



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

CHRISTIANE MARIA DE SENA DINIZ

**UM ESTUDO COMPARADO ENTRE GIOVANNI BOCCACCIO E  
MACHADO DE ASSIS: A CARACTERIZAÇÃO DE *PERONELLA* E  
*SINHÁ RITA* À LUZ DA TIPOLOGIA LUKACSIANA DA PERSONAGEM**

João Pessoa  
2012

CHRISTIANE MARIA DE SENA DINIZ

**UM ESTUDO COMPARADO ENTRE GIOVANNI BOCCACCIO E  
MACHADO DE ASSIS: A CARACTERIZAÇÃO DE *PERONELLA* E  
*SINHÁ RITA* À LUZ DA TIPOLOGIA LUKACSIANA DA PERSONAGEM**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Federal da Paraíba, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras, na Área de Literatura e Cultura.

Linha de Pesquisa: Estudos comparados.

Orientador Prof. Dr. Arturo Gouveia de Araújo

João Pessoa  
2012

D585u    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 da personagem / Christiane Maria de Sena Diniz.-- João Pessoa, 2012.

162f.

Orientador: Arturo Gouveia de Araújo

Dissertação (Mestrado) – UFPB/CCHLA

1. Boccaccio, Giovanni – crítica e interpretação. 2. Assis, Machado de – crítica e interpretação. 3. Lukács, Georg – crítica e interpretação. 4. Literatura comparada. 5. Teoria da personagem.

UFPB/BC

CDU: 82.091(043)

## **AGRADECIMENTOS**

À minha família pelo apoio em todas as etapas desta longa caminhada,

Ao meu orientador, o Prof. Arturo, pelos ensinamentos, dedicação e paciência,

Aos professores Ana Cláudia Félix Gualberto, Genilda Azerêdo e Juan Ignacio Jurado Centurion Lopez pelas contribuições dadas nos Exames de Qualificação,

Aos colegas da graduação do Curso de Letras – Espanhol,

Aos colegas das disciplinas cursadas no Mestrado,

À CAPES pelo apoio financeiro, através da concessão da bolsa.

## RESUMO

A presente pesquisa tem a finalidade de realizar uma análise comparada entre as personagens Peronella e Sinhá Rita, heroínas, respectivamente, do segundo conto da sétima jornada do *Decameron*, de Giovanni Boccaccio, e do conto *O caso da vara*, de Machado de Assis. Baseando-nos na tipologia da personagem proposta por Georg Lukács na obra *A teoria do romance*, tentamos demonstrar que a caracterização das duas personagens corresponde ao terceiro tipo de personagem lukacsiano: o da *maturidade*. Além disso, procuramos identificar os elementos que caracterizam a *alma* e o *mundo exterior* destas personagens e, conseqüentemente, o *conflito* que elas vivenciam e a maneira que elas encontram para se adaptarem às adversidades do *mundo*.

**Palavras chave:** Teoria da personagem; Giovanni Boccaccio; Machado de Assis; Georg Lukács.

## RESUMEN

La presente investigación tiene el objetivo de realizar un análisis comparativo entre los personajes Peronella y Sinhá Rita, heroínas, respectivamente, del segundo cuento de la séptima jornada del *Decameron*, de Giovanni Boccaccio, y del cuento *O caso da vara*, de Machado de Assis. Nos basamos en la tipología del personaje propuesta por George Lukacs en la obra *La teoría del romance*, tentaremos demostrar que las dos personajes corresponden al tercer tipo de personaje: lo de la *madurez*. Además, buscaremos identificar los elementos que caracterizan el *anima* y el *mundo exterior* de estas personajes y, en consecuencia, el “conflicto” que ellas vivencian y la manera encontrada para su adaptación a las adversidades del *mundo*.

**Palabras llave:** Teoría del personaje; Giovanni Boccaccio; Machado de Assis; George Lukacs.

## RIASSUNTO

La seguente ricerca ha l'obiettivo di realizzare un'analisi paragonale tra le personaggi Peronella e Sinhá Rita, eroine, rispettivamente, della seconda novella della settima giornata del *Decamerom*, di Giovanni Boccaccio, e la novella *O caso da vara*, di Machado de Assis. In base alla tipologia del personaggio proposta da Giorgio Lukacs nell'opera *La teoria del romanzo*, cercheremo di dimostrare che le due personaggi se inseriscono nel terzo tipo di personaggio: cioè, della *maturità*. In oltre, cercheremo anche di identificare gli elementi che caratterizzano l'*anima* e il *mondo estero* di queste personaggi e, in conseguenza, la loro *sfida* e il modo come esse trovano per riuscire a raggiungere i loro scopo.

**Parole chiave:** Teoria del personaggio; Giovanni Boccaccio; Machado de Assis; Giorgio Lukacs.

A arte é o meio mais seguro de se afastar do mundo  
e, ao mesmo tempo, de se ligar a ele.

(Johann Wolfgang Goethe)

## SUMÁRIO

|                                                                    |           |
|--------------------------------------------------------------------|-----------|
| <b>INTRODUÇÃO .....</b>                                            | <b>11</b> |
| <b>CAPÍTULO 1: A TIPOLOGIA LUKACSIANA DA PERSONAGEM .....</b>      | <b>16</b> |
| 1.1 A CRIAÇÃO DA PERSONAGEM .....                                  | 17        |
| 1.2 CONTEXTUALIZAÇÃO DA OBRA LUKACSIANA .....                      | 21        |
| 1.3 CONCEITOS LUKACSIANOS .....                                    | 24        |
| 1.3.1 O herói problemático.....                                    | 24        |
| 1.3.2 O demonismo.....                                             | 26        |
| 1.3.3 A alma e o mundo exterior .....                              | 27        |
| 1.4 A TIPOLOGIA LUKACSIANA DA PERSONAGEM .....                     | 28        |
| 1.4.1 O Idealismo Abstrato .....                                   | 28        |
| 1.4.2 O Romantismo da Desilusão .....                              | 31        |
| 1.4.3 A Maturidade .....                                           | 32        |
| 1.5 REFLEXÕES SOBRE O CAPÍTULO 1.....                              | 35        |
| <b>CAPÍTULO 2: PERONELLA E O SEU CONFLITO .....</b>                | <b>40</b> |
| 2.1 A OBRA <i>DECAMERON</i> .....                                  | 41        |
| 2.1.1 A estrutura do <i>Decameron</i> .....                        | 43        |
| 2.1.2 Considerações sobre o narrador do <i>Decameron</i> .....     | 52        |
| 2.1.3 Os personagens da <i>brigata</i> .....                       | 61        |
| 2.1.4 O período da Baixa Idade Média e o <i>Decameron</i> .....    | 69        |
| 2.1.5 A sexualidade feminina trecentista no <i>Decameron</i> ..... | 70        |
| 2.2 ANÁLISE DO CONTO BOCCACCIANO .....                             | 72        |
| 2.2.1 Resumo do conto .....                                        | 72        |
| 2.2.2 Os personagens do conto .....                                | 74        |

|                                                                            |     |
|----------------------------------------------------------------------------|-----|
| 2.2.2.1 <i>Peronella versus Gianello</i> .....                             | 74  |
| 2.2.2.2 <i>Peronella versus o marido</i> .....                             | 80  |
| 2.2.2.3 <i>Peronella versus Eles</i> .....                                 | 84  |
| 2.3 ANÁLISE DA HEROÍNA À LUZ DO CONCEITO DE MATURIDADE .....               | 85  |
| 2.3.1 A alma de Peronella .....                                            | 87  |
| 2.3.2 O mundo exterior de Peronella .....                                  | 89  |
| 2.3.3 Peronella e a resolução do seu conflito .....                        | 90  |
| <b>CAPÍTULO 3: SINHÁ RITA – RELAÇÕES DE PODER</b> .....                    | 94  |
| 3.1 CONTEXTUALIZAÇÃO DO CONTO MACHADIANO .....                             | 94  |
| 3.1.1 Resumo do conto O caso da vara .....                                 | 94  |
| 3.1.2 Os personagens do conto .....                                        | 95  |
| 3.2 ANÁLISE DO CONTO .....                                                 | 97  |
| 3.2.1 Relações de poder .....                                              | 97  |
| 3.2.2 O pai <i>versus</i> Damião.....                                      | 100 |
| 3.2.2.1 <i>O plano de Damião para fugir da carreira eclesiástica</i> ..... | 101 |
| 3.2.2.2 <i>A ajuda de Sinhá Rita a Damião tem um interlocutor</i> .....    | 102 |
| 3.2.3 Sinhá Rita <i>versus</i> Lucrécia.....                               | 103 |
| 3.2.4 Sinhá Rita <i>versus</i> João Carneiro.....                          | 105 |
| 3.2.5 Os Fortes <i>versus</i> Os Fracos .....                              | 107 |
| 3.3 ANÁLISE DE SINHÁ RITA À LUZ DO CONCEITO DE MATURIDADE .....            | 112 |
| 3.3.1 A alma de Sinhá Rita .....                                           | 112 |
| 3.3.2 O mundo exterior de Sinhá Rita .....                                 | 119 |
| 3.3.3 Sinhá Rita e a resolução do seu conflito .....                       | 122 |
| <b>CAPÍTULO 4: DISCUSSÃO DAS PERSONAGENS</b> .....                         | 128 |
| 4.1 A CONDIÇÃO DE PERONELLA E SINHÁ RITA NAS NARRATIVAS ANALISADAS .....   | 126 |
| 4.1.1 A alma das heroínas .....                                            | 129 |

|                                                                           |            |
|---------------------------------------------------------------------------|------------|
| 4.1.2 As heroínas problemáticas .....                                     | 137        |
| 4.1.3 Vida privada e Vida pública retratadas nas narrativas .....         | 140        |
| 4.2 COMPARAÇÃO ENTRE PERONELLA E SINHÁ RITA .....                         | 144        |
| 4.2.1 A sexualidade de Peronella e a autoridade de Sinhá Rita .....       | 144        |
| 4.3 O CONFLITO DAS HEROÍNAS .....                                         | 145        |
| 4.4 A RECONCILIAÇÃO ENTRE A ALMA E O MUNDO EXTERIOR DAS<br>HEROÍNAS ..... | 146        |
| 4.5 A ADAPTAÇÃO DAS HEROÍNAS .....                                        | 152        |
| <b>CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>                                         | <b>156</b> |
| <b>REFERÊNCIAS .....</b>                                                  | <b>159</b> |

## Introdução

Ao considerarmos a literatura como uma das maneiras de alcançarmos a aquisição de conhecimentos, partimos do princípio de que o estudo de personagens torna-se um meio importante para suscitarmos a discussão acerca de grupos os quais, muitas vezes, encontram-se à margem da sociedade. A arte também proporciona uma experiência de vida, podendo ser um modelo a ser seguido ou não. Como toda arte, a literatura tem a função de fazer refletir, pensar, discutir, imaginar, questionar *etc.* Assim, a denominada *arte das palavras* apresenta uma função *humanizadora*.

Nossa Dissertação constitui-se em uma leitura e análise de duas personagens, Peronella e Sinhá Rita. A primeira delas é a protagonista do segundo conto narrado na sétima jornada da obra *Decameron*, do escritor italiano Giovanni Boccaccio (1313-1375); e a segunda é a protagonista do conto *O caso da vara*, do escritor brasileiro Machado de Assis (1839-1908). Baseando-nos na tipologia da personagem de Georg Lukács, apresentada em *A teoria do romance*, buscamos verificar a correspondência destas heroínas ao terceiro tipo de personagem lukacsiano: o da *maturidade*. Buscamos investigar a relação estabelecida entre a heroína boccacciana e a heroína machadiana no que concerne à maneira como ocorre a adaptação delas ao *mundo exterior* que se configura incompatível com os seus ideais.

O teórico e filósofo Lukács formulou três tipos de personagem. Para isto, ele analisou três romances da literatura universal, cada um correspondente aos séculos XVII, XVIII e XIX. Desta forma, caberia uma consideração inicial para justificar a aplicação de uma teoria, formulada a princípio para romances, a dois contos. Uma vez que nossa categoria de análise é a personagem, não decorre disso inviabilidade alguma, porque a diferença entre a personagem do romance e a personagem do conto é apenas quantitativa e não de natureza. Com isso, consideramos pertinente a aplicação da teoria lukacsiana às protagonistas dos contos de Boccaccio e Machado de Assis. Outro aspecto que justifica a relevância da nossa pesquisa é a verificação da possibilidade de aplicação de categorias lukacsianas a textos literários anteriores às narrativas analisadas na teoria de Lukács, que identifica “personagens problemáticos” a partir do século XVII. Desta forma, a identificação de uma obra literária anterior, por exemplo, a obra de Cervantes, que Lukács havia intitulado como a pioneira na configuração destes tipos de personagens, é um aspecto importante para a discussão sobre a teoria lukacsiana, uma vez que observamos que os personagens do *Decameron* desde então

deixam de ter o auxílio da “força divina” e passam a ser denominados de *heróis problemáticos*.

A escolha dos nossos *corpora* se deve ao fato de as heroínas analisadas guardarem semelhanças na sua configuração com o terceiro tipo de personagem idealizado por Lukács, a saber: o personagem da *madureza*. Isto posto, podemos dizer que as duas personagens em questão, distantes no tempo e no espaço, buscam maneiras semelhantes de realizar o seu *demonismo* na rigidez social em que se inserem. Esta rigidez social advém do caráter patriarcal da configuração das duas narrativas em que prevalecem valores religiosos e sociais de uma forte moral eclesástica (que compreendem o *mundo exterior* das personagens), e se opõem aos valores de Peronella e Sinhá Rita. Desta forma, também identificamos, na configuração das duas narrativas, além de traços patriarcalistas, a presença de aspectos religiosos pertencentes aos dogmas católicos, aspectos estes que se configuram como um empecilho para que as heroínas Peronella e Sinhá Rita consigam concretizar os seus anseios, isto é, colocar em ação o seu *demonismo*.

Desta forma, o nosso trabalho tem como objetivo geral a caracterização das personagens Peronella e Sinhá Rita e propõe verificar a aplicabilidade da teoria sobre o personagem da *madureza*. Queremos chamar a atenção também para o fato de que tanto um narrador quanto outro não demonstram uma posição contrária a estas personagens e/ou uma caracterização pejorativa em relação às suas heroínas, como algumas pesquisas já tentaram demonstrar. Basta citar o exemplo de Francesco Flora (1954), que defende a tese de que Boccaccio escreve sobre *la vendetta contro le donne* (“a vingança contra as mulheres”). Contrariando tais opiniões, queremos demonstrar que a maneira de caracterizar as heroínas Peronella e Sinhá Rita pode ser entendida como uma representação contra o sistema patriarcal retratado nos contos. E esta representação resulta da totalidade das narrativas analisadas em que as personagens conseguem se adaptar às adversidades do meio em que se encontram; embora elas tenham que buscar esta adaptação em penosas lutas e descaminhos, ao final as heroínas triunfam, isto é, elas conseguem encontrar a satisfação de suas *almas*. Desta forma, tendo em vista o distanciamento de cinco séculos entre Boccaccio (século XIV) e Machado de Assis (século XIX), percebemos que a semelhança na temática atribuída às personagens Peronella e Sinhá Rita está presente nos contos de ambos os autores. Assim, buscamos chamar a atenção também para a maneira como o narrador vai sugerindo, ao longo das narrativas, suas impressões, buscando inseri-las sempre dentro de um modelo pré-estabelecido de um sistema rígido que cria meios de impedir que estas personagens alcancem seus anseios.

Portanto, a temática implicada na apresentação destas personagens, exposta a partir de uma adaptação delas ao meio no qual elas se inserem, sugere que elas conseguem a reconciliação com o *mundo exterior*.

No que concerne à metodologia adotada para a leitura e discussão dos nossos *corpora*, é importante considerar, dentro da nossa perspectiva de análise textual, que a investigação de todo texto literário deve ser feita respeitando os limites do texto literário, isto é, qualquer que seja a interpretação desenvolvida, esta deve estar fundamentada pela própria obra literária. Desta forma, consideramos a prioridade do texto literário em sua construção estética. Com isso, a leitura imanente das narrativas é o fundamento das nossas práticas analíticas, sempre confluentes para o reconhecimento da centralidade do texto. Esta perspectiva, no entanto, não nos impediu de relacionarmos as obras a elementos externos a ela, a exemplo do sistema patriarcal e católico vigentes nos séculos XIV e XIX, períodos que correspondem ao fim da Idade Média e aos resquícios do sistema escravista no Brasil, respectivamente. Estes elementos, no entanto, não foram considerados a partir de uma interpretação arbitrária, pois podemos verificá-los a partir da própria configuração das narrativas, isto é, os referidos contextos históricos e sociais estão implicados na construção dos textos literários. Tudo isso, enfim, apresentou-se como um elemento significativo para a compreensão das obras.

Dividimos o nosso trabalho em quatro capítulos: no **Capítulo 1**, fazemos a exposição da natureza do *herói problemático*, com ênfase no terceiro tipo lukacsiano de personagem. Abordamos ainda alguns conceitos que são os pilares da tipologia lukacsiana da personagem, a saber: *herói problemático*, *demonismo*, *conflito*, *alma* (ou primeira natureza) e *mundo exterior* (ou segunda natureza). Com base no que Lukács apresenta sobre os conceitos de *alma* e *mundo exterior*, estabelecemos alguns critérios que utilizamos para identificar estes elementos na configuração de personagens. Nesta perspectiva, adotamos como definição de *alma* a caracterização dos valores e vontades individuais que o personagem possui ao colocar em prática as suas ações. Com relação ao *mundo exterior*, que se configura contrariamente a estes valores e vontades dos personagens, temos a caracterização dos valores e estereótipos que se apresentam contrários aos valores das personagens e que correspondem, por exemplo, aos valores sociais ilustrados nas narrativas literárias.

No **capítulo 2**, fazemos a análise do conto do *Decameron*, enfatizando a personagem Peronella à luz do personagem da *maturidade*. Para isso, fazemos algumas considerações sobre o *Decameron* para então analisarmos o conto que está inserido na obra boccacciana. Buscamos também analisar a *alma* e o *mundo exterior* da heroína Peronella a fim de

demonstrar que estes são opostos, porém, a heroína boccacciana consegue, através de sua atividade reflexiva, que revela a sua *maturidade*, criar estratégias para se adaptar a este mundo que se apresenta contrário aos seus anseios.

No **capítulo 3**, analisamos o conto machadiano *O caso da vara*, enfatizando a personagem Sinhá Rita à luz da teoria do personagem da *maturidade*. Buscamos também, nesse capítulo, analisar a trajetória da heroína Sinhá Rita através das relações de poder estabelecidas entre ela e os outros personagens dessa narrativa. Com isso, identificamos a *alma* e o *mundo exterior* dessa personagem, identificando os seus valores e vontades (que compreendem a sua *alma*) e os valores e estereótipos (que compreendem o seu *mundo exterior*). Conforme observamos, a adversidade que a heroína enfrenta não a impede de concretizar os seus ideais, mesmo estes sendo incompatíveis com o que o *mundo* lhe apresenta.

No **capítulo 4**, onde identificamos as semelhanças e diferenças entre Peronella e Sinhá Rita, fazendo uma análise comparada entre as personagens dos dois contos analisados. Com isso, relacionamos a condição das heroínas analisadas ao *mundo exterior* no qual elas se inserem. Observamos a configuração deste *mundo* correspondente a um ambiente patriarcal com alguns valores religiosos, nos quais prevalece a moral eclesiástica. Tentamos demonstrar que Peronella e Sinhá Rita conseguem se adaptar ao *mundo exterior* através da utilização de estratégias semelhantes.

Por outro lado, gostaríamos de ressaltar um aspecto importante defendido na nossa pesquisa. Nossa proposta não é fazer uma abordagem de literatura de gênero, pois, não se trata de acentuar a diferenciação entre os gêneros feminino e masculino, mas apenas de ilustrar a maneira como Peronella e Sinhá Rita, nos contos analisados, estão configuradas. Queremos ressaltar, mais uma vez, que o objetivo da nossa pesquisa não é o de verificar a diferença culturalmente estabelecida entre mulheres e homens, e que muitas vezes pode se refletir na representação no campo literário de algumas personagens femininas e de personagens masculinos. Contudo, esta abordagem não se justificaria em nosso trabalho pelo fato de que o nosso objetivo essencial é o de verificar a aplicabilidade do conceito lukacsiano de *maturidade* às heroínas Peronella e Sinhá Rita, mas sem nos determos em questões específicas que são debatidas pelos estudiosos da literatura de gênero.

A presente pesquisa, assim configurada, também pretende contribuir para as discussões acadêmicas que concernem a questões levantadas a respeito da tipologia lukacsiana da personagem. Além disso, esperamos apresentar uma discussão capaz de ampliar

os horizontes da teoria lukacsiana, mostrando que os conceitos formulados pelo filósofo húngaro podem ser aplicados não apenas em romances, mas também em contos, e não apenas em obras posteriores ao século XVII, mas também em obras anteriores a esse período, como o *Decameron*, obra escrita no século XIV.

# CAPÍTULO 1

## A TIPOLOGIA LUKACSIANA DA PERSONAGEM

Ao longo deste capítulo, percorremos as condições de construção da personagem e o que ela representa dentro de uma narrativa literária: para que serve a personagem e qual a sua função? Estas considerações iniciais nos servirão para apresentar a tipologia da personagem identificada por Georg Lukács, em sua obra *A teoria do romance* (2009)<sup>1</sup>. Deste modo, examinaremos questões como: Quais os tipos de personagens existentes nas narrativas literárias que Lukács denomina de “narrativas burguesas”?; qual o conceito que ele atribui aos termos *alma*, *mundo exterior* e *conflito* vivenciado pela personagem?; de que forma se dá a reconciliação da personagem protagonista com esse *mundo exterior*, isto é, de que maneira ocorre a resolução deste *conflito* ou a adaptação da personagem ao *mundo exterior*? Estas e outras questões nos servirão como ponto de partida para iniciar nossas reflexões a respeito deste elemento do texto literário narrativo.

Quanto à teoria lukacsiana, devemos observar que a nossa investigação enfatizará essencialmente o exame da caracterização da personagem, que é discutida na segunda parte do livro de Lukács, examinando, sobretudo, o terceiro tipo proposto por ele, o personagem da *maturidade*. No entanto, vale ressaltar que este terceiro tipo de personagem funciona como uma mescla entre os dois primeiros tipos: o idealismo abstrato e o romantismo da desilusão. Além disso, é preciso notar que o estudo da personagem não deve ser tomado como um aspecto isolado no processo de análise textual, uma vez que outros elementos, como o narrador, por exemplo, também se interligam e se inter-relacionam para a construção estética do texto literário e, conseqüentemente, para a representação de personagem. Sendo assim, quando a ocasião exigir, abordaremos também outros conceitos essenciais apresentados na obra do teórico húngaro.

Desta maneira, no capítulo que se segue, abordamos os seguintes aspectos: a criação da personagem (**tópico 1.1**), no qual apresentamos a definição do vocábulo “personagem” e a sua função dentro da narrativa literária; depois, contextualizamos a obra lukacsiana (**tópico 1.2**), chamando a atenção para o momento histórico do teórico Lukács e a autoavaliação feita pelo próprio teórico, cinquenta anos após ter formulado a sua teoria; em seguida,

---

<sup>1</sup> LUKÁCS, Georg. **Teoria do romance**. 2ª ed. São Paulo: Editora 34, 2009.

apresentamos os conceitos lukacsianos (**tópico 1.3**), a saber: o conceito de *herói problemático*; o conceito de *demonismo* e os conceitos de *alma* e de *mundo exterior*; caracterizamos ainda os três tipos de personagem apresentados por Lukács (**tópico 1.4**), com os seguintes subtópicos: o personagem do Idealismo abstrato, do Romantismo da desilusão e da *Maturidade*; e, por último (**tópico 1.5**), fazemos algumas considerações quanto à tipologia da personagem lukacsiana, com ênfase no terceiro tipo, a saber: a *maturidade* ou também denominado de o romance de formação/educação.<sup>2</sup>

## 1.1 A CRIAÇÃO DA PERSONAGEM

Antes de iniciarmos a apresentação da tipologia da personagem feita por Lukács, acreditamos ser pertinente, primeiro, responder às seguintes perguntas: O que é a “personagem”<sup>3</sup>? E qual a sua função na narrativa literária? A personagem tem relações com pessoas que existiram de fato? Estas são perguntas básicas e essenciais para o estudo deste elemento importante que faz parte da composição do texto literário narrativo.

É relevante suscitar a importância da literatura como uma forma de adquirir conhecimentos e de proporcionar uma reflexão sobre questões referentes à existência humana. Para isto, citamos o que diz Compagnon (2010)<sup>4</sup> a respeito de uma das funções da literatura, que “(...) tem por objeto o que é geral, provável, verossímil, a *dóxa* [crença comum; opinião popular], as sentenças e máximas que permitem compreender e regular o comportamento humano e a vida social.” (COMPAGNON, 2010, p. 35). A literatura é uma das mais relevantes manifestações culturais, pois ela representa o mundo das palavras, e, neste, as palavras são usadas de maneira particular, de modo artístico. Ao refletirmos sobre a importância do texto literário, chegamos à conclusão de que, como bem afirmou Candido (2004)<sup>5</sup>, o texto literário traz em si a função *humanizadora*, pois “(...) humaniza em sentido profundo, porque faz viver.” (CANDIDO, 2004, 176). Nesta perspectiva, podemos considerar que a literatura torna-se uma necessidade humana, uma vez que a partir do universo literário é possível olhar o que nos é familiar, corriqueiro, sob um novo olhar, uma nova percepção, ou

<sup>2</sup> O termo *maturidade* usada na nossa pesquisa refere-se ao terceiro tipo de personagem idealizado por Lukács e que também pode ser denominado de “romance de educação ou formação”. A opção pelo uso da expressão dá-se apenas por uma questão terminológica, pois ambos os conceitos são sinônimos.

<sup>3</sup> Consideramos que o vocábulo “personagem”, na língua portuguesa, admite tanto o artigo feminino quanto o artigo masculino. Sendo assim, e para os propósitos do nosso trabalho, utilizaremos ambos os artigos para referir-nos à figura feminina (lê-se “a personagem” ou “a heroína”) e a figura masculina (lê-se “o personagem” ou “o herói”).

<sup>4</sup> COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria**. Literatura e senso comum. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

<sup>5</sup> CANDIDO, Antonio. “O direito à literatura”. In: **Vários escritos**. São Paulo: Duas Cidades, 2004.

seja, consideramos a literatura como uma oportunidade de conhecer o mundo e as pessoas. E é por isso que cada leitor será capaz de construir uma interpretação própria, que será feita partindo de sua vivência, ou seja, ele poderá fazer uma relação do que leu com aquilo que viveu e/ou vive. Por outro lado, também, a literatura possibilita o acesso a mundos desconhecidos, a emoções diferentes e experiências ainda não partilhadas, enfim, a literatura exerce um poder fascinante sobre aquelas pessoas que a apreciam, tornando-se, pois, um modelo e uma experiência de vida. Desta forma, para apreciar e até mesmo entender um texto literário são necessárias duas características principais: ter sensibilidade e estar aberto às descobertas sugeridas pelo artista.

Na citação de Candido (2004), feita no parágrafo anterior, apareceu-nos a palavra *humanização*, e, para entendermos melhor o que ela traz como significado, recorremos, mais uma vez, à definição do próprio Candido, ao dizer que a função *humanizadora* da literatura está relacionada com:

[...] o exercício da reflexão, a aquisição do saber, a boa disposição para com o próximo, o afinamento das emoções, a capacidade de penetrar nos problemas da vida, o senso da beleza, a percepção da complexidade do mundo e dos seres, o cultivo do humor. A literatura desenvolve em nós a quota de humanidade na medida em que nos torna mais compreensivos e abertos para a natureza, a sociedade, o semelhante. (CANDIDO, 2004, p. 180).

