meio desses aspectos, considera-se que essa seleção de romances favorece o desenvolvimento de uma análise histórico-comparativa que enriquece as perspectivas acerca das personagens de Vieira e desenvolve pontos de discussões relevantes.

Diante disso, iniciando o pequeno panorama de representação da mulher, destaca-se o romance **Maria Luísa** (1933), da escritora Lúcia Miguel Pereira, em que se observa a existência de um tipo feminino que se limita ao papel social de esposa, assim como de dona de casa, refletindo, assim, a subordinação da mulher (BILENKY, 1990). Além disso, ainda segundo Bilenky (1990, p. 127), essa condição da mulher, presente na figuração feminina da autora, é ainda mais patente em outras produções, pois os tipos femininos criados pela escritora apresentam certa resistência aos novos costumes femininos:

Suas personagens situam-se no conflito entre o sentimento atávico, legado pela tradição cultural que pesa sobre a mulher e o sentimento do novo e dinâmico dos tempos modernos. A escritora, porém, não se deixa levar pelo entusiasmo da nova mulher. Ao contrário, escritora da dúvida, questiona este momento grávido de novas potencialidades. Reconhece e identifica o peso que tem a história e a herança cultural que ameaçam a instalação repentina do novo. São personagens que se debatem entre o que são e o que desejam ser. (BILENKY, 1990, p.127)

Sobretudo, no romance **Maria Luísa**, que apresenta um caráter psicologizante, a protagonista, de nome idêntico ao do romance, mantém uma relação exacerbada com essa “tradição” por causa do seu fanatismo religioso de caráter católico, da educação que recebera quando jovem e da classe social abastada a que pertence. É importante também destacar que já no início do romance, a exaltação do caráter da protagonista, por parte do marido (Artur), reforça tal postura conservadora, pois os valores acentuados (por ele) se enquadram perfeitamente na conduta feminina tradicional, por sinal, amplamente cobrada às mulheres na sociedade da primeira metade do século XX.

Uma mulher como poucas. Admirável. Perfeita. Perfeitíssima. Boa filha, esposa exemplar, mãe cuidadosa, excelente dona de casa. Em tudo, cumpria rigorosamente as suas obrigações. Das minúcias do seu interior ao mais grave problema da vida do casal, tudo merecia a sua atenção, tudo resolvia com critério e acerto. (PEREIRA, 2006, p.14)

Sendo assim, torna-se evidente que a relação da protagonista com o conservadorismo é um ponto-chave não só para caracterização de Maria Luísa, mas para a própria construção da diegese do romance, isto é, tal ligação não está limitada a um só capítulo e perpassa todo desenrolar da diegese, atuando como uma linha que norteia o desencadeamento das ações. Além do mais, a partir do segundo capítulo, observa-se que o narrador de tipo indefinido na narrativa —, pois assume uma postura que se mescla a heterodiegética, autodiegética e homodiegética¹² — não se detém com afincamento a determinados acontecimentos ou traços da personalidade da protagonista, que não tenha a pretensão de aprofundar ou contrapor-se à sua postura conservadora.

Dessa forma, segundo os apontamentos críticos de Bueno (2006), Santos (2012) e Bilenky (1990), no segundo capítulo, a caracterização de Lola (cunhada extrovertida da protagonista) é realizada em paralelo com o comportamento conservador de Maria Luísa, portanto conflitando a postura da última: “Muito graciosa, muito loira, muito redondinha, com um ar de boneca, Lola destilava perfume e frivolidade. Destoava de Maria Luísa [...] silogismo vivo. E insofismável. As palavras vaporosas de Lola solidificavam-se ao baterem na zona pétrea da cunhada [...]” (PEREIRA, 2006, p. 17) Ainda conforme os autores, a tese de o conservadorismo irradiar as ações narrativas, aliás, torna-se ainda mais

¹²

Dessa forma, o lugar de fala do narrador heterodiegético do romance é fundido com o da protagonista Maria Luísa e com o do personagem Artur.

patente a partir dos acontecimentos expostos nos capítulos consecutivos como a rememoração da postura aristocrática do pai de Maria Luísa, o relato da educação rígida transmitida a protagonista pela mãe e tia, o convívio por meio de regras administradas por Maria Luísa, que regravam os filhos e o marido, o envolvimento dela com Flávio (amigo do marido), assim como o seu afastamento devido à dor moral que a traição provocara nela e, conseqüentemente, o retorno à família “orquestrado” pela culpa.

Diante deste quadro, após a volta de Maria Luísa ao seio familiar, também se destacam como eventos que alimentam a trama na segunda parte da narrativa: a extrema apatia da protagonista em meio aos afazeres domésticos cotidianos, além do mais, a suspeita, por parte do marido, de uma possível doença por causa do estado dela e a suposição acerca dos possíveis motivos que a levou para tal situação: “Talvez ela se sentisse ainda ofendida por umas palavras inconsideradas que lhe haviam escapado [...] ter sabido das suas noitadas [...] ser tudo causado, como sustentava a sogra, por um surto de gênio herdado do pai.” (PEREIRA, 2006, p.91). Ademais, perante essa conjuntura ocorre o aparente “desaparecimento” do amigo de Artur e ex- amante da protagonista, pois suas visitas passam a ser escassas e, por conseguinte, depois de uma rápida despedida, acontece o embarque definitivo dele.

Em seguida, Maria Luísa tenta se inserir na rotina familiar com o mesmo ânimo de antes, mas continua sendo prejudicada pela culpa da traição. A reviravolta da protagonista só acontece quando ela frequenta “[...] uma reunião da liga de senhoras de que fazia parte.” (PEREIRA, 2006, p.99). Isso porque descobre que pode dissimular os sentimentos conflitantes: “Se penetrasse na vida secreta dos que a rodeavam, encontraria [...] situações semelhantes à sua, talvez. Mas nem transpareciam [...]. Davam-lhes apenas a importância que mereciam. Ela os imitaria, de ora em diante. Aceitaria os fatos consumados. De que lhe serviria estar a se martirizar?” (PEREIRA, 2006, p.100.) Assim, a protagonista começa a diminuir o remorso da traição e passa a melhorar sua relação com os familiares, porém, em muitos momentos, ainda se apresenta hostil com seu marido; além disso, encontra-se amedrontada com a possível descoberta da traição por parte dos parentes (SANTOS, 2012).

Nesse impasse, Maria Luísa descobre os casos extraconjugais de Artur e, a partir disso, realiza grande avanço para a sua estabilidade no meio familiar e na relação com o marido. Ao longo desse processo, tendo como foco a busca pela serenidade e o bom convívio na família, que anteriormente a completava, também conta com a ajuda da religião e nas inúmeras recaídas sofridas, trata de superá-las. Dessa forma, mediante a atual

conjuntura da protagonista, Artur passa a vê-la da seguinte maneira: “Nunca a conhecera tão paciente, de um trato tão ameno como nesses últimos tempos. Egoistamente, pensava que a doença, ou o que quer que fosse que a mudara, o havia feito para melhor.” (PEREIRA, 2006, p.114.)

Próximo ao final da narrativa, outros acontecimentos movimentam a vida da protagonista como a preparação dos vestidos para a primeira comunhão das meninas e, por meio dessa tarefa, o encontro com uma ceguinha que acreditava ser curada no momento que recebesse a hóstia pela primeira vez. Sobretudo nessa ocasião, quando não se realiza o milagre esperado, a resignação da ceguinha encanta a mulher que no momento guarda as palavras da menina: “— Não faz mal, Mamãe, não foi desta vez, mas há de ser de outra...” (PEREIRA, 2006, p. 130). Para mais, ocorre à ida de Maria Luísa juntamente com seu marido e filhos para Petrópolis, lugar em que ela entra em conflito ao perceber uma alteração na maneira de julgar as pessoas, pois expõe a Artur o desejo de chamar a filha de Lola, que se afastava anteriormente pelo fato de que a protagonista recriminava sua mãe devido à conduta libertina (BUENO, 2006). Por fim, após esse episódio, o romance se finda no momento em que a esposa de Artur sente que pode viver como anteriormente, ou seja, extremamente devotada ao lar e a religião, além disso, lidar com a culpa (SANTOS, 2012).

Sendo assim, a mulher encara a situação de adultério como uma provação religiosa e, mesmo consciente dos defeitos do marido, não é capaz de assimilar totalmente o ato da traição como uma resposta. Interessante é que a personagem Renata, do romance **A Ladeira da Memória** de Vieira, um dos objetos de análise que compõe o foco do presente estudo, também se apresenta imersa na situação do adultério e de incompatibilidade com o comportamento do marido. Entretanto, com o desenrolar da narrativa, ela demonstra uma interpretação que difere acentuadamente da protagonista de Lúcia Miguel Pereira, inclusive o adultério em Vieira se apresenta sustentado por uma paixão sincera e a figuração de Renata corresponde a de uma mulher que extrapola o espaço doméstico.

Portanto, a personagem de **A Ladeira da Memória**, ao longo da narrativa, começa a compreender a traição sem o caráter punitivo religioso e passa a considerar como fatores influenciadores o amor que sente por Jorge, além do mais, o descaso do marido. Ademais, Renata se demonstra tão certa das suas próprias convicções que afasta qualquer possibilidade de reconciliação e decide solicitar o divórcio judicial. Para ela, a sua satisfação amorosa e de liberdade do casamento insucedido é mais importante do que o fracassado lar construído,

assim como o status de esposa.

A respeito do comportamento da Maria Luísa, percebe-se que as características como o apego às tradições cristãs e da sociedade— que exigem uma esposa e mãe impecável — impedem a aceitação da sua nova condição, de desvio das fronteiras do lar, provocada pelo ato de traição praticado com o amigo de seu esposo (BUENO, 2006): “[...] no céu inatingível, um Deus vingador assistia[...]esperando sua hora[...]...os seus filhos...[...]Como os defender? Não se julgava digna de os tocar, sequer. Mas era por causa deles, e graças a ele, que ia tentando continuar a vida [...].” (PEREIRA, 2006, p.80) Assim, a personagem passa a se culpar excessivamente e a domesticar os seus novos desejos para que retorne ao papel da mãe exemplar e, conseqüentemente, esposa, ou seja, modelos difundidos tanto pela legislação como costumes correspondentes ao início do século XX, por sinal, também dimensão temporal da diegese (PINSKY, 2012, p.486).

Diante desses traços comportamentais da protagonista, típico de “[...] heroínas vitimizadas, da abnegação sensível [...]” (HOLANDA apud CHIAPPINI, 2002, p. 172), além de figurar os efeitos da dupla moral sexual presente nos costumes da sociedade do início do século XX, torna evidente o “vazio” de sua existência, pois superestima a moral cristã e a condição que ocupa perante a sociedade em face do seu “eu”, assim como das suas descobertas; por conseguinte, a protagonista se insere em um processo de apagamento da sua singularidade (Cf. SANTOS, 2012). Na seguinte passagem do romance, o narrador apresenta as implicações envolvidas na decisão da protagonista (de findar a relação adúltera que mantinha) e ilustra bem a postura de apagamento adotada:

Teve a coragem de romper, antes que ele o fizesse, para salvar uns restos de dignidade.

Dignidade? Mas ela teria dignidade? Amor próprio, talvez...

Só ele o amor próprio, a salvara desse indivíduo que desprezava, que a humilhava, que a revoltava, mas que completava bem a mulher nova, pervertida e animalizada que sentia debater-se dentro de si.

A evolução fora invertida, e a borboleta retrocedera em lagarta.

E afundava-se no casulo do seu pecado — do pecado em que se comprazia. (PEREIRA, 2006, p. 79.)

Nesse sentido, se a “evolução fora invertida” na trajetória da protagonista do romance de Lúcia Miguel Pereira, caminho inverso vislumbra-se ao considerarmos a protagonista Joana, do romance **Perto do Coração Selvagem** (1944) de Clarice Lispector.

Inclusive, embora a protagonista também seja uma “heroína vitimizada”, isto é, torna-se órfã cedo e demonstra um sentimento de culpa por não se inserir totalmente nos moldes patriarcais (DOUGLASS, 1990, p.73); ela, diferentemente do comportamento de Maria Luísa, apresenta as suas culpas e medos não como componentes de sanção, e sim como aspectos motivadores tanto à liberdade quanto para atingir o conhecimento de si mesmo. Ademais, a sua individualidade se sobrepõe ao coletivo na medida em que guia suas descobertas a partir da obstinação interior:

Buscar a base do egoísmo: tudo o que não sou não pode me interessar, há impossibilidade de ser além do que se é- no entanto eu me ultrapasso mesmo sem o delírio, sou mais do que eu quase normalmente-; tenho um corpo e tudo o que eu fizer é continuação de meu começo; se a civilização dos Maias não me interessa é porque nada tenho dentro de mim que se possa unir aos seus baixos-relevos; aceito tudo o que vem de mim porque não tenho conhecimento das causas e é possível que esteja pisando no vital sem saber [...] (LISPECTOR, 1990, p. 27.)

No romance, a infância, juventude e a fase adulta da protagonista são contempladas na diegese e narradas em forma episódica, pois a narrativa é dividida em duas partes em que há uma ida e volta do narrador, por sinal, — oscilando entre heterodiegético e autodiegético — tanto para a infância, quanto para outras fases (Housiasson, 1990), ou seja, não existe uma parte específica da narrativa que explore apenas uma fase da protagonista. Dessa forma, segundo Housiasson (1990, p.174) ocorre: “[...] uma espécie de colagem de imagens infantis e juvenis alternadas com outras de momentos de sua vida adulta, depois de casada”. Isso resulta em um tempo narrativo difuso e suscita a montagem de um verdadeiro, conforme Housiasson (1990), “quebra-cabeça” de emoções, experiências e devaneios da protagonista, inseridos em um contexto dialético de descoberta da sua posição, que se manifestam: “feminina [...] antifeminina [...] e antipatriarcal ou feminista” perante o mundo (DOUGLASS, 1990, p.73).

Conforme demonstrado e na esteira do que afirma Douglass (1990, p. 78), Lispector leva ao extremo a estrutura do romance moderno que, segundo Lukács (2009, p.91): “[...] é a forma da aventura do valor próprio da interioridade, seu conteúdo é a história da alma que sai a campo para conhecer a si mesma, que busca aventuras para por elas ser provada e, pondo-se à prova, encontrar a sua própria essência [...]”. A escritora apresenta a procura como processo que não se finda, porque a “essência” da protagonista, apesar de se afirmar dialeticamente ao final da narrativa, conforme mencionado, projeta-se para uma nova condição: “[...] E um dia virá, sim, um dia virá em mim à capacidade tão vermelha e

afirmativa quanto clara e suave, um dia o que eu fizer será cegamente seguramente inconscientemente, pisando em mim, na minha verdade [...]” (LISPECTOR, 1990, p. 224). Tal processo de busca é também endossado pelo tipo de linguagem da protagonista na medida em que a redução de pontuação e fluidez verbal refletem a avidez dela para elevar a primeiro plano a sua verdadeira “essência”.

A respeito especificamente da história que é narrada em **Perto do Coração Selvagem**, percebe-se que se inicia com as memórias de Joana acerca do pai, particularmente dos momentos lúdicos e de convivência. Em seguida, sentimentos obscuros: egoísmo, maldade, violência, oriundos do presente da protagonista, entrelaçam-se com lembranças da difícil relação com sua tia e marido. Ademais, Joana torna a lembrar do pai e, principalmente, de uma conversa (sobre sua mãe) que ela teve com o amigo dele: Elza, caracterizada da seguinte forma pela ótica do pai: “Tão rápida e áspera nas conclusões, tão independente e amarga que da primeira vez em que falamos chamei-a de bruta!” (LISPECTOR, 1990, p.35.)

Na sequência, entra em cena a vivência de Joana quando criança na escola, sobretudo da questão do resultado da felicidade, que problematiza em companhia da professora, assim como da lembrança da resistência que apresentava, nesse período, para projetar o futuro e se entregar a diversão. Depois, a protagonista retorna novamente ao que se pode inferir como o seu presente e à medida que passeia junto a Otávio, o leitor passa a ter a dimensão asfixiante e intensa da relação dos dois, que oscilava entre o amor e o sofrimento.

No seguinte fragmento da narrativa, existe uma quebra acentuada no tempo da diegese e o narrador começa a remontar o comportamento de Joana, posteriormente a morte do pai, além disso, descreve as características da tia, responsável pela guarda da protagonista e, por último, também relata a aversão que a própria sente pela tia. Ademais, em virtude do narrador adotar mais uma vez o mecanismo episódico para narrar as fases da vida de Joana, observa-se que, no decorrer da narração, existe a exploração dos sentimentos e emoções da protagonista, assim como a presença de um diálogo em que apresenta a reflexão dos tempos de infância dela juntamente ao do seu marido:

Não... O que mais poderiam fazer comigo? Ter tido uma infância não é o máximo? Ninguém conseguiria tirá-la de mim...-e nesse instante já começara a ouvir-se, curiosa.

— Eu não voltaria um momento à minha meninice, continuara Otávio absorto,

certamente pensando no tempo de sua prima Isabel e da doce Lídia. Nem um instante sequer. (LISPECTOR,1990.)

Em seguida, na narrativa, constam flashes de situações constrangedoras vivenciadas por Joana na adolescência: o roubo do livro em uma biblioteca e, por conseguinte, a repreensão de tal atitude pela tia, além disso, o conhecimento da aversão ao seu comportamento e da decisão em direcioná-la ao internato, que partem dessa mesma tia. Ainda se faz a narração do flerte da protagonista com o professor e o descobrimento dessa prematura relação por parte da esposa dele. Posteriormente, o narrador afasta-se da infância e da adolescência de Joana, narrando uma conversa dela com uma mulher—citada como “A Mulher da Voz”—sobre casamento, solidão e o estado de viuvez.

No decorrer da narrativa, o foco se desloca para o passado de Otávio, esposo de Joana, e contempla a sua conduta dentro do relacionamento que mantinha com ela: “[...] Não era como mulher, não era assim, cedida, que ele a queria... Precisava-a fria e segura. Para que ele pudesse dizer como em pequeno, refugiado e quase vitorioso: a culpa não é minha.... [...] pensava que ao lado de Joana poderia continuar a pecar” (LISPECTOR, 1990, p. 110-111). Além disso, depois de se efetivar o casamento, existem descrições da protagonista acerca da infeliz rotina de casada que vivenciava: “Nunca terei pois uma diretriz, pensava meses depois de casada. Resvalo de uma verdade a outra, sempre esquecida da primeira, sempre insatisfeita. [...] Era sempre inútil ter sido feliz ou infeliz. E mesmo ter amado. Nenhuma felicidade tinha ou infelicidade tinha sido tão forte [...]” (LISPECTOR, 1990,p.115-116.)

Em relação à segunda parte do romance—em particular, no seu início—, o casamento ainda permanece sendo contemplado pela ótica da protagonista, mas com uma maior intensidade na sua insatisfação com a condição de esposa. Nessa passagem, existe a exploração de várias sensações e pensamentos suscitados pelo casamento que indicam o seu incômodo com a falta de liberdade e o apagamento da sua individualidade. Logo após, Joana volta no tempo, precisamente no período que antecede seu casamento, e decide encontrar o antigo professor, por qual alimentava uma paixão platônica na adolescência, segundo ela: “Subitamente precisara encontrá-lo, senti-lo firme e frio antes de ir embora. Porque de algum modo parecia-lhe estar traindo toda a sua vida passada com o casamento. Queria rever o professor, sentir seu apoio. E quando lhe surgiu a idéia de visitá-lo, acalmara-se aliviada. ” (LISPECTOR, 1990, p.127.)

