UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA (UFPB)
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES (CCHLA)
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS (PPGL)

ALMA MATER STUDIORUM UNIVERSITÀ DI BOLOGNA (UNIBO)
DOTTORADO DI RICERCA IN CULTURE LETTERARIE E FILOLOGICHE
CURRICULUM IN ITALIANISTICA E FILOLOGIA ROMANZA

CHRISTIANE MARIA DE SENA DINIZ

OS ROMANCES *LA RAGAZZA DI NOME GIULIO*, DE MILENA MILANI, E *A SERPENTE E A FLOR*, DE CASSANDRA RIOS, À LUZ DA TIPOLOGIA DA PERSONAGEM DE GEORG LUKÁCS:

A sexualidade feminina na literatura

João Pessoa
2024

CHRISTIANE MARIA DE SENA DINIZ

OS ROMANCES *LA RAGAZZA DI NOME GIULIO*, DE MILENA MILANI, E *A SERPENTE E A FLOR*, DE CASSANDRA RIOS, À LUZ DA TIPOLOGIA DA PERSONAGEM DE GEORG LUKÁCS:

A sexualidade feminina na literatura

Tese de Doutorado em Cotutela, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL), da Universidade Federal da Paraíba (UFPB) – na Área de Concentração "Literatura, Teoria e Crítica", na Linha de Pesquisa "Tradição e Modernidade", como um dos pré-requisitos para a obtenção do título de Doutora em Letras – e ao Departamento de Filologia Clássica e Literatura Italiana, da *Alma Mater Studiorum Università di Bologna* (UNIBO), para a obtenção do título de *Dottore di ricerca in Culture Letterarie e Filologiche*.

Orientadora: Profa. Dra. Luciane Alves Santos (UFPB)

Orientadora: Profa. Dra. Giuliana Benvenuti (UNIBO)

João Pessoa
2024

Catalogação na publicação
Seção de Catalogação e Classificação

D585r Diniz, Christiane Maria de Sena.
Os romances La ragazza di nome Giulio, de Milena Milani, e A serpente e a flor, de Cassandra Rios, à luz da tipologia da personagem de Georg Lukács : a sexualidade feminina na literatura / Christiane Maria de Sena Diniz. - João Pessoa, 2024.
154 f. : il.

Orientação: Luciane Alves Santos.
Orientação: Giuliana Benvenuti.
Tese (Doutorado) - UFPB/CCHLA.

1. Sexualidade feminina - Literatura. 2. Milena Milani. 3. Cassandra Rios. 4. Georg Lukács. 5. Personagem. I. Santos, Luciane Alves. II. Benvenuti, Giuliana. III. Título.

UFPB/BC CDU 82:616.6.057(043)

Elaborado por RUSTON SAMMEVILLE ALEXANDRE MARQUES DA SILVA - CRB-15/0386

CHRISTIANE MARIA DE SENA DINIZ

OS ROMANCES *LA RAGAZZA DI NOME GIULIO*, DE MILENA MILANI, E *A SERPENTE E A FLOR*, DE CASSANDRA RIOS, À LUZ DA TIPOLOGIA DA PERSONAGEM DE GEORG LUKÁCS:

A sexualidade feminina na literatura

Tese de Doutorado em Cotutela, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL), da Universidade Federal da Paraíba (UFPB) – na Área de Concentração "Literatura, Teoria e Crítica", na Linha de Pesquisa "Tradição e Modernidade", como um dos pré-requisitos para a obtenção do título de Doutora em Letras – e ao Departamento de Filologia Clássica e Literatura Italiana, da *Alma Mater Studiorum Università di Bologna* (UNIBO), para a obtenção do título de *Dottore di ricerca in Culture Letterarie e Filologiche*.

Profa. Dra. Luciane Alves Santos (Universidade Federal da Paraíba/UFPB)
Primeira Orientadora

Profa. Dra. Giuliana Benvenuti (Universidade de Bolonha/UNIBO)
Segunda Orientadora

Profa. Dra. Rosilma Diniz Araújo Buhler (Universidade Federal da Paraíba/UFPB)
Membro Avaliador Externo ao Programa PPGL

Profa. Dra. Lívia Assunção Cecilio (Universidade de Bolonha/UNIBO)
Membro Externo à Instituição UFPB

Prof. Dr. Daniel Antonio de Sousa Alves (Universidade Federal da Paraíba/UFPB)
Membro Avaliador Interno ao Programa PPGL

Prof. Dr. Roberto Mulinacci (Universidade de Bolonha/UNIBO)
Membro Avaliador Externo à Instituição UFPB

João Pessoa, 20 de dezembro de 2024

Dedico a realização desta Tese ao meu amado pai Edvard Figueirêdo Diniz (*in memoriam*).

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, agradeço à Deus por tudo!
Agradeço à minha amada família, que sempre está comigo em todos os momentos,
Ao meu querido irmão Márcio Victor, pelo apoio incondicional,
À minha orientadora, profa. Dra. Luciane Alves, pelo suporte e oportunidade de realizar esta pesquisa de doutorado,
À minha orientadora, profa. Dra. Giuliana Benvenuti, pelo suporte e oportunidade de realizar esta pesquisa de doutorado em cotutela, na Itália,
À profa. Michela Graziani, da *Università degli Studi di Firenze*¸e ao prof. Dr. Arturo Gouveia, da UFPB, pelas contribuições na Banca de Qualificação,
À profa. Rosilma e ao prof. Daniel, pela participação na Banca de Defesa e pelas ricas contribuições para a elaboração da versão final desta Tese,
À profa. Lívia e ao prof. Roberto Mulinacci, da Universidade de Bolonha, pela participação na Banca de Defesa,
À/o(s) docente da UFPB e da UNIBO,
À/o(s) colegas e estudantes da Universidade Federal da Paraíba,
À *Alma Mater Studiorum Università di Bologna.*
Muito obrigada!

“Sentado à beira do horizonte, eu vejo o infinito.”
(poema *Aurora da Despedida*, Edvard Figueirêdo Diniz)

RESUMO

O objetivo desta Tese é realizar um estudo comparado entre os romances *Uma Garota Chamada Júlio* (*La Ragazza di Nome Giulio*, 1964) e *A Serpente e a Flor* (1965), respectivamente, da escritora italiana Milena Milani (1917-2013) e da escritora brasileira Cassandra Rios (1932-2002). Para isso, identificamos as protagonistas dos dois romances, Jules e Renata, e analisamos as suas trajetórias nos respectivos enredos, levando-se em conta a tipologia da personagem de Georg Lukács (1885-1971), desenvolvida na obra *A Teoria do Romance* (1916). A categoria de análise estrutural do nosso estudo foi a personagem e a categoria de análise temática escolhida foi a sexualidade feminina. O presente trabalho consistiu em uma pesquisa de caráter bibliográfico, tendo como instrumento de análise e reflexão, além das obras mencionadas, a leitura de textos teóricos e críticos de literatura. Neste sentido, apresentamos a Tese em seis capítulos, sendo o primeiro e o sexto destinados, respectivamente, à Parte Introdutória e às Considerações Finais do trabalho. Já no segundo capítulo, trazemos as considerações teóricas da pesquisa, com a apresentação da personagem como categoria literária e a tipologia lukacsiana, abordando os conceitos de "alma", "mundo exterior" e "conflito". Nos terceiro e quarto capítulos, respectivamente, apresentamos aspectos relacionados à vida e obra das escritoras Milena Milani e Cassandra Rios, assim como à publicação e recepção de duas obras investigadas, e realizamos a análise interpretativa do romance italiano e do romance brasileiro, associando os conceitos lukacsianos às personagens Jules e Renata. No quinto capítulo, é desenvolvida a análise comparada entre os dois romances: primeiramente, tecemos um paralelo entre a configuração dos dois enredos, em especial, o início e o desfecho das narrativas; em segundo lugar, investigamos algumas das principais temáticas inseridas nos enredos, a saber, a sexualidade das personagens, as relações familiares e a espiritualidade, para verificarmos como aquelas relacionam-se à configuração das duas protagonistas analisadas; em seguida, comparamos alguns elementos estéticos inseridos nas duas obras, a exemplo dos títulos dos romances, dos nomes das personagens e de algumas figuras de linguagem identificadas; finalmente, associamos as personagens Jules e Renata à tipologia romanesca de Lukács.

Palavras-chave: Milena Milani. Cassandra Rios. Georg Lukács. Personagem. Sexualidade Feminina.

ABSTRACT

The objective of this thesis is to carry out a comparative study between the novels *A Girl Called Julio* (*La Ragazza di Nome Giulio*, 1964) and *The Serpent and the Flower* (*A Serpente e a Flor*, 1965), respectively, by the Italian writer Milena Milani (1917-2013) and the Brazilian writer Cassandra Rios (1932-2002). To do so, we identified the protagonists of the two novels, Jules and Renata, and analyzed their trajectories in respective plots, taking into account the typology of Georg Lukács´ character (1885-1971), developed in the work The Theory of the Novel (1916). The category of structural analysis of our study was the character and the category of thematic analysis chosen was female sexuality. The present work consisted of a bibliographic research, having as an instrument of analysis and reflection, besides the works mentioned, reading of theoretical and critical texts of literature. In this sense, we present the Thesis in six chapters, the first and sixth being destined, respectively, to the Introductory Part and the Final Considerations of the work. In the second chapter, we bring the theoretical considerations of the research, with presentation of the character as a literary category and the Lukacsian typology, addressing the concepts of "soul", "external world" and "conflict". In the third and fourth chapters, we present aspects related to life and work of the writers Milena Milani and Cassandra Rios, as well as to the publication and reception of two works investigated, and we carry out the interpretative analysis of the Italian novel and the Brazilian novel, associating the Lukacsian concepts to the characters Jules and Renata. In the fifth chapter, the comparative analysis between the two novels is developed: first, we weave a parallel between the configuration of the two plots, in particular, beginning and end of the narratives; secondly, we investigated some of the main themes inserted in the plots, namely, the sexuality of the characters, family relationships and spirituality, to verify how they relate to the configuration of the two protagonists analyzed; then, we compare some aesthetic elements inserted in the two works, such as the titles of the novels, the names of the characters and some identified figures of speech; finally, we associate the characters Jules and Renata with Lukács' novelistic typology.

Keywords: Milena Milani. Cassandra Rios. Georg Lukács. Character. Female Sexuality.

RIASSUNTO

L'obiettivo di questa tesi è quello di effettuare uno studio comparativo tra i romanzi *La ragazza di nome Giulio* (1964) e *Il serpente e il fiore* ("A serpente e a flor", 1965), rispettivamente, della scrittrice italiana Milena Milani (1917-2013).) e la scrittrice brasiliana Cassandra Rios (1932-2002). A tal fine, abbiamo identificato i protagonisti dei due romanzi, Jules e Renata, e analizzato le loro traiettorie nelle rispettive trame, tenendo conto della tipologia dei personaggi di Georg Lukács (1885-1971), sviluppata nell'opera *La teoria del romanzo* (1916). La categoria strutturale di analisi nel nostro studio è stato il personaggio e la categoria tematica di analisi scelta è stata la sessualità femminile. Il lavoro è consistito in una ricerca bibliografica, utilizzando testi di letteratura teorica e critica come strumento di analisi e riflessione sulle opere citate. In questo senso, presentiamola tesi in sei capitoli, il primo e il sesto dei quali sonodedicati, rispettivamente, alla Parte introduttiva e alle Considerazioni finali del lavoro. Nel secondo capitolo presentiamo le considerazioni teoriche della ricerca, presentando il personaggio come categoria letteraria e la tipologia lukacsiana, affrontando i concetti di "anima", "mondo esterno" e "conflitto". Nel terzo e nel quarto capitolo, rispettivamente, si presentano aspetti legati alla vitae all'opera delle scrittrici Milena Milani e Cassandra Rios, nonché alla pubblicazione e alla ricezione delledue opere indagate, e si effettua un'analisi interpretativa del romanzo italiano e del romanzo brasiliano, associando concetti lukácsiani ai personaggi Jules e Renata. Il quinto capitolo analizza i due romanzi a confronto: In primo luogo, si traccia un parallelo tra la configurazione delle due trame, in particolare l'inizio e la fine delle narrazioni; in secondo luogo, si indagano alcuni dei temi principali inseriti nelle trame, ovvero la sessualità dei personaggi, le relazioni familiari e la spiritualità, per vedere come si relazionano con la configurazione dei due protagonisti analizzati; Si confrontano poi alcuni elementi estetici delle due opere,come i titolidei romanzi, i nomi dei personaggi e alcune figure retoriche individuate; infine,si associano i personaggi di Jules e Renata alla tipologia romanzesca di Lukács.

Parole chiave: Milena Milani. Cassandra Rios. Georg Lukács. Personaggio. Sessualità femminile.

SUMÁRIO

1 CONSIDERAÇÕES INTRODUTÓRIAS 11

2 A PERSONAGEM EM LUKÁCS 19

2.1 A PERSONAGEM COMO CATEGORIA LITERÁRIA 19

2.2 A TIPOLOGIA DA PERSONAGEM EM GEORG LUKÁCS 22

2.2.1 O que é o romance para Lukács? 23
2.2.2 Os conceitos de *alma*, *mundo* e *conflito* 25
2.2.3 Os três modos de configuração das personagens 28

2.2.3.1 A personagem do *idealismo abstrato* 29
2.2.3.2 A personagem do *romantismo da desilusão* 31
2.2.3.3 Uma tentativa de síntese: a personagem do *romance de educação* 33

2.3 ANÁLISE CRÍTICA DA TEORIA LUKACSIANA 35

2.3.1 Georg Hegel e o jovem Lukács 36
2.3.2 As lacunas e alguns equívocos em Lukács 37
2.3.3 Comentários sobre a teoria lukacsiana e as hipóteses de trabalho 44

3 O ROMANCE *LA RAGAZZA DI NOME GIULIO* 47

3.1 VIDA E OBRA DE MILENA MILANI 47

3.2 PUBLICAÇÃO E RECEPÇÃO DE *LA RAGAZZA DI NOME GIULIO* 49

3.3 ANÁLISE INTERPRETATIVA DO ROMANCE DE MILANI 54

3.3.1 A relação da personagem com seus pais e com o próprio nome 55
3.3.2 A descoberta da sexualidade: o relacionamento entre Jules e Lia 58
3.3.3 O padre Dario e a (ir)religiosidade de Jules 63
3.3.4 Jules e a sua heterossexualidade: Amerigo, Lorenzo e Franco 67
3.3.5 A revelação do dia 25/08: o encontro com Siro e o desfecho do enredo 71

4 O ROMANCE *A SERPENTE E A FLOR* 77

4.1 VIDA E OBRA DE CASSANDRA RIOS 77

4.2 PUBLICAÇÃO E RECEPÇÃO DOS ROMANCES DE CASSANDRA RIOS 80

4.3 ANÁLISE INTERPRETATIVA DO ROMANCE DE RIOS 82

4.3.1 A personagem Renata, sua fuga e tentativa de (re)começo 82
4.3.2 A sufocante relação entre Renata, seus pais e o refúgio da Praia 86
4.3.3 A homoafetividade de Renata e o seu relacionamento com Mirtza 89

4.3.4 A "trama policial": o desenrolar misterioso do enredo _____ 96
4.3.5 A reviravolta no enredo e o desfecho da trama _____ 101

5 *LA RAGAZZA DI NOME GIULIO* E *A SERPENTE E A FLOR* _____ 107

5.1 O INÍCIO E O DESFECHO DE JULES E RENATA _____ 107

5.2 TEMÁTICAS CONFIGURADAS NOS ROMANCES _____ 112

5.3 ELEMENTOS ESTÉTICOS _____ 117

5.4 JULES E RENATA À LUZ DA TIPOLOGIA ROMANCESA DE LUKÁCS ___ 122

5.4.1 Jules como representante do *romance de educação* _____ 122
5.4.2 Renata como representante do *romantismo da desilusão* _____ 124

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS _____ 126

REFERÊNCIAS _____ 131

APÊNDICE _____ 138

ANEXOS _____ 144

CAPÍTULO 1

CONSIDERAÇÕES INTRODUTÓRIAS

A temática da sexualidade constantemente esteve presente na literatura, desde a antiguidade. Por sexualidade, neste trabalho, será assumida a definição dada pela Organização Mundial da Saúde (OMS) – em inglês, *World Health Organization* (WHO) –, que a define como "um aspecto central do ser humano durante toda a sua vida, e abrange o sexo, as identidades e os papéis de gênero, orientação sexual, erotismo, prazer, intimidade e reprodução" (WHO, [s. d], *online*, tradução nossa). Nesta concepção *lato sensu* de sexualidade (*sexuality*), a OMS observa que essa pode ser "experimentada e expressada nos pensamentos, nas fantasias, nos desejos, na opinião, nas atitudes, nos valores, nos comportamentos, nas práticas, nos papéis e nos relacionamentos" (WHO, [s. d], *online*, tradução nossa).

Da conceituação anterior de sexualidade, a OMS estabelece ainda considerações sobre a saúde sexual (*sexual health*), entendendo-a como "uma energia que nos motiva para encontrar amor, contato, ternura e intimidade", energia esta que "integra-se no modo como sentimos, movemos, tocamos e somos tocados" (WHO, [s. d], *online*, tradução nossa). Nesta concepção mais ampla de sexualidade e saúde sexual, a OMS relaciona ambas com questões biológicas, psicológicas e sociais e com a nossa própria saúde física e mental: "a sexualidade influencia pensamentos, sentimentos, ações e interações e, por isso, influencia também a nossa saúde física e mental" (WHO, [s. d], *online*, tradução nossa).

Tomando como parâmetro a conceituação anterior, é possível sistematizar a temática da sexualidade em diversos subtemas. Citando alguns dos mais relevantes, temos: o erotismo ou a pornografia; o orgasmo; a masturbação; relações sexuais entre dois ou mais indivíduos; o homoerotismo; as relações matrimoniais e/ou extraconjugais; a reprodução humana, a gravidez e/ou o aborto; doenças sexualmente transmissíveis; questões ligadas à identidade de gênero *etc*. Muitos desses subtemas figuraram ao longo da história da literatura, sendo abordados ou como temática central ou recebendo um tratamento mais discreto no enredo.

A título de exemplo, na sequência, são listadas algumas obras: na Roma Antiga, tem-se o *Satíricon* (*Satyricon*, 54-68 d. C.), de Petrônio (27-66 d. C.), ambientado no período do imperador Nero; na literatura medieval, situado precisamente no contexto da baixa Idade Média, assolada pelas crises socioeconômicas e pela peste negra, temos as novelas do Decamerão (*Decameron*, 1348-1352), do escritor italiano Giovanni Boccaccio (1313-1375); no

período do humanismo italiano, destacam-se os diálogos de Pietro Arentino (1492-1556), que apresentam algumas prostitutas como personagens centrais; mais adiante, na história da literatura ocidental, não poderiam ser omitidos os contos do Marquês de Sade (1740-1814); há ainda, já na época do Realismo, o romance *Madame Bovary* (1856), do escritor francês Gustave Flaubert (1821-1880), que tem, como um dos focos do enredo, as relações extraconjugais da protagonista; o último exemplo que destacamos da literatura internacional é o romance *Lolita* (1955), do escritor russo-estadunidense Vladimir Nabokov (1899-1977).

Na literatura brasileira, os mais variados aspectos da sexualidade também se fizeram presentes no enredo de muitas obras. Tomando como exemplo especificamente a questão do homoerotismo masculino, na pesquisa de Mestrado de Warley Matias de Souza (2010), o autor analisa seis narrativas nacionais que tematizam o assunto: os romances *O Bom-Crioulo* (1895), de Adolfo Caminha (1867-1897), e *Grande Sertão:* Veredas (1956), de João Guimarães Rosa (1908-1967); os contos *Pílades e Orestes* (1906), de Machado de Assis (1839-1908), *O Menino do Gouveia* (1914), de Capadócio Maluco ([18--]-[19--]), e *Frederico Paciência* (1942), de Mário de Andrade (1893-1945); e a novela *Pela Noite* (1983), de Caio Fernando Abreu (1948-1996).

Ainda inserindo-se na temática da sexualidade dentro da literatura contemporânea, porém, com obras de autoria feminina escrevendo sobre o tema na perspectiva da sexualidade feminina, podem ser citados os romances *La Ragazza di Nome Giulio*, 1964), da escritora italiana Milena Milani (1917-2013), e *A Serpente e a Flor* (1965), da escritora brasileira Cassandra Rios (1932-2002). Nas linhas seguintes, nos deteremos um pouco mais em ambas.

O romance de Milena Milani narra, em primeira pessoa, a trajetória da protagonista Jules[1], que demonstra insatisfação com o próprio nome por ser este um nome masculino. O momento da narração não é o mesmo dos acontecimentos dos fatos relatados, de modo que o enredo se desenvolve a partir do fluxo de consciência da personagem.

A saga de Jules se passa na Itália, entre o período precedente e posterior à Segunda Guerra Mundial. Tomando-se como pano de fundo essa marcação histórico-temporal, o romance estabelece conexões entre as mudanças dentro da estrutura político-social da Itália, ocasionadas pela destruição oriunda da Guerra, e as mudanças internas pelas quais a protagonista passa, dentre as quais: as suas primeiras experiências sexuais com a personagem Lia; o noivado com Lorenzo; a trágica morte de seu amigo Camilo; os flertes com Luciano e o

[1] Jules é um nome próprio que advém do latim *Julius* e, em alguns países, de acordo com o pesquisador Orlando Neves, é utilizado como nome próprio masculino, a exemplo de *Giulio*, na Itália, e *Júlio*, no Brasil. (Neves, 2012).

seu professor de filosofia; o assédio sexual que a protagonista sofre diante de um general fascista de alta patente; os diálogos com o padre Dario e as orações de Jules para se libertar do que a personagem chama de "mal" e "pecado"; e ainda os seus constantes diálogos com a mãe.

Identificamos, assim, a caracterização de um contexto social e histórico de conturbações que servem de pano de fundo para estruturar o *conflito* interno que a personagem Jules vivencia ao longo de todas as suas recordações. É recorrente a referência à data de 25 de agosto, sobretudo, nas primeiras páginas do romance, o que serve de suspense para que a trama se desenrole. O período da Segunda Guerra Mundial retratado na narrativa apresenta personagens que carregam vários simbolismos no contexto do romance, desde a composição de seus nomes até suas respectivas funções dentro da narrativa.

Já o romance de Cassandra Rios narra, em terceira pessoa, a saga da personagem Renata Lima, pertencente a uma família da alta sociedade brasileira. A narrativa inicia-se com a personagem principal decidindo fugir no dia de seu casamento após fazer reflexões sobre sua trajetória de vida, em especial, sobre sua orientação sexual e sobre seu relacionamento com a mãe, Dona Ismênia Lima.

Além da já mencionada relação entre Renata e sua mãe, ganha relevância no enredo: o amor proibido entre a protagonista e a personagem Mirtza, uma mulher misteriosa, por quem ela se apaixona, culminando no desenvolvimento da relação amorosa – com descrições sexuais explícitas – entre as duas personagens; as revelações paulatinas de um crime do passado, que tem relação direta com a família Lima; a descrição da relação matrimonial entre os pais de Renata e as inconsistências entre a aparência e a realidade do casamento entre o patriarca e a matriarca da família Lima, que desnudam a instituição do casamento no contexto do Brasil que sugerem a década de 1960, mesmo contexto de produção do romance de Cassandra Rios.

O romance apresenta uma narrativa que pode ser interpretada como representando a aparente libertação e o renascimento da protagonista – tal como o próprio nome "Renata" sugere – para uma nova vida, uma vida na qual ela poderia colocar em prática os seus ideais. O enredo, que também possui um aspecto de trama policial, apresenta um desfecho surpreendente, quando Renata e Dona Ismênia, após ter sido revelado o motivo dos muitos desentendimentos entre ambas, conseguem uma reaproximação entre filha e mãe.

Apresentadas as considerações anteriores, esta tese de Doutorado tem como objetivo geral desenvolver uma análise comparada entre os romances *La Ragazza di Nome Giulio*, de Milena Milani, e *A Serpente e a Flor*, de Cassandra Rios, especificamente, entre as protagonistas Jules e Renata, levando-se em conta a tipologia da personagem de Georg Lukács

(1885-1971), desenvolvida na obra *A teoria do romance* (1916). Para a concretização desta meta, serão percorridos os seguintes objetivos específicos:

(a) examinar os conceitos – "alma", "mundo exterior" e "conflito" – apresentados por Georg Lukács em seu texto *A teoria do romance*, enfatizando-se especificamente a Parte II do livro, que aborda a tipologia lukacsiana das personagens romanescas;

(b) analisar os aspectos artístico-literários que compõem o romance de Milena Milani, sendo ressaltada a relação entre a "alma" (ou 1ª natureza) da personagem Jules – protagonista de *La ragazza di nome Giulio* – e o seu "mundo exterior" (ou 2ª natureza), assim como a identificação do "conflito" vivenciado por Jules;

(c) analisar os aspectos artístico-literários que compõem o romance de Cassandra Rios, com destaque para a identificação do "conflito" da personagem Renata, protagonista de *A Serpente e a Flor*, da configuração da "alma" da referida personagem e do "mundo exterior" no qual ela vive;

(d) estabelecer uma análise comparativa entre os dois romances supracitados, visando identificar os elementos que aproximam e distanciam a "alma" e o "mundo" de Jules e de Renata, e o "conflito" vivenciados pelas protagonistas.

No que tange à justificativa da presente pesquisa, o primeiro ponto que merece ser explicado é precisamente a motivação que levou à escolha dos dois romances selecionados. Esta tese origina-se da possibilidade de explorar a consonância entre o romance brasileiro *A serpente e a flor* e o romance italiano *La ragazza di nome Giulio*, no que concerne à configuração de suas protagonistas e ao modo como é representada a temática da sexualidade feminina em ambos os romances. O que chama a atenção nas referidas obras de Milena Milani e de Cassandra Rios são dois aspectos: um de cunho extratextual e outro de cunho intratextual.

O primeiro aspecto para o qual atentamos diz respeito ao contexto de produção e publicação dos dois romances, no caso, meados da década de 1960, período em que a Itália se encontrava ainda em recuperação da experiência fascista da Segunda Guerra Mundial e no qual o Brasil iniciava o seu mergulho em uma Ditadura Civil-Militar. Tanto no fascismo italiano quanto na ditadura brasileira observou-se, além de uma ideologia nacionalista de extrema

direita, a defesa de um moralismo alicerçado em preceitos religiosos. Daí o lema "Deus, Pátria e Família" ser um dos pontos de identidade entre os dois movimentos políticos. É precisamente no contexto dessas duas sociedades conservadoras que os dois romances são concebidos e recepcionados de forma bastante polêmica, com ambas as autoras sendo acusadas de "imoralidade" e chegando ao ponto máximo de as obras terem sido censuradas em seus respectivos países.

Este aspecto extratextual, por sua vez, deve ser entendido apenas como o ponto de partida que motivou a escolha das duas obras, sendo que, olhando-se para os aspectos internos aos dois romances, podem ser identificados diversos elementos intratextuais, como será demonstrado no decorrer do trabalho, que apontam para uma significativa convergência entre a obra brasileira e a obra italiana.

Outro ponto que justifica a relevância desta pesquisa é a sua originalidade na delimitação do *corpus*. Realizar um estudo comparativo entre as literaturas brasileira e italiana não seria, por si só, uma pesquisa pioneira, tendo em vista as históricas relações entre Brasil e Itália, sobretudo, no que se refere às suas respectivas produções literárias, como bem apontam os estudos apresentados por Patrícia Peterle (2011) em seu livro *A literatura italiana no Brasil e a literatura brasileira na Itália sob o olhar da tradução*. No entanto, neste mesmo estudo, que contempla obras produzidas no século XX, observamos a presença apenas de textos pertencentes ao cânone literário dos dois países, ou seja, aquele grupo de obras reconhecidas pela crítica e pelo público como sendo as mais valiosas e representativas dentro da literatura italiana e brasileira.

Nesta perspectiva, a pertinência do presente estudo revela-se pelo seu objetivo de analisar duas obras não pertencentes ao cânone literário, com o intuito de demonstrar que os romances de Milena Milani e de Cassandra Rios apresentam uma composição estética e uma relevância literária que, apesar de ainda não incluídos no catálogo de obras importantes que regulam o padrão da boa literatura (tal como preconiza o significado etimológico de "cânone literário"), podem ser considerados, sem ressalvas, como representantes que espelham de forma autêntica o cânone literário de seus países.

É pertinente destacar que o fato de as duas escritoras não estarem incluídas no cânone explica também o fato de as pesquisas acadêmicas sobre Milena Milani e Cassandra Rios serem bastante escassas na Itália e no Brasil, respectivamente. Com relação a Milani, não é uma tarefa das mais fáceis encontrar pesquisas italianas sobre a biografia da autora ou sobre a análise literária de algum de seus romances, com exceção dos textos de Alessandra Trevisan (2017) e

Sabina Ciminari (2020). Fora da Itália, como no Brasil, por exemplo, é ainda mais difícil deparar-se com um estudo sobre Milani.

Já com relação a Cassandra Rios, é possível dizer algo parecido ao que foi dito acerca da escritora italiana. Embora, precise ser ressalvado que, com a escritora brasileira, venha acontecendo algo diferente na última década, quando passou a ocorrer um retorno às obras de Rios[2]. Este *start* – ou melhor, *restart* (reinício) – pode ser atribuído à Comissão da Verdade, que, em 2011, concluiu que Cassandra Rios foi a artista da literatura brasileira mais censurada durante a Ditadura Civil-Militar[3]. Este acontecimento deu uma nova notoriedade à escritora e foi, a partir daí, que ela passou a despertar o interesse de uma nova geração de leitores/as e de acadêmicos/as brasileiros/as que procuraram consumir os seus romances e/ou desenvolver pesquisas sobre a escritora. A título de exemplo, podem ser citados: o artigo de Sandra Reimão (2015); os livros de Rodolfo Rorato Londero (2016) e de Pedro Amaral (2017); as Dissertações de Mestrado de Isabela Silva Nóbrega (2015) e Juliana Moreira de Sousa (2020); e a Tese de Doutorado de Ana Gabriela Pio Pereira (2019).

Apesar dessa redescoberta de Cassandra Rios nos últimos 10 anos no meio acadêmico brasileiro, ainda assim trabalhos que procuram desenvolver uma análise comparada entre algum romance da escritora e romances estrangeiros não pertencem a um campo ainda tão explorado. Deste modo, é exatamente isso que faz com que o presente trabalho, no que concerne ao seu

[2] As expressões "ressurgimento de Cassandra Rios" ou "retorno a Rios" – a primeira é utilizada por Santos (2019) – podem ser empregadas adequadamente para descrever a situação das obras da escritora na atualidade. Entre as décadas de 1960 e 1970, Rios foi uma das escritoras mais vendidas no país, superando nomes como Jorge Amado, Clarice Lispector e Érico Veríssimo. Contudo, a constante perseguição à escritora realizada pelo regime civil-militar fez com muitas de suas obras fossem retiradas das prateleiras pela censura e, nos anos seguintes, acabassem desaparecendo completamente, sendo impossível ter acesso a um único exemplar de alguns de seus romances (MODELLI, 2019). Isto fez com que suas obras vivenciassem um ostracismo de mais de 30 anos. Porém, na última década, estamos observando um renascimento do interesse por Cassandra Rios, vide as pesquisas acadêmicas mencionadas no corpo do texto.

[3] A Comissão Nacional da Verdade (CNV) foi criada pela lei nº 12.528 de 2011, no âmbito da Casa Civil da Presidência da República, tendo sido instalada entre 2011 e 2014 – período correspondente ao primeiro mandato da presidenta Dilma Rousseff – com o objetivo de apurar as violações aos Direitos Humanos cometidas pelo Estado brasileiro entre 18 de setembro de 1946 e 05 de outubro de 1988 (PONCHIROLLI, 2019). A CNV deu ênfase ao período da Ditadura Civil-Militar, entre 1964 e 1985. Apesar de essa Comissão não ter o caráter penal, devido ao art. 8º do Ato das Disposições Constitucionais Transitórias, que anistiou os crimes políticos cometidos no período supracitado, a sua principal finalidade foi a de reestabelecer a "verdade histórica" acerca de um dos períodos políticos mais conturbados vivenciados em nosso país. Foi na divisão de trabalhos da Comissão que apurava a atuação da censura durante o Regime Civil-Militar que ficou constatado que Cassandra Rios foi a artista brasileira mais perseguida no âmbito da literatura, tendo 35 de seus 50 romances censurados. Somente no ano de 1976, em um período de apenas seis meses, 14 obras da autora tiveram a sua censura decretada (MODELLI, 2019). Para ter acesso aos três volumes do Relatório redigido ao final dos trabalhos da Comissão, ver: http://cnv.memoriasreveladas.gov.br/. Acesso em: 12 ago. 2023.

objetivo central (isto é, o de realizar um estudo comparado entre Milani e Rios), possa ser considerado original.

Uma vez feitos os comentários introdutórios acerca desta pesquisa, é hora de ser apresentada a estrutura lógico-argumentativa que será percorrida nas páginas seguintes. Esta Tese está dividida em seis partes, sendo a primeira delas dedicada à Introdução do trabalho, correspondente ao presente capítulo.

O Capítulo dois é dedicado à fundamentação teórica da pesquisa. Nesta segunda parte, são tecidas, inicialmente, algumas considerações sobre a categoria literária da personagem, que é precisamente a categoria inserida em nossa delimitação da análise estrutural. Na sequência, são investigados alguns conceitos desenvolvidos em *A teoria do romance*, visando sistematizar os três tipos de personagens romanescas apresentadas por Georg Lukács: a do idealismo abstrato, a do romantismo da desilusão e a do romance de educação.

Nos Capítulos três e quatro são examinados, respectivamente, os romances *La ragazza di nome Giulio* e *A Serpente e a Flor*. Em ambos os capítulos, o percurso argumentativo é o mesmo: começa-se pela apresentação de informações biográficas acerca das duas escritoras, com destaque para a sua produção literária; em seguida, é feita uma apresentação introdutória sobre a obra a ser estudada no capítulo, abordando-se, entre outros pontos, a recepção literária e social dos dois textos em sua época de publicação; e, por fim, é desenvolvida a análise interpretativa de cada romance, à luz dos conceitos lukacsianos de "alma", "mundo" e "conflito".

Já o Capítulo cinco estabelece a análise comparada entre os romances de Milena Milani e Cassandra Rios. Dentre os critérios escolhidos para o desenvolvimento dessa análise, o principal deles é a comparação entre as personagens Jules e Renata, caracterizando-se os "conflitos" vivenciados pelas duas protagonistas, assim como o lugar que cada uma delas ocupa dentro da tipologia da personagem lukacsiana. Além da ênfase dada à categoria da personagem, também se estabelecem conexões entre outras categorias literárias (narração, enredo, espaço e tempo) identificadas nos dois romances, desde que estas apresentem-se como relevantes para a caracterização das duas personagens analisadas. O sexto e último Capítulo corresponde às Considerações Finais do trabalho.

Na parte dos Apêndices, é apresentada a tradução – ainda inédita em língua portuguesa e realizada pela própria autora desta pesquisa – do Posfácio de *La ragazza di nome Giulio*. Esse Posfácio foi escrito por Milena Milani em 1978 – no caso, catorze anos após a primeira publicação do romance – e aborda, entre outros assuntos, as dificuldades para a publicação e a

recepção do seu romance na Itália das décadas de 1960 e 1970. O referido paratexto é utilizado como fonte principal para a construção da seção 3.2 desta Tese, que versará precisamente sobre o assunto supracitado.

CAPÍTULO 2

A PERSONAGEM EM LUKÁCS

Com a apresentação da proposta de trabalho realizada no capítulo anterior, o passo seguinte é discorrer sobre as premissas teóricas que nortearam o desenvolvimento desta pesquisa. Comecemos, então, pela categoria da personagem e sua configuração dentro de uma narrativa literária para, na sequência, investigarmos a tipologia lukacsiana.

2.1 A PERSONAGEM COMO CATEGORIA LITERÁRIA

Etimologicamente, a palavra "personagem" advém do latim *persona*, que nomeava a máscara que o ator usava na antiguidade para representar pessoas em uma peça teatral. Em linhas gerais, a personagem pode ser encarada como um ser fictício, cuja compreensão, de um lado, depende da lógica construída dentro do texto ao qual pertence – como o crítico literário Antonio Candido (1998, p. 54) destaca, "a personagem vive o enredo e as idéias e os torna vivos" –, e, de outro lado, é influenciada pelo olhar que o público lhe dará a partir de sua leitura subjetiva.

Neste sentido, como podemos, enquanto leitores/as, identificar e caracterizar adequadamente a personagem em uma narrativa literária? Candido nos auxilia a responder o questionamento anterior da seguinte forma: "[...] a vida da personagem depende [...] da sua situação em face dos demais elementos que a constituem: outras personagens, ambiente, duração temporal, idéias" (Candido, 1998, p. 75). O crítico literário prossegue, observando que "a composição estabelecida atua como uma espécie de destino, que determina e sobrevoa, na sua totalidade, a vida de um ser [...]" (Candido, 1998, p. 79). Deste modo, pode-se afirmar que a análise adequada de uma personagem literária deve levar em conta a construção dessa personagem dentro da lógica interna do texto artístico, tentando identificar o que ela representa para a história narrada, o ambiente no qual ela está inserida, entre outras coisas. A título de ilustração, podem ser citados como exemplo: a escolha do nome de uma personagem, a sua profissão e/ou classe social; traços físicos; ou ainda os objetos que lhe pertencem.

Segundo Candido (1998), todos os fatores mencionados são utilizados para a construção das personagens, uma vez que o/a escritor/a, no âmbito de sua criação artística, faz a "[...] escolha de alguns elementos, organizados segundo certa lógica de composição [...]" (Candido,

1998, p. 60). Um exemplo citado pelo crítico brasileiro é significativo: “a evocação de uma mancha no paletó, ou de uma verruga no queixo” pode vir a ser “importante [...]” (Candido, 1998, p. 79) tanto para caracterizar a personagem quanto para compreender a sua função dentro da narrativa. Isto se dá precisamente porque cada característica física ou psicológica identificada no texto pode ser evocada para a caracterização da personagem sob a ótica do/a artista ou para a interpretação que será construída pelo público leitor.

Assim como Candido, com relação à conceituação da personagem na literatura, trazemos agora a noção defendida por Beth Brait (2006). A conceituação de Brait parte de uma interessante analogia entre a pessoa (no caso, o “ser real” ou ainda, composto de carne e osso) e a personagem (no caso, o “ser fictício” ou composto de papel e tinta). De acordo com a pesquisadora, que retoma o conceito inicialmente apresentado por Candido, a criatura humana e a criatura artística são distintas, embora seja, às vezes, possível estabelecer algum grau de relação entre ambas: “[...] a personagem é um ‘ser de papel’ [...]”, que, às vezes, pode “representa[r] pessoas, segundo modalidades próprias da ficção” (Brait, 2006, p. 11). Seguindo essa linha de raciocínio, as personagens, mesmo quando representam criaturas reais que lhe serviram de inspiração, não devem ser confundidas com as próprias pessoas que as inspiraram, pois o/a artista pode tomar a realidade ou seres reais como fonte de inspiração para a construção de suas personagens, porém, ele/ela terá de adaptar suas criaturas fictícias à lógica interna da obra.

Nesta perspectiva, Brait sustenta que, “se quisermos saber alguma coisa a respeito de personagens, teremos de encarar frente a frente a construção do texto, a maneira que o autor encontrou para dar forma às suas criaturas” (Brait, 2006, p. 11). E é nessa abordagem investigativa de “encarar frente a frente” a construção do texto literário, levando-se em conta as modalidades próprias da ficção, que podemos desvendar quem são as personagens que estamos investigando, descobrindo, assim, traços da sua personalidade, seus valores, seus desejos, seus sonhos, seus medos *etc*.

É importante sempre lembrar que, como as personagens são seres fictícios, estas derivam da liberdade que o/a artista tem de criar, construindo suas obras através de um misto de realidade e fantasia. Brait observa que as personagens são construídas em uma associação de observação, memória e imaginação do/a artista criador/a, que, sob a égide de suas concepções estéticas, intelectuais e morais, combina os três fatores em graus variáveis. Esta observação de Brait é bastante pertinente, pois elucida muito sobre como funciona a criação artística no campo da literatura: o/a literato/a, no caso, o/a criador/a de personagens, através da

observação (ou seja, do seu contato direto com a realidade) e também da sua memória (ou seja, do contato com a realidade experienciada em outros momentos de sua vida), pode conceber e construir, através de sua imaginação, características para as suas personagens, de modo que estas possam agir de acordo com a realidade imaginada pelo/a artista.

Outro exemplo pertinente acerca da lógica interna de uma narrativa literária relaciona-se ao modo como a personagem protagonista se porta diante das outras personagens da trama, assim como a maneira através da qual cada uma delas irá lidar com o ambiente à sua volta ou com o "mundo exterior", usando uma expressão lukacsiana.

Percebe-se, portanto, a importância da seleção de elementos que irão fazer parte do processo de composição das personagens, de modo que o/a escritor/a procura buscar informações e elementos que possam ser entrelaçados, obtendo-se, assim, o que Candido chama de "possibilidades", "necessidade" e "verossimilhança" dentro da obra literária. Por sua vez, é esta verossimilhança que aproximará os seres fictícios (as personagens) dos seres reais (as pessoas), como uma mistura entre realidade e fantasia, resultando no processo de criação artística.

Como Candido afirma no início do texto intitulado *A Personagem do Romance*:

> [...] da leitura de um romance fica a impressão duma série de fatos, organizados em enredo, e de personagens que vivem estes fatos. É uma impressão praticamente indissolúvel: quando pensamos no enredo, pensamos simultaneamente nas personagens; quando pensamos nestas, pensamos simultaneamente na vida que vivem, nos problemas em que se enredam, na linha do seu destino — traçada conforme uma certa duração temporal, referida a determinadas condições de ambiente. O enredo existe através das personagens; as personagens vivem no enredo. Enrêdo e personagem exprimem, ligados, os intuitos do romance, a visão da vida que decorre dele, os significados e valores que o animam. (Candido, 1998, p. 51).

Quando saímos da perspectiva do/a artista, as "possibilidades", "necessidade" e "verossimilhança" também apresentam-se relevantes na perspectiva dos/as leitores/as, que precisarão, a partir de suas capacidades cognitivas (observação do mundo ou senso de realidade, memória e imaginação), decodificar e interligar os elementos componentes da obra literária, a qual quase sempre é um mar aberto a múltiplas interpretações devido à intencionalidade do público, tal como sustenta Umberto Eco em *Obra Aberta* (*Opera Aperta*, 1962).

Sobre as relações entre a personagem literária e os/as leitores, Antonio Candido observa que a primeira "[...] representa a possibilidade de adesão afetiva [...] do leitor, pelos

mecanismos de identificações, projeção, transferência *etc*" (Candido 1998, p. 54). É precisamente essa adesão afetiva dos/as leitores/as que, no processo de compreensão da obra literária, poderá transferi-los para o ambiente interno do romance, de modo que a sua interpretação acerca do enredo e das personagens será realizada a partir da sua própria vivência e subjetividade.

Sintetizando o que foi apresentado a partir de Candido, pode-se afirmar que a compreensão das personagens – suas ações, reações, motivações *etc*. –, na ótica dos/as intérpretes de textos literários, passa necessariamente pela observação do mundo à sua volta, assim como pelas lembranças que o/a leitor/a carrega consigo das suas experiências passadas e também pela sua imaginação, pois, diante de um texto que apresenta elementos nunca antes vivenciados por quem está lendo, esta pessoa é obrigada a recorrer a sua imaginação para projetar-se ou transferir-se para as situações ficcionais descritas e, assim, tentar compreender, fazendo associações com suas observações e memórias, tanto as motivações internas (estados de ânimo) que levaram determinada personagem a se portar de determinada maneira quanto as consequências externas de certas ações (por exemplo, como as outras personagens reagiram e como o enredo pode vir a se desenrolar a partir de certa passagem do texto).

O resultado desse processo de leitura é uma interpretação que tem características particulares oriundas do próprio caráter intencional da interpretação, que, por essas razões, podem não ser as mesmas de leitor/a para leitor/a, mas que, se fundamentadas na própria lógica interna do texto, devem ser consideradas igualmente válidas.

2.2 A TIPOLOGIA DA PERSONAGEM EM GEORG LUKÁCS

Apesar de o foco da presente análise sobre a *Teoria do Romance* pertencer mais exatamente à Parte II do livro, na qual o autor húngaro apresenta uma classificação com três tipos de personagens para os romances modernos, é imprescindível, primeiramente, tecer alguns comentários sobre os conceitos lukacsianos de romance (*Roman*), "alma" (*Seele*), "mundo" (*Welt*) e "conflito" (*Konflikt*), todos estes abordados na Parte I do texto.

Quanto aos aspectos da teoria lukacsiana, a serem expostos na sequência, é válido observar que a presente investigação desenvolverá alguns pontos discutidos anteriormente em nossa Dissertação de Mestrado, quando procuramos associar a tipologia de Lukács a um estudo comparado entre Peronella – personagem presente em alguns contos do *Decameron* (1343), de Giovanni Boccaccio – e Sinhá Rita – personagem presente no conto *O Caso da Vara* (1891),

de Machado de Assis[4]. Deste modo, as seções 2.2.1 a 2.2.4 podem ser compreendidas como um desdobramento do nosso trabalho anterior, sendo que, agora, muitas de suas ideias receberão um tratamento mais aprofundado e serão reconduzidas para a associação aos romances de Milena Milani e Cassandra Rios, que corresponde ao nosso novo *corpus* de estudo.

2.2.1 O que é o romance para Lukács?

Muitas das ideias estéticas defendidas em *A Teoria do Romance* estão conectadas com as ideias filosóficas que Lukács professava na época de escrita desta obra, em especial, com a influência exercida pelo filósofo alemão Georg Hegel (1770-1831) e pela sua corrente historicista[5]. O próprio pensador húngaro comentou essa influência quando escreveu o Prefácio para a sua obra, cerca de cinco décadas à frente, em 1962: "Encontrava-me, a essa altura, no processo de transição de Kant para Hegel [...]", de modo que "a *Teoria do Romance* é, de fato, um produto típico das tendências das ciências do espírito" (Lukács, 2009, p. 9).

É sob essa influência que Lukács vai compreender as transformações da literatura ocidental não apenas como mudanças de padrões estéticos, mas enquanto desenvolvimento de um processo histórico-social. Por essa razão, o autor, no primeiro capítulo da Parte I da sua obra, vai estabelecer uma diferenciação conceitual entre a arte grega e a arte moderna. A primeira, na ótica do pensador húngaro, nasceu em um contexto no qual havia uma homogeneidade entre a alma grega e o mundo no qual os antigos viviam. Por sua vez, a arte moderna teria nascido após o momento em que ocorreu a cisão ou fragmentação entre a alma e o mundo, sendo uma das características da arte moderna a tentativa de introduzir essa fragmentariedade da realidade na própria arte. Essa caracterização conduzirá às definições lukacsianas de epopeia e romance, que exemplificarão, respectivamente, a sua distinção entre a literatura grega e a literatura moderna.

Dois dos trechos mais significativos que abordam a distinção entre epopeia e romance encontram-se no terceiro capítulo da Parte I: "**o romance é a epopeia de uma era** para a qual a totalidade extensiva da vida não é mais dada de modo evidente, para a qual a imanência do

[4] Para mais informações sobre a referida pesquisa de Mestrado, ver: DINIZ, Christiane Maria de Sena. **Um estudo comparado entre Giovanni Boccaccio e Machado de Assis:** a caracterização de Peronella e Sinhá Rita à luz da tipologia lukacsiana do personagem. 2012. 163 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2012. Disponível em: https://repositorio.ufpb.br/jspui/bitstream/tede/6210/1/arquivototal.pdf. Acesso em: 19 ago. 2023.
[5] A influência de Hegel sobre Lukács será retomada mais adiante, na seção 2.3.1.

sentido à vida tornou-se **problemática**, mas que ainda assim tem por intenção a totalidade" (Lukács, 2009, p. 55, grifo nosso). Mais adiante, no mesmo capítulo, o autor complementa: enquanto "a epopeia dá forma a uma totalidade de vida fechada a partir de si mesma, o romance busca descobrir e construir, pela forma, a totalidade oculta da vida" (Lukács, 2009, p. 60).

Sem dúvida, é intrigante o fato de que, nesta parte do texto, Lukács esteja tentando distinguir os conceitos de romance e epopeia, sendo que ele define o romance recorrendo ao conceito de epopeia (o romance é a epopeia de uma era problemática), como visto no primeiro trecho destacado. Isto volta a ocorrer no quinto capítulo da Parte I, quando o autor define o romance como "a epopeia do mundo abandonado por Deus" (Lukács, 2009, p. 89). Este é um recurso bastante arriscado por parte do autor, pois pode levar o/a leitor/a a uma confusão conceitual, uma vez que o objetivo de Lukács é precisamente distinguir as duas formas literárias. Por outro lado, os trechos mencionados explicam-se pelo fato de ele ter escolhido estabelecer uma intertextualidade com a célebre frase de Hegel, na qual o filósofo alemão conceituou o romance como a epopeia da era burguesa.

Neste sentido, pode-se dizer que o gênero epopeia objetiva dar forma à totalidade da vida fechada a partir de si mesma, ou seja, procura **mimetizar** a homogeneidade entre alma e mundo, uma vez que essa forma de arte era concebida em um momento histórico antes de ter ocorrido a cisão entre as duas instâncias. Já o romance procura configurar, na arte, a cisão ocorrida na época moderna entre alma e mundo. Por essa razão, segundo Lukács, este último gênero literário não tem mais o caráter mimético de espelhar a realidade como a arte grega[6], mas, diferentemente, assume um caráter genuinamente criador, isto é, tentar, através da arte, construir – ou melhor, reconstruir – a conexão perdida entre alma e mundo após o "esfacelamento da realidade" (Lukács, 2009, p. 58).