Em outras palavras, a literatura provoca uma transformação na mente das pessoas que a procuram entender. Transformação no sentido de que estas pessoas poderão não ser mais as mesmas após a leitura e reflexão de um texto literário. Com isso, a literatura proporciona a ampliação dos conhecimentos acerca da realidade que nos rodeia, uma vez que ela, enquanto uma forma artística, deve ser entendida como a “(...) manifestação universal de todos os homens em todos os tempos.” (CANDIDO, 2004, p. 175). Por isso, o estudo de personagens apresenta-se como um meio importante para suscitar a discussão acerca de determinados grupos que, muitas vezes, encontram-se à margem da sociedade.

Com relação à discussão sobre a função da personagem na literatura, podemos apresentar duas questões: a primeira define a personagem como um ser fictício (Candido)<sup>6</sup> e a outra diz que a personagem é um ser de papel e tinta (Beth Brait)<sup>7</sup>. Desta forma, e tomando como referência o senso comum ao definir *pessoa* (um ser real, diferente do *ser fictício*), podemos

<sup>6</sup> CANDIDO, Antonio. “A personagem do romance”. In: CANDIDO, A. e outros. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

<sup>7</sup> BRAIT, Beth. **A personagem**. 8ª ed. São Paulo: Ática, 2006.

dizer que a personagem, *ser irreal*, se contrapõe ao ser de carne e osso (*ser real*). Continuando nesta mesma linha de raciocínio, tomaremos emprestada a citação de Brait quando esta nos diz que “(...) a personagem é um ‘ser de papel’. (...) as personagens representam pessoas, segundo modalidades próprias da ficção.” (BRAIT, 2006, p. 11). Em outras palavras, as personagens *representam*<sup>8</sup> pessoas, mas não são as próprias pessoas, de modo que o artista pode tomar como fonte, para construir a personagem, a realidade existente ou pessoas reais, porém ele terá de adaptá-las à *lógica interna da obra*. Como afirma Brait: “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, grifo nosso), em outras palavras, àquilo que está no texto literário. Por outro lado, devemos entender a expressão “segundo modalidades próprias da ficção”, como sendo uma referência à liberdade que o artista tem para criar, mesclando sempre realidade e fantasia.

Brait ainda afirma que as personagens são construídas a partir da mescla de três fatores: *memória*, *observação* e *imaginação* do criador que os combina em graus variáveis, sob a égide das concepções intelectuais e morais. Ou seja, a partir do que foi dito anteriormente, podemos dizer que, se fizermos uma observação mais detalhada, veremos que os três elementos citados acima se complementam, isto é, o criador de personagens, o contista, por exemplo, através de seu contato com a realidade (*observação*), ou, ainda, através do contato com a realidade vivenciada em outros momentos de sua vida ou da experiência com outras pessoas e/ou fatos (*memória*), cria situações e maneiras de agir para as suas personagens (*imaginação*) para que estas possam representar as situações de acordo com a *realidade imaginada* pelo artista. Por isso, “(...) a *vida* da personagem depende (...) da sua situação em face dos demais elementos que o constituem: outras personagens, ambiente, duração temporal, idéias.” (CANDIDO, 1998, p. 75). Esta última, *idéias*, refere-se justamente à construção da personagem e, conseqüentemente, ao que ela representa para a estória contada, ao ambiente no qual ela está inserida.

Sendo assim, como bem afirma Candido, a personagem “(...) representa a possibilidade de adesão afetiva (...) do leitor, pelos mecanismos de identificações, projeção, transferência *etc.* A personagem vive o enredo e as idéias e os torna vivos.” (CANDIDO, 1998, p. 54). O termo *idéias* deve ser entendido como o mesmo que valores e significados. Podemos citar como exemplo disso a escolha do nome de uma personagem ou ainda os objetos que lhe pertencem.

---

<sup>8</sup> Representar deve ser entendido aqui a partir do conceito aristotélico de *Mimesis*. Para mais informações ver também: RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa**. Vol 1. Campinas: Papirus, 1994.

Estes e outros fatores são utilizados para construir a personalidade da personagem, pois como afirma Candido, o escritor faz a “(...) escolha de alguns elementos, organizados segundo certa lógica de composição (...)” (CANDIDO, 1998, p. 60). Tomando como referência a expressão usada por Candido, podemos dizer que existe, na narrativa literária, “a lógica interna da personagem”, e que esta nos servirá para relacionar a sua função dentro da estória narrada.

Chegamos a um momento importante para compreendermos a proposta do nosso primeiro capítulo: a caracterização dos três tipos de personagens apresentados por Lukács. Podemos afirmar que tanto o herói (que é o personagem protagonista) quanto o modo como este se relaciona com os outros personagens da estória e, também, a maneira como cada um deles lida com o *ambiente*<sup>9</sup> que os rodeia funcionarão para a compreensão do texto literário narrativo, para o que Candido denomina de *lógica interna* da obra. Existe, pois, nesta perspectiva, uma seleção no processo de composição da personagem, de modo que o escritor busca fatos que possam ser entrelaçados, obtendo com isso possibilidades, necessidade e verossimilhança. Deste modo, Candido ressalta ainda 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). Em outras palavras, podemos dizer que cada detalhe da personagem pode ser evocado para construir<sup>10</sup> a sua personalidade, a sua função dentro da *realidade*<sup>11</sup> construída pelo seu criador. Nesta perspectiva, Candido diz: “A evocação de uma mancha no paletó, ou de uma verruga no queixo, é (...) importante (...)” (CANDIDO, 1998, p. 79). E o que isto quer dizer é que cada característica física ou psicológica identificada pode ser evocada para a composição da personagem pelo artista e para a caracterização dela pelo leitor.

Para alcançar a verossimilhança é preciso antes aceitar que “(...) o conhecimento dos seres [humanos] é fragmentário.” (CANDIDO, 1998, p. 56). Daí caberia uma pergunta: E o conhecimento das personagens também é fragmentário? Ora, Candido afirma que, diferentemente do *ser real*, o *ser fictício*, que é a personagem, tem uma trajetória de vida que começa e termina na/com a leitura do texto, pois é isto que faz parte da criação artística. Por

<sup>9</sup> *Ambiente, Contexto e Mundo* devem ser entendidos nesta pesquisa como sinônimos.

<sup>10</sup> Esta abordagem na análise de um texto literário refere-se ao método que considera a “imanência” textual. Ver: BAKHTIN, M. **Questões de literatura e estética**. 2ª ed. São Paulo: Editora Hucitec, 1990.

<sup>11</sup> O termo *Realidade* utilizado no nosso trabalho refere-se ao ambiente retratado no texto literário e não necessariamente ao contexto histórico-social no qual os textos literários foram escritos. No entanto, vale ressaltar que este último poderá ser realizado no decorrer de nossa análise, desde que os *corpora* estudados assim o permitam. Adotamos na nossa pesquisa a metodologia defendida por Antonio Candido. Para mais informações sobre a metodologia adotada para a análise de textos literários. Ver: CANDIDO, Antonio. “Crítica e sociologia”. In: CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária**. 7. ed. São Paulo: Ed. Nacional, 1985. p. 3-15.

isso, existe a necessidade de o escritor fazer a escolha “(...) de gestos, de frases, de objetos significativos, marcando a personagem para a identificação do leitor (...)” (CANDIDO, 1998, p. 58). Cada um destes elementos citados acima exerce uma função e serve para compor a personalidade de cada personagem a que ele pertence; desta forma, o artista não as escolheu de modo aleatório, pois há uma *lógica* para isto. Em outras palavras, todas estas características exemplificadas anteriormente dizem respeito aos elementos do texto literário, e são importantes para a sua compreensão e para a compreensão da trajetória da personagem, a saber: o título do conto, o nome dos personagens, os objetos que cada personagem possui *etc.*

Por outro lado, é importante relativizar o fato de que os textos literários primam pela completude. Além disso, devemos observar também os graus de fragmentação existentes no texto literário, pois este pode também criar uma fragmentação para o personagem, por exemplo, constituindo-se assim em graus de fragmentação, que são fragmentações simbólicas que, porém, acabam no próprio texto literário.

Essas reflexões nos serviram para a discussão sobre alguns pontos importantes a respeito da categoria da personagem dentro da narrativa literária. Nos tópicos que seguem, tratamos da teoria de Lukács, especificamente no que concerne à personagem da *maturidade*. Mas, antes disso, passamos ao tópico seguinte, onde fazemos algumas considerações sobre o contexto de formulação da tipologia lukacsiana da personagem.

## 1.2 CONTEXTUALIZAÇÃO DA OBRA LUKACSIANA

O filósofo Lukács<sup>12</sup> começa a escrever *A teoria do romance* em 1914, período que marca o início da Primeira Guerra Mundial (1914-18). Nesta obra, Lukács formula alguns conceitos aplicáveis às narrativas literárias, especificamente ao romance. Ao realizar posteriormente algumas reflexões sobre a referida obra, dizia o húngaro que: “A teoria do romance [referência ao seu livro] é, de fato, um produto típico das ciências do espírito.” (LUKÁCS, 2009, p. 9). Sobre isso Lukács afirma, no prefácio escrito cinco décadas após a formulação desta teoria, que havia virado moda o tipo de generalização a que ele procede, isto é, “(...) formar conceitos gerais sintéticos a partir de alguns poucos traços (...) dos quais a seguir se descia dedutivamente aos fenômenos isolados, e assim se acreditava alcançar uma visão abrangente do conjunto.” (LUKÁCS, 2009, p. 9). Esta seria, portanto, a primeira

---

<sup>12</sup> Georg Lukács (1885-1971) é um filósofo húngaro, nascido em Budapeste, que tem grande importância no cenário intelectual do século XX.

autocrítica de Lukács feita à sua teoria. Conforme podemos assinalar através de Silva<sup>13</sup> – que publicou um estudo acerca do pensamento lukacsiano –, quando diz o seguinte:

Sabemos que ele [o livro *A teoria do romance*] foi pensado como uma introdução a uma reflexão sobre a obra de Dostoievski, mas que, na verdade, foi publicado isolado e antecipadamente, em função da percepção de que tinha seu autor [Lukács] de que ele [o livro] repercutia elementos de sua época, possibilitando tornar-se, assim, uma expressão de ‘desespero’ diante da assombrosa Europa da Primeira Guerra Mundial. Pelas declarações posteriores do próprio autor, sabemos, ainda, que o diagnóstico inexorável e radical anunciava ao mesmo tempo o estado terminal em que a Europa vivia e uma crise cultural que ultrapassava o momento histórico da Guerra, em direção a um questionamento mais amplo e, de resto, apocalíptico – “Quem nos salva da civilização ocidental?” perguntava o jovem Lukács (SILVA, 2006, p. 80).

A obra de Lukács surgiu, pois, “sob um estado de ânimo de permanente desespero com a situação mundial.” (LUKÁCS, 2009, p. 8). Em outras palavras, e nos termos de Silva (2006), com a guerra e as consequências irreversíveis que ela traz para a humanidade, perde-se a “harmonia”, ou seja, “a imanência do sentido à vida”, o mundo deixa então de se tornar uma forma de realizações dos ideais de cada indivíduo. Este aspecto será refletido também na arte e, sobretudo, na literatura, como sustenta Lukács, através do “isolamento” do indivíduo [do personagem] que agora terá de lutar sozinho e sem a proteção de nenhuma “força” [a força divina – Deus]. Tomando como referência algumas obras literárias pertencentes às narrativas burguesas, a exemplo de *Dom Quixote*<sup>14</sup>, *Educação Sentimental*<sup>15</sup> e *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*<sup>16</sup>, Lukács formula para cada um dos heróis destas obras os aspectos concernentes à caracterização dos personagens do idealismo abstrato, do romantismo da desilusão e da *maturidade*, respectivamente.

O filósofo faz ainda algumas ressalvas quanto a sua própria formulação teórica. Ao mencionar que a *alma*<sup>17</sup> do protagonista pode ser demasiado estreita ou ampla em comparação

<sup>13</sup> SILVA, Arlenice Almeida da. “O símbolo esvaziado: a teoria do romance do jovem György Lukács”. In: **Trans/Form/Ação**. São Paulo: 29(1), 2006. p. 79-94. Disponível em: < <http://www.scielo.br/pdf/trans/v29n1/30283.pdf> > Acesso em: 01 de ago. de 2011.

<sup>14</sup> Obra escrita pelo espanhol Miguel de Cervantes (1547-1616), publicada em 1605.

<sup>15</sup> Seu autor foi o francês Gustave Flaubert (1821-1881); obra publicada em 1845.

<sup>16</sup> Johann Wolfgang Goethe (1749-1832), escritor alemão, que publicou esta obra em 1795.

<sup>17</sup> O conceito de *alma* – também denominado de a “primeira natureza” é um dos pilares para o entendimento acerca da tipologia lukacsiana da personagem, o qual será apresentado e discutido no **subtópico 1.3.2** desta Dissertação.

à *realidade*<sup>18</sup>, ele admite que se absteve de aplicar tal conceito a outras obras da literatura universal, tais como: as de Balzac, Pontoppidan, Tolstoi *etc.*, como ele mesmo cita.

Agora voltemos ao contexto de produção da teoria lukacsiana. Mencionamos acima que Lukács escreveu *A teoria do romance* no início da Primeira Guerra. Cabe acrescentar ainda que o húngaro expõe sua posição contrária à guerra e, conseqüentemente, à sociedade burguesa daquela época, porém, anos depois, ele admite que esta posição representava uma utopia. Neste sentido, compartilhamos da opinião de Silva (2006), ao afirmar que Lukács observava que a humanidade estava pagando pelos próprios erros que cometia. E este aspecto observa-se também no texto literário que apresenta personagens em “desarmonia” com esse “mundo catastrófico”:

Se não é mais possível qualquer renovação ou imitação criativa, resta pensar o romance, o épico moderno, em sua especificidade histórica, penetrando na experiência conflitante do dilaceramento, suspendendo a reconciliação, suportando a cisão ao máximo, a ponto de torná-lo símbolo da modernidade. (SILVA, 2006, p. 82).

Desta forma, devemos pensar a narrativa em sua especificidade histórica, pois o *mundo exterior* tornou-se incompatível com os ideais do herói/heroína. Citando Lukács, podemos ainda afirmar o seguinte: “O fim da antiguidade é constatado pela morte da épica antiga, reforçado e marcado pela cisão entre a subjetividade e o sentido, que se traduz na necessidade de uma nova forma, o romance.” (*apud* SILVA, 2006, p. 82). A partir do que diz Lukács, podemos extrair o seguinte: entendendo os termos “subjetividade” e “sentido”, respectivamente, como sendo “os anseios do indivíduo” e “a importância destes anseios para a humanidade como um todo”, verificamos que passa a ocorrer uma incongruência, pois, os referidos conceitos tornam-se incompatíveis para uma convivência em “harmonia” com o *mundo exterior*.

Com relação aos exemplos citados pelo filósofo húngaro para ilustrar a tipologia dos personagens, tal tipologia formulada por Lukács sobre a personagem foi aplicada a três obras da literatura, pertencentes ao século XVII, final do século XVIII e início do século XIX, respectivamente, aos romances de Cervantes, Flaubert e Goethe, obras já citadas anteriormente. A seguir apresentamos os conceitos que sustentam a teoria lukacsiana da personagem.

---

<sup>18</sup> A *realidade* neste contexto deve ser entendida, nos termos de Lukács, como sendo a “segunda natureza”, ou seja, o *mundo exterior* que rodeia o herói [indivíduo]. A primeira natureza corresponde à subjetividade, já a segunda natureza corresponde à objetividade, ou seja, aos anseios da personagem e ao *mundo exterior*, respectivamente.

### 1.3 CONCEITOS LUKACSIANOS

Neste tópico, analisamos os cinco conceitos que irão nortear a tipologia lukacsiana da personagem. São estes: **I) herói problemático; II) demonismo; III) alma; IV) mundo exterior e V) conflito**. Nos próximos subtópicos abordamos e buscamos elucidar cada um destes aspectos imprescindíveis para a compreensão da tipologia da personagem apresentada por Lukács.

#### 1.3.1 O herói problemático

É importante apreendermos dois aspectos apresentados por Lukács e imprescindíveis para a correta compreensão de seu pensamento, a saber: **a)** o primeiro deles diz respeito ao conceito de romance; e **b)** o segundo se refere ao conceito de *demonismo*. Lukács, citando a célebre frase de Hegel, afirma primeiramente que o romance é a epopéia da era burguesa. E o que isto quer dizer? Ora, para responder a esta pergunta, cabe lembrarmos que, na primeira parte de seu livro, Lukács faz uma distinção entre epopéia<sup>19</sup> e romance<sup>20</sup>. Ele afirma que, enquanto “[a] epopéia 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). Pois, nas obras literárias pertencentes ao romance, o personagem se vê isolado em um mundo no qual ele não mais tem a proteção de deuses para seguir o curso de seu caminho. O personagem não mais tem o auxílio de alguém [um Deus] para ajudá-lo. Na teoria de Lukács devemos considerar ainda dois aspectos importantes: a diferenciação que ele faz no que concerne ao “personagem épico” e ao “personagem romanesco”. Neste último, especificamente no que corresponde ao tipo da *maturidade* – do qual fazem parte as heroínas que analisamos nos capítulos 2 e 3 da Dissertação – observamos que a personagem, mesmo não dispondo do auxílio “divino”, consegue superar as limitações que o mundo lhe impõe, alcançando assim a realização de seus desejos.

Para Lukács (*apud* SILVA, 2006, p. 85), “o romance<sup>21</sup> é a forma artística que corresponde à fratura entre o sujeito e o mundo” ou, em outros termos, a configuração desta

<sup>19</sup> Epopéia é um gênero narrativo que fez parte da literatura grega antiga.

<sup>20</sup> Para Hegel, “O romance é a epopéia de uma era para a qual a totalidade extensiva da vida não é mais dada de modo evidente, para a qual a imanência do sentido à vida tornou-se problemática, mas que ainda assim tem por intenção a totalidade.” (HEGEL *apud* LUKÁCS, 2009, p. 60).

<sup>21</sup> Para os propósitos da nossa pesquisa, devemos entender o termo “romance” – usado por Lukács em sua teoria – como uma narrativa literária onde não ocorre mais a proteção de Deus; onde os protagonistas das histórias

narrativa literária representa a incompatibilidade entre os anseios deste sujeito [a personagem] e o mundo.

Na narrativa burguesa [ou seja, no romance], diz Lukács: “Escolher é ato de liberdade individual, (...); a escolha já individualiza o herói, que é representante apenas de seu destino (...)” (LUKÁCS, 2009, p. 107). Ou seja, não existe mais a intervenção de uma força superior, tal como ocorria na narrativa épica, a responsável por guiar o destino da personagem. Esta, a partir de agora, terá de tomar decisões dentro de um mundo duvidoso, incerto, que não garante a realização dos seus anseios, dificultando, ao invés disso, a execução do planejamento feito pelo herói.

Percebemos, portanto, que nas narrativas modernas, “(...) não é mais possível um acordo perfeito entre o indivíduo [a personagem] e o mundo, uma vez que o primeiro tornou-se problemático e o segundo, contingente [incerto].” (LUKÁCS *apud* SILVA, 2006, p. 84). Aqui cabe uma observação a respeito do que significa o termo “problemático” que Lukács emprega em sua teoria. Nos termos de Martins<sup>22</sup> (2008, p. 265), empregando um sentido estético, Lukács contrapõe, de um lado, a “infantilidade normativa da epopéia” e, de outro, a “virilidade madura” da narrativa burguesa. Desta maneira, para Lukács, se, por um lado, na epopéia a personagem não obtinha nenhum aprendizado, já que os resultados de todas as suas ações já estavam traçados desde o princípio pelo destino; por outro lado, para o herói da narrativa moderna, todas as suas ações sofrerão um reflexo para a sua vida, culminando, pois, em um aprendizado – e é por isso que, como o próprio Lukács afirma, ocorre uma evolução, isto é, um processo de aprendizagem que resulta no terceiro tipo lukacsiano de personagem – onde o herói conseguirá, enfim, de maneira resoluta, colocar em prática as suas aspirações, porém, este resultado “positivo” diante do *mundo exterior* não será alcançado de maneira neutra, ou seja, o herói, embora não abandone os seus princípios e consiga adaptar-se a sua “exterioridade”, evita o embate direto com esse *mundo exterior* que causa a sua desestabilidade.

Trazemos agora para a nossa discussão o que afirma Bakhtin<sup>23</sup> em relação à referida incompatibilidade entre os anseios do herói e o mundo. Ele diz o seguinte: “O homem [o personagem] ou é superior ao seu destino ou é inferior à sua humanidade.” (BAKHTIN, 1993,

---

devem arcar com as consequências de suas ações. Desta forma, o conto do *Decameron* utilizado como *corpus* da nossa Dissertação se enquadra no conceito lukacsiano de romance.

<sup>22</sup> MARTINS, Willian Mendes. “A modernidade e a teoria do romance de G. Lukács”. In: **Revista de Iniciação Científica da FFC**, 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: 13 de jul. de 2011. p. 256.

<sup>23</sup> BAKHTIN, M. **Questões de literatura e estética: a teoria do romance**. São Paulo: UNESP/Hucitec, 1993.

p. 425). Na primeira alternativa, o personagem pode enfrentar o seu destino ao qual ele estaria condenado; já na segunda alternativa, quando ele passa a ser inferior a sua humanidade, abstendo-se de lutar pelos seus sonhos, ele passa a ser um herói resignado e que aceita, passivamente, as condições que a vida lhe impôs. Resguardando algumas diferenças entre o pensamento lukacsiano e bakhtiniano, podemos identificar um ponto convergente entre ambos. Podemos considerar que a referida superioridade do herói citada por Bakhtin diz respeito ao que Lukács considera como sendo uma característica do “herói romanesco”, uma vez que este herói não tem a proteção de uma força que lhe é superior, a “força divina”; o destino traçado para o herói pode ser combatido, e o destino necessariamente não terá de ser cumprido, pois o herói buscará criar mecanismos para desvencilhar-se dele. Quanto ao fato de o homem [ou o herói nos termos da teoria lukacsiana] ser inferior à sua humanidade, tal aspecto revela que os desejos do personagem são sempre incompatíveis com a realidade, causando o isolamento do herói que não possui mais a proteção de Deus. Daí resulta em um *herói problemático*, já que existe uma diferença entre “o que se quer” e “o que se pode” na sua configuração.

Portanto, devemos depreender, a partir da exposição realizada ao longo deste tópico, o seguinte: na narrativa moderna o herói é considerado “problemático”, pois existe o *conflito*, ou seja, a oposição entre a sua *alma* e o seu *mundo exterior*.

### 1.3.2 O demonismo

A definição do termo *demonismo*<sup>24</sup> deve ser entendida como sendo a vontade de realizar desejos individuais. Etimologicamente este vocábulo provém do grego e quer dizer “força interior que impulsiona a concretização dos sonhos”. Portanto, todos os indivíduos [personagens] possuem *vontades*, porém, algumas destas convertem-se em desarmonia com a *realidade*, com o *mundo exterior*.

Considerando a diferença existente entre o “herói épico” e o *herói problemático*, podemos dizer, citando mais uma vez Martins (2008), que “a pólis ateniense já é ‘luciferina’”. Segundo Carlos Eduardo Machado (*apud* MARTINS, 2008, p. 265), o termo luciferino deve

---

<sup>24</sup> *Demonismo*: este termo é utilizado, sobretudo na religião cristã, como referência ao “mal”; no entanto, atendendo aos propósitos desta Dissertação e à teoria lukacsiana, devemos entender o *demonismo* como sendo o desejo de realizações dos objetivos do indivíduo [herói]. No dicionário Aurélio, encontramos que o “demonismo” quer dizer uma “força ou estímulo interior que excita ou conturba os sentimentos e paixões.” (FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo Dicionário da linguagem portuguesa**. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1975, p. 200).

ser entendido como “a situação da alma após o abandono do mundo pelos deuses.” Em outras palavras, o herói, que possui uma problemática, sente-se isolado e perdido em um mundo que não corresponde mais à realização de seus desejos. Portanto, ele terá de agir sozinho e, para tanto, vale salientar, ele não foi preparado para isso, conforme nos chama a atenção Novalis (*apud* MARTINS, 2008, p. 266):

[...] **a forma do romance**, como nenhuma outra, **é uma expressão do desabrigo transcendental**. A coincidência entre história e filosofia da história teve como resultado, para a Grécia, que cada espécie artística só nascesse quando se pudesse aferir no relógio de sol do espírito que sua hora havia chegado, e desaparecesse quando os arquétipos de seu ser não mais se erguessem no horizonte. Essa periodicidade filosófica perdeu-se na época pós-helênica (MARTINS, 2008, p. 266, grifo nosso).

O *herói problemático* vê-se, pois, indefeso e na obrigação de ter de agir, mesmo que não possua, pelo menos no início, experiência alguma. É importante destacar que Lukács defende uma evolução dos personagens, sendo estes dotados de uma capacidade para aprender e se adequar perante o mundo. No próximo subtópico, procuramos discutir mais a respeito destas questões.

### 1.3.3 Alma e Mundo exterior

A partir do que apresentamos nos subtópicos anteriores, podemos assinalar que o conceito de *alma* (“primeira natureza”) é definido por Lukács como sendo a vontade de colocar em ação o *demonismo* que faz parte do herói, fato este que corresponde, nos termos de Lukács, à *alma* do protagonista, ou seja, ao ideal do herói. Por outro lado, o conceito de *mundo exterior* (“segunda natureza”) diz respeito à *realidade objetiva*, isto é, ao *mundo exterior* do qual o herói faz parte. Utilizamos a expressão *realidade objetiva* para contrapor esta ao que chamamos na nossa pesquisa de *realidade imaginada*. Estas duas expressões podem ser mais claramente entendidas a partir da diferenciação feita entre o que a *alma* do herói busca e aquilo que o *mundo exterior* do herói pode oferecer-lhe, ou seja, a possibilidade de o herói concretizar o seu ideal.

A partir de uma reflexão feita sobre a tipologia lukacsiana, Silva (2006) afirma que: “(...) no romance, a oposição entre realidade [*mundo exterior*] e ideal [*alma*] se traduz em uma **tensão entre o desejo e a impossibilidade de realização**, expresso no anseio configurador do indivíduo problemático.” (SILVA, 2008, p. 85, grifo nosso). Desta forma,

podemos destacar que, paradoxalmente, embora a *realidade objetiva* crie empecilhos para que o herói concretize suas ações, isto é, o seu *demonismo*, ao mesmo tempo, “só no mundo a alma pode se realizar.” (SILVA, 2008, p. 85). Ou seja, o ideal do herói apenas pode ser concretizado neste “mundo catastrófico”, por isso, desde então o herói passará a enfrentar dificuldades na tentativa de realizar os seus ideais. Temos, pois, que o tratamento dado pelo herói ao aspecto citado acima – que é a oposição entre “o que se quer” e o “o que se pode” – resulta nos três tipos de herói teorizados por Lukács e que serão apresentados, detalhadamente, no próximo tópico.

#### 1.4 A TIPOLOGIA LUKACSIANA DA PERSONAGEM

Inicialmente, tratamos do tipo de personagem que caracteriza o idealismo abstrato; depois, os aspectos que caracterizam a personagem do romantismo da desilusão; e, por último, as características da personagem denominada de *maturidade*.