Adiante, Otávio retorna à diegese e traz a reflexão de questões de ordem existencial, comportamental, emocional que figuram em seu íntimo e, na narrativa, apresentam-se

também ligadas ao convívio junto a sua esposa, assim como a relação extraconjugal mantida com Lília. A passagem destacada a seguir ilustra tal quadro indicado: “[...] se Lília não estivesse [...], se Joana não fosse mulher e ele homem, se...oh, Deus, se tudo...que faria? Não, Não “que faria”, mas a quem se dirigiria, como se moveria?” (LISPECTOR, 1990, p. 134.) Para mais, ao final da reflexão desenvolvida pelo personagem, observa-se a presença de um diálogo, em que ele realiza o seguinte questionamento a sua amante (Lília): “Não tem medo de que eu deixe você? [...]” (LISPECTOR, 1990, p.141.) Na sequência, a mulher, por sua vez, nega qualquer sentimento de receio em face da situação e, como progresso da conversação, envereda a pensar na gestação do filho que carrega dele, assim como o próprio Otávio começa a refletir sobre a gravidez.

Posteriormente, a atmosfera inebriante do delírio passa a figurar na narrativa, pois Joana apresenta pensamentos — acerca do comportamento de Otávio e também a respeito do amor que sente por ele — que se confundem com os seus sonhos. Todavia, no fragmento seguinte, tal atmosfera se dissipa e a protagonista atende ao pedido de Lília para visitá-la (LISPECTOR, 1990, p. 156). Sendo assim, essas mulheres travam um longo diálogo em que aflora tudo o que estava oculto: como a traição de Otávio, a gravidez de Lília, o desprezo de Otávio por Joana, o sonho de Lília em formar uma família com o seu primo e a dificuldade de Joana em lidar com o amor que sente pelo até então marido. Em seguida, a protagonista sai da casa de Lília e, em meio à sua lembrança do dia anterior vivenciado em companhia de Otávio, encontra um homem desconhecido que logo lhe oferece guarida e a partir disso, passa a ter uma relação amorosa com ele, antes mesmo do marido confirmar a separação.

No entanto, tal situação não se sustenta durante muito tempo, porque, supostamente após uma discussão com Joana, Otávio decide viver definitivamente com Lília, além disso, o amante da protagonista, figurado na narrativa de forma misteriosa e referenciado apenas como “homem”, viaja, porém, promete que voltará: “Tive que ir embora por um tempo, tive que ir, vieram me buscar, Joana. Eu volto, eu volto, espere por mim. [...]” (LISPECTOR, 1990, p. 207.) Além disso, diante dessas perdas, Joana não se deixa abater, pois chega à conclusão de que tanto esses acontecimentos, como os outros (gravidez da amante, traição) compõem o arsenal de experiências necessárias para que seja real a sua liberdade, ademais, em virtude dessa compreensão, ela parte, ao final do romance, para uma viagem guiada apenas pelo seu espírito livre (DOUGLASS, 1990).

No que se refere ao perfil de Joana, apreende-se que é uma mulher de sensualidade

ora primitiva, devido ao seu contato com a natureza; ora intelectual, visto que sua inteligência, acima da média, desafia e encanta figuras masculinas como seu professor e marido. (HOUSIASSON,1990). Além disso, apesar de seus caracteres físicos serem pouco delineados ao longo da narrativa, é possível identificá-los de maneira precisa na projeção do companheiro Otávio, que destaca os traços rudimentares e de pouca feminilidade da jovem protagonista: “[...] o modo como andava. Sem ternura e gosto pelo próprio corpo, mas jogando-o como uma afronta aos olhos de todos, friamente. [...] Aquelas linhas de Joana, frágeis, um esboço, eram desconfortáveis. [...] Não era bonita, fina demais. ” (LISPECTOR, 1990, p.105.)

Em relação à conduta da personagem, percebe-se o predomínio da racionalidade e da frieza na medida em que a protagonista reflete mais as emoções do que puramente as sente. Principalmente, quando lida com situações delicadas: as aparentes relações extraconjugais mantidas por ela e seu marido, a gravidez de Lídia, o fim do casamento e a partida do amante, que como mencionado anteriormente, acabam sendo compreendidas como acontecimentos necessários para o seu avanço em direção à conquista da liberdade, que até então era reclamada desde cedo em seu ‘ser’ (LISPECTOR,1990). Ademais, figurada na narrativa pela seguinte decisão: “[...] Não fugir, mas ir”. Usar o dinheiro intocado do pai, a herança até agora abandonada, e andar, andar, ser humilde, sofrer, abalar-se na base, sem esperanças. Sobre tudo sem esperanças.”(LISPECTOR,1990, p. 218.) Dessa forma, Joana sela um futuro autônomo e em consonância com o seu autodescobrimento (DOUGLASS,1990).

Clarice cria uma personagem que efetiva o seu processo de autonomia e apresenta seu pensamento, no decorrer da narrativa, acentuadamente pautado no feminismo (DOUGLASS, 1990). Além do mais, a autora não só oferece protagonismo a personagem, mais voz. Tais características atuam como principais contrapontos às personagens de Vieira que tentam, porém, não conseguem se libertar das amarras do destino e da tradição, ademais, são bastante moldadas na narrativa pelo ponto de vista de outros personagens. No entanto, vale frisar que mesmo tendo motivações diferentes, a luta de Joana pela autonomia social dialoga com a de Renata, sobretudo devido à postura forte que ambas assumem para conseguirem.

Em síntese, o modo de representação ficcional de Joana segue uma linha instável, isto é, por um lado a protagonista se revela, por outro se esconde, pois ela constrói e reconstrói várias identidades a fim de que se encontre (HOUSIASSON, 1990, p. 174). Além disso, considerando como parâmetro o ano de publicação do romance, visto que a narração

não se localiza em um tempo histórico demarcado, e por meio da análise do romance, assim como do estudo de Douglass (1990), observa-se como a postura e o perfil da protagonista Joana compõem um tipo feminino que foge do padrão da bela mulher confinada ao lar, ou seja, aquela que reprime seus desejos e tem a sua identificação íntima e social no seu papel de esposa. Por conseguinte, também conforme Hosiasson (1990), tal tipo feminino, construído por Clarice, projeta uma liberdade moral e sexual que se aproxima da defendida pela postura feminista ainda discreta na sociedade brasileira do ano de 1944, mas que se consolidará a partir dos anos finais do século XX e o início do posterior.

Em relação ao perfil feminino da protagonista Maria Augusta (Guta), pertencente ao romance **As Três Marias** (1939) da escritora Rachel de Queiroz, observa-se que se situa entre a transgressão de Joana e o conservadorismo de Maria Luísa. Ademais, a protagonista é figurada em um contexto de memórias (narradas de maneira autodiegética) que remontam tanto a sua adolescência no internato do colégio de Freiras na cidade de Fortaleza, região do Ceará, quanto à iniciação no mundo adulto, que sobretudo, ocupa-se da vivência longe da família e como datilógrafa na mesma cidade, por sinal, ponto específico em que, conforme Castello (1981,p.9), “[...]o romance se abre para o problema da emancipação da mulher, aprisionada pela ordem externa imposta por estruturas tradicionais. [...] E nesse caso, o individual se converte em matriz de desdobramentos múltiplos”.

Ainda de acordo com a perspectiva de Castello (1981), que sugere revisitar tal questão da emancipação à luz da História e, por conseguinte, considerando a data de publicação do romance, percebe-se que a emancipação feminina no período de 1939, além de ser vista com receio pela sociedade, não se efetiva por completo. Nesse contexto, apesar do direito ao voto, trabalho e a luta feminista em prol da independência feminina absoluta, a mulher, para ser respeitada na sociedade desse período, tinha que ser submissa à vontade e aos “cuidados” da figura paterna ou do esposo (SOIHET,2012).

Diante desse quadro histórico, a experiência emancipatória da protagonista Maria Augusta é destacada na seguinte passagem, que se refere ao desconforto da sua volta ao cotidiano familiar no Crato (interior do Ceará): “[...] achesse aqueles meses em casa como um hotel, como numa estação de passagem. Envergonhava-me dizer, mas não considerava aquilo o meu lar, ou pior não tinha necessidade de lar, e tudo me parecia aborrecido, monótono e intruso.” (QUEIROZ, 1981, p.57.) Assim, tal situação se apresenta como algo que raramente ocorre na sociedade, principalmente se considerarmos o contexto nordestino de tradições patriarcais que regem, de forma absoluta, o universo feminino. A razão para a emancipação da protagonista foge da questão de ordem financeira, comum em

classes menos favorecidas.

Nesse sentido, de modo imediato, nota-se que o comportamento de Maria Augusta incide no desvio da condição submissa feminina: “[...] quando vi no jornal o edital de um concurso para datilógrafo em Fortaleza, agarrei-me [...] com tanta tenacidade e energia que
¹³ Madrinha cedeu, papai cedeu, trouxe-me para fazer o concurso, visitou amigos, conseguiu a nomeação. [...]” (QUEIROZ, 1981, p.60). Para a protagonista, o trabalho como datilógrafa figura a independência social que tanto almejava. Quando ela inicia esse ofício em uma repartição do estado e passa a viver sozinha em uma pensão na cidade de Fortaleza, sente que: “[...] a felicidade começava [...]”(QUEIROZ,1981,p.60) e o processo de libertação da família e raízes finalmente se consolidava (QUEIROZ, 1981,p.60).

À medida que se desenvolve a narrativa, a postura independente da protagonista realiza um contraponto com os perfis femininos das personagens do romance: Maria da Glória e Maria José, amigas desde os tempos de internato¹⁴. Assim, a autonomia de Maria Augusta segue na contramão tanto da resignação de Maria da Glória, que não apresenta reflexão sobre sua posição social e se satisfaz: “[...] com o papel que lhe cai por sorte, e trata apenas de sair bem” (QUEIROZ, 1981, p. 99), quanto do medo de tudo e todos da professorinha Maria José, mulher apegada à religião e a solteirice convicta.

Por outro lado, essas personagens influenciam no comportamento de Maria Augusta, sobretudo, a forma como a amiga Maria da Glória passa de órfã para mãe, “[...] esposa, rainha e amante, [com] toda submissão e amor [...]” (QUEIROZ, 1981, p. 99), inserindo-se com “louvor” no padrão superestimado pela sociedade. Assim, a partir desse comportamento da amiga, a protagonista sente um acentuado conflito e culpa, porque ao contrário dela, ocupa um lugar à margem da sociedade devido a sua independência e ao fato de apresentar dificuldade de se moldar ao papel feminino que lhe cabe na sociedade. Portanto, essas constatações, motivadas pelo comportamento de Glória, promovem uma busca da protagonista para se encaixar no papel seja de esposa ou ao menos de amante.

No entanto, essa busca de Guta é fadada à ruína, em virtude de que, ao se relacionar com Raul (homem casado), não consegue se desvincular do julgamento moral da sociedade e

¹³ Guta chamava dessa forma sua madrastra, porque esta não admitia ser chamada de mãe e sugeriu que fosse madrinha de crisma (sacramento católico considerado um segundo batizado).

¹⁴ Período em que a protagonista do romance construiu um forte laço de amizade com as também alunas: Maria da Glória e Maria José. Além disso, tal laço entre as personagens rendeu o apelido “ As três Marias” que se configura título do romance.

apresentava desconforto com a objetificação que residia no desejo sexual dele. Quanto à sua relação com Isaac, mantida durante uma viagem ao Rio de Janeiro, não houve perspectiva de futuro. Visto que apesar de os dois estarem aparentemente apaixonados e, especificamente, ela ter consumado pela primeira vez seu desejo sexual, o seu companheiro, sem uma causa aparente, negava-se a levar adiante o relacionamento. Diante desse infortúnio, acontece um ainda maior para Guta, ela descobre que está grávida de Isaac ao voltar para Fortaleza.

Tal situação gera a consternação de dona Júlia (mãe de Maria José) e o julgamento da filha, que passa de forma sutil a evitar a amiga. Entretanto, esse comportamento discriminatório de Maria José não ocorre por muito tempo, já que as duas moram na mesma casa desde que na pensão, a estadia ficou financeiramente inviável para a protagonista. Vale ressaltar também que o comportamento da amiga de Guta, apesar de ser figurado na narrativa por meio de um tom brando, torna-se patente a relação com o olhar de sanção da sociedade da época para esses casos. Aliás, essa relação não se esgota nessa perspectiva, pois, segundo Borges apud Chiappini (2002) e Castello (1981), os percalços da trajetória de independência da protagonista, sobretudo o final que se resume ao momento do aborto e, em seguida, a sua volta para o seio familiar, confirma a perspectiva da sociedade patriarcal brasileira de que a vivência da emancipação gera um preço amargo e, portanto, o íntimo dos lares familiares é o lugar mais seguro para mulher.

Dessa forma, Rachel de Queiroz cria uma protagonista que se propõe a experimentação e a busca de outra posição para o feminino na sociedade, embora sem se desvincular da ideologia patriarcal. Nesse contexto, a escritora se empenha na construção de uma nova posição da mulher, livre das normas da sociedade, mas não consegue efetivá-la na narrativa (BORGES apud CHIAPPINI, 2002, p.174). Contudo, ainda que a trajetória da protagonista Maria Augusta seja fadada ao fracasso, sua figuração acaba reafirmando cada vez mais às normas, na medida em que a própria se contrapõe ao comportamento da época por meio da sua independência emocional, profissional e do âmbito familiar, mas não consegue o superar.

O fracasso protagonizado por Maria Augusta no momento em que, após passar por situações difíceis, decide retornar para um lugar que supõe ser seguro, dialoga com a postura de Lúcia no romance **A Mulher que Fugiu de Sodoma** de José Geraldo Vieira, pois esta protagonista ao se lançar em uma tentativa de emancipação a partir da separação, sofre toda sorte de frustrações, que culmina com a morte do marido, e, assim, decide também regressar

a um espaço de proteção, amparo. Ainda considerando a figuração das duas personagens destacadas, observam-se outros pontos de convergência e distinção que estão relacionados à educação de ambas no internato de base católica e a influência distinta que esse fator exerce sob elas. Dessarte, Maria Augusta se coloca na posição de contestadora dos princípios cristãos e do comportamento religioso fanático da amiga Maria José. Em contrapartida, Lúcia apresenta tais valores como uma forma de conseguir alento, liberdade e manifestar seus íntimos desejos.

Para mais, na figuração tanto de Maria Augusta quanto Lúcia, as amigas do internato exercem uma influência direta, em virtude de que interferem nas suas escolhas e funcionam como mecanismos para projeção dos seus íntimos, assim como conflitos. Inclusive, as amigas refletem as opiniões da sociedade e o acolhimento social das personagens mencionadas. A saber em **As Três Marias**, Maria Augusta demonstra ressentimento por não se comportar e nem compreender a conduta feminina como Maria da Glória, bem como reage de forma conflituosa ao comportamento religioso de Maria José. Sobretudo, tais amigas geram um ambiente de hostilidade às ideias e ao comportamento de Guta, mas também Maria José promove o acolhimento da protagonista, mesmo sabendo da sua transgressão aos costumes da época.

Já no romance de Vieira, as amigas de Lúcia (Natália, Ana Maria, Margarida) instituem um meio social condescendente às atitudes da própria, como a separação e o julgamento moral do marido. Especificamente, Ana Maria e Natália também são as causas de desconforto e reflexão por parte de Lúcia, em virtude de que ela começa a traçar uma comparação e percebe não possuir a mesma posição social, financeira e de relacionamento amoroso delas. Além disso, Ana Maria exerce uma influência ainda maior na vida de Lúcia, porque, por meio do convite dela, se torna preceptora da filha de Ana e concretiza seu projeto de emancipação.

Diante desse percurso, que se ocupa não só da figuração de Maria Augusta, mas também das protagonistas Maria Luísa e Joana, provenientes respectivamente dos romances de Lúcia Miguel Pereira e Clarice Lispector, constata-se representações do feminino que referendam a pressão da sociedade sob a mulher para seguir à risca os padrões de dona de casa, mãe e mulher submissa à figura masculina. Inclusive, refletem questões sensíveis ao comportamento feminino (emancipação, adultério, separação, libertação radical dos costumes patriarcais) da primeira metade do século XX. Dessa forma, constroem vozes

femininas de um extremo protagonismo social e narrativo que apresentam de maneira autêntica os conflitos íntimos e sociais referentes à postura da mulher na sociedade.

No entanto, apesar desse último aspecto destacado estar presente significativamente na literatura de autoria feminina, vislumbra-se a existência de produções literárias masculinas que, destoando da idealização da figura feminina, também projetam tal aspecto. Nesse contexto, evidencia-se o romance **Um Lugar ao Sol** (1936), de Erico Verissimo, que apresenta a luta de indivíduos para sobreviverem as adversidades sociais geradas pelo coronelismo e pela consolidação da república no Brasil (Cf. VERISSIMO, 1963). Sobretudo, dentre esses indivíduos, destaca-se a professora Fernanda que também aparece em outros romances do autor como **Caminhos Cruzados** (1934), **Música ao Longe** (1936) e **Saga** (1940), inclusive no presente romance analisado.

Na narrativa, a professora Fernanda é vizinha e amiga do protagonista da história, Vasco, que deixou a cidade fictícia de Jacarecanga, juntamente com a tia D. Clemência e a prima Clarissa, para tentar uma vida melhor em Porto Alegre. Além disso, a respeito do cotidiano de Fernanda, observa-se que se aproxima da luta vivida por muitas mulheres oriundas de classes com poucos recursos, ademais, seu protagonismo na diegese é enfático e foge do estereótipo da submissão. Uma vez que morando juntamente com sua mãe, irmão e esposo, o jornalista Noel, trabalha para o sustento da família, assim como cuida das tarefas domésticas e financeiras do seu lar.

Percebe-se também que apesar de Fernanda ser casada, a sua postura de “chefe de família”, por sinal, ocupada desde cedo devido à morte do seu pai em uma represália política, permanece inabalada justamente pelo fato de que para Noel: “[...] parecia mais uma mãe que uma esposa”. (VERISSIMO, 1997, p.225). Isso porque, segundo Campos (2015), a personagem acolhia o despreparo, bem como orientava as ações do marido. Em uma passagem do romance, o narrador destaca que Noel: “[...] se sentia só e desprotegido no meio da balbúrdia. Como um habitante da Terra em Marte. Como peixe fora d’água. Estaria completamente perdido se não fosse Fernanda, a sua solicitude de todas as horas, a sua dedicação...” (VERISSIMO, 1997, p. 227.) Sendo assim, o narrador do romance, mesmo urdindo os conflitos sociais da mulher da camada popular, acaba, de certa forma, invertendo as atribuições da posição feminina e masculina perante a sociedade (KANTORSKI, 2011).

Noel é figurado como um homem sensível que não consegue exercer o papel de protagonismo tanto na família quanto na sua própria vida. Oriundo de uma classe abastada,

ele vive constantemente paralisado e encerrado em suas divagações por causa da desarmonia, como também “bestialidades” suscitadas pelas dificuldades financeiras e sociais do cotidiano da vida simples que leva. A propósito, sente-se mais confortável na condição de submisso, do que superior, aliás, tal comportamento já é constatado, por Fernanda, bem antes do casamento: “[...] o tempo em que íamos para o colégio juntos, eu sempre puxei Noel pela mão. Ele cresceu e continuou um menino mimado [...]” (VERISSIMO, 1997, p. 165.)

Em contrapartida, fundamentando-se nos estudos de Campos (2015) e Kantorski (2011), a esposa de Noel assume uma postura forte que caberia, conforme a sociedade da primeira metade do século XX, à figura masculina. Na narrativa, a personagem sempre apresenta coragem e prontidão para enfrentar qualquer dificuldade oriunda da família e principalmente do seu marido: “[...] Ela lhe arranjava emprego no jornal [...]” (VERISSIMO, 1997, p.168.) Não o revelava nada que “[...] lhe pudesse causar contrariedade. Não contava que o verdureiro reclamava o pagamento da conta, que a Cia. de Energia Elétrica mandara um aviso ameaçando cortar a luz caso a última conta não fosse paga [...]” (VERISSIMO, 1997, p.169.) Portanto, conforme os estudos citados, nenhum acontecimento acovardava a professora, nem a sua gravidez e o casamento precoce do irmão foram suficientes para isso, realmente apontava uma saída para qualquer situação e como uma boa otimista, acreditava que todos seus planos dariam certo.