Da conceituação anterior, segue-se a diferenciação que é feita entre personagem épica e personagem romanesca, ainda no terceiro capítulo da Parte I: a) no romance, as personagens podem ter uma caracterização psicológica da sua interioridade, mas, na epopeia e na arte grega, devido à homogeneidade entre mundo e alma, inexiste a "vida própria da interioridade" (Lukács, 2009, p. 66); b) na epopeia, o herói não é um indivíduo propriamente dito, mas pertence a uma comunidade cujos membros estão organicamente articulados entre si e a sua aventura é um destino universal ou comunitário. Já no romance, devido à fragmentação da realidade, o herói passa a ser um indivíduo e a sua aventura pode ser entendida como uma

[6] Voltamos a comentar essa tese da perda do caráter mimético ocorrida na literatura moderna na seção 2.3.2 do trabalho.

biografia, isto é, a narração de uma única história ou ainda a descrição de um processo[7] particular vivenciado somente pelo herói. Em outras palavras, temos a autenticidade do herói que emerge da caracterização de seus ideais ao longo do romance.

Acerca dessa distinção lukacsiana entre epopeia e romance, Willian Martins observa que, empregando um sentido estético, Lukács contrapõe, de um lado, a "infantilidade normativa" da epopeia (Martins, 2008, p. 265), cujos heróis "são acompanhados em seus caminhos pelos deuses" (Lukács, 2009, p. 87), e, de outro, a "melancolia de ser adulto" da narrativa burguesa (Lukács, 2009, p. 87). Desta maneira, na leitura feita por Martins, se a personagem, na compreensão lukacsiana de epopeia, não obtinha nenhum aprendizado, uma vez que os resultados de todas as suas ações já estavam traçados desde o princípio pelo destino, por outro lado, para o/a protagonista da narrativa moderna, todas as suas ações devem ser entendidas como um processo, que culminará em um aprendizado. É precisamente por isso que, segundo Lukács, pode ocorrer uma evolução, a saber, um processo de aprendizagem que resultará no terceiro tipo de personagem lukacsiano, no qual o/a protagonista conseguirá, enfim, colocar em prática as suas aspirações e realizar a "autocorreção da fragmentariedade" entre sua alma e o mundo (Lukács, 2009, p. 76).

2.2.2 Os conceitos de *alma, mundo* e *conflito*

A partir do que foi apresentado na seção anterior, em especial, a conexão que o autor estabelece entre História e Arte – no caso, o romance moderno como correspondendo à forma artística representativa da época moderna – e a compreensão lukacsiana do romance como a configuração artístico-literária de uma era problemática, é imprescindível, na teoria do escritor húngaro, pensar a narrativa romanesca em sua especificidade histórica, pois o mundo caracterizado em tais narrativas assume um caráter incompatível com os ideais das suas personagens. É deste modo que, na perspectiva lukacsiana, tornam-se indissociáveis os conceitos de **alma**, **mundo** e **conflito**.

[7] Uma passagem do quarto capítulo da Parte I do texto lukacsiano é bastante elucidativa para a compreensão do caráter biográfico do romance, entendido como o processo vivenciado pelo herói ou protagonista da narrativa: o "processo segundo o qual foi concebida a forma interna do romance é a peregrinação do indivíduo problemático rumo a si mesmo, o caminho desde o opaco cativeiro na realidade simplesmente existente, em si heterogênea e vazia de sentido para o indivíduo, rumo ao claro autoconhecimento" (Lukács, 2009, p. 82). Outro trecho significativo sobre o assunto encontra-se no quinto capítulo, também da Parte I: o romance como biografia "é a forma 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 provadas e, pondo-se à prova, encontrar a sua própria essência" (Lukács, 2009, p. 91).

A alma da personagem corresponde ao que também é chamado no texto de "primeira natureza" da personagem, ou ainda, sua "interioridade" ou "subjetividade". Essa valorização da subjetividade ou do "mundo interior" das personagens, de acordo com o pensador húngaro, tem relação direta com a valorização que o aspecto psicológico passou a receber dentro dos romances modernos: "a intenção fundamental determinante da forma do romance [moderno] objetiva-se como psicologia dos heróis romanescos", sendo que esse aspecto psicológico associa-se ao fato de que, no âmbito do enredo, tais personagens sempre "buscam algo" (Lukács, 2009, p. 60).

No quinto capítulo da Parte I, Lukács apresenta outras duas passagens que nos auxiliam a compreender seu conceito de alma. Diz ele: em todo romance moderno, "existe uma aspiração essencial da alma", que é precisamente "a ânsia pela pátria" ou pelo seu "lar", de modo que todas as ações praticadas pelo/a protagonista – a aventura do romance – são conduzidas para alcançar tal fim, ou seja, "para essa alma, todo o caminho leva à essência, ao lar, pois para essa alma sua individualidade é a pátria [buscada]" (Lukács, 2009, p. 88-9). Mais adiante, o autor complementa: o romance moderno "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 sua própria essência" (Lukács, 2009, p. 91). Deste modo, pode-se dizer que, na concepção de Lukács, a alma do/a protagonista corresponde, entre outras coisas, ao seu ideal, aos seus anseios e aos objetivos que ele/ela quer alcançar em sua trajetória dentro da narrativa, sendo a meta final deste trajeto o reconhecimento da sua própria subjetividade.

Já o mundo, em contraposição à alma, corresponde à "segunda natureza", ou ainda à "exterioridade" ou à "realidade objetiva" – embora ficcional – construída no âmbito interno do romance. Sobre este segundo conceito, destacamos uma passagem do terceiro capítulo da Parte II, em que o autor, explanando sobre o terceiro tipo de personagem, fornece indícios para a compreensão mais precisa daquilo que ele chama de mundo exterior:

> A partir dessa possibilidade [...] de intervir com ações sobre a realidade social, segue-se que a articulação entre **mundo exterior**, **profissão**, **classe**, **estamento** *etc* é de fundamental importância, como substrato da ação social, para o tipo humano aqui em pauta. Por isso, o ideal que vive nesse homem [no caso, na personagem romanesca do terceiro tipo] e lhe determina as ações tem como conteúdo e objetivo encontrar nas estruturas da sociedade vínculos e satisfações para o mais recôndito da alma (Lukács, 2009, p. 139, grifo nosso).

Deste modo, pode-se afirmar que, para Lukács, o mundo, no contexto interno do romance, corresponde à realidade externa à personagem, que percebe na referida dimensão um conjunto de elementos distintos dos percebidos dentro de sua alma. Dentre esses elementos externos, podem ser destacados: as relações socioeconômicas, o mundo do trabalho, os padrões morais, as relações de gênero, religiosas ou políticas. E tais elementos manifestam-se, dentro de um romance, através da caraterização da classe, da profissão, dos princípios éticos, do gênero e das convicções religiosas e/ou políticas nos quais estão incluídos tanto a personagem central quanto as personagens secundárias com as quais a primeira se relaciona no desenrolar do enredo.

É importante destacar que, para Lukács, a primeira e a segunda natureza não são somente distintas, mas necessariamente opostas. Por sua vez, é essa oposição fundamental entre alma e mundo – ou entre interioridade e exterioridade das personagens – que caracteriza o conceito lukacsiano de conflito, no âmbito dos romances modernos. No quarto capítulo da Parte I, o pensador húngaro apresenta duas formas através das quais o conflito se manifesta no enredo: a primeira é "a ausência de harmonia entre a interioridade [das personagens] e o seu substrato de ação [isto é, o modo como aquelas agem no mundo ou interagem com o mundo que a circundam]"; a segunda é "a incapacidade de esse mundo realmente integrar-se em sua hostilidade [...] contra a interioridade [no caso, os ideais das personagens]" (Lukács, 2009, p. 80).

A partir do que foi exposto anteriormente, pode-se sustentar que, na perspectiva lukacsiana, a oposição necessária entre alma e mundo constitui a essência das narrativas modernas. Aqui, percebe-se de forma explícita a vinculação entre História e Literatura assumida em *A Teoria do Romance*: a alma das personagens e o mundo ficcional no qual habitam, embora sejam construções fictícias imaginadas pelo/a autor/a do romance, precisam estar em conflito no contexto interno do romance exatamente porque aquele conflito é a manifestação literária do antagonismo entre os indivíduos reais e o mundo concreto dentro do período histórico da modernidade.

O conflito, por sua vez, relaciona-se a uma importante característica da personagem romanesca: o seu caráter problemático, que é outra expressão utilizada por Lukács para referir-se à percepção da personagem acerca da existência de um conflito interior. Em outras palavras, no romance moderno, interpretado na perspectiva lukacsiana, as personagens são consideradas problemáticas precisamente porque existe um conflito entre a sua alma e o seu mundo exterior,

notado no fato de que os ideais das personagens são sempre incompatíveis com a realidade, existindo uma permanente dissincronia entre "o que se quer" e "o que se pode conquistar".

O caráter problemático também se relaciona à outra marca distintiva da personagem romanesca, que é o seu caráter solitário. De acordo com o autor, nos romances modernos, a personagem se vê isolada em um mundo no qual ela não mais tem a proteção dos deuses para seguir o curso de seu destino. Por essa razão, ela precisa solitariamente escolher o seu caminho e, nesta solidão, tem de refugiar-se em sua interioridade. A passagem a seguir ilustra claramente a relação entre os caráteres problemático e solitário das personagens romanescas:

> [...] se todo personagem carrega em si este conflito como pressuposto de sua existência ou como elemento motriz de seu ser, então cada uma das *dramatis personae* terá de se unir somente por seu próprio fio ao destino por ela engendrado; cada uma terá de nascer da solidão e, na solidão insuperável, em meio a outros solitários, precipitar-se ao derradeiro e trágico isolamento [...] (Lukács, 2009, p. 42-3).

Realizando uma nova comparação entre a personagem da epopeia grega e a personagem romanesca, percebe-se, a partir da citação anterior, outra diferença significativa. Enquanto o herói épico é guiado por forças superiores (no caso, divinas), que o protegem no cumprimento de seu destino, assim como o fato de que esse herói faz parte de uma comunidade humana (como já foi destacado na seção 2.2.1), pode-se dizer que o protagonista da epopeia está sempre acompanhado, seja por forças divinas seja pelas outras personagens de sua comunidade. No caso do herói romanesco, aquelas forças superiores deixam de guiar o seu caminho, de modo que a personagem se vê solitária e desamparada em um mundo que se torna, para ela, cada vez mais incerto e incompatível com os seus anseios. Aqui, há um duplo abandono: além do abandono divino, a personagem também encontra-se abandonada pelas demais personagens solitárias que a rodeiam[8].

2.2.3 Os três modos de configuração das personagens

Se em todas as personagens romanescas existe um conflito entre a interioridade e a exterioridade, a diferença entre elas residirá precisamente na maneira como cada uma irá lidar

[8] Na mesma passagem de onde foi retirada a última citação, Lukács reconhece que os heróis gregos, em algumas situações, também tiveram de se deparar com a solidão. Contudo, ele ressalta que a solidão nos romances modernos, uma vez que mantém relação com o caráter problemático das personagens, "é mais profunda do que a requerida pela forma trágica [dos gregos]" (Lukács, 2009, p. 43).

com esse conflito. Para Lukács, na forma interna do romance moderno, há três modos de configurar o conflito entre a alma e o mundo exterior, os quais resultarão nos três tipos de personagens romanescos: a personagem do idealismo abstrato; a do romantismo da desilusão; e a do romance de educação[9].

Na tipologia desenvolvida na Parte II de *A Teoria do Romance*, é feita uma correlação entre as três personagens descritas e três importantes obras da literatura ocidental, publicadas entre o início do século XVII e meados do século XIX: o primeiro tipo de personagem é exemplificado pela narrativa de *Dom Quixote* (*Don Quijote de la Mancha*, 1605-15), do escritor espanhol Miguel de Cervantes; o segundo tipo é exemplificado pelo romance *Educação sentimental* (*L'Education Sentimentale*, 1869), do escritor francês Gustave Flaubert; e o terceiro tipo é exemplificado pela obra *Os anos de aprendizagem de Wilhelm Meister* (*Wilhelm Meisters Lehrjahre*, 1796), do escritor alemão Johann Wolfgang von Goethe.

2.2.3.1 A personagem do *idealismo abstrato*

Com relação à configuração do conflito entre a primeira e a segunda naturezas, neste primeiro tipo de personagem romanesca, Lukács apresenta a alma como mais estreita que o mundo exterior, podendo ser destacadas cinco características centrais dessas personagens.

A primeira característica relaciona-se com a interioridade aproblemática da personagem: "a problemática que determina a estrutura desse tipo de herói consiste, pois, numa total **falta de problemática interna** e, como consequência dessa falta, na completa ausência de senso transcendental de espaço, da capacidade de experimentar distâncias como realidade" (Lukács, 2009, p. 100, grifo nosso). É importante destacar que a falta de problemática interna a qual o trecho refere-se não é uma ausência de conflito entre alma e mundo, pois, pela definição de personagem romanesca assumida pelo escritor, toda personagem necessariamente caracteriza-se pela configuração de um conflito entre a primeira e a segunda naturezas. Na realidade, a falta de problemática interna referida consiste precisamente na ausência da percepção interna por parte da personagem de que existe um conflito entre sua alma e o mundo exterior. Daí, a sua interioridade aproblemática.

[9] Optamos na Tese por manter a terminologia "romance de educação" adotada pelo tradutor e estudioso das obras de Lukács no Brasil, José Marcos Mariani de Macedo, e que utilizamos como referência na nossa pesquisa. Na teoria lukacsiana este tipo de personagem, que é exemplificado pelo romance alemão *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, de Goethe, é denominado de *Bildungsroman*, termo da língua alemã, que significa "romance de formação".

A segunda característica do idealismo abstrato é o caráter grotesco das aventuras da personagem: “ação e reação, portanto, não possuem em comum nem alcance nem qualidade, nem realidade nem direção do objeto”, de modo que a relação mútua entre o mundo e a alma “nunca poderá ser uma **verdadeira batalha**, mas só um **grotesco desencontro recíproco** ou um embate igualmente grotesco, condicionado por mútuos mal-entendidos” (Lukács, 2009, p. 101, grifo nosso). Essa característica grotesca de completa ausência de sentido – no que tange às reações da personagem diante do mundo que a cerca – é reforçada, neste segundo tipo, pelo carácter aproblemático da alma, pois, ignorando a existência do conflito, a personagem torna-se incapaz de travar de forma consciente, racional e madura uma luta contra o mundo, resultando sua aventura em um conjunto de ações que beiram à irracionalidade ou à loucura, tal como ilustrado pela aventura de Dom Quixote e pela dissincronia entre a realidade imaginada (ou idealizada) e a realidade objetiva do mundo.

A terceira característica destacada por Lukács relaciona-se ao fato de a alma e os atos da personagem não apresentarem evolução no enredo: “some-se a isso que nenhum dos dois princípios [no caso, a psicologia e as ações] possui em si ou a partir da relação com os demais um caráter de progresso e evolução permanentes”, de modo que, neste primeiro tipo, “a alma é algo que repousa, para além dos problemas, na existência transcendente por ela atingida”, sendo que “nenhuma dúvida, nenhuma busca, nenhum desespero pode nela surgir a fim de arrancá-la para fora de si e pô-la em movimento, e os combates inutilmente grotescos por sua realização no mundo exterior tampouco podem afetá-la [...]” (Lukács, 2009, p. 101). Em outras palavras, a caracterização psicológica da personagem no idealismo abstrato permanece estática ao longo da trama, não sofrendo qualquer variação no desenrolar do enredo.

A quarta e a quinta características que ele apresenta estão interligadas, sendo ambas, o caráter puramente ativo da alma e a sua não aptidão para a contemplação: “a absoluta ausência de uma problemática internamente vivida transforma a **alma em pura atividade**”, sendo que, “como ela repousa intocada por todos em sua existência essencial, cada um de seus impulsos tem de ser **uma ação voltada para fora** [...]”, que manifestam-se na constante busca da personagem por agir ou intervir no mundo; além disso, a própria “concentração aproblemática de sua interioridade [...] obriga” também a personagem “a convertê-la em ações; quanto a esse aspecto de sua alma, **falta-lhe todo tipo de contemplação**, todo pendor e toda aptidão para uma atividade voltada para dentro” (Lukács, 2009, p. 102, grifo nosso).

São as razões anteriores que nos ajudam a sistematizar a primeira personagem inserida na tipologia da seguinte forma: a “sua problemática interior vem à luz de modo menos gritante”

que nos outros dois tipos (Lukács, 2009, p. 99), pois, inapta para a autorreflexão (característica 5), tal personagem acaba ignorando internamente a existência do conflito alma X mundo (característica 1) e passa todo o enredo com o seu desenvolvimento psicológico estagnado (característica 3); contudo, "no primeiro caso, o caráter demoníaco do indivíduo problemático que, combativo, sai a campo é mais amplamente manifesto" (Lukács, 2009, p. 99), já que sua primeira natureza lhe conduz a uma atividade desmedida rumo ao mundo exterior (característica 4), embora, tais ações sejam completamente desprovidas de sentido racional (característica 2).

A seguir apresentamos de modo ilustrativo um resumo com as principais características para o tipo de personagem do idealismo abstrato.

A personagem do idealismo abstrato

Fonte: Autoria nossa.

2.2.3.2 A personagem do *romantismo da desilusão*

O segundo tipo de personagem romanesco é apresentado como a completa oposição ao primeiro tipo. Agora, a configuração da primeira natureza é mais ampla que o mundo exterior, sendo essa alma "mais vasta que os destinos que a vida lhe é capaz de oferecer" (Lukács, 2009, p. 117). Destacam-se também cinco características das personagens do romantismo da desilusão, todas elas contrárias às cinco características do idealismo abstrato.

A primeira delas relaciona-se com o fato de a personagem não somente ter ciência da problemática entre alma e mundo, mas de este conflito interno ser mais intenso: a caracterização da personagem corresponde a "uma realidade puramente interior, repleta de conteúdo [...], que entra em disputa com a realidade exterior, tem uma **vida própria rica e dinâmica**" (Lukács,

2009, p. 118, grifo nosso). O pensador húngaro, neste segundo tipo, ressalta ainda uma explícita "luta entre dois mundos", em que o "**descompasso** entre interioridade e mundo torna-se, assim, **ainda mais forte**" (Lukács, 2009, p. 118, grifo nosso). Isto significa dizer que essa problemática se torna também mais explícita no desenrolar do enredo.

A segunda e a terceira características consistem na tendência à passividade ou inatividade da personagem e no caráter contemplativo da sua alma, ambas opondo-se, respectivamente, às características quatro e cinco do primeiro tipo: "para a estrutura psíquica do idealismo abstrato, era característica uma atividade desmedida e em nada obstruída rumo ao mundo exterior, enquanto aqui existe **uma tendência à passividade** – a tendência de esquivar-se de lutas e conflitos externos, e não acolhê-los, a tendência de **liquidar na alma tudo quanto se reporta à própria alma**" (Lukács, 2009, p. 118, grifo nosso). É precisamente por causa da tendência passiva ou inativa da alma diante do mundo exterior que aquela volta-se exclusivamente para dentro, de modo que "o aspecto cósmico da interioridade a faz repousar em si, autossuficiente" (Lukács, 2009, p. 118), envolvendo a alma em um processo de autorreflexão permanente.

A quarta característica corresponde à configuração dinâmica da alma da personagem, que contrastará com a característica três do primeiro tipo: na possibilidade de configuração da personagem com uma alma mais ampla que o mundo exterior "reside a problemática decisiva da forma romanesca", com uma exposição sucessiva de "estados de ânimo e reflexões sobre estados de ânimo" e uma ênfase à "análise psicológica" em detrimento do próprio enredo (Lukács, 2009, p. 118). O escritor prossegue sustentando que "a elevação da interioridade a um mundo totalmente independente", assemelhado a uma ilha autônoma e autossuficiente frente ao mundo exterior, "não é um mero fato psicológico" na configuração do romance, "mas um juízo decisivo sobre a realidade" (Lukács, 2009, p. 118). É neste aspecto que transparece o caráter dinâmico da psicologia do segundo tipo, pois, ao longo do desenvolvimento do enredo, a personagem transpassa internamente por sucessivas fases: a conscientização da fragmentação entre sua alma e o mundo; a reflexão ininterrupta acerca desse conflito; a decisão de lutar, travando essa batalha no interior de sua alma; a constante recusa em agir e em colocar em prática seus ideais; até que, finalmente, com a "luta encarada [...] como inútil e somente como humilhação" (Lukács, 2009, p. 119), o refúgio em sua própria ilha interior.

Já a quinta e última característica relaciona-se com a ausência de sentido do mundo exterior, que contrastará com a característica dois do primeiro tipo: a problemática entre alma e mundo, agora, "é intensificada ainda mais pelo fato de o mundo exterior que trava contato

com essa interioridade [...] ter de ser plenamente atomizado ou amorfo, ou em todo caso vazio de todo o sentido", constituindo-se como "uma síntese de leis alheias ao sentido, nas quais não se pode encontrar nenhuma relação com a alma" (Lukács, 2009, p. 119). É interessante ressaltar que, no primeiro tipo de personagem, são as suas ações grotescas que passam a estar desprovidas de sentido quando avaliadas na perspectiva do mundo externo. Agora, no segundo tipo, ocorre o inverso: é o mundo exterior e suas convenções que adquirem um vazio de sentido quando vistos sob a perspectiva da alma contemplativa e dinâmica da personagem.

Em resumo, neste segundo tipo, o demonismo converte-se em contemplação (característica três), apresentando um estado de ânimo e reflexão aflorados e em constante movimento (característica quatro), nos quais se transparece com nitidez sua problemática interna ou a incompatibilidade entre alma e mundo (primeira característica). Desta forma, a personagem, refugiada em sua interioridade, abstém-se de agir e pôr em prática seus ideais (característica três) diante de um mundo que, para ela, tornou-se incerto e ausente de sentido (característica cinco). Como arremata o autor, a personagem do romantismo da desilusão "foi esmagado[a] pela força bruta [da realidade]" (Lukács, 2009, p. 123), incidindo em uma desilusão diante da vida.

A seguir apresentamos de modo ilustrativo um resumo com as principais características para o tipo de personagem do romantismo da desilusão.

A personagem do romantismo da desilusão

Fonte: Autoria nossa.

2.2.3.3 Uma tentativa de síntese: a personagem do *romance de educação*

Como o próprio nome sugere, neste terceiro nível da tipologia lukacsiana, a personagem alcança um significativo grau de educação, formação ou maturidade, após ter passado por um

processo de desenvolvimento e aprendizado no desenrolar da trama. O autor ainda apresenta este terceiro tipo como uma espécie de síntese que unifica as qualidades dos dois tipos anteriores, sendo configurado com quatro características essenciais.

A primeira e a segunda características relacionam-se com uma **interioridade mais reflexiva e com uma alma que quer ser mais ativa**, sintetizando, respectivamente, a característica três do segundo tipo e a característica quatro do primeiro tipo: "a interioridade aqui em apreço situa-se entre os dois tipos antes analisados", de modo que "a alma voltada puramente a si própria não integra o seu mundo numa realidade que é ou deve ser perfeita em si mesma" nem "se opõe como postulado e poder rival à realidade externa" (Lukács, 2009, p. 138-9). Neste aspecto, a alma do terceiro tipo é mais ampla (como a alma do romantismo da desilusão), entretanto, ela quer ser mais concreta e ativa (como a alma do idealismo abstrato), ou seja, consistiria em "uma expansão da alma que quer gozar a vida agindo, intervindo na realidade, e não contemplativamente" (Lukács, 2009, p. 139).

Já a terceira e a quarta características relacionam-se com a conscientização da existência do conflito e, devido ao nível de maturidade da alma, com a **tentativa de minimizar a dissincronia entre suas ações e as convenções do mundo exterior**: "a partir dessa possibilidade" de, uma vez tendo ciência do conflito, poder "intervir com ações sobre a realidade social, segue-se que a articulação" entre a alma da personagem e o mundo exterior – no caso, a profissão, classe, estamento etc. –, "é de fundamental importância, como substrato da ação social, para o tipo humano aqui em pauta" e, por essa razão, "o ideal que vive nesse homem e lhe determina as ações tem como conteúdo e objetivo encontrar nas estruturas da sociedade vínculos e satisfações para o mais recôndito da alma" (Lukács, 2009, p. 139). Deste modo, pode-se dizer que a conscientização da existência do conflito é derivada diretamente da primeira característica do segundo tipo, assim como a tentativa de minimizar a dissincronia entre as ações e as convenções do mundo exterior, devido ao nível de maturidade atingido pela alma no terceiro tipo, é uma tentativa de superar simultaneamente a característica dois do primeiro tipo (o aspecto grotesco das ações) e a característica cinco do segundo tipo (a ausência de sentido do mundo exterior).

Outro ponto que merece ser ressaltado é o fato de que as duas primeiras personagens são derrotadas diante do conflito entre alma e mundo, apesar de serem fracassos de espécies distintas: a derrota da personagem do idealismo abstrato diante da realidade configura-se como um fracasso exterior devido à anulação de suas ações – ou seja, âmbito externo – pela hostilidade do mundo que a cerca; já o fracasso da personagem do romantismo da desilusão é

essencialmente interior, uma vez que a derrota é admitida internamente, quando a personagem abstém-se de agir e adota uma postura de pessimismo diante do mundo.

Com a síntese realizada no terceiro tipo, a personagem buscará tanto a ação quanto a contemplação, ou seja, o seu demonismo será concretizado a partir de sua atividade reflexiva, que lhe conduzirá ao oposto do fracasso. Neste sentido, é possível interpretar a síntese operada no terceiro tipo como resultando em uma "vitória" ou "conquista" da personagem, uma vez que, aqui, seria viável a "reconciliação do indivíduo problemático, guiado pelo ideal vivenciado, com a realidade social concreta" (Lukács, 2009, p. 138).

Esta vitória ou conquista, por sua vez, é coroada com o amadurecimento da personagem após a vivência de todas as experiencias externas (diante do mundo) e internas (diante de sua alma) no decorrer do enredo. Neste ponto, fica destacado o caráter de evolução ou progresso, influenciado pelo historicismo hegeliano, que Lukács transporta para a sua tipologia da personagem romanesca, sendo o terceiro tipo o estágio final desse progresso histórico-filosófico-estético.

A seguir apresentamos de modo ilustrativo um resumo com as principais características para o tipo de personagem do romance de educação.

A personagem do romance de educação

O PERSONAGEM ADQUIRE **MATURIDADE**	ALMA **CONTEMPLATIVA** E CARÁTER **ATIVO**	PERSONAGEM TEM **CONSCIÊNCIA** DO **CONFLITO**	CONSEGUE **CONCRETIZAR** OS **ANSEIOS**

Fonte: Autoria nossa.

2.3 ANÁLISE CRÍTICA DA TEORIA LUKACSIANA

Há alguns pontos inseridos na teoria do jovem Lukács, como os estudiosos costumam chamar a fase que engloba a escrita de *A Teoria do Romance*, que, embora não venham a ser aprofundados na presente Tese – já que não se vinculam diretamente ao foco central desta pesquisa, no caso, o de realizar uma análise comparada entre os romances de Milena Milani e

Cassandra Rios à luz dos conceitos lukacsianos de “alma”, “mundo” e “conflito” –, merecem, contudo, uma observação crítica nesta parte do trabalho.

2.3.1 Georg Hegel e o jovem Lukács

O primeiro ponto relaciona-se ao grau da influência exercida pelas teorias hegelianas nas ideias do pensador húngaro em seu período de juventude. Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831) é considerado um dos mais importantes filósofos de língua alemã. Seu campo de estudo abrange várias áreas da Filosofia: lógica, metafísica, epistemologia, filosofia política, estética *etc*. (Reale; Antiseri, 2018). A relevância de Hegel o põe ao lado de outro pensador alemão, Immanuel Kant (1724-1804), de quem foi rival no campo das ideias. Como reconhecido por Lukács em 1962, o seu texto de 1916 – como já comentado anteriormente – corresponde ao período em que ele transitava da influência kantiana para a hegeliana.

Uma das contribuições mais significativas de Hegel às Ciências Humanas – e que influencia decisivamente a argumentação de *A Teoria do Romance,* como pudemos perceber no decorrer da análise precedente – é o historicismo, concepção esta que, segundo Reale e Antiseri (2018), pode ser definida nos seguintes pontos: a) a compreensão dos problemas filosóficos e das Ciências Humanas em geral deve ser feita a partir da História; b) esta História, enquanto desenvolvimento do mundo natural e social, corresponde a uma trajetória evolutiva do “espírito do mundo”, marcada pela causalidade, na qual um acontecimento atual deve ser concebido como uma reação (ou efeito) de acontecimentos anteriores; c) finalmente, o desenvolvimento histórico do mundo pode ser compreendido racionalmente e, por conseguinte, também é possível conceber racionalmente as etapas posteriores – isto é, ainda não realizadas – no desenvolvimento do espírito do mundo.

Ao lado do historicismo, a concepção hegeliana de “dialética” – com os seus conceitos de “tese”, “antítese” e “síntese – também está bastante presente no jovem Lukács. Lembremos que, no início da Parte II da sua *Teoria*, o autor assume que, da relação entre os princípios da “alma” e do “mundo”, há duas primeiras possibilidades antagônicas: a alma ser mais estreita que o mundo (o que poderia ser entendido como a tese) ou a alma ser mais ampla que o mundo (o que poderia ser entendido como a antítese). E para enfatizar o antagonismo entre essas duas possibilidades de configuração da personagem romanesca, Lukács estabelece a essência do idealismo abstrato como uma ação irrefletida, enquanto a essência do romantismo da desilusão corresponde a uma reflexão inativa. Finalmente, o romance de educação configura-se como

uma síntese dos dois tipos precedentes, síntese na qual, de um lado, alma e mundo conciliam-se e, do outro, reflexão e ação harmonizam-se.

Levando-se em conta a raiz hegeliana dessas reflexões estéticas do jovem Lukács, consideramos que seria um campo de pesquisa bastante fértil academicamente explorar de modo mais aprofundado o grau dessa influência para que sejam identificadas algumas limitações na teoria lukacsiana e, assim, se possa pensar em possíveis superações. Por exemplo, em Hegel, a síntese não conclui o desenvolvimento do processo histórico, mas corresponde a uma nova tese, que será antagonizada por uma nova antítese e, por fim, ambas gerarão uma nova síntese, prosseguindo em um processo cíclico.

E no caso da estética lukacsiana, como este aspecto da dialética hegeliana poderia ser aprofundado? Será mesmo que os três tipos enunciados esgotam todas as possibilidades de configuração das personagens dentro do romance moderno, de modo que a síntese realizada pelo romance de Goethe concluiria o processo do desenvolvimento estético dentro da literatura moderna? Ou será que o romance de Goethe poderia ser assumido como uma nova tese e, por sua vez, as reflexões feitas por Lukács no quarto capítulo da Parte II – apresentando Liev Tolstói como alguém que conseguiu romper as formas de configuração do romance – não poderiam ser interpretadas como o pensador húngaro tendo vislumbrado, por exemplo, em *Guerra e Paz* (1865-9) uma nova antítese, agora, para contrapor-se ao romance de educação representado pelos *Os Anos de Aprendizado do Wilhelm Meister*?

Se essa via interpretativa for consistente, qual seria, então, a nova síntese resultante dessa nova configuração dialética e quais romances poderiam ser indicados como exemplos dessa nova tipificação? Essas são questões interessantes que abrem um terreno fértil para a investigação estético-filosófica a partir das reflexões tecidas pelo jovem Lukács.

2.3.2 As lacunas e alguns equívocos em Lukács

O segundo ponto relaciona-se ao que chamaremos de as "lacunas" presentes em *A Teoria do Romance*, no caso, as teses que são comentadas somente de modo breve pelo autor ou algumas passagens importantes que não são aprofundadas no texto.

Uma dessas teses é a da possível perda do caráter mimético ocorrida na literatura moderna. Lukács a enuncia e a comenta de passagem, em um trecho do primeiro capítulo da Parte I. Falando sobre as transformações na arte – em especial, acerca do momento que marca a passagem da arte dos antigos (oriunda de um "mundo homogêneo") para a arte dos modernos

(oriunda de um "mundo fragmentado"), ele sustenta que: "a arte, a realidade visionária do mundo que nos é adequado, tornou-se assim independente: ela não é mais uma cópia, pois todos os modelos desapareceram [...]", uma vez que "a unidade natural das esferas metafísicas [neste caso, a esfera do mundo e a esfera da alma] foi rompida para sempre" (Lukács, 2009, p. 34). Essa tese seria bastante relevante para a caraterização do gênero "romance" que o autor está elaborando, entretanto, recebe pouca atenção no texto. Pelo trecho destacado, deduz-se que o romance moderno não é mais um espelho ou uma representação da realidade unitária dos antigos porque esta não existe mais, isto é, foi cindida na modernidade. Contudo, ficamos sem saber em que consistiria exatamente essa perda do caráter mimético do romance diante da nova realidade.

Além disso, do modo como está posta, poderia-se até dizer que há uma contradição na argumentação do autor: o romance, ao trazer a fragmentação do mundo moderno – que, inclui o conflito entre interioridade e exterioridade, a solidão e a melancolia do indivíduo *etc.* – para dentro da literatura e para a caracterização das suas personagens, não estaria, então, mimetizando a nova realidade existente? Neste sentido, o romance moderno não teria perdido o caráter mimético da literatura, ao invés disso, poderia-se dizer que a representação que a arte moderna passou a fazer diante da realidade existente é que sofreu uma mudança de direcionamento, porém, preservou a sua tentativa de espelhar a realidade fragmentada presente na modernidade.

Outra tese intrigante é a de que o estilo em verso não seria compatível com a finalidade do romance moderno, pois "só a prosa permite um tratamento psicológico das personagens e falar sobre o esfacelamento do mundo" (Lukács, 2009, p. 55). Apesar de abordar esse tema no início do terceiro capítulo da Parte I, quando faz uma diferenciação entre "verso dramático" e "verso épico" e cita brevemente as considerações teóricas de Schiller e Goethe sobre o assunto, ainda assim a tese enunciada não recebe maior atenção em outras partes do texto, o que deixa em aberto algumas lacunas para o leitor: Será mesmo que não se pode conceber um romance completamente no estilo de versos e ainda assim lhe serem impressas todas a características de um romance moderno? Ou será que essa tese exemplifica um dos equívocos do jovem Lukács?

Neste sentido, como o autor de *A Teoria do Romance* se posicionaria diante do escritor Alexandre Pushkin e sua obra *Eugenio Onegin*, um romance em versos que se tornou uma das obras da literatura russa, que passou a ser conhecida por toda a Europa? Como a data da primeira publicação completa do romance de Pushkin é 1833, então, se poderia esperar que Lukács já a conhecesse e, portanto, se tornaria necessário que ele tecesse alguns comentários sobre o

assunto, pois a obra russa citada apresenta-se como um forte contraexemplo à tese lukacsiana recém mencionada.

Já uma significativa lacuna em *A Teoria do Romance* é o tratamento insuficiente que Lukács concede aos três romances que ele se propõe a examinar. Quando lemos a Parte II do texto, sentimos a ausência de uma análise mais aprofundada dos romances de Cervantes, Flaubert e Goethe. Essa lacuna evidencia-se, por exemplo, na pouca atenção que o autor concede à relação entre a personagem e as demais categorias literárias, como a narração, o espaço, o tempo e o enredo. A exceção deve ser feita acerca da categoria "tempo", que recebe uma atenção especial ao longo da análise de *Educação Sentimental*:

> No romance, separam-se sentido e vida, e portanto essencial e temporal; quase se pode dizer que toda a ação interna do romance não passa de uma luta contra o poder do tempo. No romantismo da desilusão, o tempo é o princípio depravador: a poesia, o essencial, tem de perecer, e é o tempo, em última instância, que causa esse definhamento [...]. (Lukács, 2009, p. 129).

Nesta parte, Lukács defende que Flaubert apresenta uma nova abordagem do "tempo" na literatura, a qual estabelece como o centro do enredo os temas da "memória", "recordação" e "passado":

> Semelhante experiência do tempo está na base da *Educação Sentimental* de Flaubert [...]. De todas as grandes obras desse tipo, a *Educação Sentimental* é a aparentemente menos trabalhada [...]. E não obstante, esse mais típico romance do século XIX no que se refere à problemática da forma romanesca como um todo é o único que, com a desolação em nada mitigada de sua matéria, alcançou a verdadeira objetividade épica e, através dela, a positividade e a energia afirmativa de uma forma consumada. (Lukács, 2009, p. 131-2).

Mais adiante, complementando o trecho anterior, tem-se a seguinte passagem, em que Lukács conclui suas observações acerca do "tempo" em *Educação Sentimental*:

> É o tempo que torna possível esse triunfo. Seu fluxo desenfreado e ininterrupto é o princípio unificador da homogeneidade que lapida todos os fragmentos heterogêneos e os põe numa relação recíproca [...]. É ele que ordena o caos aleatório dos homens e lhe empresta a aparência de uma organicidade que floresce por se [...]. (Lukács, 2009, p. 132).

Apesar das ricas considerações sobre o "tempo" em Flaubert, as observações sobre essa categoria literária são escassas nas análises de *Dom Quixote* e de *Wilhelm Meister*. Com relação

à categoria "enredo", a lacuna é ainda maior. Uma vez que Lukács compreende o enredo do romance como a aventura do herói problemático em busca de sua interioridade, então, a sua teoria assume uma interconexão entre as categorias da personagem e do enredo. Essa premissa, por sua vez, o obrigaria a enfatizar tanto a caracterização da personagem quanto a configuração do enredo dentro do romance, ao menos em sua relação com o desenvolvimento das personagens. Contudo, a composição do enredo dos três romances enfatizados pelo autor recebe comentários bastante sucintos no decorrer das análises da Parte II de *A Teoria do Romance*.

Outra lacuna do texto refere-se a um dos temas mais polêmicos da teoria estética do jovem Lukács, o qual relaciona-se às personagens do romance de educação e consiste em sabermos em que medida o conflito entre a primeira e a segunda natureza pode ou não ser resolvido no contexto interno do próprio romance. Esta possibilidade ou não de conciliação entre as duas naturezas antagônicas é um dos temas desconcertantes para o/a leitor/a que esteja tentando compreender *A Teoria do Romance*. Vejamos melhor essa questão nas linhas a seguir.

Por um lado, o pensador húngaro afirma, no quarto capítulo da Parte I, que o conflito nunca é resolvido: em um romance, a unidade interna entre todos os seus elementos – o que incluiria a possiblidade de uma harmonia entre a primeira e a segunda natureza – "é puramente formal", pois "o alheamento e a hostilidade dos mundos interior e exterior não são superados", ao contrário, na perspectiva do herói, essa dissociação ou conflito "devem ser reconhecidos como necessários" para o próprio desenvolvimento e concretização da forma romanesca (Lukács, 2009, p. 75). Mais adiante, no mesmo capítulo mencionado, o autor arremata: "a discrepância entre ser [no caso, o âmbito da primeira natureza] e dever-ser [isto é, o âmbito da segundo natureza] não é superada, e tampouco poderá sê-lo na esfera em que tal se desenrola, a esfera vital do romance" (Lukács, 2009, p. 82).

Por outro lado, no próprio texto de Lukács, o terceiro tipo de personagem, dado o seu caráter de maturidade e de evolução, pode ser interpretado como correspondendo a uma forma de resolução da problemática central do romance. Nesse terceiro tipo, pode-se dizer que a personagem, em um primeiro momento, reconhecerá que o mundo exterior se tornou incompatível com os seus ideais. No entanto, ela não aceitará esse mundo de forma passiva ou submissa, uma vez que buscará alternativas, através da reflexão sobre os seus atos, para pôr em prática seus ideais, ou seja, realizar uma espécie de conciliação entre a sua alma e mundo exterior. Portanto, pode-se dizer que as personagens do romance de educação correspondem a uma harmonia ou, pelo menos, uma "tentativa de sintetizar" a primeira e a segunda natureza, como o próprio título do terceiro capítulo da Parte II do texto de Lukács define acerca.

Na parte do texto mencionada anteriormente, há uma passagem bastante enfática sobre o ponto comentado: o tipo humano (a alma) e a estrutura da ação (a segunda natureza) são, no terceiro tipo de personagem, condicionados "pela necessidade formal de que a reconciliação entre interioridade e mundo seja problemática mas **possível**; de que ela tenha de ser buscada em penosas lutas e descaminhos, mas **possa** no entanto **ser encontrada**" (Lukács, 2009, p. 138, grifo nosso). A partir desse trecho, pode-se afirmar que, para Lukács, nos romances modernos, a resolução do conflito interno é possível, de modo que, no desenrolar do enredo, a reconciliação entre alma e mundo pode vir a ser encontrada.

Contudo, o próprio Lukács, após a explanação acerca do terceiro tipo de herói, retoma a questão e reafirma a sua posição inicial de não resolução ou não conciliação do conflito no contexto interno do romance. Ele observa que nem o próprio Goethe conseguiu realizar esteticamente a conciliação entre a primeira e a segunda natureza com o seu protagonista em *Os Anos de Aprendizado de Wilhelm Meister*. E mais adiante, no texto, no início do quarto capítulo da Parte II, o pensador húngaro apresentará Liev Tolstói como o artista que conseguiu "extrapolar" as três categorias de personagens romanescos lukacsianos e vislumbrar uma nova forma estética para a literatura moderna, dizendo ser o escritor russo aquele que mais se aproximou de realizar, na literatura, a superação do conflito ou "incongruência entre interioridade e mundo [...]", superação esta frisada no texto como ainda inédita na "evolução histórica da Europa Ocidental" (Lukács, 2009, p. 151-2). As obras de Tolstói citadas por Lukács são: *Guerra e Paz* (*Voyna i Mir*, 1869) e *Anna Karênina* (1877).

Já o terceiro ponto que fazemos questão de comentar corresponde ao que podemos chamar de "equívocos" do texto de Lukács. Apesar da relevância que o pensamento do autor mantém nas Ciências Humanas e na Literatura, incluindo-se aí os méritos da sua *Teoria* de 1916, não poderíamos negligenciar alguns pontos que merecem ser debatidos em sua argumentação. Um desses equívocos é factual e relaciona-se à sua leitura histórica do mundo antigo. No Capítulo 1 da Parte I, ele enuncia que a arte grega nasce e se desenvolve em um contexto no qual havia uma homogeneidade entre a alma e o mundo. Disto, ele estabelece que o gênero "epopeia", como vimos, é caracterizado pelo percurso de aventuras nas quais o herói não experiencia qualquer conflito entre sua interioridade e o mundo. Restrita ao âmbito estético, essa interpretação lukacsiana pode ser defendida sem maiores problemas para o campo da literatura grega.

Contudo, o autor também estabelece que o mundo no qual os gregos viviam espelhava aquela mesma homogeneidade, de modo que o homem grego se assemelhava aos seus heróis

da epopeia. Os trechos a seguir, que estabelecem uma comparação entre o mundo grego e o mundo moderno, ilustram bem essa leitura: "[...] O círculo em que vivem metafisicamente os gregos é bem menor do que o nosso: eis por que jamais seríamos capazes de nos imaginar nele com vida [...]"; além disso, esse círculo "[...] rompeu-se para nós; não podemos mais respirar num mundo fechado [...]"; e, finalmente, "[...] nosso mundo [, no caso, o da Época Moderna] tornou-se infinitamente grande e, em cada recanto, mais rico em dádivas e perigos que o grego [...]" (Lukács, 2009, p. 30-1).

Essa interpretação lukacsiana acerca da História Antiga, em particular, do mundo grego, pode ser considerada uma incorreção factual, pois é bastante frágil afirmar que, assim como os heróis da epopeia, os gregos também nunca observaram qualquer antagonismo entre seu interior e seu exterior e, por conseguinte, nunca puderam experienciar, por exemplo, a interioridade ou o sentimento de solidão, já que estes pressupõem, por parte do indivíduo, a percepção consciente de uma cisão entre alma e mundo. A título de observação, uma contraposição à leitura lukacsiana sobre o mundo grego pode ser identificada em Werner Jaeger (1888-1961), em seu robusto estudo *Paideia: a Formação do Homem Grego*, publicado originalmente em 1936. Nesta obra, Jeager propõe-se a investigar "a formação do homem grego, a *paideia*, no seu caráter particular e no seu desenvolvimento histórico", procurando apresentar não "um conjunto de idéias [*sic*] abstratas, mas [a] própria história da Grécia na realidade concreta do seu destino vital" (Jaeger, 1995, p. 7).

O antagonismo entre as interpretações de Lukács e Jaeger sobre quem realmente era o homem grego ficam nítidas no trecho a seguir, retirado da Introdução de *Paideia*, onde o autor aborda o lugar dos gregos na história da educação:

> O mundo grego não é só o espelho onde se reflete o mundo moderno na sua dimensão cultural e histórica ou um símbolo da sua autoconsciência racional [...]. [...] a importância universal dos Gregos como educadores deriva da sua nova concepção do lugar do indivíduo na sociedade. E, com efeito, se contemplamos o povo grego sobre o fundo histórico do antigo Oriente, a diferença é tão profunda que os Gregos parecem fundir-se numa unidade com o mundo europeu dos tempos modernos. E isto chega ao ponto de podermos sem dificuldade interpretá-los na linha da liberdade do individualismo moderno. (Jaeger, 1995, p. 9).

Ou seja, diferente do que defende Lukács sobre o homem grego, Jaeger destaca uma profunda complexidade inserida naquilo que ele chama de "espírito grego" e defende que os gregos antigos já haviam descoberto a noção de individualidade, assim como argumenta ser

possível traçar uma relação direta entre o homem grego antigo e o indivíduo europeu dos tempos modernos. De acordo com Reale e Antiseri (1990), atualmente, a posição de Jaeger pode ser considerada a leitura mais próxima do que de fato foi a vida do homem grego dentro da Antiguidade.

Outro ponto que pode ser discutido em *A Teoria do Romance* é a relação que Lukács assume entre a biografia do herói e a biografia do romancista. Esta confusão conceitual entre arte e realidade – ou entre "criatura" e "criador", expressões do próprio autor – é mencionada sucintamente nos Capítulos 2 e 4 e recebe uma maior atenção no início do Capítulo 5, todos localizados na Parte I de *A Teoria do Romance*. Porém, essa temática fica mais nítida na interpretação que Lukács faz do romance de Cervantes (Capítulo 1 da Parte II), estabelecendo que os conflitos de Dom Quixote e as características dessa personagem são emanações dos conflitos vivenciados pelo próprio romancista espanhol:

> Assim, esse primeiro grande romance da literatura mundial situa-se no início da época em que o deus do cristianismo começa a deixar o mundo; em que o homem torna-se solitário e é capaz de encontrar o sentido e a substância apenas em sua alma [...]. Cervantes vive no período do último, grande e desesperado misticismo, da tentativa fanática de renovar a religião agonizante a partir de si mesma [...]. É o período do demonismo à solta, o período da grande confusão de valores num sistema axiológico ainda em vigência. E Cervantes, o cristão devoto e o patriota ingenuamente leal, atingiu, pela configuração, a mais profunda essência desta problemática demoníaca [...] (Lukács, 2009, p. 106-7).

Se essa correlação direta entre personagem e autor parece ser válida para exemplos pontuais na literatura, quando tal posicionamento é universalizado para todo o gênero "romance", como faz Lukács, este se torna uma concepção estética incorreta, pois restringe inadequadamente a liberdade de criação artística. No caso da literatura, enfatizando-se somente a caracterização dos/as protagonistas, como poderíamos explicar a criação de personagens que não estão diretamente vinculadas do contexto de vida do/a autor/a que as configura? São vários os exemplos de romances cujas personagens não podem ser associadas absolutamente à vida de seus/suas criadores/as ou ao contexto histórico no qual foram concebidos.

Gustave Flaubert, que tem um de seus romances analisados por Lukács, concebe, em outro romance, a personagem de Emma Bovary e descreve minunciosamente seus conflitos (relativos à sua infelicidade no casamento e à sua condição de mulher em uma sociedade moralmente conservadora) mesmo sendo o autor um homem. Assim como uma das autoras estudadas neste trabalho, Milena Milani, que concebe a personagem de Jules, marcada por

conflitos em torno da sua sexualidade (como aversão aos homens e relacionamento com outra mulher), mesmo a própria Milani nunca tendo experienciado um relacionamento homoafetivo e gozando de um intenso relacionamento com seu companheiro Carlo Cardazzo, como mencionado por ela no Posfácio de *A Garota de Nome Júlio*, paratexto que será comentado na seção 3.2.

Os dois exemplos mencionados, assim como outros que poderiam ser listados, servem para demonstrar que é arriscado assumir que existe uma relação direta entre a vida do/a romancista e a aventura das suas personagens protagonistas, uma vez que, relacionada à sua liberdade de criação artística, quando o/a romancista desenvolve suas personagens e seus enredos, entram em cena não somente as suas memórias e a sua capacidade de observação do mundo à sua volta (o que possibilita transportar suas vivências para o romance), mas também a sua faculdade da imaginação (o que possibilita a criação de "mundos" nos quais o/a romancista nunca transitou).

Ressalte-se que esse poder criativo é observado no próprio texto de Lukács (no primeiro capítulo da Parte I), quando ele defende que o romance não teria mais o caráter mimético de espelhar a realidade como a arte grega, mas, ao invés disso, assumiria um caráter genuinamente criador. E a Parte I é finalizada no Capítulo 5 com o autor discutindo o conceito de ironia romanesca e associando o poder configurador do romancista à "liberdade do escritor perante deus" (Lukács, 2009, p. 95).

2.3.3 Comentários sobre a teoria lukacsiana e as hipóteses de trabalho

Acerca dos pontos indicados nas duas seções anteriores, uma das razões que talvez explique tanto as "lacunas" e os "equívocos" comentados quanto a relativa obscuridade de algumas passagens do texto lukacsiano é o caráter não sistemático de *A Teoria do Romance*, ponto esse que, na época da redação do texto, já era discutido entre o autor e alguns de seus amigos, como o sociólogo Max Weber[10]. Tal aspecto foi comentado de forma bastante elucidativa por José de Macedo (2009) no Posfácio que este escreve para a edição brasileira do texto lukacsiano, que estamos adotando como referência nesta pesquisa.

[10] O sociólogo alemão Max Weber (1864-1920) foi um dos amigos mais próximos de Lukács, quando este, em sua juventude, esteve na cidade de Heidelberg. Segundo comenta Macedo (2009), Weber teve acesso em primeira mão ao texto que viria a ser publicado posteriormente com o título de *A Teoria do Romance* e, em várias ocasiões, o alemão teve a oportunidade de fazer comentários – elogiosos ou mais críticos – acerca do texto que o amigo húngaro estava concebendo.