##### 1.4.1 O Idealismo Abstrato

Lukács inicia a tipologia das personagens da seguinte forma: “O abandono do mundo por Deus revela-se na inadequação entre alma e obra, entre interioridade e aventura, na ausência de correspondência transcendental para os esforços humanos.” (LUKÁCS, 2009, p. 99). E o que isto quer dizer? Ora, recapitulando o que havíamos dito no **tópico 1.2** da nossa pesquisa, Lukács formulou esta teoria em um momento de tensão entre as nações, vindo a culminar com a Primeira Guerra Mundial. Desta forma, o filósofo se mostrava extremamente contrário àquela situação e culpava única e exclusivamente a sociedade capitalista burguesa. Além disso, ele buscava também opor o gênero romanesco ao gênero épico, sendo este o representante da civilização clássica grega, e aquele o representante da civilização burguesa. Portanto, no mundo grego, as personagens estavam protegidas por forças que lhes eram superiores e, em consequência, o destino delas, independentemente do rumo que buscavam tomar, já estava traçado desde o início e tinha que ser cumprido a todo custo. Lukács chama a classificação de personagens proposta por ele de “tipos de relações inadequadas entre alma e realidade” (LUKÁCS, 2009, p. 138).

Prosseguindo na citação de Lukács, podemos ler: “Essa inadequação [entre “interioridade” e “exterioridade”] tem *grosso modo* dois tipos: a alma é mais estreita ou mais

ampla que o mundo exterior que lhe é dado como palco e substrato de seus atos.” (LUKÁCS, 2009, p. 99). Aqui vale a pena mais uma explicação. Afinal de contas, o que significa a personagem de uma narrativa ter a *alma* mais estreita ou mais ampla que o seu *mundo exterior*? O próprio Lukács responde a essa pergunta no parágrafo seguinte de seu texto, afirmando que: “No primeiro caso [quando a *alma* do protagonista é mais estreita que o *mundo exterior*], o caráter demoníaco [proveniente da vontade] do indivíduo problemático que, combativo, sai a campo é mais amplamente manifesto (...), mas ao mesmo tempo sua problemática interior vem à luz de modo menos gritante” (LUKÁCS, 2009, p. 99). A configuração deste primeiro tipo de herói apresenta uma incompatibilidade entre os ideais deste herói e a *realidade objetiva* que cerca o personagem.

Neste primeiro tipo de personagem, portanto, denominado por Lukács como o pertencente ao Idealismo abstrato, a personagem tem uma ideia fixa e vai em busca de concretizá-la sem medir as consequências dos atos a serem realizados, e sem ao menos refletir sobre a possibilidade de concretizar ou não os seus ideais e os seus projetos. Neste primeiro tipo de personagem, portanto, podemos observar um herói que vive no “mundo da ilusão”, na *realidade imaginada* por ele. Como exemplo disso, Lukács cita a obra *Dom Quixote*, de Cervantes, onde o personagem não percebe que a sua *alma* é incompatível com a *realidade objetiva* na qual ele está inserido. Como afirma Lukács com relação a este tipo de herói:

A concentração aproblemática de sua interioridade [*alma*], tida por ele [o herói] como a essência mediana e trivial do mundo, obriga-o a convertê-la [a essência] em ação; 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).

Recapitulando o que discutimos no tópico anterior, podemos dizer que o conceito de *alma* existente em Lukács, também denominado de “interioridade”, corresponde aos anseios da personagem, ao desejo de realizar os seus ideais e sonhos. Porém, a “exterioridade”, que é o *mundo exterior*, não possibilita que esta personagem realize estes anseios, desejos e sonhos, culminando, pois, no que Lukács chama de “incompatibilidade entre alma e mundo” (LUKÁCS, 2009, p. 116), a personagem da narrativa burguesa não possui mais a proteção de “forças superiores”, tal como ocorria nas narrativas épicas. Por isso, as personagens travarão uma luta entre “interior” [“primeira natureza”] e “exterior” [“segunda natureza”], já que terão de fazer suas escolhas em face de um destino que, todavia, não está traçado, e mesmo que estivesse traçado, poderia ser mudado, tendo em vista as possibilidades que o herói passa a ter ao enfrentar o mundo, ou seja, ao colocar em prática os seus ideais. Mas o que, de fato,

diferencia as personagens na tipologia lukacsiana? É justamente o modo como estas personagens enfrentam a dissonância/oposição entre a sua *alma* e o *mundo exterior* que as cerca.

Desta maneira, na personagem do idealismo abstrato existe um *conflito*<sup>25</sup> – como também existe nos outros dois tipos, os quais veremos nos próximos subtópicos –, porém este não vem à consciência do herói, que passa, por sua vez, a considerar todos os seus desejos como realizáveis. Com isso, podemos atribuir este pensamento do herói do idealismo abstrato como sendo uma utopia. Como afirma Lukács, a problemática deste primeiro 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 realidades.” (LUKÁCS, 2009, p. 100). Afirmamos que a caracterização do primeiro tipo de herói idealizado por Lukács consiste em uma configuração que resulta em um herói que apresenta uma atividade fantasiosa, uma vez que este herói buscará colocar em ação todos os seus ideais, sem refletir a respeito de o *mundo exterior* possibilitar ou não a concretização dos seus ideais.

Para entendermos a configuração deste primeiro tipo de personagem, podemos dizer que esta personagem está em constante atividade, ou seja, ela está sempre em busca de colocar em prática os seus desejos, buscando assim atingir sua meta, de modo que: “A absoluta ausência de uma problemática internamente vivida transforma a *alma* em pura atividade.” (LUKÁCS, 2009, p. 102). Na análise deste tipo de personagem podemos perceber, segundo Lukács, que a *realidade imaginada* (ou a “realidade subjetiva”) do herói se opõe à *realidade objetiva* do mundo, sendo estas, pois, incompatíveis. Desta forma, a personagem não reflete a realidade e, por isso, não consegue dar-se conta de que o seu *demonismo* não condiz com o *mundo exterior* que a circunda.

Portanto, na personagem do idealismo abstrato, como sugere Lukács, tem-se que:

[...] esse estreitamento da alma é sua obsessão demoníaca pela idéia existente, pela realidade posta como única e corriqueira. O conteúdo e a intensidade desse modo de agir têm por isso de elevar a alma à região da mais autêntica sublimidade e, ao mesmo tempo, reforçar e repisar a contradição [...] entre realidade efetiva e imaginada [...]. (LUKÁCS, 2009, p. 101).

---

<sup>25</sup> O termo *conflito* na obra lukacsiana deve ser entendido como a “inadequação entre interioridade (a *alma*) e exterioridade (o *mundo exterior*) da personagem”. (LUKÁCS, 2009, p. 116).

Desta forma, para que uma personagem seja caracterizada neste primeiro tipo, ela tem de converter o seu *demonismo* em ação, o que trará como consequência um *conflito* com o *mundo exterior*, com a *realidade objetiva*, pois:

[...] a falta de correspondência entre alma e realidade torna-se misteriosa e, ao que parece, totalmente irracional, pois o estreitamento demoníaco da alma revela-se apenas negativamente, no ter de abrir mão de tudo quanto conquista por nunca ter ‘aquilo’ de que precisa, por ser mais amplo, mais empírico e mais vivo do que aquilo de que a alma partiu em busca. (LUKÁCS, 2009, p. 116).

O fracasso do herói do idealismo abstrato com a “realidade” configura-se para ele em um fracasso exterior e não interior, ou seja, a personagem não se dá conta da impossibilidade de realizar os seus sonhos devido à hostilidade do mundo que a cerca. O herói do idealismo abstrato vive, pois, no mundo da ilusão, da fantasia, de modo que ele cria e constrói uma realidade que existe apenas para ele.

No idealismo abstrato existe, pois “(...) uma atividade desmedida e em nada obstruída rumo ao mundo exterior (...)” (LUKÁCS, 2009, p. 118). A personagem não percebe que existe um *conflito* entre a sua *alma* e o *mundo exterior* que está a sua volta, e é isto que faz a personagem estar em constante atividade. Já no segundo tipo de personagem apresentado por Lukács, ocorre justamente o contrário, ou seja, o personagem passa a ser passivo, abstendo-se de agir, pois ele se dá conta de que o *mundo exterior* não corresponde ao seu mundo interior, a sua *alma*. É o que discutimos no tópico que segue.

#### 1.4.2 O Romantismo da desilusão

Diferentemente do primeiro tipo de personagem conceituado por Lukács, o idealismo abstrato, neste segundo tipo, no personagem do romantismo da desilusão, o *demonismo* da personagem converte-se não mais em ação, como ocorre com o primeiro tipo, mas em pensamento e reflexão e, desta forma, “(...) a possibilidade de uma evasão não parece excluída desde o início.” (LUKÁCS, 2009, p. 118). O que existe então é “(...) 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). Desta forma, a personagem deixa de vivenciar na prática o que está ao seu redor e apenas projeta os seus valores em um mundo que, para ela, tornou-se incerto.

Podemos, neste momento de nossas reflexões, expandir os conceitos de *alma* e *mundo exterior* apresentados no tópico anterior, e que são denominados também por Lukács de

“primeira natureza” e “segunda natureza”, respectivamente. Neste último, na “segunda natureza”, ou ainda naquilo que está fora da personagem, existe o que ele chama de “ossuário de interioridades mortas”, que representa um empecilho para a “primeira natureza”, para a concretização dos desejos da personagem. E, como afirma Lukács: “Tal problemática é intensificada ainda mais pelo fato de o mundo exterior que trava contato com essa interioridade, em correspondência com a relação entre ambos, ter de ser plenamente atomizado ou amorfo [reduzido ou indefinido], ou em todo caso vazio de todo o sentido.” (LUKÁCS, 2009, p. 119-120).

Desta forma, o herói do romantismo da desilusão apresenta na sua configuração um estado de ânimo e reflexão aflorados e que lhe dificulta a realização dos seus objetivos e o impede de seguir adiante, pois aqui, como afirma Lukács, “(...) o indivíduo [personagem], portador da exigência utópica à realidade, foi esmagado pela força bruta desta última [da realidade]; (...) da subjetividade aflorou o heroísmo combativo da interioridade (...)” (LUKÁCS, 2009, p. 123). Em outras palavras, este segundo tipo de personagem, uma vez que percebe a existência de uma inconformidade entre sua *alma* e o *mundo exterior*, abstém-se de enfrentar este *conflito* e passa a exercer uma atividade apenas de reflexão, deixando, pois, de agir perante o *mundo exterior*.

Portanto, o personagem do romantismo da desilusão corresponde ao oposto do personagem do idealismo abstrato. Enquanto neste há o “estreitamento da alma”, naquele há a “expansão da alma”, onde o *herói problemático* é apenas “guiado pelo ideal vivenciado”. (LUKÁCS, 2009, p. 138). Com isso, temos que o herói, nas narrativas burguesas (aqui incluímos os três tipos elaborados por Lukács), será o responsável por planejar as suas ações em busca de concretizar os seus desejos.

#### 1.4.3 A Maturidade

Como o próprio nome sugere, neste terceiro tipo de personagem, o herói alcança a sua “maturidade”, após ter passado por um período de desenvolvimento e aprendizado. A partir deste termo, que em alemão se denomina *bildung*<sup>26</sup>, e da apropriação que fazemos dele, podemos dizer que o personagem da *maturidade* apresenta na sua configuração a aquisição de experiência no sentido de alcançar a sua melhoria, no sentido de adquirir conhecimento e experiência de vida. Considerando o que afirma Mass (2000), referindo-se ao conceito de

<sup>26</sup> Para mais informações: MASS, Wilma Patrícia Marzari Dinardo. **O cânone mínimo: o Bildungsroman na história da literatura.** São Paulo: UNESP, 2000.

*bildung* empregado nas narrativas literárias, podemos dizer que o herói, ao possuir este “aprendizado”, passa a ter: “(...) a capacidade de responder por suas obrigações (...), de forma a assegurar a funcionalidade social.” (MASS, 2000, p. 32). Em outras palavras, o herói neste momento possui discernimento para conseguir realizar o seu ideal de vida.

Este terceiro tipo de personagem conceituado por Lukács representa o que ele chama de “a reconciliação do indivíduo problemático, guiado pelo ideal vivenciado, com a realidade social concreta.” (LUKÁCS, 2009, p. 138). Desta forma, existirá uma personagem que buscará tanto a ação quanto a reflexão, ou seja, o seu *demonismo* será concretizado a partir de sua atividade reflexiva. Em outras palavras, temos, pois, um *herói maduro*, ou seja, um herói que consegue adaptar o seu *demonismo* ao mundo hostil no qual ele vive. Queremos chamar a atenção para o fato de que o termo “reconciliação” sugere que uma das partes, ou seja, ou a *alma* ou o *mundo exterior*, ceda à outra. Em outras palavras, podemos elencar as seguintes questões:

- 1ª) ou o *mundo exterior* passa a contribuir para que o herói consiga concretizar o seu *demonismo*;
- 2ª) ou o herói cria condições para se adaptar a esse mundo hostil, ao *mundo exterior*.

Como vimos, a primeira opção é impossível, já que o “mundo”, segundo a teoria de Lukács, não corresponde aos anseios do indivíduo. Para este, portanto, resta-lhe apenas a segunda opção na qual ele encontra a “harmonia” que havia sido perdida, o que não ocorre com os dois tipos de indivíduo (heróis) anteriores.

Temos, pois, que esta personagem, como diz Lukács, apresenta: “De um lado, (...) um idealismo mais amplo e que se tornou com isso mais brando, mais flexível e mais concreto e, de outro, uma expansão da alma que quer gozar a vida agindo, intervindo na realidade, e não contemplativamente.” (LUKÁCS, 2009, p. 139). E o que isto quer dizer? Ora, ao longo da formulação de sua tipologia da personagem, Lukács afirma que os tipos pertencentes ao idealismo abstrato, ao romantismo da desilusão e à *maturidade*, sucedem um ao outro “não apenas no tempo e na história”, mas também são, cada um deles, herdeiros, ou seja, “o degrau seguinte, em termos histórico-filosóficos (...)” (LUKÁCS, 2009, p. 123). O que Lukács afirma é que ocorre uma evolução nos três tipos de personagens identificados por ele, uma vez que, neste terceiro tipo, no da *maturidade*, por exemplo, a personagem tem a possibilidade de concretizar os seus desejos pelo fato de ela conhecer o *mundo exterior* e, a partir desse conhecimento, conseguir equilibrar o seu *demonismo* e a sua *alma* com o *ambiente* que está a sua volta.

Tal equilíbrio, verificado na trajetória da personagem, faz parte do que Lukács chama de “reconciliação do indivíduo problemático, (...) com a realidade social concreta.” (LUKÁCS, 2009, p. 138). Ou seja, a personagem tem a consciência de que sua *alma* e o *mundo exterior* são incompatíveis. Porém, este aspecto não servirá de empecilho para que ela concretize os seus objetivos. A partir de agora o herói, através de sua atividade introspectiva, encontrará meios de se adaptar a essa “exterioridade” que antes a aniquilava.

Neste terceiro tipo, portanto, podemos dizer que o personagem, em um primeiro momento, admitirá que o *mundo exterior* tornou-se incompatível com os seus ideais. No entanto, ele não aceitará este “mundo” de forma pacífica, uma vez que o herói buscará meios de adaptar-se, ou seja, de adaptar a sua *alma* ao *mundo exterior*. Em outras palavras, haverá, pois, uma harmonia ou, pelo menos, uma tentativa de harmonizar a “primeira natureza” com a segunda, já que este personagem buscará agir através da reflexão sobre os seus atos? Isto é um fator importante pelo fato de esta “segunda natureza”, como vimos no tópico anterior, representar um entrave para a concretização das vontades do herói. Mas aqui caberia uma reflexão que será discutida e aprofundada nos capítulos 2 e 3 da nossa Dissertação: tendo em vista que o herói deve optar entre duas alternativas (ou ele aceita totalmente as condições do *mundo exterior*, abstendo-se com isso de concretizar os seus anseios; ou ele irá promover um embate entre a sua *alma* e o “mundo”), de que forma o herói poderá aceitar o *mundo exterior*, submetendo-se, portanto, a ele sem ferir os seus princípios? Cabe ressaltar que a ideia da submissão do herói que trazemos para a nossa discussão se traduz em uma aparente submissão, ou seja, é uma forma de ultrapassar as barreiras que o impediria de realizar os seus ideais, sem contudo promover diretamente o embate com o *mundo exterior*. Podemos ainda associar esta configuração do herói da *maturidade* como uma relação de força, pois a *alma* do herói, ao apresentar-se oposta ao *mundo exterior*, revela que o herói, para conseguir concretizar os seus ideais, precisa mostrar-se em conformidade com os valores do “mundo”. Como afirma Martins (2008), “[a] síntese operada [referindo-se aos outros dois tipos de personagem identificados anteriormente] se localiza na reflexão e na ação do herói em busca de sua própria formação (*bildung*).” (MARTINS, 2008, p. 271). Com isso, o herói alcança a sua “maturidade”, pois a partir de então passará a conhecer o “mundo”, sendo, por isso, capaz de realizar as suas vontades, mesmo estas sendo contrárias aos valores que o *mundo exterior* lhe impõe.

## 1.6 REFLEXÕES SOBRE O CAPÍTULO 1

A partir do que foi exposto nos tópicos anteriores, podemos fazer algumas observações sobre os tipos de personagem apresentados por Lukács.

Primeiramente, é importante ressaltar que ele faz uma diferenciação entre a personagem da epopeia grega e a personagem do romance. Estes dois personagens possuem uma diferença na sua essência, ou seja, na sua natureza. Podemos fazer a seguinte constatação: enquanto o herói épico é guiado por forças superiores que o protegem no cumprimento de seu destino e o auxiliam; no herói burguês estas 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.

Desta forma, surge o conceito de *herói problemático*, que se refere ao fato de o personagem não ter mais o apoio de uma força que lhe é superior. Por isso, ele passa a escolher o seu destino “sozinho”, isto é, ele passa a ser herói solitário. E, nesta solidão, o herói refugia-se na sua interioridade e, desde então, os seus anseios passam a entrar em “conflito” com o mundo que está a sua volta. Um mundo que irá se opor aos seus anseios, ao seu *demonismo*. Lukács afirma que esta característica começa a fazer parte da literatura mundial a partir do século XVII, com a obra *Dom Quixote de la Mancha*, de Cervantes. No entanto, podemos perceber que, já no século XIV, vários personagens dos contos de Giovanni Boccaccio não possuem mais o auxílio divino ao qual se refere Lukács.

Outro fator para o qual podemos chamar a atenção neste tópico do nosso trabalho diz respeito a algumas características referentes aos três tipos de personagens identificados por Lukács. Em todos eles existe um *conflito*, mas a diferença entre eles, no entanto, será feita a partir da maneira como cada um deles irá lidar com este *conflito*.

A seguir apresentamos, em linhas gerais, algumas questões referentes a cada um destes personagens:

**1) o personagem do idealismo abstrato** – para este personagem, não há *conflito* algum; o *conflito* existe, porém o personagem não se dá conta dele, e é justamente isso que o faz agir e ir em busca de concretizar os seus desejos e objetivos; o herói aqui tenta concretizar suas ações, mas o mundo, visto que é incompatível com o seu ideal, não permite que ele obtenha êxito; por outro lado, a falta de consciência dessa incompatibilidade é motivada pela ausência de uma atividade de reflexão sobre o mundo que o cerca, e é isso que faz o personagem agir.

Temos, pois, um personagem que vive no “mundo da ilusão”, de modo que a *realidade imaginada* (realidade criada) por ele não corresponde à *realidade objetiva* (realidade existente).

**2) o personagem do romantismo da desilusão** – neste personagem, diferentemente do anterior, existe a consciência da falta de correspondência entre a sua *alma* e o *mundo exterior* que o cerca; por isso, o personagem se limitará a exercer uma atividade de reflexão, sem colocar em prática os seus objetivos, uma vez que estes não poderão ser concretizados pela incompatibilidade entre a “subjetividade” do herói e a “objetividade” do mundo.

**3) o personagem da maturidade** – o *conflito* continua a existir para este tipo de herói, porém este o vivencia de maneira diferente; o personagem é capaz de reconciliar-se com o mundo, ou seja, a partir de sua atividade de reflexão, o personagem poderá criar maneiras de se adaptar ao *mundo exterior*, sem contudo ferir os seus princípios.

Este terceiro tipo de personagem, como o próprio Lukács afirma, é um personagem que consegue o equilíbrio entre o seu “mundo interior” e o *mundo exterior* que o cerca. Nesta perspectiva, diz Lukács:

A partir dessa possibilidade, conferida pelo tema [da reconciliação entre alma e exterioridade], 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 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).

Mais adiante, ele ainda afirma: “O heroísmo do *idealismo abstrato* e a pura interioridade do *Romantismo* são admitidos, pois, como tendência relativamente justificadas, mas a serem superadas e inseridas na ordem interiorizada; (...)” (LUKÁCS, 2009, p. 140).

Primeiramente, caberia uma questão para a reflexão: em uma narrativa literária é possível identificar a *alma* de todos os personagens da história? Ora, a partir do que diz Lukács, podemos afirmar que a *alma* do personagem representa os seus desejos de realização, é o seu pensamento (o seu ideal, o seu projeto de vida, o seu “interior”). Desta forma, podemos dizer que é possível identificar a *alma* de todos os personagens, desde que a narrativa assim o permita através, por exemplo, de sua própria configuração. Outra questão

importante diz respeito ao fato de Lukács, como ele mesmo afirma em suas reflexões posteriores à elaboração de sua teoria, ter analisado apenas algumas obras da literatura. Além disso, destacamos que o teórico também não previu a trajetória de heroínas na sua teoria, desta forma, haveria uma diferenciação quando a sua teoria é aplicada a um herói ou a uma heroína? Quando abordamos esta questão a partir da literatura de gêneros, podemos dizer que haveria a diferenciação entre o herói e a heroína. No entanto, quando não assumimos esta perspectiva, acreditamos não ser necessária uma transição entre o uso dos termos “herói” e “heroína”, devido ao fato de que na teoria lukacsiana a ação dos personagens é o alicerce das discussões levantadas pelo teórico.

Agora é necessário estabelecer os critérios para caracterizar a *alma* e o *mundo exterior* da personagem na tipologia lukacsiana. Desta forma, temos que os critérios a serem utilizados para definir a *alma* do herói de uma narrativa são os seguintes: *valores individuais* e *vontades*; e para caracterizarmos os critérios referentes à compreensão do *mundo exterior* do herói *problemático* são: *Valores* e *estereótipos*.

Como podemos observar, utilizamos os mesmos termos para referir-nos tanto à *alma* quanto à “exterioridade” (ou seja, os *valores* e *Valores*), pois percebemos que, muitas vezes, as regras que o indivíduo (o personagem) estabelece no percurso de sua trajetória de vida (na narrativa) – estes *valores* considerados individuais – se chocam com as regras estabelecidas pela sociedade (pelo mundo que a cerca, pelas outras pessoas *etc.*) – estes denominados no nosso trabalho de *Valores*<sup>27</sup>.

A partir do nosso entendimento acerca da teoria lukacsiana da personagem, elaboramos alguns critérios importantes para identificar a *alma* e o *mundo exterior* do herói em uma narrativa literária.

Desta forma, estabelecemos as seguintes perguntas:

- a) Como se configura o *mundo exterior* em uma narrativa literária?
- b) Em que consiste a *alma* do personagem?

Com base na tipologia de Lukács e no nosso entendimento a respeito dos conceitos utilizados pelo teórico, fazemos a seguinte definição estipulativa sobre a *alma* e o *mundo exterior* do personagem de uma narrativa literária.

---

<sup>27</sup> A utilização dos termos *Valores* e *valores* devem ser entendidos, para fins da nossa pesquisa, como uma correspondência aos *Valores* sociais e religiosos identificados nas narrativas analisadas e a não assimilação destes *Valores* pelas heroínas, respectivamente. Desta forma, quando utilizamos o termo *Valores* estamos nos referindo aos *Valores* do *mundo exterior* (ou seja, aos “*Valores* coletivos”); já o uso do termo *valores* corresponderá aos *valores* da *alma* das heroínas (ou seja, o que chamamos de “*valores* individuais”).

### ALMA/“INTERIORIDADE”

Podemos dizer que a *alma* de um personagem corresponde aos seus anseios e aos objetivos que ele QUER alcançar na sua trajetória dentro da narrativa. Desta forma, estabelecemos que a *alma* corresponde:

- a) aos *valores* – são normas, princípios ou padrões aceitos ou mantidos pelo indivíduo (personagem); correspondem ao “dever individual” que advém da vontade, ou seja, estão relacionados às normas consideradas aceitáveis pelo indivíduo (personagem);
- b) e às *vontades* – são sentimentos que incitam o personagem a atingir o fim proposto, o seu desejo; estão associadas ao sentimento de realização de um objetivo.

### MUNDO EXTERIOR/“EXTERIORIDADE”

Enquanto o *mundo exterior* compreende os elementos que se apresentam contrários aos desejos e objetivos do personagem, podemos dizer que a “exterioridade” se apresenta como:

- a) os *Valores* – são normas, princípios ou padrões aceitos ou mantidos pela sociedade retratada na história e/ou por outros personagens; se relacionam às normas aceitáveis pelos “outros”, ou seja, socialmente, é o “dever coletivo”;
- b) e os *estereótipos* – são comportamentos pré-estabelecidos socialmente.

Com estas considerações apresentadas acima, realizadas com base no nosso entendimento sobre a tipologia lukacsiana da personagem, acreditamos ter esclarecido os critérios que atribuímos para caracterizar os conceitos de *alma* e *mundo exterior*. Em consequência disso, estabelecemos que tanto um conceito quanto outro estão associados a estes quatro verbos: QUERER / SABER / AGIR e CONSEGUIR, constituindo assim uma oposição entre aquilo que é individual (ou seja, que corresponde ao personagem; o “eu”; a *alma*) e aquilo que não corresponde ao personagem (isto é, o “outro”; o “mundo”, o *mundo exterior*), que representam enfim forças que se opõem em direção à estabilidade/instabilidade do personagem

Para fins da nossa pesquisa e de modo a identificar a *alma* e o *mundo exterior* de Peronella e Sinhá Rita, tomaremos como referência alguns *Valores* sociais e religiosos retratados no *Decameron* e em *O caso da vara*.

Nos próximos dois capítulos, faremos a análise das personagens protagonistas do contos de Boccaccio e Machado de Assis, buscando verificar a aplicabilidade dos conceitos lukacsianos abordados neste primeiro capítulo da Dissertação às personagens Peronella e Sinhá Rita.

## CAPÍTULO 2

### PERONELLA E O SEU CONFLITO

Este capítulo tem como objetivo a análise do conto de Giovanni Boccaccio – trata-se do segundo conto narrado na sétima jornada do *Decameron* –, buscando verificar a aplicabilidade do conceito de *maturidade* à heroína Peronella (a protagonista do referido conto), correspondente ao terceiro tipo de personagem proposto por Lukács. Para isto, o capítulo é apresentado da seguinte maneira: primeiramente, contextualizamos a obra de Boccaccio (**tópico 2.1**), onde apresentamos a estrutura do *Decameron*; algumas considerações sobre o narrador do *Decameron*; a apresentação dos personagens da *brigata*<sup>28</sup>; depois, mostramos os principais aspectos que caracterizam o período da Baixa Idade Média na obra boccacciana; e, além disso, abordamos a questão concernente à sexualidade feminina retratada no *Decameron*; depois, fazemos a análise do conto boccacciano (**tópico 2.2**), onde fazemos o resumo do conto e apresentamos os três personagens (Peronella, o seu amante Gianello Scrignario e o marido) que compõem o conto; em seguida, analisamos a heroína Peronella à luz do conceito de *maturidade* (**tópico 2.3**), buscando identificar a *alma* da heroína Peronella, o *mundo exterior* retratado no conto; e, por último, no subtópico seguinte, buscamos identificar de que maneira a heroína busca a resolução do seu *conflito*.