Inteligente e capaz de se adaptar a qualquer situação, além de ser figurada como uma ponte que conduz Noel ao mundo, Fernanda comporta-se como uma “[...] dona de casa eficiente, ativa, enérgica.” (VERISSIMO, 1997, p. 227.) A propósito, também apresenta acentuada inclinação às artes porque guia seu marido na escritura de um romance. Inclusive, ela revela um cuidado com o outro ao oferecer assistência a vizinhança, seja em forma de conselho ou solução para um problema. Sendo assim, vislumbra-se que o narrador do romance caracteriza essa figura feminina em face mais do seu agenciamento na narrativa do que da descrição de seus traços (Cf. KANTORSKI, 2011.)

Desse modo, a partir das ações de Fernanda que visam o bem tanto da família quanto do coletivo, o autor do romance faz com que o narrador realce a nobreza, bem como a postura firme da personagem (Cf. KANTORSKI, 2011) e por meio desses aspectos, consegue elevar a figura feminina popular que é rebaixada e discriminada pela sociedade por

não seguir os costumes (PINSKY 2012)¹⁵. Aliás, uma vez que o narrador segue na contramão do modelo de masculino e feminino utilizados como referências dentro da sociedade do século XX, tal destaque do feminino também é endossado pela inversão de comportamento de Fernanda e Noel. No romance, enquanto Fernanda tem uma postura com características nobres e fortes, Noel é delineado como um incapaz, que é a forma como a sociedade considera os homens submissos moralmente à u mulher no casamento (Cf. MALUF & MOTT, 2012, p. 381). Portanto, sobressaem-se as potencialidades do feminino por meio dessa descrição da figura masculina.

Assim, traçando um paralelo com a forma de representação do casal: Lúcia e Mário do romance de Vieira, **A Mulher que Fugiu de Sodoma**, observa-se como os dois romances, apesar dos seus contextos distintos, assemelham-se no sentido de ambas mulheres possuírem posturas firmes e elevadas em face dos seus maridos. Nesse sentido, no romance de Vieira, Lúcia apresenta um compromisso com a moral religiosa e social que não a deixa sucumbir ao mal caráter do marido e aos assédios de Nuno de Almada (marido de sua amiga). Já na questão da distinção entre as personagens, o ponto que se sobressai é a maneira discrepante que Lúcia e Fernanda lidam com as faltas do marido. A saber, personagem de Vieira não acolhe os deslizos do marido e rompe com a “missão salvadora” designada pelos costumes tradicionais (MALUF & MOTT, 2012), inclusive, a partir de tais atitudes, resta uma excessiva culpa. Em relação à protagonista de **Um Lugar ao Sol**, verifica-se que ela, apesar de julgar a conduta do marido, o protege, além disso, tenta criar estratégias para que se efetive a mudança esperada em seu comportamento e seja aceito pela sociedade.

Outra conjuntura de representação do feminino, sobretudo que enriquece todo o percurso de análise delineado, corresponde à figuração da protagonista Berenice na novela **Uma tarde, Outra tarde** (1968) de Josué Montello. De fato, esta produção não está situada no contexto de publicação das outras obras, ademais, a protagonista já projeta certa liberdade feminina, porque apresenta como motivação a insatisfação sexual para prática do adultério. No entanto, não se pode negar que o romance reflete numerosos conflitos do horizonte feminino da primeira metade do século XX, principalmente sobre a prática do adultério. Além disso, a estrutura da novela também referenda essa aproximação com o início do presente século, porque se registra a existência das vertentes (intimista e social), pertencentes

¹⁵ Na classe popular, “[...] As mulheres em geral exerciam ocupações remuneradas, o que lhes dava uma certa independência. Os casais se desfaziam com alguma facilidade por conta da ausência de propriedade, das necessidades econômicas que levavam à procura por trabalho em outras paragens ou simplesmente devido a maior liberdade das mulheres no sentido de poder descartar companheiros que não mais as agradavam. Como essa conduta deferia da propagandeada pelos valores dominantes, tais mulheres eram retratadas como sendo ‘vadias’, ‘cheias de vícios’, pessoas com ‘baixos padrões morais’” (PINSKY, 2012, p.479.)

ao âmbito literário desse primeiro período do século XX, devido ao fato de se adaptarem, ao longo dos anos, a outras tendências vigentes (BOSI, 2006).

Na narrativa **Uma tarde, Outra tarde**, a protagonista Berenice é casada com o banqueiro Artur e no momento em que a sua única filha casa, bem como viaja para fora do Brasil, ela sofre com a separação. Mais adiante, em um dos seus passeios realizados com o marido para superar a perda da filha, Berenice conhece o jovem Jaime que, ao longo da trama, torna-se seu amante. Segundo o narrador, a partir dessa relação extraconjugal: “[...] Começa para Berenice uma dupla vida, a que prontamente se afez e acomodou, como se houvesse nascido para viver harmoniosamente os dois papéis: dava-se ao marido e ao amante por igual, acudindo a um e a outro com a mesma abnegação e o mesmo empenho.” (MONTELLO, 1968, p.225.)

A respeito do trecho destacado acima, conjectura-se que o leitor pode ter a sensação de que a protagonista vive o adultério com tranquilidade, porém, considerando o decorrer de toda narrativa, nota-se que a própria ainda possui uma mentalidade bastante apegada às regras decostume da primeira metade do século XX. Dessarte, ela sustenta sua traição como uma prática errada, um pecado, inclusive apresenta exacerbada culpa, que só ameniza quando sente que cumpriu o seu papel de esposa:

[...] Berenice forçou a marcha, ligou o rádio, sentia nos cabelos o afago do vento [...], enquanto volvia a tentar sacudir de si, [...] o sentimento de culpa que a torturava desde que se erguera da cama para tornar a vestir-se.

Mas somente conseguiu reprimir esse sofrimento escondido quando, à noite, se ofereceu ao marido, já despida sob o lençol, e pode representar esplendidamente o seu papel de mulher, dando o companheiro a impressão de que realmente o queria, numa exaltação que o saciou. (MONTELLO, 1968, p. 224.)

No entanto, ao longo da narrativa, essa perspectiva de culpa de Berenice agrava-se no momento em que ela decide acompanhar seu amante em uma viagem definitiva a Paris. Além disso, por meio dessa decisão, entra a questão da separação que ainda se configurava sensível à sociedade da segunda metade do século XX: “Como dizer ao marido que o ia deixar? De que modo confessar ao pobre do Artur, sempre solícito e bom, que o havia traído? Pessoalmente não teria coragem de lhe falar. Só por escrito, nas linhas de uma carta.” (MONTELLO, 1968, p.227.)

A partir desse conflito, a protagonista passa a tratar a traição e a separação com a mesma ótica da sociedade do início do século XX, ou seja, ela conjectura que as

consequências para os seus atos serão o seu rebaixamento moral e a certeza de punição, presentes respectivamente nas passagens a seguir: “[...] Interpelada por ele, dir-lhe-ia toda a verdade, embora soubesse que perderia casa, a consideração da mãe, o respeito da filha, tudo. ” (MONTELLO, 1968, p.229.) No trecho da carta escrita ao esposo, “[...] Não tenho ilusões quanto ao que vou sofrer. [...] com o tempo, encontrarei certamente a minha provação sempre maior. A certeza de que, em paga da felicidade de agora, irei sofrer no futuro [...]” (MONTELLO, 1968, p. 231). Assim, essas duas consequências apresentam-se embasadas na perspectiva difundida pela realidade social de que, conforme Priore (2006, p. 314), “[...] as esposas infiéis não deveriam esperar nenhuma compreensão, nenhum gesto de ajuda, nenhuma indulgência [...]”.

Ainda se percebe que a ótica de punição feminina reside na arquitetura da própria narrativa, pois, apesar de se configurar como uma fatalidade, a morte da protagonista em um atropelamento apresenta um valor simbólico que referenda o olhar patriarcal da sociedade no caso da traição cometida por mulheres. Nesse sentido, a morte é uma tragédia quase que anunciada, porque o narrador, ao revelar o dilema da protagonista entre abandonar ou não o lar em companhia do amante, faz questão de enfatizar a constatação dela de que a morte se apresenta como um caminho mais acertado. Inclusive, a partir desse dilema, nota-se que a morte, além de se manifestar como fuga, ganha uma conotação de remissão do peso da culpade não se encaixar na família novamente e do sofrimento, assim como vergonha que poderia causar aos seus familiares e a ela mesma:

E já saindo quando percebeu que os olhos oblíquos do marido a seguiam, confiantes, do outro lado da saleta, por cima do veludo azul da mesa redonda, na moldura de prata de seu porta-retrato. Ao lado dele, de uma moldura igual, Lenira a olhava, acusativa e perplexa.

Por um momento, esteve inclinada a levá-los consigo. Mas cerrou a porta mansamente, sentindo que lhe voltava a crise de choro, e tornou depressa à alcova, com receio de si mesma.

Como poderia, de um momento para outro, desprender-se de todo o seu passado? [...]

[...] Partindo, sofreria; se ficasse, sofreria também. A idéia de morte voltou a salteá-la, como uma solução ao seu desespero. (MONTELLO, 1968, p. 237.)

Ademais, após o falecimento de Berenice, verifica-se como a forma de condução dos eventos refenda a perspectiva de remissão da morte: com o pretexto de vestir o cadáver, a mãe da protagonista, D. Hortência, desloca-se à casa de Artur e, justamente, encontra a carta que a filha deixara relatando a traição e o abandono do lar. Em seguida, ao abrir a carta e ler, decide esconder o segredo de Berenice e destruir o seu registro: “[...] tirou fora a carta da

filha e principiou a rasgá-la, miudamente, quase sem ruído. Rasgava a, com as duas mãos sobre o regaço, e atirava os pedacinhos pela janela. ” (MONTELLO, 1968, p.253.) Assim, diante de tais acontecimentos e, principalmente, da postura de D. Hortência, Berenice se isenta do julgamento coletivo.

Interessante que tanto Berenice quanto Renata (personagem do romance **A Ladeira da Memória** de Vieira) decidem viver em companhia do amante e ambas são barradas pelo destino, pois a personagem de Montello, ao se encaminhar para o aeroporto, lugar que estava Jaime, sofre um acidente no momento em que atravessa a rua e, conforme mencionado, morre. Já Renata, ao arrumar as malas para viver com Jorge, começa a passar mal e tem uma crise aguda de pneumonia que a encaminha para morte. Dessa forma, seguindo a linha de raciocínio delineada na análise da morte de Berenice e estabelecendo um paralelo com as colocações de Bueno (2006) acerca da morte trágica da também adúltera Maria Adriana do romance **Território Humano** de Vieira¹⁶, percebem-se que tais situações reafirmam o caráter da tradição na medida em que impedem as mulheres de concretizarem publicamente a transgressão dos costumes femininos.

Dado o exposto, na presença de figurações femininas como as de Berenice, Joana, Fernanda, Maria Luísa e Maria Augusta e a partir das análises realizadas ao longo do percurso, observa-se a projeção de aspectos comportamentais da mulher no início do século XX. Além disso, considerando as imagens femininas provenientes da realidade social e da recuperação de parte da história das mulheres situadas nesse mesmo período, constata-se, portanto, dois pontos-chaves do horizonte feminino da época: a complexidade das representações e as regras conservadoras que permeiam o comportamento.

¹⁶ Cf. Bueno (2006) afirma que a personagem Maria Adriana morre na narrativa para salvaguardar os costumes tradicionais. Para mais esclarecimentos, consultar a página 26 da presente dissertação.

4 ENTRE A TRADIÇÃO E O QUESTIONAMENTO: OS PROCEDIMENTOS DE REPRESENTAÇÃO DE LÚCIA, RENATA E VIRGÍNIA

O personagem é o componente ficcional do romance que acomoda a parte mais intensa da relação entre vida e ficção. Isso porque, conforme Rosenfeld (2007), os autores das obras apresentam a tendência de humanizar os indivíduos que representam por meio de uma caracterização apurada, capaz de gerar no leitor a ilusão de verdade. Ademais, há o apagamento da instância limitada de conhecimento do outro, ou seja, o leitor passa a acreditar que o horizonte mental do personagem se equipara ao seu ou a de indivíduos que eventualmente conhece (CANDIDO, 2007).

Nesse sentido, não é à toa que as análises das personagens femininas oriundas das obras ficcionais do início do século XX, contempladas no decorrer do capítulo anterior, suscitaram um paralelo com os conflitos e o horizonte mental das mulheres provenientes dessa mesma época. No entanto, não se pode interpretar a relação entre ficção e realidade a partir do paralelo causa e efeito, em virtude de que tal relação se estabelece a partir de um paradoxo, pois se manifesta simultaneamente de forma autônoma e dependente da realidade na medida em que surge da realidade social e cria outras múltiplas realidades que, na obra literária, são chamadas de interna e podem referendar, projetar ou se afastar da realidade existente (AUERBACH apud OLIVEIRA, 2014). Assim, a humanização do personagem segue mediante esse paradoxo, não é uma prerrogativa referendar o comportamento da época.

Ainda acerca da humanização, Barthes (2005, p. 80), que a assinala como *sim-patia* [sic], destaca, no contexto do romance, a possibilidade de o conceito ser confundido com o sentido de benevolência. Em verdade, o teórico sustenta que deve corresponder à capacidade do escritor de construir o outro e, assim, provocar: “[...] a transcendência do egotismo, não em direção da arrogância da generalidade, mas na direção da *sim-patia* (grifo do autor) pelo outro, simpatia de certo modo mimética.” (BARTHES, 2005, p. 80.) Além disso, tal posição do teórico articula-se ao empenho significativo de Vieira na construção dos aspectos sociais e psicológicos das seguintes personagens femininas: Lúcia (**A Mulher que Fugiu de Sodoma**), Renata (**A Ladeira da Memória**) e Virgínia (**O Albatroz**) que são objetos de análise no presente capítulo.

Aprofundando a questão de como ocorre a criação do personagem no romance, vale

assinalar a presença fulcral, no livro **A Personagem de Ficção**, de diversas vertentes de personagens – biográfica, caricatural, psicológica e costumista – contempladas nas variadas formas de tipologias dos escritores como Samuel Johnson, Edward Morgan Foster, François Mauriac e do crítico Antonio Candido. Ainda a partir de tais categorias e conforme as problemáticas levantadas pelo próprio livro citado, assim como por Eco (1994), surgem os seguintes questionamentos: como se comporta a relação paradoxal com a realidade no momento da construção dos personagens? É possível mensurar a realidade nos procedimentos de construção dos personagens, seguindo o propósito de classificá-los como reais?

À vista dessas indagações, observa-se como as classificações que apresentam a criação e o desenvolvimento dos personagens dispendo como parâmetro a aproximação ou distanciamento da realidade tendem a não se sustentar, já que, longe de ser reprodução, a imaginação e a realidade, independentemente da posição que assumam, não são dissociadas uma da outra, ou seja, estão totalmente unidas no ato da criação (Cf. CANDIDO, 2007), uma vez que a criação artística, sobretudo, a do romance “[...] é determinada essencialmente por três fatores: pela época de sua origem, pelo local e pela peculiaridade de seu criador. [...]” (AUERBACH apud WAIZBORT, 2004, p. 1). Vale, entretanto, ressaltar que esses aspectos destacados não são transpostos na obra literária, mas influenciam na construção da realidade interna da obra literária (Cf. WAIZBORT, 2004).

No tocante a essa perspectiva de Auerbach, o destaque em relação ao romance é referendado, conforme Waizbort (2004), o próprio filólogo afirma que esses três fatores se apresentam de forma patente na novela (gênero considerado transitório no percurso da efetivação do romance) pelo fato da base do próprio gênero romance fixar-se na “tricotomia de sociedade, história, e indivíduo, bem como de suas inter-relações” (ZÉRAFFA apud BEZERRA, 2008, p. 203). Por último, retomando a questão da realidade na criação do personagem, percebe-se que este se torna real pela criação da ilusão do real, mencionada anteriormente, e pela recepção como tal por ocasião do leitor, não pela existência do real na sua composição (CANDIDO, 2007).

Nesse sentido, não se pode esquecer que a “[...] ficção [...] *finge* (grifo do autor) dizer a verdade sobre o universo real” (ECO, 1994, p. 126.) Inclusive, isso ocorre em qualquer modalidade ficcional, sobretudo, no romance biográfico em que, apesar de as “[...] personagens [serem] transpostas com relativa fidelidade de modelos dados ao romancista

por experiência direta – seja interior, seja exterior” (CANDIDO, 2007, p. 71), existe a invenção e modificação de aspectos provenientes dos indivíduos e das situações que os envolvem (CANDIDO, 2007).

Como exemplo à mão, tem-se o romance **Território Humano**, do próprio José Geraldo Vieira. No livro, além de a caracterização do personagem Cássio Murtinho evidenciar uma relação com o poeta José Lins Caldas, amigo íntimo de José Geraldo Vieira; o próprio autor acrescenta situações novas na convivência dos dois, tais quais: a participação de Cássio Murtinho no enlace entre o protagonista e uma mulher casada (Maria Adriana) e a acusação de plágio de seus poemas, quando culpa o protagonista, resultando em uma tentativa de morte que acaba vitimando a própria Maria Adriana.

O mesmo se dá, por exemplo, nos romances históricos, em virtude de que passam também pelo crivo da imaginação, pois, se seguissem a mera reconstituição dos indivíduos históricos ou apresentassem a preocupação com o efetivo acontecimento dos fatos, já não se classificariam como romances (ou seja, ficção), e sim documentos históricos (ROSENFELD, 2007). Inclusive, é importante frisar que para constatação de aspectos da história, bem como dos personagens como elementos que estabelecem uma relação direta com a realidade, tem-se como necessário considerar, em face da ficção, as evidências de relativa semelhança que partem tanto das produções históricas como de depoimentos ou dados fornecidos pelo próprio autor (CANDIDO, 2007).

Contudo, apesar das perspectivas relevantes propostas por Candido a respeito da influência da realidade na criação dos personagens, o próprio autor lança um impasse devido a algo paradoxal que reside na sua declaração acerca da classificação de personagens do romancista François Mauriac, que se fundamenta no ideal de reprodução da realidade. Assim, no seguinte trecho destacado, mesmo sustentando que a criação do personagem passa pela invenção e modificação, ele assinala a possibilidade de uma “transposição fiel de modelos”:

[...] tomando o desejo de ser fiel ao real como um dos elementos básicos na criação da personagem, podemos admitir que esta oscila entre dois pólos ideais: ou é uma transposição fiel de modelos, ou é uma invenção totalmente imaginária. São estes os dois limites da criação novelística, e a sua combinação variável é que define cada romancista, assim como, na obra de cada romancista, cada uma das personagens. Há personagens que exprimem modos de ser, e mesmo a aparência física de uma pessoa existente (o romancista ou qualquer outra, dada pela observação, a memória). [...] (CANDIDO, 2007, p. 70.)

Então passa-se a indagar: é possível estabelecer uma relação de fidelidade absoluta à realidade na criação dos personagens do discurso ficcional? Certamente não, porque, considerando o percurso de reflexões exploradas anteriormente pelo próprio Candido (2007), a invenção é consolidada na criação do personagem, pois não se pode transportar de maneira absoluta o ser humano para a ficção, desconsiderando a mudança de estatuto e as características próprias da personagem do romance. Assim, utilizando os argumentos dele, transformar o ser humano em ficcional e em palavras já é modificar a sua natureza, que passa de dinâmica para estática.

Enriquecendo tal posição, ao adentrar mais uma vez na distinção entre ficção e história, observa-se que Rosenfeld (2007) assinala a compreensão de que a fidelidade ao real não cabe ao romance, e sim ao relato histórico, uma vez que adota uma forma direta de representação em absoluta consonância com a realidade empírica na construção da imagem do indivíduo, não suscitando, assim, o preenchimento dos eventuais espaços vazios por parte do leitor, tampouco uma espécie de condescendência na narração acerca de tal indivíduo.