Pode-se dizer que o caráter mais ensaístico e menos sistemático dessa obra lukacsiana conduz o autor, por vezes, a incorrer em duas direções: seja apresentando teses *en passant*, no caso, mencionando-as de passagem e não retornando a elas para aprofundá-las em outras partes do texto; ou ainda, quando ele trata determinada questão em momentos diferentes do texto, às vezes, o autor tece considerações distintas sobre a mesma e, assim, alcança conclusões antagônicas, como exemplificado pelas afirmações contraditórias do autor acerca da possibilidade de conciliação do conflito na personagem romanesca do terceiro tipo.

Ao que tudo indica, uma obra mais sistematizada – como um tratado de estética, por exemplo – minimizaria o surgimento dessas "lacunas" no texto, assim como ajudaria a sanar as obscuridades expositivas por parte do autor e auxiliaria o trabalho de interpretação do texto por parte dos/as leitores/as. Contudo, a estrutura ensaística que Lukács resolveu adotar em *A teoria do Romance* conduz – ressalve-se que somente em certas passagens do texto, mas não em toda a obra – a dois resultados não tão felizes, a saber: ao final da leitura e da análise do texto, o/a leitor/a tanto pode sentir falta de um maior aprofundamento das teses enunciadas *en passant* quanto pode ficar em dúvida acerca de alguns temas controversos que ele discute, no sentido de saber qual das conclusões apresentadas pelo autor corresponde à posição final do jovem Lukács.

Já com relação aos outros pontos elencados nas seções precedentes, consideramos satisfatórias as observações tecidas até o momento, uma vez que, como dito, esses não estão vinculados diretamente à problemática principal da Tese e, portanto, não exigem um maior aprofundamento aqui. Além disso, na hipótese de optarmos por investigar de forma mais penetrante algum desses temas no presente trabalho, corremos o risco de tergiversar, isto é, dar importância demasiada a assuntos periféricos e acabarmos fugindo da nossa discussão central.

Com relação especificamente à seção 2.3.1, consideramos que aprofundar os estudos na filosofia de Hegel, visando compreender a sua influência sobre o jovem Lukács, é tarefa adequada para uma nova pesquisa de Doutorado, dada a sua complexidade acadêmica, principalmente no contexto de um trabalho como o nosso, no caso, inserido na área de Literatura. Neste sentido, deixamos a escolha e o exame mais pormenorizado deste e de qualquer um dos pontos comentados nas últimas seções deste Capítulo como sugestões de trabalhos acadêmicos futuros para os/as pesquisadores que objetivem verticalizar criticamente os estudos sobre *A Teoria do Romance* e as concepções estéticas do seu autor.

Para concluirmos o presente capítulo, é pertinente apresentarmos – de acordo com a tipologia das personagens romanescas – as hipóteses de trabalho que serão investigadas a partir

da análise dos nossos dois romances. Levando em conta os três tipos de personagem estabelecidos por Lukács (idealismo abstrato, que abreviaremos por "IA"; romance da desilusão, abreviado por "RD"; e romance de educação, abreviado por "RE) e o modo como esses podem ser combinadas com as duas personagens a serem analisadas, no caso, Jules e Renata, teremos, então, nove combinações possíveis, que correspondem as nossas nove hipóteses de trabalho, a saber:

- ➔ **1ª hipótese**: Jules é do tipo **IA** e Renata do tipo **RD**;
- ➔ **2ª hipótese**: Jules é do tipo **IA** e Renata do tipo **RE**;
- ➔ **3ª hipótese**: Jules e Renata estão inseridas no tipo **IA**;
- ➔ **4ª hipótese**: Jules é do tipo **RD** e Renata do tipo **IA**;
- ➔ **5ª hipótese**: Jules é do tipo **RD** e Renata do tipo **RE**;
- ➔ **6ª hipótese**: Jules e Renata estão inseridas no tipo **RD**;
- ➔ **7ª hipótese**: Jules é do tipo **RE** e Renata do tipo **IA**;
- ➔ **8ª hipótese**: Jules é do tipo **RE** e Renata do tipo **RD**;
- ➔ **9ª hipótese**: Jules e Renata estão inseridas no tipo **RE**;

Como são nove hipóteses, adotaremos um método de investigação para otimizar a nossa discussão sobre as mesmas. Ao longo da análise interpretativa do Capítulo 3 (sobre *Uma garota chamada Júlio*), serão descartadas três dessas hipóteses. Já no decorrer da análise interpretativa do Capítulo 4 (sobre *A Serpente e a Flor*), serão descartadas outras duas hipóteses. Com isso, restarão somente quatro hipóteses para serem investigadas no Capítulo 5, dedicado à análise comparada entre os romances.

CAPÍTULO 3

O ROMANCE *LA RAGAZZA DI NOME GIULIO*

Antes de ser realizada a análise interpretativa do romance de Milena Milani (o que será feito no **tópico 3.3**), apresentaremos algumas informações biográficas acerca da autora italiana (**tópico 3.1**), assim como sobre a publicação e recepção do romance *La ragazza di nome Giulio* após sua primeira edição, em 1964, o que será feito no **tópico 3.2**. Optou-se por desenvolver o referido tópico tomando-se como base um paratexto da própria escritora italiana. Trata-se do Posfácio de *La ragazza di nome Giulio*, escrito no ano de 1978, exatamente catorze anos após a primeira publicação do romance, espaço temporal este que possibilitou à escritora, no referido Posfácio, tecer algumas reflexões acerca da recepção e do impacto causado pelo texto na Itália das décadas de 1960 e 1970.

3.1 VIDA E OBRA DE MILENA MILANI

Para fazer esta apresentação sobre a escritora italiana, recorremos ao texto, ainda sem tradução no Brasil, intitulado *Vorrei diventare una scrittrice importante: l'esordio romanzesco di Milena Milani*[11] (*Gostaria de tornar-me uma escritora importante: a estreia romanesca de Milena Milani*[12]), da pesquisadora italiana Sabina Ciminari.

Milani nasceu no dia 24 de dezembro de 1917 e veio a falecer em 09 de julho de 2013, aos 95 anos de idade. Ela pode ser considerada uma escritora bastante diversificada. Como afirma Ciminari (2020), Milena Milani era uma escritora de muitas facetas: artista e jornalista que, no campo das artes, escreveu vários romances, contos e poemas, além de dirigir jornais, revistas e galerias de arte em várias cidades italianas. *La Ragazza di Nome Giulio* foi seu terceiro romance e, também, o mais polêmico de sua obra. Este último foi publicado pela primeira vez em 1964 e a narrativa, que traz as aventuras da protagonista Jules, foi escrita entre os anos de 1961 e 1962. Milani, no Posfácio da obra, afirma ainda que, cerca de quinze anos antes de iniciar a escrevê-lo, o romance já fazia parte de seus planos artísticos.

---

[11] Ressaltamos que há apenas uma obra de Milena Milani traduzida para o português do Brasil, que é o romance *La ragazza di nome Giulio*. Todas as demais obras da escritora seguem até o momento sem tradução no Brasil.
[12] À exceção do romance *La ragazza di nome Giulio*, a tradução de todos os títulos das obras de Milena Milani citados nesta Tese são de autoria da própria autora da Tese.

Além de *La Ragazza*, destacam-se na produção literária de Milani: a coleção de poemas *Ignoti Furono i Cieli* (Desconhecidos foram os céus, de 1944) e a coletânea de contos *L'estate* (O Verão, de 1946); os romances *Storia di Anna Drei* (*História de Anna Drei*, de 1947), *Emilia sulla Diga* (*Emília sobre a barragem*, de 1954) e *Io Donna e gli Altri* (*Eu mulher e os outros*, de 1972); e a obra *Italia Sexy* (*A Itália Sexy*, de 1967), que a artista menciona em seu Posfácio como um livro-pesquisa sobre o seu país.

Entre 1946 e o início da década de 1970, ela também dedicou-se às artes visuais, produzindo obras relacionadas à pintura e cerâmica e as apresentando em inúmeras exposições por várias cidades italianas, incluindo Roma e Milão. Próximo ao final da Segunda Guerra Mundial, até a publicação de *La Ragazza*, a autora passou por vários jornais e revistas italianos – dentre os quais, a revista esportiva *Il Campione*, a revista *ABC*[13] e o jornal *Corriere dell'Informazione*[14] –, além de ter supervisionado uma coluna literária pela editora *Immordino*[15].

Outro dado biográfico importante sobre Milani é o fato de a escritora ter sido a única mulher que assinou o *Manifesto dello Spazialismo*. O Espacialismo foi um movimento de vanguarda artística italiana, fundado pelo pintor Lucio Fontana[16] e outros artistas italianos, em 1946. Os dados apresentados acima mostram que Milena Milani teve uma vida bastante ativa, resultando em uma vasta produção artística. Dentre as temáticas mais recorrentes em sua produção literária, podem ser destacadas: questões vinculadas à condição feminina; o amor e a relação entre os dois sexos; os costumes sociais dos anos que compreendem a Itália do século XX, especificamente, a partir de 1940; alguns assuntos inspirados em elementos autobiográficos; além de influências advindas do existencialismo francês.

Nascida na cidade de Savona, na região italiana da Ligúria, Milani escreve em seu Posfácio de 1978 que, embora conhecesse muitos lugares do mundo, sua terra natal, a Ligúria, era o seu refúgio para onde ela sempre retornava para transcorrer o Natal junto à sua família. Ao mesmo tempo em que sentia o aconchego do lar, a escritora conta que, muitas vezes, também se sentia reprimida pelo próprio pai que, de certa forma, controlava tudo o que ela escrevia. No

[13] A revista ABC foi uma revista semanal italiana de notícias e política publicada entre 1960 e 1977.
[14] O *Corriere dell'Informazione* foi um jornal diário com publicações vespertinas da cidade de Milão entre os anos de 1945 a 1981.
[15] Immordino foi outra editora italiana pela qual Milani passou, sendo que, na ocasião, trabalhando como uma das supervisoras da coluna literária, tal como o próprio Posfácio menciona.
[16] Lucio Fontana (1899-1968) foi um pintor e escultor argentino radicado na Itália. Pertenceu ao movimento Espacialismo, sendo um de seus fundadores. Este movimento artístico defendia que o artista se expressasse com total liberdade através da "descontinuidade física da tela" e da "simplificação progressiva das formas".

caso específico de *La ragazza di nome Giulio,* seu pai não chegou a lê-lo, tendo falecido antes que o livro viesse a ser publicado.

A escritora conta, no mesmo paratexto, que muitas foram as recusas por parte das editoras em publicar o seu terceiro romance. Cada vez que ela apresentava o livro ainda inédito a um editor ou escritor, a apreciação deles para com a trama da garota Jules era sempre repleta de críticas negativas, críticas estas que se intensificaram, sobretudo, após a primeira publicação da obra. É sobre isto que falaremos na próxima seção.

3.2 PUBLICAÇÃO E RECEPÇÃO DE *LA RAGAZZA DI NOME GIULIO*

Não há como não iniciar esta seção com a pergunta: O que é ser uma mulher em um ambiente patriarcal? A resposta, sem dúvida, é bastante intrigante, e não seria diferente se reformulássemos a questão anterior e perguntássemos: E para as escritoras, o que significa escrever literatura em um contexto literário patriarcal? A trajetória de Milena Milani para a publicação do seu terceiro romance, descrita em seu Posfácio de 1978, pode dar uma luz às duas perguntas acima.

Tomando como base as reflexões das pesquisadoras feministas Susana Funck (2011) e Gilbert e Gubar (2017), é perceptível o conjunto de padrões de comportamentos que são impostos às mulheres que vivem em sociedades patriarcais, dentre os quais: como vestir-se; quando casar-se e ter filhos; qual o peso corporal adequado; não falar sobre determinados assuntos, sobretudo, os relativos à sexualidade *etc.* Neste contexto patriarcal, as artistas mulheres também sofrem com certas imposições e restrições, de modo que uma escritora precisa seguir alguns "padrões estéticos" para poder ser admitida como escritora. Aquelas que não seguem os padrões estabelecidos acabam sendo punidas. Um exemplo disso é Milani, que provou do sabor amargo da censura ao seu romance, em um contexto que podemos chamar de "mercado literário patriarcal".

A escritora inicia o Posfácio afirmando que o título de *La ragazza di nome Giulio* já tinha sido escolhido antes mesmo de ela iniciar a escrevê-lo entre 1961 e 1962. Milani também destaca que, apesar de ser um desejo antigo compor artisticamente a personagem Jules, narradora protagonista do referido romance, ela procurou esperar um momento mais adequado para apresentá-lo ao grande público:

> Aqueles anos, a partir de 1947, certamente não eram os mais adequados para um romance como aquele que eu estava escrevendo. As moças, as mulheres não

> tinham a liberdade de se expressarem como as de hoje em dia. O feminismo e suas reivindicações ainda estavam por vir, e falar sobre sexo, na Itália, mesmo para escritores homens, era de uma grande ousadia. (Tradução nossa)[17].

Mas passados os quinze anos, quando Milani decide publicar o livro no começo da década de 1960, ela percebe que o momento adequado ainda não havia chegado. Como mencionado ao final da seção anterior, a censura ao livro se deu antes mesmo da publicação da obra. Mais à frente no paratexto, ela nos revela como foi apresentar o livro às editoras italianas Mondadori[18], Rizzoli[19] e Longanesi[20], e, também, ao escritor e editor Giorgio Bassani[21] e ao jornalista Geno Pampaloni[22]. Todos os nomes anteriormente citados recusaram a publicação do livro e ainda o reputaram com os mais variados adjetivos pejorativos. É interessante observar que Milani já havia publicado alguns de seus livros pela editora Mondadori, a exemplo da coletânea de contos *L'estate*, em 1946. Contudo, a mesma editora mais tarde viria a se tornar a primeira a censurar o romance *La ragazza di nome Giulio*.

No relato da autora acerca das primeiras recusas para a publicação do seu terceiro romance até que a obra viesse, finalmente, a ser publicada pela editora Longanesi, percebe-se de forma nítida a primeira instância da censura que incidiu sobre a artista italiana: a censura no campo intelectual, realizada pelos editores, jornalistas e escritores que tiveram o primeiro contato com o texto ainda inédito de Milani.

Acerca do ponto anterior, Milani relata que a Longanesi, inicialmente, condicionou a publicação do livro a uma mudança no título sugerida por um dos editores. No caso, o nome próprio "Giulio" deveria ser substituída pelo pronome italiano "*Io*" – "Eu", em português, ou seja, para a primeira pessoa do singular –, de modo que o romance passaria a se chamar "A Garota Chamada Eu". Este episódio é bastante significativo, pois indica, por um lado, a flagrante tentativa de interferência à escrita artística de Milena Milani e, por outro lado,

---

[17] *Quegli anni, dal 1947 in avanti, non erano certo ideali per un romanzo come quello che io volevo scrivere. Le ragazze, le donne non avevano la libertà di esprimersi come quelle di oggi. Il femminismo, le sue rivendicazioni erano di là da venire; parlare di sesso, in Italia, anche per gli scrittori, era per lo meno molto azzardato.* (Milani, 2017, p. 227).

[18] Arnoldo Mondadori Editore é uma editora italiana fundada no ano de 1907, pelos irmãos Arnoldo e Alberto Mondadori. A editora foi a primeira a recusar a publicação de *La ragazza di nome Giulio*.

[19] Grupo editorial italiano *Rizzoli Libri* foi fundado por Angelo Rizzoli (1889-1970). Esta foi a segunda editora a recusar-se a publicar o romance.

[20] A editora Longanesi, com sede na cidade de Milão, foi fundada no ano de 1946, pelo jornalista, editor e pintor Leo Longanesi (1905-1957). Após algumas relutâncias iniciais, descritas por Milani em seu Posfácio, a editora decidiu publicar o livro no ano de 1964.

[21] Giorgio Bassani (1916-2000) nasceu em Bolonha, na Itália, foi um romancista, poeta e editor.

[22] Geno Pampaloni (1918-2001) foi um jornalista, crítico literário e escritor italiano, nascido em Roma.

confirma também a cautela da editora diante de uma possível acusação contra a escritora que, por ser mulher, não teria a licença poética que seus pares – escritores homens – já possuíam naquela época, de, por exemplo, adentrar em temáticas homoeróticas em seus textos literários.

A oposição entre os adjetivos "anjo" e "demônio" faz parte da configuração da protagonista Jules na narrativa. Curiosamente, essa mesma oposição foi usada por parte do público e da crítica literária para taxar pejorativamente a escritora. Como já observado, o contexto de publicação do romance é uma Itália dos anos de 1960, que, de acordo com a pesquisadora italiana Maria Luisa Algini, em seu ensaio intitulado *Cultura cattolica e opressione* (1977), ainda enxergava o movimento *hippie* e a revolução sexual como *tabus* para aquela sociedade. No que se refere à produção literária na Itália e aos aspectos que implicam as escritas feminina e a masculina, Algini (1977) defende que a religião, na Itália, especificamente a Igreja Católica, se utilizou de vários instrumentos para perpetuar a opressão contra as mulheres naquele contexto social.

Sobre o mesmo assunto, a também pesquisadora italiana Aurelia Camparini (1987) sustenta que a cultura italiana durante muito tempo ainda difundiu os conceitos restritos de feminilidade e de masculinidade para a sociedade, mas que, a partir do final dos anos de 1980, a própria Itália passou a observar que tais conceitos "não conseguiam contemplar a diversidade entre mulheres e homens que existem para além de uma simples diferença anatômica entre ambos, abarcando, ao invés disso, a experiência social que perpassa os aspectos psicológicos individuais" (Camparini, 1987, p. 50, tradução nossa)[23]. Na ótica de Camparini, ao longo da segunda metade do século XX, a sociedade italiana viveu um processo de transformação de uma sociedade patriarcal para uma sociedade que começou a refletir sobre os novos papéis da mulher nas esferas privadas e públicas.

Contudo, é preciso destacar que essa transformação foi bastante lenta e, atualmente, em pleno século XXI, o patriarcalismo ainda está implicado em vários âmbitos da cultura italiana. A título de ilustração, pode ser citado o Código Civil italiano. Segundo o D.P.R. (*Decreto del Presidente della Repubblica*, em seu artigo 33, número 396, do ano de 2000), a Itália ainda hoje é um dos poucos países no mundo em que o sobrenome materno não é inserido na certidão de nascimento da criança[24].

[23] No original: "*non esprimono la semplice diversità anatomica fra uomo e donna, bensì il modo in cui essa è vissuta socialmente, attraverso la mediazione della psiche individuale*" (Camparini, 1987, p. 50).
[24] Para mais informações sobre o assunto, ver Concas (2019).

Isto explica a outra instância de censura contra a qual Milani precisou lutar: a censura advinda de outros setores da sociedade civil, a exemplo dos grupos que representavam a Igreja Católica, que condenaram a narrativa sobre Jules. Em uma carta aberta publicada por uma Associação Católica da cidade de Bréscia, que a autora menciona em seu paratexto, um padre afirmava enfaticamente que a escritora necessitaria de cuidados psiquiátricos, pois não se admitia que uma mulher italiana pudesse ter escrito algo tão absurdo e escandaloso para a sociedade. Sobre este fato, Milani relata que o padre: "[...] dizia que eu, escritora, tinha sido tomada por algo que necessitaria de uma cura, de um médico ou de um confessor, e quem sabe somente de Deus." (Tradução nossa)[25].

Mas o pior ainda estava por vir. E ocorreu precisamente quando a censura social transformou-se em censura oficial, operacionalizada pelo Estado italiano a partir da legislação penal vigente no país. Um dado que ilustra a repercussão polêmica do livro e a passagem da censura social para a censura oficial pode ser mencionado a partir do jornal italiano *Unità*, em sua versão virtual, datada de 29/03/2002, que traz uma reportagem com uma entrevista à escritora, intitulada "Uma iniciação à homossexualidade e um amante castrado: a história de um romance que causou escândalo nos anos de 1960" [26], e aborda o itinerário do caso literário que se tornou um caso judiciário.

Sobre o episódio acima, a artista escreve no Posfácio:

> Alguns meses após a publicação, o livro foi censurado. Eu tinha ido à Nova Iorque e justamente no dia do meu retorno à Itália, enquanto eu ainda estava no aeroporto, comprei um jornal onde li a notícia de que a polícia estava recolhendo o volume de todas as livrarias, e que inclusive a copiadora tinha sido destruída. Eu tinha sido acusada do crime previsto no artigo 528 do Código Penal, que trata de publicações obscenas, e o meu romance estava sendo considerado ofensivo ao senso comum do pudor. (Tradução nossa)[27].

Após dois anos de andamento do processo, a decisão em 1ª instância é decretada e Milani recebe outra notícia desagradável:

---

[25] No original: *"*[...] *diceva che io, autrice, mi ero appropriata di qualcosa che era destinato alle cure del medico o del confessore, e talora forse solo di Dio"* (Milani, 2017, p. 229).

[26] No original, o título da reportagem é: "*La ragazza di nome Milani – Un'iniziazione omosessuale e un amante evirato: storia di un romanzo che fece scandalo negli anni Sessanta*". Para mais informações, ver a matéria de Antonio Armano (2002).

[27] No original: "*Qualche mese dopo il libro fu sequestrato. Io ero andata a New York e proprio il giorno del ritorno da questo viaggio, mentre mi trovavo all'aeroporto, comperai un quotidiano dove lessi la notizia che la polizia stava ritirando il volume da tutte le librerie, e che addiritura il piombo in tipografia era stato distrutto. Ero stata incriminata per il reato relativo all'art. 528 C.P., quello cioè di pubblicazione oscena, e il mio romanzo veniva ritenuto gravemente offensivo del sentimento comune del pudore"* (Milani, 2017, p. 229).

> Finalmente, passaram-se dois anos, o Tribunal iniciou o julgamento do processo [...]. Em 23 de março de 1966 fui condenada a pena de reclusão de seis meses e ao pagamento de uma multa no valor de cem mil liras; assim, a editora além disso foi obrigada a confiscar todas as cópias do livro criminoso. Eles tinham ainda que pagar as custas processuais e as taxas da sentença. (Tradução nossa)[28].

Com essa condenação, a artista decide recorrer da decisão e o processo segue, então, para a próxima instância. No período entre a publicação do romance e o dia 21 de novembro de 1967, quando é proferida a decisão em 2ª instância que absolve Milani mais de um ano e meio após a condenação inicial, a escritora também conta que, paralelamente ao processo judicial, ela começou a enfrentar dificuldades na vida pessoal, profissional e financeira, tendo sido desligada de vários jornais e revistas em que colaborava. Uma passagem do Posfácio descreve muito bem essa fase conturbada:

> Tudo, naqueles anos, contribuía para me destruir, a morte do meu ser amado, a mudança radical de tudo quanto eu havia feito até ali, a perda do trabalho, as restrições financeiras, a responsabilidade pela minha mãe da qual eu tinha que me ocupar após a morte do meu pai, e principalmente pelo rótulo que tinham colocado a mim, a pornografia que eu não praticava, mas que os outros queriam forçadamente impor sobre mim. (Tradução nossa)[29].

Entretanto, a reviravolta em sua vida ocorreu a partir da data supracitada, com a sentença da 2ª instância que a absolveu. No paratexto, ela descreve o momento da leitura da sentença do juiz:

> Na Primeira Sessão da Corte de Apelo de Milão aconteceu naquele dia um fato inusitado: o Ministério Público ao invés de me atacar, reconheceu o fundamento do meu apelo e falou positivamente da garota Jules. A sentença dizia que, de fato, 'os trechos eróticos do romance se inseriam de modo harmonioso ao tecido narrativo e se justificam às exigências descritivas que o tema da mulher condenada à solidão sugeria e que haviam sido oportunamente realizadas na

[28] No original: "*Finalmente, erano passati quasi due anni, il Tribunale iniziava il processo* [...]. *Il 23 marzo 1966 io venivo condannata alla pena della reclusione per mesi sei e lire centomila di multa; così l'editore; veniva inoltre ordinata la confisca di tutte le copie dell'opera incriminata. C'erano inoltre da pagare le spese processuali e le tasse della sentenza"* (Milani, 2017, p. 230).

[29] No original: "*Tutto, in quegli anni contribuiva a demolirmi, la scomparsa dell'esere amato, il cambiamento radicale di quanto aveva fatto sino ad allora, la perdita del lavoro, le ristrettezze finanziarie, la responsabilità di mia madre, di cui dovevo occuparmi, dopo la morte di mio padre, e soprattutto quell'etichetta che mi avevano messa addosso, la pornografia che non praticavo, ma che gli altri per forza volevano riscontrare in me"* (Milani, 2017, p. 231).

> unidade poética do romance.' Então, fui absolvida por unanimidade. (Tradução nossa)[30].

Em 1968, quase um ano após a sentença ter transitado em julgado, os exemplares do romance puderam, finalmente, retornar para as livrarias e para as mãos do público leitor italiano. A partir daí, como a artista destaca, "o livro fez o seu percurso", recebendo várias edições nos anos seguintes, tendo sido traduzido para vários idiomas[31] e adaptado para o cinema com o filme que representou a Itália oficialmente no XX Festival de Cinema de Berlim, em 1970. Apresentadas as informações acerca da publicação e recepção do romance, podemos iniciar, na sequência, a sua análise interpretativa.

3.3 ANÁLISE INTERPRETATIVA DO ROMANCE DE MILANI

Neste tópico, iremos realizar a análise do romance *La ragazza di nome Giulio*, buscando associar a trajetória da personagem Jules aos conceitos lukacsianos de "alma", "mundo" e "conflito", apresentados no capítulo anterior da Tese. Para isso, identificamos a relação da personagem com seus pais e com o próprio nome; a descoberta de sexualidade: o relacionamento entre Jules e Lia; o padre Dario e a (ir)religiosidade de Jules; as experiências heterossexuais de Jules: Amerigo, Lorenzo e Franco; a revelação sobre o 25/08: o encontro com Siro e o desfecho do enredo.

Estruturado em três partes (sendo cada uma subdividida em 33 subtópicos), o enredo do romance de Milani não apresenta um desenvolvimento linear. É iniciado com a narradora-personagem Jules na sua vida adulta por volta dos anos que se seguiram ao término da Segunda Guerra Mundial e, a partir daí, a protagonista vai rememorando alguns fatos importantes de sua vida entre os anos de 1938 a 1949, de modo que a exposição das suas lembranças não obedecerá necessariamente à ordem cronológica desses acontecimentos. Com relação à contextualização espacial geográfica apresentada no romance, todas as ações narradas se passam entre as regiões

---

[30] No original: "*Alla Prima Sezione della Corte d'Appello di Milano successe quel giorno un fatto inusitato: il Pubblico Ministero invece di attaccarmi, riconobbe la fondatezza del mio apelo, e parlò in senso positivo della ragazza Giulio. La sentenza dice infatti che 'gli spunti erotici si inseriscono harmoniosamente nel tessuto narrativo e rispondono alle esigenze descrittive che il tema della donna condannata alla solitudine suggeriva e che sono state felicemente realizzate nell'unità poética dell'opera'. Quindi fui assolta con formula piena"* (Milani, 2017, p. 231).

[31] Conforme consulta realizada ao site *Index Translationum*, há apenas uma tradução brasileira do romance italiano *La Ragazza di Nome Giulio*. Trata-se da tradução realizada por Sílvia Távora, que foi publicada pela Editora Record em meados dos anos de 1970. Registre-se ainda que, na referida tradução brasileira, não consta o Posfácio, analisado nesta seção. O romance de Milena Milani logo após sua primeira publicação foi traduzido para as línguas inglesa, francesa, espanhola, dentre outras, e publicado em vários países.

italianas do Norte (a exemplo da cidade de Veneza, na região Vêneta) e do Sul (a exemplo da cidade de Senigália, província de Ancona, na região das Marcas).

3.3.1 A relação da personagem Jules com seus pais e com o próprio nome

No início do romance, a narradora-personagem menciona a data de 25 de agosto, dado este que servirá para nortear o desenvolvimento do enredo. Como até o final da narrativa não é feita qualquer menção explícita ao que aconteceu na referida data, essa composição inicial do romance configura-se como um recurso artístico para criar expectativas no público sobre o desenrolar da trama. Some-se a isso o caráter não linear da narração, que faz a história assemelhar-se a um quebra-cabeça, sendo que, a cada novo dado apresentado por Jules, o público leitor vai criando diferentes hipóteses interpretativas acerca do que teria ocorrido em 25 de agosto. Vejamos como inicia-se o romance:

> Havia muito tempo que eu tinha decidido isto. Tinha-o decidido, mas não o sabia, como, aliás, não sabia que diabo de coisa era. Continuava fazendo o que todo o mundo faz, a comer, a dormir, a vestir-me, a passear e falar e até a apaixonar-me. Em **vinte e cinco de agosto** deste ano aconteceu que compreendi a tal coisa. Contarei tudo sobre este **vinte e cinco de agosto**. Foi um dia muito longo, cheio de acontecimentos. É possível que esta narrativa sobre o **vinte e cinco de agosto** deste ano me tome muito tempo. (Milani, [s. d], p. 7, grifo nosso)[32].

A partir do trecho citado, podemos perceber alguns elementos da caracterização psicológica da personagem Jules, que, no decorrer da aventura narrada, é apresentada como um indivíduo em processo de transformação: no período anterior a 25 de agosto de 1949, ela é caracterizada pela insegurança (apesar de ter tomado uma decisão muito importante sobre sua vida, ela demora muito para colocá-la em prática); já no período posterior a 25 de agosto, a protagonista torna-se alguém decidida e atinge um significativo amadurecimento (compreendeu a "tal coisa" e, a partir dessa descoberta interior, passa a conduzir sua vida de forma resoluta). O **mundo** se apresenta contrário aos anseios da protagonista, o que resulta em um **conflito** para ela.

[32] No original: "*Da molto tempo io avevo deciso questa cosa. L'avevo decisa, ma non lo sapevo; come del resto non sapevo nemmeno che razza di cosa era. Io continuavo a fare quello che fanno tutti, come mangiare, dormire, vestirmi, passeggiare e parlare e anche innamorarmi. Il* ***venticinque agosto*** *di quest'anno è successo che io ho capito questa cosa. Racconterò tutto di questo* ***venticinque agosto****. È una giornata che è stata lunga, piena di avvenimenti. Può darsi che questo racconto sul* ***venticinque agosto*** *di quest'anno mi occupi molto tempo"* (Milani, 2017, p. 13, grifo nosso).

É possível perceber, em várias passagens da narrativa, a atenção dada por Jules aos detalhes tanto nas descrições psicológicas quanto físicas referentes a ela e às demais personagens, além do detalhamento do ambiente e das cidades nas quais vive suas experiências juvenis. Sobre este último ponto, vejamos a caracterização da casa onde a protagonista residia com a sua mãe no início da sua adolescência: "morávamos na época em Veneza, numa casa que dá para o Grande Canal, logo no início, onde os barcos têm que dar uma grande volta para atracarem às pranchas. Era uma casa de três peças, pequena, caiada de branco; eu era então uma moça que tinha o nome de Jules" (Milani, [s. d.], p. 7)[33].

A mãe de Jules não é nomeada dentro da narrativa. Ela apenas aparece como mãe e viúva, e que todos os anos, no dia 02 de janeiro, visita o jazigo do marido, que faleceu quando Jules ainda era um bebê:

> Meu pai Jules está no cemitério de Pievetta. Eu nunca vi o lugar onde está sepultado. Minha mãe vai lá todos os anos no dia dois de janeiro, porque dois de janeiro é o aniversário da morte dele. Minha mãe não quer que eu a acompanhe; diz que quando ela morrer irá para o cemitério de Pievetta, e então será a hora de ir encontrá-lo. Por enquanto não, meu pai é sempre seu e somente seu marido Jules. (Milani, [s. d.], p. 23) [34].

Jules não tem muitas lembranças do pai, tudo o que ela sabe sobre ele lhe é apresentado a partir do que diz sua mãe, como ilustrado em uma cena do tópico 10 da Parte I:

> Começou a falar sobre o meu pai, que havia morrido quando eu tinha dois anos e não podia lembrar-me dele. Contou-me sobre meu pai, que se chamava Jules como eu, e todo mundo naquela aldeia de Pievetta ria dele e o tomava como maluco porque se chamava Jules e não sabia italiano. Jules tinha nascido na Inglaterra, mas a mãe dele era uma francesa da Costa que tinha casado com um inglês de Bedford. Eram os meus avós paternos que eu nunca tinha conhecido e que tinham morrido pouco depois da morte de meu pai. (Milani, [s. d.], p. 21)[35].

---

[33] No original: *"Io abitavo allora a Venezia, in una casa che dà sul Canal Grande, al suo inizio, dove i battelli compiono un largo giro per attraccarsi al pontile. Era una casa di tre stanze piccole e imbiancate di calce; io ero allora una ragazza che aveva nome Jules"* (Milani, 2017, p. 13).

[34] No original: "Mio padre Jules è nel cimitero di Pievetta. Io non ho mai visto il punto dove è sepolto. Mia madre ci va ogni anno il due di gennaio, perché il due di gennaio è l'anniversario di quella morte. Mia madre non vuole che io l'accompagni; dice che quando sarà morta, anche lei andrà nel cimitero di Pievetta, e allora sarà tempo di andare a trovarli. Ora, no, mio padre Jules è sempre suo, è solo suo marito Jules" (Milani, 2017, p. 26).

[35] No original: *"Incominciò a parlare di mio padre, che era morto quando io avevo due anni, e non potevo ricordarlo. Raccontò di mio padre, che si chiamava come me, Jules, e tutti in quel paese di Pievetta ridevano, lo prendevamo in giro, perché aveva nome Jules e non parlava l'italiano. Era Jules nato in Inghliterra, ma sua madre era una francese della Costa che aveva sposato un inglese di Bedford; erano i miei nonni paterni che non avevo mai conosciuto e che etrano morti poco dopo la morte di mio padre Jules*." (Milani, 2017, p. 24).

A protagonista demonstra uma dubiedade – de um lado, incômodo, e, do outro, satisfação – com relação ao próprio nome. Esse desconforto diante do próprio nome fica nítido em alguns momentos da trama, como logo no início do romance:

> [...] eu era então uma moça que tinha o nome de Jules. É um nome ridículo, porque é francês e quer dizer Júlio e não Júlia, mas eu o usava com desenvoltura. Frequentemente tinha que dar explicações sobre este nome. – É um nome de homem – dizia eu – mas para mim dá no mesmo. Os meus amigos olhavam-me com curiosidade e, se ocorria algum novo conhecimento, definiam-me imediatamente como uma original. Inevitavelmente havia um que dizia que o segundo nome dele era Maria, mesmo sendo ele homem, e outro que afirmava que tinha conhecido um Eros mulher. Eu limitava-me a sorrir. (Milani, [s. d.], p. 7-8)[36].

Podemos dizer que tanto os pais de Jules quanto os demais personagens da narrativa compõem o **mundo exterior** da protagonista. Este mesmo mundo, portanto, se apresenta em contraposição aos anseios da protagonista, o que resulta em um **conflito** para Jules. Outro importante traço de Jules é a sua introspecção, característica que acompanha a personagem no decorrer do enredo. Trazemos um trecho do romance que ilustra esse caráter introspectivo: "Eu, Jules, falava comigo mesma muitas vezes. Ou melhor, pensava. Recordo que naquele vinte e cinco de agosto, quando acordei de manhã, tinha tido um diálogo subterrâneo no sono com uma pessoa que era eu mesma, Jules" (Milani, [s. d.], p. 10)[37]. O aspecto que destacamos é representativo para a caracterização de Jules como uma personagem que está em busca de si mesma. A pergunta "quem é Jules?" é feita por ela em vários momentos do romance, em especial, no início e no fim da trama.

Ao longo da sua narrativa, a protagonista também irá expor algumas angústias que a acompanham durante sua trajetória. A frequente recusa da mãe em levá-la ao cemitério para visitar o jazigo do pai motiva Jules a querer saber mais sobre seu passado e o passado de seus pais. O pouco que ela sabe, e que lhe é contado por sua mãe, tão somente é que o seu nome é de origem francesa e que seus avós paternos moram na Inglaterra.

---

[36] No original: *"*[...] *io ero allora una ragazza che aveva nome Jules. È un nome ridicolo, perché è francese e vuol dire Giulio e non Giulia, ma lo portavo con disinvoltura. Spessissimo, dovevo dare spigazioni su questo nome. 'È un nome da uomo,' dicevo 'ma per me va bene lo stesso'. I miei amici mi guardavano con curiosità e se c'era qualche nuova conoscenza mi definivano addiritura un originale. Inevitabilmente c'era chi diceva che il suo nome era Maria, pur essendo un maschio, e chi affermava di avere conosciuto un Eros donna. Io mi limitavo a sorridere."* (Milani, 2017, p. 13).

[37] No original: "*Io, Jules, parlavo molte volte con me. O meglio, pensavo. Ricordo che in quel venticinque agosto, quando mi svegliai alla mattina avevo fatto un dialogo soterraneo nel sonno, con una persona che ero ancora io, Jules*" (Milani, 2017, p. 15).

As angústias e insatisfações da personagem são apresentadas em outras passagens do romance, quando ela se depara com as limitações que o **mundo** lhe impõe, a exemplo das maneiras de se vestir, em como se comportar, nas escolhas a serem feitas e no seu papel social enquanto mulher. É sobre essa percepção e reflexão acerca da hostilidade do **mundo** à sua volta e, principalmente, sobre suas tentativas de romper com as estruturas de uma sociedade religiosa e patriarcal que se desenvolve a biografia de Jules, em sua jornada em busca de si mesma.

3.3.2 A descoberta da sexualidade: o relacionamento entre Jules e Lia

No início da Tese, apresentamos o conceito de sexualidade da OMS, que, como vimos, está relacionada a questões biológicas, psicológicas e sociais e que exerce influência nos pensamentos, sentimentos, ações e interações do ser humano. A temática da sexualidade é central no romance de Milani e pode ser interpretada como o **mundo exterior** de *La ragazza di nome Giulio* e, ao mesmo tempo, no **conflito** de Jules. No decorrer da narrativa, Jules revela as suas experiências amorosas e sexuais, as descobertas sobre seu corpo e seus relacionamentos com os demais personagens, a exemplo da governanta Lia. Esta relação entre Jules e Lia explica-se, em parte, pela relação animosa entre a protagonista e sua mãe.

Na narrativa, Jules descreve sua mãe como uma mulher que esconde seus verdadeiros sentimentos, que jamais troca confidências com a filha e que possui o hábito de se mudar de casa em casa e de cidade em cidade, o que sugere, no contexto do enredo, que a mãe da narradora-personagem é instável ou não gosta de criar vínculos com pessoas e lugares. Um exemplo disso é a relação da sua mãe com Matteo, mencionada nos tópicos 16 e 17 da Parte I, momento em que Jules fala sobre o homem por quem sua mãe teria se apaixonado, após ter ficado viúva e ter passado anos sem se envolver amorosamente com ninguém. A notícia do noivado de Matteo com outra mulher faz a mãe de Jules querer partir abruptamente com a filha de Perúgia[38], cidade onde estavam instaladas há cerca de três anos.

Em uma discussão entre mãe e filha, quando ainda residiam em Perúgia, Jules, que acabara de perguntar ironicamente quando mudariam de cidade mais uma vez, leva da mãe um tapa no rosto. É nesta cena, narrada no tópico 13 da Parte I, que Jules descreverá a personagem Lia, que aparece para consolar a garota:

[38] A grafia da cidade italiana *Perugia* em língua portuguesa do Brasil é "Perúgia". Na tradução brasileira que utilizamos na nossa Tese a tradutora Sílvia Távora opta por utilizar a grafia "Perúsia" (com a letra S, ao invés da letra G), que é a grafia mais antiga da palavra, utilizada na Roma Antiga.

> Era uma mulher de trinta e cinco anos, de maneiras senhoris, mas com uma cara pontuda de passarinho, dedos com anéis, porque ela mesma não fazia nada. Vagueava pela casa dando ordens à burra de carga da empregada. Chamava-se Lia e dizia que o seu nome era lindo. Continuei a chorar, mas procurando não fazer ruído, porque eu sentia claramente a presença dela no escuro da sala. (Milani, [s. d.], p. 29)[39].

É neste contexto de distanciamento da mãe que Jules encontra aconchego e segurança em outra mulher mais velha, com quem vivencia suas primeiras experiências sexuais:

> [...] Ouvi que se aproximava de mim e instintivamente agarrei com mais força as almofadas. Sentou-se na beira do divã [...]. Pôs-me a mão na testa, e aquele contato fresco quase me acalmou. Mas, não sei por que, tive vontade de mordê-la. Segurei-lhe a mão e mordi-a fortemente na altura do polegar. Ela soltou um uivo, desprendendo-se e avançando sobre mim: **senti todo o seu peso comprimir o meu corpo**. Às cegas, no escuro, eu esperneava, queria arranhá-la e feri-la. Ela, porém, em vez de me bater, ou de se levantar e ir embora, **começou a acariciar-me, até com a mão que eu havia mordido ela me fazia carícias. Eram carícias por todo o corpo**. (Milani, [s. d.], p. 29, grifo nosso)[40].

Nos trechos citados, podemos identificar algumas oposições entre as personagens Lia e Jules. Para além da idade, outros dois contrastes importantes se referem ao modo com que ambas lidam com seus nomes e à caracterização psicológica das duas neste momento da trama: no início da narrativa, como já discutido, Jules revela, por um lado, não gostar do seu nome por ser um nome masculino, já a personagem Lia gosta muito do próprio nome, achando-o lindo; além disso, talvez pela maturidade de Lia, esta personagem se mostra segura de suas decisões no que concerne à própria sexualidade, enquanto Jules, iniciando as descobertas sobre o próprio corpo e sua sexualidade, apresenta-se tímida e insegura.

As experiências amorosas e sexuais impactam psicologicamente a jovem Jules (**conflito**), o que repercute imediatamente na sua vida escolar: ela passa a apresentar

---

[39] No original: "*Era una donna sui trentacinque anni, di maniere signorili, con un viso aguzzo, le mani con gli anelli, perché proprio non faceva nulla, si aggirava per le stanze, comandando alla donna di fatica. Si chiamava Lia, diceva che il suo nome era bellissimo. Continuai a piangere, cercando di non farmi sentire, perché distintamente avvertivo la sua presenza, nel buio della stanza"* (Milani, 2017, p. 31).

[40] No original: "*[...] La sentii che si avvicinava verso di me, istintivamente afferrai più forte i cuscini. Si sedette sull'orlo del divano [...]. Mi mise una mano sulla fronte, quel contato fresco quasi mi calmò. Tuttavia, non so perché, mi venne da morderla. Le afferrai la mano e la morsi fortemente all'altezza del pollice. Diede un urlo, svincolandosi e venendomi sopra;* ***sentii tutto il suo peso premere sul mio corpo****. Ciecamente, nell'oscurità, puntai i piedi, volevo graffiarla e fale male. Mal* ***lei****, invece di picchiarmi, o di alzarmi e andare via,* ***prese a farmi carezze****;* ***e proprio con la mano che le avevo morsicata, indugiava a farmele. Erano carezze per tutto il corpo*** (Milani, 2017, p. 31, grifo nosso).

dificuldades de concentração nas aulas e começa a se sair mal nas avaliações. Em casa, a adolescente também começa a ter receio de ficar sozinha com a governanta. Contudo, após o abalo inicial, Jules começa paulatinamente a assimilar e ressignificar sua relação com Lia (tópico 14 da Parte I):

> Não foi um episódio vergonhoso o que eu tive com Lia. Posteriormente, quando falei com outras moças (e isso foi um ano depois), algumas me disseram que tinham conhecido muitas coisas começando com mulheres e até com companheiras da mesma idade. É uma espécie de pudor da moça em relação ao homem que a torna mais expansiva e terna com as jovens do mesmo sexo. Assim aconteceu comigo. (Milani, [s. d.], p. 32)[41].

A partir dessas experiências com a governanta, Jules passa a ter uma aversão inicial aos rapazes, de modo que o seu lado homoafetivo vai ganhando mais espaço em suas inclinações (**conflito**):

> **Naqueles treze anos há pouco completados, eu não me atrevia a olhar para os rapazes.** [...] Parecia-me duro e anguloso, e em vez disso tinha necessidade de ternura e afeto. Isso foi Lia para mim [...]. (Milani, [s. d.], p. 32, grifo nosso)[42].

O relacionamento homoafetivo entre Jules e Lia vai se intensificando, sendo que, a cada novo encontro, a narrativa torna-se mais ousada e explícita em suas descrições:

> Às vezes ela me tomava nos braços, queria colocar-me sobre os joelhos, inclinava-se e beijava-me no peito, arfando um pouco. [...]. Éramos cúmplices no escuro. Quando chegava a noite, eu me jogava sobre o divã, sem acender a luz, na expectativa dos passos dela, como na primeira vez. [...] Ficávamos só nós duas. Eu percebia com uma espécie de terror delicioso sua aproximação desde a sala mais afastada até que entrava ali e se aproximava de mim. [...] Num canto a estufa ardente fazia ouvir seu rumor, a sala estava quente. **Uma noite Lia me despiu. Ela adorava os meus seios pequeninos nascentes. Na primeira vez tinha-me introduzido a mão no decote. Tinha sentido como um arrepio as mãos dela com os anéis frios debaixo da combinação e da malha. Queria que eu também lhe tocasse o peito** [...]. De fato, ela experimentava prazer. Toda a sua sensibilidade estava concentrada no peito.

[41] No original: "*Non è un episodio vergognoso, quello che ebbi con Lia. Più tardi, quando parlai con altre ragazze (e questo fu anni dopo), qualcuna mi disse di avere conosciuto molte cose incominciando con donne, con compagne magari della stessa età. C'è una sorte di pudore della ragazza verso l'uomo, che la fa più espansiva e tenera verso ragazze dello stesso sesso. (...). Così succedeva a me.* (Milani, 2017, p. 32).

[42] No original: "***In quei tredici anni da poco compiuti, io non osavo guardare i ragazzi.*** *[...] Mi sembrava duro e angoloso, io avevo bisogno invece di tenerezza e di affetto. Questo fu Lia per me. [...].*(Milani, 2017, p. 32-3, grifo nosso).

> **Ela própria o martirizava mesmo sozinha.** (Milani, [s. d.], p. 31-2, grifo nosso)[43].

A próxima passagem demonstra a influência inicial de Lia sobre Jules no que concerne à sua aversão aos rapazes. É como se a adolescente, neste momento da narrativa, internalizasse a repulsa apresentada pela governanta diante do sexo oposto:

> **Nunca tinha estado com homem nenhum. Disse-me que lhe causavam repugnância** e contava com uma extravagância especial o que eles tinham para introduzir dentro das mulheres. **– A mim não me pegam – dizia – com aquele instrumento deles**. Adotava na realidade uma palavra mais crua e eu fechava os ouvidos. Era curioso como o seu aspecto físico tão fino contrastava com a sua linguagem em certos momentos; [...]. Revelava-se uma mulher desabusada e anormal e comprazia-se com o meu espanto e o meu medo. **Abria-me as coxas e tocava-me: – Você não vai deixá-lo meter – dizia.** – Não vá se fazer de delicada. – Meter o quê? – perguntava eu, perturbada, e começava a chorar. **Ela dizia uma palavra obscena e ria, depois começava a acariciar-me.** (Milani, [s. d.], p. 32, grifo nosso)[44].

Nos trechos que destacamos anteriormente, são relatadas as primeiras experiências sexuais de Jules com a personagem Lia. De um lado, temos a caracterização de Lia, uma mulher madura, que traz no seu nome e em suas atitudes a resiliência e a força, e, de outro lado, Jules, uma personagem com medos e inseguranças, típicos da adolescência, e que se apresenta como influenciável ante as personagens à sua volta. Contudo, apesar dessas diferenças, as duas iniciam um intenso relacionamento que transgride, pela natureza homoafetiva da relação, a sociedade conservadora caracterizada no romance. O interessante notar é que, assim como a relação entre Jules e a governanta é mantida às escondidas, as opiniões que Lia têm sobre os

---

[43] No original: "*Mi prendeva a volte in braccio, voleva tenermi sulle ginocchia, si chinava a baciarmi nel collo. Ansimava leggermente. [...] Ci era complice il buio. Quando veniva sera, io mi gettavo ancora sul divano, senza accendere la luce, in attesa del suo passo, come la prima volta. [...] Restavamo noi due, io avvertivo con una sorte di spavento molto piacevole il suo giungere dalle stanze più lontane, sinché lei entrava lì dentro, si avvicinava a me". [...]. Il un angolo la stufa arroventata faceva udire il suo rumore, la stanza era calda.* ***Una sera Lia mi spogliò. Amava il mio piccolo petto che nasceva, aveva incominciato così, per la prima volta, a mettermi le mani nella scollatura. Avevo sentito con un brivido le sue mani con gli anelli che scivolavano fredde e leggerissime sotto la sottoveste, sotto la maglia. Voleva che anch'io le tocassi il seno [...].*** *Effettivamente provava piacere, tutta la sua sensibilità era racchiusa nel seno.* ***Se lo martoriava anche da sola****"* (Milani, 2017, p. 32-3, grifo nosso).

[44] No original: "***Non era mai stata con uomini, mi raccontò che le facevano schifo****, raccontava con particolari stravaganti ciò che essi avevano per mettere incinte le donne.* ***'Non mi ci pigliano,' diceva 'con quei loro aggeggi'****. Adoperava in realtà parole più crude, io mi turavo le orecchie. Era curioso che il suo aspetto físico così fine fosse in contrasto con il linguaggio di certi momenti [...]. Si rivelava una donna spregiudicata e anormale, si compiaceva del mio stupore, delle mie paure.* ***Mi alargava le cosce, mi tocava: 'Tu non te lo fai mettere' diceva****. 'Non devi fare la fine di tutte'. 'Mettere, cosa?' chiedevo, sgomenta, e incominciavo a piangere.* ***Lei diceva una parolaccia e rideva, poi prendeva a ad accarezzarmi****"* (Milani, 2017, p. 33, grifo nosso).

homens também o são e parece que a governanta as compartilha apenas com a adolescente, nos momentos mais íntimos, o que sugere que, dentro do enredo, a sexualidade feminina é um *tabu*, cuja discussão deve estar interditada no âmbito da sociedade.