#### 2.1 CONTEXTUALIZAÇÃO DA OBRA DECAMERON

O escritor italiano Giovanni Boccaccio (1313-1375) escreveu a sua obra mais representativa aos trinta e cinco anos de idade, fase esta considerada por Vittore Branca<sup>29</sup> (1977)<sup>30</sup> como a fase madura do escritor *fiorentino* tanto como pessoa quanto como artista. Ainda segundo Branca (1977), com relação à postura do escritor italiano, ele revela que Boccaccio era um cidadão preocupado com os fatos que presenciava. Neste sentido, cabe mencionar que durante a peste que destruiu social e economicamente a Itália, principalmente a cidade de Florença, na primavera do ano de 1348 (fato que é retratado no *Decameron*), Boccaccio colaborou como *ufficiale dell'Abbondanza* e ficou também incumbido “dos víveres

<sup>28</sup> *Brigata* é um termo italiano que quer dizer “grupo de pessoas”.

<sup>29</sup> Vittore Branca (1913-2004) é filólogo, crítico literário italiano e estudioso das obras de Giovanni Boccaccio.

<sup>30</sup> BRANCA, Vittore. **Giovanni Boccaccio**: profilo biografico. Firenze: G. C. Sansoni Editore, 1977.

necessários para a sobrevivência dos habitantes da cidade.” (BRANCA *apud* ALMEIDA<sup>31</sup>, 2009, p. 66). Durante aquele período, portanto, Boccaccio auxiliou as vítimas da terrível epidemia da peste.

Com relação às suas obras, Mercuri (1999)<sup>32</sup> diz que a *narrativa toscana* foi fortemente influenciada por Boccaccio, sobretudo no que se refere ao fato de ele utilizar na composição do *Decameron* elementos que caracterizariam o *humanismo*<sup>33</sup> mais tarde. Para ele:

[a] narrativa toscana teve grande influência de Boccaccio e não poderia ser diferente, uma vez que a obra *Decameron* já traz alguns ideais que formariam parte do período que compreenderia o Renascimento, séculos mais tarde, como podemos comprovar através das inúmeras traduções feitas em latim durante este período. (Tradução Nossa)<sup>34</sup>.

Como afirma Almeida (2009), Boccaccio teria sido o precursor na “(...) narração de histórias [novelas] em um *locus amoenus* e a transformação de um ser humano bruto em pessoa civilizada por causa do amor” (ALMEIDA, 2009, p. 62), elementos estes utilizados na composição do *Decameron*, como veremos ao longo deste capítulo.

Desta forma, temos, pois, que o narrador sugere que o *amor*<sup>35</sup> seja compreendido a partir da oposição entre dor/prazer e alegria/sofrimento, sentimentos humanos por excelência e que proporcionam, para aqueles que deles desfrutam, uma compreensão do sentido da vida. Nesta perspectiva, podemos observar a exaltação do amor, através da contemplação da natureza. Ele sugere ainda que tanto a mulher quanto o homem estão submetidos às leis deste

<sup>31</sup> ALMEIDA, Ana Carolina. **A exemplaridade nas representações do feminino no final da Idade Média** – o exemplo do *Decamerão* e do *De mulieribus claris* de Boccaccio (Florença – século XIV). Dissertação de Mestrado. Niterói, Universidade Federal Fluminense, 2009. Disponível em: <<http://www.historia.uff.br/stricto/td/1352.pdf>> Acesso em: 04 de mai. de 2011.

<sup>32</sup> MERCURI, Roberto. “Genesi della tradizione letteraria italiana in Dante, Petrarca e Boccaccio”. In: ROSA, Alberto Asor. (Dir.) **Letteratura italiana: storia e geografia**. Torino: Einaudi, 1999. V. I, p. 229-455.

<sup>33</sup> O *humanismo* é um termo usado para fazer referência ao Renascimento. É um movimento que surgiu na Itália e coloca o *ser humano* como o centro do mundo. Dentre os elementos que caracterizam este movimento podemos destacar o surgimento da sociedade burguesa, que passará juntamente com a nobreza a dividir o poderio com a Igreja.

<sup>34</sup> Na nossa pesquisa ao utilizarmos comentadores da obra de Boccaccio em italiano, feremos nossa própria tradução. Esta será utilizada seguida de “Tradução Nossa”. “*La narrativa toscana è fortemente segnata da Boccaccio e non poteva essere altrimenti, se si pensa che anche a livello di cultura umanistica e d’élite il Decameron trova una sua collocazione privilegiata, come provano le numerose traduzioni in latino che [...] vengono fatte in umanistica.*” (MERCURI, 1999, p. 452-3).

<sup>35</sup> O amor citado na obra de Boccaccio pode ser entendido considerando duas perspectivas: o amor Eros (finito), que é o “amor carnal”, e o amor Ágape (infinito), que é o “amor espiritual”. Podemos perceber que o narrador boccacciano não considera o “amor Eros” como sendo um “pecado”, mas sim como uma predisposição natural da espécie humana proveniente da Natureza. Embora o “amor Eros” possa trazer a dor e o sofrimento, o narrador defende que este amor representa um meio para que o ser humano alcance o segundo tipo: o amor Ágape.

amor, não havendo, portanto, razão que justifique o tratamento diferenciado dado à mulher e ao homem.

Antes de iniciarmos a análise da personagem Peronella, heroína do conto boccacciano, à luz do conceito lukacsiano de *maturidade* (objetivo deste capítulo) é essencial fazermos algumas considerações sobre o *Decameron*. Desta forma, é imprescindível apresentar a estrutura da obra, de modo a identificar o que ocorre em cada *giornata* para assim compreendermos a obra como um todo.

O *Decameron* narra a aventura de dez jovens que se refugiam nos arredores de *Firenze* (cidade atingida pela epidemia da peste em meados do século XIV) com o intuito de se afastarem da situação de terror o qual presenciavam. Podemos identificar, através da configuração da narrativa, que estes jovens fogem da cidade atingida pela peste em direção aos arredores da cidade italiana, ficando assim mais próximos da natureza e encontrando um “novo mundo”. Com relação aos conteúdos tratados nas novelas, podemos dizer que estes variam desde a discussão da igualdade entre mulheres e homens, a relação entre amor e sexo, crítica a alguns *estereótipos* impostos pela Igreja Católica *etc.* Desta forma, na obra boccacciana podemos encontrar os novos ideais da incipiente sociedade burguesa. Com relação ao contexto no qual a narrativa se passa, este se situa em um momento de profunda crise nos diversos segmentos de Florença, tendo como causa, entre outros fatores, a epidemia que dizimou parte de sua população. É uma obra que possui cem narrativas, contadas por cada um dos dez personagens da *brigata*. Os jovens, querendo fugir daquele momento de terror que presenciavam, decidem então, por sugestão de Pampinea (uma das jovens do grupo), se afastar de Florença e ir para um local onde eles pudessem se divertir e redescobrir as belezas da natureza e de um “novo mundo”, longe do sofrimento e da tristeza (ou seja, da morte) que a peste havia trazido para a cidade e, conseqüentemente, para junto deles. Eles aproveitam para conhecer as belezas naturais que a natureza lhes proporciona e que Deus havia criado. Como exemplo disso, podemos citar o som dos pássaros, o colorido das flores, o verde das plantas, a pureza das águas, enfim, eles passam a contemplar a natureza, fato este apenas possível de ser feito, segundo o narrador, quando se busca uma reflexão sobre a existência humana. Alguns dos personagens da *brigata* refletem sobre a finitude das coisas e dos seres aqui na terra, e discutem sobre o sentido da existência humana. Em outras palavras, através da reflexão sobre o sentido da vida feita a partir do sofrimento e da dor, junto ao sentimento de medo que a aproximação da morte lhes traz, os jovens percebem que “a vida é aqui e agora”.

Como observa Carpeaux (1978)<sup>36</sup>, o *Decameron* não retrata “o outro mundo”, como em Dante Alighieri, mas sim “este mundo”, tal como é. Portanto, podemos observar que os personagens da *brigata* sugerem a possibilidade de a vida ser vivida no presente e não em um futuro, o qual para eles está repleto de dúvidas e incertezas, já que a epidemia da peste trouxe a destruição para todos. Nesta reflexão feita pelo grupo de jovens sobre o sentido da vida podemos citar as perguntas que a personagem Pampinea faz para o grupo ao tentar convencê-los a saírem da cidade para fugirem então da peste. Ela pergunta: “o que fazemos nós aqui [na cidade devastada pela peste]? O que esperamos? Que sonho temos ainda? (Tradução nossa). Nesta passagem do texto, podemos perceber que a personagem busca encorajar a *brigata* para que eles mudem a sua mentalidade, criando assim argumentos que os levam a sair de Florença.

Após estas rápidas considerações sobre a estória abordada no *Decameron*, passamos agora a apresentar a sua estrutura.

### 2.1.1 A estrutura do *Decameron*

A obra de Boccaccio apresenta a seguinte estrutura: **a)** proêmio; **b)** introdução ao início de cada jornada; **c)** conclusão ao término de cada jornada; e **d)** conclusão do narrador ao término da última jornada (*la decima giornata*). Para isso, tomamos como exemplo a *settima giornata* – pois esta corresponde à jornada que traz Peronella como a “heroína problemática” (apropriando-nos do termo lukacsiano “herói problemático”) – o que será feito mais adiante.

No que se refere à configuração da obra boccacciana, e para entendermos melhor a maneira como se apresenta a estrutura do *Decameron*, trazemos os dizeres de Muscetta, (1972)<sup>37</sup> ao afirmar que: “[é] possível perceber, através da variedade de temas e opiniões dos narradores sobre estes temas, que os diversos personagens que aparecem ao longo das narrativas configuram a sociedade burguesa e, em consequência, os novos valores que surgiam naquela época.” (Tradução nossa)<sup>38</sup>. Através do que ressalta Muscetta (1972),

<sup>36</sup> CARPEAUX, Otto Maria. “O *trecento*”. In: CARPEAUX, Otto Maria. *História da literatura ocidental*. V. II. 2. ed. Rio de Janeiro: Alhambra, 1978.

“(…) *che faccian noi qui, che attendiamo, che sognano?* (BOCCACCIO, 2009, p. 23).

<sup>37</sup> MUSCETTA, Carlo. Giovanni Boccaccio. Bari: Editori Laterza, 1972. (Letteratura Italiana Laterza Il Trecento).

<sup>38</sup> *La consapevolezza della varietà e delle posizioni di classe è nei novellatori e nel novellato per ragion storica, prima che per ragion retorica. La struttura dialogica serio-comica dell'opera riflette nel suo 'mescolato' una concezione e un sentimento borghese della realtà, dove è presente la consapevolezza che essa è sempre in*

portanto, podemos destacar dois aspectos: um relacionado à estrutura e outro referente à temática das narrativas. No primeiro deles, cabe assinalar que a maneira como o *Decameron* é construído, ou seja, a quantidade de novelas narradas e a disposição de cada uma delas é um fato que já havia sido composta em outras narrativas literárias<sup>39</sup>. Mas o que caracterizaria a singularidade da obra italiana é o fato de que em cada uma das dez jornadas se configura uma evolução dos sentimentos humanos. Com relação ao conteúdo tratado na sétima jornada, sobretudo o relativo à infidelidade e à sexualidade femininas (a exemplo do sexo praticado pela mulher fora do casamento), chamamos a atenção para o fato de tal aspecto não ser uma exclusividade na obra de Boccaccio, já que, como afirma Muscetta (1972), este tema está associado às personagens femininas durante o período que compreende a Idade Média e é bastante recorrente na literatura medieval.<sup>40</sup>

Por outro lado, queremos mencionar o que afirma KEINHENZ (*apud* ALMEIDA), no que se refere às singularidades<sup>41</sup> com as quais os narradores boccaccianos retratam a sexualidade:

[...] ao contrário da maioria dos autores medievais que buscava disfarçar as questões relacionadas à sexualidade através de eufemismos e duplos sentidos, Boccaccio tratava de tais temas de forma bastante clara e aberta. No entanto, ele não era uma exceção. Também havia um conjunto de 100 novelas medievais anônimas, chamado *O Novellino*, em que, como o *Decamerão*, tratava explicitamente da prática sexual. Além de *O Novellino*, existiam as poesias burlescas, que descreviam, de forma muito mais clara e aberta do que aquelas novelas [as do *Decameron*], o sexo e assuntos a ele ligados [...]. (Christopher KEINHENZ *apud* ALMEIDA, 2009, p. 112).

---

*movimento proprio come le merci e il denaro, in perpetuo scambio, con perpetuo commercio e confronto di ciò che è proprio degli individui [...].* (MUSCETTA, 1972, p. 312).

<sup>39</sup> Como exemplo de outras narrativas – que precederam o *Decameron* e que também apresentaram estrutura semelhante à narrativa boccacciana – que podemos citar são *Metamorfoses* (Livros VIII, IX), de Apuleio; *Dolopathos* e *As mil e uma noites*. (MUSCETTA *apud* ALMEIDA, 2009). Além disso, segundo Branca (2009): “La novella, come la V 10, deriva direttamente e chiaramente – anzi qualche volta letteralmente – da uno degli autori prediletti dal B. [Boccaccio], Apuleio (*Metamorfosi*, IX, 5), ma è rinnovata in una popolaresca ambientazione napoletana colorita anche espressivisticamente.” (BRANCA, 2009, 1078). “O segundo conto narrado na sétima jornada foi originado a partir do livro IX de *Metamorfosi* de Apuleio, um dos autores preferidos de Boccaccio.” (Tradução nossa).

<sup>40</sup> *L'ovidiana immagine delle donne fantasticamente nell'ozio (...) é un 'topos' di letteratura erotica.* (MUSCETTA, 1972, p. 158).

<sup>41</sup> Percebemos que há uma divergência no que se refere ao modo como é retratado o sexo na obra de Boccaccio. Preferimos compartilhar da tese dos **Formalistas Russos** que identificam na obra boccacciana o tema do sexo sendo tratado metaforicamente. Aqui poderíamos citar vários exemplos onde o sexo é abordado através de metáforas no *Decameron*, como ocorre na novela onde um monge explica a uma eremita como mandar o “diabo” para o “inferno” (Terceira jornada, décimo conto). Para mais informações ver: TOLEDO, Dionísio de Oliveira (org.). **Teoria da literatura**: os formalistas russos. 4 ed. Porto Alegre: Globo, 1978.

Contrariando o que foi defendido acima, podemos citar alguns exemplos do *Decameron* nos quais o ato sexual é sugerido através de metáforas, a saber: jornada III, 10<sup>42</sup>.

A seguir, apresentamos os elementos presentes na narrativa do *Decameron*.

**a) o prólogo** – onde o narrador<sup>43</sup> explica os motivos que o levam a escrever o livro. Ele explica que a origem do livro se deu a partir dos conselhos de amor que ele havia recebido de um amigo (que ele denomina de *Prencipe Galeotto*). O narrador, portanto, ao ter os conselhos deste amigo e após um longo período de sofrimento e de dor causados pela sua amada, consegue libertar-se desta paixão que o maltratava. Sobre o sentimento de liberdade que o narrador tem após os conselhos recebidos de seu amigo e da libertação do prazer e da dor trazidos pelo amor, ele diz o seguinte:

[...] o meu amor, sob o efeito do tempo que corre, apagou-se de tal maneira que na hora presente só existe na minha alma aquele sentimento de bem-estar que é o apanágio habitual de todos os que não se aventuram a navegar pelos abismos de uma paixão tempestuosa. (BOCCACCIO<sup>44</sup>, 2008, p. 15)<sup>45</sup>.

Mais à frente o narrador vai justificar a sua resignação pelo fato de o seu amor ter tido um fim, acreditando que isto se deu:

[...] segundo o desejo d'Aquele que é infinito por essência, mas cuja lei inflexível impõe um fim a tudo que nasce cá em baixo, o meu amor, o mais ardente de todos os amores, que nem a força da razão nem a ameaça do perigo tinham conseguido romper ou dobrar [...]. (BOCCACCIO, 2008, p. 15)<sup>46</sup>.

<sup>42</sup> Referente ao décimo conto narrado na terceira jornada, onde Dioneo narra a estória de um jovem monge chamado Rustico que ensina à eremita Alibech como mandar o “diabo” para o “inferno”, tais termos são usados, metaforicamente, para fazer referência aos órgãos sexuais masculino e feminino, respectivamente.

<sup>43</sup> Para facilitar o entendimento – da apresentação da obra boccacciana e, especificamente do conto boccacciano analisado na nossa pesquisa – e tendo em vista a diversidade de narradores existentes no *Decameron*, denominaremos de “narrador do *Decameron*” o narrador que narra a estadia dos jovens nos arredores de Florença para fugir da peste; e “personagem narrador” os personagens que narram as estórias em cada jornada. Desta forma, quando da análise da heroína Peronella, quando referir-nos ao narrador desta novela, o denominaremos de “narrador Filostrato”, que é o personagem que narra o segundo conto da sétima jornada.

<sup>44</sup> A referência da tradução da obra *Decameron* que utilizamos nesta Dissertação é a seguinte: BOCCACCIO, Giovanni. *Decameron*. Trad. de Urbano Tavares Rodrigues. Belo Horizonte: Crisálida, 2008. Quando, por ventura, a tradução não contemplar a essência do texto no original recorreremos à Tradução Nossa tal como ocorre nas traduções feitas pelos seus comentadores em língua italiana.

<sup>45</sup> [...] il mio amore, oltre a ogn'altro fervente e il quale niuna forza di proponimento o di consiglio o di vergogna evidente, o pericolo che seguir ne potesse, aveva potuto né rompere né piegare, per se medesimo in processo di tempo si diminuì in guisa, che sol di sé nella mente m'ha al presente lasciato quel piacere che egli è usato di porgere a chi troppo non si mette ne' suoi più cupi pelaghi navigando; (BOCCACCIO, 2009, p. 5-6).

<sup>46</sup> (...) essendo Egli infinito, diede per legge incommutabile a tutte le cose mundane aver fine, il mio amore, oltre a ogn'altro fervente e il quale niuna forza di proponimento o di consiglio o di vergogna evidente, o pericolo che seguir ne potesse, aveva potuto né rompere né piegare (...). (BOCCACCIO, 2009, p. 5).

Nesta passagem do *Decameron*, o narrador busca explicar que os sentimentos humanos são opostos e que estão relacionados ao amor Eros (como o prazer e a dor; a alegria e a tristeza), sentimentos estes finitos porque possuem duração determinada. Mas, ao mesmo tempo, tais sentimentos são importantes para que o ser humano encontre o seu equilíbrio e consiga alcançar o amor Ágape, tornando-se assim um ser humano “civilizado”, maduro. Ou seja, a oposição de sentimentos que o ser humano vivencia, embora lhe traga sofrimento e dor, servirão para o seu “aprendizado”, para que ele possa desfrutar do que a natureza lhe oferece. Neste momento é importante fazermos uma explanação do que é possível identificar até aqui no que concerne à essência da narrativa boccacciana a partir do que o narrador nos diz no trecho citado anteriormente.

Ora, pelo que o narrador do *Decameron* nos diz a respeito do amor, podemos considerar que haveria dois tipos de amor: o “amor Eros”, de um lado, e o “amor Ágape”, de outro lado. Queremos chamar a atenção para dois aspectos na passagem do texto citada na página anterior. O primeiro deles diz respeito à aceitação por parte do narrador de que existe um Ser Superior (Deus) e que este é o criador de tudo o que existe no mundo (os seres, a natureza, *etc.*) e, por consequência, as coisas aqui na terra acontecem por vontade Sua. Esta primeira constatação revela o caráter de fé que o narrador possui e que se traduz na contemplação da natureza, que faz com que o ser humano sinta que Deus existe, embora ele não possa explicar a sua existência. Ao mesmo tempo, podemos perceber também que o narrador não concorda com o argumento que normalmente é utilizado para explicar o fim das coisas. Este é o segundo elemento que queremos citar e é feito através do trecho da obra no original que diz “o meu amor teve um fim, e não houve argumentos ou conselhos que explicassem a causa do seu fim, apenas ele se acabou, não houve uma causa determinada” (Tradução nossa)<sup>47</sup>. Neste momento podemos destacar que existe o contraponto entre “a fé”, de um lado, e “a razão”, de outro. Pois, pelo que percebemos através do discurso do narrador, ele acredita que existe um Deus (uma força sobrenatural) que dá vida a todas as coisas que existem na terra, porém, ele parece não encontrar uma explicação para a existência deste Deus, simplesmente ele a aceita. Tal observação leva-nos ao que é dito na Bíblia onde se afirma que Deus criou o universo, mas não se fala quem criou Deus, por exemplo.

Podemos dizer que o narrador do *Decameron* sente-se impelido então a fazer o mesmo que o amigo lhe havia feito, ou seja, retribuir para alguém que também estivesse sofrendo

---

<sup>47</sup> *il mio amore, oltre a ogn'altro fervente e il quale niuna forza di proponimento o di consiglio [...], aveva potuto [...] rompere [...]*.(BOCCACCIO, 2009, p. 5).

como ele por amor, ou seja, consolar aqueles que sofriam pelo mesmo mal, pois, segundo ele, a maior virtude do ser humano é o reconhecimento e a gratidão, enquanto o pior defeito é a ingratidão. Com isso, o narrador ressalta que os leitores/ouvintes mais indicados para as novelas contadas pela *brigata* são as mulheres, uma vez que, para ele, as mulheres são as que mais sofrem por amor, pois:

Na doce intimidade dos seus corações, elas dissimulam, tremendo e corando, as chamas da paixão, muito mais brilhantes do que um fogo superficial.! [...]. Não são elas, de resto, maltratadas pela vontade, a fantasia e as ordens dos pais ou das mães, dos irmãos ou dos maridos? Reclusas, a maior parte das vezes, no círculo estreito dos seus quartos, desocupadas, passando durante uma hora por todas as alternativas da vontade, removem dentro delas pensamentos vários que, como é natural, nem sempre podem ser sorridentes. Quando, nessa desordem, algum desejo fogoso lhes traz a tristeza ao coração, eis esse coração por longo tempo tributário da angústia, a menos que nova idéia venha trazer-lhe uma diversão. (BOCCACCIO, 2008, p. 15-6)<sup>48</sup>.

Logo de início podemos perceber que o narrador observa que todos estão sujeitos ao amor, porém há uma oposição imposta pelos *Valores* do período retratado na obra, relacionada ao comportamento de mulheres e homens ao lidar com o prazer e o sofrimento trazidos por este sentimento tão nobre. Em seguida, ele elenca os modos de que os homens dispõem quando estão apaixonados afirmando que: “É sabido que estes são privilegiados no amor. Quando se tornam presa da melancolia e da tristeza, dispõem de mil remédios para se distraírem.” (BOCCACCIO, 2008, p. 16)<sup>49</sup>. Neste discurso, podemos de imediato associar que no contexto em que o narrador se insere (*trecento*), há uma diferença no comportamento e nas regras estabelecidas para a mulher e para o homem no que concerne ao amor. A descrição é muito específica a mulheres, a exemplo da dissimulação, opressão, reclusão, confinamento, desocupação e passividade.

Esta segregação feita a partir do que afirma o narrador em relação à mulher expande-se também para o contexto religioso. Mais adiante discutiremos de modo mais detalhado esta questão à luz da teoria de Lukács. Seguimos, pois, com a apresentação da estrutura da narrativa do *Decameron*. Já apresentamos o Prólogo, agora passamos aos outros elementos.

<sup>48</sup> *Esse dentro a' delicati petti, temendo e vergognando, tengono l'amorose fiamme nascose, le quali quanto più di forza abbian che le palesi coloro il sanno che l'hanno provate: e oltre a ciò, ristrette da' voleri, da' piaceri, da' comandamenti de' padri, delle madri, de' fratelli e de' mariti, il più del tempo nel piccolo circuito delle loro camere racchiuse dimorano e quasi oziose sedendosi, volendo e non volendo in una medesima ora, seco rivolgendo diversi pensieri, li quali non è possibile che sempre siano allegri. E se per quegli alcuna malinconia, mossa da focoso disio, sopravviene nelle lor menti, in quelle conviene che con grave noia si dimori, se da nuovi ragionamenti non é rimosa [...].* (BOCCACCIO, 2009, 6-7).

<sup>49</sup> *Essi, se alcuna malinconia o gravezza di pensieri gli affligge, hanno molti modi da alleggiare o da passar quello [...].* (BOCCACCIO, 2009, p. 7).

**b) introdução antes de cada jornada** – nesta parte o narrador descreve o dia-a-dia dos jovens, o que eles fazem para passar o tempo (a exemplo de passeios, cantos, danças, comidas e bebidas requintadas). Citaremos como exemplo a *settima giornata* para demonstrar que existe uma contemplação da natureza e das coisas que Deus criou para os seres humanos aqui na terra, como podemos observar na seguinte passagem do trecho que introduz esta jornada, na qual o narrador diz:

Já todas **as estrelas haviam desertado o céu do Oriente, à exceção daquela a que chamamos Lúifer e que ainda luzia na brancura da aurora**, quando o senescal se levantou e, munido de todos os apetrechos, se dirigiu ao Vale das Damas, a fim de aí dispor tudo segundo as ordens recebidas pelo amo. [...] Mal os raios de sol tinham pungido quando todos se puseram a caminho. **Nunca o cantar dos rouxinóis e das outras aves lhes havia parecido tão alegre como nessa manhã [...]**. Visitaram de novo **o vale** em todos os seus recantos, **e sua beleza ainda lhes pareceu maior do que na véspera**, porque a hora matinal lhe dava ainda mais atrativos.” (BOCCACCIO, 2008, p. 341, grifo nosso)<sup>50</sup>.

A partir do trecho grifado podemos ressaltar que o narrador utiliza os elementos da natureza para ilustrar o momento de alegria que o grupo presencia estando todos distantes da terrível peste que destruía a cidade naquele momento.

**c) resumo após o término de cada jornada** – ao término da última novela contada ao fim de cada *giornata*, o rei ou a rainha da jornada faz algumas considerações a respeito do conteúdo das novelas que acabam de ser narradas. Nesta parte também é eleito o novo rei ou rainha da jornada seguinte; esta eleição é sempre feita pelo seu antecessor. O líder seguinte então discursa sobre os últimos acontecimentos observados na *brigata* e escolhe assim o tema das novelas que serão narradas durante o seu reinado e dá outras providências. No exemplo que citaremos a seguir apresentamos a conclusão da *sesta giornata* na qual Dioneo é eleito o rei –, este inicia o seu discurso para a escolha do tema do seu reinado com as seguintes palavras:

<sup>50</sup> *Ogni stella era già delle parti d'oriente fuggita, se non quella la qual noi chiamiamo Lucifero che ancora luceva nella biancheggiante aurora, quando il siniscalco levatosi con una gran salmeria n'andò nella Valle delle Donne per quivi disporre ogni cosa secondo l'ordine e il comandamento avuto dal suo signore. [...] Né ancora spuntavano li raggi del sole ben bene, quando tutti entrarono in cammino; né era ancora lor paruto alcuna volta tanto gaiamente cantar usignuoli e gli altri uccelli, quanto quella mattina pareva; [...]. [...] tanto parve loro più bella che il dì passato, quanto l'ora del dì era più alla bellezza di quella conforme.* (BOCCACCIO, 2009, p. 559, grifo nosso).