Em contrapartida, o crítico acentua também que, no romance, o autor apresenta liberdade para recriação e pode contemplar dimensões profundas dos indivíduos que representa, como seus anseios, dúvidas e lembranças. Além do mais, destaca que o personagem do romance proporciona ao leitor a vivência de diversas formas de existência devido à virtualidade estabelecida por um passado falho construído na narração e que é designado dessa maneira pelo fato de se transformar em presente no momento em que o personagem se impõe na narrativa por meio da sua caracterização e expressão (Cf. ROSENFELD, 2007).

Ainda no que se refere à questão da criação do personagem como uma “transposição fiel de modelos” da realidade, conjectura-se que Candido, por validar essa possibilidade, incorreu em uma das armadilhas suscitadas pela própria ficção, ao ser influenciado pela ideia de que ela é uma extensão da realidade, concepção que se apresenta motivada justamente pelo fato de que: “Na ficção, as referências precisas ao mundo real são tão intimamente ligadas que, depois de passar algum tempo no mundo do romance e de misturar elementos ficcionais com referências à realidade [...] o leitor já não sabe muito bem onde está.” (ECO, 1994, p. 131.)

Por outro lado, apesar de Candido (2007) oferecer uma linha de raciocínio acerca da criação que contém brechas, percebe-se que apresenta subsídios satisfatórios para a

compreensão do personagem em termos estruturais, ou seja, como tal componente funciona dentro da estrutura do romance. Isso ocorre justamente porque apresenta a compreensão de que o personagem não é um elemento autônomo em face da narrativa, e para pensá-lo, tem-se como necessário considerar a inter-relação com os componentes narrativos (tempo, espaço, narração). Sobretudo, afirma que a criação e a forma de convencer do personagem só se tornam possíveis a partir da trama, uma vez que esta tece uma unidade com a forma adotada pela narração, estabelecendo um elo entre a maneira de ser, assim como agir do personagem, os acontecimentos narrados e o contexto.

Diante desse percurso, observa-se a importância da tríade “[...] memória, [...] observação e [...] imaginação [na composição do personagem do romance]” (CANDIDO, 2007, p.74.) Também se constata que o personagem ocupa um papel significativo no romance, pois se configura como o elemento mais eficaz na construção da ponte entre a realidade, ficção e o leitor. A força dessa articulação se apresenta de forma tão patente que certos personagens, a partir da projeção suscitada nos leitores em geral, passam a ser absorvidos pelo código linguístico de determinada sociedade e até mesmo pelo imaginário coletivo, na medida em que seus nomes são referências para designar comportamentos e sentimentos específicos. Logo, o personagem configura-se como elemento motivador tanto para o autor, pois oferece estímulo à construção da narrativa, quanto ao leitor que, a partir da vivência do personagem, é impulsionado a variadas experiências estéticas (Cf. ECO, 2015).

Considerando-se o quadro exposto, parte-se, agora, para a análise das personagens femininas nos romances de José Geraldo Vieira. Primeiramente, destaca-se Lúcia, do romance **A Mulher que Fugiu de Sodoma**, que exerce o protagonismo da trama ao lado do médico e esposo, Mário de Motemor. A diegese do romance, ambientada nos anos 20 do século XX e em maior parte no Rio de Janeiro, apresenta a dissolução desse matrimônio, desgastado pelo vício em jogos de azar do médico. Inclusive, a tal dependência do médico é o principal motivo que leva Lúcia a grandes constrangimentos e decepções, como dívidas e a diminuição do prestígio social do seu marido:

[...] Andas desmazelado, tu que sempre tinhas primado pelo apuro da tua pessoa; [...] Percebo que tens dívidas e que elas se aglomeram; não saio a compras, mesmo para as indispensáveis, porque o que deixas é insuficiente; tenho vergonha de aparecer aos fornecedores só porque me lembro que lhes devemos e isso me deprime.” (VIEIRA, 1962, p. 12.)

Além disso, destacam-se também como causas do desapontamento da personagem com o marido: a ameaça de denúncia de estelionato que ele sofre e a morte por meningite de Júlio “Segundo Clichê” devido à negligência do próprio Mário que, por sinal, trocava os cuidados à saúde do menino pelos jogos. Especificamente, esse último golpe que sofre Lúcia é considerado o estopim para o fim da relação, pois ela se sente perplexa e bastante irritada com a conduta assumida pelo médico. Assim, logo opta por se separar e decide deixar a casa para viver em companhia da tia Marta, além disso, passa a ser avessa a qualquer tipo de reconciliação suscitada pelo marido, principalmente quando sabe que ele aceitou o pagamento de Justiniano, pai do Segundo Clichê, pelas visitas não realizadas.

À vista dessa rejeição da esposa, Mário, em busca de regeneração, embarca em uma espécie de jornada que começa nos arredores da fazenda do tio Zózimo em São Paulo e passa a se desenvolver na cidade de Paris, lugar em que, apesar de conseguir o almejado título de especialização na área de otorrinolaringologia, entrega-se definitivamente a uma vida de vício em apostas de corridas de cavalo. Sendo assim, embora Mário tenha ajuda dos amigos e desconhecidos para a recuperação, tal situação o encaminhará para uma condição degradante na esfera tanto moral quanto física e terminará com sua morte por uma grave tuberculose.

Durante esse período, há uma reaproximação de Lúcia com a amiga Ana Maria. Esta atua no início da narrativa como intermediária no empréstimo oriundo do seu esposo, Nuno de Almada, para livrar Mário da denúncia por estelionato. Ao longo do romance, a protagonista aceita o convite para ser preceptora de Leonor, filha dos Almada, em razão de uma promessa para alcançar o perdão divino pelas circunstâncias da morte do menino Segundo Clichê. Logo, a protagonista passa a viver uma existência vazia e artificial de riqueza junto à família dos Almada. Além disso, Lúcia saberá da morte do marido apenas no final do romance, pois tia Marta, ao perceber a ausência de resposta da sobrinha acerca da carta informando o falecimento de Mário, decide visitá-la e ainda questiona os empregados a respeito da entrega da carta que, por sinal, foi deixada na portaria da casa dos Almada.

Dessa forma, durante uma conversa com a sobrinha e os empregados, tanto a própria protagonista como a tia descobrem que essa carta e outras foram desviadas do seu destino. Na sequência, Lúcia tem acesso à carta entregue na portaria, ademais, ela desperta para a consciência de que o próprio Nuno está por trás desses desvios, com o intuito de tê-la sempre por perto, em virtude de apresentar um fascínio pela sua figura. Assim, mediante a tristeza da morte de seu companheiro e da revelação acerca das artimanhas de Nuno, Lúcia decide deixar a casa da família Almada e se refugiar na religião.

A partir desse desfecho, destaca-se que toda a narração é conduzida por um narrador de tipo heterodiegético. Além do mais, tal forma de narração suscita, no romance, uma participação autêntica aos personagens, isto porque não existe um filtro explícito na condução da narração, ou seja, a constatação de uma participação direta do narrador na diegese (REIS apud CARDOSO, 2003). Entretanto, relega-se a ideia de neutralidade, em virtude de que existem estratégias adotadas que demonstram modos de tratamentos distintos, isto é, o narrador pode ser condescendente a algumas personagens ou promover o apagamento, silenciamento e destaque de outras (Cf. CARDOSO, 2003).

No romance, o narrador apresenta uma acentuada distinção no tratamento dos protagonistas: Mário é tratado de forma mais direta, ou seja, o narrador oferece mais espaço para que o próprio médico se coloque na narrativa, desse modo, registram-se numerosas falas e diálogos do personagem no romance. Sem contar que o narrador não apresenta tolerância com os erros do esposo de Lúcia, porque enfoca as culpas do respectivo homem e detalha minuciosamente a via crucis que tal personagem passa em Paris, por causa do seu vício. Em nenhum momento, o narrador promove um discurso para justificar os erros cometidos. Quanto a Lúcia, há uma condescendência maior, porque o narrador articula um discurso que eleva a personagem moralmente. Contudo, mesmo com essa empatia do narrador, percebe-se que ele oferece a Lúcia um espaço de fala menor.

No que se refere ao plano da narração do romance, observa-se a existência de três núcleos narrativos. O primeiro corresponde ao casamento e com a dissolução deste, os protagonistas se separam e dão origem a outros dois núcleos narrativos distintos. Inclusive, a forma de contemplar esses núcleos na narração quebra a instância linear do enredo, ou seja, a narração se detém na figura ora de Lúcia, ora de Mário, auferindo uma simultaneidade que permite o leitor desavisado projetar, equivocadamente, tal condição da narração também na instância temporal.

A respeito do tempo da narração, constata-se que caminha na contramão do histórico, por não se desenrolar cronologicamente. Ao longo do romance, há uma sobreposição de tempos (presente e passado), sobretudo, quando ocorre a remontagem da infância de Lúcia, por meio da lembrança da própria personagem, e no momento em que o narrador se ocupa da estadia de Mário em Paris. Assim, o autor utiliza a técnica da analepse para elucidar a condição atual de Mário e Lúcia, e ocasiona um verdadeiro quebra-cabeça de dramas individuais na narrativa, em razão de que a partir do resgate do passado surgem novas

situações, assim como personagens (BEZERRA,2016).

Em relação aos procedimentos de representação da personagem Lúcia, sinalizados anteriormente, observa-se que o narrador adota um detalhamento gradual em que pesa mais a psique e a atuação social do que o aspecto físico da mulher. No início da narrativa, a caracterização de Lúcia se apresenta bastante em face das atribuições de esposa, mas, logo após a separação, caminha em direção à instância interior da personagem, principalmente no contexto de autoconhecimento. Já a descrição do aspecto físico de Lúcia apresenta-se tímida, em meio a esse movimento crescente de caracterização, uma vez que o leitor tem acesso a pequenas passagens que indicam uma mulher jovem de aproximadamente 22 anos e bela. Vale ponderar também que se detecta certa resistência do narrador em fazer com que a protagonista se revele por inteiro, logo, a voz da personagem na narrativa é limitada, existem poucas interferências da própria na narrativa, além disso, as descrições do narrador apresentam um foco considerável nas indagações da personagem.

Ainda na figuração da personagem no romance, outros pontos que se destacam são: a sua origem, educação e a maneira como compreende as regras sociais que regem o casamento. Lúcia, oriunda de família de classe média, assim como possuidora de uma educação em colégio interno católico, apresenta um horizonte mental fundamentado nesses dois fatores que influenciam diretamente à forma que lida com as atitudes do marido e à vivência do que espera do matrimônio. Desse modo, com o intuito de analisar de maneira aprofundada o ser e o agir da personagem, destacam-se as extensas falas proferidas por ela numa conversa com a sua amiga Ana Maria (esposa do empresário Nuno de Almada) nos tempos de internato:

[...] fico com saudade da minha infância. Sabes que eu só mesmo na infância é que consegui ser relativamente rica. Mamãe morreu cedo e deixou meu pai com uma bonita renda. Mas os títulos caíram, as fábricas de que ele era acionista faliram, os papéis ficaram sem valor nenhum, ficamos remediados apenas. É natural, pois, que eu tenha saudade da infância. Só nessa quadra da vida fui contente e alegre. [...] Bem razão tinha, no colégio, a irmã Latour, quando, no pátio do recreio, uma única vez, é verdade me aconselhou a entrar para uma comunidade religiosa. [...]. Ela me dizia que na vida religiosa tudo corria como quando se é criança... [...] Vida de colégio interno... (VIEIRA, 1962, p.59)

— [...] tudo mudou, ou melhor, só nós mudamos. Principalmente eu. Conheço os pequenos dissabores triviais e diários e conheço também os grandes, esses que modificam radicalmente a sensibilidade de uma mulher. Bem vês que não é da pobreza que eu me queixo, nem tampouco desta vida vulgar. Mas o que não suporto é o meio de mentiras e simulações em que tenho vivido desde que me casei. A minha infelicidade é não ter dominado até hoje o meu marido, embora pressentindo a situação, embora percebendo que íamos a um abismo. Com a minha inércia, com a minha passividade, com a minha ingênua esperança, fui

quase cúmplice neste descalabro. Eu tinha obrigação de reagir, de detê-lo. [...] Mas nunca supus que ele fosse capaz de perder noções primárias de honra e de brio. [...] Que profunda decepção! Esse fato hoje cavou um limite, uma separação, um silêncio, na nossa vida comum. Toda ilusão de felicidade ou, pelo menos, desossego, se desmoronou. [...] Quando, só muito tempo depois, se vem a perceber que a pessoa a que nos unimos e que para todos os efeitos sempre consideramos superior a qualquer, é uma decepção viva [...]. (VIEIRA, 1962, p.61.)

No primeiro trecho transcrito, é possível identificar um tom saudosista da vida harmônica e, segundo a personagem, “relativamente rica” que levava quando criança. Essa atitude de Lúcia, além de endossar a vergonha, que sente no início da narrativa, por não ter uma vida financeira confortável, oferece certa artificialidade no momento em que, na segunda passagem destacada, afirma não se queixar da pobreza. Além disso, essa conduta da protagonista não se restringe ao trecho destacado, pois, anteriormente, em conversa com outra amiga de internato (Natália), insinua que a felicidade da tal amiga provém da riqueza possuída: “No Flamengo, ao passarem pela residência de Natália, Lúcia disse: Você, sim, é feliz...” (VIEIRA, 1962, p.32), portanto, a tese da artificialidade é endossada ao revelar não se importa com as privações financeiras.

Ainda na análise do primeiro trecho, a exposição de uma parte da vivência da personagem no internato e o conselho dado pela irmã Latour atuam como um prenúncio para os dissabores que aconteceram em sua vida distante da religião: separação, a morte do menino Segundo Clichê e do próprio marido. Além disso, o conselho é citado pela protagonista como uma resolução que devia ter tomado para fugir da sua vivência trágica. Vale adicionar que a mesma concepção de refúgio reside no final do romance, quando Lúcia descobre a morte do companheiro: “[...] lembrou daquele único refúgio [...]. Aquele que a Irmã Latour dizia ser o Esposo, o único que lhe podia valer nessa circunstância atroz. [...]” (VIEIRA, 1962, p.401.)

No que diz respeito especificamente à segunda passagem, a protagonista expõe e reforça a degradação do seu casamento, patente desde o início da narrativa, além disso, demonstra seus valores de base cristã a partir de atitudes como não suportar mentiras e apresentar culpa devido à denegação da incumbência de salvação do seu marido. Isso influencia, respectivamente, a maneira negativa com que observa as ações de Mário e a postura que deveria adotar dentro do casamento. Ademais, considerando esse trecho assim como toda a narrativa, constata-se que a forma como Lúcia projeta a imagem de Mário, exacerbando a fraqueza de caráter e os efeitos do vício, subjaz uma cobrança da figura masculina de acordo com o comportamento do início do século XX, em que: [...] o marido desempenhava função de valor positivo e dominante na sociedade conjugal. Essa crença foi

de tal modo interiorizada pela família e pela sociedade que o descumprimento dessa atribuição por parte do marido era tomado pela mulher como falha [...]” (MALUF & MOTT, 2012, p.381.)

Nesse sentido, essas extensas falas da protagonista começam a delinear uma mulher bastante apegada à tradição patriarcal, sobretudo, quando se trata de compreender o papel masculino na sociedade, ou seja, ela compreende que o homem impera dentro do lar como o “provedor” máximo e a derrocada dele, significa a destruição do lar. (MALUF & MOTT, 2012). Além disso, nota-se que Lúcia apesar de utilizar os valores cristãos para julgar o marido, a própria assume uma postura bastante rígida e que destoa da cristã, pois não vislumbra o perdão em relação à atitude deplorável dele e nem deixa clara contribuição para reverter o quadro. Assim, Ana Maria é fundamental para demonstrar a suposta grandeza da moral cristã e oferecer ânimo aos passos futuros da esposa de Mário: “[...] (foste tu no colégio que me ensinasse a ser piedosa e agora ainda o sou) [...] Ele não poderá deixar de sofrer as seduções do teu espírito. Perto de ti toda a maldade, todo o desequilíbrio e todo o propósito leviano serão impossíveis e incompatíveis com a tua presença. ” (VIEIRA, 1962, p.62.)

Diante disso, mesmo com a credibilidade da esposa de Nuno (Ana Maria) no reconhecimento das qualidades cristãs e morais da protagonista, visto que elas estabelecem uma relação de longa data, a participação ativa de Ana Maria, na questão mencionada, coloca à prova se Lúcia realmente adotará uma postura cristã ao lidar com as falhas de seu esposo. Entretanto, no desenrolar da narrativa, a postura cristã da esposa de Mário se efetiva, em virtude de que perdoa o deslize do marido ao furtar a quantia do doutor para jogar, porém, em seguida a esse acontecimento, justamente no contexto da separação do casal, tal postura cristã da personagem assume uma dupla face na narrativa, pois simultaneamente confere integridade e atua como um recurso para satisfazer os seus ocultos anseios.

Isso ocorre porque, de um lado, a mulher deixa transparecer nas justificativas para separação de Mário, sentimentos nobres e cristãos como a indulgência, empatia, caridade e o compromisso com a verdade, presentes nas seguintes passagens que embasam a atitude de Lúcia em deixar o lar e manter a separação:

[...] Enganando-me há mais de cinco dias, que ias lá passar parte da noite para ver [...] se surpreendias certos sintomas à vista dos quais combaterias o mal, ias... jogar... jogar...[...] — Estiveste jogando... enquanto essa criança morria em meus braços — E com soluços bruscos, se atirou de bruços, no canapé, chorando estragulamente [...] — Abre esta porta, vou-me embora. És um monstro... um

monstro. (VIEIRA,1962, p.115-116.)

— Morreu nos meus braços.... Uma criança que já ganhava a vida, vendendo jornais... (VIEIRA,1962, p.125.)

O pior, o imperdoável, o que explica a que ponto você desceu, e o que a pôs nesse estado de decepção total é que, encontrando o Justiniano no cemitério, êle,ao vê-la pondo flores na sepulturinha do Segundo Clichê lhe beijou a mão, a chorar. Depois, como homem de bem que é, disse que ela perdoasse ter levado uma semana quase para pagar a conta [...] Mas que fora muito camarada pois só cobrara e recebera cento e sessenta mil réis! Isso ela acha monstruoso! (VIEIRA,1962,p.34.)

Por outro lado, a busca pelo perdão divino, devido aos erros de Mário, sobretudo, em aceitar dinheiro de Justiniano (pai do menino), atua, diferentemente do que afirma Alves (2011), como mecanismo de evasão para satisfazer o seu íntimo e, dessa forma, não representa nenhuma ação meritória, pois a “promessa” feita nesse contexto, que no caso consistia em cuidar de Leonor (filha de Ana Maria e criança da mesma idade do falecido Júlio “Segundo Clichê”), tem como real motivo a fuga da situação degradante da separação, destruição do lar, e não a atitude elevada do sacrifício para atingir o perdão. A seguir, os trechos que exemplificam tal situação:

[...] tinha jurado, no cemitério, diante das flôres murchas da sepultura do Segundo Clichê, educar uma criança da idade dele! E que Deus a ouvisse, pois fizera esse juramento de tarde, quando o Justiniano chorando, contara que se tinha atrasado no pagamento ao Dr. Mário. [...] (VIEIRA, 1962, p.158.)

-Tia Marta, a Leonor tem oito anos, quase a mesma idade do Segundo Clichê. Agora, pense bem e me responda: Não foi Nosso Senhor quem resolveu isso?” (VIEIRA,1962,p.158.)

[...] na casa de tia Marta, logo depois do lar desfeito, se debatera.[...]Queria que lhe amputasse a parte soterrada, para acabar com tudo, por maior e mais hedionda que fosse a cicatriz ou a deformação. E fôra então que aceitar o convite de Ana Maria, com a cega aflição de quem, caído num poço, aceita qualquer socorro na treva cilíndrica. (VIEIRA,1962,p.184.)