A partir da relação com Lia, Jules vivencia o afloramento de sua sexualidade, a qual será canalizada também através da masturbação: "Eu tinha-me jogado em cima de um divã, agarrando-me literalmente às almofadas, e foi assim que quase nasceu dentro de mim um desejo de carícias que não fossem mais as de minha mãe, e eu tinha a impressão de odiá-la" (Milani, [s. d.], p. 29)[45]. A prática do autoprazer torna-se uma constante na vida da adolescente Jules e volta a ser narrada em outras passagens do texto:

> Os jogos de amor que eu fiz [foram] com um lenço. É uma coisa que dá para rir [...]. Encontrei embaixo, entre as [minhas] pernas, uma como que **pequeninissima cobra** no meu oval com o corte; é uma **língua de cobra** que ressalta; é coisa minha, ligada a mim, esta cobrazinha recém-nascida que eu não lembrava de ter [...]. (Milani, [s. d.], p. 144, grifo nosso)[46].

O trecho acima destaca a personagem Jules utilizando o termo "*cobra" – "serpente"*, em italiano – como uma referência ao aparelho genital feminino, especificamente, a região denominada "clitóris", conhecida por ser uma região erógena. Em outro momento da narrativa, ela também irá utilizar-se metaforicamente do vocábulo *rosa* para referir-se à vagina. Como relata a pesquisadora e psicanalista Regina Navarro Lins, em *O Livro do Sexo* (2009), não raro em sociedades opressoras são criados neologismos para referir-se ao sexo e aos órgãos sexuais como forma de velar a proibição e a condenação de tais práticas, o que representa, segundo a autora, um paradoxo, pois como considerar uma prática humana ao mesmo tempo natural e condenável?

Dando prosseguimento ao trecho anterior, trazemos os relatos de Jules sobre a prática da masturbação pela jovem personagem e as sensações que ela experimenta ao tocar o próprio corpo:

> Aí está, os meus jogos de amor foram com um lenço de tela que tinha a inicial J bordado por minha mãe, em ponto de sombra [...]. Eu usei o lenço dela e ele

[45] No original: "*Io mi ero gettata sopra un divano, aggrappandomi letteralmente ai cuscini e fu così che quasi mi nacque dentro un desiderio di carezze che non fossero più quelle di mia madre, perché mi pareva di odiarla"* (Milani, 2017, p. 30).

[46] No original: *"I giochi d'amore li ho fatti con un fazzoletto. È stata una cosa da ridere [...]. Ho trovato in basso, tra le mie gambe, come* ***un piccolissimo serpente*** *nel mio ovale con il taglio, è* ***una lingua di serpente*** *che sporge, è cosa mia, attacata a me, anche lui, questo serpentello appena nato che non ricordavo di avere. Non l'ho toccato che raramente, qualche volta, se avevo prurito, avevo fatto indigestione e lì c'erano bollicine*" (Milano, 2007, p. 122-3, grifo nosso).

> se tornou vivo entre as minhas pernas e eu possuí Jules [...]. A posição invertida, o lenço, os dois ou três copinhos de conhaque fizeram, num dia de muito calor, [...] que eu experimentasse uma coisa jamais provada. (Milani, [s. d.], p. 144)[47].

Nesse mesmo trecho da narrativa, a personagem faz uso explicitamente do vocábulo *masturbazione* e relata especificamente as sensações e mudanças que ocorrem em seu órgão sexual no momento do auge do prazer sexual:

> Jogos de amor comigo mesma, **divina masturbação**. De repente daquele meu oval misterioso a pequenina língua de serpente tornou-se fogo, e todo o oval se modificou, o lenço tornou-se carne, nervo, músculo, endureceu, e eu da nuca aos tornozelos não tinha mais o elemento "corpo", não existia mais, somente correntes frias e quentes me atravessavam, como se estivesse nadando em água atravessada por fios elétricos sem isolante que me carbonizavam [...]. Eu sentia, finalmente alcançava aquele desejado e desconhecido gozo que Deus reservou para o homem como única salvação [...]. (Milani, [s. d.], p. 146, grifo nosso)[48].

Das passagens citadas anteriormente, podemos dizer que, apesar do caráter transgressor nas atitudes destas duas personagens, é possível observar nos comportamentos de Jules e Lia o pudor em relação aos seus corpos e às suas ações. Os encontros entre ambas, assim como as autocarícias de Jules, ocorrem sempre dentro de um cômodo escuro, o que sugere algo proibido à luz dos preceitos religiosos e do sistema patriarcal que compõem o contexto social na configuração do romance de Milani, contexto este no qual são criados, inclusive, mecanismos para o controle do desejo e do prazer sexual feminino.

3.3.3 O padre Dario e a (ir)religiosidade de Jules

Como visto, o enredo desenvolve-se a partir do relato das vivências de Jules, ocorridas na sua primeira juventude, período que, na trama, compreende os anos de 1930 e 1940, em uma Itália marcada pelo fascismo e por um ambiente religioso no qual os princípios católicos e patriarcais são os pilares do **mundo externo** construído na narrativa.

---

[47] No original: *"Ecco, i giochi d'amore furono un fazzoletto di tela con ricamata da mia madre l'iniziale del nome, una J grande, a punto ombra [...]. Io ho adoperato il suo fazzoletto, esso è diventato vivo tra le mie gambe, ho posseduto Jules [...]. La posizione rovesciata, il fazzoletto, e due o tre bicchierini di cognac, hanno fatto sì, in una giornata di gran caldo, [...] che io provassi cose mai provate*" (Milano, 2007, p. 124).

[48] No original: *"Giochi d'amore con me stessa,* ***divina masturbazione****. Improvvisamente da quel mio ovale misterioso, la piccola lingua di serpente è diventata fuoco, e tutto l'ovale si mutava, il fazzoletto diventava carne, nervo, muscolo, si irridigiva, io dalla nuca alle caviglie ero senza elemento "corpo", non esistevo più, solo correnti fredde e calde mi attraversavano, come se nuotassi e mi avvolgessero in acqua fili elettrici, che erano senza isolante e mi carbonizzavano [...]. Io sentivo, finalmente raggiungevo quel desiderato e sconociuto godimento che Dio ha riservato all'uomo, come unica salvezza [...]*" (Milano, 2007, p. 124, grifo nosso).

Dentro deste panorama, além do relato de suas relações afetivo-amorosas, das descobertas sobre o próprio corpo e da busca pelo prazer sexual, Jules também narra suas reflexões existenciais, incluindo sua conflitante relação com a religião. Neste sentido, a caracterização da personagem do padre Dario é relevante para o romance, pois ilustra nitidamente o caráter cristão do ambiente representado e o **conflito** simbólico do "Bem *versus* o Mal", que passa a ser internalizado pela protagonista em distintos momentos de sua trajetória.

A primeira vez em que o padre Dario aparece no enredo encontra-se no tópico 27 da Parte I, quando Jules inicia a relatar o que ela denomina de "aquele período religioso" (Milani, [s. d.], p. 86). Neste dia, Jules está com um vestido vermelho e o padre se aproxima e lhe diz que aquela cor e o comprimento do vestido não condizem com os comportamentos de uma moça solteira.

Assim como aconteceu com Lia, a relação com o padre Dario também exerce influência sobre Jules. Ela decide fazer a Primeira Comunhão, tendo ele como seu professor do Catecismo, pois acredita que os sacramentos cristãos podem aproximá-la de Deus: "Fiz até a minha primeira comunhão para aproximar-me mais dele [de Deus], para recebê-lo melhor em meu coração. Como foi solene aquele dia, como me ficou na memória!" (Milani, [s. d.], p. 89)[49].

Ainda sobre a referida influência, a figura desse religioso é uma das que conduzem a protagonista, nos momentos de angústia pelos quais passa, a recorrer à fé como uma tentativa de apaziguar suas inquietações e encontrar internamente a serenidade de espírito: "[...] eu sabia que Deus queria que se lhe rezasse longamente, no livro havia dezenas de orações e todas serviam para adorá-lo, para louvá-lo, para dar-lhe graças, para pedir-lhe perdão, para implorar a sua ajuda [...]" (Milani, [s. d.], p. 90)[50].

No trecho a seguir, o uso do pronome *tu*, no romance italiano é utilizado por Jules para se dirigir a Deus indica um tratamento mais estreito e de certa cumplicidade entre ela e Deus:

> Continuava a ficar diante do altar do meu santo preferido, aquele santo Isidoro que me encantava, mas passava também muito tempo diante de outros altares, mas olhando sempre com o rabo do olho, um pouco assustada, aquele lumezinho aceso que indicava a presença de Deus. Às vezes eu falava, dizia-lhe os meus pensamentos. – Hoje fui má – dizia – tive uma porção de ideias feias, fiz uma

[49] No original: *"Feci persino la prima comunione per avvicinarmi de più a lui, per riceverlo meglio nel mio cuore. Como fu solene quel giorno, come mi è rimasto nella memoria!"* (Milani, 2007, p. 78).
[50] No original: "*[...] Io sapevo che Dio voleva farsi pregare longamente, nel libro c'erano decine di preghiere e tutte servivano per adorarlo, per lodarlo, per ringraziarlo, per chiedere perdono, per implorare il suo aiuto [...]" (*Milani, 2017, p. 79*).*

> porção de coisas feias, mas vós, meu Deus, podéis perdoar-me. (Milani, [s. d.], p. 88)[51].

Apesar dessa inclinação religiosa, convivem com a personagem também inclinações que a colocam na direção oposta. Uma delas é a sua prontidão para dar vazão aos seus impulsos sexuais. Após Lia e suas experiências de autoprazer, a protagonista vai vivenciar uma série de experiências com homens, como veremos no próximo tópico.

Inseridas no conjunto de escolhas e ações que parecem seguir o itinerário do pecado e contradizer os preceitos religiosos à sua volta, o próprio padre Dario passa a ser vítima dessa conduta "pecaminosa" de Jules: "[...] Com o padre Dario no catecismo fiz uma grande confusão, fi-lo ficar embaraçado de propósito, e os meninos menores ficaram tão embaraçados como ele [...]" (Milani, [s. d.], p. 88)[52]. Se uma parte de Jules tenta seguir os conselhos do seu mentor religioso, a outra parte procura extirpar essa influência devota. Em determinado momento da trama (tópico 28 da Parte I), ela inventa que o padre Dario havia tentado beijá-la, visando com isso destruir sua reputação pelo fato de o padre tê-la repreendido sobre o uso do vestido vermelho durante as missas.

Finalmente, quando realiza sua confissão diante do padre, no tópico 22 da Parte II, Jules faz questão de contar de modo detalhado todos os pecados que havia cometido até aquele momento e procura, de forma sádica, observar o grau de dor que havia causado ao sacerdote com as suas revelações chocantes. Eis o relato da garota:

> Fui procurar o padre Dario cheia de coragem e ardor sagrado. Era tarde avançada e a igreja estava deserta [...]. Naquela tarde, entretanto, fui tomada de um impulso quase perverso. Eu entrevia vagamente o sacerdote no confessionário [...]. Não sei se o padre Dario compreendeu que era eu, Jules, a moça que se confessava. O certo é que, de repente, quando eu brutalmente comecei a falar [...], percebi que sua voz tremia [...]. [...] não sei se a minha maldade me levava a contar aquelas coisas justamente para que o padre Dario pudesse sofrer [...]. (Milani, [s. d.], p. 158-60)[53].

---

[51] No original: "*[...] Continuano a stare davanti all'altare del mio santo preferito, quel sant'Isidoro che mi incantava, ma trascorrevo molto tempo anche davanti agli altri altari e sempre guardavo con la coda dell'occhio, un pò impaurita, quel lumino acceso, che indicava la presenza di Dio. A volte parlavo, gli dicevo i miei pensiei. "Sono stata cattiva, oggi," dicevo "ho avuto tante brutte idee, ho fato tante brutte cose, ma* ***tu, Dio mio****, puoi perdonarmi"* (Milani, 2017, p. 77, grifo nosso).

[52] No original: "*[...] Con padre Dario al catechismo ho fatto una gran confusione, l'ho messo in imbarazzo apposta, e le bambine più piccole erano imbarazzate quanto lui [...]"* (Milani, 2017, p. 78).

[53] No original: *"Andai da padre Dario, piena di coraggio e di ardore sacro. Era un pomeriggio inoltrato e la chiesa era deserta [...]. Pure, quel pomeriggio, fui spinta da un impulso quasi perveso. Intravedevo vagamente il sacerdote nel confessionale [...]. Non so se padre Dario capì que era io, Jules, la ragazza che si confessava. Certo que, a un tratto, mentre io brutalmente avevo icominciato a parlare [...], sentii la su voce tremare [...]. [...] non*

Dado o panorama descrito anteriormente, podemos observar uma luta interna constante da personagem no que concerne à autoavaliação moral de suas ações. Sentimentos como culpa e arrependimento estão atrelados à trajetória da personagem e os pedidos de perdão que ela faz a Deus em cada oração são bastante reveladores. Enfatize-se que Jules frequentemente preferia conversar diretamente com Deus ao invés de recorrer a um sacerdote, como o Pe. Dario. E essas conversas ela travava em seus monólogos silenciosos ou nas idas à Igreja diante do altar. A esse respeito, o trecho seguinte corresponde a um desses monólogos e simboliza o **conflito** religioso entre "Bem" e "Mal", que também é internalizado na **alma** de Jules:

> Mas talvez haja um demônio em mim. Li no livro que os demônios são anjos caídos. É possível que em vez de ter ao meu lado um anjo bom, eu tenha um desses demônios. E continuava: – Creio que este demônio se interessa por mim. Ele tem inveja e me arrasta a fazer o mal. Não podereis, meu Deus, intervir e expulsá-lo? Deus não respondia; na igreja havia um silêncio imenso, completamente diferente dos dias em que ouvia missa e assistia a outras funções. (Milani, [s. d.], p. 90)[54]

Somando-se aos pontos elencados neste tópico, há outros elementos do romance que podem ainda ser utilizados para remeter simbolicamente a temáticas cristãs: as três partes do romance podem ser uma referência ao dogma da Santíssima Trindade, assim como os 33 tópicos presentes em cada uma das três partes da obra poderiam ser uma referência à idade da morte de Jesus Cristo. Além dos números "3" e "33", o número "7" é o mais explorado no enredo. Vejamos a passagem a seguir, quando Jules, ainda meditando sobre a data de 25 de agosto, diz: "o número vinte e cinco não me agrada, mas dois mais cinco fazem sete, e este me agrada, porque sete é um número que me dá sorte" (Milani, [s. d.], p. 13)[55].

A simbologia do número sete também sugere, dado o contexto religioso retratado no romance, uma referência à Bíblia. De acordo com o *Dicionário dos Símbolos*, o número sete representa a totalidade, a perfeição, a consciência, o sagrado e a espiritualidade, simbolizando ainda a conclusão cíclica e a renovação (Chevalier *et al*, 2020). Este número ainda apresenta

---

so se la mia cattiveria me portava a raccontare quelel cosa proprio perché parde Dario potesse soffrirne [...]" (Milani, 2007, p. 134-5).

[54] No original: "*[...]Ma forse c'è un demone in me? L'ho letto nel libro, i demoni sono angeli caduti. È possibile che invece di avere accanto un angelo buono, io abbia uno di questi demoni?" Continuavo: "Io credo che questo demone si interessi a me. Lui ha invidia e mi trascina a fare il male. Non potresti, Dio mio, intervenire e cacciarlo?" Dio non rispondeva; nella sua chiesa c'era quel silenzio smisurato, così diverso dai giorni in cui ascoltavo la messa o le altre funzioni" (*Milani, 2017, p. 79).

[55] No original: "*Il numero venticinque non mi piace, ma due più cinque fa sete e allora mi piace, perché sette è un numero che mi porta fortuna"* (Milani, 2017, p. 18).

uma grande importância simbólica para o mundo judaico-cristão, pois, no Velho Testamento, tem-se que Deus criou o mundo em seis dias e descansou no sétimo, fazendo dele um dia santo. O número sete, portanto, passa a simbolizar perfeição e conclusão. Por fim, o número sete marca também o dia em que a protagonista conhece outro personagem muito importante para sua trajetória, como veremos na próxima seção.

3.3.4 Jules e a sua heterossexualidade: Amerigo, Lorenzo e Franco

Inserido no antagonismo entre a satisfação momentânea pelo prazer sexual experienciado e a autorreprovação moral pela conduta "promíscua" praticada, surge a fase hedonista pela qual Jules atravessa entre o final da adolescência e o início da sua idade adulta. No enredo, esse hedonismo[56] é canalizado para as relações heterossexuais que a protagonista vivencia.

A primeira dessas experiências se passa com Amerigo, noivo de Serafina, que trabalhava como empregada na casa em que Jules e sua mãe passavam as férias de verão, na cidade de Senigália, no sul da Itália. Vejamos, no tópico 27 da Parte II, um trecho em que Jules narra uma de suas experiências com Amerigo:

> Amerigo machucava-me; estava nu sobre o meu corpo de quinze anos, ele nu tambem com seu corpo de dezoito e aquela coisa de homem que se esforçava por entrar em mim. [...] Agora meteu-se na cabeça dele ferir-me com a sua coisa de rapaz. Eu nunca a tinha visto e ria quando a tirava dentre suas pernas [...]. (Milani, [s. d.], p. 139-40)[57].

[56] O hedonismo, de acordo com Reale e Antiseri (1990), é uma concepção ético-filosófica que estabelece uma associação entre o prazer (ou bem-estar) e a felicidade. Essa concepção, segundo os autores, remonta ao filósofo Epicuro na Grécia Antiga e, ao longo dos séculos, sofreu diversas ramificações, de modo que, atualmente, poderíamos falar em diferentes concepções hedonistas. Tais concepções, por sua vez, distinguem-se devido ao modo como interpretam o conceito de "prazer". Nos dois polos extremos, teríamos: o "hedonismo vulgar", que associa a felicidade à satisfação dos prazeres do corpo (alimentação, sexo *etc*) e o "hedonismo filosófico", tal como o defendido por Epicuro, que estabelece uma hierarquização entre os prazeres do corpo, da alma (amizade) e do intelecto (o autoconhecimento e a ciência) e argumenta que a felicidade consiste em atingir um autodomínio que permita ao indivíduo o cultivo dos prazeres mais elevados, como a amizade e a busca pelo conhecimento. Com relação à personagem Jules, a versão do hedonismo que ela vem a praticar é a mais vulgar, restringindo-se à tentativa de satisfação dos prazeres do corpo, em especial, através do sexo.

[57] No original: "*Amerigo mi faceva male, era nudo sul mio corpo di quindici anni, anche lui nudo con il suo corpo di diciotto e quel suo coso di uomo che sforzava di entrare in me. [...] Lui ora si è messo in testa di farmi male con il suo coso di ragazzo. Io non ne avevo mai visto, mi faceva ridere quando toccavo lì tra le sue gambe, era un coso che si muoveva*" (Milani, 2007, p. 119-20).

Na continuação da passagem anterior, através das metáforas "ninho" e "cobra" (em italiano, *nido* e *serpente*, respectivamente), observamos as descobertas que Jules faz sobre seu corpo e o de Amerigo durante os momentos de intimidade entre ambos:

> Eu lhe disse: - Que é que você tem aí, uma cobra? Sempre tinha pensado que fosse isso, mas era curta e grossa e as cobras são compridas e finas. Se aquilo era uma cobra, era uma cobra de uma raça especial. Amerigo diz que é uma cobra que procura o ninho [...]. Amerigo me disse que o ninho tinha-o eu, e por isso ele procura e quer entrar. [...] Com este conhaque que me queima por dentro, abro as pernas e sinto o desejo de que Amerigo empurre. [...] Amerigo empurra sempre, mas a cobra dele não consegue entrar. (Milani, [s. d.], p. 140-1)[58].

Após Amerigo, outras experiências heterossexuais são vivenciadas pela protagonista a partir dos seus dezessete anos: o amor platônico pelo amigo Camillo, dois anos mais jovem que Jules (tópicos 2 e 3 da Parte II); as relações com Luciano, irmão mais velho de Camillo (tópicos 5 e 6 da Parte II); o episódio da importunação sexual e os seguidos encontros com o oficial Orlando, que, na trama, era um secretário do governo de Mussolini (tópicos 20 e 21 da Parte II); as relações com o professor de Filosofia Lombardi (tópicos 27 e 28 da Parte II); e o caso com Marco, um homem com cerca de 40 anos, já casado e com filhos (tópicos 14 e 15 da Parte III).

Ressalta-se que, no desenvolvimento do enredo, Jules já está noiva de Lorenzo quando tem as experiências com Amerigo e os demais. Sobre Lorenzo, ela o conhece desde os dez anos de idade, sendo ele cinco anos mais velho, como narrado no tópico 12 da Parte I. Por sua vez, o noivado deles é mencionado pela primeira vez no tópico 15 da Parte I, quando os dois tinham, respectivamente, 13 e 18 anos.

A configuração de alguns personagens da narrativa, servem para mostrar a incompatibilidade entre a **alma** de Jules e o **mundo exterior**. No caso dos noivos, ambos têm ideais opostos acerca, por exemplo, do matrimônio e reprodução. Enquanto Lorenzo sonha em casar e ter filhos, Jules reflete sobre o casamento tradicional como uma prisão metafórica e um mecanismo para sufocar os seus sonhos, que estão distantes e são hostilizados pela realidade que a cerca.

---

[58] No original: *"Io gli dissi: 'Che cos'hai, un serpente?' Avevo sempre pensato che lo fosse, ma era corto e grosso, i serpenti sono lunghi e sottili, Se quello era un serpente, era un serpente di una razza speciale. Amerigo dice che è un serpente che cerca il nido [...]. Amerigo mi ha detto che il nido ce l'ho io, per questo lui fruga e vuole vedere di entrare. [...] Con questo cognac che mi scalda dentro, anche ora apro le gambe, e sento il desiderio di Amerigo che spinge. [...] Amerigo spinge ogni volta, ma il suo serpente non può entrare*" (Milani, 2007, p. 120).

Como narrado no tópico 12 da Parte I, Lorenzo, em 1940, cerca de dois anos após o início do noivado com Jules, é convocado para a guerra e precisa, portanto, adiar seus planos de casamento. Ela, por sua vez, sente-se aliviada, já que não consegue externalizar para Lorenzo suas objeções com relação aos planos dele. Nesse momento da trama, é possível observarmos a caracterização de Jules como uma personagem que está diante de **mundos** antagônicos e precisa escolher em qual deles quer viver. No trecho a seguir, trazemos um dos diálogos que os noivos trocavam durante a guerra, no qual é feita menção a Franco:

> Quando Lorenzo me escrevia sobre a guerra, falava muitas coisas a respeito de Franco. – Está na minha divisão – dizia – Tornamo-nos muito amigos. É veneziano. Muito simpático. Eu me interessava vagamente pela figura de Franco, por tudo o que Lorenzo escrevia sobre ele. Na verdade, ficava um pouco aborrecida. Muitas vezes era por causa dos elogios de Franco, que fazia isto, que fazia aquilo, que era bem visto e que merece promoção. **Eu estava longe do mundo dos homens, quero dizer, de homens como Franco ou Lorenzo, ou como os outros amigos mais jovens** que eu tinha em Veneza e que não tinham ido para a guerra (Milani, [s. d.], p. 20, grifo nosso)[59].

É através de Lorenzo, como vimos na citação anterior, que ela conhece Franco, que, posteriormente, também passa a ser amigo dela. Porém, no mesmo período em que Jules e Lorenzo estão noivos, ela manterá simultaneamente um relacionamento amoroso com Franco. Ainda na passagem anterior, destacamos a frase em que Jules se sente "longe do mundo dos homens" (**mundo exterior)** e cita exatamente os homens com quem ela estava se relacionando, Lorenzo e Franco, o que pode ser interpretado como se a protagonista avaliasse que os seus relacionamentos heterossexuais não satisfazem por completo os anseios de sua **alma**. É interessante ressaltar que Jules, durante toda a narrativa, trava uma luta entre os valores de uma sociedade cristã, patriarcal e heterossexual, de um lado, e os seus próprios valores, de outro lado, que estão em construção, já que o romance relata os acontecimentos de sua primeira juventude.

Voltando a falar sobre a simbologia dos números (3 e 7), trazemos agora o trecho em que Jules espera o telefonema de Franco (tópico 8 da Parte I): "Durante três dias não telefonou. Foram três dias do mês de maio. Eu o tinha conhecido no dia sete daquele mês e depois me

[59] No original: "*Quando Lorenzo mi scriveva dalla guerra, spesso parlava di Franco. "È nel mio reparto" diceva. "Siamo diventati molto amici. È veneziano. È molto simpatico. Io mi interessavo vagamente. Alla figura di Franco, a tutto quello che di lui scrivevaa Lorenzo. Ne ero anzi un poco seccata. Troppe volte c'erano gli elogi di Franco, che faceva questo, che faceva quest'altro, che era ben visto e si era meritata una promozione.* ***Io ero lontana dal mondo degli uomini, intendo dire dagli uomini come Franco e Lorenzo, o come gli altri amici più giovani*** *che avevo a Venezia e che non erano andati in guerra"* (Milani, 2017, p. 23, grifo nosso).

convenci de que o sete dava sorte, se era sorte tê-lo conhecido" (Milani, [s. d.], p. 15)[60]. Outro trecho, também referente ao número 7, é a data de seu aniversário, sete de dezembro (tópico 2 da Parte III):

> A guerra tinha terminado havia três anos, no dia sete de dezembro eu completaria vinte e quatro anos e naquele mesmo dia me casaria com Lorenzo. Tinha me formado em Cà Foscari em Línguas e Literaturas Estrangeiras um mês antes daquele vinte e cinco de agosto [...], e agora não tinha mais nada que fazer, nada que me interessasse. [...] Naquele vinte e cinco de agosto, pensando em mim mesma, ou melhor, não pensando em nada, assim debruçada à janela, vi o vazio dentro de mim. Era uma sensação extraordinária. (Milani, [s. d.], p. 190-1)[61].

A data em que Jules conhece Franco é dia 07 de maio. O triângulo amoroso que se forma é importante para o enredo e para a configuração da protagonista, que, a essa altura, já está com 23 anos. A atração sentida por Franco é forte desde o primeiro encontro e a vida de Jules passa a girar a partir do rapaz, como pode ser visto no trecho em que ela, após tê-lo conhecido, relata a expectativa ao esperar um telefonema dele, que não vem:

> **Que me importa, no fundo, que Franco não me tenha telefonado por três dias depois do dia sete do mês de maio?** Eu estudava nos meus livros e desenhava Mouro. Tinha uma familiaridade de anos com Mouro, que tinha sido o meu único gato durante aquele longo período. Sim, era verdade que também tinha Lorenzo aqueles anos, tinha-o até desde muitos anos antes. (Milani, [s. d.], p. 18-9, grifo nosso)[62].

As experiências vivenciadas e contadas pela protagonista correspondem a relações inapropriadas para o contexto social e religioso retratado na narrativa e que fazem a própria personagem se questionar sobre suas próprias atitudes, vivenciando uma mistura entre remorso e aceitação. Mais à frente (tópico 31 da Parte III), Jules, começa a pensar em como ficaria seu

---

[60] No original: "*Per tre giorni non telefonò. Furono tre giorni del mese di maggio. L'avevo conosciuto il sette di quel mese e poi mi convinsi che il sette portava fortuna, se fortuna era l'averlo conosciuto"* (Milani, 2017, p. 20).
[61] No original:*"La guerra era finita da tre anni, il sette dicembre io avrei compiuto ventiquattro anni e in quello stesso giorno avrei sposato Lorenzo. Mi ero laureata a Ca' Foscari in lingue e letterature straniere un mese prima di quel venticinque agosto [...], e ora non avevo più niente da fare, nulla che mi interessasse. [...] Quel venticinque agosto, pensando a me stessa, o meglio non pensando nulla, mentre ero affacciata alla finestra, vidi il vuoto dentro di me. Era una sensazione straordinaria"* (Milani, 2007, p. 162).
[62] No original: "***Che cosa mi importa in fondo, se Franco non telefonò per tre giorni, dopo il giorno sette del mese di maggio?*** *Studiavo sui miei libri e disegnavo Moro. Avevo una consuetudine di anni con Moro, era stato il mio unico gatto per quei lunghi anni. Sì, è vero, io avevo anche Lorenzo in quegli anni, lo avevo anzi da molti anni prima."* (Milani, 2017, p. 9-10, grifo nosso).

noivado com Lorenzo, após este vir a saber de sua relação com Franco. Sobre isto, Jules narra sua reflexão como se estivesse travando um diálogo com Lorenzo:

> 'Não sou mais virgem', queria dizer-lhe. Mas o que aconteceu hoje não tem importância nenhuma. Eu nunca o fui, havia anos que não o era. Desde quando Lia me ensinou várias coisas, desde quando experimentei muitas coisas em mim, desde quando tirei Amerigo de Serafina, ou disse coisas absurdas sobre o padre Dario ... ou então recentemente, há poucos meses, quando estava no automóvel com Marco e experimentei um estranho prazer naqueles contatos. Sabe, Lorenzo, você não perde nada em me deixar partir. Não sou a criatura que lhe convém, a mulher para você. Você tem outros ideais, limitados talvez, mas ideais [...]. Podia casar com você, mentir-lhe, e você acreditaria na felicidade, mas não posso, tenho medo das consequências, dos dias que virão [...]. (Milani, [s. d.], p. 262-3)[63].

Como dito, Franco passa a despertar em Jules uma atração que ela mesma não sabe explicar. Por isso, o triângulo amoroso se forma. Porém, após Franco demonstrar que, assim como Lorenzo, ele também tem planos de construir uma família ao lado de Jules, a protagonista parece perder o interesse em seu *affair*. No entanto, é exatamente com Franco que Jules tem sua primeira relação heterossexual consumada, como veremos na seção seguinte.

3.3.5 A revelação do 25 de agosto: o encontro com Siro e o desfecho do enredo

Após sermos conduzidos pela jornada de Jules entre os anos de 1938 a 1949, os últimos tópicos da Parte III são dedicados à revelação final da trama. A protagonista, inicialmente, relata o que havia ocorrido na véspera de 25 de agosto, acontecimento que se relaciona à perda da sua virgindade com Franco:

> No dia anterior àquele vinte e cinco de agosto eu ainda tinha estado com Franco. Fechados no seu quarto, tínhamo-nos aturdido com beijos naquela hora quente da tarde e, finalmente, tínhamos perdido a cabeça. Digo assim para explicar o que sucedeu, mas **eu na realidade nunca perdi a cabeça. Mesmo nos momentos mais íntimos eu estava demasiado atenta a mim mesma,**

[63] No original: *"'Non sono più vergine', avrei voluto dire. 'Ma quello che è successo oggi non conta proprio nulla. Io non lo sono stata mai, da anni non lo ero. Da quando Lia mi ha insegnato molte cose, da quando molte cose ho esperimentato su di me, da quando portavo via Amerigo a Serafina, o dicevo cose assurde su padre Dario... oppure recentemente, mesi fa, mentre stavo in macchina con Marco, e avevo uno strano gusto in quei contatti. Vedi, Lorenzo, tu non perdi niente a lasciarmi andare. Non sono la cratura adatta a te, la moglie per te. Tu hai altri ideali, limitatai forse, ma sempre ideali. [...] Potrei sposarti, mentirti, e tu crederesti alla felicità, ma non posso farlo, ho paura delle conseguenze, dei giorni che verranno [...]' "* (Milani, 2007, p. 219).

> **demasiado atenta a escutar dentro e fora de mim.** (Milani, [s. d.], p. 256, grifo nosso)[64].

O primeiro ponto a ser destacado na citação anterior é a caracterização psicológica de Jules aos vinte e três anos de idade. Contrastando com a personagem insegura e influenciável da adolescência, agora, a protagonista apresenta-se decidida e segura. Pode-se interpretar que, nesse momento, ela havia adquirido seu autoconhecimento, sendo capaz de discernir entre o que ocorre dentro (sua **alma**) e fora dela (o **mundo**) e, na sequência, o autodomínio, sendo capaz de escolher conscientemente suas ações, sem se render a influências externas.

Outro ponto importante da citação é o que ocorre entre a protagonista e Franco na véspera de 25 de agosto. Até essa data, Jules nunca tinha experienciado a consumação do ato sexual com um homem, pois, em todas as suas relações heterossexuais relatadas, a conjunção carnal propriamente dita nunca havia sido realizada, tal como fica explicitado na primeira consulta de Jules com um ginecologista, que é narrada nos tópicos 24 e 25 da Parte III. Na ótica do enredo, a revelação mencionada causa uma surpresa para o público, pois, levando-se em conta todos os relatos da narradora até então, se supunha que ela não era mais virgem. Porém, é somente em 24 de agosto de 1948 que a protagonista, pela primeira vez no enredo, consuma o ato sexual com um homem, perdendo a virgindade exatamente com o amigo do seu noivo, acontecimento narrado entre os tópicos 28 e 30 da Parte III. Na continuação da citação anterior, temos a descrição da relação:

> Fechados no seu quarto, tínhamo-nos aturdido com beijos naquela hora quente da tarde e, finalmente, tínhamos perdido a cabeça. [...] Sentia Franco em cima de mim; ele estava como no mar, e eu queria a todo custo alcançar o prazer que nunca tinha alcançado com um homem. [...] Assim, de repente, naquela tarde ele perdeu a cabeça, senti-o forte como nunca estivera nas vezes anteriores, um homem rijo querendo com violência a sua mulher, trespassando-a, senão até o fundo, até as fibras mais secretas, mais escondidas, onde se pode criar uma nova vida, dar consistência a um outro ser. E eu queria com ele a mesma coisa, queira-a com todo o meu ser. (Milani, [s. d.], p. 256-60)[65].

---

[64] No original: "*Il giorno prima di quel venticinque agosto ero stata ancora da Franco. Chiusi nella sua stanza, ci eravamo storditi baciandoci in quelle ore calde del pomeriggio, e avevamo finalmente perduto la testa. Dico così per spiegare quello che successe, ma* ***in fondo io la testa non la perdetti mai. Anche nei momenti più intimi, ero troppo vigile a me stessa, troppo atenta a scrutare in me e fuori di me****"* (Milani, 2017, p. 214, grifo nosso).

[65] No original: "*[...] Chiusi nella sua stanza, ci eravamo storditi baciandoci in quelle ore calde del pomeriggio, e avevamo finalmente perduto la testa. [...] Sentivo Franco su di me, egli stava come nel mare, e io volevo a tutti i costi raggiungere il piacere che mai avevo raggiunto con un uomo. [...] Così, improvvisamente, in quel pomeriggio egli perdette la testa, lo sentii che era forte come mai le volte precedenti, un uomo teso a volere con prepotenza la sua donna, a trafiggerla, sino in fondo, nelle fibre più segrete, più nascoste, dove si può creare una nuova vita, dare consistenza a un altro essere. Anch'io volevo con lui la stessa cosa, la volevo con tutta me stessa"* (Milani, 2007, p. 214-7).

Vale ressaltar que, antes de consumado o ato sexual com o seu amante (tópico 29 da Parte III), Jules pergunta para si própria se conseguirá sentir algo com Franco e se com ele conseguirá fazê-la sentir-se completa (**alma**). Mas apesar da concretização do ato sexual com um homem – algo que ela passou a desejar após suas experiências homoafetivas com Lia e de autoprazer – e com o homem que ela própria escolheu, Jules fica desapontada com a experiência e percebe que isto também não é o que sua **alma** vinha buscando. Entre o final do tópico 30 e o início do tópico 31, ela reflete:

> Naquele momento que me pareceu eterno, doloroso e maravilhoso, rezei a Deus que me concedesse o prazer, pedi-lhe o abandono dos sentidos e da alma, o furioso prazer, o irresistível prazer que em outras ocasiões eu havia intuído mas não alcançado, e somente visto, sentido, espiado nos rostos do homem que estava comigo, nas frases truncadas, nos gritos inarticulados. Deus não me ouviu. [...] E assim voltei para casa mortalmente cansada, mortalmente vazia. "A virgindade", dizia comigo mesma, "a tola virgindade constatada pelo próprio médico agora está destruída [...]. Mas que foi que eu consegui? Agora sei que não posso mais nada, os meus sentidos estão entorpecidos, não arderão mais". [...] Eu estava tão cansada, tão exausta. O corpo pesava-me, o coração pesava-me; a minha alma, para onde tinha ido a minha alma? (Milani, [s. d.], p. 260-1)[66].

Após o episódio com Franco no dia 24 de agosto, Jules inicia uma série de autorreflexões. Enquanto pensa, ela caminha pelas ruas da cidade e, em um dado momento, já na tarde do dia 25 de agosto (tópico 26 da Parte III), ela vai em direção a um local onde fica a denominada "Árvore do Diabo" e encontra um jovem rapaz. Após uma breve conversa, o desconhecido a convida para ir ao barracão onde ele trabalha, enfatizando que lá não há ninguém. Ela aceita o convite do jovem Siro e o acompanha ao local proposto, cena que será continuada no tópico 32.

No enredo, a Árvore é um local repleto de rumores, pois supostamente havia ocorrido suicídios de namorados no local. É significativa a alegoria desta passagem, pois a Árvore do Diabo – que, metaforicamente, remeteria à Queda de Adão e Eva do Paraíso – pode ser interpretada como simbolizando a renúncia de Jules à religião: entre a vida sob os preceitos

[66] No original: "*In quell'attimo che mi parve eterno, doloroso, e meraviglioso, pregai a Dio di concedermi la gioia, gli chiesi l'abbandono dei sensi e dell'anima, il furioso piacere, il violento piacere, l'irresistibile piacere che altre volte avevo intuito ma mai raggiunto, e soltanto visto, sentito, spiato nei volti di chi mi era stato accanto, nelle frasi tronche, nei gridi inarticolati. Dio non mi ascoltò. [...] Così ero ritornata sola, mortalmente stanca, mortalmente vuota. 'La verginità', dicevo a me stessa, 'la sciocca verginità constatata anche dal medico, ora è distrutta. [...] Ma che cosa mai ho raggiunto? Adesso so che non posso fare più nulla, i miei sensi sono intorpiditi, non bruceranno mai'. [...] Erro così stanca, così sfinita. Il mio corpo mi pesava, il mio cuore mi pesava; e l'anima, dov'era fuggita la mia anima?*" (Milani, 2007, p. 217-8).

católicos (Deus) e a vida transgredindo tais preceitos (o Diabo), ela escolhe o segundo caminho. Mais adiante na narrativa (entre o final do tópico 32 e o início do tópico 33 da Parte III), Jules narra o momento em que ela e Siro tem a relação sexual:

> Excitado, transtornado, Siro agora passava-me as mãos debaixo do vestido e eu deixava-lo fazer [...]. Tinha aberto o macacão e como uma flor selvagem, arrogante, indócil e brutal, eis que eu vi o seu sexo erguer-se, vir ao meu encontro, enquanto eu esperava, surda à razão, rebelde à moral, agora irresistivelmente atraída, perdidamente dominada pelo desejo [...]. Com as roupas descompostas, amarrotadas, sujas, eu estava naquela espécie de cama, toda suada, ainda não refeita do sofrimento que havia invadido a minha alma [...]. (Milani, [s. d.], p. 266-7)[67].

Assim como na relação com Franco no dia anterior, Jules também não experimenta com Siro a satisfação que ela buscava:

> Ainda naquele contato com aquele rapaz que eu nunca tinha visto antes não tinha sentido nada, não tinha tido a revelação do que o amor físico pode representar para um ser humano, para uma criatura sensível. [...] naquele momento eu não experimentei nada senão aquele desgosto pesado, aquele terrível desespero. (Milani, [s. d.], p. 267)[68].

Após a consumação do ato com Siro e a nova frustração sentida por Jules (**alma**), acompanhada de um "desgosto pesado" e de um "terrível desespero", ocorre uma reviravolta no enredo: a narrativa sugere que a protagonista teria cortado o órgão sexual do jovem. Pela narração, não se pode afirmar se este crime realmente aconteceu ou foi imaginado, pois a própria Jules diz não ter consciência se se tratava de um pensamento ou se realmente ela o havia praticado. A seguir, tem-se o trecho em que Jules pega um canivete no bolso de seu vestido e utiliza o objeto cortante para supostamente ceifar o órgão genital de Siro:

> Tinha nas mãos aquele canivete; não sei como o tinha encontrado no bolso do meu vestido, como não se tinha perdido, caído ao chão. Abri-o e, impelida por

---

[67] No original: *"Eccitato, sconvolto, Siro ora mi frugava com le mani sotto l'abito, e io lasciavo fare [...]. Si era slacciato la tutta, e come um fiore malvagio, prepotente, indocile e brutale, ecco che io vidi il suo sesso ergersi, venirmi encontro, mentre anch'io aspettavo, sorda ala ragione, ribelle ala morale, ormai irresistibilmente attratta, perdutamente dominata dal desiderio [...]. Con le vesti scomposte, spiegazzate, sporcate, stavo su quella specie di letto, tutta in sudore, non riavutami ancora dalla sofferenza che aveva invaso la mia anima [...]*" (Milani, 2007, p. 222).

[68] No original:*"[...] Anche in quel contatto con quel ragazzo mai visto prima, non avevo sentito nulla, non avevo avuto la rivelazione di quello che l'amore fisico può rappresentare per un essere umano, per una creatura sensibile. [...] in quello stesso attimo io non provavo niente, se non quel pesante disgusto, quella terribile disperazione"* (Milani, 2007, p. 222-3).

> uma fúria que me aterrava, mas que me incitava a fazer qualquer coisa de definitivo, comecei como uma louca a vibrar golpes àquele sexo de rapaz, àquele mole intricado de nervos e carne, que pouco antes me tinha possuído. [...] E o sangue esguichava, e eu, agora em pé, continuava a cortá-lo, a golpeá-lo, ou **talvez fosse tudo um sonho**, **uma fantasia** da minha mente doente. (Milani, [s. d.], p. 270, grifo nosso)[69].

A dúvida sobre se Jules realmente teria desferido os golpes de faca no órgão genital do jovem advém da forma como a protagonista narra a agressão a Siro, utilizando-se das expressões "talvez fosse tudo um sonho" ou "uma fantasia", que sugerem a dúvida de Jules quanto à realidade dos golpes desferidos contra o jovem ou se tratou-se apenas de um sonho ou ainda uma vontade não externalizada de cometer tal ato. Desfechando o romance, vem o trecho em que Jules relata o sentimento que experimentou após a cena (real ou imaginária) com a personagem Siro:

> Caminhava agora mais composta, em direção à árvore do diabo, tinha na mão o canivete, mas quando cheguei lá deixei-o cair. – Não gravarei na casca nenhum nome – disse em voz alta. – Eu não conheço nenhum. **E agora que tinha decidido isto, fui invadida por uma paz extraordinária, quase uma beatitude. Estava como que resignada, aceitava o meu destino.** Sabia o que me esperava [...]. Caminhava por força de inércia, porque as pernas me levavam, um passo atrás do outro. Cheguei a San Nicolò, fui até a prancha de Santa Maria Elisabetta. Havia poeira, de onde podia vir? "Talvez Siro tenha desmaiado, talvez morra de perda de sangue", surpreendi-me a pensar. "Ou talvez me siga e vá denunciar-me; serei presa." – Ele não sabe o meu nome – disse, e quase me alegrei. – Direi que é um louco. **Continuei andando como se só a estrada me interessasse, e a água da laguna que ficava à direita, uma água calma, pesada, imóvel sob o sol.** "Vou para Veneza, vou para casa, volto a Santa Croce", dizia a mim mesma. "Esta noite Moro virá deitar-se sobre os meus pés." **Lá em cima, no último passadiço, havia um pouco de vento. Fui para lá e mantive o olhar fixo à frente, forçando-me a não me voltar para trás.** (Milani, [s. d.], p. 270-1, grifo nosso)[70].

---

[69] No original: *"Avevo tra le mani quel temperino, non so come l'avessi ancora ritrovato nella tasca del mio vestito, come non si fosse perduto, caduta a terra. Così lo aprii, e spinta da una furia che mi atteriva, ma che mi portava avanti a fare qualcosa di definitivo, presi a vibrare all'impazzata colpi su quel sesso di ragazzo, su quel floscio intrico di nervi e di carne, che poco prima mi aveva posseduto. [...] E il sangue che sgorgava, mentre io ormai in piedi, continuavo a straziarlo, a colpirlo,* ***o forse era tutto un sogno, una fantasia*** *della mia mente malata..."* (Milani, 2007, p. 225, grifo nosso).

[70] No original: "*Caminhava ora più composta, verso l'albero del diavolo, tenevo sempre il temperino in uma mano, ma quando giunsi laggiù lo cadere a terra. – Non indicerò sulla corteccia nessun nome – dissi a voce alta. – Io non conosco nessuno.* ***E adesso che avevo deciso questa cosa, una straordinaria pace, quasi una beatitudine, scese dentro di me. Ero come rassegnata, accettavo il mio destino.*** *Sapevo quello che mi aspettava; conoscevo già la profonda malinconia, l'inevitabile malinconia, che da quel momento in avanti non mi avrebbe più lasciata. Camminavo per forza d'inerzia, perché le gambe mi portavano, un paso dopo l'altro. Raggiungevo San Nocolò, andavo verso il pontile di Santa Maria Elisabetta. C'era polvere, da dove mai veniva? "Forse Siro è svenuto, forse potrebbe morire dissanguato" mi sorpresi a pensare. "Oppure mi insegue, andrà a denunciarmi, mi arresteranno". "Non sa il mio nome" quasi mi rallegrai. "Dirò che è un pazzo".* ***Continuavo ad andare, come***

A pergunta "quem é Jules?", embora não seja feita textualmente, reaparece de forma implícita neste momento final da trama. É como se, somente agora, ela tivesse alcançado a sabedoria para poder responder a sua principal indagação existencial. Em suas últimas palavras no romance, a protagonista diz textualmente: "mantive o olhar fixo à frente, forçando-me a não me voltar para trás" (Milani, [s. d.], p. 271). Esta frase da personagem, de um lado, pode parecer enigmática. Contudo, se observarmos a trajetória de Jules e considerarmos que a protagonista tem um passado de **conflitos** internos referentes à sua identidade, podemos interpretar o "olhar fixo à frente" como simbolizando a resolução interna de tais **conflitos** através da decisão que ela toma no dia 25 de agosto, quando ela revolta-se e enfrenta as convenções da sociedade cristã, patriarcal e heterossexual, encontrando uma paz extraordinária (*una straordinaria pace*) ao cortar metaforicamente os padrões morais dessa sociedade conservadora.

A interpretação apresentada sobre Jules neste Capítulo a exclui do 1º tipo de personagem romanesca formulado por Lukács, pois, como demonstrado, a protagonista tem consciência da existência do **conflito** entre sua **alma** e o **mundo** à sua volta. Neste sentido, podemos excluir as hipóteses de trabalho 1, 2 e 3, uma vez que as três assumem Jules como pertencente ao Idealismo Abstrato, o que se verificou não ser procedente acerca da configuração da personagem analisada.

---

soltanto la strada mi interessasse, e l'acqua della laguna che era a destra, un'acqua calma, pesante, immobile sotto il sole. *"Vado a Venezia, vado a casa, ritorno a Santa Croce" dicevo a me stessa. "Stasera Moro verrà a sdraiarsi sui miei piedi".* ***Salii sulla motonave con un sospiro che mi dilatò il petto. In alto, sull'ultimo ponte, c'era un pò di vento. Vi andai e tenni lo sguardo fisso in avanti, costringendomi a non voltarmi indietro****"* (Milani, 2017, p. 225-6, grifo nosso).

CAPÍTULO 4

O ROMANCE *A SERPENTE E A FLOR*

Assim como desenvolvido no capítulo anterior, no qual apresentamos, primeiramente, aspectos sobre a vida e obra de Milena Milani, e, depois, realizamos a análise interpretativa do romance *La ragazza di nome Giulio*, no presente capítulo, também iniciaremos apresentando algumas informações biográficas acerca de Cassandra Rios (**tópico 4.1**). Na sequência, apresentaremos a repercussão relacionada à publicação e recepção de algumas de suas obras, em especial, do romance *A serpente e a flor* (**tópico 4.2**), e, depois, realizaremos a análise interpretativa da obra supracitada (**tópico 4.3**).

4.1 VIDA E OBRA DE CASSANDRA RIOS

Cassandra Rios, cujo nome de batismo é Odete Rios Pérez Perañez González Hernández Arrelano, nasceu em 1932, na cidade de São Paulo. De acordo com Estevam Silva (2024), ela pode ser considerada a primeira escritora brasileira a tratar em seus romances sobre o lesbianismo. Antes de se dedicar à escrita de romances, em sua adolescência, ainda na primeira metade da década de 1940, Cassandra Rios escrevia crônicas, contos e poemas e, aos 14 anos, chegou a ser premiada em um concurso organizado pelo jornal paulista *O Tempo* (Silva, 2024).

Dois anos depois, com apenas 16 anos de idade, ela publica seus dois primeiros romances, *A Volúpia do Pecado* (1948) e *Carne em Delírio* (1948). A partir da data mencionada, ela segue uma intensa produção literária, tendo escrito entre 1948 até 1981 mais de cinquenta livros. Se aos 19 anos, Rios já havia publicado quatro romances – os dois já citados, em conjunto com *Eudemônia* (1949), *O Gamo e a Gazela* (1951) –, em 1952, com 20 anos, ela atinge a impressionante marca de quatro romances publicados em menos de doze meses: *O Bruxo Espanhol* (1952); *A Lua Escondida* (1952); *A Sarjeta* (1952); e *A Paranóica* (1952).

O feito de 1952 será superado em 1965, quando a artista conclui, além de *A Serpente e a Flor*, mais cinco romances: *Uma Mulher Diferente* (1965); *Macária* (1965); *Tessa, a Gata* (1965); *Um Escorpião na Balança* (1965); e *Veneno* (1965). Essa produtividade artística será interrompida em 1981, com a publicação de *Eu Sou uma Lésbica*, de modo que Rios passará

mais de quinze anos sem um novo romance, até a publicação de *Entre o Reino de Deus e o Reino do Diabo* (1997).

Além dos seus mais de cinquenta romances, Rios também escreveu duas autobiografias. A primeira é *Censura: Minha Luta, Meu Amor* (1977), que fala sobre suas três primeiras décadas de carreira como escritora e ainda aborda os processos e a perseguição praticada pelos órgãos oficiais contra suas obras e contra a própria artista. Já a segunda chama-se *MezzAmaro: Flores e Cassis* (2000), tendo sido publicada dois anos antes do falecimento da escritora.