– Nobres amigas, falou-se, a títulos diversos, do engenho dos homens e dos vários acasos da Fortuna [referência ao tema da jornada anterior]. Se Licisca<sup>51</sup> não me tivesse há pouco indicado com as suas palavras a matéria das nossas novelas de amanhã, creio que teria buscado durante longo tempo, e não sem dificuldade, o tema das nossas narrativas. Ela disse que não tinha nenhuma vizinha que se tivesse casado virgem, e acrescentando que conhecia bem o número e as manhas femininas de que os maridos são vítimas. Deixemos de parte o primeiro ponto, que é pueril. O segundo, porém, parece-me indicado para histórias agradáveis. Já que Licisca nos deu ocasião para tal, quero que tratemos amanhã das boas partidas que as mulheres, ou para defender o seu amor ou para se salvarem a si próprias, pregaram aos maridos, conscientes ou não de serem enganados. (BOCCACCIO, 2008, 336-7)<sup>52</sup>.

Após o que diz Dioneo, o narrador do *Decameron* adverte que o tema escolhido pelo jovem não agradou às suas companheiras da *brigata*, mas o rei contra-argumenta afirmando que não existe tema imoral quando as pessoas que dele tratam são “honestas”. Vejamos o trecho no qual algumas das moças repudiam a escolha feita por Dioneo para as novelas a serem narradas durante o seu reinado. Diz o narrador do *Decameron*:

Algumas das ouvintes, achando o assunto inconveniente, pediram que ele fosse mudado. – Senhoras – respondeu o rei –, vejo aquilo que pedi tão bem como vós, e os vossos argumentos não poderão abalar a decisão que tomei. **Quando os homens e mulheres se guardam de qualquer ação desonesta, podem dizer tudo.** Ignorais que atravessamos uma época de perversidade em que os juízes abandonaram os tribunais, em que tanto as leis divinas como as humanas são mudas, em que todos podem fazer tudo para salvar a vida? Se a vossa virtude tolera certa liberdade de linguagem, não porque vos inclineis para um ato imoral mas a fim de terdes vós próprias e dardes aos outros certo divertimento, não vejo, em boa justiça, como daríeis mais tarde o flanco à crítica. [...]. Com toda a franqueza, se se souber que recuastes uma vez ante a narrativa de coisas alegres, talvez alguém suspeite de que cometestes algum erro desse gênero, e que fosse mesmo essa a razão da vossa escusa. [...] Acabem pois, com esses escrúpulos, bons para espíritos mais fracos do que os nossos!” (BOCCACCIO, 2008, p. 337, grifo nosso)<sup>53</sup>.

<sup>51</sup> Devemos chamar a atenção para o fato de que as novelas do *Decameron* possuem uma sequência no que concernem à escolha do tema onde os narradores das novelas buscam fazer referências a outras histórias já narradas anteriormente ou a serem narradas pelo próprio grupo. No trecho citado, observamos que Dioneo cita Licisca – uma das criadas da *brigata* – para justificar a escolha do tema de seu reinado, que são as mentiras que as mulheres dizem aos homens, sobretudo aos maridos, como forma de livrarem-se de uma possível pena.

<sup>52</sup> – *Valorose donne, in diverse maniere ci s'è della umana industria e de' casi varii ragionato tanto, che, se donna Licisca non fosse poco avanti qui venuta, la quale con le sue parole m'ha trovata materia a' futuri ragionamenti di domane, io dubito che io non avessi gran pezza penato a trovar tema da ragionare. Ella, come voi udiste, disse che vicina non aveva che pulcella ne fosse andata a marito e soggiunse che ben sapeva quante e quali beffe le maritate ancora facessero a' mariti. Ma lasciamo stare la prima parte, che è opera fanciullesca, reputo che la seconda debbia esser piacevole a ragionare, e per ciò voglio che domane si dica, poi che donna Licisca data ce n'ha cagione, delle beffe le quali o per amore o per salvamento di loro le donne hanno già fatte a' loro mariti, senza esserne essi o avveduti o no.* (BOCCACCIO, 2009, p. 549-50).

<sup>53</sup> *Il ragionare di si fatta materia pareva a alcuna delle donne che male a lor si convenisse, e pregavano che mutasse la proposta già detta; alle quali il re rispose: – Donne, io conosco, ciò che io ho imposto non meno che facciate voi, e da imporlo non mi pote istorre quello che voi mi volete mostrare, pensando che il tempo è tale che, guardandosi e gli uomini e le donne d'operar disonestamente, ogni ragionare è conceduto. Or non sapete voi che, per la perversità di questa stagione, li giudici hanno lasciati i tribunali? le leggi, così le divine come le umane, tacciono? e ampia licenza per conservar la vita è conceduta a ciascuno? Per che, se alquanto s'allarga*

No trecho grifado, chamamos a atenção para a crítica que Dioneo faz aos argumentos que o condenariam pela discussão de assuntos específicos pelas jovens da *brigata*, pois, estes sendo considerados imorais pela Igreja Católica (a exemplo da infidelidade e da sexualidade femininas) tornam-se inapropriados para serem discutidos, sobretudo pelas mulheres. A crítica é atribuída a algumas “leis humanas”, como os *Valores*<sup>54</sup> impostos pela sociedade e pela religião, que condenam a luxúria (um dos sete pecados capitais, sendo os outros: a gula, a avareza, a ira, a inveja, a preguiça e a vaidade, também retratados nas novelas do *Decameron*) principalmente se praticados pelas mulheres. Desta forma, chamamos a atenção para o que diz Dioneo (o rei da *settima giornata*) ao afirmar que “estando a *brigata* em um momento no qual não se pode dizer o que é certo ou errado, homens e mulheres podem discutir sobre qualquer assunto”. (Tradução nossa). Isto sugere que os temas tratados nas novelas, assim como também a trajetória de seus heróis/heroínas respectivos(as), não devem ser considerados imorais, pois servirão para promover a reflexão sobre a segregação feita pela sociedade do *trecento*, sobretudo com relação às mulheres. Sendo assim, as novelas narradas na sétima jornada, onde são apresentadas heroínas que à luz dos *Valores* religiosos e sociais seriam consideradas imorais, para o narrador da novela de Peronella, tais opiniões não têm razão de sê-lo. E ele justifica isso com a seguinte pergunta, antes de iniciar a narração da heroína Peronella: “Quem duvida que as novelas narradas nesta jornada não servirão como uma lição para que os homens parem de enganar as mulheres?” (Tradução nossa). Neste trecho, o narrador da novela de Peronella, antes de contar a estória, argumenta que a heroína não deve ser condenada pelo fato de ser uma esposa que tem comportamentos inadequados para a moral do *trecento*, pois:

São tantas as mentiras das quais as mulheres e, principalmente, as esposas, são vítimas, que quando ocorre o contrário, ou seja, as esposas passam a enganar os maridos, as mulheres não devem demonstrar indignação ou desaprovação pelas mulheres que cometam este ato considerado “imoral”, mas ao contrário, todas devem espalhar, sem pudores, para outras pessoas no intuito de que eles [os homens] sintam-se envergonhados pelo que aconteceu e passem a considerar as esposas como

---

*la vostra onestà nel favellare, non per dover con l'opere mai alcuna cosa sconcia seguire ma per dar diletto a voi e a altrui, non veggio con che argomento da concedere vi possa nello avvenire riprendere alcuno. [...] E a dirvi il vero, chi sapesse che voi vi cessaste da queste ciance ragionare alcuna volta forse suspicherebbe che voi in ciò foste colpevoli, e per ciò ragionare non ne voleste. [...] Lasciate adunque questa suspizione più atta a' cattivi animi che a' nostri, e con la buona ventura pensi ciascuna di dirla bella.* (BOCCACCIO, 2009, 550, grifo nosso).

<sup>54</sup> Retomando os conceitos que adotamos na nossa pesquisa citamos aqui *Valores* para referir-nos às “regras e princípios aceitos coletivamente”, enquanto *valores* para referir-nos às “regras e princípios aceitos pelo indivíduo (personagem)”, feitos no capítulo 1 desta Dissertação. Em relação aos *Valores* retratados no *Decameron* destacamos aqueles relacionados à religião (a Igreja Católica).

inteligentes tanto quanto eles próprios, e tão capazes quanto eles de realizarem as mesmas ações. (Tradução nossa)<sup>55</sup>.

Estes foram trechos extraídos do *Decameron* e nos serviram para exemplificar a estrutura identificada ao final de cada *giornata*. Após a argumentação do rei sobre o tema a ser tratado nas histórias, os jovens retomam os seus divertimentos, a saber: a dança, o canto *etc.* Outro elemento estrutural da narrativa boccacciana é a conclusão do narrador feita ao final da última novela narrada na *decima giornata*. Passamos agora a ela.

**d) conclusão do narrador** – nesta parte o narrador do *Decameron* agradece por ter conseguido cumprir o que havia prometido no prólogo, ou seja, narrar histórias que diminuiriam ou cessariam a dor causada pelo sofrimento trazido pelo amor (no caso o narrador) e também pela peste que atingia a cidade *fiorentina* (no caso a *brigata*). Além disso, o narrador se mostra resignado pelas possíveis conseqüências das histórias narradas pela *brigata*, principalmente pelas jovens, porém o narrador ao mesmo tempo defende-se de possíveis acusações, afirmando que: “Não há assunto tão desonesto que, tratado em termos velados, não possa ser abordado por quem quer que seja [referência às mulheres e aos homens da *brigata*] (...)” (BOCCACCIO, 2008, p. 551)<sup>56</sup>. Podemos perceber que o narrador do *Decameron* constrói a história do refúgio dos seus personagens, que serão os narradores das novelas tratadas, sugerindo a importância da consciência de cada indivíduo ao escolher determinado caminho para a sua vida. Em outras palavras, o que o narrador quer mostrar é que os *Valores* estabelecidos pela Igreja, por exemplo, se opõem aos *valores* deste indivíduo e até mesmo às leis da natureza<sup>57</sup>. Portanto, podemos fazer duas correlações sobre a análise do

<sup>55</sup> [...] son tante le beffe che gli uomini vi fanno, e spezialmente i mariti che, quando alcuna volta avviene che donna niuna alcuna al marito ne faccia, voi non dovreste solamente esser [sic contenti] che ciò fosse avvenuto o di risaperlo o d’udirlo dire a alcuno, ma il dovreste voi medesime andar dicendo per tutto, acciò che per gli uomini si conosca che, se essi sanno, e le donne d’altra parte anche sanno: il che altro che utile esser non vi può, per ciò che, quando alcun sa che altri sappia, egli non si mette troppo leggermente a volerlo ingannare. Chi dubita dunque che ciò che oggi intorno a questa materia diremo, essendo risaputo dagli uomini, fosse lor grandissima cagione di raffrenamento al beffarvi, conoscendo che voi similmente, volendo, ne sapreste beffare? (BOCCACCIO, 2009, p. 566).

<sup>56</sup> Apresso assai ben si può cognoscere queste cose non nella chiesa, delle cui cose e con animi e con vocaboli onestissimi si convien dire, quantunque nelle sue istorie d’altramenti fatte che le iscritte da me si truovino assai; né ancora nelle scuole de’ filosofanti dove l’onestà non meno che in altra parte è richiesta, dette sono; (...). (BOCCACCIO, 2009, p. 910).

<sup>57</sup> Utilizamos o termo “leis da natureza”, sugerido pelo narrador ao longo do texto, para fazer contraposição aos “Valores religiosos” identificados na configuração do *Decameron*. Podemos perceber que o narrador e alguns dos jovens da *brigata* defendem as leis da natureza argumentando que a Natureza é um mandamento de Deus e que, por isso, deve ser seguido. Em outras palavras, a contemplação da Natureza, assim como o modo como os

*Decameron*: 1) que a “peste” que assombra os personagens se configura como a decadência dos *Valores* vigentes até então na Idade Média; e 2) que a fuga do grupo de *Firenze* representaria a descoberta de um “novo mundo”, ou seja, a busca por uma nova mentalidade que estava surgindo naquele período (os “novos Valores” que culminariam com o Renascimento).

### 2.1.2 Considerações sobre o narrador do *Decameron*

O narrador do *Decameron* – diferentemente dos narradores das novelas da obra – narra em primeira pessoa e exemplifica, logo no Prólogo, a razão que o levou a escrever o livro, afirmando o seguinte:

Para socorro e refúgio das que estão apaixonadas – às outras basta-lhes a agulha, o fuso e a dobadeira! – vou pois reproduzir cem novelas (fábulas, parábolas ou histórias) à vossa vontade que, quando da mortal epidemia da peste hoje terminada, foram **contadas por uma honesta companhia de sete damas e três mancebos**, e bem assim algumas canções que as referidas damas cantaram para seu prazer. (BOCCACCIO, 2008, p. 16, grifo nosso)<sup>58</sup>.

Como podemos observar do trecho grifado, entre os jovens não ocorre nenhum envolvimento sexual, pois trata-se de *una onesta brigata*, embora as novelas contadas, sobretudo pelos três rapazes, apresentem conotações sexuais, o que, muitas vezes, escandaliza as outras “personagens narradoras”. Nesta perspectiva, ressaltamos que no contexto das narrativas do *Decameron* que ilustram o período da Idade Média, o sexo não combina com honestidade. Por outro lado, queremos destacar também que o ato sexual nas narrativas do *Decameron* é sugerido como sendo um instinto natural e não sendo um pecado, ou seja, como um ato imoral, como o consideram os dogmas da Igreja Católica. Mas as novelas que trazem o ato sexual estariam criticando algum *Valor* defendido pela sociedade medieval, já que a fuga da *brigata* se passa em meados do século XIV? Esta é uma pergunta fundamental para entendermos o sentido das narrativas do *Decameron*. Ora, pelo que podemos perceber, o ato sexual durante a Idade Média tem como função e recomendação da Igreja unicamente a

---

animais vivem, devem ser observados e priorizados em detrimento de “outros Valores”, a saber: sociais, religiosos, etc, uma vez que estes “outros Valores” podem refletir uma segregação de grupos.

<sup>58</sup> *Adunque, acciò che in parte per me s'amendi il peccato della fortuna, la quale dove meno era di forza, si come noi nelle delicate donne veggiamo, quivi più avara fu di sostegno, in soccorso e rifugio di quelle che amano, per ciò che all'altre è assai l'ago e 'l fuso e l'arcolaio, intendo di raccontare cento novelle, o favole o parabole o istorie che dire le vogliamo, raccontate in dieci giorni da una onesta brigata di sette donne e di tre giovani nel pistelenzioso tempo della passata mortalità fata, e alcune canzonette dalle predette donne cantate al lor diletto.* (BOCCACCIO, 2009, p. 7, grifo nosso).

reprodução da espécie humana, devendo, portanto, ser praticado apenas entre a esposa e o marido após o matrimônio. Desta forma, o ato sexual durante aquele período não deveria ter a função de proporcionar prazer, já que sexo prazeroso era considerado pecaminoso, segundo os *Valores* religiosos. O que o narrador do *Decameron* e os narradores das novelas bocaccianas querem demonstrar é que o ato sexual deve ser considerado como um fato natural entre a mulher e o homem, proveniente do instinto e da natureza, por isso, não deveria ser considerado proibido. Além disso, considerando alguns *Valores* relacionados ao ato sexual difundidos pela Igreja Católica, sobretudo, durante a Idade Média, podemos citar dois aspectos:

- a) o ato sexual deveria ser realizado apenas entre a mulher e o homem após o casamento e para fins, exclusivamente, de procriar, com isso, o prazer estava proibido; e
- b) a posição sexual permitida e aceitável era a *missionária*<sup>59</sup>.

Segundo Santo Tomás de Aquino (*apud* COSTA & SILVA, 2007)<sup>60</sup>, em um documento intitulado *Suma Teológica II*, havia dois tipos de pecado cometidos através do ato sexual. O primeiro pecado era o pecado cometido contra a razão e o segundo pecado é o pecado cometido contra a lei da natureza. Desta forma, conforme diz Aquino: “Primeiro, de um modo que contrarie a reta razão (é o caso da fornicação, do adultério, do incesto...); segundo, de um modo que, além disso, contrarie a própria ordem natural do ato venéreo que convém à espécie humana. É o que constitui o vício contra a natureza.” (AQUINO *apud* COSTA & SILVA, 2007, p. 7). Neste segundo tipo, no pecado contra a natureza, podemos citar os pecados que contrariam a ordem natural do ato sexual, segundo os *Valores* religiosos, como a masturbação, o homossexualismo e a prática antinatural do coito, esta mesmo sendo praticada entre a esposa e o marido). Como “prática antinatural do coito”, podemos citar o *sodomismo*, posição sexual sugerida pelo narrador Filostrato ao descrever o momento em que

<sup>59</sup> “Ela tem esse nome porque os missionários cristãos queriam difundir seu uso em sociedades onde predominavam outras práticas [sexuais]. Para os cristãos, ela é a única posição apropriada porque, segundo São Paulo [referência ao Evangelho], a mulher deve sujeitar-se ao marido [a mulher em posição inferior ao homem na prática sexual].” (MOTOMURA, Marina. “Como era o sexo na Idade Média?” In: **Revista Mundo estranho**. Editora Abril. 2008. Disponível em: <http://mundoestranho.abril.com.br/materia/como-era-o-sexo-na-idade-media> Acesso em 12 de mar. de 2012).

<sup>60</sup> COSTA, Marcos Roberto Nunes & SILVA, Leila Rúbia da Costa. “Os ‘sete pecados capitais’ segundo Tomás de Aquino”. In: **Ágora filosófica**. Ano 1. Número 1. Jul-Dez de 2007. p. 1-9. Disponível em: <http://www.unicap.br/revistas/agora/arquivo/artigo%209.pdf> > Acesso em: 19 de mar. de 2012.

o marido de Peronella entra no tonel para limpá-lo enquanto ela e Giannello ficam do lado de fora. Com isso, a denominada “posição missionária” referia-se ao ato sexual unicamente permitido e aceitável pela Igreja, onde a mulher deveria ficar em posição inferior ao homem, o que sugere também um *Valor* social, no patriarcado do século XIV, onde a mulher deveria estar submissa ao homem.

Portanto, vemos que os narradores das novelas do *Decameron*<sup>61</sup> buscam contrapor algumas das ideias sobre a sexualidade que a Igreja Católica defendia na Idade Média. Um exemplo disso é a retratação do ato sexual antes e/ou fora do casamento; e a prática de posições sexuais consideradas imorais pela Igreja como o sodomismo. Ou seja, tais práticas segundo alguns narradores da *brigata* não sugerem atos imorais, não devendo, portanto, ser consideradas pecaminosas, uma vez que estariam em *consonância com as leis da natureza*<sup>62</sup>. O que o *Decameron* ilustra é uma nova forma de refletir sobre alguns *Valores* religiosos, sobretudo a respeito da sexualidade.

Após estas breves considerações sobre o conteúdo das narrativas boccaccianas, em especial das novelas tratadas na *settima giornata*, no que tange à sexualidade e à castidade femininas, voltemos à apresentação da estrutura do *Decameron*.

O narrador do *Decameron* faz a apresentação dos acontecimentos da cidade italiana antes de os jovens se reunirem. Ele diz o seguinte:

Fosse a peste obra de influências astrais ou a consequência das nossas iniquidades e que Deus, na sua justa cólera, a tivesse precipitado sobre os homens, como punição dos seus crimes, a verdade é que ela se havia declarado alguns anos antes nos países do Oriente, onde arrastara para a perda inúmeras vidas humanas. (BOCCACCIO, 2008, p. 17)<sup>63</sup>.

Após a descrição minuciosa das consequências da peste no corpo das pessoas acometidas pela doença, o narrador do *Decameron* se questiona a respeito da eficácia da medicina que não conseguia minimizar os efeitos desta terrível doença:

---

<sup>61</sup> Outro exemplo sobre a questão da sexualidade retratada no **Decameron** é a *giornata 1, novella 4*.

<sup>62</sup> Ao utilizarmos a expressão em *consonância com as leis da natureza* para referir-nos aos atos praticados por alguns heróis e heroínas nas narrativas boccaccianas, queremos dizer que tais atos se contrapõem diretamente aos preceitos que a Igreja Católica impunha à sociedade do *trecento*.

<sup>63</sup> [...] quando nella egregia città di Fiorenza, oltre a ogn'altra italica bellissima, pervenne la mortifera pestilenza: la quale, per operation de' corpi superiori o per le nostre inique opere da giusta ira di Dio a nostra correzione mandata sopra i mortali, alquanti anni davanti nelle parti orientali incominciata, quelle d'inerabile quantità de' viventi avendo private [...]. (BOCCACCIO, 2009, p. 12).

Quanto ao tratamento da doença, não havia receita médica ou remédio eficaz que parecesse bom ou desse qualquer alívio. A natureza do mal opunha-se-lhe? Era culpa dos médicos? Sem falar de todos os práticos diplomáticos, tinham crescido em proporções incríveis o número dos homens e mulheres que exerciam a medicina sem o menor conhecimento prévio. (BOCCACCIO, 2008, p. 18)<sup>64</sup>.

De um lado, a visão terrível dos doentes e dos cadáveres e, de outro lado, o narrador se perguntava o que os vivos deveriam fazer diante desta situação que piorava a cada dia? Desta forma, ele afirma que estas experiências:

[...] fizeram nascer, naqueles que continuavam vivos, pânicos e obsessões de diferentes espécies, que em geral conduziam à mesma atitude cruel: fugia-se ao doente e a tudo o que o cercava. No pensamento íntimo de cada um, era este o meio de se conseguir a própria salvação. (BOCCACCIO, 2008, p. 18)<sup>65</sup>.

A partir desta terrível consequência que a peste trazia para os habitantes de Florença, o narrador do *Decameron* descreve três tipos de vida recorrentes na cidade toscana. No entanto, independente da vida que escolhessem levar, ninguém escaparia da “peste”, ou seja, da morte, pois como afirma o próprio narrador:

Se seguir um ou outro método não fazia as pessoas morrerem por força, a verdade é que ninguém escapava ao seu destino. Quaisquer que fossem os seus princípios seguidos, muitos eram atingidos, e em qualquer parte. (BOCCACCIO, 2008, p. 19-20)<sup>66</sup>.

Destacamos o que diz Almeida (2009) sobre a questão relacionada a elementos religiosos retratados no *Decameron*:

[...] o confronto competitivo e as leis do útil coexistem com as leis da natureza. Acima desse confronto e dessas leis, está Deus, que, ao contrário da natureza é imutável. Na esfera das leis materiais, intervêm a força do amor e o desejo de riqueza. Os contratempos da vida, a condição histórica, é aceita por Boccaccio e os seus personagens: agradece-se a Deus pela boa fortuna e conforma-se com a má. (ALMEIDA, 2009, p. 93).

---

<sup>64</sup> *A cura delle quali infermità né consiglio di medico né virtù di medicina alcuna pareva che valesse o facesse profitto: anzi, o che natura del malore nol patisse o che la ignoranza de' medicanti (de' quali, oltre al numero degli scienziati, così di femine come d'uomini senza avere alcuna dottrina di medicina avuta giammai, era il numero divenuto grandissimo) [...].* (BOCCACCIO, 2009, p. 13).

<sup>65</sup> *Dalle quali cose e da assai altre a queste simiglianti o maggiori nacquero diverse paure e imaginations in quegli che rimanevano vivi, e tutti quasi a un fine tiravano assai credule, cioè era di schifare e di fuggire gl'infermi e le lor cose; e così faccendo, si credeva ciascuno a se medesimo salute acquistare.* (BOCCACCIO, 2009, p. 14).

<sup>66</sup> *E come che questi così variamente oppinanti non morissero tutti, non per ciò tutti campavano: anzi, infermandone di ciascuna molti e in ogni luogo [...].* (BOCCACCIO, 2009, p. 15).

Podemos fazer uma referência, mais uma vez, aos *Valores* religiosos apregoados pela Igreja Católica neste período e que estão retratados no *Decameron*, como podemos observar a partir do trecho acima. Tais *Valores* se referiam justamente ao fato de que as pessoas deveriam resguardar-se no intuito de conseguir uma “vida nova” após a morte, ou seja, a “vida eterna”, conquistando a “salvação”. No entanto, podemos identificar, através do discurso do narrador, duas atitudes tomadas pelos cidadãos e que se contrapunham aos referido *Valores*:

- a) a humanidade não precisaria esperar a morte para alcançar a “vida nova”, isto é, o paraíso, uma vez que este poderia ser encontrado aqui na terra, ou seja, “neste mundo” e longe das leis irreversíveis que a Igreja impunha aos seus seguidores; e
- b) resguardar-se de tais realizações não impediria os humanos de chegarem ao “fim” (ou seja, a morte).

Ao referir-se aos tipos de vida seguidos pelos habitantes de Florença, o narrador boccacciano ilustra três exemplos que citamos a seguir e que são trechos do *Decameron* que correspondem, respectivamente, 1º) à vida regrada; 2º) à vida desregrada; e 3º) à vida comedida. No primeiro tipo de vida, **vida regrada**, havia, segundo o narrador, aqueles que buscavam viver a vida afastados de qualquer acontecimento contrário ao que se considerava uma ameaça à “vida celestial”, ou seja, à vida após a morte, ao Paraíso que os **Valores** religiosos apregoavam, sobretudo, na Idade Média, pois, como afirma o narrador:

**Alguns pensavam que uma vida sóbria e a abstenção de tudo o que fosse supérfluo se impunham para combater ataque terrível.** Formavam pois a sua brigada e viviam afastados dos outros. Agrupados e reclusos em casas onde não havia doentes [...], usando com a maior moderação comidas delicadas e vinhos requintados [...]. (BOCCACCIO, 2008, p. 19)<sup>67</sup>.

Neste primeiro tipo de vida podemos citar aqueles que pertenciam ao clero, como os padres, por exemplo. Outro exemplo denominado pelo narrador é a **vida desregrada**. Neste segundo tipo, havia as pessoas que, contrariamente ao primeiro tipo, buscavam refutar totalmente todos os *Valores* considerados apropriados na época – como a moderação na comida e bebida e o respeito à religião, por exemplo – e viviam uma vida sem regras e que pareciam não temer nem as leis divinas nem as leis do homens. Como diz o narrador:

<sup>67</sup> *E erano alcuni, li quali avisavano che il viver moderatamente e il guardarsi da ogni superfluità avesse molto a così fatto accidente resistere: e fatta lor brigata, da ogni altro separati viveano, e in quelle case ricogliendosi e racchiudendosi, dove niuno infermo fosse e da vivere meglio, dilicatissimi cibi e ottimi vini temperatissimamente usando e ogni lussuria fuggendo [...].* (BOCCACCIO, 2009, p. 14, grifo nosso).

Gente havia, porém, que se conduzia de modo bem diverso. Achavam que entregarem-se por completo às bebidas e à licenciosidade, [...] rindo e troçando dos mais tristes acontecimentos, era o mais seguro remédio contra um mal tão atroz. (BOCCACCIO, 2008, p. 19)<sup>68</sup>.

E, por último, havia os que optavam por realizar as ações tanto de um quanto de outro tipo de vida, buscando a moderação, ou seja, viviam em busca de uma **vida comedida**, pois:

Ao lado dos indivíduos que praticavam os dois tipos de vida [...], muitos havia que adotavam um meio termo. Menos preocupados do que os primeiros em se restringirem a comer pouco, nem por isso se abandonavam aos excessos de bebida e ao deboche dos segundos. [...] Diziam que a garantia mais segura contra os germes do mal era a fuga. (BOCCACCIO, 2008, p. 19)<sup>69</sup>.

Portanto, a partir do que o narrador tipifica na caracterização das pessoas que estavam inseridas naquele contexto da peste, podemos dizer que alguns dos narradores da *brigata* se inserem neste terceiro tipo, pois eles buscam a “fuga” para se libertarem dos males a que estavam sujeitos.