Dessa forma, constata-se que Lúcia é uma mulher que tenta a todo custo ofuscar seu íntimo para se acomodar ao que acredita ser certo e à moral cristã, forte desde os tempos da sua juventude em um colégio interno. Inclusive, a sua amiga Ana Maria fala o seguinte: “Eu procurava imitar-te, [...] tu estudavas, rezava, comungava [...] eras piedosa [...]” (VIEIRA, 1962, p.54) Assim, a personagem trilha uma trajetória de sentimentos confusos, quando se trata da sua individualidade, e em momentos da narrativa que parece sucumbir aos seus desejos como: suicídio, riqueza, afastamento definitivo de Mário, assim como o não perdão, ela retoma aos sentimentos cristãos de arrependimento e perdão.

Ademais, por meio das vozes das amigas e da tia, o autor constrói um discurso que sublima e reforça o caráter religioso, assim como elevado da protagonista. Além disso,

também demonstra que Mário, imerso em um estado de fragilidade de caráter gerado pelo vício, não é digno da protagonista. Por último, Tia Marta, exaltando a bondade da protagonista, destaca: “[...] Tu não tens o direito de estragar a vida duma criatura tão boa. Ela tem que procurar conforto em casa de estranhos, já que na tua só encontra dissabores. Pensa bem, verás que ela está com razão. [...]” (VIEIRA, 1962, p.141) Enquanto Ana Maria, dispondo quase de uma devoção por Lúcia, afirma categoricamente:

[...] ela é boa, [...] muito melhor que eu, mas não teve o meu destino nem a minha sorte, embora merecesse cem vezes mais...[...] essa mulher é duma categoria de nobreza de sentimentos tão invulgar [...] ela, que é de natural brando recatado, de uma estirpe que nós não temos[...]”(VIEIRA, 1962, p.69- 70.) “[...] conquanto não seja criatura para divorciar-se, coisa em que nem pensa, decerto quer e precisa viver a sua vida separada [...]” (VIEIRA, 1962, p.156.)

Partindo para Margarida, observa-se que até existe um certo tom de revolta por Mário ter tido uma atitude incompatível com o caráter da amiga e por, anteriormente, ele questionar o motivo da protagonista se opor a viver em companhia dele em Ribeirão Preto, ou seja, reconciliar-se:

— Escute, Mário, eu seria hipócrita, se fizesse uma cara de espanto, por você estar me dizendo Lúcia se negou a acompanhá-lo [...] E eu... sei por que foi que ela negou a continuar vivendo com você. Lúcia é uma grande mulher! Um espírito disposto aos maiores sacrifícios. Não foi a falta de ritmo, nem de harmonia cotidiana na vida que a fez tomar essa decisão. Você sabe, muito bem. Garanto que ela nunca se queixou de aperturas, nem dificuldades de vida.... Ela tem uma grande capacidade de tolerância uma paciência muito secreta, muito nobre! Sempre foi incapaz de se queixar, nem preciso lhe estar dizendo estas coisas. (VIEIRA, 1962, p.210.)

Sendo assim, observa-se a importância dessas mulheres que, com suas declarações, atuam como expedientes tanto de caracterização quanto de elevação da protagonista, isto é, Margarida, por exemplo, quando descreve a relação de Lúcia com os obstáculos da vida que Mario oferecia, consegue enaltecer de forma exagerada à amiga: “nunca se queixou de aperturas, nem dificuldades de vida...” ou que seria “incapaz de se queixar”, além disso, o que endossa ainda mais a perspectiva apresentada é o fato de que estas personagens também atuam na justificativa da separação, por sinal, no que concerne à decisão partir de Lúcia. Vale adicionar que essa atitude do autor se demonstra ousada na medida em que apresenta a separação como ato justificável por meio de falas de mulheres pertencentes às classes média e alta, além disso, apegadas à tradição cristã e aos costumes patriarcais da sociedade. Ainda o próprio faz com que essa decisão de deixar o lar parta de uma mulher, mesmo que empregue a Lúcia um tom de submissão, arrependimento e distinção por não concretizar o divórcio.

Tal tese se sustenta porque na primeira metade do século XX, sobretudo nas classes sociais remediadas e abastadas, as mulheres eram cobradas de maneira muito mais rígida a seguir os costumes e deixar a casa conferia um grande escândalo, ademais, o preconceito gerado impedia a inserção de modo respeitoso da figura feminina na sociedade (SCOTT, 2012). Assim, por mais que se demonstrasse provisória, a separação era uma mácula eterna na moral feminina. Inclusive, não é à toa que as normas da sociedade defendiam que por mais errado estivesse o homem, a mulher não tinha o direito de se separar, quem diria se divorciar, portanto a ela era reservado o castigo por tal ideia permissiva e a missão de tornar o seu marido e lar, em qualquer circunstância, feliz (PRIORE, 2006; MALUF & MOTT, 2012).

Quanto à questão de elevação moral de Lúcia, evidencia-se que, de antemão, essa perspectiva se sustenta devido ao fato da personagem não auxiliar a prática ou ser condescendente às atrocidades cometidas por Mário, porém, acredita-se ser necessário aprofundar a observação. A ascendência moral da protagonista se incumbe justamente pelo fato de atentar seguir firme e correta as investidas do destino, pois se percebe que a maioria das suas ações apresenta sentimentos nobres como a empatia, indulgência, caridade (BUENO, 2006; ALVES, 2011).

A aura que envolve a personagem é de uma resiliência acentuada porque as dificuldades: provações surgidas no período em que ela começa a fazer parte do sórdido e vazio ambiente de riqueza dos Almada, além disso, circunstâncias que encaminham para o abandono de proteger Mário e a morte do próprio, demonstram-se uma oportunidade de superação e depuração do seu espírito com valores sinceros de arrependimento, piedade e perdão. Já o seu marido sucumbe a uma vida de vícios, mesmo com preciosas oportunidades de salvação (Cf. ALVES, 2011). Para ele, a morte do menino, o recebimento do dinheiro das consultas negligenciadas, ou seja, nada do que aconteceu é motivo de verdadeiro aprendizado moral e espiritual, pois resiste, até o final da sua trajetória de vida, para colocar em prática o genuíno arrependimento das falhas morais.

Ainda é importante frisar que o aspecto resiliente de Lúcia apresenta uma influência patente em sua ascendência moral, em virtude de que apesar do seu íntimo se apresentar fragilizado por dispor de lembranças, angústias, indagações oriundas da nova situação de separada e preceptora na casa alheia, além do mais, da sociedade a julgar de forma vulnerável, principalmente Nuno de Almada, ao assediá-la com seus olhares e artimanhas para sedução, a protagonista resiste e, logo, não ocupa o lugar de subalterna. Desse modo, tal posição assumida por Lúcia é fundamentada pela atitude de não transparecer a fragilidade sentida, isto é, participa naturalmente do cotidiano da família Almada, inclusive conforme Maia (amigo de

Nuno), a protagonista é diferente das mulheres que passam pela situação de serem: “[...] tratadas mal pelo destino [...]” (VIEIRA, 1962, p.366), pois (segundo ele):

[...] Estão sempre “em guarda”, postas em guaritas teóricas, excluem-se de qualquer comunicação natural, pela voz, pelos gestos, pelas roupas, ao passo que dona Lúcia, embora marcada [...] por um ou vários complexos, tem, do semblante aos pés, o que eu chamaria, caso entendesses [...] [E Nuno de Almada explica as palavras de Maia:] “[...] Que é mulher que (apesar de uma vida anterior séria) se dá conta do exterior, do que se passa à sua volta, não há dúvida. [...]” (VIEIRA, 1962, p.366.)

Para mais, a protagonista desarma a forma de opressão e assédio encabeçada por Maia e Nuno ao longo da narrativa. Inclusive, eles chegam até a remontar a figura de Lúcia de forma mitológica e cobiçosa, isto é, invocam musas gregas (Hebe, Aretê, Calipso, entre outras) que se articulam às características da protagonista como beleza, juventude, sensualidade e complacência. Além disso, Penélope e Fedra (também invocadas pelos personagens) sugerem a partir da narrativa dos seus mitos, os próprios anseios dos personagens Maia e Nuno em relação à formação de um relacionamento com a protagonista, em virtude de que tais figuras femininas partem para novas relações, mesmo sendo casadas. Vale adicionar, que no mito, Penélope descobre que o seu novo amante é seu marido depois da conquista. A respeito da resistência de Lúcia, Nuno de Almada observa da seguinte forma:

[...] Quando, às vezes, acontece cruzarmos o caminho, eu descer, ela subir a escada, ou eu me voltar no carro para dizer qualquer coisa, ela recebe as palavras, a presença, sem desviar, sem disfarçar, sem ofender-se, e ao mesmo tempo desarma a pessoa, ou melhor repõe a pessoa em naturalidade. Enfim, é duma simpatia extraordinária. (VIEIRA, 1962, p.366.)

Já para Maia, tal postura de Lúcia é elucidada desse modo: “[...] É semideusa! E é por isso que não se vexa nem se humilha! E nem nos vexa nem nos humilha! [...]” (VIEIRA, 1962, p.366). Sendo assim, o que para Nuno de Almada e Maia se configura, respectivamente, uma marca de simpatia de Lúcia, assim como comportamento de semideusa, é, na verdade, um ato de resistência ao assédio que, por sinal, demonstra a sua posição de vulnerabilidade social. Dessa forma, a resistência de Lúcia impede que os homens avancem, à medida que naturaliza o contato, ou seja, ela não entra no jogo das segundas intenções e consegue se manter neutra ao simular uma certa normalidade e adaptação às situações aparentemente constrangedoras.

Mediante esse percurso, conjectura-se que desde o capítulo III (no qual ocorre o diálogo anteriormente analisado) até o final do romance, o narrador molda a protagonista Lúcia em face de um “[...] paralelismo de contraste [...]” (Cf. LEFEBVE, 1980, p.253) com

a moral e o comportamento de Mário, inclusive após separação dos dois. Vale adicionar que tal jogo de contrastes resulta no destaque da figura feminina em relação à masculina, sobretudo devido à postura firme da mulher (ALVES, 2011), ademais, isso também é recorrente na representação de outro casal como Fernanda e Noel em **Um Lugar ao Sol** de Erico Verissimo, pois, embora em outro contexto, a professora Fernanda se destaca em face da incapaz posição social de Noel, porque carrega consigo a resiliência em meio às adversidades sociais e íntimas.

Quanto ao desfecho do romance, detecta-se o espelhamento, isto é, outro procedimento que enriquece ainda mais a representação da personagem e ocorre em um momento no qual Lúcia, ao apresentar um grande ressentimento por não ter se reconciliado com Mário, tenta amenizar sua dor contemplando um desenho parcial da fuga de Ló¹⁷, de Rubens (1621) (Cf. ALVES, 2011). Conforme a narrativa, segue a descrição do desenho: “[...] nuvens cheias de venenos telúricos que abriram seus ventres sulfurosos sobre a ignomínia [...] palácios, praças, [...] ruas que iam sumir da face do mundo, [...] anjos que indicavam a duas mulheres a fuga súbita. Duas mulheres que levavam [...] alfaias e baixelas” (VIEIRA, 1962, p.400; Cf. ALVES, 2011.)

Dessa forma, tal situação do quadro projeta a primeira fuga realizada por Lúcia da Sodoma que, por sinal, corresponde a sua casa, assim como ao instante da descoberta em meio à tempestade da negligência do marido em relação ao pequeno Júlio, inclusive também espelha a segunda evasão que se efetivará em seguida à contemplação do quadro, juntamente com sua tia Marta (ALVES, 2011, p.1678). Sendo assim, verificam-se que esses espelhamentos suscitados, especificamente pelos trechos da narrativa evocados acima, ocorrem na forma de mise-en-abyme conforme o aspecto de: “[...] reduplicação simples [...] [em que] o fragmento mantém com a obra que o inclui uma relação de semelhança simples. [...]” (DALLENBACH apud ANTUNES, 1982, p.61).

Portanto, considerando a figuração de Lúcia ao longo do romance, percebe-se que o autor apresenta mecanismos complexos e variados na representação da protagonista. Ademais, ao tratar de questões relacionadas ao universo feminino, ou seja, a separação e a elevação da mulher na instância coletiva e particular, ele consegue construir um discurso

¹⁷ Tal fuga figura o momento em que, no Velho Testamento da Bíblia Cristã, ocorre a destruição de Sodoma, além disso, o ordenamento de Deus para que Ló e sua família saíssem dessa cidade devido não merecerem ser castigados.

que articula a tradição, moral cristã, sublimação feminina e a tentativa de emancipação na construção da personagem destacada. A respeito da separação, especificamente patente na narrativa, observa-se que atua de forma justificável e destoante do preconceito da sociedade, mas suscita, no final da narrativa, grande culpa na protagonista, por sinal, comum às mulheres da sociedade da época, por não caminharem juntamente ao marido em meio às dificuldades, como ditava a tradição.

Sobretudo, vale ressaltar que Vieira se comporta de forma ousada nesta narrativa, não só pela tentativa de emancipação discriminada anteriormente, mas também pelo fato da figura feminina (Lúcia) se demonstrar, por meio da sua postura correta e forte no contexto da fragilidade social e íntima vivenciada, em um patamar moral acentuadamente elevado, em contrapartida da figura masculina (Mário), sobretudo em um período, primeira metade do século XX, em que boa parte dos homens se declarava superior às mulheres em praticamente todos segmentos sociais e até biologicamente. (MALUF & MOTT, 2012)

Para mais, a trajetória de Lúcia se assemelha à das protagonistas: Maria Luísa da obra (de nome homólogo ao da protagonista), da escritora Lúcia Miguel Pereira, e Maria Augusta do romance (**As Três Marias**), da autora Raquel de Queiroz, no sentido de se arriscar ao novo, a quebra dos costumes e acabar retrocedendo por meio do arrependimento e a culpa. Inclusive, entre Lúcia e Maria Luísa, existe mais um ponto de semelhança, que é a grande interferência da moral cristã nas escolhas e na repressão da individualidade.

Diferentemente de Lúcia, embora possuindo em um mesmo plano a fragilidade social e, de certa forma, a firmeza nas escolhas que realiza, destaca-se a personagem Renata, do romance **A Ladeira da Memória**, que mesmo casada, vive uma relação amorosa com o escritor e médico Jorge, protagonista e narrador da trama. Em relação ao romance, nota-se que apresenta uma narrativa dividida em cinco partes intituladas de forma consecutiva como “Cadernos” (VIEIRA, 1980). Tais seções, assim como sugere o título do romance, ocupam-se de memórias, dessa forma, desde a primeira parte, constam lembranças tanto do tio do protagonista a respeito da cidade e do seu casamento, como do próprio protagonista: Rangel está a caminho da cidade de Volta Redonda (interior do Rio de Janeiro) na companhia do sobrinho. Ao longo dessa viagem, que finda apenas no desfecho do romance, subjazem às outras partes da narrativa, o próprio Jorge evoca os momentos de paixão entre ele e a admiradora de seus livros, Renata (GARCIA, 2003).

A diegese do romance, construída por meio dessas memórias ambientadas na

primeira metade do século XX, apresenta passagens bastante densas e, de acordo com o crítico Francisco Pati (apud Garcia, 2003), enfadonhas, principalmente, as que correspondem à participação do tio Rangel no início da narrativa. Ainda tais lembranças do tio, dono de uma “filosofia de almanaque” (JUREMA, 1953, p.106), apenas cooperam para uma introdução dos acontecimentos que estão por vir, pois se percebe que sob a perspectiva do enredo pouco age.

Destarte, conforme o crítico Constantino Paleólogo, a partir da segunda parte do romance, em que se desenvolve a relação de Jorge e Renata, a narrativa ganha contornos fluidos, apesar do narrador – o próprio Jorge – adotar uma maneira de narrar bastante fragmentária, por sinal, comum a indivíduos que estão lidando com memórias. Além disso, particularmente, acredita-se que a trama adquire uma maior vivacidade nesse ponto (GARCIA, 2003.)

Sendo assim, Jorge relembra os momentos de conversa e paixão em lugares discretos do Rio de Janeiro, assim como situações em que Renata resiste a um contato mais íntimo e envereda por discussões a respeito da sua infância e juventude, do cotidiano de dona de casa, como também acerca das formas artísticas como música, literatura, entre outras: “[...] Como sempre a conversa é em patamares. Primeiro, literatura ao acaso, em complemento às nossas recentes conversas anteriores: Gide, Proust, Morgan, Baring, Kafka, Thomas Wolfe. Depois, musical: Ravel, Debussy, Prokófiev.” (VIEIRA, 1980, p.89.)

Diante dessas lembranças amorosas de Jorge, existe certa intercalação com relatos acerca da sua rotina no consultório médico, sobretudo em passagens que correspondem ao capítulo II do Segundo Caderno, do qual se destaca o seguinte trecho: “[...] Sentado diante do negatoscópio, faço gráficos, assino os protocolos já redigidos, entro na câmara escura, tiro as radiografias do secador elétrico, corto-lhes as pontas, carimbo-as, preno os relatórios, enfio cada qual em seu envelope, passo a atender clientes. [...]” (VIEIRA, 1980, p.84). Descritas de forma minuciosa, tais atribuições de ordem do ofício médico do personagem, principalmente da área radiológica, projetam as referências médicas do próprio autor, formado nessa área, e se apresentam como alguns dos elementos que confirmam o tom autobiográfico do romance, destacado pelo próprio Vieira (1979, p.99) em sua declaração a respeito das suas obras.

Ao longo da narrativa, cresce o envolvimento amoroso dos personagens Renata e Jorge: “[...] Estabelecida que foi a confiança mútua, cada qual começou a ficar ao corrente

da vida do outro, nossas almas se compreendendo melhor. Sempre que sobrevinham problemas ou dúvidas nos consultávamos, exercendo e recebendo influências [...]” (VIEIRA, 1980, p.108.) A partir de toda essa ligação, Renata, que também se comporta dentro da suposta relação como: “[...] conselheira quanto a projetos e programações literárias.” (VIEIRA, 1980, p. 108), tem a ideia de escrever um livro com as reminiscências das experiências de vida dos dois e descrições de um verdadeiro e harmônico romance entre eles, mas Jorge discorda:

— Não. Seria melhor um livro sobre o nosso tormento. Um livro descrevendo a eclosão do nosso afeto, a marcha para a vida, a impossibilidade de a vivermos, a solução única viável...

— Qual?!

— Darias primeiro a índole e a sensibilidade de nós dois. Nosso passado. Nosso conhecimento. Nosso encontro. A realidade, de permeio. Os estorvos. Os empecilhos materiais e morais. O drama. A minha alma apoiada a uma grande muralha no alto dum [sic.] promontório em Tintagel vendo a toda volta um mar imenso em torno das Cornualhas, uma nau velejando tão lentamente que nunca chegasse... (VIEIRA, 1980, p.115.)

Desse modo, em meio a essas sugestões e discussões (na fazenda Hortênsia) acerca da futura obra literária, surge a proposta, por parte da personagem Renata, de levar adiante esse projeto, sobretudo na forma de um romance. A partir do acatamento de Jorge, tal plano se concretiza no “Terceiro Caderno” (VIEIRA, 1980, p.127). Além disso, acontece a única noite de amor descrita no romance: “Renata segurou-me, detendo-me, enquanto ao mesmo tempo se deitava naquele chão farfalhante. Abraçamo-nos, beijamo-nos. E, estirados, nos amamos em plena escuridão. E isso até o canto dum galo [...]” (VIEIRA, 1980, p. 151.)

Em seguida, o casal deixa a fazenda e volta à capital, lugar em que continuam seus passeios, conversas e a produção do romance que, após a finalização, é encaminhado pelo protagonista para publicação. Depois de passar um tempo considerável desde o último acontecimento, a rotina do casal segue. Jorge lança a proposta de um novo romance e descobre uma grave pneumonia em sua amada que, por sinal, inicia imediatamente o tratamento. Nesse período, uma vez que o marido de Renata volta de Recife para cuidar da esposa, observam-se alterações significativas na relação secreta de Jorge e a própria. Ademais, a tia Noêmia, uma espécie de confidente, ao saber da relação adúltera da sobrinha, decide assegurar o sossego de Renata no tratamento e a continuação da discrição desse envolvimento, portanto solicita de uma maneira velada a ajuda de Jorge para que não tentasse nenhum contato com a sua amada.