Com relação às temáticas abordadas nos romances de Rios, a que predomina é sem dúvida a temática vinculada às "relações amorosas e sexuais entre mulheres", descritas através de cenas explícitas e com o uso de uma linguagem "simplista, pouco refinada e de forte apelo popular" (Silva e Borges, 2020, p. 194-5). Tais características fizeram com que Cassandra Rios, ao lado de Adelaide Carraro, fossem consideradas pejorativamente as duas maiores pornógrafas da literatura brasileira (Amaral, 2017).

Como investigado nos estudos de Londero (2016) e Amaral (2017), o título de pornógrafa e o estilo literário com pouco rebuscamento repercutiram diretamente na estigmatização tanto das obras quanto da própria artista, de tal modo que Cassandra Rios passou a ser sinônimo de "subliteratura" e ficou praticamente ignorada dentro do meio acadêmico brasileiro até o final da década de 2000, como mencionado nas Considerações Introdutórias da Tese. Entre a crítica especializada e os próprios artistas nacionais, Rios também era bastante subapreciada. A título de nota, "Jorge Amado foi um dos poucos que reconheceram o valor da arte de Cassandra, defendendo que a escritora era uma 'mestra no ofício do romance'" (Silva, 2024, s. p.). Contudo, as pesquisas atuais, que abrangem as áreas da Literatura e das Ciências Humanas em geral, passam a enxergar horizontes estético-socias mais amplos dentro da produção literária da artista brasileira.

Andressa Silva e Luciana Borges observam que algumas obras da autora, citando especialmente dois dos seus primeiros romances, *A Volúpia do Pecado* (1948) e *Eudemônia* (1949), para além da literatura pornográfica, podem ser interpretadas a partir de uma perspectiva sociológica, pois "questionam o padrão heterossexual das relações amorosas" dentro de seu contexto histórico, dando "visibilidade aos afetos entre mulheres lésbicas" e procurando representar "seus corpos para além do desejo masculino" (Silva; Borges, 2020, p. 193). Neste sentido, a relevância de Rios ultrapassaria o campo exclusivamente artístico, uma vez que algumas de suas obras, ao darem o devido reconhecimento social a certos grupos

excluídos, atuam também na defesa e na legitimação dos interesses de tais grupos, como o das mulheres homoafetivas e, mais amplamente, o da comunidade LGBTQIAP+.

A suposta repetição temática dos romances da autora, sintetizada pelo título de "pornografia lésbica", também pode ser contestada, pois, apesar do predomínio do homoerotismo feminino, há, por parte da autora, uma tentativa de experimentação com novas linhas temáticas através de alguns de seus enredos. Como ilustração, citaremos três desses exemplos na sequência.

No romance *A Paranoica* (1952), a autora se enverada pela linha da psicologia. Aqui, a protagonista Ariella se configura como a personificação da paranoia, isto é, um transtorno de personalidade que vai desde o simples desequilíbrio dos processos de pensamento até o delírio (Calazans; Reis, 2014). De acordo com Morais e Camargo (2020), no referido romance, temos a caracterização de uma personagem que possui ideias consideradas por outros personagens da narrativa como sendo absurdas, megalomaníacas e narcisistas, assumindo condutas das mais despropositadas, ora deprimida, ora em estado de êxtase. Ariella, através de seus processos mentais, procura justificar os seus atos e opiniões, o que conduz o público leitor do romance a questionar-se se, no caso da protagonista, existe realmente uma complicação patológica ou ela seria apenas uma pessoa incompreendida pelo **mundo** à sua volta.

Em outro romance de Rios, intitulado *As Mulheres dos Cabelos de Metal* (1971), desenvolve-se uma história de ficção científica. Na obra, é narrada a saga de mulheres que invadem o planeta para conquistá-lo. Essas invasoras, por meio de alterações genéticas, conseguem criar outras mulheres semelhantes a elas. Dentro da configuração da narrativa, ninguém consegue resistir ao poder mental destas personagens, de modo que suas ordens são cegamente obedecidas, até que uma dessas mulheres de cabelos de metal e um homem terráqueo apaixonam-se e, juntos, tentam destruir o plano das invasoras.

Finalmente, o próprio romance que analisaremos neste capítulo não se restringe à temática do homoerotismo feminino, como veremos na sequência. Desde o início do enredo, quando a personagem Renata foge do seu casamento até a cena final, toda a trama é construída com elementos de uma narrativa policial, de modo que várias peças de um misterioso quebra-cabeça vão sendo apresentadas ao longo dos capítulos do romance, até que, no décimo sexto – e último – capítulo, todos os mistérios são revelados através de uma grande reviravolta no enredo.

Devido a essa riqueza inserida na produção literária de Cassandra Rios, atualmente, alguns estudiosos, como os já citados Londero (2016), Amaral (2017) e Silva e Borges (2020),

advogam uma abertura do meio acadêmico brasileiro para as pesquisas sobre os romances da artista, posição esta que corroboramos nesta Tese de Doutorado.

4.2 PUBLICAÇÃO E RECEPÇÃO DOS ROMANCES DE CASSANDRA RIOS

O caso da publicação e recepção de *A Serpente e a Flor* é muito parecido com o de vários outros romances de Cassandra Rios: ao serem publicados, foram ignorados pelo meio acadêmico; contudo, obtiveram sucesso de público, tendo inúmeros exemplares vendidos; e, finalmente, alguns desses romances, como o que analisamos neste trabalho, foram alvo de processos judiciais e acabaram sendo oficialmente censurados pelo Estado, ficando proibidos de serem comercializados ou republicados.

Com relação a Cassandra Rios, é importante destacar que os seus problemas com a censura começam bem antes do Regime de 1964: ainda em 1946, a escritora brasileira procurou editoras em São Paulo e todas se recusaram a publicar o seu primeiro romance[71], que foi custeado de forma independente, com dinheiro emprestado por sua mãe; durante o segundo governo de Getúlio Vargas (1951-1954), Rios foi denunciada, acusada de atentar contra a moral através dos seus primeiros romances, e enfrentou a sua primeira condenação, sendo sentenciada a um ano de prisão domiciliar; já no governo de Juscelino Kubistchek (1956-1961), a montagem de *A Mulher Proibida*, peça teatral baseada no romance *Eudemônia*[72], foi proibida pelas autoridades em 1959; finalmente, no governo de João Goulart (1961-1964), oito livros da autora vieram a ser censurados, sob a alegação de ofenderem os valores familiares (Silva, 2024).

Contudo, foi durante o período da Ditadura Civil-Militar no Brasil (1964-1985) que a perseguição às suas obras e a própria artista atingiu um novo patamar, pois "Cassandra não era vista apenas como uma pornógrafa que atentava contra a moral e os bons costumes, mas também como uma subversiva" (Silva, 2024, s. p.). Neste momento histórico de repressão política e cultural, "a escritora foi detida e conduzida ao DOPS para interrogatórios inúmeras vezes" (Silva, 2024, s. p.) e, inclusive, passou a ser vigiada de perto pelos militares, como ela

[71] Pode-se dizer que o terceiro romance de Cassandra Rios, *Eudemônia*, foi o livro da autora que mais incomodou as autoridades brasileiras, tendo recebido, segundo Silva (2024), um total de 16 processos judiciais, desde seu lançamento em 1952 até o período da Ditadura Civil-Militar.

[72] A título de comparação, a situação vivenciada por Cassandra Rios com *A Volúpia do Pecado* assemelha-se bastante a de Milena Milani com *La Ragazza de Nome Giulio*, pois o primeiro nível de repressão que os dois romances sofreram foi o da censura social, praticada pelas editoras que se recusaram a publicar as obras devido ao conteúdo considerado moralmente inadequado. Posteriormente, as duas obras vieram a sofrer a repressão do Estado, sendo oficialmente censuradas em seus respectivos países.

conta em sua autobiografia de 1977. Na perspectiva do regime militar, suas obras "foram rotuladas como 'moralmente degradantes'" e voltados "a 'aliciar o leitor' à homossexualidade'" (Silva, 2024, s. p.). E, assim, nessa caça às bruxas contra Cassandra Rios, ao longo da década de 1970, 36 dos seus romances foram retirados de circulação e proibidos de serem republicados, incluindo *A Serpente e a Flor*, censurado em 1976, "ano em que 14 obras da escritora foram censuradas em apenas seis meses" (Modelli, 2019).

Apesar de perseguido pelas autoridades e estigmatizado nos meios artístico e acadêmico nacionais, o trabalho da escritora brasileira era um sucesso por parte do público: os "seus livros eram onipresentes nas livrarias e bancas de revistas e chegavam a atingir tiragens superiores a 300 mil exemplares", de tal modo que "Cassandra se tornou a primeira autora brasileira a vender mais de um milhão de livros" (Silva, 2024, s. p.). Por sua vez, esse sucesso editorial possibilitou algo bastante incomum no país: "permitiu que Cassandra se tornasse a primeira escritora brasileira a viver exclusivamente da venda de livros, sem jamais ter exercido outra profissão" (Silva, 2024, s. p.).

Inserida nessa onda de altas vendagens, alguns dos seus romances foram adaptados para o cinema nacional. Destacando dois deles, temos: o filme *Ariella*, dirigido por John Herbert e lançado em 1980, que foi baseado no romance *A Paranoica*, de 1952; e o filme *Tessa, a Gata*, também dirigido por John Herbert, que estreou em 1982 e foi baseado no romance homônimo, publicado em 1965.

Apesar de toda a sua popularidade, a atuação implacável da censura encabeçada pelos militares e – não se pode deixar de reiterar – o descaso do meio intelectual brasileiro contribuíram tanto para que Cassandra Rios recebesse os títulos de "escritora maldita", "demônia das letras" e "papisa da homossexualidade", mencionados por Londero (2016), quanto para que ela viesse a ser esquecida pelo mercado editorial a partir de meados da década de 1980. É neste contexto que fica explicado o grande hiato na produção da prolífica escritora, que, após escrever cerca de 40 obras entre 1948 e 1981 – o que corresponde a mais do que um romance por ano –, passará mais de quinze anos sem a publicação de uma nova obra, até o ano de 1997, com o já mencionado *Entre o Reino de Deus e o Reino do Diabo*.

Paralelamente ao ostracismo editorial que lhe foi imposto no período supracitado, a artista, que vivia exclusivamente da renda da sua produção literária até o início dos anos 80, passou a sofrer com vários problemas financeiros: "a escritora teve de fechar sua livraria e perdeu quase todos os seus bens" (Silva, 2024, s. p.). E assim sucedeu-se até o final de sua vida,

quando morre em 8 de março de 2002, ironicamente, na data em que se comemora o Dia Internacional da Mulher.

4.3 ANÁLISE INTERPRETATIVA DO ROMANCE DE RIOS

Assim como feito no tópico 3.3, na presente seção, iremos desenvolver a análise do romance de Cassandra Rios, buscando identificar a trajetória da protagonista Renata aos conceitos lukacsianos de "alma", "mundo" e "conflito". Para isso, apresentamos a personagem Renata, sua fuga e tentativa de (re)começo; a sufocante relação entre Renata e seus pais e seu refúgio da Praia; a homoafetividade de Renata e o seu relacionamento com Mirtza; a "trama policial": o desenrolar misterioso do enredo e a reviravolta no enredo e o desfecho da trama.

A narrativa é apresentada em dezesseis capítulos, seguindo uma linearidade de acontecimentos, sendo que cada um dos capítulos recebe um título, o qual serve também como um dos elementos marcadores do desenvolvimento do enredo. O romance é narrado em terceira pessoa e centra-se na personagem Renata, uma jovem da classe alta paulistana, que decide fugir de casa no dia do seu casamento, minutos antes da cerimônia, para tentar se libertar dos valores de uma família e de uma sociedade que a oprimem. Todo o enredo situa-se no intervalo de duas semanas e todas as ações narradas se passam em São Paulo, entre a capital e uma região litorânea do estado, chamada no enredo de "Praia Velha".

4.3.1 A personagem Renata, sua fuga e tentativa de (re)começo

No início do primeiro capítulo, intitulado "A fuga", tem-se a apresentação da protagonista Renata Lima e a descrição da cena do seu casamento. O evento, tal como dito na narrativa, sugere conformidade com os anseios dos pais dos noivos (**mundo**), porém, contrastava diretamente com os anseios da noiva (**alma** de Renata). Vejamos o trecho que aparece no início da narrativa:

> Pela terceira vez o órgão repetia a marcha nupcial. Casamento em casa é *demodée*. **Renata sentia-se fora de época. Estava tudo fora dos eixos. A situação, os sentimentos, a decisão, o casamento, o noivo. Nada combinava. Tudo errado, programado por imposições e escolhas que jamais poderiam combinar com os seus gostos e ideias.** Ideais ou ideias, tudo dentro do mesmo sistema, no seu modo de encarar a vida e deixá-la transcorrer conforme as leis.

> Sim, leis, **revoltava-se: leis da natureza, do amor, da educação, da sociedade.** Verdadeiros *ultimatuns!* (Rios, [s. d.], p. 7, grifo nosso).

O romance já inicia com a apresentação de um **conflito** para a protagonista. Renata tem 22 anos de idade e é filha única de Dona Ismênia e do Senhor Ernesto Lima, pertencentes a uma família de comerciantes, da classe alta da cidade de São Paulo, donos "das mais famosas casas de joias da cidade" (Rios, [s. d.], p. 40). A partir do trecho anteriormente destacado e de outras passagens do primeiro capítulo do romance, temos a descrição da cerimônia de um casamento tradicional católico: a noiva à caráter (vestido de noiva, véu e grinalda); os pais dos noivos e seus muitos convidados; um padre sereno, que procura apaziguar os ânimos exaltados dos convidados, com a demora da noiva; e ainda alguns jornalistas que cobriam o evento, já que se tratava de uma cerimônia envolvendo famílias da alta sociedade.

O início da trama põe a protagonista diante de um acontecimento que, de acordo com os costumes de uma sociedade tradicional (**mundo**), seria o sonho de qualquer mulher: casar-se de véu e grinalda, com um noivo rico e tendo toda a sociedade como testemunha do evento. Contudo, para Renata, esse "sonho" seria um verdadeiro pesadelo, pois viria a contrariar suas inclinações mais íntimas (**alma** da protagonista) e a colocaria diante de uma prisão, como ela própria pensa, mais adiante no capítulo.

O noivo de Renata é Eduardo Forstat, um jovem de classe abastada, assim como ela. A primeira menção feita a Eduardo no enredo advém dos pensamentos que fervilhavam na cabeça de Renata – que se trancou no quarto durante a cerimônia de seu casamento – e são narrados da seguinte forma:

> Eduardo deveria estar neurastênico, interiormente, é lógico, transpirando por todos os poros, mas na sua pôse pedante, exibindo o seu impecável traje do noivo. Feliz, radiante, por ter conseguido finalmente **fisgar a mulher que amava, mesmo sabendo que não era correspondido**, talvez nesse instante sua felicidade começasse a ser abalada pela demora da noiva, já deveria estar inseguro e não muito certo da condescendência da tão calada e circunspécta Renata. (Rios, [s. d.], p. 13-4, grifo nosso).

A passagem destacada evidencia a não reciprocidade dos sentimentos entre os noivos, o que se constitui como uma das razões, embora não a principal, para Renata querer abandonar a cerimônia de casamento (**conflito**). Registre-se que Eduardo é um personagem que não aparece ao longo da narrativa, a não ser no Capítulo 1, para ser apresentado como noivo de Renata, ou em breves passagens mais adiante, como nos Capítulos 2 e 7. Essa pouca

importância dada ao noivo, pode ser interpretada, dentro do enredo, como se ele não compusesse uma parte importante da vida da protagonista. Além disso, as diferenças entre ambos são consideráveis, como se percebe em outro trecho narrado mais adiante, no qual Eduardo volta a ser descrito a partir da perspectiva dos pensamentos da protagonista:

> Eduardo era um jovem fútil, só falava de coquetéis, hipismo, sofisticações da sociedade, com os cabelos compridos, melenas cheias, ternos muito justos, sempre ao pé da moda, um verdadeiro manequim manicurado, cavalheiros e posudo até para o momento em que a selvageria do homem que se escondia sob todo aquele verniz lhe ascendia o desejo e a necessidade de um beijo quando muito, pois na sua imponência talvez se relaxasse às escondidas satisfazendo-se sozinho. Imaginou a cara dele e sentiu nojo. Deveria fazer expressões artísticas, sim, mesmo só, quando estivesse gozando. Suas conversas eram planos de viagens culturais pelos países que ainda não conheciam, preferindo sempre as palavras francesas e o snobismo inglês no trato, falso como eram os seus sorrisos [...]. (Rios, [s. d.], p. 13-4).

Os momentos que antecedem a fuga e as reflexões da protagonista, enquanto ela permanece trancada no quarto, são importantes para caracterizar a personagem com maior precisão e para compreendermos por que ela não quer casar-se naquele momento. Nesta cena do quarto, é revelada a principal razão pela qual Renata não deseja o matrimônio com Eduardo ou com homem algum (**mundo**): a sua "atração sexual por mulheres" (Rios, [s. d.], p. 11), que, no contexto da trama, também é descrita como "algo estranho" (Rios, [s. d.], p. 9), como um "sentimento diferente" (Rios, [s. d.], p. 11), ou ainda como "sentimentos absurdos e anormais", "modernos" e "libertinos" (Rios, [s. d.], p. 64). E uma das lembranças que acomete a protagonista durante o momento é a da sua amiga Lisa e as "aventuras" que as duas compartilhavam, aos 12 anos de idade, na descoberta da sexualidade de ambas (a **alma** de Renata).

Este "sentimento diferente" (**alma**) – expressão que intitula o Capítulo 5 do romance – é também um dos motivos que leva Renata a sentir-se aprisionada e sufocada durante dez anos, no caso, dos 12 (quando experiencia suas brincadeiras com Lisa) aos 22 (sua idade atual), o que resulta no seu **conflito**. Por essa razão, quando ainda trancada no quarto e refletindo sobre a escolha de não se casar, ela, como que procurando forças internas para manter-se firme em sua decisão, desenvolve a seguinte cadeia de raciocínio:

> **Horrorizava-a a ideia de abrir aquela porta e sair. Nunca!** Não podia chegar àquele extremo, pois nem sequer se conhecia, nada sabia dos próprios sentimentos, daquilo que a perturbava e que a levava a olhar de olhar em olhar

> à procura de certa satisfação que raramente encontrava. [...] Sabia que **precisava libertar-se para descobrir a si própria. Libertar-se daquela vida que estava vivendo** sob o jugo dos pais, principalmente diante de uma situação assim, da qual não escaparia mais, se não levasse adiante a ideia que viera como um impulso no último instante. Fora tão difícil ter coragem. Era tão difícil prosseguir. Olhou para a mala em cima da cama e o vestido de noiva jogado no chão, os sapatos de cetim branco todo bordado de cristais, o véu, a grinalda, o buquê. Aquilo não era para ela (Rios, [s. d.], p. 10, grifo nosso).

Destacamos do trecho citado a contraposição entre os dois atos que estavam diante da personagem, que era, de um lado o de "abrir aquela porta e sair" para se casar e, de outro lado, prosseguir com sua decisão de "fugir pelos fundos da casa". É esta segunda opção que Renata escolhe, de modo que ela foge de seu casamento, saindo escondida pela janela do quarto e dirigindo-se até a garagem da casa, onde adentra o seu carro conversível e sai "em marcha acelerada para fora da suntuosa residência dos 'Limas'" (Rios, [s. d.], p. 11).

Como o evento envolvia ilustres famílias da sociedade paulistana (os Limas e os Forsat), a repercussão social diante do casamento frustrado foi grande (**mundo exterior**). No Capítulo 2 do romance, Renata pondera acerca das suposições que os jornalistas que cobriam o evento fariam para buscar entender o que teria levado a noiva a fugir no dia de seu casamento. A narrativa sugere que as manchetes do dia posterior enfatizariam o ocorrido da seguinte forma:

> Sem dúvidas os jornalistas que lá haviam comparecido para registrar o casamento com notícias pomposas tinham arrumado bombástico cabeçalho para ilustrar a primeira página do jornal. 'Noiva abandona noivo no altar' 'Renata Lima fugiu. Abandonou o noivo. Por causa de outro?' Ou ainda manchetes mais berrantes e calculistas, cheias de estrondoso sensacionalismo. **Quantas suposições estúpidas fariam! Quantas mentiras inventariam, sem dúvida envolvendo um outro homem. Um homem misterioso!** (Rios, [s. d.], p. 31, grifo nosso).

O trecho destacado na citação anterior é fundamental para caracterizar um importante elemento do **mundo exterior** que compõe o enredo: trata-se de uma sociedade intolerante de gênero, a qual admite apenas relações heterossexuais e não reconhece – e até repudia – as relações homoafetivas. Levando-se em conta todo o contexto descrito, a fuga de Renata pode ser assumida em três dimensões: é uma fuga diante de um casamento não escolhido (como visto nesta seção), incompatível com sua **alma**; é também uma fuga do controle dos pais (como examinado na seção seguinte), pais estes que representam o **mundo** que também é incompatível com seus anseios; e é ainda uma fuga diante de uma sociedade cuja intolerância de gênero está naturalizada e, por essa razão, reprime fortemente os indivíduos que destoam do padrão

heterossexual (como será analisado na seção 4.3.3). Por sua vez, essa tripla fuga marca a tentativa da protagonista de recomeçar uma nova vida. Não é à toa que ela escolhe refugiar-se na antiga e abandonada casa de praia da família, que simboliza um "local isolado" do **mundo externo** configurado na trama.

4.3.2 A sufocante relação entre Renata e seus pais e o refúgio da Praia

Mais do que uma dependência afetiva ou econômica (o **mundo exterior**), o enredo enfatiza o relacionamento entre Renata e seus pais como uma relação baseada no medo e submissão da primeira para com os últimos. Temos, pois, que Renata é apresentada como uma filha obediente e que faz todas as vontades dos pais (**alma** da protagonista), mas que, ao mesmo tempo, parece ter-se cansado desta submissão aos pais e decide então iniciar sua tentativa de se emancipar, o que resultará em um **conflito** para ela.

D. Ismênia e Sr. Ernesto são também apresentados na cena do casamento, quando os convidados percebem que algo está acontecendo no entorno da família Lima. Vejamos a entrada da mãe na trama, enquanto a noiva trancava-se no quarto:

> Até ela [no caso, Renata] chegavam os sussurros abafados dos comentários que faziam os convidados impacientes com a demora da noiva [...]. Batiam na porta. Era **a mãe de Renata, nervosa e esganiçando-se, numa pressa irritante, alarmada com demora da filha em dar sinal de vida.** (Rios, [s. d.], p. 7, grifo nosso).

Na continuação da passagem acima, o enredo apresenta o momento em que Renata começa a conceber a sua rebelião diante dos seus pais e o corte do seu "cordão umbilical":

> Renata mordiscava os lábios e balouçava a cabeça: Espere! Espere e verá! – Pensava. Na cabecinha de cabelos negros, lisos e compridos, um pensamento se impunha pertinaz e mau. Sim! Dona Ismênia! Espere e verá! Verá o que fará Renata, sua filhinha obediente e educada, tão sem vontade própria, tão boneca de corda! [...]. (Rios, [s. d.], p. 7).

O autoritarismo da mãe convivia com a sua superproteção pela filha, sendo que as duas condutas se retroalimentavam (**mundo**). Por isso, o choque inicial de D. Ismênia quando a filha ensaia um primeiro NÃO. Diante de toda a insegurança sobre o que realmente acontecia no quarto em que Renata se trancara minutos antes de seu casamento, a mãe, "prestes a ter um chilique", parece se desesperar: "– Minha filhinha, responda, por favor ... o que está

acontecendo? ... Estou preocupada ... responda ... – Tornava-se dócil, talvez ante a desagradável hipótese de descobrir na filha uma certa e inesperada revolta" (Rios, [s. d.], p. 8).

Após a mãe, eis, na sequência, como é narrada a entrada do pai de Renata no enredo: "E o pai da noiva? Andando de um lado para outro no corredor, brigava de minuto a minuto com a esposa pedindo-lhe que se acalmasse, que parasse com a estúpida ideia de arrombar a porta do quarto onde a noiva se trancara há quase uma hora [...]" (Rios, [s. d.], p. 8). A perplexidade da esposa também toma conta do Sr. Ernesto diante da atitude inesperada da filha: "[...] O que estaria acontecendo com a sua filha? O que?! Não entendia aquilo. Ninguém era capaz de entender uma atitude assim, por parte da meiga e dócil Renata" (Rios, [s. d.], p. 9). A noiva, então, responde ao seu pai no momento em que este vai até o quarto saber por que a filha se atrasara tanto:

> - O que se passa? Abra, milha filha ... está se sentindo mal? O que está lhe acontecendo?! Estou perdendo a cabeça ... - Já vou, papai ... calma ... Respondeu engolindo em sêco, porém sem desistir daquela idéia. Ouviu o padre pigarrear perto da porta, acalmando snr. Ernesto com palavras gentis aconselhando-os a descerem. Que aguardassem a noiva em baixo, ela haveria de descer em seguida [...]. (Rios, [s. d.], p. 9).

A própria protagonista tinha consciência da sua ausência de autonomia (**alma**) e, por isso, procurou romper as correntes (**conflito**) que a mantinham sobre uma constante tutela. Apesar de o controle e o autoritarismo da mãe serem enfatizados na trama, quando Renata (no Capítulo 3) conversa com a personagem Mirtza sobre os acontecimentos relativos ao seu casamento frustrado, a narrativa também menciona a dupla influência dos pais no regime de medo e submissão impostos à filha:

> – É ... está na cara ... sempre vivi agarrada às saias de minha mãe e sob o domínio dos berros do meu pai ... nunca me misturei com as moças que poderia escolher eu mesma para minhas amizades, mas sempre recebi bem e disfarçadamente com atenção as amizades escolhidas por eles [...]. (Rios, [s. d.], p. 39-40).

Renata jamais tinha feito escolhas em sua vida, até o dia em que fugiu de seu casamento. Ela também aceitava tudo e era submissa (**alma**), principalmente diante de sua mãe. Por essa razão, na continuação da passagem anterior, a protagonista aparenta estar consideravelmente realizada após ter decidido rebelar-se contra os pais, em especial, contra sua progenitora:

> Agora congratulava-se por ter feito aquilo. Sem dúvida fôra um grande golpe. Um golpe digno de mestre, sua verdadeira personalidade, seu caráter, sua índole, antes que enlouquecesse sufocada por imposições. De uma mulher que libertava para revelar. Não só se libertara da influência da mãe como lhe dera uma terrível lição, que todo mundo comentaria, agora admirando um pouco, talvez, a obediente filhinha dos Limas! A moça educada que só dançava com os rapazes apontados pela mãe. A moça submissa que ia todos os domingos à Igreja e que nunca faltava às aulas de equitação. Madame Ismênia impunha horários para tudo, para aula de piano, de francês, de puericultura e decoração! Um esforço de menina, diziam! E a madame sorria orgulhosa com os predicados da sua prendada e estudiosa filha! [...]. (Rios, [s. d.], p. 40).

Retornando ao Capítulo 1 do romance, após abandonar, em pleno dia do seu casamento, a mansão onde morava e libertar-se do jugo dos pais, a ex-noiva ainda enfrentaria outras dúvidas: Para onde ela iria após fugir de casa? Como fazer para ter acesso às chaves da casa de praia da família, que ficaram na residência dos pais? Quem poderia ajudá-la a se manter no anonimato? Neste momento, a narração descreve o que pensa a protagonista:

> Agora Renata precisava de auxílio, dos préstimos de alguém em quem pudesse confiar, alguém que tivesse acesso à sua casa e liberdade bastante para ingressar nos aposentos dela. Talvez se remunerasse auspiciosamente um dos criados conseguisse sua cumplicidade. Não podia vacilar. (Rios, [s. d.], p. 17).

Renata, então, faz "uma lista de memória da criadagem**"** para que pudesse "escolher o que lhe inspirasse mais confiança" (Rios, [s. d.], p. 18). Assim, ela chega ao copeiro Joaquim, que, ao receber sua ligação, logo prontifica-se a ajudá-la, levando as chaves da casa de praia para o lugar combinado e lhe prometendo sigilo. A personagem Joaquim será bastante importante para o desenrolar do enredo, como veremos mais adiante.

O início do Capítulo 2, intitulado "A Casa da Praia Velha", narra o trajeto de Renata, sob uma neblina densa, até o bangalô velho, na noite em que foge. Todo o percurso da personagem é narrado com o recurso da verossimilhança, desde o seu difícil trajeto de carro, devido à pouca visibilidade da estrada, até a queda que ela sofre ao caminhar sobre as rochas em direção à casa de praia, quando é salva por um homem misterioso, que futuramente supôs ser um pescador das redondezas. No dia seguinte, ao acordar "com a cabeça doendo um pouco e o corpo como se tivesse levado uma surra" (Rios, [s. d.], p. 21), e após procurar pelos arredores da residência e não encontrar ninguém, ao retornar à casa, depara-se com uma jovem desconhecida, Maria Ferreira, que supostamente havia se alojado na casa por achar que a residência estava abandonada e torna-se, com o consentimento de Renata, a serviçal e cozinheira da casa durante a estadia da jovem no local.

As informações apresentadas nesta e na seção anterior correspondem às premissas para a construção do romance de Cassandra Rios, marcado por temáticas controversas (homoerotismo, estupro, adultério, fratricídio e violência doméstica) e pelo desenvolvimento de uma aventura repleta de mistérios e reviravoltas.

4.3.3 A homoafetividade de Renata e o seu relacionamento com Mirtza

A partir do que foi exposto, pode-se dizer que o **conflito** interno da personagem Renata, em primeira instância, é um **conflito** relativo à sua orientação sexual, pois se configura a partir da descoberta e da tentativa de aceitação da sua homoafetividade. Em segunda instância, o seu **conflito** refere-se à tentativa de conquista da sua maioridade como pessoa, uma vez que ela procura também emancipar-se diante da tutela de D. Ismênia e Sr. Ernesto.

Com relação à sexualidade da protagonista, a lembrança da amiga Lisa, na cena do quarto (Capítulo 1), é a primeira menção do enredo às inclinações de Renata (**alma**). A partir dos comentários indiscretos de alguns dos convidados (**mundo**) para o atraso da noiva, a narrativa nos apresenta informações acerca do passado de Renata, que, na época, ainda não compreendia muito bem o que vivenciava interiormente:

> Moça moderna! Seria? Seria ela? Que pensamento aquele levou-a a relembrar um certo beijo, uma certa noite, numa certa varanda?! Seria aquilo coisa de moça moderna? E a noite de chuva depois da festa, quando Lisa ficara para dormir com ela e se juntaram na mesma cama? Seria coisa moderna ou disfarce de sentimentos que se manifestavam e buscavam satisfazer de qualquer modo?! Não sentia vergonha, ao contrário, sentia mais vontade de que a coisa se repetisse. Não com Lisa, tão assim, sem aquela coisa que deveria existir e que ela não sabia definir. Era algo estranho que nascia lá no fundo dela. Uma vontade de amar, de querer, de beijar, de se entregar e possuir, mas, de maneira muito diferente [...]. (Rios, [s. d.], p. 9-10).

No mesmo capítulo, aparece uma segunda menção ao homoerotismo latente. Ainda trancada em seu quarto, Renata rememora algumas brincadeiras da infância, que lhe enchiam de uma incontrolável excitação:

> [...] como no tempo de garota, quando escapava à noite, quando fazia muito calor para tomar banho na piscina, ou brincar com as amiguinhas, que sorrateiramente compareciam aos encontros marcados. [...] lembrou-se das coisas que fazia dentro da piscina ou do gramado, brincando de **'mamãe e papai', de namorada e namorado, de príncipe encantado e bela adormecida. De vampiro atacando indefesas moças** de madrugada,

> representavam bem suas amiguinhas e um prazer infindo a percorria quando simulava sugar o sangue do pescoço das suas pretensas vítimas. (Rios, [s. d.], p. 10, grifo nosso).

No trecho citado, destacamos a disposição dos léxicos “mamãe e papai” e “namorada e namorado” que se contrapõem, tendo os lexicais femininos “mamãe” e “namorada” como os primeiros substantivos a serem usados nos dois primeiros pares. Logo em seguida, ocorre uma inversão sintática na disposição dos léxicos masculinos, no caso: “príncipe encantado e bela adormecida” e “vampiro atacando indefesas moças”. Agora, os vocábulos masculinos aparecem primeiro, o que sugerem que ao homem é atribuída e naturalizada a iniciativa pelo contato sexual, tendo em vista que é o “príncipe encantado” que nas histórias infantis acorda a “bela adormecida” com um beijo e é o “vampiro” quem “suga” o sangue das “indefesas moças”.

A personagem Renata, por sua vez, durante suas brincadeiras com as amigas na infância, adorava exercer os papeis de “príncipe encantado” e de “vampiro”. Além disso, a narração utiliza os termos “brincar” de “mamãe e papai”, em uma alusão a uma posição sexual tradicional, utilizando, no entanto, uma inversão na ordem dos vocábulos, sugerindo que, às vezes, a “mamãe” pode assumir o papel de “papai” no ato sexual. Mais à frente, a narrativa diz que as brincadeiras de Renata com as amigas “eram senvergonhices que não concretizam nada, mas que a deixavam num estado lastimável de excitação. E não sabia o que era! Não sabia! [...]” (Rios, [s. d.], p. 10-1). Esta passagem evidencia as incertezas da protagonista no início do enredo acerca da sua orientação sexual (**conflito**).

Quando conhece Maria, no Capítulo 2, a própria narrativa sugere um interesse sexual de Renata pela primeira. Apesar das suspeitas da protagonista diante da desconhecida que havia invadido e se alojado na casa de praia, sem o consentimento dos proprietários, o segundo capítulo finaliza com a protagonista, após aceitar os serviços da jovem em troca da hospedagem dela, insinuando segundas intenções diante de Maria:

> - Bem, já que se ofereceu para trabalhar ... será ótimo que fique ... eu também não gostaria de ficar sozinha aqui ... foi uma coincidência bem conveniente essa ... muito mesmo ... Acho até que foi bom ... Uma estranha ironia repassava a voz de Renata que mediu Maria de cima a baixo como a fazer uma avaliação do tipo dela. Maria apenas sorriu desajeitada, sem compreender aquele olhar pestanejante que a percorrera, virou-se para a pia e continuou a lavar os pratos. A voz de Renata ressoou atrás dela, num tom de quem se espreguiçava de cansaço, bocejando: - É ... nada mal ... nada mal ... (Rios, [s. d.], p. 32-3).

Outra passagem relevante encontra-se no Capítulo 3. Quando já instalada em seu refúgio no litoral, na primeira tarde no local, Renata vai ao seu quarto buscar uma vestimenta para passear pela praia e tem-se a seguinte narração: “Renata saiu da cozinha e foi até o quarto. Abriu uma das malas e tirou um *short* e uma camisa folgada estilo masculino” (Rios, [s. d.], p. 36). Podemos interpretar essa passagem como um dos momentos do enredo em que a protagonista começa a sentir-se integralmente livre e realizada (o que pode ser interpretado como a resolução de seu **conflito**): a ameaça do casamento arranjado, assim como o domínio repressor dos pais já inexistem; além disso, as amarras sociais que a impediam de se realizar sexual e afetivamente ficaram para trás, no **mundo** que ela abandonou. Neste sentido, a opção por trajes masculinos simboliza, dentro do enredo, o encontro de Renata com sua interioridade e a autonomia assumida diante da sua vida.

No prosseguimento da passagem acima, enquanto caminhava pela praia à tarde, tem-se o primeiro encontro entre Renata e a personagem Mirtza, ou “A mulher que apareceu de repente”, frase que intitula o terceiro capítulo do romance:

> Renata continuava cismando e caminhando pela praia quando percebeu alguém que se aproximava. Olhou para trás. Era uma mulher. Uma mulher magra e de cabelos loiros côr de palha, cortados em franja sôbre a testa, muito bem aparentada nos ombros [...]. Renata ficou olhando para a mulher que aparecera de repente. Um sorriso mostrava os magníficos dentes e a covinha no rosto. Deveria ter seus vinte e seis anos, mais ou menos. (Rios, [s. d.], p. 37).

Como é enfatizado no enredo, Renata fica bastante encantada diante do primeiro encontro com Mirtza e, assim como havia feito com Maria, faz uma leitura física completa da nova jovem. Na sequência, tem-se a continuação da descrição física de Mirtza, narrada a partir da perspectiva da protagonista:

> Tinha a boca larga, queixo quadrado, sobrancelhas espêssas e erguidas para as têmporas, lábios carnudos e repuxados como a desenhar ironia no rosto largo e bem talhado, uns olhos profundamente castanhos, quase negros e o nariz ligeiramente arrebitado. Os ombros nus eram amorenados estavam queimados, porém demonstrando que não estava há muitos dias desfrutando os banhos de sol. Não parecia ser brasileira. Deveria ser descendente de estrangeiros pelo menos, caso estivesse enganada. [...] mãos de dedos longos e pálidos como cera, as unhas compridas e curvas. Era ‘o tipo’! Uma mulher e tanto! Uma personalidade envolvente e marcante. (Rios, [s. d.], p. 37-8).

As duas iniciam um diálogo ao longo daquela tarde e Renata vai, pouco a pouco, se confidenciando e tentando saber um pouco mais sobre sua nova amizade:

> Renata admirou-a com prazer e rindo começou espontaneamente, como a desabafar a contar-lhe sobre sua aventura, desde quando se resolvera a não se casar com Eduardo, **só não lhe revelou, naturalmente, o motivo-mestre da sua decisão**, o que, aquela mulher poderia bem facilmente descobrir se reconsiderasse o olhar chamejante que Renata descrevia sobre ela, enquanto falava, pois Renata sentia-se irresistivelmente atraída por aquela mulher [...]. (Rios, [s. d.], p. 38-9, grifo nosso).

É interessante ressaltar que, mesmo sem conhecer a mulher, Renata consegue falar abertamente com ela sobre sua vida, sobre sua desistência de casar-se, mesmo sem revelar o motivo de ter tomado aquela decisão, como destacado na citação. Isto ilustra o fato de a protagonista, neste momento do enredo, sentir-se integralmente livre, como mencionamos anteriormente. Prosseguindo o diálogo, Renata demonstra querer saber a opinião de Mirtza após contar-lhe um pouco sobre sua vida: "– E aí está toda a história. O que acha? Fiz mal? Perguntou-lhe de repente aguçada pela vontade de saber se ela apoiava sua atitude" (Rios, [s. d], p. 39). A conversa prossegue até o momento em que Mirtza precisa voltar para o seu hotel, quando, então, é revelado que ela é casada e está hospedada com o marido Francisco e a sogra Dona Rosa nas proximidades da casa de praia dos Limas.

O encanto e o entusiasmo de Renata diante da personagem estrangeira voltam a ser mencionados ainda na mesma cena: "[...] Renata sentiu-se com muita sorte por ter logo no seu primeiro dia ali, encontrado uma companhia tão agradável como aquela da bela sueca", de modo que a protagonista "[...] achou **delicioso** conversar com uma desconhecida e caminhar com ela pela praia num passeio que não fora programado" (Rios, [s. d.], p. 41-2, grifo nosso).

Registre-se que o uso do adjetivo "delicioso", normalmente empregado em língua portuguesa para referir-se ao sabor de uma comida, na referida passagem, é utilizado pela narrativa para apresentar o estado de ânimo de Renata – até um pouco excitada – quando estava próximo a Mirtza. Pelo contexto da cena envolvendo todo o diálogo, pode-se interpretar aí também uma conotação sexual, que vai, inclusive, sugerir ao público leitor uma futura relação amorosa entre as duas personagens, que se confirmará nos capítulos seguintes. Por isso, o termo volta a aparecer, por exemplo, no Capítulo 5, nas expressões "uma espera deliciosa" (Rios, [s. d.], p. 71) e "um delicioso sonho" (Rios, [s. d.], p. 73).

O relacionamento amoroso entre as duas desenrola-se entre os Capítulos 4 e 13, que, dentro da marcação temporal do enredo, corresponde ao período de quase uma semana, na qual Renata esteve em seu refúgio litorâneo. Apesar do breve período juntas, o romance das personagens é intenso. A primeira troca de carícias entre elas é narrada no Capítulo 4. Após Renata revelar sua atração por mulheres, insinuar-se para Mirtza e passar as mãos pelas coxas da amiga, a conversa que elas travam vai ficando mais picante e ocorre o primeiro beijo:

> – Eu a beijaria inteirinha ... primeiro ... a bôca ... depois os ombros ... depois os seios ... sugá-los-ia ... se deixasse ... passaria a língua nos biquinhos ... beijaria seu corpo ... iria descendo ... e beberia seu gôzo ... sim ... isso ... não sei porque eu penso isso ... eu beberia seu gôzo... faria você gozar na minha bôca...[...]. Renata deu um passo para a frente. Parou bem junto dela. Mirtza não se mexeu. Continuou fitando-a. Renata estendeu os lábios em direção dos lábios dela. Mirtza parecia atônita vendo aquela bôca insinuante aproximar-se. Parecia pregada ao chão [...]. [...] Renata beijava-a com ímpeto e sentia que Mirtza por qualquer razão, estupefada ou emocionada, se deixava beijar e até mesmo retribuía, pois sentiu a língua tocar a sua e mover-se, enquanto os lábios se moviam apertando-se contra os dela [...]. (Rios, [s. d.], p. 69).

Uma segunda troca de carícias é narrada no Capítulo 6, durante um novo passeio pela praia, após Mirtza ter ido jantar na casa de Renata. O trecho a seguir se passa após a protagonista iniciar uma série de beijos na amiga:

> – Mirtza ... – Exclamou Renata afastando-se e tornando a beijá-la em seguida com mais ímpeto. – O que você tem, Renata? O que você me faz? O que ... significa...As perguntas eram entrecortadas por beijos e Mirtza não se esquivava. Sentia arrepios quando as mãos de Renata a percorriam trêmulas e se aproximavam dos seios dela intencionalmente, desabotoando-lhe a blusa. Tentou empurrá-la. Renata prendeu-a e pediu: – Deixe ... deixe ... por favor ... – Desabotoou o botão. Os seios dela estavam sôltos sob a blusa. Imprevisivelmente Renata já estava num átimo com a bôca grudada nos bicos dos seios dela que se ergueram reveladoramente. – Renata ... pare ... para ... Renata apertava-a com um dos braços rodeando-lhe a cintura e o outro segurando um dos seios que sugava feito uma criança faminta. (Rios, [s. d.], p. 86).

É também na praia que ocorre a primeira relação sexual entre as personagens, descrita no Capítulo 7, que recebe o sugestivo título de “Gosto de Sal”. A cena ocorre antes do anoitecer. Após as duas terem passado a tarde caminhando, conversando e tomando banho de mar, ambas encontram-se deitadas na areia:

> [...] Renata sentou-se e debruçou perto para vê-la melhor. Ficou assim extasiada. Mirtza não se movia, como se nada temesse. [...] Renata estendeu a mão. Espalmou-a sôbre o ombro dela. Ainda assim Mirtza permaneceu quieta. Os dedos de Renata [que] alisavam trêmulos o ombro dela subiram sinuosos, medrosamente até o pescoço, passaram pela orelha [...], seguiram ariscos e cálidos pelo rosto dela, tecendo uma carícia, desceram até os lábios como que a tatear o formato deles. Mirtza imóvel, como uma estátua insensível ou dominada por uma sensação mais forte que a surprêsa de se sentir assim bolinada por uma mulher [...]. (Rios, [s. d.], p. 103-4).

A sequência da cena é descrita detalhadamente e mostra desde o início, aparentemente indiferente de Mirtza, até o momento em que ela, visivelmente excitada, entrega-se completamente à experiência ali vivenciada:

> [Renata] desceu a cabeça, os lábios estirando-se para arrepanhar num beijo doido a bôca que para sua maior aflição continuou indiferente se deixando beijar. Renata desesperou, não desistiu e apertou mais a boca enfiando a língua, pegando-a tôda num abraço estirando-se em cima dela [...]. Mirtza estava abraçando-a nervosamente, enroscando as pernas na dela. Sentiu o corpo insinuar-se num movimento comprometedor. As mãos desceram para os seios de Mirtza que agora segurava-a pelos cabelos, apertando mais a bôca contra a sua [...]. Infiltrou as pernas entre as pernas dela. Mirtza como que se ageitava [*sic*], oferecendo-se, dando-se, para que ela prosseguisse. Desvairada desprendeu-se daquele beijo para ir sugar os seios que desnudou num gesto rápido, arrancando a pecinha do biquini. Renata teceu uma trajetória de beijos loucos pelo corpo maravilhoso da sueca que se contorcia, balbuciando [...]. (Rios, [s. d.], p. 104).

A cena descrita é bastante ousada, seja por apresentar duas mulheres no ato sexual, seja por se passar em um local público (na areia da praia, ainda de dia), seja pelas expressões usadas na narrativa (“sugar os seios”, “gemia”, “contorcia-se” ou “receber na boca o gozo”). A narração estende-se até o clímax do ato sexual e os instantes que o sucedem:

> Renata prosseguia aflita, movida por um instinto que a levava a querer receber na bôca o gôzo que ela poderia lhe dar. Mirtza abriu as pernas quando demonstrou num gesto sua intenção. Renata desnudou-a. Mirtza estava com gôsto de sal. Gôsto de mar no corpo todo. A bôca de Renata queimava. Depois o gôsto mudou. As palavras e os suspiros também. Mirtza gemia. Contorcia-se. Ficava quieta, sentindo. Estendia as mãos como se quisesse alcançá-la. Gemia mais fundo, como se fôsse sofrer um desmaio. [...] Duas mulheres num momento estranho! Corpos nus rolando na areia. Entrelaçadas numa curiosa cena. Renata entre as pernas dela, Mirtza estirando-se, contraindo, gemendo [...]. – Chega! ... Chega! ... não aguento mais...Mas aguentou. Até que extenuada Renata desprendeu-se e subiu para perto dela que se estorcia num último e vertiginoso gôzo. Ficou olhando para aquela expressão que estava no rosto de Mirtza [...]. (Rios, [s. d.], p. 104-5).

Uma segunda relação sexual é relatada no Capítulo 8 e se passa no quarto de Renata, embora a cena seja interrompida pela chegada de um homem, que agride as duas mulheres e estupra a protagonista. Este acontecimento será examinado na próxima seção. Há ainda uma terceira relação, mencionada no Capítulo 13, após Renata, Mirtza e sua sogra, terem deixado o bangalô e retornado à capital paulista, devido a uma série de acontecimentos conturbados, que também serão apresentados na próxima seção. A cena dessa terceira relação, que passa no quarto de Mirtza, não tem os mesmos detalhes da cena analisada anteriormente:

> Mirtza estava muito perto dela. Renata quase não se continha. E não resistiu, estendendo os braços para ela puxando-a num abraço. Mirtza não ofereceu resistência e deixou-se beijar como que empolgada por uma sensação à qual não conseguiu escapar. Nada foi mais desnorteante. Mirtza entregava-se, insinuava-se, queria. Renata e ela foram entre aquêles abraços e beijos cambaleando até o quarto. Mirtza estava ofegante, os olhos semi-cerrados, a bôca entreaberta e úmida esperando beijos. Renata foi até a porta, girou a chave na fechadura e voltou para perto dela. Mirtza estendida na cama estava mais excitante do que nunca, naquele seu geito de remexer-se langorosamente, feito uma serpente. Era mesmo uma serpente e Renata ia para ela hipnotizada. [...] Renata estava exultante, confiava agora que conseguira conquistar Mirtza para sempre. Ela lhe pertencia, era sua! (Rios, [s. d.], p. 165-6).

Apesar de sintética, essa terceira cena é relevante para o enredo, pois, passando-se em São Paulo e ocorrendo dentro do quarto da própria Mirtza, a nova relação sexual faz Renata acreditar que o relacionamento entre as duas estava solidificado e poderia perdurar por muito tempo, inclusive fora do refúgio na praia.

Levando-se em conta o que foi apresentado nesta seção, podemos sustentar que, do encontro com a personagem Mirtza, a protagonista dá início a uma intensa paixão pela bela mulher, que aparenta corresponder ao sentimento de Renata, de modo que ambas vivenciam dias de troca de confidências e novas e prazerosas experiências. Neste sentido, Renata passa a experimentar em sua vida os inéditos sentimentos de liberdade e felicidade: "[...] Mirtza passou a significar tudo para ela" e, com o relacionamento entre as duas evoluindo, Renata "sentia que estava realmente revelando-se como era em tôda pujança de seus desejos e ideais" e, assim, "sentia-se feliz e gostava do que estava sentindo" (Rios, [s. d.], 71-2). É no contexto da relação com Mirtza que, dentro do enredo, Renata também vai sentir-se completa, como se sua **alma** tivesse conseguido encontrar-se consigo mesma, apesar da hostilidade do **mundo** à sua volta.

4.3.4 A “trama policial”: o desenrolar misterioso do enredo

A curta estadia de Renata pelo “paraíso” – durante apenas uma semana – não foi vivenciada somente por experiências alegres e boas descobertas. Alguns acontecimentos ruins, ainda na casa da Praia Velha, vieram abalar a breve felicidade da jovem. É aí que se integram ao enredo os elementos de mistério que lhe dão um aspecto de trama policial. Na sequência, destacamos seis desses elementos.

Primeiramente, a escolha da casa de praia como refúgio, dentro do enredo, já é cercada de surpresas. Enquanto Renata sentia uma ligação misteriosa com a propriedade abandonada e velha, mesmo tendo estado lá apenas uma vez, quando ainda era muito pequena, o bangalô sombrio não agradava a seus pais, que queriam distância do recinto. Quanto ao Sr. Ernesto, a casa lhe causava dores de cabeça “ora porque não encontrava quem quisesse ser só caseiro dela, ora porque não encontra comprador que se interessasse [...]” (Rios, [s. d.], p. 15), de modo que ele decidiu transferir a escritura para o nome da filha.

Já D. Ismênia, quando soube da transferência, ficou bastante aborrecida, sem uma explicação clara, e disse para a filha: “espero que você nunca se enfie naquele lugar, nem para passar um dia. Não gosto daquele casarão. É muito sombrio”, e arrematou afirmando que a casa “está quase desmoronando, qualquer dia cai e não quero que aconteça uma desgraça dessas com você lá dentro. Eu nunca poderia dormir ou passar um dia em paz se soubesse você por lá” (Rios, [s. d.], p. 17). A seguir, trazemos o trecho em que Renata recorda a única vez que esteve na Praia Velha e como sua mãe ficou transtornada ao ser informada do fato:

> Lembrava-se da única temporada que fôra [...] passar lá aos cinco ou seis anos de idade e de como sua mãe mandara buscá-la imediatamente quando ao regressar de viagem que havia feito ficara sabendo que sem seu consentimento a babá em companhia de uns tios de Renata, irmãos do snr. Ernesto tinham ido passar a semana na casa da ‘Praia Velha’. Lembrou-se de uma discussão e da indignação de dona Ismênia que chegou a ameaçar a babá de despedi-la [...]. (Rios, [s. d.], p. 24).