Por outro lado, o narrador do *Decameron* ressalta que, mesmo seguindo qualquer um dos tipos de vida citados, o final de todo ser humano seria sempre o mesmo, porque a morte, da qual ninguém escapa, representa o fim de tudo o que existe na terra, como já citado anteriormente, pois o fim é determinado: “(...) segundo o desejo d’Aquele que é infinito por essência, mas cuja lei inflexível impõe um fim a tudo que nasce cá em baixo (...)”. (BOCCACCIO, 2008, p. 15)<sup>70</sup>. Portanto, podemos também fazer referência à morte, provocada pela peste, como sendo uma forma de trazer à reflexão dos personagens da *brigata* o sentido de sua existência aqui na terra, pois o narrador afirma que, com a epidemia da peste:

**O acontecimento tornara-se tão banal** que o desaparecimento de uma pessoa preocupava tanto as outras como hoje o desaparecimento de uma cabra. E aquilo **que a vida normal e a fraca decadência das nossas desgraças não ensinara nem aos homens mais avisados a suportar despreocupadamente**, conseguiu-o a amplidão da

<sup>68</sup> Altri, in contraria opinion tratti, affermavano il bere assai e il godere e l'andar cantando a torno e sollazzando e il sodisfare d'ogni cosa all'appetito che si potesse e di ciò che avveniva ridersi e beffarsi esser medicina certissima a tanto male [...]. (BOCCACCIO, 2009, p. 14).

<sup>69</sup> Molti altri servavano, tra questi due di sopra detti, una mezzana via, non strignendosi nelle vivande quanto i primi né nel bere e nell'altre dissoluzione allargandosi quanto i secondi, ma a sufficienza secondo gli appetiti le cose usavano e senza rinchiudersi andavano a torno [...] Alcuni erano di più crudel sentimento, come che per avventura più fosse sicuro, dicendo niuna altra medicina essere contro alle pistilenze migliore né così buona come il fuggir loro davanti [...]. (BOCCACCIO, 2009, p. 15).

<sup>70</sup> Ma sì come a Colui piacque il quale, essendo Egli infinito, diede per legge incommutabile a tutte le cose mondane aver fine [...]. (BOCCACCIO, 2009, p. 5).

catástrofe, que, como então se viu, **ensinou os espíritos mais simples a não ligar às coisas grande importância.** (BOCCACCIO, p. 21, grifo nosso)<sup>71</sup>.

Nesta perspectiva de considerar a aproximação da morte como uma reflexão sobre a vida, agora citamos o que diz Pampinea ao convencer as outras moças a acompanhá-la no refúgio da peste, antes de a *brigata* se dirigir em direção aos arredores da cidade. A personagem diz:

**É um erro**, asseguro-vos, **ficardes** na igreja, fora da igreja ou **em vossas casas**. Tanto mais que, de todas as pessoas que têm, como nós temos, meios para partir e um retiro possível, somos nós, segundo creio, as únicas que ficamos. Receio bem – e já houve por mais de uma vez quem mo garantisse – que **os raros sobreviventes, sem fazerem já nenhuma distinção entre o bem e o mal**, sós ou em grupo e tanto de dia como de noite, **impelidos somente pelo instinto, colham o prazer que mais atrativos lhes oferece.** E não falo só das pessoas do século. As que vivem fechadas nos claustros **começam a achar que é normal gozar como os outros. Libertas de toda e qualquer obediência às leis, dedicam-se às voluptuosidades carnavais**, julgando fugir assim aos males e lançam-se no deboche e na dissolução. **Em face de exemplos tão impressionantes**, que a todas nos afligem, que temos então nós que fazer na cidade? **Por que esperamos? Que sonho perseguimos?** Por que somos mais lentas e preguiçosas a velar pela nossa salvação do que o resto dos cidadãos? Julgamos valer menos do que os outros? (BOCCACCIO, 2008, p. 24, grifo nosso)<sup>72</sup>

Destacamos da fala de Pampinea alguns aspectos importantes: os jovens da *brigata* dispõem de recursos para escolherem sair ou permanecer na cidade, já que pertencem à incipiente sociedade burguesa. Isto sugere que eles têm discernimento em seguir ou não os *Valores* religiosos, por exemplo. Portanto, a partir do que diz Pampinea, podemos dizer que o “mal” e o “bem”, ou seja, o “pecado” e a “salvação” se confundem inclusive entre os que fazem parte da própria Igreja, pois os argumentos destes não se sustentam, uma vez que eles

<sup>71</sup> *Né erano per ciò questi da alcuna lagrima o lume o compagnia onorati, anzi era la casa pervenuta a tanto, che non altramenti si curava degli uomini che morivano, che ora si curerebbe di capre: per che assai manifestamente apparve che quello che il naturale corso delle cose non avea potuto con piccoli e radi danni a' savi mostrare doversi con pazienza passare, la grandezza de' mali eziandio i semplici far di ciò scorti e non curanti.* (BOCCACCIO, 2009, p. 18-9, grifo nosso).

<sup>72</sup> *E se alle nostre case torniamo, non so se a voi così come a me adivienne: io, di molta famiglia, niuna altra persona in quella se non la mia fante trovano, impaurisco e quasi tutti e capelli adossi mi sento arricciare, e parmi, dovunque io vado o dimoro per quella, l'ombre do coloro che sono trapassati vedere, e non con quegli visi che io solea, ma con una vista orribile non so donde in loro nuovamente venuta spaventarmi. Per le quali cose, e qui e fuori di qui e in casa mi sembra star male, e tanto più ancora quanto egli mi pare che niuna persona, la quale abbia alcun polso e dove possa andare, come noi abbiamo, ci sia rimasta atri che noi. E ho sentito e veduto più volte, se pure alcuni ce ne sono, quegli cotali, senza fare distinzione alcuna dalle cose oneste a quelle che oneste non sono, solo che l'appetito le cheggia, e soli e accompagnati, di dì e di notte, quelle fare che più di diletto lor porgono; e non che le solute persone, ma ancora le rachiuse ne' monisteri, faccendosi a credere che quello a lor si convenga e non si disdica che all'altre, rotte della obediencia le leggi, datesi a' diletti carnali, in tal guisa avvisando scampare, son divenute lascive e disolute. E se così è, che essere manifestamente si vede, che faccian noi qui, che attendiamo, che sognamo? Perché più pigre e lente alla nostra salute che tutto il rimanente de' cittadini siamo? Reputianci noi men care che tutte l'altre?* (BOCCACCIO, 2009, p. 22-3, gifo nosso).

mesmos praticariam atos considerados imorais. E, por último, que resume os dois aspectos apresentados antes, ela ressalta a fragilidade do ser humano diante da vulnerabilidade da vida, pois as leis dos homens de nada valem segundo o que diz a personagem, e isto só é perceptível pelos humanos quando eles refletem sobre o sentido de sua existência, o que na maioria das vezes ocorre apenas quando a morte se lhes aproxima.

Utilizamos o termo “leis dos homens” para referir-nos a dois aspectos: um deles está relacionado aos *Valores* apregoados pela Igreja Católica durante a Idade Média que, dentre outras coisas, defendia que a salvação só existiria caso fossem cumpridos os “mandamentos de Deus”, a exemplo da castidade e da fidelidade matrimonial. Neste momento, podemos identificar um elemento importante que se refere à caracterização do *mundo exterior* ilustrado no *Decameron* que revela traços do período que corresponde à Idade Média e a alguns de seus *Valores* religiosos, como é o caso dos aspectos relacionados à sexualidade. Isto pode ser observado através das reações dos personagens da *brigata* ao comentarem as novelas narradas durante as jornadas.

Já o segundo aspecto diz respeito ao papel que as personagens femininas da *brigata* exercem na narrativa boccacciana, uma vez que elas eram as que mais sofriam restrições. As mulheres, pelo que podemos extrair das falas de algumas das personagens femininas, são incapazes de tomarem suas próprias decisões sem a opinião masculina que as guie, posição esta que contraria a personagem Pampinea que é a responsável por sugerir a ida da *brigata* para os arredores de Florença. Para mantermos o foco da nossa pesquisa, citamos o narrador da novela na qual Peronella é a heroína e que, como demonstraremos mais à frente, consegue adaptar os seus *valores* aos *Valores* religiosos retratados no conto, conforme veremos quando identificarmos a *alma* e o *mundo exterior* desta protagonista.

Tendo em vista que a narrativa do *Decameron* se insere em meados do *trecento*, verificamos que as sensações vividas pelos personagens da *brigata* representam também um ensinamento religioso em que o sofrimento traz crescimento e sabedoria. Portanto, podemos perceber que a *brigata* se encontra diante de uma situação difícil, como o terror e a morte trazidos pela epidemia, mas ao mesmo tempo surge uma oportunidade de o grupo aproveitar o mundo terreno. Este “aproveitamento” é primeiramente repudiado pela *brigata*, sobretudo por algumas personagens femininas, porém depois todos aceitam “aproveitar”, desde que, ressaltam, seja com “honestidade”, tudo deve ser permitido. Podemos observar dois pontos importantes, pois os personagens se veem diante de uma situação na qual eles têm uma

experiência com a morte, ou seja, com o possível fim da existência humana, o que fazer então diante de tal situação?

1) aceitar isto como uma vontade de Deus?; ou

2) lutar até o fim para reverter esta situação?

A própria Pampinea responde a esta pergunta argumentando que se trata da natureza humana buscar maneiras para manter-se vivo. Podemos associar esta dupla característica ao período histórico retratado no *Decameron* onde são mesclados *Valores* religiosos, que englobariam algumas leis consideradas divinas, de um lado, e os *Valores* terrenos, as leis dos homens, de outro.

As consequências mais relevantes que a epidemia da peste trouxe para a *Firenze di Boccaccio* foram as seguintes, conforme assinala Almeida: “(...) essa terrível tragédia revelou a bestialidade e os heroísmos humanos, causou a ruína de Florença, que sofreu uma grande queda populacional e teve sua economia e sua política gravemente abaladas [...]” (ALMEIDA, 2009. p. 66). Estes aspectos estão retratados na introdução do narrador à *prima giornata*. Por isso, o contexto de sofrimento trazido pela peste, identificados no *Decameron*, justificaria o conteúdo das novelas contadas pelos narradores boccaccianos.

Compartilhamos da opinião apresentada por Almeida, quando ela diz que:

No *Decamerão*, Boccaccio utilizou as técnicas mais refinadas e de uma lição exemplar, que transcende a dimensão de cada novela. Por meio das dez jornadas, representou a medida da capacidade humana do bem e do mal. Assim **o homem caminha da repressão dos vícios** – jornada I – **à exaltação da virtude** – jornada X –, **depois de ter superado** obstáculos colocados por **três grandes forças**, consideradas instrumentos da Providência, que atuam no mundo: **a fortuna** – jornadas II e III –, **o amor** [Eros] – jornadas IV e V – **e o engenho** – jornadas VI, VII e VIII e, de certa forma, a IX. (ALMEIDA, 2009. p. 80, grifo nosso).

Em outras palavras, ocorre um processo de aprendizado<sup>73</sup> durante a experiência da peste pelos jovens da *brigata*. Por outro lado, queremos refutar o que defende Almeida em seu pensamento sobre o *Decameron*, quando diz o seguinte:

---

<sup>73</sup> Agora chamamos a atenção para uma reflexão sobre a narrativa do *Decameron* e a teoria de Lukács: os “personagens-narradores” Panfilo, Dioneo e Filostrato, assim como a personagem Pampinea, possuiriam um “conflito”, já que os seus *valores* se opõem aos *valores* dos outros jovens da *brigata* e que são, por sua vez, compartilhados pelos *Valores* sociais e religiosos do *mundo exterior* do *Decameron*? E as outras personagens femininas da *brigata* não possuiriam um “conflito”? Ou o possuem, mas não se dão conta deste “conflito”, pertencendo assim ao tipo de personagem do *idealismo abstrato*? Estas são questões suscitadas a partir da análise do *Decameron* à luz da teoria de Lukács, porém queremos ressaltar que este não é o objetivo da nossa pesquisa, pois estamos analisando apenas a novela onde Peronella é a heroína. Tais questões poderão servir para pesquisas futuras envolvendo a obra boccacciana e a teoria lukacsiana.

Apesar de a *brigata* contar novelas com conteúdos que chegam até mesmo a ser obscenos, ela [a *brigata*] é detida por um forte senso de moral [...] Apesar do que é contado, os personagens femininos da *brigata* não se afastam da modéstia e da honestidade que as mulheres deveriam ter. Assim, Boccaccio se contradiz, porque a *brigata* não segue as tão irreprimíveis leis da natureza e o instinto que [Boccaccio] exalta nas novelas. (ALMEIDA, 2009, p. 83).

Conforme afirma Flora (1954)<sup>74</sup>, essa aparente contradição não demonstra a incoerência do narrador de Boccaccio, mas sim busca ilustrar a diferença de *Valores* existentes durante a Idade Média e os prenúncios de um “novo tempo” (o Renascimento). Novos tempos estes que o *scrittore fiorentino* (o narrador boccacciano) ilustra na obra. Portanto, o fato de haver contraposição entre as personagens das novelas boccaccianas e as personagens narradoras da *brigata*, desde um ponto de vista da sua configuração, não revelaria uma contradição, e sim a sugestão de uma crítica aos *Valores* tidos como inquestionáveis durante a Idade Média e o conseqüente surgimento de uma nova mentalidade no período que corresponde ao seu período de decadência.

Agora passamos a apresentação dos dez personagens que compõem o *Decameron*. Trata-se das sete moças e dos três rapazes da *brigata* que se refugiam da peste.

### 2.1.3 Os personagens da *brigata*

Como antecipamos no subtópico anterior, a obra *Decameron* narra a estória de dez jovens, sete moças e três rapazes. Cada personagem tem o nome que, segundo o narrador, é adequado às estórias que cada um deles irá contar. Vejamos o trecho em que o narrador atribui o nome de cada personagens da *brigata*: “Para facilitar a compreensão do que cada uma delas dirá, tenciono dar-lhes um nome que convenha totalmente ou em parte ao seu caráter.” (BOCCACCIO, 2008, p. 23)<sup>75</sup>. As personagens da *brigata* são as seguintes: Pampinea, Filomena, Neifile, Filostrato, Fiammeta, Elissa, Dioneo, Lauretta, Emilia e Panfilo. A referência para os significados dos nomes dos personagens se dá pela característica física e psicológica de cada um deles, segundo o próprio narrador afirma.

Pampinea é a rainha da *prima giornata*, cujo tema das novelas a serem narradas é **livre**. O significado do seu nome é *fluorescente*. É a personagem que tem 28 anos e, portanto, é a mais velha do grupo, é ela também quem sugere a ida da *brigata* para os arredores de

<sup>74</sup> FLORA, Francesco. **Storia della letteratura italiana**. Dal medioevo alla fine del quattrocento. Milano: Arnaldo Mondadori Editore, 1954.

<sup>75</sup> *Li nomi delle quali io in propria forma racconterei, se giusta cagione da dirlo non mi togliesse, la quale è quest [...]*. (BOCCACCIO, 2009, p. 21).

Florença para fugir da terrível peste. O significado do seu nome, portanto, sugere que ela “traz a luz”, ou seja, ilumina as outras personagens na narrativa *Decameron*.

Filomena é a rainha da *seconda giornata*, que traz o tema da superação da **má sorte**. Ela é identificada como sendo formosa, bela, alta e é também a mais risonha e a mais amável de todas. Ao ser coroada, fica rosada de vergonha, que é uma virtude, uma reação típica feminina, segundo o que diz o narrador. Seu nome quer dizer “prudência”.

Neifile é a rainha da *terza giornata*, que tem o tema da **astúcia** do ser humano para alcançar o que deseja. “Ela apresenta costumes cortesês e é bela, tem olhos cintilantes e, ao que parece, muito tímida, pois ao ser coroada, fica ruborizada pela honra da eleição. Durante o seu reinado sustenta os preceitos religiosos.” (*apud* Almeida, 2009, p. 107). Ela era apaixonada por um dos rapazes da *brigata*, porém, é importante ressaltar que não há envolvimento sexual entre os jovens do *Decameron*.

Filostrato é o rei da *quarta giornata*, que traz o tema do **amor infeliz**. Ele é o primeiro homem a narrar as histórias. O significado do seu nome quer dizer “frustrado no amor”. Ele impõe que sejam contadas novelas nas quais o amor tivesse um final infeliz. Este tema, no entanto, descontentou o restante do grupo porque era contrário ao objetivo da *brigata*, que consistia em obter “prazer” através das histórias narradas.

Fiammetta é a rainha da *quinta giornata*, que discute o tema das aventuras de amor com **final feliz**. Segundo Almeida (2009, p. 107), “o nome Fiammetta é uma personagem recorrente em várias obras de Boccaccio. As características dela são a inteligência e a independência e, talvez por isso, conta histórias nas quais há mulheres com características de uma personalidade forte. É uma personagem que demonstra sempre alegria ao iniciar as suas narrativas durante o refúgio do grupo.”.

Elissa é a rainha da *sesta giornata*, que tem o tema da **salvação** conseguida através de uma palavra dita no último momento. É a mais jovem do grupo com 18 anos. Esta personagem defende a idéia misógina medieval de que as mulheres precisam dos homens, que são a cabeça das mulheres e, por isso, devem governá-las.

Dioneo é o rei da *settima giornata*, com o tema da **astúcia feminina**. Ele é caracterizado como sendo divertido, alegre, ama as burlas [zombarias], o divertimento, o prazer. É o personagem do riso, da alegria, está sempre relacionado a tal característica e busca sempre ressaltar a finalidade da *brigata* de ter saído de Florença: todos devem se alegrar. Nunca espera o rei ou a rainha pedir para ele começar a sua narrativa. Ao ver que é a sua vez, começa a falar imediatamente. Dioneo tem o privilégio de contar a novela que deseja e, talvez

por isso, apresenta na sua configuração um caráter transgressor. Mas, ao mesmo tempo, reforça a regra de narrativa que rege a obra justamente por ser uma exceção e por não tentar modificar o tema das jornadas. Conforme assinala Almeida, “[‘subverte’] a *brigata* com suas estórias, muitas das quais com um forte teor sexual.” (*apud* Almeida, 2009, p.107).

Lauretta é a rainha da *ottava giornata*, que tem o tema do **engano** que as pessoas cometem umas às outras. De acordo com esta personagem, as mulheres devem obedecer aos homens. Por isso, podemos associar o grupo de jovens que narra as estórias à realidade italiana do século XIV, retratada na obra.

Emilia é a rainha da *nona giornata* que, tal como a *prima giornata*, tem tema **livre**. Emilia tem a mesma função que o personagem Dioneo. Ela reprime por meio da transgressão. Durante a sua *giornata*, ao escolher o tema das novelas, faz com que, no dia seguinte, a delimitação de temas retorne e seja perfeitamente cumprida. Ao ser coroada, (*apud* Almeida, 2009, p. 107) “fica um pouco envergonhada, não pelo fato de ter se tornado rainha, mas por sua beleza ter sido louvada em público.”.

Panfilo é rei da *decima e ultima giornata*, que trata da realização de uma **boa ação**, sugere como tema do seu reinado o poder do amor na vida das pessoas. As novelas contadas por ele, ao mostrar que nem tudo é como parece ser, ressaltam que se deve prestar mais atenção ao conteúdo das narrativas e fazer reflexões sobre elas.

Estes jovens decidem então se refugiar no topo das montanhas nos arredores da cidade de Florença com o intuito de se refugiar da epidemia que acomete toda a Itália em meados do século XIV. O período de refúgio do grupo dura catorze dias, porém há a narração de estórias apenas durante dez dias pelo fato de haver dois dias na semana, a sexta e o sábado, dedicados exclusivamente às orações. Para passar o tempo, portanto, os jovens, que têm idades entre dezoito e vinte e oito anos, cantam, dançam. Com vimos, Pampinea decide que, cada um deles ficará encarregado de contar uma estória no horário após as refeições, que corresponde ao horário da nona, período mais quente do dia. Desta forma, cada jornada tem um tema específico sobre o qual os “jovens narradores” deverão contar estórias que farão com que seja esquecida, pelo menos por algum momento, a tristeza vivenciada.

Segundo Betella<sup>76</sup>, em seu artigo *Un passo indietro al Decameron: e os limites intangíveis do Novellino*, “os narradores inventados são fugitivos e se afastam da peste real

---

<sup>76</sup> BETELLA, Gabriela Kvacek. **Un passo indietro al Decameron: e os limites intangíveis do novellino**. Revista do Centro Ítalo-Luso-Brasileiro de Estudos Linguísticos e Culturais. TriceVersa, Assis, v.3, n.2. nov. 2009-jun. 2010. p. 17-31. Disponível em: <<http://www.assis.unesp.br/cilbelc/triceversa/publicacao/8/arq4ce659df041fe.pdf>> Acesso em: 04 de jun de 2011.

para um local agradável sobre uma colina, onde se revezam na tarefa prazerosa.” (BETELLA, 2010, p. 24). Em outras palavras, temos, pois, que os “personagens narradores” do *Decameron* (os personagens da *brigata*), liderados pela personagem Filomena – que é quem decide convidar os outros jovens para se refugiarem em um local distante de Florença – vão em busca de uma “nova vida” distante da situação de terror vivenciada pela peste que assombrava os moradores da Itália Medieval.

O título da obra *Decameron* (originado do grego antigo, que quer dizer “dez” – *deca* e “jornadas” – *hemeron*), faz referência à quantidade de dias nos quais são narradas as histórias que versam sobre os mais variados temas. Com isso, há uma diversidade de temas tratados pelos personagens da obra boccacciana – a exemplo: a fortuna (*seconda giornata*), a astúcia de homens e mulheres (*terza giornata*), amores com final infeliz (*quarta giornata*), amores com final feliz (*quinta giornata*), a esperteza (*sesta giornata*), a esperteza das mulheres para com os homens (*settima giornata*), a esperteza de homens e mulheres entre si (*ottava giornata*), prática de uma boa ação (*decima giornata*) e, ainda, como nas jornadas *prima* e *nona*, com temas livres.

Cada jornada tem um rei ou rainha responsável por escolher o tema sobre o qual serão narradas as histórias. A primeira rainha a ser escolhida, Pampinea, personagem que sugere a fuga do grupo em direção aos arredores de Florença, se configura como a líder do grupo e a personagem dentre todas as outras da *brigata* que apresenta algumas ideias consideradas opostas às ideias da época em que se passa a narrativa. Cabe explicarmos o que nos faz caracterizarmos esta personagem desta forma, pois ela é quem:

- a) toma a iniciativa de sair da cidade junto com as companheiras;
- b) convida os outros rapazes para acompanhá-las na empreitada;
- c) decide que cada jornada deverá ter um representante; e
- d) sugere que no “horário da nona” sejam narradas as histórias para entreter o grupo.

É ela quem diz:

– [...] Vamos viver sem ralações. Foi mesmo esse o único motivo que nos levou a fugir às tristezas da cidade. Mas quando todas as regras estão ausentes, nada pode manter-se durante muito tempo. Ora fui eu quem primeiro concebeu o projeto ao qual tão nobre companhia deve a sua razão de ser. E, refletindo bem na maneira de fazer durar a nossa alegria, creio necessário eleger entre nós um responsável, respeitado, obedecido como um chefe, e que não tenha outra preocupação que não seja a de nos proporcionar dias felizes. (BOCCACCIO, 2008, p. 27)<sup>77</sup>.

<sup>77</sup> – Dioneo, *ottimamente parli: festevolmente viver si vuole, né altra cagione dalle tristizie ci ha fatte fuggire. Ma per ciò che le cose sono senza modo non possono lungamente durare, io, che cominciatrice fui de' ragionamenti da' quali questa così bella compagnia è stata fatta, pensando al continuar della nostra letizia,*

A primeira rainha pronunciou este discurso após Dioneo – o personagem mais alegre e brincalhão do grupo – ter anunciado que se comportaria como a ocasião sugeria, ou seja, com muita alegria. Estas são as palavras do personagem:

**– Foi o vosso bom critério, queridas amigas, mais do que uma inspiração da nossa parte, que aqui nos trouxe.** Ignoro os vossos pensamentos e os vossos projetos. Quanto a mim, deixei tudo às portas da cidade quando há pouco convosco as atravessei. **Se não estais prontas a brincar e a cantar comigo – na medida, bem entendido, em que a nossa dignidade no-lo consente** –, mandai-me embora! Volto aos meus pensamentos e à aflitiva estadia na cidade. (BOCCACCIO, 2008, p. 27, grifo nosso)<sup>78</sup>.

Podemos destacar um aspecto importante a partir do trecho citado acima. Este aspecto diz respeito à constatação de que os “personagens narradores” (Dioneo, Panfilo e Filostrato) buscaram tratar as “personagens narradoras” com respeito e dignidade. Existe, além disso, o reconhecimento das ações empreendidas pela primeira rainha, além de a *brigata* promover a igualdade de condições entre eles e elas, o que pode ser constatado por dois elementos:

- 1) pelas justificativas das novelas narradas que cada narrador apresenta, e isto será verificado, sobretudo, nas novelas narradas na *settima giornata* (o que poderá ser observado mais à frente quando da análise do segundo conto desta jornada; e
- 2) pelo comportamento destes personagens em relação às personagens femininas da *brigata*.

Portanto, podemos considerar, através da análise da estrutura do *Decameron*, que apresenta Pampinea como a líder do grupo, que o narrador sugere que a mulher deveria também fazer parte da “vida pública” na sociedade, ou seja, das decisões que extrapolassem o ambiente doméstico.

Todas as histórias narradas ao longo das jornadas promovem, nos personagens da *brigata*, os mais variados tipos de sentimentos humanos, como a alegria e a tristeza. Um aspecto que também poderia ser levantado na análise da estrutura do livro de Boccaccio se refere às diferenças de conteúdo apresentadas nas novelas narradas pelas narradoras e pelos narradores masculinos, pois enquanto estes configuram suas personagens, na maioria das

---

*estimo che di necessità sia convenire esser tra noi alcuno principale, il quale noi e onoriamo e ubidiamo come maggiore, nel quale ogni pensiero stea di doverci a lietamente vivere disporre.* (BOCCACCIO, 2009, p. 28).

<sup>78</sup> – **Donne, il vostro senno più che il nostro avvedimento ci ha qui guidati;** io non so quello che de' vostri pensieri voi v'intendete di fare: li miei lasciai io dentro dalla porta della città allora che io con voi poco fa me ne uscì fuori: e per ciò o voi a sollazzare e a ridere e a cantare con meco insieme vi disponete (tanto, dico, quanto alla vostra dignità s'appartiene), o voi mi licenziate che io per li miei pensier mi ritorni e steami città tribolata. (BOCCACCIO, 2009, p. 28, grifo nosso).

vezes, com *valores* divergentes aos *Valores* do *trecento*, as narradoras constroem suas heroínas omitindo características consideradas “ímorais” para os costumes do período retratado nas narrativas. Podemos afirmar que tal diferenciação advém do fato de que durante a Idade Média todos estavam sujeitos às leis inflexíveis da Igreja, e, sobretudo as mulheres, principalmente no que se refere ao seu comportamento sexual.

Sobre o número de novelas e a diversidade de temas nelas tratados, Todorov (1982)<sup>79</sup> afirma o seguinte:

O grande número de novelas [...], contidas no *Decameron*, apresenta também vantagens consideráveis. **A recorrência das relações é necessária para que se possa identificar a estrutura**, mesmo que seja de uma única novela. Aliás, não podemos falar de estrutura de uma novela apoiando-nos unicamente nas novelas. (TODOROV, 1982, p. 11, grifo nosso).