Sensibilizado, Jorge decide viajar para Hacrera¹⁸ e se estabelece nesse lugar por dois anos, mas Renata ainda continua mantendo contato por meio de cartas que ora informam seu estado de saúde, ora trazem poemas. Durante esse intervalo, Jorge produz o seu terceiro livro e, no final dessa terceira parte do romance, volta para o Rio de Janeiro com grandes esperanças de reencontrar Renata: “Uma vez no ar, vendo a paisagem baixa e dianteira ir retrogradando, [...] a idéia de chegar, a suposição do que iria acontecer, enfim as hipóteses [...] me criaram um nervosismo [...] feito de ansiedades apoiadas numa certeza [...]: ia rever Renata. Ia falar com ela! Já devia estar boa.” (VIEIRA, 1980, p.201).

No que se refere ao “Quarto Caderno” (VIEIRA, 1980, p.204), Jorge chega ao seu destino e prontamente liga para a sua amada, além disso, quando ela emocionada o atende, começa a compartilhar o que ocorreu no período de tratamento, assim como indagá-lo acerca do período em que se manteve em Hacrera. Ao longo da conversa, Jorge solicita o auxílio da amada na edição do seu terceiro romance e sugere um encontro, mas a mulher afirma ser impossível devido ao seu estado frágil de saúde e à prontidão do marido em relação às recomendações médicas. Assim, ela propõe que encaminhe a produção diretamente ao editor ou espere seis meses para que se efetive a sua cura da pneumonia. Enfim, no desfecho da conversa, fica acertado que Jorge passará em frente à casa da própria Renata para avistar de longe a sua imagem, além disso, os dois continuarão mantendo contato por telefone.

No decorrer da narrativa, tais acertos realmente ocorrem e Jorge se instala provisoriamente no seio da sua família. Durante essa estadia, Renata, em um de seus telefonemas, afirma que seria prudente seu amado deixar o quanto antes o Rio de Janeiro, porque estava sofrendo muito por não estar perto dele. O que endossa essa sugestão da mulher é o fato de ter dado início ao processo de separação. Dessa forma, Jorge acata o conselho de Renata e, antes de partir novamente para Hacrera, despede-se de longe da sua paixão.

Depois de envolvido nas atribuições do ofício de médico, escritor e tradutor durante um ano e meio na cidade de Hacrera, ademais, ao tomar conhecimento de informações do difícil processo de separação de Renata, o protagonista volta ao Rio de Janeiro e, logo ao desembarcar, apresenta a ilusória convicção da liberdade da amada do infeliz casamento, como também a sensação de desafogo.

¹⁸ Nome fictício que designa a cidade de Marília localizada no interior de São Paulo.

Saltei afoito no Aeroporto Santos Dumont indo logo telefonar para a casa de Renata. Ruído insistente, como de moinho doméstico. Por fim interferência da telefonista perguntando que número eu queria, para daí a pouco esclarecer: “Aparelho retirado”. Pensei: “Foi morar com a tia”. Liguei para outro número. Uma voz, decerto da criada, informou: “Estão todos em Petrópolis”, e desligou.

Que alívio! Foi como se eu jogasse o coração para o alto, batesse palmas de júbilo e o apanhasse de novo. Eu compreendia, adivinhava! Renata deixara a casa onde morara. Eu conhecia o seu temperamento. Não era criatura para permanecer onde sofrera. Alforriada afinal, tratara de safar-se; e em Petrópolis, na residência de verão da tia, formulava projetos, a principiar do Natal. (VIEIRA, 1980, p. 236-237.)

No entanto, tudo se destrói no momento em que Jorge conversa com amigos e descobre que Renata morreu. Em seguida, ainda mais transtornado com a notícia, decide imediatamente ligar para a tia da sua amada para saber especificamente o que aconteceu. Durante a conversa, descobre-se que as cartas informando a situação e a morte da mulher foram desviadas do destino. Ademais, tia Noêmia convida Jorge para uma visita e, imediatamente após esse convite, ele segue em companhia da irmã (Germana) para a casa da senhora que, na ocasião, explica a circunstância da morte de Renata, por sinal, causada pelo agravamento dos sintomas da pneumonia após o insucesso no processo de separação.

Nessa conversa, que Noêmia também remonta a infelicidade da sobrinha em relação ao casamento e a decisão dela em ir para junto do protagonista em Hacrera após o fracasso do processo judicial de divórcio, Germana passa a ter conhecimento da relação secreta que o irmão mantinha com Renata. Posteriormente, Jorge se despede da sua amada no túmulo e relata mais detalhes da relação à Germana que, por sinal, coloca os pais a par da situação e convida para o seu casamento a tia da falecida. Além disso, essa festa funciona também como uma forma de despedida, pois o protagonista viaja para Hacrera depois de dois dias.

O último caderno, marcado pela saudade de Renata, inicia-se com a indecisão de Jorge em continuar a sua viagem. No entanto, ao longo dos capítulos desse caderno, efetiva-se o destino da sua viagem: “Cheguei a Hacrera com a alma marcada de piche como um inseto que entomologistas quisessem submeter a experiências de Pávlov. Ou como aquele funâmbulo do conto de Kafka que exigiu dois trapézios já que uma morte só não lhe bastava.” (VIEIRA, 1980, p. 294). Ademais, especificamente no quinto capítulo, são remontados acontecimentos como a rotina cotidiana do protagonista, o lançamento de seu outro romance e suas viagens para a capital, o interior de São Paulo, o Araguaia e o Rio de Janeiro. O presente caderno, assim como todo o romance, tem seu término quando o protagonista relata a situação em que se encontra ao relembrar todo o percurso narrado:

(Depois? . . . Bem. Depois, aqui estou eu chegando ao fim do meu viaduto. Viajei esta noite com tio Rangel que desembarcou em Volta Redonda e que durante a viagem me narrara o seu apólogo A Ladeira da Memória para que eu soubesse tirar ilações. Não tarda a clarear de vez. Começo a reconhecer as imediações da Fazenda Camapuã.) (VIEIRA, 1980, p.319.)

A respeito dos procedimentos de representação de Renata, percebe-se que o narrador apresenta ênfase na descrição da intelectualidade e dos sentimentos da personagem, portanto proporciona uma imagem de uma mulher apaixonada, confusa com a situação do adultério, [...] “letrada e inteligentíssima [...] [que atua na narrativa] na forma de conselheira e musa inspiradora [...]” (JUREMA, 1953, p. 109). Já em relação ao aspecto físico, o narrador recorre à utilização de epítetos que promovem certas comparações presentes nas seguintes passagens destacadas: “Renata estava de sweater e de calças Lanvin, parecia Comandira domesticada.” (VIEIRA, 1980, p. 113), “[...] um pulo repentino para os meus braços e me oferecia a parasita dizendo com mímica, trejeito e voz de menina, de índia e de iara [...]” (VIEIRA, 1980, p. 111), “[...] vejo o corpo de Renata sumindo e irrompendo uma porção de vezes, em sucessivas metamorfoses de oréade e dríade.” (VIEIRA, 1980, p.146).

Tal mecanismo narrativo, que age no intuito de caracterizar a personagem fisicamente, apresenta semelhança com o apontado por Eco (2015, p.235) no contexto da produção do protagonista do romance **Dentro de um mês, dentro de um ano** (1953), da escritora Françoise Sagan, na medida em que conforme o crítico assinala no plano indicado, também ocorre uma forma de construção econômica da personagem. Uma vez que além de fazer com que o narrador discorra de maneira detalhada os atributos próprios da personagem, prefere utilizar tipos construídos que suscitam um efeito sintético e livresco (ECO, 2015.)

Ainda para o crítico Aderbal Jurema, tal aspecto livresco se expande no romance de Vieira, pois o próprio destaca outros pontos livrescos correspondentes aos personagens na narrativa, porém, em relação à análise, sobretudo de Renata, o autor deixa algumas questões de lado e não aprofunda nos mecanismos de representação, uma vez que se concentra na participação literária da mulher. Dessa forma, para Jurema (1953), as principais características responsáveis pelo caráter livresco são as colocações eruditas de Tio Rangel, as descrições de cunho afetado de Jorge que demonstram, conforme categoriza o autor, um grande exibicionismo literário e por último, o relacionamento amoroso dos personagens (GARCIA, 2003), por sinal, em que destaca: “[...] o resto do livro é uma câmara de ar

condicionado onde Renata e Jorge vivem um amor mais livresco do que platônico, mais literário do que humano. [...] A conversa entre [...] [eles] é mais uma tertúlia literária do que um idílio. Eles trocam livros ao invés de beijos, opiniões sobre Ravel e Debussy ao invés de abraços.” (JUREMA, 1953, p.106- 107.)

O crítico tem razão ao apontar tais motivos como as causas do aspecto livresco, porém, a respeito do último acredita-se que seja mais forte no início do romance dos personagens, pois tal status se torna mais brando ao desenrolar da narrativa e passa a não mais definir o relacionamento amoroso dos personagens, ou seja, transforma-se em fuga porque o mundo das ideias e literário, que harmonizava a relação de ambos, é invadido pelas barreiras reais e intransponíveis. Ainda o termo “platônico” utilizado pelo crítico, no sentido do amor dos personagens, apenas se realiza no mundo das ideias e não se sustenta como característica, uma vez que são registrados momentos íntimos do casal na Fazenda Camapuã: “Renata segurou-me, detendo-me, enquanto ao mesmo tempo se deitava naquele chão farfalhante. Abraçamo-nos, beijamo-nos. E, estirados, nos amamos em plena escuridão.” (VIEIRA, 1980, p.151.)

Diante desse quadro, se a relação amorosa apresentasse a definição de “tertúlia literária”, não haveria sentido de Renata ir adiante e chegar a solicitar a separação, além do mais, sentir a distância do amado, assim como o próprio Jorge ceder as concessões da mulher para viver este amor, inclusive reclamar a falta dela: “Volto a viver isolado, embora os fatos do mundo e o meu degredo me obriguem a viver com a atenção e os nervos voltados para a Europa e com a alma e o coração ligados à lembrança de Renata. [...]” (VIEIRA, 1980, p.193.) Portanto, se fosse realmente uma tertúlia, tudo se resolveria por correspondências e confidências literárias ao telefone e nenhuma das partes demonstrariam insatisfação.

Quanto à influência da narração autodiegética na construção da personagem Renata, percebe-se que mesmo sendo memórias relatadas por Jorge – propensas à imprecisão por ele estar imerso e filtrar falas, ações no ambiente narrativo – não se registra falta de coerência no delineamento do papel da mulher. Assim, o narrador, ao evocar o discurso da tia Noêmia (parenta próxima a Renata), referenda o comportamento e o modo como a sua amada apreende os acontecimentos a sua volta. Além disso, pode se afirmar que essa atitude do narrador atua como uma estratégia para neutralizar a desconfiança do leitor acerca da autenticidade das características da personagem.

Ainda a postura autodiegética de Jorge silencia a personagem Renata e instaura um paradoxo na narrativa, isto é, Renata é uma mulher que reclama autonomia na realidade social, mas essa condição não é dada na instância diegética do romance. Além disso, o que reforça o paradoxo é que o narrador apresenta uma profunda empatia a personagem. Assim, é impossível não dizer que a posição do narrador atua simultaneamente como barreira e auxílio, ou seja, se tem um narrador em processo ideológico, no limite das instâncias tradicionais e de transgressão. Vale acrescentar, que essa condição ideológica se espelha também no protagonista.

A respeito especificamente da figuração do comportamento de Renata, observa-se que as marcas tanto conservadoras quanto transgressoras se chocam e geram um conflito, uma vez que a personagem ingressa em um relacionamento extraconjugal e por ter como forte referencial a moral cristã, assim como a protagonista do romance **Maria Luísa de Lúcia Miguel Pereira**, culpa-se e tenta findar a relação adúltera que mantém. Entretanto, ao longo da narrativa, diferentemente da protagonista de Lúcia Miguel, Renata muda de ideia e vai além quando decide se separar judicialmente do marido para viver sua paixão: “– Há meses que venho debatendo com Fulano a nossa separação. Concedi-lhe um prazo. Na semana passada contratei advogado. Sabes quão difíceis e longos são os trâmites judiciais.” (VIEIRA, 1980, p.220.)

Diante disso, observa-se um acentuado conflito que se demonstra comum às mulheres situadas na mesma época de Renata, por sinal, início do século XX, pois a nova condição de liberdade feminina ocasionava bastante preconceito da sociedade extremamente patriarcal e diversas reservas das próprias mulheres em aceitar as mudanças delineadas nesse período. (HAHNER, 2012) Conforme Maluf & Mott (2012), mesmo tendo direito de solicitar a separação judicial, as mulheres apresentavam um grande receio, sobretudo as oriundas da classe média, pois a estratégia de voltar o processo contra a solicitante, por sinal, utilizada pelo juiz para conseguir a dissolução do processo solicitado por Renata na narrativa, reverberava na sociedade da época e ocorria de uma forma ainda mais violenta. Assim, Renata, por exemplo, é tachada pelo juiz em um quadro de loucura proveniente do quadro de pneumonia, portanto considerada incapaz de solicitar o pedido de separação; ademais, passando para realidade social, isso funciona de maneira ainda mais desagradável, uma vez que, segundo as historiadoras, a mulher passava a ocupar o lugar de réu na condução do processo e estava sujeita ao castigo que o marido impusesse.

Sendo assim, poucas mulheres solicitavam esse processo e por meio do quadro delineado anteriormente, justifica-se o caráter transgressor da atitude de Renata. Também endossa a firmeza da protagonista em lutar pelo seu desejo, sua paixão, inclusive tal perspectiva não cessa apenas com a decisão dela, uma vez que a própria realiza uma grande mobilização para obter um resultado positivo no processo, ou seja, a protagonista orienta o companheiro para deixar o Rio a fim de que não se levante suspeita do adultério na condução da separação, recorre à decisão da justiça por duas vezes no tribunal, distancia-se do marido e afasta qualquer tipo de reconciliação. Além do mais, depois do resultado negativo do processo de separação, a decisão da personagem em abandonar o casamento por conta própria, assim como fugir com destino à Hacrera para viver com Jorge, configura-se como um ponto que endossa de forma patente à sua firmeza e conduta transgressora:

[...] declarou, alucinada: "Vou-me embora para Hacrera". " [...] Vou telegrafar a Jorge, juntar-me a ele. Já devia ter feito isso muito antes da radiografia e quando os exames de laboratório indicaram o único caminho de que eu dispunha para usufruir o tempo que ainda me restava para lhe provar o meu amor. Que mulher sou eu que o deixo acolá no exílio exatamente quando mais precisávamos um do outro? Que mulher sou eu, que espécie de querer bem é esse que ante o primeiro obstáculo suposto logo o afastei? Como é que somente agora sinto pejo, humilhação, remorso em haver caído na armadilha como se ele fosse inútil, incapaz de me salvar? Vi- me diante dum [sic.] simulacro de dilema e optei pelo sacrifício dele e pela minha acomodação provisória. Provisória...! Pois sim. Crônica. Três anos e meio e mais quantos doravante? Não, não! Os escrúpulos, as aparências que se danem." (VIEIRA, 1980,p.254-255.)

Sobretudo nessa passagem, a força que emana das palavras e questionamentos de Renata contribui para reflexão da sobreposição feminina diante da fraqueza masculina, isto é, percebe-se que a coragem da personagem se apresenta como fator crucial nas decisões, que partem apenas dela, para busca da vivência de um amor sem as amarras do medo e eterno. Logo ela, que assume uma posição de fragilidade social devido à diferente moral que rege o julgamento da sociedade e promove a condenação das mulheres, assim como a condescendência aos homens nos casos de adultério e separação (LAGE & NADER, 2012). Portanto, ao se comparar a posição social de Jorge com a de Renata, constata-se a fraqueza masculina, pois se observa que a própria tem muito a perder, porém, tal conjectura não a intimida.

Jorge parece bastante acomodado com a situação de ilegalidade da relação, uma vez que em nenhum momento exige a separação da amada e por meio das suas atitudes, é evidente que se as resoluções acerca do relacionamento partissem apenas dele, optaria por continuar desfrutando da relação de forma ilegal. Com efeito, em variados trechos do

romance e também os destacados em seguida, infere-se que ele lamenta a solidão e por ser afastado do convívio da família e da sua amada, demonstra uma certa insatisfação recalcada em fazer o que a própria solicita:

Sim, dois anos aturados. Ah! . . . Pensar isso é uma coisa. Viver assim, porém . . .
 Eu saíra do Rio havia dois anos. Fora o prazo normal para o tratamento e a cura. E de fato ela me informava estar praticamente boa, solicitava, para consolidação e decerto para uma gradual normalização de vida, mais seis meses apenas. APENAS . . .
 Dois anos: dois séculos num campo de concentração. E agora, mais seis meses. Renata curar-se-ia antes do mundo? !
 [...] Mais um dia de rotina. E hão de passar muitíssimos outros. Ainda um ano. Quantos dias há em um ano? Não sei, não quero saber. Estou cansado e confuso para fazer cálculos. Para qualquer analfabeto, trezentos e sessenta e cinco dias; para mim, um século. (VIEIRA, 1980, p.218-224.)

Ainda acerca da análise dessa passagem, nota-se outro aspecto que, por sinal, se articula com a teoria de Rosenfeld acerca da presença da história na ficção, ou seja, de como a história assume um tom particular quando se encontra presente na narrativa de ficção. Isso porque no momento em que Jorge diz: “Renata curar-se-ia antes do mundo?!”, há uma referência ao momento conturbado da Segunda Guerra Mundial, porém, tal trecho não apresenta um tom neutro, e sim particular, visto que o narrador-personagem relaciona os conflitos mundiais com a situação de Renata a partir da figura implícita da doença, isto é, Renata doente de pneumonia e o mundo doente com os conflitos pelo poder, quem irá, portanto, curar-se primeiro?

Em seguida, no decorrer do romance, a questão que se destaca é a figuração do fracassado processo de divórcio aberto por Renata. Além de mostrar a luta sem sucesso de várias mulheres na sociedade, o autor atribui ao narrador à tarefa de ressaltar toda sorte de impasses que vive a personagem nesse processo aberto por ela: o sofrimento da separação da sua verdadeira paixão, o resultado positivo das investidas judiciais do marido para a anulação do processo e a sua própria morte. Ainda a partir desse recurso narrativo, o caráter de punição feminina é indicado de forma semelhante à análise de Berenice (personagem de Josué Montello), uma vez que a própria Renata oferece indícios para tal perspectiva: “[...] estou sendo castigada por haver infringido a pauta dum sacramento? Será que além da problemática do amor, da doença, ainda tenha que me haver com escrúpulos de consciência, de religião? ”. (VIEIRA, 1980,p.256)

Sendo assim, coloca-se em pauta a reflexão da posição do autor em relação à figuração de Renata, em virtude de que o conflito entre o conservadorismo e a transgressão que reside na personagem, além disso, cerceia o próprio narrador. Isso porque, de um lado, ele

ofusca as relações sexuais decorrentes do adultério, existem apenas duas menções e rápidas descrições; além do mais, enfatiza a atitude de Renata em resistir ao adultério: “– Hás de perdoar-me estas últimas noites em Camapuã. E quero que as esqueças para sempre.” (VIEIRA, 1980, p.152.) Sem contar que destaca as consequências negativas de um pedido de divórcio naquele período. Demonstrando, portanto, uma repressão ao desejo feminino, aos direitos sociais e a tentativa, assim como delineia Bueno (2006) acerca da construção de Maria Adriana no romance **Território Humano**, em comprovar a pureza da relação de Jorge e Renata.