Diante de todas essas informações expostas na narrativa, quando a protagonista, ao fugir do seu casamento e da “suntuosa mansão” dos Limas, decide se esconder exatamente na propriedade “velha” e “sombria”, tão detestada pelos seus pais, um primeiro elemento de um grande quebra-cabeça começa a formar-se diante do público leitor.

Um segundo elemento misterioso relaciona-se à personagem Maria Ferreira. Assim que esta aparece na trama, as suspeitas tanto por parte de Renata quanto do público circundam sobre a verdadeira identidade dela. Apesar de tê-la aceitado como serviçal em troca da sua hospedagem, Maria desperta a desconfiança da protagonista, que não acredita integralmente na versão contada pela moça acerca de como chegou à casa dos Limas e lá se alojou. Por isso, Renata, após interrogar a moça, procura, com o auxílio de Mirtza (Capítulo 4), coletar informações sobre o que Maria lhe havia dito (no caso, o seu suposto trabalho como secretária e seu atual período de férias), sendo que, logo em seguida (Capítulo 5), Mirtza traz a confirmação das informações coletadas.

O terceiro elemento do quebra-cabeça é o homem misterioso que teria salvado Renata na sua chegada à casa e que supostamente seria um pescador. Ele também passa a ser objeto de suspeitas: Seria mesmo um pescador? E se fosse um ladrão, esperando para atacar a casa? Ou pertenceria ele a um bando de criminosos, do qual a própria Maria poderia fazer parte e que estavam escondidos na casa abandonada? O desenvolvimento da trama fica mais intrigante com a aparição de "vultos" próximos à protagonista: na primeira manhã em que ela caminha sozinha pela praia (Capítulo 2) e na segunda noite em que ela dorme na casa, marcada por um pesadelo (Capítulo 4). Há ainda a suspeita de uma visita estranha na casa, na terceira noite, após Renata e Mirtza terem jantado e regressado de um novo passeio pela praia (Capítulo 6). Seria essa visita o mesmo homem misterioso? E o que ele desejaria de fato?

Além disso, há, em quarto lugar, as cartas misteriosas que Renata encontra, escritas por uma mulher e revelando, fragmentadamente, um triângulo amoroso. A primeira carta aparece no Capítulo 2 e Renata cogita que Maria tenha deixado a carta à sua mostra para que ela pudesse ler e tomar conhecimento do conteúdo. Uma segunda carta aparece na noite do pesadelo, narrada no Capítulo 4, que faz Renata suspeitar que os vultos eram realmente de uma pessoa, agora, havia ingressado em seu quarto para deixar propositadamente a carta ao seu alcance. Mais adiante, no Capítulo 10, intitulado "As cartas", após despertar em sua sexta manhã na casa, Renata e Mirtza encontram um pacote com cartas e bilhetes que explicitam um relacionamento extraconjugal do qual fez parte sua mãe e um homem chamado "Samuel", que teria sido funcionário do Senhor Ernesto e, também, era casado.

O quinto elemento é o estupro pelo qual Renata passa, sendo violentada diante de Mirtza. O Capítulo 8, intitulado "A noite", narra a quarta noite na casa de praia, descrevendo o retorno das duas do passeio na praia, em que ocorre a primeira relação sexual. Após jantarem e, dentro do quarto de Renata, começarem a conversar sobre o ocorrido naquela tarde, as duas

iniciam uma segunda relação sexual, que é frustrada pela chegada de um homem no quarto. Eis a entrada do agressor na cena:

> Mirtza estava fora de si. A lubricidade de Renata assanhava-a [...]. Era o ápice! E prosseguiu. Renata estava quase desfalecendo quando sentiu que arrebataram furiosamente Mirtza que se desprendeu do corpo dela e foi cair num baque surdo ao lado da cama. Antes que compreendesse o que se passava, alguma coisa bateu contra sua cabeça e Renata perdeu os sentidos. Quando despertou, seus olhos [...] viram, vagamente, embaciando-se numa tontura, bem em frente à cama, Mirtza amarrada e amordaçada, sentada numa cadeira [...]. Sentiu também que tinha alguém a seu lado [...]. Percebeu então que estava com os braços abertos e prêsos nas colunas laterais da cama. Pior ainda, percebeu que estava nua e que a pessoa que estava ao lado olhava para ela atentamente, como a esperar que acordasse de vez. Quis gritar. Não teve forças [...]. (Rios, [s. d.], p. 111).

Toda a cena da violência sexual é narrada de forma bastante detalhada, tal como pode ser observada pelos trechos a seguir:

> Alguém arrepanhou-lhe a cabeça pelos cabelos e passou um lenço ou pano preto em seus olhos. Sentiu então que um corpo nu se ajeitava cuidadosamente em cima dela. Percebeu que retardava a aproximação, para talvez atordoar Mirtza, pois ouviu uma voz de homem esbravejante e ferina, dizer, com malícia, com imensa satisfação: – Olhe ... não feche os olhos senão eu mato a moça ... fique olhando ... sua puta! Puta! Puta! – Esbravejou. Era para Mirtza que aquela voz medonha, no seu nervosismo, gritava. Ao mesmo tempo pesadamente sentiu-se coberta pelo corpo do homem, as mãos bolinando-a, a bôca sugando-lhe os seios. Sentiu nojo. Queria gritar. [...] estava com a bôca amordaçada com esparadrapo. Quis trançar as pernas para livrar-se. O homem riu. Parecia um porco. Sentia-o todo na sua animalidade, infiltrando-se entre suas coxas [...]. (Rios, [s. d.], p. 111-2).

Se a cena da primeira relação sexual entre Renata e Mirtza é impactante por ser repleta de sensualismo, a cena do estupro também é forte, porém, pela descrição realista e violenta do abuso sofrido pela protagonista:

> O homem parecia apreciar seu desespero, seus movimentos assanhavam-no e êle brincava em cima dela, esfregando-se, forçando-a a ficar com as pernas separadas, introduzindo aquilo entre elas. O suor corria pelo corpo de Renata. Sentia nôjo, desespero, ódio, ânsia de vômito, vergonha, tudo! Era horrível! [...]. Então percebeu que fatalmente, daquele momento em diante, ia deixar de ser virgem [...]. Sentiu dor. Sem nenhum cuidado, de propósito, com fôrça, arquejando em cima dela, bestialmente o homem movia-se entrando nela com todo pêso do corpo, dominando-a. Ouviu o riso dele e sentiu como se alguma coisa rompesse dolorosamente. (Rios, [s. d.], p. 112).

Pode-se dizer que o impacto da cena é maior por Renata ser virgem, o que duplica a violência perpetrada pelo estuprador. Outro aspecto que se destaca é o sadismo do agressor, que se compraz vendo Renata e Mirtza sofrerem:

> - Agora não vou judiar ... vou fazer você gozar ... para que ela [Mirtza] veja ... para que ela veja ... você vai gozar ... puta ... vai gozar ... eu também sei fazer a coisa mais gostosa ... sem dor ... depois eu machuco de nôvo...As mãos do homem espalmaram-se sobre os seios dela e os dedos largos, mas lisos bolinaram os biquinhos, enquanto embaixo êle se esfregava morosamente, entrando com cuidado, afastando-se devagar. O pavor era tanto que fêz fôrça para desmaiar, quando contra todo seu desespêro e esfôrço continuava consciente embora tudo girasse e se sentisse atordoada, quase desfalecida.

A cena da violência sexual desenvolve-se para enfatizar a brutalidade do agressor, especialmente contra Renata, mesmo Mirtza também sendo agredida fisicamente por ele:

> Êle afastara-se um instante. Parecia querer demorar aquilo. Controlava a sí próprio. Estava quase no auge. Percebia pela respiração dele. Ouviu-o dizer qualquer coisa. Notou que se afastava e seguia em direção de Mirtza. Ouviu o estalo de uma bofetada e uma gargalhada. Agredira-a. Êle se divertia sadicamente. Ouviu-o ainda dizer e estremeceu de pavor, percebendo também que êle disfarçava a voz, não era natural, seu modo de falar. – Está vendo como estou? Vê? Olha para ela! Disvirginei-a! Sabia que era virgem? Pois não é mais! Olha ... olha como estou! Até que está muito divertido ... está bom mesmo ... acho que você gostaria de entrar na dança ... mas agora ... agora será só a expectadora ...Ouviu outro estalo de bofetada e um gemido abafado. Sentiu que êle subia na cama e deitava ao lado dela. De novo as mãos dele [*sic*] passaram pelo seu corpo, demoravam-se nos seios. (Rios, [s. d.], p. 112-3).

O agressor prossegue até atingir o orgasmo, ficando "quieto ainda alguns segundos em cima do corpo inerte de Renata" (Rios, [s. d.], p. 114). Antes de ir embora, ele volta a agredi-la, deferindo violentas bofetadas em seu rosto até que a mulher desmaia. O realismo da cena enfatiza as marcas físicas e psicológicas deixadas em uma vítima durante e após o estupro: enquanto era violentada, Renata fisicamente sentia-se "desfalecer, o estômago queimar, estava machucada [...], queria vomitar e não poderia pois estava amordaçada"; ao mesmo tempo, emocionalmente, sentia "vergonha, ódio, desespero" (Rios, [s. d.], p. 114); posteriormente, quando acorda do desmaio, "Renata começou a chorar numa crise de nervos" (Rios, [s. d.], p. 114); finalmente, passado mais algum tempo e já mais calma, embora ainda se sentindo dolorida, quando vai se olhar no espelho, ela vê "os lábios e o rosto inchados com algumas

marcas roxas", de modo que "não conseguiu evitar um soluço e recomeçou a chorar" (Rios, [s. d.], p. 120).

O estupro marca um novo direcionamento para o enredo, uma vez que, após um acontecimento como esse, Renata e as outras duas mulheres (Maria e Mirtza) não poderiam permanecer na casa, seja pelo trauma do evento, seja pela ameaça de um retorno do agressor. Assim, novas dúvidas são levantadas na trama: Seria mais prudente ir à polícia denunciar a agressão sexual, correndo o risco de Renata revelar seu paradeiro e ter de voltar para a casa dos pais, que, a essa altura, já haviam mobilizado a polícia e a imprensa à procura da filha? O homem misterioso do início e o estuprador seriam a mesma pessoa? Ele seria apenas um "louco tarado" (Rios, [s. d.], p. 114) ou estaria interessado diretamente em Renata? Se sim, o que ele queria com a filha dos Limas?

O sexto e último elemento de mistério que destacamos no enredo relaciona-se à noite do desaparecimento de Maria e do reaparecimento do agressor, narrados no Capítulo 9. Após o estupro, temos as três mulheres, Renata, Mirtza e Maria, ficando presas na casa de praia por uma forte tempestade. Se o clima fora da casa está carregado, o clima emocional entre as personagens também está bastante pesado devido aos últimos acontecimentos, de modo que Mirtza e Maria acabam se desentendendo e discutindo sobre um assunto que parece ser familiar a ambas, mas não a Renata, que estranha a intimidade entre as duas. Neste momento de tensão, Maria corre desesperadamente em direção à porta e vai embora, dizendo palavras misteriosas: "Fuja, Renata ... fuja enquanto é tempo ... fuja ..." (Rios, [s. d.], p. 125).

Enquanto corria em meio à tempestade, ouve-se um grito longo de Maria, como se supostamente tivesse despencado no ar e caído no mar, sendo essa a sua última participação no enredo. Alguns instantes depois, após Renata estar sob efeito de "calmantes que Mirtza lhe havia dado pelo seu estado deplorável" (Rios, [s. d.], p. 133), dá-se o reaparecimento do agressor de Renata, que, agora, traz informações enigmáticas relativas à prisão e morte de uma mulher inocente, as quais envolvem diretamente Dona Ismênia, mãe da protagonista. Desta vez, o homem vai embora sem praticar qualquer violência contra Renata. Somente Mirtza foi agredida com uma pancada na cabeça e desmaiou, por isso, não ouviu o que o agressor disse, ficando sabendo somente na manhã seguinte, quando Renata lhe narra o ocorrido. As cartas encontradas no Capítulo 10, como mencionado anteriormente, fazem a protagonista dar credibilidade ao que lhe foi dito pelo agressor acerca da sua mãe.

No Capítulo 11, após um breve desentendimento no qual Renata levanta suspeitas sobre Mirtza, as duas se reconciliam e decidem sair da casa de praia, levando Dona Rosa, suposta

sogra da amiga. O marido de Mirtza não as acompanha porque supostamente estaria envolvido com outro compromisso. Elas resolvem levar ainda as coisas de Maria, pois, como a supuseram morta, Renata acredita que poderiam ser incriminadas pela morte da moça, caso as coisas dela fossem encontradas na casa de praia. No Capítulo 12, vindas de táxi, temos a chegada à capital de São Paulo das três personagens, que ficam na casa de Mirtza, localizada no alto de Santana, cuja narrativa sugere ser um lugar tranquilo e sem muita movimentação de pessoas. No dia seguinte, descrito no Capítulo 13, Renata e Mirtza conversam sobre os acontecimentos recentes. Ocorre entre elas a terceira relação sexual, mencionada na seção anterior, e, por fim, elas decidem, à noite, queimar as roupas e a mala de Maria, para não serem relacionadas à possível morte da moça.

4.3.5 A reviravolta no enredo e o desfecho da trama

No Capítulo 14 da narrativa, Renata decide ir escondida à mansão dos pais para procurar algum documento que comprovasse o envolvimento da mãe nos eventos indicados pelo agressor, segundo revelavam as cartas misteriosas que ela havia recebido. Renata, então, auxiliada pelo copeiro Joaquim, consegue entrar e sair da casa sem ser vista. No aposento da mãe, ela encontra, na última gaveta, documentos bastante comprometedores, que confirmam as suspeitas levantadas no enredo sobre a traição de sua mãe.

Neste momento da narração, é contextualizada a relação das pessoas envolvidas no enigma que Renata quer desvendar e que envolve diretamente sua família. Estas informações são obtidas por ela através da leitura dos jornais com folhas amareladas da época do ocorrido: há cerca de 30 anos, um homem, identificado como Samuel Gomes, que era secretário particular do senhor Ernesto Lima, foi encontrado morto na Praia Velha, nas imediações da propriedade dos Limas; Samuel foi vítima de um crime violento, tendo sido "espancado selvagemente na cabeça", a qual "ficara parcialmente esfacelada", e foi encontrado em "triste estado, meio comido pelos peixes" (Rios, [s.d.], p. 177). Os detalhes do crime revelavam a brutalidade de quem o cometera, sugerindo, portanto, tratar-se de um crime passional ou de vingança.

Os jornais da época ainda diziam que Laura dos Santos Gomes, esposa do homem assassinado, foi "condenada, por acúmulo de provas irredutíveis e comprometedoras" (Rios, [s.d.], p. 177). Ela também já havia trabalhado na empresa do senhor Ernesto. No entanto, por conta dos ciúmes e brigas com o marido, ela tinha sido despedida pelo patrão e, alguns meses

à frente, o casal havia se separado. Mesmo assim, a mulher ainda continuava a ir até às proximidades da empresa para encontrar Samuel.

As últimas reportagens noticiavam o que havia acontecido com Laura após a sua condenação e mencionam a atuação da mãe de Renata no desenrolar dos eventos:

> Laura fôra condenada a quarenta anos de prisão, depois comutaram a pena e a sentença reduziu-se à vinte e cinco anos, graças à apelação feita pelo advogado de defesa que lutou para conseguir clemência do Juiz. **O advogado de Laura dos Santos Gomes fôra pago pela bondosa madame Lima** que assumira penalizada o compromisso de enviar para colégio interno uma criança que ficara tão tragicamente sem pais, responsabilizando-se pelo futuro da mesma. **O juiz concedera tal direito à madame Lima de recolher sob sua proteção a criança de quatro anos** até que atingisse a idade de poder ir para o Colégio. Assim encerravam-se todas as reportagens. (Rios, [s.d.], p. 178-9, grifo nosso).

Em meio a essas matérias antigas de jornal, Renata também encontra uma carta escrita para Samuel, contendo a assinatura da sua mãe e datada do dia do crime. Assim, ela descobre que Dona Ismênia Lima era a amante do homem assassinado.

Diante de tais descobertas que a deixaram abaladas, Renata retorna para a casa de Mirtza repleta de questionamentos: Qual seria a relação de sua mãe com os antigos funcionários de seu pai? Onde estaria a esposa de Samuel, condenada à prisão por um crime tão terrível? Quem seria e onde estaria a criança, agora com cerca de vinte e oito anos, que havia nascido poucos anos antes dela? Com isso, ela passa a refletir se deveria retornar à casa dos pais para confrontar a mãe sobre tais descobertas ou se deveria contar tudo ao pai.

A narração prossegue e, no Capítulo 15, Renata e Mirtza encontram-se em mais uma noite de amor: “A noite avançava. Não desceram sequer para jantar. A vertigem do encontro dos corpos que se abraçam arrebatou-as do mundo, do tempo, de tudo” (Rios, [s.d.], p. 188). No entanto, o momento de amor entre as duas é interrompido bruscamente por uma “figura sarcástica”, assim a narração denomina o homem que “quebrou o silêncio como uma trovoada a arrebentar os tímpanos de Renata, perguntando-lhe: “– Você ama, Mirtza, Renata?” (Rios, [s. d.], p. 188). E prossegue: “– Não reconhece a voz? Este homem que fala foi o mesmo que a possuiu lá na casa da praia velha...ah!...ah! ah ah! Gargalhou neurastênicamente. Um riso escarninho e estridente, de louco.” (Rios, [s. d.], p. 189)

Para a surpresa de Renata, tratava-se exatamente do copeiro Joaquim. Com o reaparecimento do agressor, são fornecidas outras revelações sobre o enredo: a) tudo o que ocorreu com Renata na Praia Velha esteve relacionado a um plano de vingança de Joaquim contra a família Lima; b) Maria Firmino era irmã de Joaquim e sua morte é confirmada no

enredo, tendo sido assassinada pelo próprio irmão, quando, então, fica configurado o crime de fratricídio, sendo que o próprio Joaquim confessa o assassinato da irmã, contando de modo frio e calculista como o fez, desferindo uma facada contra ela; c) mais adiante, a narração irá revelar que o copeiro Joaquim, na realidade chama-se Rogério dos Santos Gomes, e ele seria a criança da qual falavam as manchetes dos jornais na época do crime da Praia Velha.

Joaquim (a partir de agora, Rogério) é caracterizado como um personagem acometido pelo ódio e vingança, que apresenta traços de insanidade mental, beirando à loucura, como a própria narração sugere ao utilizar, no trecho citado anteriormente, as expressões "um riso [...] de louco". Para além da enfermidade mental (a loucura), temos a caracterização de um personagem mau, perverso, frio e calculista, que, ao longo de vários anos, tenta planejar a vingança contra as pessoas que, direta ou indiretamente lhe fizeram mal. Ele extrapola os limites da lei e do bom senso ao tentar fazer justiça com as próprias mãos e reproduzir, de certo modo, a violência indireta sofrida por ele.

Ainda no Capítulo 15, mais revelações são apresentadas: a) Renata não é filha biológica do sr. Ernesto, mas de Dona Ismênia e do seu amante Samuel Gomes; b) Rogério e Maria eram filhos de Samuel e de Laura, de modo que a protagonista descobre ser irmã de Rogério e Maria, por parte de pai; c) por sua vez, Samuel foi assassinado devido ao relacionamento extraconjugal com Dona Ismênia e Laura foi culpada injustamente pela morte do marido, tendo sido presa, grávida de Maria, e falecido enquanto cumpria pena; d) os irmãos pequenos Rogério e Maria foram criados por Dona Rosa, que, na realidade, chama-se Margarida, havia sido governanta na casa da Praia Velha e sabia do caso entre sua patroa e Samuel, auxiliando o casal de amantes na troca de suas correspondências; e) Margarida, na época do crime, foi paga por Dona Ismênia para manter silêncio sobre o caso extraconjungal e, depois, continuou recebendo da ex-patroa uma mesada para cuidar das duas crianças.

É deste conjunto de acontecimentos que nasceu o ódio de Rogério e o seu desejo de se vingar dos Lima. Por isso, ele escolheu trabalhar como copeiro na casa da família à espera do melhor momento para pôr em prática seu plano de vingança, o que se deu quando Renata fugiu do seu casamento e foi abrigar-se na Casa da Praia Velha. Continuando as revelações, Mirtza, na realidade, chama-se Ofélia. Ela é esposa de Rogério e esteve envolvida como cúmplice, ao lado de Margarida, na trama arquitetada pelo marido, o que explica muito da sua conduta ao longo do enredo. A narração sugere que Mirtza/Ofélia se envolve afetivamente com Renata e, por isso, demonstra não querer levar adiante o plano de vingança, fazendo com que o marido a considere também uma inimiga e passe a desferir contra ela agressões morais e físicas.

O personagem Rogério, além de ser representado como um homem muito agressivo, ainda apresenta um significativo grau de desprezo pelas mulheres, materializado pelo tratamento que ele dá à esposa Ofélia e à irmã Maria. Ao revelar todo o plano arquitetado para se vingar da família Lima, Rogério apresenta um aparente recalque com relação às mulheres. Um exemplo disso é quando ele afirma que Mirtza era a responsável pela chantagem e pelo dinheiro, e ele, por sua vez, queria unicamente a morte de todos os que lhe haviam feito mal, ou seja, dos pais de Renata e, por consequência, da própria Renata.

Rogério culpa Ofélia por uma parte de seus crimes, o que representa mais um indício que o caracteriza como um personagem desprovido de sentimentos, como o arrependimento e o sentimento de culpa, além do não reconhecimento dos próprios erros, características estas que o fazem agir desprovido da razão e motivado exclusivamente pelo ódio e rancor. Da mesma forma, Rogério também culpa Dona Ismênia pela morte de sua mãe na prisão e pela destruição da família dele: "Por causa dela tive que matar a minha própria irmã, senão teríamos sido descobertos!" (Rios, [s. d.], p. 200). Ainda sobre seu recalque, ele diz:

> As mulheres são menos fracas! São capazes de matar por amor, de trair o esposo, de se esfregarem até umas nas outras só para gozar e não tem coragem de ver sangue...quando começa a escorrer sangue o estômago embrulha, se apavoram e saem feito gatão quando vê cachorro bravo...". (Rios, [s. d.], p. 200).

No Capítulo 16, última parte do romance, o pai de Renata, armado e acompanhado de Margarida, chega ao local onde se encontravam a filha, Rogério e Ofélia. Tendo sido avisado por Margarida – que também decide não levar adiante o plano de Rogério, julgando que ele havia perdido o controle das suas ações –, o senhor Ernesto, ao chegar, faz uma revelação que deixa todos (o próprio Rogério, Dona Margarida, Renata, Ofélia e, inclusive, o público leitor) surpresos. Ele diz ser o verdadeiro autor do crime contra o amante da esposa. Além disso, para evitar um escândalo envolvendo sua família, ele consegue utilizar-se do poder econômico para comprar testemunhas, subornar o poder judiciário e, assim, incriminar a mãe de Rogério pela morte do marido, evitando com isso, ser preso e manchar a honra da poderosa família Lima.

O momento de maior tensão nesta parte final é o confronto entre Rogério e Ernesto. O pai de Renata e sua família passam a ser xingados por Rogério com palavras e expressões pejorativas: "seu côrno manso", sua filha "é uma lésbica" e "sua espôsa uma puta" (Rios, [s. d.], p. 204). Até que o confronto se torna físico:

> Senhor Ernesto avançou para êle espicaçado de ódio e fúria, o rosto rubro, os lábios arreganhados, mostrando os dentes, a mão erguida e rápida bateu com fôrça o cabo do revólver na cabeça de Rogério e continuou numa sanha selvagem a agredi-lo, ofegante, demonstrando uma fôrça que só um ódio muito intenso poderia produzir. (Rios, [s. d.], p. 204).

Apesar de Renata pedir ao pai para se controlar, as agressões continuam e o Senhor Lima diz para Rogério: "– Mato-o ... assim ... como matei seu pai ... fui eu ... fui eu que o matei ... fui eu ... quando surpreendi os dois ... fui eu ... seu louco ... fui eu ..." (Rios, [s. d.], p. 205). Finalmente, Ernesto mata Rogério e, de modo inesperado, se suicida na frente de todas as pessoas presentes. Renata, que havia desmaiado após todas as revelações que ouvira, fica sabendo do homicídio e do suicídio após acordar, já em outro lugar, e ver o rosto da mãe.

A narração sugere que a protagonista recebe os primeiros cuidados ao lado da mãe em um local que parece ser um hospital psiquiátrico, pois estava assistida por duas enfermeiras e seria submetida a um tratamento de "sonoterapia" para recuperar sua "saúde" (Rios, [s. d.], p. 209). Neste contexto, pode-se interpretar que todos os acontecimentos vivenciados por Renata trouxeram perturbação à sua saúde mental:

> Renata de súbito teve uma contração de horror ao lhe passar algo pela cabeça. Um pensamento que tolheu todos seus movimentos. Tudo lhe parecera um terrível pesadelo, mas aquela revelação gritou dentro dela aguda, como uma loucura que doía no cérebro, como se estivessem derramando ácido pelos seus ouvidos [...]. Renata começou a rir. Um estranho riso. As idéias embaralhavam-se em sua mente perturbada [...]. Renata continuou a rir. Os olhos envesgando, a língua engrossava na boca [...]. (Rios, [s. d.], p. 208).

A narração conclui dizendo que "[...] no cérebro de Renata uma serpente rastejava e se enroscava como a estrangular uma flor" (Rios, [s. d.], p. 209). É interessante ressaltar que, nesta última cena, dentro do quarto do hospital psiquiátrico, Renata reconcilia-se com sua mãe, que até aquele momento havia sido caracterizada como uma mãe autoritária, e aceita tratar-se da sua "doença", sendo que essa "doença" ou "loucura", no contexto do romance, parece englobar também a orientação sexual da protagonista (**conflito**). Ou seja, ao final do romance, Renata parece escolher voluntariamente voltar para a dupla "prisão" contra a qual havia fugido no início da sua trajetória, isto é, aceita voltar a ser tutelada pela mãe e aceita novamente reprimir sua sexualidade, escolhendo tratar-se dessa "suposta doença".

A partir do que foi analisado nas páginas anteriores, pode-se dizer que a personagem Renata buscou sua identidade na perspectiva existencial e, ao final da narrativa, ela descobriu

sua identidade social, a partir do momento em que se vê filha de uma relação extraconjugal, sendo filha adotiva do Sr. Ernesto Lima. Além disso, a mulher por quem ela se apaixonou revelou-se na verdade sua cunhada, pois Mirtza/Ofélia era a esposa de Rogério, seu irmão biológico. Neste sentido, a personagem encontrou-se e passou a ter consciência de que vivia em um **mundo** totalmente hostil aos seus anseios.

Dito isto, usando a tipologia de Lukács, podemos considerar que a personagem Renata não pertence à personagem do Idealismo Abstrato, exatamente porque esse tipo de personagem, ao longo de sua aventura, não tem consciência acerca do **conflito** entre sua interioridade e a exterioridade. Portanto, das seis hipóteses de trabalho restantes (4, 5, 6, 7, 8 e 9), podemos excluir outras duas, no caso, as hipóteses 4 e 7, uma vez que ambas assumem Renata como pertencente ao Idealismo Abstrato. No próximo capítulo, verificaremos qual das quatro hipóteses restantes é a que mais se adequa à interpretação que foi realizada acerca das trajetórias de Jules e Renata.

CAPÍTULO 5

LA RAGAZZA DI NOME GIULIO E *A SERPENTE E A FLOR*

Este capítulo tem como objetivo comparar os elementos narrativos dos romances analisados nos Capítulos 3 e 4 da Tese. Para isso, apresentamos no **tópico 5.1** um paralelo na configuração dos enredos, chamando a atenção para o início e o desfecho das narrativas. No **tópico 5.2**, traçamos os principais aspectos que reputamos primordiais no que se referem às temáticas que configuram as narrativas, a saber, a sexualidade das personagens, as relações familiares e a espiritualidade. No **tópico 5.3**, comparamos alguns elementos estéticos inseridos nas duas obras, a exemplo dos títulos dos romances, dos nomes das personagens e algumas figuras de linguagem. Finalmente, no **tópico 5.4**, associamos as personagens Jules e Renata à tipologia romanesca de Lukács, verificando qual das cinco hipóteses de trabalho restantes é mais adequada à interpretação que realizamos acerca da trajetória das duas personagens comparadas.

5.1 O INÍCIO E O DESFECHO DE JULES E RENATA

Tomando como referência o que diz Chklóvisk (2013), no texto *A Arte como Procedimento*, em que o teórico russo apresenta o conceito de arte como sendo a "desautomatização" dos hábitos de uma dada sociedade, ou seja, o texto artístico "estende-se da visão ao reconhecimento" e "do concreto ao abstrato" (Chklóvisk, 2013, p. 91), temos que *La Ragazza di Nome Giulio* e *A Serpente e a Flor*, para além do que contam as respectivas narrações, suscitam reflexões no que concernem à trajetória das personagens Jules e Renata.

Ao falarmos sobre o enredo dos romances analisados, trazemos, primeiramente, a saga de Jules, uma jovem pertencente à alta classe social na Itália que compreende o período da Segunda Guerra Mundial, na descoberta de sua sexualidade. A protagonista conta os fatos que lhe ocorrem compreendendo a idade de 13 anos às vésperas de completar os seus 24 anos de idade (**alma**). Embora a trama perpasse o assombroso período da Guerra e alguns anos após o fim desta, Jules e a mãe aparentemente parecem não sofrer diretamente com as consequências nefastas da Guerra pela própria condição social a que pertencem.

No que concerne ao romance de Cassandra, por sua vez, temos a saga de Renata, uma jovem brasileira da classe alta burguesa que, no auge de seus vinte e dois anos de idade, decide

fugir no dia de seu casamento, saindo de casa sem rumo algum, apenas com o carro conversível de sua família e os pensamentos de insatisfação que a circundavam (**alma**). A jovem, então, ao fugir da casa dos pais procurando libertar-se, acaba por ir refugiar-se em outra casa, a dos próprios pais. Trata-se da antiga casa da Praia Velha, frequentada durante muitos verões pela família Lima, no entanto, esta casa é um assunto proibido para os pais de Renata. O enredo brasileiro é construído de modo a levar a jovem Renata indiretamente a desvendar os "pecados" da sua família, dentre eles, o de não ser filha biológica do senhor Ernesto. Com isso, após descobrir todos os acontecimentos que rondavam os mistérios de sua família, o desfecho da narrativa sugere o enlouquecimento da protagonista.

Temos a narração da personagem Jules em primeira pessoa, que relata as descobertas de sua sexualidade na primeira juventude (**alma**). No início da narrativa, ela anuncia a data de vinte e cinco de agosto e diz que até ali havia sido uma garota "especial". A definição de "especial" é feita por ela mesma. Ao longo de todo o romance ela continua a buscar uma definição de si mesma. A revelação sobre o que acontece no dia vinte e cinco de agosto é feita apenas na última parte da narrativa e se dá quando do encontro casual com o personagem Siro, um jovem mecânico. Desde o início do romance, Jules faz referência à referida data e atrela o ocorrido a uma nova perspectiva para ela, que coincide com o desfecho do enredo.

Na narração da personagem Renata, por sua vez, temos a saga da jovem protagonista narrada em terceira pessoa, que decide fugir, de véu e grinalda, deixando para trás, sobretudo, o autoritarismo e as imposições do Senhor Ernesto e de Dona Ismênia, que tinham planejado um futuro diferente para a filha. No início do romance, temos a narração dos momentos que antecedem a cerimônia e toda a expectativa sobre o atraso da noiva, que havia se estendido além do previsto. Sabe-se que no Brasil o atraso da noiva é uma tradição, como aponta D'Incao (1997), no texto *Mulher e Família Burguesa*, sobre as cerimônias de casamento, as sociedades patriarcais impõem às mulheres expectativas no que se refere ao matrimônio como sendo um sonho para todas elas. No entanto, a narração de Cassandra Rios sugere que, para além do atraso habitual, a noiva Renata parece querer estar distante das expectativas alheias, pois o sonho de subir ao altar, de ter um noivo belo, rico e apaixonado por ela não faziam parte de seus planos. No início da narrativa de Renata, por sua vez, temos a cena que antecede ao casamento e a cena da fuga, nas quais a protagonista de Cassandra Rios se sente "fora de época", exatamente porque "o casamento, o noivo" e "as leis da natureza, do amor, da educação, da sociedade" eram exatamente contrários aos seus anseios. (Rios, [s. d.], p. 10). Mesmo tendo fugido do casamento, da casa dos pais e vivendo experiências sexuais com a mulher por quem

ela se apaixona, o desfecho da narrativa aponta para o retorno de Renata à casa dos pais, sobretudo, à proteção materna, já que a narração sugere que a protagonista sucumbe diante se seus ideais.

No início do romance brasileiro, a narração apresenta os pensamentos de Renata sobre sua decisão antes de fugir da cerimônia. A cena de Renata que destacamos nos remete ao mesmo *modus operandi* da personagem Jules ao final de *La* ragazza *di nome Giulio*. No romance italiano, esta última passagem refere-se ao momento em que Jules relata a agressão que teria feito à Siro, jovem que ela acabara de conhecer e com quem tivera uma relação sexual. A referida agressão praticada contra o jovem mecânico após a consumação do ato sexual é sugerida na narrativa e descrita pela própria Jules, que teria castrado o órgão genital do rapaz. A narração do suposto crime após o ato sexual com Siro, simbolicamente sugere o rompimento de Jules com os padrões que lhe eram impostos no que se refere à sua sexualidade. Com isso, temos um desfecho antagônico em ambas as narrativas com as respectivas protagonistas assumindo posicionamentos opostos em suas trajetórias, ou seja, lidando com seus **conflitos** de maneiras opostas.

Observamos que tanto Jules quanto Renata ao tomarem suas decisões seguem adiante sem olhar para trás. A revelação sobre o que acontece após a fuga de Renata e para onde ela fugiria vai, aos poucos, ao longo da narrativa, cedendo lugar ao passado dos pais da protagonista, que exercem uma influência determinante sobre sua vida, como vimos no Capítulo 4 da Tese (tópico 4.3.5). O enredo de Cassandra coloca o público leitor e a personagem Renata quase no mesmo patamar de descobertas ao revelar apenas na última parte da narrativa que o Senhor Ernesto assumiu sua paternidade para não manchar a honra dele e da família. Da mesma forma, o enredo de Milani apresenta ao público leitor apenas ao final do romance o que acontece na data de vinte e cinco de agosto.

Ambas as narrativas sugerem a busca das personagens pela autoafirmação enquanto mulheres, que tem seus sonhos e querem ir em busca deles (**alma**). A partir da análise desenvolvida no Capítulo 3, chamamos a atenção para o tempo da narrativa de Jules, pois este se desenvolve quando a protagonista, já madura, relata suas experiências juvenis, que contribuíram para que ela tomasse decisões e fizesse escolhas condizentes com os seus anseios e não aos anseios que a sociedade (a exemplo da mãe, do noivo Lorenzo, Franco, Siro e, inclusive, Lia) lhe impunha. Isto é materializado linguisticamente pelo uso dos verbos “decidir” e “compreender”, quando ela diz “eu tinha decidido” e “compreendi”, que sugerem o seu processo de amadurecimento. Outro ponto que destacamos se refere à rotina da jovem Jules

que, ao longo da narrativa, irá relatar os acontecimentos e as descobertas que faz sobre sua sexualidade. Para isso, ela utiliza o verbo “apaixonar-se”, que sugere para a protagonista mais uma atribuição imposta pela sociedade à condição feminina. No Capítulo 4, destacamos a trajetória de Renata, também como uma jovem mulher que tenta ir em busca de seus ideais, desde a mais tenra idade, quando ainda menina pulava o muro de casa para encontrar-se às escondidas com outras meninas para brincadeiras “proibidas”. Ao longo da narrativa de Cassandra, identificamos Renata como uma personagem que sente atração sexual por mulheres e que se apaixona pela bela Mirtza com quem tem prazerosas relações sexuais. O tempo na narrativa brasileira é cronológico, de modo que a narração se passa em um período de uma semana, compreendendo a fuga de Renata até o retorno desta à casa dos pais.

Como podemos observar, as personagens Jules e Renata têm em comum a busca por uma autonomia (**alma** das protagonistas) que, a princípio, lhes parece ser negada pelo fato de elas serem mulheres dentro de um **mundo** patriarcal, mas que elas irão tentar a todo custo desvencilhar-se.

Tal como Renata, Jules também se sente diferente. As últimas cenas do romance de Milani revelam a sensação que Jules tem de se sentir diferente dos homens com quem ela teve experiências sexuais por ela não conseguir alcançar o orgasmo (**alma**).

Podemos interpretar que Jules considera o desejo sexual como um instinto primitivo e natural do ser humano, no entanto, ao mesmo tempo, tais desejos se confrontam com os valores sociais preconizados pela sociedade. Considerando o que afirma, Gutiérrez (1985), “[d]esde os primeiros anos de sua infância, a menina aprende a conter-se e a ênfase posta em sua aparência física a leva não só a aceitar-se, mas a cultivar-se como objeto.” (Gutiérrez, 1985, p. 19). Neste sentido, a trajetória da personagem Jules sugere que a mulher pode e deve ser vista não como um objeto no ato sexual, mas como um sujeito ativo que tem desejos e que estes não apenas podem, mas devem ser satisfeitos. No romance, observamos também que Jules não experimenta o prazer sexual que tanto buscava nas relações sexuais com Franco e Siro, ao invés disso, ela percebe o prazer que tanto um quanto o outro experimentavam. Como apontam Navarro; Braga (2009), a sociedade patriarcal impõe às mulheres desde sempre o pudor com relação aos seus corpos, de modo que lhes é ensinado que o prazer sexual feminino é um assunto sobre o qual não se deve falar.

Com relação à personagem Renata, identificamos a dificuldade de a personagem sentir atração sexual pelo noivo (**alma**), ao contrário disso, a narração apresenta momentos em que a protagonista do romance brasileiro consegue alcançar o orgasmo nas relações sexuais com

Mirtza. Por outro lado, é recorrente também a associação que a personagem brasileira faz sobre os sentimentos e as relações que ela tem como algo “estranho” e “anormal”.

Destacamos a categoria espaço nas narrativas analisadas, trazendo o ambiente doméstico como ponto central para as protagonistas. Jules mora com a mãe e Renata com os pais, ambas são configuradas com o anseio de “libertar-se” da proteção familiar. Metaforicamente entendemos o “espaço” privado da “casa” como o ambiente de pertencimento que a sociedade impõe às duas jovens protagonistas.

No que se refere às duas protagonistas e suas respectivas relações familiares, há um aspecto referente à categoria do espaço que pode ser apontado em ambos os romances. A narrativa de Jules se passa em diferentes cidades da Itália, desde Veneza até a cidade de Perúgia, que contemplam a região norte da península, passando pela cidade de Senigália, situada na região central do país. Em todo este percurso da protagonista em diferentes cidades e regiões da Itália, destacamos a cidade de Veneza, lugar apresentado tanto no início quanto ao final da narrativa, retratando a cidade de onde Jules sai e para onde ela retorna, o que sugere o reencontro da protagonista italiana com ela mesma, porém desta vez, de maneira autônoma.

Caracterização semelhante, com relação ao espaço configurado no início e ao final da narrativa, ocorre com a protagonista Renata, já que ela foge da casa dos pais e, ao final da narrativa, ela retorna à proteção familiar, porém, diferentemente de Jules, que se sente vitoriosa diante das adversidades do **mundo** que a cerca, o desfecho da protagonista brasileira revela o seu fracasso diante do **mundo**.

Esta configuração da categoria espaço na narrativa sugere dentro do enredo o retorno de Jules para si e para o encontro com sua essência que, a todo momento, ela buscava no percurso de sua trajetória. Certamente as mudanças de cidades não eram motivadas por ela, e sim pela mãe, que parecia querer fugir de algo ou de si mesma. Tal como a filha, a mãe de Jules também vai e retorna para o mesmo local, no caso, as visitas realizadas a cada ano ao jazigo do marido, falecido há tantos anos, mas que representa a sua razão de viver. Por sua vez, diferentemente da mãe, Jules, mesmo que tenha retornado ao local de origem, no caso, a cidade de Veneza, “ela segue adiante e mantém o olhar fixo para a frente sem olhar para trás”, como sugere a frase final da narrativa.

Destacamos a “casa” e a “praia” como espaços simbólicos, que representam o espaço privado e o espaço público, respectivamente, espaços estes utilizados pelas protagonistas para suas experiências sexuais. Na trajetória de Jules, identificamos o quarto da jovem como refúgio para a troca de carícias entre ela e Lia, por um lado, e, também, para a prática da masturbação,

por outro lado. Ao mesmo tempo, a "praia", local público, também é configurada como espaço para os encontros amorosos entre ela e Amerigo, momento este em que Jules descreve a excitação, ereção e ejaculação do jovem, atribuindo para isto uma linguagem metafórica infantilizada. Por sua vez, a trajetória de Renata revela o início de sua libertação sexual ao conhecer Mirtza com quem ela terá relações sexuais e experimentará o prazer sexual, algumas destas inclusive concretizadas em local público, a "praia". A narração das relações sexuais entre Renata e a amada é realizada através de uma linguagem denotativa de cunho sexual, a exemplo de "vou gozar" e "vou lamber os seus peitos".

Com relação ao desfecho das narrativas, diferentemente do que ocorre com o desfecho da aventura de Renata, no qual há a sugestão do enlouquecimento da personagem, na cena final de *La Ragazza*, Jules relata o sentimento de paz que experimentou após o suposto crime contra Siro. Neste sentido, pode-se dizer que Jules simbolicamente vivencia o autorreconhecimento e a aceitação de si mesma. Enquanto Renata, ao aceitar reconciliar-se com sua mãe e ser "tratada" contra a "doença" da homoafetividade em um hospital psiquiátrico, renega a sua primeira natureza e cede às imposições do **mundo externo**. Simbolicamente, as protagonistas seguem direções opostas, enquanto a protagonista Jules se sente vitoriosa a protagonista Renata se sente fracassada em um **mundo** que cria condições para impedir a concretização de seus ideais.

5.2 TEMÁTICAS CONFIGURADAS NOS ROMANCES

No que concerne à temática da sexualidade, em *La ragazza di nome Giulio*, a relação de Jules com seu nome se configura a partir da pergunta que ela mesma faz ao longo de toda a narrativa sobre quem é ela. Para além da autoaceitação de seu próprio nome, Jules também busca o autoconhecimento de sua sexualidade e aceitação desta. Em diversos trechos da narrativa, a protagonista se recrimina por ter desejos sexuais aflorados e por buscar satisfazê-los, de modo que não raramente o prazer físico é alcançado apenas a partir da prática da masturbação.

A personagem Lia é configurada como uma referência para Jules no que se refere à sexualidade. A referida personagem utiliza a masturbação como prática sexual prazerosa e sem sentimento de culpa. Neste sentido, observamos a influência de Lia sobre Jules que, também, iniciará a prática do autoprazer, no entanto, para a jovem a prática virá seguida algumas vezes pelo sentimento de culpa. Em alguns trechos da narrativa italiana, observamos que Lia, devido

à sua orientação sexual, é vista por Jules como "anormal", mesmo posicionamento que Renata apresenta sobre o que sentia por outras mulheres e sobre seu relacionamento com Mirtza.

Com relação ao romance de Cassandra Rios, a orientação sexual de Renata é enfatizada desde o primeiro capítulo, na cena do quarto, na qual – como já foi destacado – é revelada a razão de Renata não desejar casar-se com Eduardo, pois ela tem uma atração sexual por mulheres desde muito jovem, atração essa que é descrita como "algo estranho" (Rios, [s. d.], p. 9), como um "sentimento diferente" (Rios, [s. d.], p. 11) e como "sentimentos absurdos e anormais" (Rios, [s. d.], p. 64).

No que se refere ao relacionamento entre Renata e Mirtza, durante a estadia na Praia Velha, a narração sugere a atração física que Renata sente pela mulher desde o primeiro encontro. Contudo, essa atração não é só física, ou seja, não se enquadra simplesmente no conceito de "homossexualidade". Como podemos observar no decorrer da narrativa, o anseio de Renata é algo mais profundo, pois envolve para além do desejo sexual, a vontade de estabelecer uma relação humana mais profunda com a parceira, o sonho de viverem juntas e de constituírem uma família. O enredo usa o termo "amor" para o sentimento que Renata desenvolve por Mirtza. Por essa razão, consideramos mais adequado conceituar tal sentimento como "homoafetividade".

A questão da virgindade está presente tanto na trajetória de Jules quanto na de Renata. A questão do ato sexual para ambas as personagens oscila entre o prazer e o pecado, entre o "natural" e o "anormal". Para Jules, a primeira relação heterossexual com penetração (com o rompimento do hímen) ocorre com Franco e por escolha dela. Já para Renata, a conjunção carnal que resulta no rompimento do hímen ocorre através de um estupro. Em ambas as trajetórias, são narradas a dor física e emocional ocasionadas pelo encontro de seus corpos femininos com Franco e Rogério, respectivamente. Portanto, temos que a dor física e emocional aproxima as duas protagonistas, pela perda do hímen, que se materializa em uma dor física, e pela perda do equilíbrio emocional, que se materializa na impossibilidade de ambas discernirem entre o que é real ou imaginário a sua volta. É interessante observar que Jules, logo no tópico 2 da Parte I, já traz para sua caracterização a força de sua personalidade, a resiliência e o desenvolvimento de sua autonomia.

Jules e Renata são caracterizadas como personagens introspectivas e reflexivas. Pensamentos e ações são substantivos que estão atrelados à personalidade das duas jovens, com a diferença de que Renata é configurada como refém do **mundo exterior** que está a sua volta (a exemplo, de seus pais e a mulher por quem ela se apaixona), o que culmina na sugestão da

loucura da protagonista brasileira que, como seu próprio nome sugere, deve "renascer". Já para Jules, ao contrário, sua trajetória a coloca em uma posição ativa com relação ao **mundo exterior**, pois ela consegue colocar em prática os seus ideais.

É no contexto de distanciamento físico e emotivo entre Jules e sua mãe, que coincide com o início de sua puberdade, que a jovem conhecerá Lia. Com relação à narrativa brasileira, identificamos também um distanciamento desde sempre entre Renata e sua mãe (**conflito**). No início da narração, observamos Dona Ismênia aparentemente mais preocupada com a opinião dos convidados e a reputação da família do que com o motivo de a filha estar atrasada para o casamento. Além da mãe, Renata também tem uma relação instável com o pai, no entanto, com a diferença de que este parece ser mais complacente com ela, enquanto a mãe parece ser mais dura e autoritária. Tal fato é explicado na última parte do romance, quando a mãe de Renata diz para a filha que sempre fingiu tratá-la mal para evitar que o marido tivesse raiva dela, já que ela é filha de uma relação extraconjugal de Dona Ismênia.

Podemos dizer que a relação das personagens Jules e Renata com suas respectivas famílias se aproxima à medida que traçamos um paralelo da trajetória de cada uma delas dentro dos romances. Outra aproximação que identificamos entre as duas personagens diz respeito à importância da figura masculina, no caso específico de seus progenitores/pais para a família. Na narrativa de Milena Milani, embora não haja a materialização textual do pai de Jules, ou seja, a representação por diálogos de seu pai, a mãe da protagonista faz questão de referenciar passagens da vida delas em que o homem aparece. Esta caracterização sugere a importância atribuída à figura paterna dentro do contexto familiar no ambiente retratado da narrativa italiana.

Chamamos a atenção para a configuração de um ambiente em que a instituição do matrimônio e da procriação fazem parte do objetivo de vida de todos/as personagens. Em um dos trechos do romance italiano analisado no Capítulo 3, observamos Jules em um momento de contemplação e reflexão em relação à mãe. A protagonista observa a mãe e traz a perspectiva do tempo cronos para a efemeridade humana e, no caso específico dela, de sua mãe, que na visão de Jules não alcançou a felicidade. As reflexões de Jules sugerem a dupla atribuição da mulher, no caso, sua mãe, enquanto esposa, mãe e mulher, exercendo diferentes papéis sociais e a conclusão a que a jovem chega é a de não querer seguir o mesmo caminho da mãe (**conflito**).

Por sua vez, a relação de Renata com os pais é caracterizada como sendo superprotetora e, ao mesmo tempo, opressora. Diferentemente da protagonista Jules, os pais de Renata vivem as aparências de um casamento tradicional e exercem um papel de influência direta na sua

trajetória (**conflito**). Sua mãe, dona Ismênia, é caracterizada como uma mulher que transparece ser uma dama exemplar da alta sociedade paulistana, esposa e mãe dedicada, casada com o senhor Ernesto. No entanto, a narrativa traz o desmonte do casamento tradicional idealizado pela sociedade, ao revelar a relação extraconjugal da mãe de Renata com um dos empregados de seu marido. A jovem é fruto da relação de sua mãe com o amante e, diante da descoberta do marido, o senhor Ernesto, para lavar a honra da família, mata de modo cruel o amante da esposa e decide assumir a paternidade da gravidez da esposa para não causar escândalo perante a sociedade, evitando manchar a honra e a reputação da família Lima. A família de Renata vive aparentemente um conto de fadas, porém, na sua essência, eles vivenciam um conjunto de mentiras, que se torna um pesadelo para todos os envolvidos, principalmente para Renata. Ao que sugere a construção da narrativa, ela é o lado menos forte na relação de forças entre os personagens retratados.

O pai de Renata aparenta ser mais compreensivo do que a mãe e o motivo disto é revelado ao final da narrativa, quando a protagonista descobre ser filha adotiva do senhor Ernesto e fruto da relação de dona Ismênia com o amante. A mãe de Renata diz que não podia tratá-la com o amor de mãe para evitar que seu marido odiasse a filha. Neste sentido, o senhor Ernesto não apenas perante a sociedade assumia Renata como sua filha, mas também lhe dava o amor paterno. Assim, pode-se concluir que a relação de Renata com seu pai era mais próxima do que com a mãe.