O que podemos inferir da citação de Todorov (1982), e que se relaciona diretamente com a nossa pesquisa, diz respeito à seguinte pergunta: como analisar apenas um conto em uma obra tão extensa como o *Decameron*? Ora, como bem argumenta Todorov, as novelas boccaccianas apresentam uma estrutura que permite a identificação da função de toda a narrativa do refúgio da *brigata* pelos seguintes aspectos, a saber:

1º) existe uma sequência lógica na narração das novelas em cada jornada, pois cada narrador antes de iniciar a estória seguinte busca fazer referências à novela que acaba de ser narrada; e

2º) cada narrador, antes de iniciar a sua novela, faz uma contextualização sobre os acontecimentos a serem narrados, de modo a justificar o tema ou o conteúdo que será tratado, funcionando assim como um conselho a ser dado aos ouvintes, ou seja, aos outros narradores da *brigata*. Como exemplo disso, podemos citar o resumo que o narrador Filostrato faz ao iniciar a sua novela na qual Peronella é a protagonista. Ele diz o seguinte:

– Minhas queridas, sois tantas vezes troçadas pelos homens e sobretudo pelos vossos maridos que, se às vezes se dá a reciprocidade, não basta que isso vos torne felizes e que oiçais, com complacência, o narrador. Esta história, espalhai-a vós próprias. Compete aos homens compreender que a sua astúcia encontra a sua réplica em vós. Trata-se da vossa felicidade, nem mais nem menos. Em face de um parceiro que sabemos hábil, não devemos arriscar-nos a enganá-lo estouvadamente. E quem pode pôr em dúvida que, pelo seu eco entre os homens, as narrativas em que tratamos hoje esta matéria não sejam um freio muito sério às partidas de que vós seríeis vítimas?

<sup>79</sup> TODOROV, Tzvetan. **A gramática de Decameron**. São Paulo: Perspectiva, 1982.

Elas provam que, se vos derdes a esse trabalho, sois tão capazes de nos enganar como os homens. (BOCCACCIO, 20088, p. 345)<sup>80</sup>

Há vários aspectos que podemos destacar do trecho citado anteriormente. O primeiro deles se refere ao fato de o narrador, através do seu discurso inicial, sugerir que tanto os homens quanto as mulheres são capazes de cometer *le beffe*<sup>81</sup> (ou seja, “enganar”, criar argumentos) para safarem-se das más situações nas quais se encontram. Outro aspecto, também citado pelo narrador, sugere que as mulheres, ao enganarem seus maridos, por exemplo, não deveriam ficar envergonhadas. Pelo contrário, devem sentir-se orgulhosas, já que este fato poderia servir de ensinamento para eles mudarem seu comportamento em relação a elas. Daí considerarmos que no início de cada novela o “personagem narrador” busca apresentar os motivos que o levam a contar a estória, e qual a relevância desta para os outros “personagens narradores”, ou seja, este aspecto funcionaria, pois, como um ensinamento.

Deste segundo aspecto, podemos ainda deduzir o seguinte: as próprias mulheres repudiam determinados comportamentos – considerados “imorais” ou em desacordo com os *Valores* e costumes vigentes em determinados grupos – realizados por outras mulheres. Isto sugere que as próprias mulheres reproduzem a situação de submissão na qual vivem. Por isso, o narrador sugere que elas devem unir-se para evitar que os homens continuem a enganá-las, uma vez que elas também são capazes de lhes fazerem o mesmo.

Com relação ao contexto no qual os personagens da narrativa de Boccaccio se encontram – o da peste que devasta a cidade de Florença e que a destrói totalmente em pouco tempo – podemos citar que há estudos que identificam a “peste” como sendo uma metáfora aos *Valores* decadentes que eram defendidos no final da Idade Média. Segundo Almeida<sup>82</sup> (2010), o grupo de jovens que se refugia para fugir da peste representaria a humanidade que,

<sup>80</sup> – *Carissime donne mie, elle son tante le beffe che gli uomini vi fanno, e spezialmente i mariti, che, quando alcuna volta avviene che donna niuna alcuna al marito ne faccia, voi non dovreste solamente esser contente che ciò fosse avvenuto o di risaperlo o d'udirlo dire a alcuno, ma il dovreste voi medesime andar dicendo per tutto, acciò che per gli uomini si conosca che, se essi sanno, e le donne d'altra parte anche sanno: il che altro che utile esser non vi può, per ciò che, quando alcun sa che gli altri sappia, egli non si mette troppo leggermente a volerlo ingannare. Chi dubita dunque che ciò che oggi intorno a questa materia diremo, essendo risaputo dagli uomini, non fosse lor grandissima cagione di raffrenamento al beffarvi, conoscendo che voi similmente, volendo, ne sapreste beffare?* (BOCCACCIO, 2009, p. 566).

<sup>81</sup> *Beffe*, do verbo italiano *beffare* –que, traduzido para o português, quer dizer “enganar”. (ZINGARELLI. Nicola. Lo Zingarelli. Bologna: Zanichelli, 2006. CD-ROM.

<sup>82</sup> A tese defendida por Almeida (2010), que revela a “peste” como uma metáfora dos *Valores* religiosos difundidos pela Igreja foi apresentada nos subtópicos 2.1.1 e 2.1.2 desta Dissertação, como forma de contextualizar o *Decameron*. Para mais informações ver: ALMEIDA, Ana Carolina. **O feminino e o riso no Decamerão**. Ci. Huma. e Soc. em Rev. Seropédica v. 31 n. 2 julho/dezembro 13-62, 2010. Disponível: <[http://www.editora.ufrj.br/revistas/humanassociais/rch/rch31\\_n2/d%2013-62.pdf](http://www.editora.ufrj.br/revistas/humanassociais/rch/rch31_n2/d%2013-62.pdf)> Acesso em: 09/05/2011.

desesperada diante da iminência da morte, busca o “prazer” que a vida pode oferecer, mas para isso, o grupo precisa fugir de toda a situação de horror. Portanto, a epidemia da peste corresponderia aos *Valores* decadentes até então apregoados pela Igreja que, muitas vezes, restringia os prazeres terrenos dos seus seguidores. Desta forma, temos que a *brigata*, liderada por Pampinea corresponderia aos “novos *Valores*” que estavam surgindo naquele período; e o refúgio dos personagens, que ocorre em um lugar afastado da “peste”, corresponderia à busca desse “novo mundo”, novo ideal de vida.

Citamos agora o trecho no qual podemos comprovar estes elementos. Trata-se do argumento que a personagem Pampinea utiliza para que os outros jovens sigam-na; ela diz o seguinte:

Fujamos, como da morte, da má conduta cujo modelo vemos nos outros. [...]. **Experimentemos colher, na alegria e no recreio, todo o prazer que não ultrapasse os limites da razão.** [...]. Há árvores de mil variedades e o céu, por mais caretas que faça, não recusa aquele esplendor de eterna beleza cujo espetáculo é mais sedutor do que os muros vazios da nossa cidade. [...] gozemo-nos da alegria que os tempos presentes ainda nos podem dar. (BOCCACCIO, 2008, p. 24-5, grifo nosso)<sup>83</sup>.

A personagem Filomena, porém, ressalta às outras que elas, por serem mulheres, deveriam tomar precauções, afirmando que: “Nenhuma de nós é bastante criança para desconhecer o pouco bom senso que mostram as mulheres quando abandonadas a si próprias, e a sua incapacidade de se governarem, quando a direção masculina lhes falta.” (BOCCACCIO, 2008, p. 25)<sup>84</sup>. Por outro lado, Elissa completa as palavras de Filomena dizendo que: “– Sim, os homens são na verdade a cabeça das mulheres. Sem a ordem que eles fazem reinar, é raro as nossas tentativas terem bom fim.” (BOCCACCIO, 2008, p. 25)<sup>85</sup>. A partir do trecho destacado acima, podemos dizer que as temáticas relacionadas às narrativas do *Decameron* consistem no levantamento de questões consideradas tabus para a época em que a estória se passa. Desta forma, a configuração das personagens Filomena e Elissa,

<sup>83</sup> [...] e fuggendo come la morte i disonesti essempli degli altri onestamente a' nostri luoghi in contado, de' quali a ciascuna di noi è gran copia, **ce ne andassimo a stare, e quivi quella festa, quella allegrezza, quello piacere che noi potessimo, senza trapassare in alcuno atto il segno della ragione, prendessimo.** (BOCCACCIO, 2009, p. 23-4, grifo nosso).

<sup>84</sup> – Donne, quantunque ciò che ragiona Pampinea sia ottimamente detto, non è che ciò così da correre a farlo, come mostra che voi vogliate fare. Ricordivi che noi siamo tutte femine, e non ce n'ha niuna si fanciulla, che non possa ben conoscere come le femine sien ragionate insieme e senza la provedenza d'alcuno uomo si sappiano regolare. (BOCCACCIO, 2009, p. 25).

<sup>85</sup> – Veramente gli uomini sono delle femine capo e senza l'ordine loro rade volte riesce alcuna nostra opera laudevole fine (...). (BOCCACCIO, 2009, p. 25).

considerando o contexto da época, sugerem que as mulheres estão sob a tutela dos homens e que, portanto, se veem incapazes de tomar qualquer atitude sem o auxílio deles.

Por outro lado, chamamos a atenção para a personagem Pampinea, que sugere a saída do grupo da cidade, como sendo “a luz”, a representante de uma mulher que já apresenta um poder de decisão, sendo ainda desmedida, inclusive, ao ponto de convidar os outros três rapazes para acompanharem o grupo em seu período de refúgio.

#### 2.1.4 O período da Baixa Idade Média e o *Decameron*

Ao considerarmos a peste que aflige os narradores do *Decameron* como uma metáfora dos Valores decadentes do final da Idade Média, conforme sustenta Almeida (2010), podemos considerar que na obra boccacciana o “mundo” é destruído pelos próprios vícios da humanidade. Outro aspecto importante a ser ressaltado diz respeito à contraposição de ideias retratadas na obra de Boccaccio, pois, de um lado, podemos observar a moral vigente no período que compreende a Idade Média e, de outro lado, as novas ideias que surgiam naquele período que anteciparia o Renascimento. Algumas destas ideias estavam relacionadas, sobretudo, ao ato sexual. Além disso, segundo um estudo realizado por Carlos (2010)<sup>86</sup>, a autora defende que o amor – objeto e tema central da obra boccacciana – deixa de ser considerado como “sublime”, dada a necessidade de sobrevivência à peste negra. Cabe chamar a atenção para três tipos diferentes nos quais o tema do amor é tratado: amor feliz (quinta jornada), amor infeliz (quarta jornada) e o terceiro tipo, que chamamos na análise do conto boccacciano, “o amor carnal”, o Eros (sétima jornada). O narrador do *Decameron*, portanto, sugere a discussão das relações entre os sexos e de que maneira as heroínas e os heróis tratam a questão da sexualidade, aspecto ilustrado nesta jornada.

A mesma autora afirma ainda que os narradores do *Decameron* “[escrevem] suas novelas buscando transmitir aos leitores as bases para uma reconstrução humana, espiritual e civil.” (CARLOS, 2010). A partir do que diz o narrador da obra, podemos afirmar que a sua intenção é divertir e dar bons conselhos às mulheres que, durante a Idade Média, eram as que mais sofriam por amor, já que eram obrigadas a permanecerem enclausuradas em seus quartos.

---

<sup>86</sup> CARLOS, Ana Maria. “Diálogos intertextuais: Decameron, de Boccaccio, e Sexameron, de Luiza Lobo”. In: II Colóquio da Pós-Graduação em Letras. UNESP – Campus de Assis. Disponível em: <[www.assis.unesp.br/posgraduacao/letras/mis/coloquio/anais2010/anamaria.pdf](http://www.assis.unesp.br/posgraduacao/letras/mis/coloquio/anais2010/anamaria.pdf)> Acesso em: 06 de jul. de 2011. p. 1-8.

### 2.1.5 A sexualidade<sup>87</sup> feminina trecentista no *Decameron*

Neste tópico da Dissertação discutiremos a questão relacionada à sexualidade no período correspondente ao *trecento*, período retratado na obra boccacciana. Considerando os aspectos relacionados à sexualidade da mulher, defendidos durante a Idade Média, podemos dizer que o ato sexual era considerado apenas para fins de reprodução. No entanto, queremos chamar a atenção também para o fato de que esta condição não é conferida unicamente à mulher, mas o homem também deveria privar-se de práticas consideradas “ímorais”. Porém, quanto às mulheres, devido à histórica situação de submissão vivenciada por elas, as imposições eram ainda mais rigorosas. Mas, e no *Decameron*, como podemos identificar a representação da *sexualidade feminina*?

Considerando a posição de alguns narradores do *Decameron* ao tratar de assuntos considerados pela moral do *trecento* como inapropriados, podemos dizer que tais narrativas e discussões feitas pelos personagens da *brigata* sugerem uma reflexão sobre os *valores* dos heróis e heroínas retratados nas suas histórias e os *Valores* apresentados pelo *mundo exterior* do *Decameron*.

É importante chamar a atenção para o fato de que as personagens femininas do *Decameron* não possuem a mesma sexualidade aflorada das personagens narradas nas novelas. As primeiras, por exemplo, não têm o que podemos denominar de *instinto animalesco*<sup>88</sup>, que algumas das heroínas, sobretudo dos contos da sétima jornada possuem. Este termo, utilizado por Almeida, faz referência ao fato de tanto mulheres quanto homens estarem sujeitos às leis da natureza. Como afirma Almeida (2009):

Na obra, o sexo é retratado de forma muito diferente do amor<sup>89</sup> e não estão vinculados. O sexo está relacionado à luxúria e mesmo à astúcia. Para obter prazer, mulheres,

---

<sup>87</sup> O narrador do *Decameron* não considera o sexo como imoral, mas sim sugere uma condenação com relação às justificativas advindas de alguns *Valores* religiosos na tentativa de criar argumentos para considerar o ato sexual como um pecado. Para isso, o narrador utiliza as leis da natureza que foram criadas por Deus. Segundo ele, o ato sexual deve ser considerado um acontecimento natural entre a mulher e o homem. A Igreja durante a Idade Média condena o sexo por considerar a sua prática como um ato imoral, por isso, ela apenas admite o sexo entre a esposa e o marido após o casamento e com fins exclusivamente de procriação. Portanto, se o ato sexual fosse praticado antes ou fora do casamento ou apenas como “prazer”, estes atos deveriam ser condenados.

<sup>88</sup> É um termo utilizado por Almeida (2009) em sua Dissertação de Mestrado para referir-se ao caráter atribuído às mulheres durante a Idade Média referente à sua sexualidade, já que a “castidade” deveria ser priorizada em detrimento da “luxúria” esta representando um dos pecados capitais e um ato imoral.

<sup>89</sup> No contexto do nosso trabalho e na compreensão que obtemos do *Decameron*, a diferença entre *amor* e *sexo* é feita a partir dos conceitos bíblicos atribuídos ao “amor”, a saber: “amor Ágape, Divino” e “amor Eros, Carnal”, este não devendo ser considerado como “pecado” (*Valores* religiosos), mas como uma das “leis da natureza”, ou seja, uma predisposição natural dos seres.

homens, padres, freiras enganam e utilizam todo o seu engenho [talento]. Um caso recorrente é **a mulher** que, não satisfeita com seu marido, **recorre ao sexo fora do casamento**. (ALMEIDA, 2009, p. 90).

A citação acima nos revela que esta característica, a ser identificada na heroína Peronella, representaria uma subversão à moral *trecentista*. Mas, ao mesmo tempo, podemos identificar a configuração da heroína como correspondente às leis da natureza.

Conforme diz Almeida (2009):

[...] as personagens femininas [das novelas contadas pela *brigata*] possuem amantes ou mantêm relações com criados, porque [isto] ressalta a força da natureza, a força do amor [amor Eros], que não se consegue reprimir. Apesar de ser enfaticamente recomendado que as mulheres se mantenham castas, honestas, se fossem, pelo menos, levadas a cometer algum ato pela fragilidade feminina, pela força do amor, elas mereceriam o perdão. Mas, se fossem movidas por interesses, por dinheiro, não poderiam ser perdoadas. Tinham de ser punidas. (ALMEIDA, 2009, p. 149).

Devemos ressaltar um aspecto relevante no *Decameron* que diz respeito à diferença entre as personagens da *brigata* e as personagens das novelas contadas pela *brigata*. Com isso, referindo-nos à *brigata*, podemos dizer que: “como todas personagens femininas [...] as personagens masculinas eram honestas e que o importante eram suas consciências.” (ALMEIDA, 2009, p. 221). Porém, não podemos deixar de assinalar que existe sim uma diferença quanto ao que se refere à configuração e ao conteúdo das histórias narradas pelas personagens mulheres e pelos personagens homens. Um exemplo disso, são as novelas narradas na *settima giornata* que tratam sobre *le beffe* das heroínas aos seus maridos. Podemos perceber através destas novelas que as “personagens narradoras” não fazem menção diretamente à sexualidade e ao ato sexual em suas narrativas, o que não ocorre com os “narradores personagens”, que descrevem metaforicamente o ato sexual nas suas novelas, como observamos no conto segundo desta jornada (a ser analisado no **tópico 2.2** deste capítulo).

Aqui cabe uma explicação quanto ao sentido empregado ao termo “honesto”, isto é, inapropriado, usado para qualificar os jovens da *brigata*. Conforme sugere Segre (2008)<sup>90</sup>:

Devemos acrescentar que no *Decameron* não há apenas a presença do “público interno passivo” – que são os dez jovens que se reúnem para contar histórias – uma vez que estes mesmos jovens frequentemente se encarregam de comentar os fatos narrados. Sobre este aspecto cabe ressaltar que tanto as personagens femininas quanto os personagens masculinos discutem sobre a temática retratada em cada *giornata*, seja

<sup>90</sup> SEGRE, Cesare. **Dai metodi ai testi**. Varianti, personaggi, narrazioni. Torino: Nino Aragno Editore, 2008.

valorizando ou criticando todo tipo de comportamento, característica esta que ocorre ao final de cada *novella* contada. (Tradução nossa)<sup>91</sup>.

Desta forma, a “honestidade” está relacionada à capacidade de discernimento sobre os mais variados assuntos. É o estar consciente para emitir uma dada opinião. O termo “divertimento” é utilizado neste contexto por Dioneo para justificar que o objetivo da *brigata* ao sair de Florença era o de fugir da epidemia da peste e buscar o *diletto*<sup>92</sup>. Cabe lembrar que o sentido do termo não se associa ao ato sexual, uma vez que entre os jovens da *brigata* não ocorre nenhum envolvimento sexual, já que eles primam pela *onestà*. Desta forma, o “divertimento” se refere a um novo olhar no enfrentamento das dificuldades.

Com isso, queremos chamar a atenção para os comentários surgidos ao final da *novella* narrada por Filostrato, onde ocorrem *divergências de opinião*<sup>93</sup> sobre o tema das novelas a serem narradas. Cada personagem narrador expõe sua opinião segundo os seus valores próprios, ou seja, suas consciências. Encerramos aqui a contextualização da obra *Decameron*, agora passamos à análise do conto no qual Peronella é a heroína com o intuito de analisá-la à luz do conceito lukacsiano de *maturidade* (o que será feito no **tópico 2.3**).

## 2.2 ANÁLISE DO CONTO BOCCACCIANO

### 2.2.1 Resumo do conto

O conto analisado é a estória narrada na segunda *novella* da *settima giornata* do *Decameron* que traz a heroína Peronella como uma heroína que consegue criar situações a seu favor no intuito de persuadir o marido após este ter voltado para casa no momento em que ela estava com o amante.

A estória se passa aos arredores da cidade de *Napoli*, atual sul da Itália, mais precisamente numa pacata rua chamada Avorio, onde a heroína e seu marido moram. Ele (pedreiro) e ela (costureira) viviam sob modestas condições financeiras. Os acontecimentos do conto giram em torno do momento em que o marido de Peronella volta do trabalho antes

<sup>91</sup> *Si aggiunga che nel Decameron non c'è sempre una specie di pubblico interno, dato che tutti i membri della brigata commentano di volta in volta le novelle. In questo caso si sottolinea appunto che le ragazze e i ragazzi hanno discusso a lungo sul racconto, ognuno dicendo la sua e ognuno criticando o lodando qualche comportamento.* (SEGRE, 2008, p. 288).

<sup>92</sup> *Diletto* é substantivo que quer dizer “gozo íntimo e suave; prazer inteiro”. ZINGARELLI. Nicola. Lo Zingarelli. Bologna: Zanichelli, 2006. CD-ROM.

<sup>93</sup> Como exemplo de *divergência de opinião* entre os personagens do *Decameron* podemos retomar o trecho do texto citado na página 68 desta Dissertação, onde Dioneo (rei da jornada VII) apresenta o tema que fará das novelas narradas durante o seu reinado, a saber: os “enganos” das esposas aos seus maridos.

do previsto e encontra a porta da casa trancada. A esposa a havia trancado para receber o amante após o marido ter saído de casa para trabalhar. A trama se desenrola então a partir destes acontecimentos: Peronella esconde o amante no tonel após perceber a chegada do marido e, depois, argumenta para este que Giannello (o amante) lá estava para comprar o tonel.

Preocupada com o motivo pelo qual o marido havia voltado para casa em um horário não habitual, Peronella decide então esconder o amante dentro do tonel de sua casa enquanto busca uma maneira de se livrar da má situação em que se encontra. Ao abrir a porta para o marido, a heroína se mostra indignada pelo fato de ele ter retornado cedo para casa. A partir deste argumento, utilizado pela heroína, podemos dizer que ela utiliza uma estratégia para se proteger contra uma possível desconfiança do marido. Ao longo do conto é possível identificar várias falas da personagem onde ela utiliza a ironia em seu discurso para fazer com que o marido aceite os seus argumentos. Sobre a ironia (figura de linguagem literária), podemos dizer que uma de suas funções dentro do texto literário é configurar-se como o modo de a personagem se exprimir, consistindo em dizer o contrário daquilo que se está pensando ou sentindo. Além disso, podemos dizer que existem algumas maneiras de configuração de uma personagem através do recurso irônico em uma narrativa. Levando-se em conta a construção de Peronella e sua configuração na estrutura do conto, podemos dizer que a heroína ou por pudor em relação a si própria ou com intenção depreciativa e sarcástica em relação ao marido e ao patriarcalismo do *trecento*, decide manter a sua infidelidade restrita a ela e ao amante.

Podemos identificar, por outro lado, que o marido da heroína parece não demonstrar qualquer desconfiança sobre as traições de sua esposa, pois ao contrário do que se poderia imaginar, o marido aceita todos os álibis dela e é justamente essa ingenuidade do marido que revelam:

- a) as situações engraçadas do conto; e
- b) o sarcasmo do narrador.

Utilizamos o termo sarcasmo para referir-nos ao sentido desta estória a partir da sua relação com os propósitos do tema da *settima giornata* do *Decameron*, que são *le beffe* que as esposas fazem a seus maridos.

Um aspecto importante a ser destacado diz respeito à caracterização dos personagens envolvidos na trama. Temos, pois, um triângulo amoroso (a esposa bela, jovem e destemida – Peronella; a ausência do nome do marido de Peronella, que é caracterizado como um homem

bom e trabalhador, porém bobo; e o amante belo, jovem, conquistador, porém, medroso – Giannello Scrignario).

A partir de agora buscaremos identificar cada um destes personagens do conto, dando ênfase à relação da heroína Peronella com o marido, o amante e a maneira pela qual ela enfrenta as situações que cria para se livrar da possível punição que teria, caso o marido descobrisse a sua infidelidade conjugal. Passamos então à caracterização dos personagens envolvidos na trama boccacciana.

### 2.2.2 Os personagens do conto

Agora caracterizamos a relação entre Peronella e o marido; e Peronella e o seu amante Giannello Scrignario, com o objetivo de identificar os elementos que compõem os aspectos físicos e psicológicos de cada um destes personagens, assim como a análise desta narrativa boccacciana.

#### 2.2.2.1 Peronella versus Giannello

Segundo afirma Branca (2009)<sup>94</sup>, “o nome Peronella era um nome feminino comum durante o *trecento* em Nápoles”, cidade onde os acontecimentos do conto se passam. (Tradução Nossa)<sup>95</sup>.

O narrador do conto inicia a estória da seguinte maneira: “Em Nápoles – a história é recente – um homem pobre casou-se com uma bonita e graciosa rapariga chamada Peronella.” (BOCCACCIO, 2008, p. 345)<sup>96</sup>. Podemos dizer, portanto, que a heroína e o seu marido viviam sob condições modestas, como podemos constatar na seguinte passagem do conto quando o narrador descreve que o marido “(...) tinha a profissão de pedreiro, ela fiava.” (BOCCACCIO, 2008, p. 345)<sup>97</sup>. O narrador ainda descreve a heroína como sendo “(...) uma jovem – que era, no entanto, de condição humilde –, [e que] enganou em três tempos o marido, a fim de se salvar de uma má situação.” (BOCCACCIO, 2008, p. 345)<sup>98</sup>. Desta forma,

<sup>94</sup> BRANCA, Vittore. **Boccaccio**. Decameron. V. 2. Milano: Mondadori, 2009.

<sup>95</sup> *Nome non infrequente nella Napoli del tempo: fra le bellezze napoletane della 'Caccia di Diana'* [outra obra de Boccaccio] *appare Peronella d'Arco*. (BRANCA, 2009, p. 1078).

<sup>96</sup> *Egli non è ancora guarì che in Napoli un povero uomo prese per moglie una bella e vaga giovinetta chiamata Peronella (...)*. (BOCCACCIO, 2009, p. 567).

<sup>97</sup> (...) *era muratore, e ella fillando, guadagnando assai sottilmente [miseramente], la lor vita reggevano come potevano il meglio*. (BOCCACCIO, 2009, p. 567).

<sup>98</sup> (...) *una giovinetta, quantunque di bassa condizione, quasi in un momento di tempo per salvezza di sé al marito facesse*. (BOCCACCIO, 2009, p. 566).

a partir da caracterização apresentada pelo narrador do conto, podemos perceber que a heroína se configura como uma personagem que cria estratégias para conseguir atingir os seus propósitos.

Assim que percebe a chegada imprevista do marido, a heroína diz para o amante que antes de tomar qualquer atitude buscará saber o motivo pelo qual o marido voltou cedo para casa. Vejamos o que diz a heroína:

Ai de mim, Giannel, estou morta. É o meu marido, maldito seja, que voltou. Que quererá isto dizer? Nunca vem a casa a esta hora. Talvez te tenha visto entrar. Paciência. Por amor de Deus mete-te naquele tonel. Eu vou abrir a porta. Logo se verá por que razão voltou ele para trás. (BOCCACCIO, 2008, p. 346).<sup>99</sup>

Percebemos, através desta fala de Peronella, no trecho citado acima, que a heroína sabe que caso o seu marido a encontrasse com um homem dentro de casa, sem uma justa razão, tal fato poderia causar uma tragédia. Além disso, como podemos observar a partir do uso de expressões que exaltam Deus, como os vocábulos *Iddio* e *Dio*, tanto pela heroína quanto pelo seu marido que o período no qual estes personagens se inserem revelam um ambiente religioso. No entanto, podemos perceber que a heroína apenas reproduz mecanicamente expressões que exaltam Deus<sup>100</sup>.

E o que podemos observar a partir da primeira fala de Peronella ao saber que o marido havia retornado para casa inesperadamente? A partir da caracterização da heroína, podemos destacar dois aspectos importantes: o primeiro diz respeito à expressão de desespero da heroína perante a situação na qual se encontra, o que indica que a heroína, a partir das expressões que utiliza, está inserida em um contexto religioso no qual prevalecem os *Valores* do catolicismo, porém os seus *valores* se configuram como uma oposição aos *Valores* religiosos, já que ela não cumpre, por exemplo, o princípio da fidelidade conjugal. O segundo aspecto se refere à projeção que ela faz antes de abrir a porta para o marido, sugerindo que cada atitude a ser tomada por ela dependerá da justificativa do marido para haver chegado em

---

<sup>99</sup> *Oimè! Giannel mio, io son morta, ché ecco il mio marito, che tristo il faccia Iddio, che ci tornò: e non so che questo si voglia dire, ché egli non ci tornò mai più a questa otta [ora]: forse che ti vide egli quando tu c'entrasti! Ma per l'amore di Dio, come che il fatto sia, entra in cotesto doglio che tu vedi costì, e io gli andrò a aprire, e veggiamo quello che questo vuol dire di tornare stamane così tosto a casa.* (BOCCACCIO, 2009, p. 567).