Por outro lado, o próprio Vieira, por meio do narrador, recria um ambiente condescendente às atitudes de Renata e, por isso, destaca a rejeição do marido, proporciona espaço para que a mulher demonstre seu sentimento em relação ao arruinado casamento, dispõe de uma tia que se revela uma aliada, oferece vazão ao sentimento de paixão sincero da mulher pelo amante e faz com que o pedido de divórcio parta dela. Por conseguinte, em paralelo com a figura masculina, posiciona Renata em um patamar bastante elevado de protagonismo, firmeza e autonomia (no sentido de lutar pelo o que deseja).

Dessa forma, referenda-se que o autor oscila entre o conservadorismo e a transgressão, pois ele não consegue se situar, uma vez que ao estimular e delinear por meio da narração de Jorge um projeto de transgressão da personagem, ao qual culmina na decisão da personagem de fugir “ilegalmente” com o amante em face do resultado negativo do divórcio, acaba regredindo com a morte da própria que, por sinal, deixa um questionamento assegurando de forma latente o caráter de conflito entre a tradição e ruptura:

“Estou pagando caro e em forma de falência o investimento absurdo que fiz da minha mocidade quando do regime do colégio interno deixei que a família me transferisse aos dezoito anos de idade para o regime do matrimônio, sem a menor experiência da vida? Ou estou sendo castigada por haver infringido a pauta dum sacramento? [...]” (VIEIRA, 1980, p. 255-256)

Entretanto, não se pode negar que em comparação à personagem Lúcia do romance **A Mulher que Fugiu de Sodoma**, o autor consegue ir mais longe na questão da tentativa de ruptura de costumes. Isso porque entra em cena uma mulher que opta pelo divórcio para viver com seu amante, além do que, ela se demonstra muito mais consciente acerca das suas atitudes e dos seus desejos, pois usa todas as armas para enfrentar com determinação a submissão imposta pela lei e sociedade na tentativa de sair vitoriosa. Sem contar que também ela questiona a falta de autonomia feminina, uma vez que não é à toa que ela lança tal reflexão no trecho acima: “Estou pagando caro e em forma de falência o investimento absurdo que fiz da minha mocidade quando do regime do colégio interno deixei que a família me

transferisse aos dezoito anos de idade para o regime do matrimônio, sem a menor experiência da vida?”

Com efeito, a firmeza de Renata em lutar pelo seu desejo e questionar o papel social da mulher também dialoga com a postura de Joana do romance **Perto do Coração Selvagem**, uma vez que as duas mulheres apresentam a força de lutar contra as adversidades sociais e íntimas em face da acomodação masculina. A saber, Joana supera o conservadorismo da sociedade por meio da sua radical forma de pensar, além disso, empenha-se para transcender a todo custo e superar a culpa de não ser o que a sociedade espera. Enquanto Renata, embora não gozando de todo radicalismo de Joana, se lança destemida a uma luta sem êxito contra as regras tradicionais da sociedade a partir do processo de divórcio, assim como da decisão de fuga com o amante e da vivência de um caso extraconjugal.

Em síntese, observa-se que Renata apresenta um percurso de representação que rende uma reflexão valiosa acerca das atribuições do feminino na sociedade, sobretudo, das investidas de autonomia feminina na primeira metade do século XX. Ainda tal reflexão também parte propriamente dela, aliás, a sua figuração oferece acentuada abertura a imagem social feminina que acolhe as mudanças da sociedade. A respeito da estrutura da representação, nota-se que apesar dos procedimentos adotados não serem diversificados como no romance **A Mulher que fugiu de Sodoma**, a complexidade da personagem Renata não é prejudicada na narrativa. Entretanto, conforme a perspectiva dos estudos de Jurema (1953) e Eco (2015), a diminuição do aspecto livresco na caracterização física e intelectual de Renata, assim como do próprio narrador ao figurá-la, poderia oferecer mais vivacidade a essa personagem.

Quanto à protagonista Virgínia do romance **O Albatroz** (1952), observa-se uma mulher forte como a personagem Fernanda do romance **Um Lugar ao Sol**, de Erico Verissimo, pois ambas atuam como suporte da família em maior parte da narrativa, sobretudo em momentos difíceis. No decorrer da diegese, apesar de Virgínia se abater com a morte dos seus familiares, ou seja, sogro, pai, esposo, filho e nora, vislumbra-se que ela segue amparando e cuidando do que restou da sua família, além disso, no desfecho da narrativa, sucumbi discretamente à dor da morte do neto. Portanto, Virgínia trilha um caminho na narrativa em que se destacam aspectos como a aversão a vitimização, a afirmação do seu papel social e em maior parte da narrativa, o abatimento da personagem (diante das adversidades) como um fator que impulsiona novas ações, e não a paralisa.

Em relação ao romance em geral, percebe-se uma narrativa ambientada entre o final do século XIX e a primeira metade do XX, além disso, que apresenta duas modalidades de

narração: heterodiegética e autodiegética. Na narrativa, também existe uma dimensão simbólica presente tanto no título do romance, quanto na alusão promovida no primeiro capítulo pela figura “Barcos de Papel” que se relaciona a recordações de Maurício (irmão de Virgínia) acerca dos momentos entre Artur e Carlos, isto é, respectivamente, cunhado e sobrinho dele. Ademais, constam reflexões acerca da fragilidade dos seres em meio à dialética da vida, como também do lúdico e da infância.

Vale ressaltar que tal recorrência do elemento simbólico não se restringe apenas a essa conjuntura, em virtude de que, no segundo capítulo, os jazigos construídos pelo Coronel Aleixo remetem à pirâmide de Quéops e por nunca serem ocupados pelos membros da família, são descritos como “Sarcófagos Inúteis”, já que os cadáveres dos homens da família não tiveram a oportunidade de serem sepultados devido às circunstâncias das mortes. Ademais, tal forma de referência indica a morte como algo inesperado e reforça o caráter efêmero da vida.

Ao longo dos seguintes capítulos do romance, presenciam-se a prolixidade e o bom humor do Coronel Aleixo, pai de Artur e vítima da Guerra de Canudos; o amor com tons açucarados de Artur e Virgínia na chácara da família, em que são compartilhados momentos de felicidade com a figura de Maurício (irmão de Virgínia) e com o filho do casal, Carlos. Em seguida, a morte de Artur no desastre de Alquidabã e, após esse evento, o período de reconstrução da vida da viúva Virgínia, juntamente com o filho Carlos, seu irmão Maurício e o pai (doutor Gama) que a orienta e convida para uma viagem à Europa:

[...] o doutor Gama aconselhou Virgínia a largar o casarão tão precisado de obras e onde as despesas não conseguiam mais um padrão de conforto. Decidira também fazer outra viagem à Europa; e a convidou a filha a acompanhá-lo, estipulando que Maurício e Carlos ficariam tomando conta da residência do Cosme Velho [...] (VIEIRA, 1978, p.88.)

Depois de um curto intervalo de tempo, Virgínia perde o seu pai, Doutor Gama, em decorrência de uma epidemia de gripe que assolou parte da população. No entanto, mesmo sentindo a morte do pai, a protagonista encontrou forças para consolar a tia e os empregados: “Virgínia, com as lágrimas distendidas em oração, não o pode acompanhar porque a tia Judite, parecia que ia morrer também, assim como a cozinheira e a copeira, as três quase subindo pelas paredes do quarto dos fundos, como três loucas...” (VIEIRA, 1978, p. 101.) Além do mais, em pouco tempo de luto, superou sua dor para auxiliar seu filho Carlos na Europa, uma vez que ele fora: “[...] nomeado para servir como adido da delegação brasileira ao Congresso de Paz [...]” (VIEIRA, 1978, p.102).

Em seguida, pondo a paixão e a tragédia de forma patente no mesmo plano, o

narrador relata o casamento de Emília e Carlos que, em pouco tempo, finda-se a partir da morte da mulher por uma doença misteriosa. Dessa relação em que impera o amor puro, só resta o filho Fernando, por sinal, desprezado pelo pai (Carlos), mas acolhido e cuidado por Virgínia, sua avó. Em seguida, Carlos ingressa na revolução bernardista de forma destemida e, em consequência, morre em um desastre de avião. Por conseguinte, a protagonista recomeça novamente a vida, mesmo diante desse quadro adverso.

A partir do capítulo “Parques e Estátuas” (VIEIRA, 1978, p. 133), inicia-se a segunda etapa da narrativa. Uma atmosfera mais realista passa a compor o desenvolvimento da parte que contempla a vivência de Virgínia em companhia de Fernando e os momentos do próprio, juntamente com os amigos, namorada e companheiros da guerra em que ingressa. Além disso, tais momentos de Fernando, no Rio de Janeiro, são retratados em conjunto a aspectos comportamentais provenientes da boemia da classe alta carioca no início do século XX, isto é, as situações caracterizadas são festas, cassinos, bares e sociais. Por último, a guerra entra cena e vitimarás fatalmente Fernando. Portanto, existe um afastamento dessa parte em relação à primeira, na qual as descrições possuem um tom mais idealizado.

Partindo para a análise da figuração da protagonista Virgínia, percebe-se que ao caracterizá-la, o narrador privilegia a consternação da personagem diante das adversidades, bem como a sua atuação na família, além disso, esses dois pontos refletem a postura forte da mulher. Entretanto, os outros aspectos da protagonista, como a sua origem e os seus traços físicos e psicológicos, são descritos de maneira sucinta em face dos outros personagens da narrativa. Em nenhum capítulo do romance, a protagonista se desnuda completamente ou evidencia seus desejos, conflitos e pensamentos de modo isolado.

A partir desse tipo de ofuscamento da protagonista, conjectura-se que o narrador tem bastante apego à imagem feminina tradicional, oriunda da sociedade dos anos iniciais do século XX, que corresponde a uma figura definida por sua função no íntimo dos lares, ou seja, relacionada à manutenção e assistência da família (Cf. MALUF & MOTT, 2012). Além do mais, tal postura tradicional do narrador é reforçada pela seguinte rubrica destacada: “[...] sem o marido perceber uma intenção didática— e que de fato não existia — o foi enfronhando em toda literatura universal [...]” (VIEIRA, 1978, p. 67), pois, no contexto, evidencia-se a tentativa falhada do narrador em comprovar que o conhecimento de Virgínia não estaria acima do marido, portanto que a própria não tinha motivação para instruí-lo.

Ainda acerca do quadro escasso de particularidades da protagonista, observa-se que também consta a influência do expediente de construção do romance, porque o narrador altera a posição das personagens a partir da progressão da narrativa e das mortes, ou seja, as

vítimas ascendem ao plano principal da narrativa, enquanto Virgínia é deslocada para o pano de fundo da narrativa e, logo após, acontece a retomada da protagonista na diegese. Sendo assim, o ponto de sustentação da atuação da protagonista corresponde às mortes que se apresentam no romance, isto é, seja o abatimento, seja a vontade de seguir em frente, cuidando dos que estão a sua volta, todas as ações de Virgínia se irradiam a partir das mortes.

A respeito dos atributos de Virgínia, apreende-se que ela apresenta uma base sólida cristã, uma vez que estuda durante um bom tempo em um internato no colégio de freiras. Além disso, observa-se que possui alto poder aquisitivo em função de ser filha de um influente e rico médico, Doutor Gama, bem como ser herdeira dos bens da família de Artur. Tal mulher também apresenta a típica característica afetada dos indivíduos pertencentes a classe abastada e que são retratados por Vieira, pois tem grande apreço pela cultura e arte erudita. Na passagem seguinte, constata-se o rigor do conhecimento dela: “[...] Seus comentários sobre Schumann e Brahms não podiam ser embaralhados; eram específicos, [...] Suas opiniões sobre romances [...] iam fundo na índole das obras e na técnica do autor...Suas análises em exposições não se contentavam com um silencioso perpassar [...]” (VIEIRA, 1978, p.66.)

Para a viúva, as viagens à Europa e o contato com as artes se apresentam no mesmo plano da ancoragem dos elementos cristãos, uma vez que auxiliavam a suportar pacificamente as dores causadas pelas mortes e recobriam o ânimo para recomeçar. Ainda sobre as artes, visualiza-se uma certa mística subjacente, em virtude de que a mulher compreende que as figuras míticas, por sinal, esculpidas no jardim da sua casa, atuarão como proteção a Fernando. Não é à toa que Virgínia apenas sucumba à fé religiosa ao final da narrativa, justamente no momento que, com a morte de seu neto, não enxerga mais saída. Adiante, seguem os trechos que ilustram tais ligações da protagonista com as artes:

Se o filho lucrou com estadas tão marcantes em ocasiões assim excepcionais, ficando apto a desempenhar suas funções com certo brilho, e voltando da Europa com um equilíbrio absoluto em tão pouca idade, Virgínia encontrou por lá ensejos e mais ensejos que além de lenitivo para o seu luto contribuíram e muito para aperfeiçoar-lhe a personalidade e o espírito. (VIEIRA, 1978, p. 103.)

[...] dali daquela atalaia, cumpria o voto de nunca se separar dos desaparecidos. [...] criara postos legendários, os grandes mitos, como sentinelas rente à estrada para guardarem o neto... (VIEIRA, 1978, p. 149.)

[...] Maurício subiu para ver Virgínia. Achou-a ajoelhada num genuflexório diante de três crucifixos mutilados. As imagens não tinham braços e um dos Cristos até estava sem cruz e seu corpo de marfim parecia suspenso na parede. Pobre Virgínia! Desistira das analogias mitológicas? Abraçou-a. Ela aceitou

aquele sentimento, mas continuou em seu transe. (VIEIRA, 1978, p. 262.)

Mediante esse contexto, sobressai a alta cultura de Virgínia que se destaca principalmente na sua juventude e no período em que esteve casada com Artur. Inclusive, tal característica, segundo Hahner (2012), comum às figuras femininas da elite, causava uma significativa ruptura ao comportamento tradicional das mulheres casadas: “Suas análises em exposições não se contentavam com um silencioso perpassar [...] Comentava, discutia [...]. Não era, como no caso da maioria das amigas e conhecidas, a dona de casa que discorre a fundo sobre modas e cozinha, figurinos e guloseimas, doenças e parentescos [...]” (VIEIRA, 1978, p.66.) Portanto, o conhecimento dela se apresentava vasto e acima do marido, sobretudo, em várias passagens do romance, o próprio solicitava sugestões literárias.

Diante desse quadro, apenas no desenrolar do romance, especificamente no processo de envelhecimento da protagonista, entra em cena a típica senhora do lar da primeira metade do século XX (MOTTA, 2012), uma vez que a viúva de 65 anos se apresenta como uma avó restrita aos cuidados de seu neto, que já é um rapaz, e ao cotidiano do lar, como, por exemplo, mostra esta passagem: “[...] E enquanto a avó ia cozinhando, voltava para copa, abria a geladeira, reaparecia, dispunha os pratos [...] Como [...] eram diversos, [...] havia intervalos, com idas e vindas de vovó.” (VIEIRA, 1978, p.177.) Sendo assim, visualiza-se a figuração de uma mulher que aceita sua velhice e se encaixa de forma harmoniosa no papel de avó.

Por outro lado, existe um detalhe que destoa da interpretação da velhice baseada no ideal de invalidez social (MOTTA, 2012), pois no momento de apresentação de Fernando à guerra, a autoridade e autonomia social da sua avó são questionadas pelo major Aurélio, no entanto, isso não intimida a senhora, que anteriormente já tem referendada a sua firme conduta pela perspectiva do neto: “[...] uma criatura da têmpera de minha avó, não necessitando do meu arrimo nem do meu sustentáculo material, ficado órfã de mãe bem cedo, perdido o sogro [...], o marido [...], o pai [...], e o filho[...] a vida inteira tem dado provas duma resistência moral extraordinária!?” (VIEIRA, 1978, p.187.) Ainda a viúva enfrenta a situação enumerando argumentos, ponderando com argúcia a situação de questionamento e encaminha o major para a seguinte percepção:

—[...]Sua avó é uma formidável mulher, um grande espírito! Recebeu-me de tal modo, conversou com tamanho critério sobre a guerra, ponderou coisas com tal acuidade e lucidez [...]. A resposta imediata que deu as considerações que explanou, me deixaram sem jeito! [...] (VIEIRA, 1978, p.188)

Diante dessas considerações, observa-se que apesar de a protagonista ser construída por um narrador vinculado à tradição, ela demonstra discretas rupturas com o comportamento feminino tradicional. No entanto, comparando tal postura com a da também senhora Berenice, da novela “Uma tarde, outra tarde” de Josué Montello, constata-se um acentuado distanciamento, porque o comportamento da protagonista de Montello se demonstra extremamente radical para época, em razão de que mesmo possuindo uma idade avançada, pleiteia um ideal de juventude e apesar da culpa, satisfaz seu desejo sexual comum jovem amante, ou seja, vinte anos mais novo.

Ainda outro ponto de diferenciação é o período histórico da narrativa de Berenice, que se aproxima da segunda metade do século XX, período de alterações mais concretas em relação à situação das senhoras de idade avançada (Cf. MOTTA, 2012). Assim, entre o comportamento de Virgínia e Berenice, vislumbra-se a transição que sofreu a condição social da mulher de idade, uma vez que, respectivamente, a primeira se encerra harmoniosamente nos papéis de viúva e avó; já a segunda, não restringe suas vontades, não aceita a velhice e se reinventa por meio de uma aventura amorosa.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

É prática instigante lidar com a questão da representação do feminino na literatura, sobretudo, quando se foca a primeira metade do século XX, uma vez que, considerando os romances analisados, as temáticas da visibilidade e do agenciamento feminino na vida privada e social estão bastante presentes. Além disso, ainda que sejam observadas à luz do período anteriormente destacado, tais temáticas suscitam problematizações que têm ecos na sociedade do século vigente. Diante disso, destaca-se como exemplo o enaltecimento das atribuições femininas na vida privada conforme o século passado, uma vez que ainda suscita a divisão de opiniões no período atual, principalmente no aspecto da negação feminina à maternidade.

Sendo assim, nos romances: **A Mulher que Fugiu de Sodoma** (1931), **A Ladeira da Memória** (1950), **O Albatroz** (1952), as respectivas representações de Lúcia, Renata e Virgínia se realizam em circunstâncias de ordem privada e social na primeira metade do século XX. A separação, o adultério, a busca por autonomia social ou mesmo a afirmação da própria (no contexto de Virgínia) agem na construção das personagens como mecanismos que deixam transparecer a instância íntima, ou seja, seus conflitos, a forma como compreendem as estruturas sociais e os efeitos emocionais das situações. Além disso, tais circunstâncias auxiliam na construção de um discurso feminino pautado entre a tradição e o questionamento, como também oferecem margem para a compreensão tanto das dificuldades de afirmação do feminino perante a sociedade da época destacada, quanto de que essas dificuldades permanecem com uma nova “roupagem” no século atual.

A análise da figuração das personagens de Vieira articulada ao discurso histórico, filológico e a teoria da personagem coopera para que, a partir da investigação de elementos internos de construção dos personagens (comportamento, postura social, a relação com os acontecimentos narrativos, caracterização física, narrador, tempo e espaço), observe-se o “nexo de generalização” existente na realidade interna dos romances e especificamente nas personagens. (WAIZBORT, 2007). Dessa forma, destaca-se a análise da representação das figuras femininas (realizada no presente estudo), não como um mero pretexto para discutir questões da sociedade, e sim como uma forma de diálogo dedutivo com a realidade externa; já exposta no percurso da pesquisa, que se inicia com a trajetória biográfica e ficcional do autor, logo após o delineamento do papel histórico e ficcional feminino na primeira metade do século XX e, por último, a teoria da personagem de ficção que oferece bases para

efetivação da análise.

Nos três romances analisados, observam-se perfis femininos distintos: Lúcia é conservadora, embora, em alguns momentos, tal vínculo com a tradição aja como uma força de ruptura e questionamento inconsciente, intuitivo. Essa personagem parece não ter consciência de sua firmeza e do grande passo que realiza para sua autonomia social, quando larga o seu casamento. Percebe-se que o narrador do romance apresenta de forma mais consciente a influência da quebra de costumes realizada pela personagem, pois ousa, na medida em que elabora um discurso que enobrece o caráter e a tentativa de emancipação da própria, em meio a uma sociedade pela qual rebaixa o comportamento feminino que foge do tradicional.