Os sentimentos de Renata para com sua mãe passam por períodos de oscilações ao longo da narrativa. Em algumas passagens, observamos uma Renata revoltada (**conflito**) com o autoritarismo da mãe, pelo fato de esta impor-lhe comportamentos e expectativas contrários aos da jovem. A revolta de Renata para com sua mãe também é sugerida assim que ela descobre a relação extraconjugal de sua mãe, fato este que depois será confirmado pelos próprios pais da protagonista ao final da trama. Contrapondo-se ao sentimento de revolta da protagonista, a narrativa traz outra face de Renata em relação à dona Ismênia, que acontece quando a protagonista descobre que sua mãe pode ter sido envolvida em uma trama de ódio e vingança, motivada pela esposa do amante Samuel.

O amante de dona Ismênia, também era casado e pai de dois filhos, tendo sido a esposa dele julgada e condenada injustamente pelo assassinato do marido. A narrativa sugere que as provas que incriminavam o verdadeiro assassino de Samuel foram forjadas para salvar a reputação da família Lima, envolvida diretamente na trágica trajetória das famílias de Samuel

e do Senhor Ernesto, empregado e patrão, estes distantes socialmente, porém ligados à mesma dor humana e existencial.

Destacamos, agora, outro aspecto para compararmos às duas narrativas analisadas, no caso, à temática da espiritualidade. Este termo origina-se da língua latina *spiritus*, que significa "sopro". Podemos entender a espiritualidade como sendo "o sopro divinal de nossas almas", ou seja, o nosso encontro com a nossa própria essência na busca por algo maior que nós mesmos. Em outras palavras, a espiritualidade é basicamente um vínculo entre a pessoa e Deus ou qualquer outra divindade.

Embora possa-se dizer que a referida temática se encontra nos dois enredos, é preciso destacar que há um diferente nível no tratamento dado ao tema nos dois romances. Em Milani, questões vinculadas à religiosidade permeiam toda a trajetória de Jules, desde a influência do padre Dario sobre a protagonista, assim como a sua decisão em fazer o catecismo, as orações que ela fazia em seu "período religioso" ou o seu sentimento de remorso após praticar condutas que uma parte dela julgava ser pecaminosas. Em alguns momentos da narrativa ela também vivencia o seu ceticismo, a exemplo de quando ela questiona a existência de Deus, logo após enfrentar o luto pela trágica morte de seu amigo Camillo.

Já em Cassandra Rios, há menções esporádicas à temática referida. Uma delas encontra-se no início da narrativa sobre a jovem Renata. Na referida cena, temos a descrição de uma jovem vestida de noiva e que está a poucos minutos de realizar o sonho de muitas jovens de sua idade e condição social, que era o de subir ao altar com um homem rico, bonito e apaixonado pela noiva. Não por acaso a narrativa inicia-se com a frase "Pela **terceira vez** o órgão repetia a **marcha nupcial**" (Rios, [s. d.], p. 7, grifo nosso). A simbologia do número TRÊS (terceira vez) sugere uma alusão à trindade e à sacralidade do casamento para a Igreja Católica, que traz também no início a presença de um padre que lá está para celebrar o casamento de Renata, e que é caracterizado como um personagem sereno e que estaria ali também para acalmar os ânimos das pessoas que estavam exaltadas com o atraso da noiva ou, quem sabe até, que pudesse perdoar os "pecados" (como a homoafetividade) que a própria Renata viria a cometer durante sua jornada em busca de si mesma.

A título de comparação, este mesmo número "três" aparece como um importante elemento estrutural do romance de Milani, pois, como mencionado no nosso Capítulo 3, a aventura de Jules se divide em três partes, sendo cada uma delas composta exatamente por 33 (três e três) tópicos, os quais remetem ainda à idade de morte de Cristo. Ou seja, a

espiritualidade – em particular, o contexto religioso do catolicismo – é parte integrante da configuração do romance italiano.

5.3 ELEMENTOS ESTÉTICOS

Como mencionado anteriormente, neste tópico, buscamos explorar comparativamente alguns elementos estéticos configurados nas duas obras, tais quais os títulos dos dois romances, os nomes das personagens, algumas figuras de linguagem, que remetem a simbologia concernente a números e datas, alusão à vocábulos, como “serpente” e “ninho” *etc*.

O título dos romances *La ragazza di nome Giulio* e *A serpente e a flor* pode ser interpretado como uma alusão à temática da feminilidade. Tal sugestão vem à luz a partir do uso dos artigos definidos femininos *la*, na língua italiana, e “a”, na língua portuguesa.

No romance italiano, o próprio título já sugere uma aparente contradição, posto que uma garota se chamaria Giulio (ou Júlio). No romance brasileiro, por sua vez, observamos o uso do vocábulo “serpente”, que pode remeter à simbologia da criação do mundo, segundo a Bíblia, já que foi este o animal responsável por tentar Eva induzindo-a a comer a maçã causando, assim, o “pecado original”. Na interpretação bíblica sugere-se que a “serpente” e a “mulher” seriam as “culpadas” pelo “mal” que assombra o mundo terreno até hoje.

Outro vocábulo, usado no título do romance brasileiro e que está no título, “flor”, sugere uma referência à mulher, especificamente, à personagem Renata que, por apaixonar-se, passa a confiar na mulher por quem ela se apaixona, Mirtza, que se autodenomina como uma “serpente”. Ambas, juntas, *A serpente e a flor*, passam a desvendar os “pecados” da família Lima, em especial, a vaidade (Rogério), avareza (senhor Ernesto), luxúria (Dona Ismênia), inveja (Rogério) e a ira (Senhor Ernesto, Rogério).

No que se refere à linguagem adotada pelas duas narrações, observamos no romance italiano, sobretudo, um certo comedimento e censura no que concerne ao tratamento dado à sexualidade, que converge para o emprego de uma linguagem conotativa (ou seja, velada). Por sua vez, no romance brasileiro, a narração apresenta uma linguagem denotativa (ou seja, explícita), com o uso de palavrões, referências explícitas aos órgãos sexuais e descrições de relações sexuais sem pudores.

A personagem Jules se utiliza de uma linguagem metafórica para falar sobre suas experiências na descoberta de sua sexualidade. Vocábulos como “*serpente*”, “*serpentina*” e

"*cose*", por exemplo, são utilizadas como metáfora para "pênis", "clitóris" e "menstruação", respectivamente.

Jules e Renata trazem na origem de seus nomes, escolhidos não à toa pelas suas criadoras, um significado que vai além do renascimento e que transcende a função social que cada uma delas desempenha em suas respectivas narrativas.

Jules aprende a aceitar o próprio nome e a lidar com as dificuldades que surgem em sua trajetória a partir das reflexões que faz antes de agir dentro de um **mundo** que se apresenta para ela desde o início da narrativa como sendo hostil para ela. Como podemos observar no seguinte trecho: "Eu, Jules, falava comigo mesma muitas vezes. Ou melhor, pensava. Recordo que naquele vinte e cinco de agosto, quando acordei de manhã, tinha tido um diálogo subterrâneo no sono com uma pessoa que era eu mesma, Jules" (Milani, [s. d.], p. 10)[73].

De um lado, temos Jules, uma mulher que narra a trajetória que ela vivenciou em um momento de muitas descobertas, o período da sua puberdade e juventude, com as mudanças que ocorrem no seu corpo e as sensações e os sentimentos que delas advém. Giulio ou Giulia, qual o seu nome? Este é um dos questionamentos chave para a jovem Jules, e que transpassa sua identidade de gênero, se é feminino ou masculino, mulher ou homem ou simplesmente um ser humano que tem seus defeitos e qualidades, desafios e desejos, fracassos e conquistas, perdas e vitórias. A narrativa de Jules, em primeira pessoa, e a narrativa de Renata, em terceira pessoa, revelam a condição das personagens que, mesmo dispondo de recursos econômicos, se veem enclausuradas em uma rede de imposições e preconceitos que tentam impedi-las de concretizarem os seus ideais enquanto mulheres inseridas em uma sociedade patriarcal de valores religiosos católicos.

Nesta perspectiva, pode-se dizer que a questão da sexualidade feminina é configurada, na narrativa de Milani, a partir de uma visão repleta de pudores, pois traz uma linguagem polida no que se refere ao tratamento aos órgãos sexuais feminino e masculino. Seria possível interpretar que tal autocensura de certa forma está relacionada ao contexto social em que Milani compõe o seu romance, o que viria a se confirmar com a própria censura que Milani sofreu ao longo de sua vida artística, após a publicação de *La Ragazza*, como abordado na seção 3.2 deste trabalho. Além disso, observamos também uma referência metafórica à masturbação feminina quando Jules utiliza um "*fazzoletto*" (ou seja, um "lenço" em italiano) para tocar o seu órgão

[73] No original: "*Io, Jules, parlavo molte volte con me. O meglio, pensavo. Ricordo che in quel venticinque agosto, quando mi svegliai alla mattina avevo fatto un dialogo soterraneo nel sonno, con una persona che ero ancora io, Jules*" (Milani, 2017, p. 14).

sexual e atingir o orgasmo. O prazer sexual que Jules experimenta na materialização do toque do próprio corpo, se traduz no autoconhecimento físico e existencial para a protagonista. Ela também faz a descrição do orgasmo feminino e todas as sensações físicas que ela experimenta, aludindo implicitamente ao esperma masculino. Toda essa caracterização feita na narração de Jules é realizada metaforicamente. Podemos ainda observar o pudor com o qual Jules descreve o momento íntimo entre ela e Amerigo e as mudanças que ocorrem no corpo de ambos durante os momentos de intimidade, utilizando-se de uma linguagem infantil (no caso, o vocábulo "*nido*", ou seja, "ninho", em português) ou nomeando metaforicamente o órgão sexual masculino como "*coso*" (ou seja, "coisa", português).

Sobre o nome das personagens de *La ragazza*, temos que a mãe de Jules não é nomeada no romance. Ela é uma mulher viúva que tem o hábito de, a cada ano, visitar o jazigo do marido. Jules e a mãe mudam constantemente de casa e de cidade, o que pode ser interpretado como uma inconstância e inadequação da matriarca da família para lidar com as dificuldades do dia a dia, inclusive quanto a seus desejos mais íntimos, já que a narrativa sugere que ela tem uma relação com um homem mais jovem e comprometido. A ausência de um nome para a mãe de Jules é um elemento que contribui para a representação da submissão da mulher e de seu apagamento social dentro de uma sociedade patriarcal, em que a figura masculina exerce um papel de mantenedor da família e perpetuador destes valores.

Enquanto a mãe de Jules não é nomeada na narrativa de Milani, o que sugere o seu apagamento social após o matrimônio e a maternidade, a mãe de Renata, Dona Ismênia, por sua vez, mesmo sendo nomeada dentro da narrativa de Cassandra Rios, também tem seu apagamento social, já que ela em nenhum momento da narrativa tem o poder de decisão, este, por sua vez, é sempre exercido pelo marido.

Na narrativa de Cassandra Rios, os pais de Renata, dona Ismênia e o senhor Ernesto, vivem um aparente casamento feliz. O fim da narrativa, no entanto, revela, a verdadeira face de infelicidade do casal desde a traição conjugal da mãe de Renata ocorrida poucos anos após o matrimônio. A descoberta da traição conjugal de sua esposa com um de seus funcionários, leva o senhor Ernesto a cometer o crime cruel contra Samuel, homem casado com Laura e pai de dois filhos, um deles tendo à época dos fatos cincos anos de idade (Rogério), o que leva o jovem a ficar órfão de pai e de mãe, já que a esposa Laura foi condenada injustamente pelo assassinato do marido. Todos estes fatos são revelados apenas no desfecho do romance.

Na narrativa de Milena Milani, também identificamos a configuração de um casamento que aparenta ser perfeito, pois a viúva todos os anos faz questão de levar flores ao túmulo do

marido falecido. Tudo o que Jules sabe sobre o casamento dos pais vem através do que a mãe lhe conta (**conflito**). A não recordação que a personagem tem de seu pai, advém da morte do patriarca da família quando ela ainda era criança. Portanto, observamos a caracterização das mães de Jules e de Renata, como sendo duas mulheres, esposa e mãe, que parecem sufocar suas vontades e levarem adiante um casamento infeliz para satisfazerem as vontades da sociedade católica e patriarcal. Os frutos desses padrões impostos a estas mulheres, são suas filhas que, ao contrário de suas mães, parecem querer lutar por uma trajetória de vida diferente (**conflito**).

Identificamos os relacionamentos extraconjugais que as mães das protagonistas possuem. Na narrativa italiana a mãe de Jules tem um relacionamento com Matteo que, aos olhos da sociedade retratada no romance de Milani, seria inadequada por vários fatores, dentre eles: por ser a mãe de Jules uma mulher viúva, por ser mais velha do que Matteo, e por ele ser noivo de Olga, mulher mais jovem e com quem ele se casaria e poderia ter filhos. Na narrativa brasileira, a mãe de Renata tem um relacionamento com um dos empregados do marido, como ressaltado anteriormente.

Outro elemento que destacamos sobre Jules, é que a personagem possui o mesmo nome do pai e, ao mesmo tempo, ela se sente, em parte, incomodada por ter um nome masculino. Observemos que, na narrativa de Milena Milani, Jules fala sobre seus avós paternos, o que sugere o apagamento da história da família materna em um contexto patriarcal, a começar pela supressão do sobrenome da mãe, que é uma característica da sociedade italiana, e que é retratada no romance. Na configuração de *La ragazza di nome Giulio*, embora não identifiquemos o sobrenome da família de Jules, o nome que lhe é dado, o mesmo de seu pai, revela o caráter patriarcal daquela sociedade configurada na narrativa italiana. No que se refere ao simbolismo do nome de outras personagens, identificamos também o significado do nome Lia, uma personagem que traz um nome bíblico. Dentro da narrativa, Lia é caracterizada como uma mulher segura de suas escolhas e autossuficiente, contrapondo-se, assim, à insatisfação que Jules tem com o próprio nome, já que ela aprecia o nome que tem, revelando ainda para a jovem protagonista que não precisa de homens em sua vida.

No que concerne a outras personagens femininas caracterizadas na narrativa de Milani, há algumas que aparecem apenas para compor as cenas retratadas, mas que exercem uma função bastante importante para compreender a configuração de uma sociedade que ainda traz nos seus valores e costumes resquícios de um patriarcalismo, a trajetória de Jules sugere a tentativa de ela romper com tais costumes. Tal fato que observamos, é sugerido a partir da configuração de duas jovens mulheres, Jules e sua amiga Olga, que tem sonhos opostos. Enquanto Olga conta

os dias para se casar com o noivo e cuidar da família, Jules considera o sonho do casamento e de construir uma família com marido e filhos, como sendo sonhos medíocres.

A escolha do nome de personagens literárias não ocorre de modo aleatório, como sabemos, já que esta escolha faz parte da configuração artística, como afirma Candido, mencionado no Capítulo 2 da Tese. Neste sentido, temos que a origem do nome próprio "Olga[74]" significa "a santa". Já o significado etimológico do nome "Jules", remete ao termo "jovem" e "novo", o que sugere não necessariamente a oposição de "Olga" ("santa") a "Jules" ("pecadora"), mas sim uma ressignificação da "santidade" da mulher que, após anos de submissão, luta para ter um espaço maior e melhor dentro da sociedade e a desfrutar, sobretudo, dos "privilégios" concedidos aos homens, a exemplo de concretizar os seus desejos carnais sem os sentimentos de culpa.

Quanto à simbologia presente nas obras, no romance de Milani, a data de vinte e cinco de agosto, mencionada por Jules, embora não tendo uma referência histórica, traz os números 2 e 5 que, quando somados, resultará no número 7, sugerindo uma alusão à perfeição ou àquilo que está próximo a ela, interpretação esta sustentada pela configuração de um ambiente religioso católico da narrativa italiana. Ressaltamos ainda que o número 7 é o número preferido da personagem de *La ragazza*. Conforme salienta Chevalier; Gheerbrant (2020), o número 7 representa a totalidade, a perfeição, o sagrado e a espiritualidade, simbolizando ainda o encerramento de um ciclo e a consequente renovação.

Sobre isto observemos a passagem a seguir, quando Jules, ainda meditando sobre a data de 25 de agosto, diz: "o número vinte e cinco não me agrada, mas dois mais cinco fazem sete, e este me agrada, porque sete é um número que me dá sorte" (Milani, [s. d.], p. 13)[75].

Tem-se, portanto, a revelação do que acontece no dia vinte e cinco de agosto, iniciando com o dia anterior a esta data, em que ocorre a consumação do ato sexual entre Jules e Franco e a perda da virgindade da jovem. O desapontamento da protagonista diante do não alcance do prazer sexual que ela tanto queria com o homem por quem ela estaria apaixonada fez reacender em Jules novos questionamentos sobre a sua "normalidade" (**alma**).

Com isso, na data de vinte e cinco de agosto, Jules, enquanto faz reflexões existenciais sobre a vida, encontra o jovem Siro, rapaz simples e bem afeiçoado fisicamente, que desperta

[74] O nome próprio "Olga", é de origem russo e deriva da antiga língua escandinava, *Helgi*, e significa, em italiano, "*la santa*". (Neves, 2012).
[75] No original: "*Il numero venticinque non mi piace, ma due più cinque fa sette e allora mi piace, perché sette è un numero che mi porta fortuna"* (Milani, 2017, p. 18).

nela desejos carnais e a vontade de concretizar o prazer sexual em uma relação heterossexual. Diferentemente do que Jules esperava, mais uma vez, a protagonista se sente frustrada ao não alcançar o tão esperado orgasmo, prazer este que os homens conseguiam alcançar. A jovem, com isso, fazia reflexões sobre os momentos em que ela conseguia atingir o auge do prazer sexual, e isso advinha apenas com a masturbação.

5.4 JULES E RENATA À LUZ DA TIPOLOGIA ROMANESCA DE LUKÁCS

Dadas as análises interpretativas realizadas nos Capítulos 3 e 4 da Tese, verificamos que as protagonistas dos romances *La Ragazza di Nome Giulio* e *A Serpente e a Flor* apresentam um **conflito** entre suas **almas** e o **mundo** à sua volta. Deste modo, com relação às hipóteses de trabalho formuladas ao final da seção 2.3.4, pudemos considerar como excluídas cinco dessas hipóteses (as **1ª, 2ª, 3ª, 4ª e 7ª hipóteses)**, tendo em vista que as protagonistas analisadas não pertencem ao primeiro tipo de personagem romanesco lukacsiano, o do Idealismo Abstrato. Sendo assim, resta-nos, verificar, dentre as hipóteses **5ª, 6ª, 8ª e 9ª**, qual delas é a mais consistente.

5.4.1 Jules como representante do *romance de educação*

Conforme apresentamos no Capítulo 2 da Tese, na tipologia de personagem elaborada por Lukács existem três tipos de personagens romanescos: a personagem do idealismo abstrato (IA), a do romantismo da desilusão (RD) e a do romance de educação (RE). De acordo com o teórico húngaro, o romancista configura o/a protagonista com uma primeira natureza (a **alma**) e uma segunda natureza (o **mundo externo**) que se contrapõem entre si, resultando, com isso, em um **conflito** para a personagem. Neste sentido, a maneira como a personagem irá lidar com este **conflito** será determinante para associá-la ao tipo de personagem romanesca.

Sendo assim, temos que o/a personagem do IA não tem consciência desta contraposição de ideias entre ele/ela e o **mundo** que o/a cerca, o que torna este/a personagem desprovido/a da ciência de um **conflito** que precisa ser lidado. Este tipo de personagem ao longo do romance tem uma ação ativa e uma reflexão inativa, ocasionando, assim, na tentativa frustrada em concretizar os seus anseios.

Para o tipo de personagem do RD, ao contrário, temos um/a personagem que passa a ter consciência deste **conflito**, mas, no entanto, ele/ela irá se abster de lutar contra o **mundo** que

o/a cerca, tendo em vista que a sua configuração o/a coloca com uma capacidade de alta reflexão e de pouca ação no intuito de concretizar os seus anseios.

Já no tipo de personagem do RE, que Lukács defende como a síntese dos dois tipos anteriores, o/a personagem irá adquirir a maturidade que lhe proporcionará a concretização de seus ideais, já que ele/ela irá criar estratégias para desvencilhar-se do **mundo** hostil que o/a cerca e, por fim, colocar em prática os seus anseios. Neste sentido, o/a personagem se configura com uma atividade de reflexão e ação confluentes para o êxito de suas ações. Compartilhamos do pensamento de Lukács quanto à aquisição da maturidade do personagem no terceiro tipo, pois ele/ela torna-se resiliente a partir do momento em que ele/ela não se torna refém do **mundo** a sua volta.

Na narrativa de Milena Milani, observamos que a protagonista Jules apresenta um **conflito** que se configura na descoberta de sua sexualidade e na busca pela sua realização existencial. Isto posto, observamos a concretização de sua liberdade sexual ao longo da narrativa, tendo em vista que a protagonista italiana nas suas experiências sexuais com Lia e nas experiências heterossexuais, que se configuram como o seu **mundo exterior**, consegue ultrapassar as barreiras que a impedem de alcançar a sua satisfação sexual. Com isso, temos que a trajetória de Jules sugere a caracterização de uma jovem mulher que está descobrindo sua sexualidade e que vai em busca do prazer sexual que transcende as sensações fisiológicas de seu próprio corpo. Neste percurso solitário, Jules vivencia experiências sexuais de várias formas, desde as primeiras trocas de carícias com Lia às experiências com Franco e Siro, e as experiências sexuais ao descobrir as sensações prazerosas que o próprio corpo lhe dá.

Como pudemos perceber, a personagem Jules tenta desvencilhar-se dos padrões religiosos e morais estabelecidos pela segunda natureza, ou seja, o seu **mundo exterior**. Após vivenciar experiências amorosas e travar diálogos com os demais personagens e, sobretudo, com ela mesma, ela consegue apreender as ideias que ela tem sobre seu corpo, sobre ela e sobre a vida. Tais ideias configuram, portanto, as estruturas de uma sociedade religiosa e patriarcal, repleta de forças que sustentam as trevas da opressão masculina e que oprimem qualquer libertação feminina, incluindo a libertação através do próprio corpo.

Ao analisarmos a personagem de Milena Milani, observamos que ela se apresenta na sua configuração com um ideal autêntico, que busca um sentido para a sua existência terrena. Em vários momentos da narrativa, a protagonista traz à tona a sua tentativa de entender os desígnios divinos, recorrendo à religião e, sobretudo, à espiritualidade, através dos diálogos com o padre Dario e o professor de filosofia Lombardi. A busca pelo sentido à vida da

personagem Jules perpassa as experiências sensoriais que ela relata ao longo da narrativa, desde a experiência contemplativa com a natureza e a experiência com o próprio corpo, que tal como a natureza se transforma, porém diferentemente desta, o corpo tem sua finitude.

Neste sentindo, consideramos que a protagonista Jules se adequa ao tipo de personagem do romance de educação, uma vez que ela consegue unificar reflexão e ação ao longo de sua trajetória. Consequentemente, a 5ª e a 6ª hipóteses de trabalho estão excluídas, pois estas assumem Jules como pertencente ao romantismo da desilusão.

5.4.2 Renata como representante do *romantismo da desilusão*

O **conflito** da protagonista de *A Serpente e a Flor* é relativo à sua orientação sexual, pois se configura a partir da descoberta e da tentativa de aceitação de sua homoafetividade.

Como visto acerca da personagem romanesca do segundo tipo, a sua psicologia tem um caráter dinâmico, uma vez que, no decorrer de sua biografia, transpassa internamente por sucessivas fases, mas finaliza-se com a experiência do fracasso: inicia-se com a conscientização da fragmentação entre sua **alma** e o **mundo**; daí, segue-se com uma reflexão ininterrupta acerca desse **conflito**; na sequência, vislumbra a decisão de lutar, travando essa batalha no interior de sua alma, contudo, apresenta uma constante recusa em agir e colocar em prática seus ideais; finalmente, com a "luta encarada [...] como inútil e somente como humilhação" (Lukács, 2009, p. 119), recolhe-se em seu refúgio interior, sentindo-se "esmagad[a] pela força bruta [da realidade]" (Lukács, 2009, p. 123).

Essa caracterização do segundo tipo de personagem, tal como foi apresentada no Capítulo 2 da Tese, sintetiza a aventura de Renata, pois ela percorre exatamente essas etapas e finaliza o romance fracassada após sua "luta" contra o **mundo externo**.

No início do romance, quando Renata toma a decisão de fugir da cerimônia de seu casamento, a personagem reflete sobre a instituição matrimonial e sobre como poderia ser sua vida segundo os padrões tradicionais da sociedade conservadora. A trajetória da protagonista brasileira mostra a sua tentativa de luta contra o **mundo externo**, que, ao final do romance, resultará em seu fracasso. E, também, ilustra a diferença entre Renata e Jules, pois a primeira começa sua biografia tentando "seguir adiante" ("sempre para a frente") e finaliza voltando atrás, enquanto Jules finaliza a sua biografia de forma irresoluta, olhando sempre para a frente.

Neste sentido, observamos que, no romance de Cassandra Rios, a configuração da **alma** da protagonista Renata se dá a partir de sua busca pela liberdade em tomar suas próprias

decisões, sobretudo, as que se referem à sua orientação sexual. O **mundo exterior** de *A Serpente e a Flor* se mostra hostil aos anseios de sua protagonista à medida em que ela, durante todo o enredo,j precisa fugir para poder se encontrar livre, sendo que, ao final da narrativa, ela não consegue se libertar de forma autêntica, nem sexualmente nem diante da tutela da sua mãe.

Renata é uma jovem mulher que tem, no despertar de sua sexualidade, o afloramento de seus desejos por outras mulheres, desejos estes que precisam ser abafados em uma sociedade que remete a submissão do ser feminino a valores sociais que a impedem de colocar em prática os seus anseios. Tomando como referência a teoria de Lukács, Renata é caracterizada como tendo o seu mundo exterior composto por valores sociais religiosos e patriarcais, em que a figura masculina exerce um papel de provedor do lar, da família e da sociedade. Vejamos o exemplo de Dona Ismênia e do senhor Ernesto, esposa e marido, mesmo pertencendo à alta sociedade paulistana, o pai de Renata é o mantenedor econômico da família Lima, cabendo a ele exclusivamente as decisões familiares.

Podemos considerar a personagem Renata como não pertencente ao tipo do romance de educação exatamente porque, ao final da trama, ela fracassa ou desiste da luta e se rende perante a hostilidade do mundo contra o qual tentou lutar, como a já mencionada tutela da família. Por essa razão, consideramos que a protagonista Renata se adequa ao tipo de personagem do romantismo da desilusão. Com isto, a 9ª hipótese de trabalho também está excluída, pois esta assumiria Renata como pertencente ao terceiro tipo de personagem romanesco.

Portanto, concluímos que a 8ª hipótese é a mais consistente diante das análises interpretativas dos Capítulos 3 e 4, uma vez que Jules e Renata podem ser seguramente identificadas como representantes, respectivamente, do romance de educação e do romantismo da desilusão.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta Tese teve como objetivo geral realizar um estudo comparado entre os romances de Milena Milani e de Cassandra Rios, a partir da análise das protagonistas Jules e Renata e da temática da sexualidade feminina, tomando como aporte teórico a tipologia da personagem romanesca de Lukács. Para isso, realizamos a pesquisa em três etapas.

Na primeira etapa, que corresponde ao Capítulo 2 da Tese, que denominamos de Considerações Teóricas, objetivamos apresentar a personagem como categoria literária, tomando como base os estudos de Candido (1998 e 2002). Além disso, apresentamos a tipologia da personagem romanesca em Lukács (2009). Nesta etapa, nos detivemos ao conceito de romance que o teórico húngaro apresenta, configurado através de personagens problemáticas, ou seja, personagens que tem um **conflito** interno, personagens complexas e conflituosas. Vimos que este **conflito** se dá pela caracterização da **alma** e do **mundo exterior** às personagens, que se contrapõem. Neste sentido, apresentamos os três modos de configuração de personagens nos romances modernos, a saber: a personagem do idealismo abstrato (IA), do romantismo da desilusão (RD) e do romance de educação (RE). Por último, ainda nesta primeira etapa, realizamos uma análise crítica da teoria lukacsiana e formulamos nove hipóteses de trabalho, que foram sendo examinadas à medida que realizávamos as análises dos capítulos subsequentes.

Na segunda etapa da pesquisa, correspondente aos Capítulos 3 e 4, realizamos uma análise interpretativa dos romances estudados. No Capítulo 3, especificamente, fizemos uma análise interpretativa do romance italiano *La Ragazza di Nome Giulio*, abordando a vida e obra de Milena Milani, a publicação e recepção do romance estudado. Sucessivamente, fizemos a análise interpretativa do romance, contemplando a relação de Jules com os pais e com o próprio nome, a descoberta de sua sexualidade, suas experiências heterossexuais, sua espiritualidade e a revelação sobre a data de vinte e cinco de agosto. No Capítulo 4, realizamos uma análise interpretativa do romance brasileiro, especificamente, abordando a vida e a obra de Cassandra Rios, a análise do romance *A Serpente e a Flor*, contemplando a protagonista Renata, sua fuga e tentativa de (re)começo, a sufocante relação entre ela e seus pais, a sua sexualidade, o desenrolar misterioso do enredo e o desfecho da trama.

Na terceira e última etapa da pesquisa, correspondente ao Capítulo 5, apresentamos uma análise comparada entre os romances estudados, especificamente, o início e o desfecho das trajetórias das protagonistas, as temáticas configuradas nos romances, os elementos estéticos, as personagens Jules e Renata à luz da tipologia romanesca de Lukács e, com isso, apresentamos

a única hipótese plausível para as formulações feitas na primeira etapa da pesquisa, no caso, Jules e Renata podem ser enquadradas como pertencendo, respectivamente, ao romance de educação e ao romantismo da desilusão.

No quadro a seguir, recapitulamos algumas características dos romances que foram abordadas ao longo das páginas anteriores, e que, agora, são trazidas de forma sintetizada para apresentarmos algumas similaridades e diferenças entre as obras.

Quadro: Alguns elementos dos romances de Milena Milani e Cassandra Rios

	LA RAGAZZA DI NOME GIULIO	**A SERPENTE E A FLOR**
ASPECTOS EXTRATEXTUAIS		
Escritora	Milena Milani	Cassandra Rios
Língua	Italiana	Portuguesa
País	Itália – obra censurada	Brasil – obra censurada
Ano de Publicação	1964	1965
Recepção quando da produção da obra	Segunda Guerra Mundial na Itália	Ditadura Civil-Militar no Brasil
Artista que a defendeu contra a censura	Giuseppe Ungaretti	Jorge Amado
ASPECTOS INTRATEXTUAIS		
Narração	1ª pessoa	3ª pessoa
Protagonista	os **conflitos** da personagem Jules	os **conflitos** da personagem Renata
Relação entre alguns personagens e as protagonistas	Jules e a mãe / pai de Jules Jules e Lia Jules e Lorenzo	Renata e a mãe / Senhor Ernesto Renata e o noivo Renata e Mirtza
Contexto social retratado	Itália da 2ª Guerra Mundial (Fascismo)	Brasil dos anos 1960 (prenúncios de uma ditadura)
Algumas Simbologias	"*mare*" / "*Dio*" / "*Diavolo*" / padre Dario	"praia" / "Deus" / "Diabo" / padre que celebraria o casamento de Renata
Elementos da natureza	"*mare*" / "*montagna*"	"mar" / "rochedo"
Desfecho do romance	sangue / crime	sangue / crime

Fonte: Autoria nossa.

Os elementos intratextuais destacados nos permitem aproximar os aspectos literários desenvolvidos pelas escritoras (a exemplo do nome de personagens e suas funções dentro da estrutura narrativa, dentre outros) para demonstrar a convergência entre os romances, no que concerne à sua aproximação estrutural e à sua construção estética. Como destacamos na análise interpretativa das duas obras, as personagens Jules e Renata estão inseridas em um contexto hostil para a concretização de seus ideais. Neste sentido, observamos a configuração da protagonista do romance italiano como uma jovem mulher que tenta a todo custo a satisfação

de seus anseios (sexuais e existenciais) dentro de um ambiente social caracterizado por valores religiosos e patriarcais. Também observamos a protagonista Renata inserida em um ambiente social com valores religiosos e patriarcais, querendo lutar contra os estereótipos atribuídos à orientação sexual das mulheres que se desvinculam do padrão heteronormativo.

Isto posto, consideramos que a teoria de Lukács se adequa plenamente à análise dos romances investigados, tendo em vista que a **alma** e o **mundo** das personagens Jules e Renata estão em antagonismo, e o **conflito** vivenciado por elas as torna "problemáticas" e "solitárias" em seus percursos na tentativa de concretização de seus ideais.

Contudo, também foram identificadas divergências entre as duas obras. A aventura e o desfecho da trama de Jules sugerem que há um reencontro de sua **alma** consigo mesma, por essa razão, a protagonista pode ser classificada como pertencendo ao romance de educação. Já a aventura e o desfecho da trama de Renata sugerem que, quanto mais ela tentava afastar-se da opressão dos pais e se sentir livre em sua homoafetividade, cada vez mais presa ela se via às convenções da sociedade e às imposições de todos que a cercavam, terminando por abdicar da luta pela realização dos anseios de sua **alma**.

Levando-se em conta que a literatura, entendida enquanto a arte das palavras, pode ser considerada o produto tanto das transformações sócio-históricas quanto dos padrões estéticos e éticos aos quais os/as artistas das palavras se vinculam, destacamos a função "humanizadora" da literatura que o crítico Antonio Candido (2004) nos apresenta. Como função humanizadora que a literatura pode exercer, destaca-se a importância que a literatura desempenha em suscitar debates a partir das temáticas que retrata. Neste sentido, algumas temáticas abordadas em textos literários se tornam essenciais para o público-leitor no sentido de possibilitar reflexões acerca de questões socialmente relevantes dentro do seu contexto histórico e, consequentemente, tais obras podem ser um instrumento que contribui para a transformação do quadro social de onde se originou, seja repudiando completamente tal realidade social, seja apontando para mudanças pontuais dentro da referida realidade.

Inserida nesta perspectiva humanizadora, consideramos a importância dos romances analisados na nossa Tese, pelo que diz respeito à problematização acerca da sexualidade de suas protagonistas, tendo em vista que as temáticas da sexualidade feminina e da homoafetividade ainda são consideradas *tabus* dentro das sociedades brasileira e italiana, em pleno século XXI.

A partir das considerações acerca da vida e obras das duas artistas e da publicação e recepções dos seus dois romances (desenvolvidas nas seções, 3.1, 3.2, 4.1 e 4.2), podemos sustentar que o fato de as escritoras serem mulheres e terem decidido compor artisticamente

textos literários abordando as temáticas supracitadas acabou contribuindo como um fator determinante para a censura de suas referidas obras. Diante desse contexto, para além das temáticas retratadas nos referidos romances, queremos destacar e enaltecer a autoria de Milena Milani e de Cassandra Rios, enquanto artistas – especificamente, enquanto escritoras mulheres – que ousaram tratar de temas *tabus* dentro de sociedades que carregavam – e ainda carregam – em suas estruturas valores conservadores. A **alma** das personagens Jules e Renata são configuradas em contraposição ao **mundo exterior** patriarcal que as circunda.

Dito isto, defendemos também que a luta trazida pelas pautas identitárias deve continuar fazendo-se presente na literatura produzida por artistas tanto mulheres quanto homens ou transgêneros. Assim como consideramos ser relevante resgatar as obras literárias que atuaram na vanguarda de seu tempo e procuraram desbravar horizontes até então inexplorados ou mesmo "proibidos" – como as obras de Milani e Rios fizeram em sua época – para que lhe sejam reconhecidos o seu devido valor, tanto artístico quanto sócio-histórico.

Deve-se ressaltar ainda a importância da liberdade de expressão – em especial, a liberdade de expressão artística –, tal como está assegurada atualmente pelo artigo 19 da Declaração Universal dos Direitos Humanos de 1948 e pelos artigos 5º e 220 da Constituição Federal brasileira de 1988. Consideramos pertinente essa observação ao final deste trabalho, pois foi precisamente a violação a esse direito fundamental que levou à repressão tanto a Milena Milani, na Itália, quanto a Cassandra Rios, no Brasil.

Para encerrarmos, apresentamos uma proposta para o desenvolvimento do presente trabalho em uma nova pesquisa acadêmica de Pós-Graduação. Relembrando que a nossa atual pesquisa, como mencionado na Introdução, foi o desenvolvimento da nossa Dissertação de Mestrado, quando, na ocasião, aplicamos à teoria lukacsiana da personagem aos contos de Machado de Assis e de Giovanni Boccaccio. No presente Doutorado, mantivemos a abordagem teórica lukacsiana e buscamos verificar se a mesma poderia ser adequadamente aplicada a personagens femininas desenvolvidas por autoras femininas, o que conseguimos comprovar através das análises interpretativas das personagens Jules e Renata.

Neste sentido, consideramos que a configuração da sexualidade feminina nos dois romances estudados estimula um interessante caminho de investigação acadêmica, que seria o de impulsionar futuras pesquisas que abordem os mesmos romances aqui examinados, porém, através de outras perspectivas teóricas, a exemplo dos estudos no âmbito de teorias feministas, tais quais as abordagens de Susana Funck (2011) ou de Gilbert e Gubar (2017), ou mesmo os estudos inseridos na denominada "Teoria Queer", que, desde os anos 1990, tem se aprofundado

nas pesquisas sobre a orientação sexual e a identidade de gênero dos indivíduos, com interessantes contribuições para o estudo de textos literários. Consideramos que uma nova análise comparada entre as trajetórias de Jules e de Renata à luz de uma dessas abordagens mencionadas renderiam riquíssimos frutos no campo da literatura de gênero. É esta a direção que procuraremos seguir em uma pesquisa futura de Pós-Doutorado.

REFERÊNCIAS

ABREU, Caio Fernando. Pela Noite (1983). In: ABREU, Caio Fernando. **Triângulo das Águas**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983. p. 99-210.

ALGINI, Maria Luisa. Cultura cattolica e oppressione. In: BRUZZICHELLI, P. *et al.* **Donna, cultura e tradizione**. Milano: Gabriele Mazzotta, 1977.

AMARAL, Pedro. **Meninas Más, Mulheres Nuas**: as máquinas literárias de Adelaide Carraro e Cassandra Rios. Rio de Janeiro: Papeis Selvagens, 2017.

ANDRADE, Mário de. Frederico Paciência (1942). In: ANDRADE, Mário de. **Contos Novos**. 15. ed. Belo Horizonte – Rio de Janeiro: Villa Rica, 1993. p. 80-93.

ARMANO, Antonio. La ragazza de nome Milani – Un'iniziazione omossessuale e un amante evirato: storia di un romanzo che fece scandalo negli anni Sessante. **L'Unità**, Roma, 29 mar. 2002. p. 25. Disponível em: https://archivio.unita.news/assets/main/2002/03/29/page_025.pdf. Acesso em: 28 ago. 2023.

ASSIS, Machado de. O Caso da Vara (1891). In: ASSIS, Machado de. **Páginas Recolhidas**. São Paulo: FTD, 2012.

_____. Pílades e Orestes (1906). In: ASSIS, Machado de. **Relíquias de Casa Velha**. Rio de Janeiro – Belo Horizonte: Livraria Garnier, 1990. p. 88-97.

BOCCACCIO, Giovanni. **Decameron** (1348-1352). Milano: Mondadori, 2009.

BRAIT, Beth. **A personagem**. 8. ed. São Paulo: Ática, 2006.

BRASIL. [Constituição (1988)]. **Constituição da República Federativa do Brasil de 1988**. Brasília, DF: Congresso Nacional, 1988. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm. Acesso em: 12 ago. 2023.

_____. **Lei nº 12.528, de 18 de novembro de 2011**. Cria a Comissão Nacional da Verdade no âmbito da Casa Civil da Presidência da República. Brasília, DF: Presidência da República, 2011. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2011-2014/2011/Lei/L12528.htm. Acesso em: 12 ago. 2023.

_____. **Relatório Final da Comissão Nacional da Verdade**. Brasília-DF: Comissão Nacional da Verdade, 2014. 3 volumes. Disponível em: http://cnv.memoriasreveladas.gov.br/. Acesso em: 12 ago. 2023.

CALAZANS, Roberto; REIS, Leandro Nogueira dos. O conceito de paranoia em Freud. In: **Psicologia: ciência e profissão**, [S. l.], v. 34, n. 1, p. 80-95, 2014.

CAMPARINI, A. **Donna, donne e feminismo**: Il Dibattito Politico Internazionale. Milano: Franco Angeli Libri, 1987.

CAMINHA, Adolfo. **Bom-Crioulo** (1895). 3. ed. São Paulo: Editora Ática, 1994.

CANDIDO, Antonio. A Personagem do Romance. In: CANDIDO, A. et al. **A Personagem de Ficção**. São Paulo: Perspectiva, 1998, p. 51-80.

_____. O Direito à Literatura. In: CANDIDO, A. **Vários Escritos**. São Paulo: Duas Cidades, 2004.

CERVANTES, Miguel de. **Dom Quixote de La Mancha.** Tradução: Viscondes de Castilho e Azevedo. São Paulo: Nova Cultural, 2002.

CHEVALIER, Jean. & GHEERBRANT, Alain. **Dicionário dos Símbolos**. Tradução: Angela Melim; Vera da Costa e Silva; Raul de Sá Barbosa. São Paulo; Rio de Janeiro: José Olympio, 2020.

CHKLÓVSKI, Victor. A Arte como Procedimento. In: TODOROV, Tzvetan. **Teoria da Literatura**: textos dos formalistas russos. Tradução: Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Editora Unesp, 2013.

CIMINARI, Sabina. Vorrei diventare una scrittrice importante: l'esordio romanzesco di Milena Milani. In: CESCHIN, Arianna; CROTTI, Ilaria; TREVISAN, Alessandra. **Venezia Novecento:** Le voci di Paola Masino e Milena Milani. Veneza: Edizioni Ca' Foscari, 2020. p. 81-106.

CONCAS, Alessandra. Quando se può darei l cognome materno. **Diritto**, Santarcangelo di Romagna, 19 jul. 2019. Disponível em: https://www.diritto.it/quando-si-puo-dare-il-cognome-materno/. Acesso em: 28 ago. 2023.

D'INCAO, Maria Ângela. Mulher e família burguesa. In: DEL PRIORE, Mary (org.). **História das Mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto/UNESP, 1997. p. 223-240.

DINIZ, Christiane Maria de Sena. **Um estudo comparado entre Giovanni Boccaccio e Machado de Assis:** a caracterização de Peronella e Sinhá Rita à luz da tipologia lukacsiana do personagem. 2012. 163 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2012. Disponível em: https://repositorio.ufpb.br/jspui/bitstream/tede/6210/1/arquivototal.pdf. Acesso em: 19 ago. 2023.

ECO, Umberto. **Obra Aberta** (1962): Forma e Indeterminação nas Poéticas Contemporâneas. 10. ed. Tradução: Giovanni Cutolo. São Paulo: Perspectiva, 2015.

FLAUBERT, Gustave. **Madame Bovary** (1856). Tradução: Mário Laranjeira. São Paulo: Penguin-Companhia, 2011.

_____. **A Educação Sentimental** (1869). Tradução: Rosa Aguiar. São Paulo: Penguin-Companhia, 2017.

FUNCK, Susana. O que é uma mulher? **Revista Cerrados**, Brasília, v. 20. n. 31. p. 63-73, 2011. Disponível em: https://periodicos.unb.br/index.php/cerrados/article/view/26036. Acesso em: 30 ago. 2023.

GILBERT, Sandra. Susan, GUBAR. Infecção na sentença: a escritora e a ansiedade de autoria. Tradução: Cíntia Schwantes e Eliane Campello. In: BRANDÃO, Izabel. CAVALVANTI, Ildney. DE LIMA COSTA, Claudia. A. LIMA, Ana Cecília (Orgs.). **Traduções da Cultura**: perspectivas feministas (1970-2010). Florianópolis: EDUFAL; Editora da UFSC, 2017. p. 188-210.

GOETHE, Johann Wolfgang von. **Os Anos de Aprendizado de Wilhelm Meister**. Tradução: Nicolino Simone Neto. São Paulo: Editora 34, 2009.

JAGER, Werner. **Paideia**: a Formação do Homem Grego. 3. ed. Tradução: Arthur M. Parreira. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

LINS, Regina Navarro; BRAGA, Flávio. **O Livro de Ouro do Sexo**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2009.

LONDERO, Rodolfo Rorato. **Pornografia e Censura**: Adelaide Carraro, Cassandra Rios e o sistema literário brasileiro nos anos 1970. Londrina: Eduel, 2016.

LUKÁCS, Georg. **A Teoria do Romance**: Um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica. 2. ed. Tradução: José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Editora 34, 2009.

MARTINS, Willian Mendes. A modernidade e a teoria do romance de G. Lukács. **Revista de Iniciação Científica da FFC**, [S. l.], v. 8, n. 3, p. 263-273, 2008. Disponível em: http://www2.marilia.unesp.br/revistas/index.php/ric/article/viewFile/200/178. Acesso em: 19 jul. 2023.

MACEDO, José Marcos Mariani de. Posfácio. In: LUKÁCS, Georg. **A Teoria do Romance**: Um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica. 2. ed. Tradução: José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Editora 34, 2009.

MALUCO, Capadocio. **O menino do Gouveia** (1914). [S. l.]: Casa Editora Cupido & Comp., [S. d.]. (Coleção Contos Rápidos, n. 6). Disponível em: https://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_obrasraras/or912109/or912109.pdf. Acesso em: 30 ago. 2023.

MILANI, Milena. **Ignoti Furono i Cieli** (1944). Venezia: Edizioni del Cavallino, 1944.

_____. **L'estate** (1946). Venezia: Edizioni del Cavallino, 1946.

_____. **Storia de Anna Drei** (1947)**.** Milano: Mondadori, 1947.

_____. **Emilia sulla Diga** (1954). Milano: Mondadori, 1954.

_____. **La Ragazza di Nome Giulio** (1964). Milano: SE, 2017.

_____. **Uma Garota Chamada Júlio**. Tradução: Sílvia Távora. Rio de Janeiro – São Paulo: Record, [S. d.].

_____. **Italia Sexy** (1967). Genova: Immordino, 1967.

_____. **Io Donna e gli Altri** (1972). Milano: Rusconi, 1972.

MODELLI, Laís. 55 anos do golpe militar: A história de Cassandra Rios, a escritora mais censurada da ditadura. **BBC News Brasil**, São Paulo, 31 mar. 2019. Disponível em: https://www.bbc.com/portuguese/brasil-47756468. Acesso em: 12 ago. 2023.

MORAIS, Paula Laís Pombo de; CAMARGO, Flávio Pereira. O meu estranho mundo secreto: identidade lésbica e homoerotismo em Eu Sou uma Lésbica, de Cassandra Rios. Raído, Dourados, v. 14, n. 35, p. 102-118, mai-ago 2020. Disponível em: https://ojs.ufgd.edu.br/index.php/Raido/article/view/11362/6312 Acesso em: 08 nov. 2024.

NABOKOV, Vladimir. **Lolita** (1955)**.** Tradução: Brenno Silveira. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1959.

NEVES, Orlando. **Dicionário de Nomes Próprios**. São Paulo: Oficina do livro, 2012.

NÓBREGA, Isabela Silva. **(I)moralidade e censura**: Prazeres desviantes e sexualidade na obra de Cassandra Rios (1968-77). 2015. 217 f. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2015. Disponível em: https://repositorio.ufpb.br/jspui/bitstream/tede/8363/2/arquivo%20total.pdf. Acesso em: 19 ago. 2023.

ORGANIZAÇÃO DAS NAÇÕES UNIDAS (ONU). **Declaração Universal dos Direitos Humanos**. Proclamada pela Assembleia Geral das Nações Unidas, na cidade de Paris, em 10 de dezembro de 1948. Disponível em: https://www.oas.org/dil/port/1948%20Declara%C3%A7%C3%A3o%20Universal%20dos%20Direitos%20Humanos.pdf. Acesso em: 12 ago. 2023.

PEREIRA, Ana Gabriela Pio. Escritas Excessivas: Cassandra Rios e o protagonismo excêntrico na literatura brasileira. 2019. 173 f. Tese (Doutorado em Literatura) – Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2019. Disponível em: https://repositorio.ufba.br/handle/ri/29652. Acesso em: 10 ago. 2024.

PERLELE, Patrícia (org.). **A literatura italiana no Brasil e a literatura brasileira na Itália**: sob o olhar da tradução. Tubarão: Copiart, 2011.

PETRÔNIO. **Satíricon** (54-68 d. C.). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.

PONCHIROLLI, Rafaela. O que é a Comissão Nacional da Verdade? **Politize**, Florianópolis, 07 out. 2019. Disponível em: https://www.politize.com.br/comissao-nacional-da-verdade/. Acesso em: 12 ago. 2023.

PUSHKIN, Alexander. Eugene Onegin: A Novel in Verse (1833). Tradution: James E. Fallen. London: Oxford University Press, 2019.

REALE, Giovanni; ANTISERI, Dario. **História da Filosofia:** Antiguidade e Idade Média – Volume I. 3. ed. São Paulo: Paulus, 1990.

REALE, Giovanni; ANTISERI, Dario. **História da Filosofia:** Do Romantismo ao Empiriocriticismo – Volume V. Tradução: Ivo Storniolo. São Paulo: Paulus, 2005.

REIMÃO, Sandra. Na contramão da contramão. **Anais do XIV Congresso Internacional de Comunicação IBERCOM**, p. 7346-7352, 2015. Disponível em: https://www.academia.edu/23108362/Cassandra_Rios_na_contram%C3%A3o_da_contram%C3%A3o_paper_. Acesso em: 19 ago. 2023.

RIOS, Cassandra. **A Volúpia do Pecado** (1948). Rio de Janeiro: Record, 1948.

_____. **Carne em Delírio** (1948). Rio de Janeiro, Record, 1970.

_____. **Eudemônia** (1949). Rio de Janeiro: Edições Spiker, 1959.

_____. **O Gamo e a Gazela** (1951). São Paulo: Discubra, 1970.

_____. **O Bruxo Espanhol** (1952). Rio de Janeiro: Edições Spiker, 1959.

_____. **A Lua Escondida** (1952). Rio de Janeiro: Edições Spiker, 1958.

_____. **A Sarjeta** (1952). São Paulo: Editora Parma, 1972.

_____. **A Paranóica** (1952). São Paulo: Discubra, 1969.

_____. **Uma Mulher Diferente** (1965). São Paulo: Editora Brasiliense, 2005.

_____. **Macária** (1965). São Paulo: Hemus, [S. d].

_____. **A Serpente e a Flor** (1965). São Paulo: Hemus, [S. d].

_____. **Tessa, a Gata** (1965). Rio de Janeiro: Record, 1979.

_____. **Um Escorpião na Balança** (1965). Rio de Janeiro: Record, 1969.

_____. **Veneno** (1965). Rio de Janeiro: Record, 1985.

_____. **As Mulheres dos Cabelos de Metal** (1971). São Paulo: Hemus, 1971.

_____. **Censura: Minha Luta, Meu Amor** (1977). São Paulo: Global Editora, 1977.

_____. **Eu Sou uma Lésbica** (1981). Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2006.

_____. **Entre o Reino de Deus e o Reino do Diabo** (1997). [S. l.]: [S. n.], 1997.

_____. **Mezzamaro:** flores e Cassis (2000). São Paulo: Pétalas, 2000.

ROSA, João Guimarães. **Grande Sertão: Veredas** (1956). 19. ed. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2001.

SANTOS, Maria Carolina. O ressurgimento de Cassandra Rios, a escritora mais censurada do Brasil. **Marco Zero**, Recife, 25 abr. 2019. Disponível em: https://marcozero.org/o-ressurgimento-de-cassandra-rios-a-escritora-mais-censurada-do-brasil/. Acesso em: 12 ago. 2023.

SCHLEIERMACHER, Friedrich. Sobre os diferentes métodos de traduzir. Tradução: Celso Braida. **Princípios**, Natal, Vol. 14, n. 21, jan./jun. 2007, p. 233-265. Disponível em: https://periodicos.ufrn.br/principios/article/view/500/432. Acesso em: 30 ago. 2023.

SILVA, Estevam. 92 anos de Cassandra Rios, a escritora mais censurada do Brasil. **Opera Mundi**, São Paulo, 3 out. 2024. Disponível em: https://operamundi.uol.com.br/pensar-a-historia/92-anos-de-cassandra-rios-a-escritora-mais-censurada-do-brasil/. Acesso em: 05 nov. 2024.

SILVA, Andressa dos Santos; BORGES, Luciana. A Excêntrica Homoafetividade: o apagamento de Cassandra Rios no campo literário brasileiro. **Macabéa – Revista Eletrônica do Netlli**, [S. l.], v. 1, n. 2, p. 192-208, jan-mar. 2020.

SOUSA, Juliana Moreira de. **Censura e Erotismo na Literatura de Cassandra Rios.** 2020. 156 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2020. Disponível em: https://repositorio.ufu.br/bitstream/123456789/29727/1/Censuraeerotismonaliteratura.pdf. Acesso em: 19 ago. 2023.

SOUZA, Warley Matias de. **Literatura homoerótica**: o homoerotismo em seis narrativas brasileiras**.** 2010. 155 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Minas Gerais, 2010. Disponível em: https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/ECAP-8BRF39/1/literatura_homoer_tica__disserta__o_de_mestrado_.pdf. Acesso em: 30 ago. 2023.

TOLSTÓI, Liev. **Guerra e Paz** (1867). Tradução: Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

_____. **Anna Karênina** (1873). Tradução: Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

TREVISAN, Alessandra. La ‘ragazza di nome’ Milena Milani: visioni di città e temi ‘altri’, fra poesia e prosa (1944-1964). **Diacritica**, Braga, v. 18, p. 13-25, 2017. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/331432550_LA_RAGAZZA_DI_NOME_MILENA_MILANI_VISIONI_DI_CITTA_E_TEMI_ALTRI_FRA_POESIA_E_PROSA_1944-1964_in_DIACRITICA. Acesso em: 30 ago. 2023.

WHO. Sexual Health. **World Health Organization**, Geneva, [S. d]. Disponível em: https://www.who.int/health-topics/sexual-health#tab=tab_1. Acesso em: 05 ago. 2024.

APÊNDICE

APÊNDICE[1]

Tradução[2] do Posfácio[3] do romance
La Ragazza di Nome Giulio, de Milena Milani

O título *La ragazza di nome Giulio*, eu já tinha em mente quinze anos antes de iniciar a escrever o livro.

Estávamos a alguns anos do fim da guerra e eu levava uma vida muito desorganizada. Eu tinha me inscrito na Universidade de Roma, porém tinha deixado de frequentar as aulas. Eu morava sempre lá no sul, mas estava também em Veneza, que se localiza ao norte da Itália, onde eu tinha escrito o meu primeiro romance *Storia di Anna drei*[4], depois, juntamente com o homem[5] que eu amava, tinha vindo a Milão, onde tínhamos inaugurado uma Galeria de Arte, na Rua Manzoni, que viria a se tornar uma parada obrigatória para os artistas de todo o mundo.

Meus dias se passavam em meio a pintores e escultores, entre seus problemas que também eram os meus problemas, e sempre partindo de uma cidade e chegando a outra, e de vez em quando eu ia a Savona para encontrar meus pais, que moravam então na Rua Quatro de Novembro, no mesmo apartamento onde eu tinha nascido. Mesmo vivendo distante da minha família, eu permanecia muito ligada à minha cidade de origem e às tradições familiares, como o Natal, que eu sempre passava em Savona.

De todo modo, quando eu retornava à Ligúria parecia que toda a minha experiência tinha-se ido embora, de certa forma eu estava influenciada por meu pai, que era um homem muito inteligente, que lia tudo o que eu escrevia e gostava sempre de debater comigo. Meu pai, mesmo sendo anarquista, tinha uma mentalidade tradicional no que se refere às questões do sexo, do qual jamais se tinha falado em casa.

Aqueles anos, a partir de 1947, certamente não eram os mais adequados para um romance como aquele que eu pretendia escrever. As moças, as mulheres não tinham a liberdade de se expressarem como as de hoje em dia. O feminismo e suas reivindicações ainda estavam por vir, e falar sobre sexo, na Itália, mesmo para escritores homens, era pelo menos de uma grande ousadia.

---

[1] Esta tradução, inédita em português e feita diretamente do italiano, foi realizada pela autora desta Tese para atender aos propósitos acadêmicos da presente pesquisa de Doutorado. Como já observado, este Posfácio serviu como base para a construção da seção 3.2 do trabalho. Espera-se também contribuir para o re/conhecimento da escritora italiana Milena Milani no âmbito acadêmico brasileiro.

[2] O processo de tradução para a língua portuguesa do Brasil, realizada pela autora do presente artigo, foi feito com base nos pressupostos de Friedrich Schleiermacher (1768-1834), filósofo alemão e tradutor das obras de Platão. Em seu ensaio intitulado "Sobre os métodos de traduzir", ele defende que a tradução, por excelência, é um processo no qual fazem parte duas culturas que estão distantes linguisticamente tanto no tempo quanto no espaço e que o papel de tradutoras/es é o de mediar linguística e culturalmente os textos. No caso específico da nossa tradução estão envolvidos no nosso processo tradutório dois textos, a saber: o texto estrangeiro (ou seja, o Posfácio, que foi escrito em língua italiana, pela escritora Milena Milani) e o texto traduzido (ou seja, a tradução que realizamos para a língua portuguesa). Para outras informações sobre o ensaio de Schleiermacher, ver: SCHLEIERMACHER, Friedrich. "Sobre os diferentes métodos de traduzir". Tradução de Celso Braida. Vol. 4. Princípios: Natal, jan./jun. 2007, p. 233-265.

[3] O texto que traduzimos apresenta o seguinte título em língua italiana, "*Postfazione di Milena Milani*", e é de autoria da própria escritora, que o escreveu no ano de 1978, cerca de catorze anos após a primeira publicação do romance *La ragazza di nome Giulio*, pela Editora Longanesi. A edição do texto que utilizamos como base para a tradução foi publicada pela Editora italiana SE, no ano de 2017, quatro anos após a morte da escritora.

[4] O romance intitulado *Storia di Anna Drei* foi publicado no ano de 1947.

[5] A escritora teve como companheiro o também artista Carlo Cardazzo (1908-1963), seu companheiro no amor e na arte. Os dois permaneceram juntos até a morte de Cardazzo. Milani e Cardazzo não tiveram filhos/as.

A minha protagonista, mesmo ainda na sua crisálida, reivindicava o seu espaço e a sua dimensão humana. Eu já tinha mencionado algo, mas sem ainda contar toda a saga e entrar em detalhes sobre ela para a minha então editora, a Mondadori; mas nesta expectativa eu continuava a publicar outros livros de poesia, de contos e me ocupava das outras artes, de feiras (naquele momento tínhamos outra Galeria também em Roma), eu participava das feiras do movimento artístico conhecido como *Spazialismo*[6], viajava para muitos lugares do mundo, e as páginas do novo romance permaneciam em branco, embora existissem já na minha cabeça.

Aquela personagem incandescente, que era a garota Jules, me dava muito medo, porque tinha me dado conta de que eu estava antecipando os tempos. Além disso, eu sentia que, para muita gente, o livro seria motivo de escândalo e de vergonha. Eu me perguntava a cada dia e com mais frequência o que meu pai acharia daquilo, enquanto de minha mãe eu não tinha medo porque ela sempre me apoiava.

De qualquer forma, ainda passariam alguns anos até que eu viesse a decidir escrever materialmente o romance. Lembro-me que, Veneza[7], mais uma vez, foi a cidade ideal para a escrita daquele romance (mesmo porque lá também tínhamos uma Galeria e havia sempre muito o que fazer); e, também, a cidade de Cortina, onde me isolei praticamente durante todo o inverno, de setembro de 1961 a abril de1962, período em que consegui organizar e corrigir o manuscrito.

Aquela moça que tinha um nome masculino, que carregava em si uma insatisfação existencial, porque era uma criatura incompleta, que procurava Deus, que queria saber que coisa era o pecado, e que enfim alcançava a solidão, agora existia nas trezentas páginas do livro, e eu timidamente o enviei à editora.

Foi Vittorio Sereni quem recebeu o livro pela editora Mondadori, mas seu gesto, ao sopesar o livro como uma mercadoria, me pareceu atroz. Ele disse: "É muito intenso".

Algum tempo depois eu recebi uma carta, assinada por Niccolò Gallo e por Alberto Mondadori, que recusavam, ambos, o romance, julgando-o horrível, impublicável, e desejavam, pela salvação de minha alma, que eu não apresentasse a outras editoras. Assim, eu botei o livro numa gaveta, onde lá permaneceu por mais de um ano.

Depois, um dia, falei com Porzio, diretor da editora Rizzoli, durante o verão, na cidade de Cortina. Ele, por sua vez, também o leu e me devolveu dizendo que era uma porcaria. "Falta apenas ser narrada uma cena de estupro coletivo[8] e depois tem tudo", disse ele.

O mesmo Bassani que, se encontrava em Cortina, leu o romance e o julgou de péssima qualidade, porém não me devolveu, não obstante meus repetidos pedidos; depois disso fiquei sabendo que ele tinha utilizado as páginas do verso para escrever coisas de seu interesse.

Felizmente, eu tinha outra cópia do livro e, assim, pude apresentar a Pampaloni, que me escreveu um pouco sem jeito dizendo-me que não sabia o que dizer sobre ele.

Naquele momento pude deixar minha alma em paz. *La ragazza di nome Giulio* pôde sair da minha mente até porque, ao mesmo tempo, eu vivia um drama muito mais grave e que me destruía fortemente. O homem que eu amava morria, ao final do ano de 1963, devido a uma

---

[6] Intensa produção artística de romances entre os anos de 1947 e 1967.

[7] As cidades de Veneza e Cortina recebem especial atenção no romance.

[8] Optamos por uma tradução que abarcasse mais o sentido, considerando que a frase no texto em italiano é a seguinte "*Ci manca anche una marocchinata e poi c'è tutto*." Destacamos aqui a palavra "*marocchinata*" que, considerando a origem da palavra datada na Segunda Guerra Mundial, significando "violência sexual", o termo, atualmente em desuso na língua italiana, começou a ser utilizado em maio de 1944, pelo comando do exército francês que, naquele momento, ocupava parte da Itália. Os soldados, das mais diferentes nacionalidades (franceses, ingleses, estadunidenses e poloneses) à época, uma vez vencidas as batalhas contra as tropas alemãs, eram "recompensados" com a anulação de possíveis crimes cometidos, a exemplo de saques às mercadorias e estupro de mulheres que habitavam as regiões conquistadas. Este fato histórico e a referida palavra aparecem inclusive na literatura do escritor romano Alberto Moravia (1907-1990), no romance intitulado *La ciociara*.

leucemia, e a minha vida desmoronava. A essa altura me encontrava como em um deserto de cinzas.

Um amigo meu, Arturo Tofanelli, que dirigia a revista *Tempo*, tempos depois me perguntou sobre o romance, insistindo com a seguinte pergunta: "Mas você o escreveu realmente? Eu gostaria de lê-lo."

Um pouco contra minha vontade fui em busca daquelas páginas na desordem das minhas cartas, e Tofanelli me telefonou depois de um ou dois dias e me disse que não tinha dormido, que tinha lido todo o livro de uma só vez e me disse que o levaria à Editora Longanesi. Eu concordei. Mario Monti também ficou entusiasmado juntamente com Parise: eles iriam publicá-lo com a condição de que eu mudasse o título para *Io*. Parise até me escreveu uma carta, me propondo o novo título. Monti também me escreveu dizendo que, com o título que eu havia escolhido, não garantiria o sucesso do romance. Eu, então, lhes disse segura de que não o mudaria e que, portanto, não iria assinar o contrato. Depois, finalmente o livro foi publicado em abril de 1964, quando concorreu ao prêmio *Strega*, recebendo apenas dez votos. Lembro-me que Ercole Patti sussurrava com risadinhas os trechos mais proibidos e que traziam à tona os tabus da sociedade, e Amerigo Bartoli na revista *Mondo* fez um desenho com alusão a minha pessoa.

Iniciaram-se então as censuras e os elogios, uma mistura estranha. O crítico Nascimbeni disse que o romance era a saga de uma alma. Bo, outro crítico literário, dizia, pelo contrário, que se tratava da cruel vivisseção de uma garota condenada ao silêncio e à insatisfação. O jornal *Arena*, de Verona, dizia que era um "romance policial" da volúpia e a libertinagem sexual. Alberico Sala explicava que Jules era prisioneira da sua própria deseducação erótica, enquanto Vigorelli afirmava que ela superava e muito a inúmeras heroínas da narrativa contemporânea, e na revista *Lettera*, o padre Bisol dizia que eu, escritora, tinha sido tomada por algo que necessitaria de uma cura, de um médico ou de um confessor, e quem sabe somente de Deus.

Alguns meses após a publicação, o livro foi apreendido.

Eu tinha ido à Nova Iorque e justamente no dia do meu retorno à Itália, enquanto eu ainda estava no aeroporto, comprei um jornal onde li a notícia de que a polícia estava recolhendo o volume de todas as livrarias e que, inclusive, os tipos de chumbo da tipografia tinham sido destruídos. Eu tinha sido acusada do crime previsto no artigo 528 do Código Penal, que trata de publicações obscenas, e o meu romance estava sendo considerado profundamente ofensivo ao senso comum do pudor.

Foram cerca de três ou quatro denúncias. Na cidade de Brescia, uma associação católica também tinha feito uma denúncia contra mim. Já em agosto de 1964, na revista mensal *La Madre*, publicada na mesma cidade de Brescia, eu tinha lido a seguinte frase: "Ficamos dolorosamente surpreendidos que uma mulher, compatriota nossa, tenha ousado desta maneira, e que uma editora se tenha prestado a publicar no mercado livreiro uma obra de qualidade tão torpe."

Naquele tempo, eu também trabalhava no jornal *Corriere dell'Informazione* e tinha uma coluna diária na terceira folha. O diretor Alfio Russo me chamou e disse que o meu nome não era mais bem vindo na editora. Fiquei tão revoltada que nem pensei em reivindicar os meus direitos trabalhistas, de modo que não fui mais ao jornal e não recebi nenhuma indenização.

Começou para mim um período muito difícil, no qual o rótulo de pornográfica parecia que jamais seria apagado e o processo, embora sem instrução, demorou muito. Enquanto isso, eu perdia todas as minhas colaborações. A Editora, que também foi citada no processo, me olhava agora com suspeição porque as vendas tinham sido todas suspensas. Meu pai morrera sem saber o que eu tinha escrito e os amigos não se dignavam de ajudar-me de alguma maneira e alguns pensavam que poderia ser até um golpe de publicidade.

Um dia, por iniciativa minha, e sem dizer nada a ninguém, fui ao Palácio de Justiça da cidade de Milão, no escritório do Vice-Procurador da República, Pasquale Carcasio, que tinha sido o responsável pelo mandato de apreensão do livro. Falei com ele humanamente e expliquei as razões que me tinham levado a escrever o romance.

Ele tinha uma mesa com pilhas de volumes de livros, pegou o meu e indicou de modo enfático alguns trechos que ele reputava obscenos. E ele os leu e disse que tudo aquilo junto era uma bomba de sexo a cem mil volts. E disse também que Jules era um ser sem vida e desprezível, imoral e cínico, que personificava todo o mal do mundo, com aquela sua frigidez patológica que a impedia de ser uma pessoa normal em seus relacionamentos amorosos.

Enquanto ele falava, eu observava uma outra mesa grande, onde havia um compilado de soldadinhos e de armas, principalmente canhões em miniatura, que conservava ali. Fiquei em choque que pudesse ter à disposição aqueles brinquedos. Talvez os livros com as suas intrigas sexuais exigissem de vez em quando uma trégua lúdica.

Este episódio foi para mim motivo de inspiração para alguma narrativa futura. Fui para casa e comecei a pensar em algo que pudesse ser personificado e escrevi uma coisa inédita, quem sabe um dia irei publicar ou alguém o publicará por mim.

Finalmente, passaram-se dois anos, o Tribunal iniciou o julgamento do processo, lembro-me que, naquela manhã, o poeta Ungaretti, chegou a Milão para testemunhar a meu favor. Eu, sentada no banco dos réus, usava uma saia muito curta e o meu advogado me fazia sinais a cada momento para que cobrisse os meus joelhos. O advogado da editora dissociou as responsabilidades da editora às minhas, afirmando que não havia lido o romance, tendo em vista que ele pensava que eu fosse uma escritora renomada e de reputação ilibada. Eu, sentindo-me abandonada, tive uma crise de pânico e comecei a chorar. Foi perguntado ao poeta Ungareti sobre minha moral e vida pregressa. O velho poeta disse que lhe resultava que a mim não me agradavam sequer as piadas.

Por outro lado, a garota Jules passou a ser reconhecida como anômala e doentia, segundo a opinião de parte do público e de jornalistas que tomavam conhecimento dela. O Ministério Público, então, emitiu um parecer que dizia que a personagem de *La ragazza di nome Giulio* deveria ser "recusada por ser egoísta, sem espiritualidade alguma, apta apenas aos desejos do sexo, surda a cada impulso de caridade, de simpatia e de compreensão pela qual se degenerava em um nível monstruoso e desumano."

Em 23 de março de 1966 fui condenada a pena de reclusão de seis meses e ao pagamento de uma multa no valor de cem mil liras. Assim, a editora, além disso, foi obrigada a confiscar todas as cópias do livro criminoso. Eles tiveram ainda que pagar as custas processuais e as taxas da sentença.

Recorri da decisão (o Ministério Público também recorreu da sentença, uma vez que, para eles, a pena tinha sido muito branda), e me iludi mais uma vez achando que o processo desta vez seria resolvido mais rapidamente, mas, de novo, transcorriam os meses e os anos, até que chegou o dia 21 de novembro de 1967 (felizmente eu tinha voltado a trabalhar na *ABC*, e tinha publicado há pouco tempo um livro-pesquisa com o título *Italia sexy*, pela editora Immordino, de Gênova, onde eu também supervisionava uma coluna literária).

Desta vez, eu me empenhei para ser absolvida, eu tinha pedido ajuda ao escritor Santucci, tinha seguido o seu conselho e tinha contratado, inclusive, um advogado particular, além de Aldo Bonomo, que defendia também Mario Monti, junto a Salvatore La Villa: era o advogado Antonio De Caro, que agora está morto, a quem devo muito, à sua oratória apaixonada, à sua moral e, sobretudo, porque ele acreditava em mim, no meu livro e na minha honestidade literária.

Na Primeira Sessão da Corte de Apelo de Milão aconteceu naquele dia um fato inusitado: o Ministério Público, ao invés de me atacar, reconheceu o fundamento do meu apelo

e falou positivamente da garota Jules. A sentença dizia que, de fato, “os trechos eróticos do romance se inseriam de modo harmonioso ao tecido narrativo e se justificavam às exigências descritivas que o tema da mulher, condenada à solidão, sugeria e que haviam sido oportunamente realizadas na unidade poética do romance.”

Então, fui absolvida por unanimidade.

A editora não estava absolutamente preparada para esta vitória, e mesmo a proibição das cópias tendo sido revogada, não existiam mais as cópias do livro porque, à época, todos os exemplares tinham sido vendidos. Além disso, as cópias restantes à época da censura, que tinham sido levadas pela polícia, não se encontravam mais, e a gráfica também não existia mais, assim, nós tivemos que reescrever o romance e tive que corrigir outra vez os rascunhos, de modo que, passou-se mais um ano e, no ano de 1968, *La ragazza di nome Giulio* entrou novamente nas livrarias.

Desde então o livro fez o seu percurso, também nas edições de bolso, foi traduzido em todo o mundo, foi produzido um filme baseado no romance da personagem Jules, que representou a Itália oficialmente no XX Festival de Cinema de Berlim, em 1970.

Se agora posso fazer o balanço daqueles anos de tormentos (nos quais de vez em quando eu era denunciada por cada narrativa, por um artigo, como aconteceu enquanto estava em curso o meu processo), daqueles anos que são também os anos da minha vida, eu vejo que, de alguma forma, me ensinaram algo. Estes anos me ensinaram, pelo menos, a crer em mim mesma, o que não é pouca coisa.

Tudo, naqueles anos, contribuía para me destruir, a morte do meu ser amado, a mudança radical de tudo quanto eu havia feito até ali, a perda do trabalho, as restrições financeiras, a responsabilidade pela minha mãe da qual eu tinha que me ocupar após a morte do meu pai e, principalmente, o rótulo que tinham colocado sobre mim, a pornografia que eu não praticava, mas que os outros queriam forçadamente impor sobre mim.

Mesmo assim, diante de todo aquele desmoronamento, eu continuava a acreditar nos valores morais. Eu sentia também que eu era uma escritora, uma poeta, mesmo que os outros me negassem esse reconhecimento. Eu sentia que tinha o dever de prosseguir, de escrever novos livros, de aprofundar novos personagens, novas realidades.

Eu ia contra a corrente, contrária aos tempos que não evoluíam, contra os tabus que desde sempre oprimiam a mulher, condenavam-na à marginalidade; e esta autoconfiança, esta jóia e segurança nas minhas possibilidades, que não era presunção, mas esperança de que no amanhã ela viria a ser reconhecida. Eu não me importava em ser mal julgada. Eu me consolava com as palavras dos poetas, daqueles que eram os meus mestres, a exemplo de Cardarelli, Ungaretti, Quasimodo.

Talvez eu também pertença à geração deles, mesmo sendo mais jovem, mesmo que o hoje me interesse e me atraia, mesmo que o hoje seja a investigação dos meus livros.

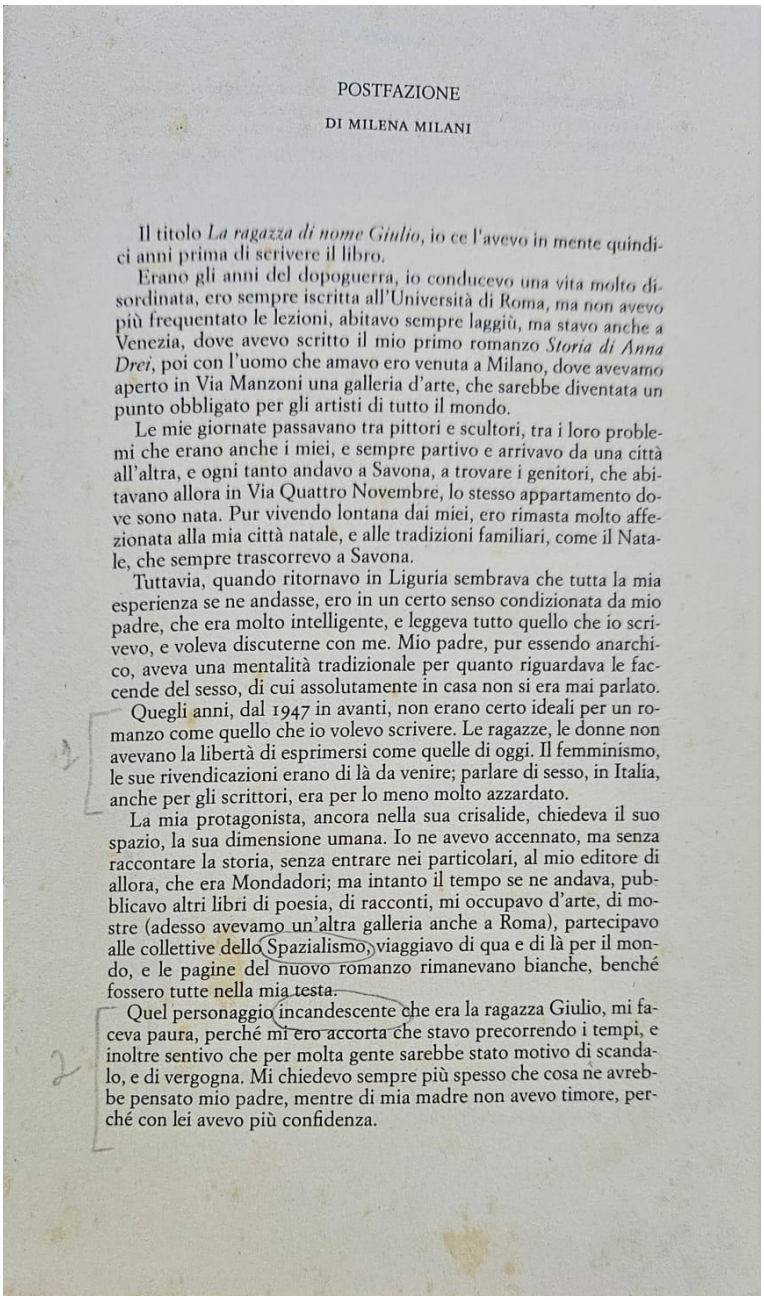
Eu tenho ainda uma coisa para dizer, a propósito de *La ragazza di nome Giulio*, republicada pela Ruscoli: é um romance no qual eu continuo a acreditar porque a protagonista busca a verdade, e eu também, tal como ela, e como tantas outras mulheres e homens da terra, não canso de buscá-la.

Milão, terça feira, sete de novembro de 1978.

ANEXOS

ANEXO A

Postfazione, produzido por Milena Milani, no ano de 1978 e publicado pela editora SE, em 2017.



POSTFAZIONE

DI MILENA MILANI

Il titolo *La ragazza di nome Giulio*, io ce l'avevo in mente quindici anni prima di scrivere il libro.

Erano gli anni del dopoguerra, io conducevo una vita molto disordinata, ero sempre iscritta all'Università di Roma, ma non avevo più frequentato le lezioni, abitavo sempre laggiù, ma stavo anche a Venezia, dove avevo scritto il mio primo romanzo *Storia di Anna Drei*, poi con l'uomo che amavo ero venuta a Milano, dove avevamo aperto in Via Manzoni una galleria d'arte, che sarebbe diventata un punto obbligato per gli artisti di tutto il mondo.

Le mie giornate passavano tra pittori e scultori, tra i loro problemi che erano anche i miei, e sempre partivo e arrivavo da una città all'altra, e ogni tanto andavo a Savona, a trovare i genitori, che abitavano allora in Via Quattro Novembre, lo stesso appartamento dove sono nata. Pur vivendo lontana dai miei, ero rimasta molto affezionata alla mia città natale, e alle tradizioni familiari, come il Natale, che sempre trascorrevo a Savona.

Tuttavia, quando ritornavo in Liguria sembrava che tutta la mia esperienza se ne andasse, ero in un certo senso condizionata da mio padre, che era molto intelligente, e leggeva tutto quello che io scrivevo, e voleva discuterne con me. Mio padre, pur essendo anarchico, aveva una mentalità tradizionale per quanto riguardava le faccende del sesso, di cui assolutamente in casa non si era mai parlato.

Quegli anni, dal 1947 in avanti, non erano certo ideali per un romanzo come quello che io volevo scrivere. Le ragazze, le donne non avevano la libertà di esprimersi come quelle di oggi. Il femminismo, le sue rivendicazioni erano di là da venire; parlare di sesso, in Italia, anche per gli scrittori, era per lo meno molto azzardato.

La mia protagonista, ancora nella sua crisalide, chiedeva il suo spazio, la sua dimensione umana. Io ne avevo accennato, ma senza raccontare la storia, senza entrare nei particolari, al mio editore di allora, che era Mondadori; ma intanto il tempo se ne andava, pubblicavo altri libri di poesia, di racconti, mi occupavo d'arte, di mostre (adesso avevamo un'altra galleria anche a Roma), partecipavo alle collettive dello Spazialismo, viaggiavo di qua e di là per il mondo, e le pagine del nuovo romanzo rimanevano bianche, benché fossero tutte nella mia testa.

Quel personaggio incandescente che era la ragazza Giulio, mi faceva paura, perché mi ero accorta che stavo precorrendo i tempi, e inoltre sentivo che per molta gente sarebbe stato motivo di scandalo, e di vergogna. Mi chiedevo sempre più spesso che cosa ne avrebbe pensato mio padre, mentre di mia madre non avevo timore, perché con lei avevo più confidenza.

Comunque dovevano passare altri anni, prima che io mi decidessi a scrivere materialmente il romanzo. Ricordo che ancora una volta Venezia fu la città adatta per lavorare (ma anche lì avevamo una galleria, e c'era sempre tanto da fare); e poi Cortina, dove mi isolai, praticamente, per tutto un inverno, quello del 1961-1962, in cui riordinai e corressi il manoscritto.

Quella ragazza che portava un nome maschile, che aveva in sé una insoddisfazione esistenziale, perché era una creatura incompleta, che ricercava Dio, che voleva sapere che cosa era il peccato, e che infine approdava alla solitudine, ora esisteva nelle trecento pagine del libro, e io timidamente lo consegnai all'editore.

Fu Vittorio Sereni a riceverlo alla Mondadori, ma il suo gesto, quando lo soppesò come una merce, mi parve atroce. «È grosso» disse.

Qualche tempo dopo ricevetti una lettera, firmata da Niccolò Gallo e da Alberto Mondadori, entrambi rifiutavano il romanzo, trovandolo orrendo, impubblicabile, e si auguravano, per la salvezza della mia anima, che non lo presentassi ad altri editori. Io buttai il libro in un cassetto, dove restò più di un anno.

Poi, un giorno, ne parlai a Porzio, che allora era alla Rizzoli. Ci vedemmo a Cortina, era d'estate. Lo lesse, me lo restituì dicendo che faceva schifo. «Ci manca una marocchinata e poi c'è tutto» disse.

Lesse il romanzo anche Bassani, si trovava anche lui a Cortina, lo trovò pessimo, ma non me lo restituì, nonostante le mie ripetute richieste; poi seppi che aveva adoperato il retro delle mie pagine per scrivere le cose sue.

Fortunatamente ne avevo un'altra copia, la feci leggere a Pampaloni, mi scrisse imbarazzato, dicendo che non sapeva che cosa dire.

A questo punto mi misi l'anima in pace. *La ragazza di nome Giulio* uscì dalla mia mente, anche perché in quel tempo io stavo vivendo un dramma ben più grave, che mi coinvolgeva totalmente. L'uomo che io amavo moriva a fine 1963 per una leucemia, la mia vita crollava, ormai ero come in un deserto di cenere.

Fu un mio amico, Arturo Tofanelli, che dirigeva «Tempo», a chiedermi più tardi notizie del romanzo. Insistette:

«Ma l'hai scritto veramente? Vorrei leggerlo».

A malincuore ripescai quelle pagine nel caos delle mie carte, Tofanelli telefonò dopo un giorno o due, mi disse che non aveva dormito, che aveva letto il libro tutto d'un fiato, mi annunciò che l'avrebbe portato a Longanesi. Io accettai. Anche Mario Monti fu entusiasta, e anche Parise: decisero di pubblicarlo, volevano però che mutassi il titolo, che mettessi *Io*. Parise addirittura mi scrisse una lettera, proponendo questo nuovo titolo. Monti anche lui mi scrisse che con il vecchio titolo non garantiva il successo del romanzo. Io ostinata non volli cambiarlo, dissi che piuttosto non avrei firmato il contratto, poi finalmente il libro uscì nell'aprile 1964, fu presentato allo Strega, ebbe solo dieci voti, ricordo che Ercole Patti sussurrava, ridacchiando, le scene più scabrose, e

Amerigo Bartoli sul «Mondo» fece un disegno che mi prendeva in giro.

Incominciavano a uscire stroncature e lodi, una mescolanza strana. Nascimbeni scriveva che era la storia di un'anima; Bo che era la crudele vivisezione di una ragazza condannata al silenzio e all'insoddisfazione; «L'Arena» di Verona diceva che era un «giallo» della voluttà e della licenza sessuale; Alberico Sala spiegava che Jules era prigioniera della sua diseducazione erotica, mentre Vigorelli affermava che andava in testa a numerose eroine della narrativa contemporanea, e su «Letture» padre Bisol diceva che io, autrice, mi ero appropriata di qualcosa che era destinato alle cure del medico o del confessore, e talora forse solo di Dio.

Qualche mese dopo il libro fu sequestrato.

Io ero andata a New York e proprio il giorno del ritorno da questo viaggio, mentre mi trovavo all'aeroporto, comperai un quotidiano dove lessi la notizia che la polizia stava ritirando il volume da tutte le librerie, e che addirittura il piombo in tipografia era stato distrutto. Ero stata incriminata per il reato relativo all'art. 528 C.P., quello cioè di pubblicazione oscena, e il mio romanzo veniva ritenuto gravemente offensivo del sentimento comune del pudore.

Le denunce erano tre o quattro, da Brescia aveva preso posizione contro di me persino un'associazione cattolica. Già nell'agosto 1964 sul mensile «La madre», stampato in quella città, avevo letto questa frase: «Siamo rimasti dolorosamente stupiti che una donna, una nostra italiana, abbia osato tanto, e che una casa editrice si sia prestata a lanciare nel mercato librario tanta turpitudine».

In quel tempo io lavoravo per il «Corriere d'Informazione», avevo una rubrica fissa in terza pagina. Il direttore Alfio Russo mi chiamò, mi disse che il mio nome non era più gradito alla proprietà. Fui tanto sconvolta che non pensai nemmeno di rivendicare sindacalmente quanto mi era dovuto, non mi presentai più al giornale, e non mi fu data nessuna liquidazione.

Incominciò per me un periodo molto duro, in cui l'etichetta di pornografa sembrava bollarmi indelebilmente, il processo, benché di rito direttissimo, non si faceva mai, non avevo più nessuna collaborazione, l'editore chiamato anche lui in causa mi guardava con sospetto, perché le vendite erano state tutte bloccate, mio padre era morto senza leggere quanto avevo scritto, gli amici non si curavano di porgermi una mano, alcuni pensavano che fosse tutta pubblicità.

Un giorno, di mia iniziativa, senza dire niente a nessuno, andai al Palazzo di Giustizia di Milano, nell'ufficio del Sostituto Procuratore della Repubblica, Pasquale Carcasio, che si era occupato del sequestro. Gli parlai umanamente, spiegando le ragioni che mi avevano indotto a scrivere il romanzo.

Aveva il tavolo pieno zeppo di volumi, aprì il mio e mi indicò febbrilmente alcuni passi che reputava osceni, li lesse e disse che tutto l'insieme era una bomba di sesso a centomila volt. Disse anche che

Jules era un essere squallido e abietto, immorale e cinico, che impersonava tutti i mali del mondo, con quella sua frigidità patologica che le impediva la normalità nei rapporti amorosi.

Mentre lui parlava, io osservavo un altro grande tavolo, dove c'era una raccolta di soldatini e di armi, soprattutto cannoni in miniatura. Mi stupii che si potessero avere a disposizione quella specie di giocattoli. Forse i libri con i loro intrighi sessuali esigevano ogni tanto una tregua ludica.

Carcasio mi divenne quasi simpatico, quando ritornai a casa incominciai a pensare un atto unico ispirato alla sua persona, poi lo scrissi, è rimasto inedito, ma forse un giorno lo pubblicherò, forse magari qualcuno lo metterà in scena.

Finalmente, erano passati quasi due anni, il Tribunale iniziava il processo, ricordo quella mattina in cui il poeta Ungaretti, giunto a Milano, venne a testimoniare per me. Io, sul banco degli imputati, avevo una gonna troppo corta e il mio avvocato mi faceva segno ogni momento di coprire le ginocchia. L'avvocato del mio editore disgiunse le responsabilità del suo cliente dalle mie, affermando che nemmeno aveva letto il romanzo, dato che pensava che io fossi una scrittrice di chiara fama; io, sentendomi abbandonata, ebbi un cedimento di nervi e incominciai a piangere. A Ungaretti fu chiesto com'ero io moralmente. Il vecchio poeta disse che gli risultava che non mi piacessero nemmeno le barzellette.

Intanto la ragazza Giulio veniva sezionata per la morbosità del raro pubblico, e di qualche giornalista; il Pubblico Ministero ebbe la sua gran giornata, gridando che essa era «da rifiutarsi, perché egoista, priva di ogni spiritualità, sensibile solo ai richiami del sesso, sorda a ogni impulso di carità, di simpatia e di comprensione per cui degenerava a un livello mostruoso e subumano».

Il 23 marzo 1966 io venivo condannata alla pena della reclusione per mesi sei e lire centomila di multa; così l'editore; veniva inoltre ordinata la confisca di tutte le copie dell'opera incriminata. C'erano inoltre da pagare le spese processuali e le tasse della sentenza.

Ricorsi in appello (si era appellato anche il Pubblico Ministero, trovando troppo mite la condanna), mi illudevo che il nuovo processo si sarebbe fatto più rapidamente, ma di nuovo scorrevano i mesi e gli anni, sinché arrivò il 21 novembre 1967 (io fortunatamente avevo ripreso a lavorare su «ABC», e avevo da poco pubblicato un libro-inchiesta dal titolo *Italia sexy*, per l'editore Immordino di Genova, di cui ora dirigevo una collana letteraria).

Questa volta mi ero data da fare per essere assolta, avevo chiesto l'aiuto dello scrittore Santucci, avevo seguito il suo consiglio, avevo persino un altro avvocato personale, oltre ad Aldo Bonomo, che difendeva anche Mario Monti, insieme a Salvatore La Villa: era l'avvocato Antonio De Caro, che adesso è morto, e al quale devo molto, alla sua appassionata oratoria, alla sua dirittura morale, e soprattutto perché lui credeva in me, nel mio libro, nella mia onestà letteraria.

Alla Prima Sezione della Corte d'Appello di Milano successe quel giorno un fatto inusitato: il Pubblico Ministero invece di attaccarmi, riconobbe la fondatezza del mio appello, e parlò in senso positivo della ragazza Giulio. La sentenza dice infatti che «gli spunti erotici si inseriscono armoniosamente nel tessuto narrativo e rispondono alle esigenze descrittive che il tema della donna condannata alla solitudine suggeriva e che sono state felicemente realizzate nell'unità poetica dell'opera».

Quindi fui assolta con formula piena.

L'editore non era assolutamente preparato a questa vittoria, e benché il sequestro delle copie fosse stato revocato, copie del libro non ce n'erano, perché a suo tempo il volume era stato molto venduto; inoltre quelle che erano andate a finire nelle varie questure italiane non si trovavano più, il piombo era stato distrutto, così dovemmo ricomporre di nuovo il romanzo, dovetti correggere un'altra volta le bozze, e si passò ancora a un altro anno, il 1968, quando liberamente *La ragazza di nome Giulio* entrò nelle librerie.

Da allora ha fatto la sua strada, anche nelle edizioni tascabili, è stato tradotto in tutto il mondo, è stato realizzato in film e ha rappresentato ufficialmente l'Italia al XX Festival Cinematografico di Berlino nel 1970.

Se adesso faccio il bilancio di quegli anni tormentati (in cui ogni tanto ero denunciata per un racconto, per un articolo, come capitò mentre era in corso il processo per il romanzo); di quegli anni che sono anche quelli della mia vita, vedo che mi hanno insegnato qualcosa: per lo meno a credere in me stessa, che non è poco.

Tutto, in quegli anni, contribuiva a demolirmi, la scomparsa dell'essere amato, il cambiamento radicale di quanto avevo fatto sino ad allora, la perdita del lavoro, le ristrettezze finanziarie, la responsabilità di mia madre, di cui dovevo occuparmi, dopo la morte di mio padre, e soprattutto quell'etichetta che mi avevano messa addosso, la pornografia che non praticavo, ma che gli altri per forza volevano riscontrare in me.

Ebbene, in tutto questo sfacelo, io continuavo a credere nei valori morali. Sentivo anche di essere uno scrittore, un poeta, anche se gli altri mi negavano questa qualifica. Sentivo di avere il dovere di proseguire, di scrivere nuovi libri, di scavare in nuovi personaggi, in nuove realtà.

Andavo contro corrente, contro i tempi che non si evolvevano, contro i tabù che da sempre hanno oppresso la donna, condannandola al margine; e questa fiducia, questa specie di gioia, di sicurezza nelle mie possibilità, non era presunzione, ma speranza che un domani essa venisse riconosciuta. Non mi importava di essere mal giudicata. Mi consolavo con le parole dei poeti, di quelli che erano miei maestri, come Cardarelli, Ungaretti, Quasimodo.

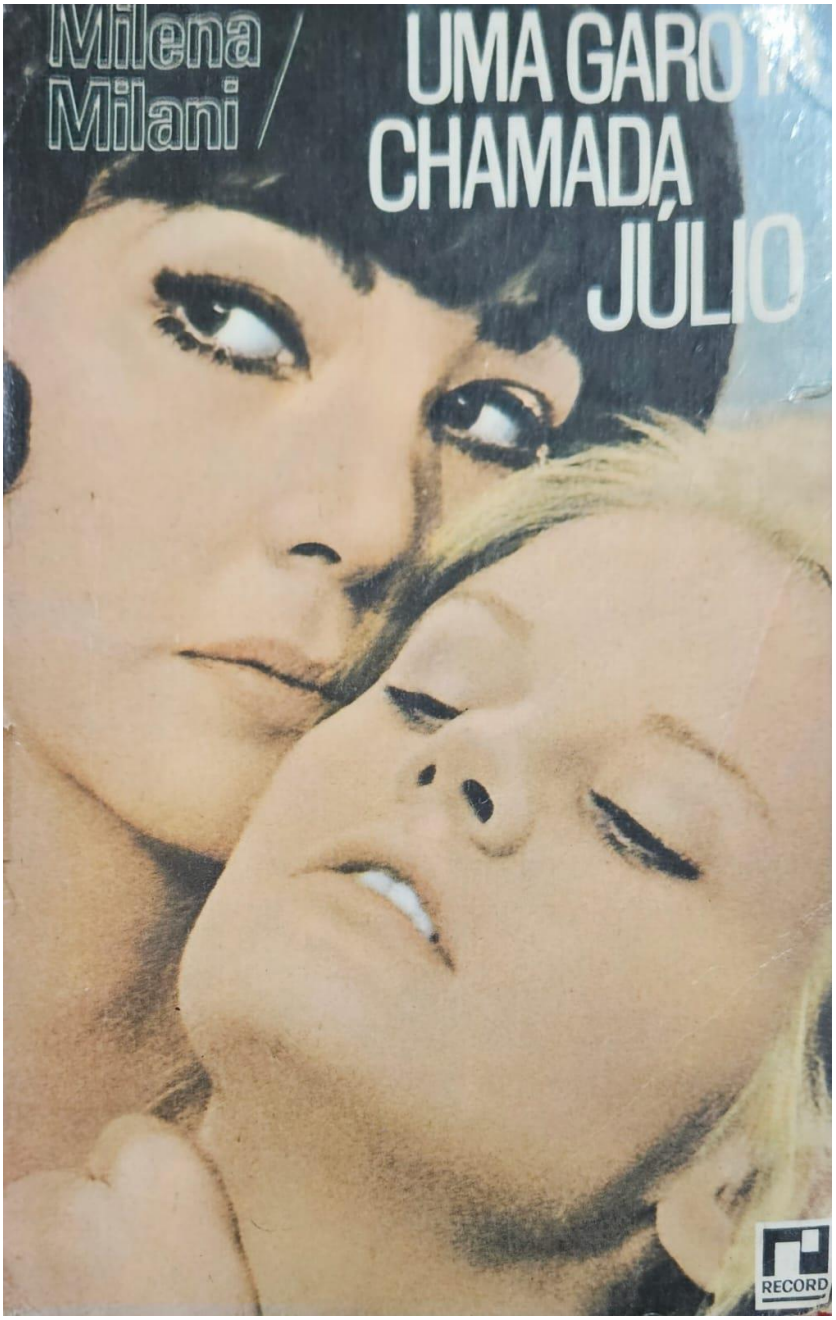
Forse appartengo anch'io alla loro generazione, anche se sono più giovane, anche se l'oggi mi interessa e mi attrae, anche se l'oggi è l'indagine dei miei ultimi libri.

Ho ancora una cosa da dire, a proposito de *La ragazza di nome Giulio*, ristampata da Rusconi: è un romanzo in cui continuo a credere, perché la protagonista ricerca la verità, e anch'io come lei, come tutte le donne e gli uomini della terra, non smetto di cercarla.

Milano martedì sette novembre 1978

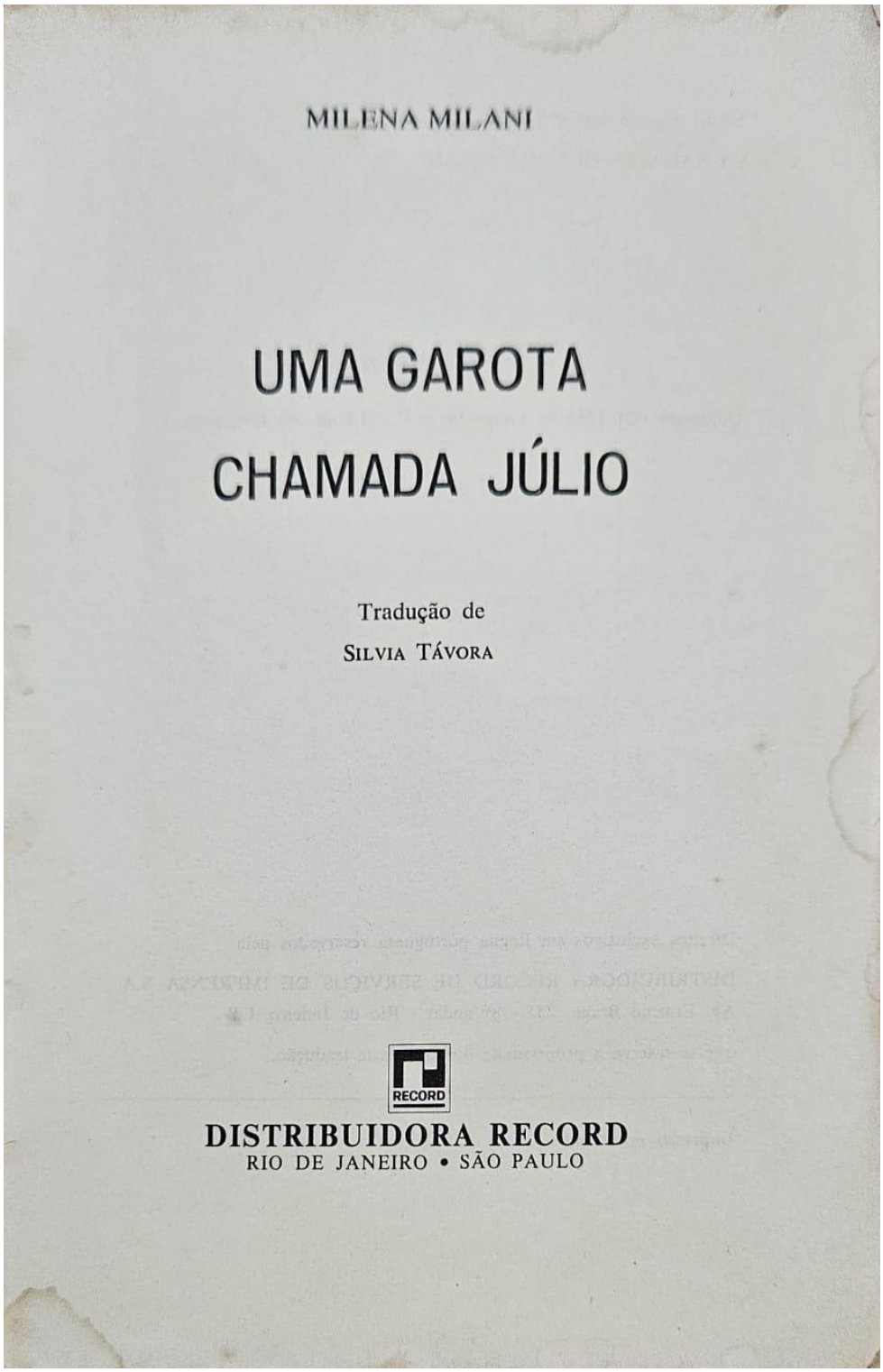
ANEXO B

Capa do romance *Uma garota chamada Júlio*, de Milena Milani. Tradução de Sílvia Távora. Única publicação do romance no Brasil.



ANEXO C

Contracapa do romance *Uma garota chamada Júlio*, de Milena Milani. Tradução de Sílvia Távora. Única publicação do romance no Brasil.



ANEXO D

Capa do romance *La ragazza di nome Giulio*, de Milena Milani. Publicação da Editora SE, ano 2017.

ANEXO E

Capa do romance *A serpente e a flor*, de Cassandra Rios. Publicação da Editora Hemus, [*s.d.*].