Já Renata consegue se desvencilhar de uma parcela do seu estado de conservadorismo, uma vez que sua luta por autonomia, ou seja, a busca pela separação judicial para viver com Jorge (seu amante na narrativa), demonstra-se mais consciente— há uma espécie de raciocínio para conseguir o quer, além disso, ela é capaz de criticar diretamente a instituição matrimonial. No entanto, apesar dessa “ruptura” consciente, o discurso do narrador sobre Renata não a marginaliza e nem se desloca totalmente para a nota da transgressão, uma vez que o narrador faz questão de enfatizar toda sorte de impasses vivenciados pela personagem na busca pela separação judicial; portanto, ele apresenta o mesmo conflito que se encontra na personagem entre a tradição e o questionamento.

A respeito de Virgínia, observa-se uma postura conservadora em maior grau do que em Renata e em Lúcia, já que atua como uma típica senhora de 65 anos da primeira metade do século XX. Entretanto, é a única personagem que consegue afirmar a sua autonomia social, visto que, embora seja uma personagem viúva e idosa, ela se apresenta como arrimo social respeitável de seu neto (Fernando), no momento em que é determinante na mudança de opinião do major em relação ao recrutamento do próprio para guerra. Ainda mais, o ideal de firmeza na personagem prevalece, porque, devido às várias mortes que ocorrem no decorrer do romance, a sua condição de arrimo emocional se estende a praticamente todos os membros da família. Vale destacar também que, dentre os narradores anteriores e semelhantemente à postura da personagem descrita anteriormente, este é o mais conservador, pois parte das rupturas causadas por Virgínia é demonstrada com parcimônia, porque não compõem a trama principal, ademais, até se registra um episódio isolado em

que de forma velada o narrador demonstra que o conhecimento da mulher não estaria acima do seu marido, morto em uma explosão.

Entretanto, observa-se que, mesmo sendo uma “voz masculina”, o autor ousadamente consegue captar de forma não estereotipada a firmeza e, sobretudo conforme Teixeira (1979), o lado sensível das personagens. Além disso, Vieira cria narradores, como também personagens que, do ponto de vista ideológico, tentam se afastar do tradicional, dessa forma, encontram-se narradores e personagens em processo nos romances. É inevitável não considerar a antítese de valores tradicionais e transgressores figurados pelos próprios, como também não oferecer visibilidade as tentativas de ruptura, bem como autonomia, tão importantes e que demonstram quebras significativas no contexto do papel feminino bastante influenciado pela submissão e patriarcalismo existentes na sociedade.

Nesse contexto, em geral, destaca-se a questão da ampla condescendência dos narradores para com Lúcia, Renata e Virgínia, uma vez que, em nenhum momento, há uma espécie de hostilidade, marginalização à figura da mulher, antes, uma sublimação, perspectiva, por sinal, já sinalizada por autores como Bueno (2006) e Teixeira (1979). No ambiente narrativo criado por Vieira, todas as atitudes das personagens são justificáveis; sobretudo esse aspecto é o que mais destoa dos costumes tradicionais da sociedade da primeira metade do século XX, ademais, segue na contramão dos princípios aristocráticos e conservadores do autor. Sendo assim, a separação de Lúcia nada mais é do que uma resposta e consequência da desonestidade e vício do marido; a traição de Renata é fruto de uma pura paixão por Jorge e do descaso do seu marido; por último, a posição de afirmação social, tão relacionada com a figura masculina é substituída por uma mulher firme, Virgínia, que é capaz de se reinventar em meio a tantas adversidades.

Ainda, de modo específico, a figuração feminina nos romances estudados não se encontra no mesmo plano da masculina, até mesmo porque, conforme os estudiosos, as mulheres se encontram acima dos homens, no sentido de que, em **A mulher que Fugiu de Sodoma**: “Lúcia fora capaz de vencer todo tipo de solicitação que não fosse estritamente moral e virara as costas para Sodoma, sem qualquer vontade de olhar para trás. [...]” (BUENO, 2006, p. 340). Ao passo que seu marido (Mário) se entrega à imoralidade, devido às consequências negativas do seu incurável vício em jogos de azar. A respeito de **A Ladeira da Memória**, especificamente da figuração de Renata, em paralelo à de Jorge, observa-se que ela se demonstra mais determinada e firme, mesmo ocupando uma posição

de grande vulnerabilidade social por ser casada, enquanto que o amado apresenta uma grande fraqueza, uma vez que é guiado pelas vontades dela, no contexto do processo de separação: ele apenas reclama da situação e segue as instruções da mulher, pois, em momento nenhum, manifesta interesse em tomar frente das ações para viver efetivamente o relacionamento com Renata. Já Virgínia é a própria personificação da força, tão associada ao ideal masculino presente na sociedade da época.

O quadro em apreço demonstra que José Geraldo Vieira é um autor que, em sua ousadia, bem como contraposição em relação à sociedade, devido a tornar situações consideradas “tabus” pelos costumes tradicionais, justificáveis, acaba refletindo questões que demonstram todo sofrimento feminino recorrente nas figuras da culpa e falta de voz existentes na sociedade da primeira metade do século XX. Em suma, acredita-se que as tentativas de ruptura com os costumes tradicionais suscitadas pelas personagens, nos romances, são importantes, porque representam o questionamento do papel da mulher na sociedade, ainda que para as personagens Lúcia e Virgínia, isso se demonstre de forma inconsciente.

Além disso, a partir da análise da fortuna crítica e biográfica do autor; ademais, por meio da remontagem das personagens femininas (Maria Luísa, Joana, Maria Augusta, Fernanda e Berenice), respectivamente dos romances do horizonte literário em questão: **Maria Luísa, Perto do Coração Selvagem, As Três Marias, Um Lugar ao Sol** e também da novela **Berenice**, constata-se, entre o perfil dessas personagens com as de Vieira, um diálogo que pode reivindicar parte do insulamento do escritor na literatura brasileira. Isso porque existem marcas de comportamento e protagonismo que são comuns na representação das personagens. Destarte, especificamente, a culpa e a jornada para uma ruptura efetiva com os costumes por parte de Lúcia e Renata não é um fato particular do autor, tampouco a afirmação social de Virgínia, pois, respectivamente, as primeiras características são encontradas nas personagens Maria Luísa, Joana, Maria Augusta e Berenice e a segunda na figuração de Fernanda.

Convém observar que são inegáveis a riqueza e a importância das representações femininas analisadas no presente estudo, bem como dos questionamentos no âmbito literário e social que surgiram a partir delas. Ademais, vale destacar, que a figuração feminina nas produções de Vieira apresenta uma posição significativa ainda maior, pois é um fator que influencia diretamente no público leitor, ou seja, é um dos aspectos que são

apontados como responsáveis pelo sucesso das suas obras entre o público feminino (TEIXEIRA, 1979). Enfim, acredita-se que a figuração das personagens femininas de José Geraldo Vieira é uma área que apresenta grande potencial de redescoberta tanto da estética quanto da figura do próprio autor.

Destarte, estudar a figuração feminina de Lúcia, Renata e Virgínia nos romances: **A Mulher que Fugiu de Sodoma, A Ladeira da Memória e O Albatroz**, de José Geraldo Vieira foi um grande desafio, por que nenhum estudo toca especificamente nessa questão e as pesquisas que apresentam a análise das personagens femininas de Vieira não exploram de modo aprofundado tal problemática. Assim, o presente estudo não visa a esgotar a discussão sobre a representação das presentes personagens de Vieira, mas contribuir para visibilidade da figura feminina na literatura e sociedade, assim como do próprio autor.

REFERÊNCIAS

Livros e teses

- AUERBACH, E. **Mimesis**: a representação da realidade na Literatura Ocidental. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- ANTUNES, Nara Maia. **Jogo de espelhos**: Borges e a teoria literária. Rio de Janeiro: José Olympio, 1982.
- BANDEIRA, Antônio Rangel. José Geraldo Vieira, romancista ecumênico. In: GÓES, Fernando (Org.). **José Geraldo Vieira, no quadragésimo ano da sua ficção**. São Paulo: Conselho Estadual de Artes e Ciências Humanas, 1979. p.67-91.
- BARTHES, Roland. **A preparação do romance II**: a obra como vontade: notas de curso no Collège de France 1978-1980. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BEZERRA, Antony Cardoso. **Uma Inserção de Tortilla Flat e de Esteiros na história do romance**. Investigação sobre problemas de realidade, ficção e a personagem da narrativa. Recife: Editora da Universidade Federal de Pernambuco, 2008.
- BILENKY, Marlene. **A personagem feminina nos romances de Lúcia Miguel Pereira**. In: GOTLIB, Nádya Battella (Org.). **A mulher na literatura**. Belo Horizonte: Imprensa da Universidade Federal de Minas Gerais, 1990. p. 126-130
- BOSI, Alfredo. **História concisa da Literatura Brasileira**. 43. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.
- BUENO, Luís. **Uma história do romance de 30**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.
- CAMPOS, Beatriz. **Caminhos Cruzados e Um Lugar ao Sol**: o projeto literário de Erico Verissimo. Dissertação de Mestrado. Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2015, 147 f.
- CANDIDO, Antonio. **A personagem do romance**. In: _____ et alii. **A Personagem de Ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2007. p.51-80.
- CARPEAUX, Otto Maria. **Pequena bibliografia crítica de literatura brasileira**. 3. ed. Rio de Janeiro: Letras e Artes, 1964.

CASTELLO, José Aderaldo. **A literatura brasileira: origens e unidade (1500-1960)**. São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 1999.

_____. O romance da emancipação. In: QUEIROZ, Rachel de. **As três Marias**. 12. ed. Riode Janeiro: José Olympio, 1981. p.8-10.

CHIAPPINI, Ligia. Raquel de Queiroz: invenção do Nordeste e muito mais. In:_____;BRESCIANI, Maria Stella. (Orgs.) **Literatura e cultura no Brasil:identidades e fronteiras**.SãoPaulo:Cortez,2002. p. 157-176.

COELHO, Nelly Novaes . José Geraldo Vieira: rapsodo do século XX nos pagos brasileiros. In: GÓES, Fernando (Org.). **José Geraldo Vieira no quadragésimo ano da sua ficção**. São Paulo: Conselho Estadual de Artes e Ciências Humanas, 1979. p.39-51.

CORTÊS, Iáris Ramalho. A trilha legislativa da mulher. In: PINSKY, Carla Bassanezi; PEDRO, Joana Maria (Orgs.). **Nova história das mulheres**. São Paulo: Contexto, 2012, p.260-285.

COSTA, Cristina. **A imagem da mulher: um estudo de arte brasileira**. Rio de Janeiro: Senac, 2002.

COUTINHO, Afrânio. **A literatura no Brasil: Era Modernista**. 4. ed. São Paulo: Global, 1997.

DOUGLASS, Ellen. A busca feminista em Perto do Coração Selvagem, de Clarice Lispector. In: GOTLIB, Nádia Battella (Org.). **A mulher na literatura**. Belo Horizonte: Imprensa da Universidade Federal de Minas Gerais, 1990. p. 71-79.

ECO, Umberto. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

_____. O uso prático dapersonagem.In: _____. **Apocalípticos e integrados**. 7. ed.SãoPaulo: Perspectiva,2015.

FILHO, Adonias. A revolução na estrutura.In: _____. **Modernos ficcionistas brasileiros**.Riode Janeiro: O Cruzeiro, 1958. p.20-28.

GARCIA, M. A. **José Geraldo Vieira (1897-1977): fortuna crítica**. 2003. 265f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, 2003.

HABNER, June. Honra e distinção das famílias. In: PINSKY, Carla Bassanezi;

PEDRO, Joana Maria (Orgs.). **Nova história das mulheres**. São Paulo: Contexto, 2012. p. 43-64.

HOSIASSON, Laura Janina. Olhares respectivos em “El Árbol” e Perto do Coração Selvagem. In: GOTLIB, Nádia Battella (Org.). **A mulher na literatura**. Belo Horizonte: Imprensa da Universidade Federal de Minas Gerais, 1990. p. 171-181.

HOUAISS, Antonio; VILLAR, Mauro de Salles. **Dicionário Houaiss de Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

IANNI, Octavio. Prefácio: A figura da mulher. In: COSTA, Cristina. **A imagem da mulher: um estudo de arte brasileira**. Rio de Janeiro: Senac, 2002. p. 9-15.

JUREMA, Aderbal. Esboço de uma novela platônica. In: _____. **Poetas e romancistas denosso tempo: provincianas: 2.ª série**. Recife: Editora da Universidade Federal de Pernambuco, 1953. p.105- 106.

KANTORSKI, Evelin. **A mulher e a cidade: as representações femininas no romance de Erico Verissimo na década de 30**. Tese de Doutorado. Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão. Programa de Pós-Graduação em Literatura. Florianópolis, 2011. 222 f.

LAGE, Lana; NADER, Maria Beatriz. Da legitimação à condenação social. In: PINSKY, Carla Bassanezi; PEDRO, Joana Maria (Orgs.). **Nova história das mulheres**. São Paulo: Contexto, 2012, p.286-312.

LEFEBVRE, J. M. **Estrutura do discurso da poesia e da narrativa**. Coimbra: [s.n.], 1975.

LUCA, Tania Regina. Mulher em revista. In: PINSKY, Carla Bassanezi; PEDRO, Joana Maria (Orgs.). **Nova história das mulheres**. São Paulo: Contexto, 2012. p. 447- 468.

LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance**. São Paulo: Duas Cidades; 34, 2009.

MALUF, Marina; MOTT, Maria Lúcia. Recônditos do mundo feminino. In: NOVAIS, Fernando; SEVCENKO, Nicolau (Orgs.). **História da vida privada no Brasil/ República: da Belle Époque à era do rádio**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. p. 367-421.

MARTINS, Luís. José Geraldo Vieira e sua geração. In: GÓES, Fernando (Org.). **José Geraldo Vieira no quadragésimo ano da sua ficção**. São Paulo: Conselho Estadual de Artes e Ciências Humanas, 1979. p.53-65.

MOTTA, Alda Britto. Elas começam a aparecer... In: PINSKY, Carla Bassanezi; PEDRO,

Joana Maria (Org.). **Nova história das mulheres**. São Paulo: Contexto, 2012. p. 84-104.

MOUTINHO, Nogueira. Homenagem a José Geraldo Vieira. In: GÓES, Fernando(Org.). **José Geraldo Vieira no quadragésimo ano da sua ficção**. São Paulo: Conselho Estadual de Artes e Ciências Humanas, 1979. p.27-37.

OLINTO, Antonio. Exegese de José Geraldo. In: _____. **A verdade da ficção**. Rio de Janeiro: Artes Gráficas, 1966. p. 243-250.

OLIVEIRA,Joanita Baú. Sobre o conceito de realismo em Auerbach. In: BEZERRA, Antony; IZÍDIO, Mirella (Orgs.). **A filologia humanística de Erich Auerbach**. Porto Alegre: Simplíssimo, 2014. p.27- 33.

OLIVEIRA, Rosiska Darcy. Perto de Clarice. In: LISPECTOR, Clarice. **Perto do coração selvagem**. 15. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990. p. 5-11.

PERROT, Michelle. **Minha história das mulheres**. São Paulo: Contexto, 2015.

PINSKY, Carla Bassanezi. Imagens e representações 1: A era dos modelos rígidos.In: _____. PEDRO, Joana Maria. **Nova história das mulheres**. São Paulo: Contexto, 2012, p.469-512.

_____. Imagens e representações 2: A era dos modelos flexíveis.In: _____. PEDRO, JoanaMaria. **Nova história das mulheres**. São Paulo: Contexto, 2012. p. 513-543.

PRIORE, Mary Del. **História do amor no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2006.

ROSENFELD, Anatol. Literatura e personagem. In: CANDIDO, Antonio; et al. **A Personagem de Ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2007. p. 9-49.

SANTOS, Juliana. **Ficção e crítica de Lucia Miguel Pereira: a literatura como formação**. 2012.236f. Tese (Doutorado em Letras) - Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2012.

SCOTT, Ana Silva. O caleidoscópio dos arranjos familiares. In: PINSKY, Carla Bassanezi; PEDRO, Joana Maria (Orgs.). **Nova história das mulheres**. São Paulo: Contexto, 2012. p.15-42.

SOIEHT, Rachel. A conquista do espaço público. In: PINSKY, Carla Bassanezi; PEDRO, Joana Maria (Orgs.). **Nova história das mulheres**. São Paulo: Contexto, 2012. p. 218-237.

TEIXEIRA, Maria de Lourdes. Um testemunho. In: GÓES, Fernando (Org.). **José GeraldoVieira no quadragésimo ano da sua ficção**. São Paulo: Conselho Estadual de

Artes e Ciências Humanas, 1979. p. 9-26.

VIEIRA, José Geraldo. Depoimentos de José Geraldo Vieira. In: GÓES, Fernando (Org.). **José Geraldo Vieirano quadragésimo ano da sua ficção**. São Paulo: Conselho Estadual de Artes e Ciências Humanas, 1979. p.93-114.

WAIZBORT, Leopoldo. **A passagem do três ao um**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

Romances

LISPECTOR, Clarice. **Perto do coração selvagem**. 15. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990.

MONTELLO, Josué. **Uma tarde, outra tarde**. São Paulo: Martins, 1968.

PEREIRA, Lúcia Miguel. Maria Luísa. In: _____. **Ficção reunida**. Curitiba: Ed. da UFPR, 2006.

QUEIROZ, Rachel de. **As três Marias**. 12. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1981.

VERISSIMO, Erico. **Um lugar ao sol**. São Paulo: Globo, 1997.

VIEIRA, José Geraldo. **A ladeira da memória**. São Paulo: Círculo do Livro, 1980.

_____. **A mulher que fugiu de Sodoma**. São Paulo: Martins, 1962.

_____. **Terreno baldio**. São Paulo: Martins, 1972.

_____. **O albatroz**. São Paulo: Clube do Livro, 1978.

Textos de revistas

ALMEIDA, Jane Soares. As gentis patrícias: identidades e imagens femininas na primeira metade do século XX (1920/1940). **Educar em Revista**, Curitiba, n. 48. p. 187-205, abr./jun., 2013.

ALVES, Regina Célia dos Santos. Vítimas e sobreviventes da Sodoma moderna. **Revista Estudos Linguísticos**, São Paulo, v. 40, n. 3. p. 1673-1680, set. /dez., 2011.

BEZERRA, Antony Cardoso. O papel da esposa no Brasil e em Portugal na década de 1930: sua representação nos romances *A mulher que fugiu de Sodoma* e *Ana Paula*. **Revista Tempo**, Niterói, n. 40. p.347-368, mai./ago., 2016.

CARDOSO, Luis Miguel. A problemática do narrador: da literatura ao cinema. **Revista Lumina**, Juiz de Fora, v.6, n.1/2. p.57-72, jan./dez, 2003.

FERNANDES NETTO, Carlos. Êxtase e catástrofe na ficção ecumênica de José Geraldo Vieira. **Revista Científica Centro Universitário de Araras “Dr Edmundo Ulson”**, Araras (SP), v.1, n.1. p.26-36, 2007.

MARTINS, Ricardo André Ferreira. O fardo da história, o rastro e o universo burguês na obra de José Geraldo Vieira. **REEL – Revista Eletrônica de Estudos Literários**, Vitória, s. 2, ano 7, n. 9. p.1- 24, 2011.

SANTOS, Cássia. O poeta João Lins Caldas e o seu percurso biográfico. **Imburana: revista do Núcleo Câmara Cascudo de Estudos Norte-Rio-Grandenses/UFRN**. n. 3, fev./jun. p. 148-165, 2011.

WAIZBORT, Leopold. Erich Auerbach Sociólogo. **Revista Eletrônica Tempo Social**, São Paulo, v.16, n.1, p.62-91, 2004.