<sup>100</sup> Com relação à apropriação de alguns *Valores* religiosos pelos personagens do conto boccacciano podemos destacar três aspectos: o primeiro deles diz respeito à adoção de *Valores* religiosos através da assimilação (neste caso, o personagem coloca em prática os ensinamentos religiosos sem refletir sobre eles); o segundo se refere à convivência com estes *Valores* religiosos (neste caso, o personagem adota alguns valores que ele considera aceitáveis para ele); e, o terceiro, está relacionado à adaptação e a reprodução mecanicamente de tais *Valores* pelos personagens, como o fato de o personagem apenas evocar expressões que exaltam Deus, por exemplo.

casa antes do previsto. Ao ouvir a porta bater, a heroína pensa o seguinte: “(...) olha o meu marido, maldito seja, que voltou agora; e não sei o que isso quer dizer porque ele nunca voltou para casa a essa hora; talvez ele tenha te visto entrar! Vamos ver o que isto quer dizer.” (Tradução nossa)<sup>101</sup>.

Após abrir a porta para o marido, a heroína consegue justificar o que estaria fazendo o rapaz dentro de sua casa naquele momento. Peronella, então, diz ao marido que o tonel foi vendido ao homem que lá estava. Desta forma, podemos dizer que, ao mesmo tempo em que se vê diante de uma dificuldade, afinal de contas a heroína recebe o amante no lar doméstico (considerado pelos *Valores* religiosos do *trecento*, um ambiente sagrado), ela consegue agir rapidamente no sentido de impedir que se concretize a consequência de seus atos considerados pela moral eclesiástica imorais. Em outras palavras, estando a heroína na iminência de ter as ações descobertas, e, sabendo ela que pode sofrer as punições do marido e da sociedade, ela constrói um argumento que a mantém em consonância com os *Valores* desta sociedade.

Já com relação ao amante de Peronella, o jovem chama-se Giannello Scrignario e é caracterizado pelo narrador como um belo jovem e que, ao ver a heroína, se encanta pela sua beleza. O amante de Peronella também é caracterizado pelo narrador como um personagem medroso. Vejamos os trechos, citados a partir do texto no original em que o narrador descreve os elementos que caracterizam Giannello como sendo “um jovem galanteador que, ao ver Peronella, logo se apaixonou por ela e, de tanto insistir na corte, conseguiu obter dela o sim.” (Tradução nossa)<sup>102</sup>. Em outro momento, quando Giannello está escondido dentro do tonel a fim de não ser visto pelo marido, o narrador afirma que ele “estava atento a qualquer movimento do marido para proteger-se, caso fosse necessário fugir.” (Tradução nossa)<sup>103</sup>. Nesta passagem do texto o narrador sugere que o amante de Peronella receava sobre o que poderia acontecer-lhe caso o marido dela descobrisse a infidelidade da esposa e sua presença na casa deles.

---

<sup>101</sup> [...] *ecco il marito mio, che tristo il faccia Iddio, che ci tornò: e non so che questo si voglia dire, ché egli non ci tornò mai a questa otta[ora]: forse che ti vide egli quando tu c'entrasti! [...] veggiamo quello che questo vuol dire di tornare stamane così tosto a casa.* (BOCCACCIO, 2009, p. 567).

<sup>102</sup> [...] *un giovane de' leggiadri*<sup>102</sup>, veggendo un giorno questa Peronella e piacendogli molto, *s'innamorò di lei: e tanto in un modo e in uno altro la sollicitò, che con esso lei si dimesticò.* (BOCCACCIO, 2009, p. 567, grifo nosso).

<sup>103</sup> [...] *stava con gli orecchi levati per vedere se d'alcuna cosa gli bisognasse temere o provvedersi [...].* (BOCCACCIO, 2009, p. 569).

Após algumas tentativas em seduzir Peronella, a heroína então decide ceder às investidas de Giannello. O uso do verbo *dimesticare*<sup>104</sup> indica que ela também se apaixona por ele. Os dois decidem que para estar juntos deveriam marcar encontros e chegam à conclusão de que o local mais adequado seria na casa de Peronella, conforme diz o narrador:

A maneira como se encontravam era esta: como o marido se levantava todas as manhãs muito cedo, a fim de ir para o trabalho ou de o procurar, o conquistador andava por ali perto a ver quando ele saía. A rua onde o casal morava, que se chama Avorio, era muito solitária e por isso nada era mais fácil do que entrar então em casa. Tais precauções foram muitas vezes coroadas do maior êxito. (BOCCACCIO, 2008, p. 345)<sup>105</sup>

A sugestão de os encontros entre os dois amantes serem na própria casa de Peronella, a qual habitava em uma rua *molto solitaria*, parece ser a primeira ironia na configuração do conto. O narrador ressalta que tais encontros eram feitos todas as manhãs sempre que o ingênuo marido de Peronella saía para trabalhar. Citamos agora os trechos do conto onde aparecem as falas de Giannello. Primeiramente, citamos o que acontece após o marido de Peronella aproximar-se do tonel para intermediar a venda com o suposto comprador que lá estava. O amante, fingindo não saber da presença do marido, pergunta: “– Onde estás, boa mulher?” (BOCCACCIO, 2008, p. 347)<sup>106</sup>. Ao ver o marido de sua amante, Gianello pergunta-lhe: “– Mas quem és? Quero é falar com a senhora com quem tratei do assunto do tonel.” (BOCCACCIO, 2008, p. 347)<sup>107</sup>. Após verificar as condições do tonel e a possibilidade de comprá-lo, o amante diz ao marido: “– Pois bem, o tonel parece em bom estado, mas dir-se-ia que lhe puseram lá dentro porcaria de conserva. Está todo besuntado não sei de quê, mas de uma coisa tão seca que não consegui raspá-la com a unha. Não o levo antes de o limparem bem.” (BOCCACCIO, 2008, p. 347)<sup>108</sup>. Podemos perceber também que Giannello receia o que poderia acontecer-lhe se o marido da sua amante o visse em casa sem um motivo justificável, o que comprova a sua caracterização como um personagem medroso.

<sup>104</sup> *Dimesticarsi* é sinônimo de *affratellarsi, trattarsi da fratello, da uguale*. Ou seja, “tratar-se da mesma maneira.” (ZINGARELLI, Nicola. Lo Zingarelli. Bologna: Zanichelli, 2006. CD-ROM). No contexto do conto pode ser entendido como o fato de a heroína também ter-se apaixonado pelo amante.

<sup>105</sup> *E a potere essere insieme presero tra sé questo ordine: che, con ciò fosse cosa che il marito di lei si levasse ogni mattina per tempo per andare a lavorare o a trovar lavoro, che il giovane fosse in parte che uscir lo vedesse fuori; e essendo la contrada, che Avorio si chiama, molto solitaria dove stava, uscito lui, egli in casa di lei se n’entrasse: e così molte volte fecero.* (BOCCACCIO, 2009, p. 567, grifo nosso).

<sup>106</sup> *Dove se’, buona donna?* (BOCCACCIO, 2009, p. 569).

<sup>107</sup> *Qual se’ tu? Io vorrei la donna con la quale io feci il mercato di questo doglio.* (BOCCACCIO, 2009, p. 569).

<sup>108</sup> *Il doglio mi par ben saldo, ma egli mi pare che voi ci abbiate tenuta entro feccia, ché egli è tutto impastriccio di non so che cosa sì secca, che io non ne posso levar con l’unghie, e però io nol torrei se io nol vedessi prima netto.* (BOCCACCIO, 2009, p. 569-570).

Temos, pois, que os dois amantes não puderam desfrutar do “prazer/amor Eros”, pois o marido havia retornado cedo para casa. No entanto, mesmo com a presença do marido os dois criam uma situação na qual podem desfrutá-lo. Como afirma o narrador no início do conto, Giannello é um homem jovem, bonito e conquistador. Os encontros com a sua amante são feitos na casa da heroína e sempre na ausência do marido. Nestes encontros o amante conseguia, como diz o narrador, satisfazer o seu *giovanil desiderio*, sugerindo uma *vontade* advinda na natureza, tendo em vista a juventude de ambos. Desta forma, o narrador sugere um instinto natural no tratamento de questões relacionadas à sexualidade. Isto pode ser observado através da descrição que o narrador faz no trecho em que a esposa vai ajudar o marido na limpeza do tonel. O narrador diz que Peronella “parecia querer ver tudo o que o marido estava fazendo dentro do tonel, então colocou a cabeça para melhor vê-lo e um dos braços para dentro inclinando-se com as costas”. (Tradução nossa)<sup>109</sup>. Ocorre uma ambiguidade nesta ação de Peronella, pois ao mesmo tempo em que o marido limpa o tonel, o amante, por outro lado, busca satisfazê-la sexualmente.

Vejamos o trecho, a seguir, em que Peronella pede para que o marido limpe o tonel para que o amante possa comprá-lo. Assim diz o narrador:

[...] **Giannel** não satisfizera os seus desejos antes de o marido chegar. Vendo que seria difícil conseguir satisfazê-los, **aproveitou a ocasião que a Fortuna lhe dava. Encostando-se à mulher** que obstruía inteiramente a abertura do tonel, levou a bom termo o seu juvenil desejo, **tal como se pode ver**, nas vastas planícies, **os garanhões abrasados de amor assaltarem as éguas partas** [proveniente de Partia, país da antiguidade, situado a sudeste do Mar Cáspio]. Mais ou menos na altura em que teve plena satisfação, tudo estava limpo. Largou então a mulher, que levantou a cabeça, e o marido saiu do tonel. (BOCCACCIO, 2008, p. 347, grifo nosso)<sup>110</sup>.

Segundo Branca (2009), a analogia do ato sexual entre Peronella e o seu amante à cópula entre os animais (a exemplo dos cavalos e das éguas) refere-se a um *linguaggio sessualmente allusivo*. (BRANCA, 2009, p. 1079). No entanto, queremos ressaltar que esta posição sexual sugere uma ação praticada instintivamente pelos dois amantes, uma vez que a presença do marido e o local onde estavam não lhes permitiriam que fosse realizada de outra maneira. Desta forma, este trecho do conto também sugere que a sexualidade de Peronella e Giannello, diferentemente do que apregoam os *Valores* religiosos, advém de um instinto

<sup>109</sup> [...] *quasi veder volesse ciò che facesse, messo il capo per la bocca del doglio, che molto grande non era, e oltre a questo l'un de' bracci con tutta la spala [...]*. (BOCCACCIO, 2009, p. 570).

<sup>110</sup> [...] **Giannello**, il quale appieno non aveva quella mattina il suo desiderio ancor fornito quando il marito venne, veggendo che **come volea non potea**, s'argomentò di fornirlo come potesse; **e a lei** [Peronella] **accostatosi, che tutta chiusa teneva la bocca del doglio**, e in quella guisa che negli ampi campi **gli sfrenati cavalli e d'amor caldi le cavalle** [...] assaliscono, a effetto recò il giovanil desiderio; (BOCCACCIO, 2009, p. 570, grifo nosso).

natural, como uma das leis da natureza, sendo, portanto, um fato natural e não um pecado, um ato imoral. Outro aspecto que podemos destacar diz respeito ao comportamento da heroína durante o ato sexual com o seu amante que a configura não como um “objeto desejado”, mas sim como um “sujeito desejante”, já que ela comanda o ato sexual. Isto pode ser observado através do seguinte trecho do conto quando a heroína diz: “Raspa aqui e ali e aqui também.” (Tradução nossa)<sup>111</sup>. Como podemos perceber, no trecho citado, os direcionamentos de Peronella apresentam um duplo sentido. Por um lado, ela auxilia o marido na limpeza do tonel; e, por outro lado, ela também direciona o amante para que este a satisfaça sexualmente. Na passagem do conto em que é descrito o momento em que ocorre a limpeza do tonel pelo marido e a ação praticada entre os dois amantes, o narrador assim diz:

**Peronella, como que para vigiar o trabalho, meteu a cabeça na abertura do tonel, que era bastante estreita e também o braço até o ombro. [...] Assim ela estava, dando conselhos e guiando o trabalho.** Ora nessa manhã, Giannel não satisfizera os seus desejos antes de o marido chegar. (BOCCACCIO, 2008, p. 347, grifo nosso)<sup>112</sup>.

A descrição do momento que antecede o ato sexual entre Peronella e Giannello, feita pelo narrador, sugere que a heroína cria condições para a realização do ato, já que procura inspecionar a limpeza que marido faz no tonel. A posição do ato sexual entre a heroína e o amante como uma referência *agli sfrenati cavalli*, representa uma oposição aos *Valores* religiosos durante a Idade Média, que considerava imoral a prática de determinadas posições sexuais, por exemplo do sodomismo. No entanto, o que o narrador sugere é que o ato sexual é uma prática considerada compatível com as leis da natureza, tendo em vista a alusão a outros animais.

Com relação aos *Valores* sociais, queremos destacar o patriarcalismo, identificado através do discurso de Peronella que, como podemos observar, está restrita ao seu ambiente doméstico. A ação da heroína, no entanto, atrelada às suas práticas sugere uma subversão aos *Valores* deste patriarcalismo vigente, sobretudo, no *trecento*. Desta forma, temos, pois, que a configuração da heroína e o ambiente patriarcalista no qual ela se insere não se alinham, de modo que suas ações comprovam que ela subverte a função deste espaço tal como visto pelo patriarcalismo. Além disso, ao esconder o amante no tonel e tentar persuadir o marido sobre a

<sup>111</sup> *Radi quivi e quivi e anche colà.* (BOCCACCIO, 2009, p. 570).

<sup>112</sup> **E Peronella, quasi veder volesse ciò che facesse, messo il capo per la bocca del doglio, che molto grande non era,** e oltre a questo l'un de' bracci con tutta la spalla [...]. **E mentre che così stava e al marito insegnava e ricordava,** Gianello, il quale appieno non aveva mattina il suo desiderio fornito [...]. (BOCCACCIO, 2009, p. 570, grifo nosso).

sua “honestidade”<sup>113</sup>, a heroína demonstra ser uma personagem destemida, que consegue refletir e tomar decisões para o benefício próprio. No próximo subtópico apresentamos a relação entre Peronella e o seu marido.

### 2.2.2.2 Peronella versus o Marido

Agora apresentamos a relação entre a heroína e o seu marido, este caracterizado como um homem ingênuo. O narrador do conto intenciona contar o seguinte: “[...] como uma jovem – que era, no entanto, de condição humilde –, enganou em três tempos o marido, a fim de se salvar de uma má situação.” (BOCCACCIO, 2008, p. 345).<sup>114</sup> Temos, pois, que no diálogo com o marido, a esposa infiel se defende de supostas acusações, utilizando-se da ironia, para livrar-se da pena que lhe seria imposta caso o seu marido descobrisse sua infidelidade e a encontrasse com um amante dentro de casa. A heroína Peronella se configura como uma mulher de personalidade forte e que, embora não frequentasse o mundo, ou seja, estivesse restrita ao ambiente doméstico e ao seu espaço privado, sabia de muitos assuntos.

Verificamos o discurso irônico nas falas da heroína com o seu marido, o que sugere uma crítica aos papéis atribuídos à mulher e ao homem dentro do contexto de uma sociedade patriarcalista da Idade Média. Vejamos o trecho do conto em que isto pode ser observado. Trata-se do momento em que a heroína explica ao marido que havia vendido o tonel para Giannello:

**[...] tu, que és homem e andas por todos os lados, deverias saber mais sobre as coisas do mundo [...]; eu, que sou uma pobre mulher que nunca colocou a cara para fora da porta sei mais coisas do que pensas.** (Tradução Nossa, grifo nosso)<sup>115</sup>.

Nesta passagem do conto podemos observar um aspecto importante. Podemos dizer que o discurso da heroína sugere que ela também é capaz de realizar ações consideradas masculinas, como lidar com o dinheiro e negociar a compra e venda de objetos, por exemplo.

<sup>113</sup> Utilizamos o termo “honestidade” aqui para referir-nos ao fato de que, a partir das ideias utilizadas para a caracterização da heroína Peronella na nossa análise – a personagem boccacciana neste conto apresenta dois elementos que compõem a sua “interioridade”, a saber: ela, ao mesmo tempo em que desfruta do “divertimento” com Giannello, parece também não querer deixar de lado o marido, que representaria a figura de um protetor. Isto será discutido mais à frente no **tópico 2.3**.

<sup>114</sup> [...] *ciò che una giovinetta, quantunque di bassa condizione fosse, quasi in momento di tempo per salvezza di sé al marito facesse.* (BOCCACCIO, 2009, p. 566).

<sup>115</sup> [...] *tu, che se' uomo e vai attorno e dovresti sapere delle cose del mondo, hai venduto un doglio cinque gigliati, il quale io feminella che non fu' mai appena fuor dell'uscio, veggendo lo 'mpaccio che in casa ci dava, l'ho venduto sette a un buon uomo, il quale, come tu qui tornasti, v'entrò dentro per vedere se saldo fosse.* (BOCCACCIO, 2009, p. 569, grifo nosso).

Por outro lado, podemos observar também a ocorrência de um discurso irônico na fala da heroína quando ela afirma que mesmo não tendo uma *vida pública* consegue saber sobre as coisas do mundo, diferentemente do marido que parece desconhecê-las. O que podemos observar também é que a própria configuração da heroína ao criar argumentos que convencem o marido sugere a sua capacidade para adaptar-se às circunstâncias adversas, contribuindo assim para o bom êxito de suas ações, mesmo estando em uma aparente condição de submissão.

Vejamos agora o trecho no qual Peronella abre a porta para o marido, quando este volta do trabalho antes do previsto. Trata-se, pois, do primeiro diálogo entre os dois no qual o marido de Peronella, ao voltar cedo para casa, encontra a porta fechada e pensa o seguinte: “Oh Deus, louvado seja sempre, nasci pobre, mas ao menos o Senhor me presenteou com esta esposa jovem, boa e honesta! Veja como ela fechou a porta à chave assim que sai para que ninguém a incomodasse.” (Tradução nossa)<sup>116</sup>.

Após isto, Peronella abre a porta para o marido perguntando-lhe imediatamente:

Mas que novidade é esta de voltares assim para casa? Ao que vejo, não está hoje a fazer nada e voltas com as ferramentas na mão. Por este andar de que vamos nós viver? Onde encontraremos pão? Se julgas que te deixo pôr a minha saia e as minhas outras roupas no prego estás muito enganado. Dia e noite não faço senão fiar (tanto que já nem tenho carne à volta das unhas) para que ao menos haja azeite suficiente na candeia. Homem, todas as vizinhas se espantam: troçam de mim e de tudo o que eu faço, de tudo o que eu suporto. E tu voltas-me de braços caídos quando devias estar na obra. (BOCCACCIO, 2009, p. 346)<sup>117</sup>.

O marido de Peronella é caracterizado como um homem trabalhador, uma vez que ele sai todos os dias para trabalhar ou procurar um trabalho. Neste aspecto podemos definir o marido da heroína como o provedor do lar, enquanto ela permanece em casa realizando as atividades domésticas, fato este que configura o sistema de uma sociedade patriarcal no qual são segregados os papéis desempenhos por mulheres e homens. No tentanto, Peronella dribla as normas da chamada sociedade patriarcal quando comparamos sua fala ao contexto maior

<sup>116</sup> *O Iddio, lodato sai tu sempre, ché benché tu m'abbi fatto povero, almeno m'hai tu consolato di buona e d'onesta giovane di moglie!*” *Vedi come ella tosto serrò l'uscio dentro, come io ci usci', acciò che alcuna persona entrar non ci potesse che noia le desse.* (BOCCACCIO, 2009, p. 567).

<sup>117</sup> *Ora questa che novella è, che tu così tosto torni a casa stamane? Per quello che mi paia vedere, tu non vuogli oggi far nulla, ché io ti veggio tornare co' ferri tuoi in mano: e se tu fai così, di che viverem noi? onde avrem noi del pane? Credi tu che io sofferi che tu m'impegni la gonnelluccia e gli altri miei pannicelli, che non fo il dì e la notte altro che filare, tanto che la carne mi s'è spiccata dall'unghia, per potere almeno aver tanto olio, che n'arda la nostra lucerna? Marito, marito, egli non ci ha vicina che non se ne maravigli e che non facci beffe di me, di tanta fatica quanta è quella che io duro: e tu mi torni a casa colle mani spenzolate quando tu dovresti essere a lavorare.* (BOCCACCIO, 2009, p. 568).

do conto, já que ela fica em casa se divertindo com o amante. No trecho a seguir citamos o exemplo em que Peronella acusa estrategicamente o marido de não querer trabalhar e de não estar preocupado com ela. A heroína diz: “Mas que novidade é essa de voltar para casa assim tão cedo? Pelo que vejo não quer fazer nada hoje: e se continuar assim, nós vamos viver de que? Comeremos o que?” (Tradução nossa)<sup>118</sup>. O marido, por sua vez, responde à esposa da seguinte maneira:

Oh! Mulher, não te lamentes, por Deus! é verdade que eu fui trabalhar, mas aconteceu o que tu não sabes, como eu também não o sabia. Hoje é dia de São Galeão e não se trabalha, e por isso que eu voltei para casa a essa hora; mas eu pensei em uma solução e encontrei um modo para que nós tenhamos pão por mais de um mês, pois eu vendi o tonel a este senhor que tu vês agora, o qual tu sabes que nos dava muito incômodo; o vendi por 5 *gigliati* [moeda napolitana do século XIV]. (Tradução nossa)<sup>119</sup>.

Este trecho citado revela a ingenuidade do marido da heroína boccacciana. Mais adiante Peronella ironicamente lamenta o destino que tem. Vejamos o trecho do conto, quando ela diz: “[...] poderia ter-me casado com um jovem e não o quis, para estar junto deste que não pensa em mim.” (Tradução nossa)<sup>120</sup>. Podemos observar que Peronella, uma vez que conhece o caráter bom e ingênuo do marido, cria argumentos que a fazem obter êxito no convencimento do marido de que ela é uma mulher honesta segundo os *Valores* religiosos e sociais, já que a mesma afirma que é uma esposa fiel e que se mantém restrita à sua *vida privada*. Por isso, ela afirma ser uma “fêmea que nunca colocou o rosto fora de casa” (Tradução nossa)<sup>121</sup>. Por outro lado, podemos observar que a heroína boccacciana faz chantagem com o marido. Com isso, podemos dizer que a ironia surge da discrepância entre o que a heroína diz e o que ela faz, uma vez que o fato de ela estar sempre em casa empenhando-se com os afazeres domésticos e, consequentemente, enclausurada, não a impede, por exemplo, de cometer o adultério. Continuando com a chantagem ao marido, ela ainda pergunta: “Observe o quanto sofro, o quanto me esforço, tu achas que não faço outra coisa dia e noite senão costurar tanto que já nem tenho mais unha para que ao menos haja um

<sup>118</sup> *Ora questa novella è, che tu così tosto torni a casa stame? Per quello che mi paia vedere, tu non vuogli oggi far nulla, [...]: e se tu fai così, di che viverem noi? onde avrem noi del pane?* (BOCCACCIO, 2009, p. 568).

<sup>119</sup> *Deh! donna, non ti dar malinconia, per Dio! Egli è il vero che io andai per lavorare, ma egli mostra che tu nol sappi, come io medesimo nol sapeva. Egli è oggi la festa di santo Galeone e non si lavora, e per che mi sono tornato a questa ora a casa; ma io ho nondimeno proveduto e trovato modo che noi avremo del pane per più d'un mese, che io ho venduto a costui, che tu vedi qui con che, il doglio, il qual tu sai che già è cotanto ha tenuta la casa impacciata; e dammene cinque gigliati.* (BOCCACCIO, 2009, p. 568-9).

<sup>120</sup> *avrei potuto avere un giovane così da bene e nol volli, per venire a costui che non pensa cui egli s'ha menata a casa!* (BOCCACCIO, 2009, p. 568).

<sup>121</sup> *feminella che [...] mai appena fuori dell'uscio.* (BOCCACCIO, 2009, p. 569).

pouco de comida para nós?” (Tradução nossa)<sup>122</sup>. A pergunta que a heroína faz ao marido consiste em uma pergunta retórica para assim conseguir manter-se na sua posição cômoda de uma mulher que está adequada aos *Valores* vigentes na época.

Outro exemplo que podemos citar, chamando a questão para a configuração do conto, é feito a partir da identificação de um ambiente patriarcal. Quando Peronella justifica ao marido que já havia vendido o tonel a Giannello, ele diz para a heroína que havia chegado mais cedo porque era feriado de *santo Galione*, mas que, no entanto, havia conseguido dinheiro para o mês com a venda do tonel por *cinque gigliati*. Com isso, a heroína estrategicamente contra argumenta para o marido, afirmando o seguinte:

– Muito bem, é o cúmulo! Tu és homem, andas por aqui e por ali. Devias saber o preço das coisas. E vendeste o tonel por cinco florins! Eu sou uma pobre mulher e por assim dizer nunca saio, mas, por causa do aborrecimento que nos causava em casa, vendi-o por sete florins a um freguês. (BOCCACCIO, 2008, p. 346)<sup>123</sup>

A heroína é ainda caracterizada como uma personagem que apresenta a *vaidade*<sup>124</sup> e a *luxúria* como elementos também importantes na identificação de seus *valores* e *vontades*. Um exemplo disso é quando ela diz que, caso fosse de sua decisão, poderia ter o homem que quisesse. O trecho é o seguinte:

Se quisesse portar-me mal, achava forma para o meu pé. Não faltam por aqui **bonitos rapazes que me acham a seu gosto e que me querem bem. Já me ofereceram dinheiro ou roupas e jóias se eu as preferisse**. Mas não tenho disposição para isso porque a minha mãe educou-me de outra maneira. (BOCCACCIO, 2008, p. 346, grifo nosso)<sup>125</sup>.

No que se refere ainda à caracterização dos elementos que compõem a heroína Peronella, chamamos a atenção para o uso que ela faz de verbos no imperativo, o que sugere

<sup>122</sup> *Credi tu che io sofferei che tu m'impegno la gonnelluccia e gli altri miei pannicelli, che non fo il dì e la notte altro che filare, tanto che la carne mi s'è spiccata dall'unghia, per potere almeno aver tanto olio, che n'arda la nostra lucerna?* (BOCCACCIO, 2009, p. 568).

<sup>123</sup> *E tutto questo è del dolor mio: tu, che se' uomo e vai attorno e dovresti sapere delle cose del mondo, hai venduto un doglio cinque gigliatti, il quale io feminella che non fu' mai appena fuor dell'uscio, veggendo lo 'mpaccio che in casa ci dava [...].* (Boccaccio, 2009, p. 569).

<sup>124</sup> A *vaidade* e a *luxúria* são dois dos sete pecados capitais. Lembrando que tais “pecados” são considerados pela Igreja incompatíveis com a “moral cristã”. Ao considerarmos Peronella como uma personagem feminina *vaidosa* e *luxuriosa* queremos chamar a atenção para a oposição entre os seus *valores* e os *Valores* que a religião impunha aos seus seguidores (*Valores* estes que denominamos no nosso trabalho de “*Valores religiosos*”).

<sup>125</sup> [...] *se io volessi far male, io troverei ben con cui, ché egli ci son de' ben leggiadri [galanti, bellimbusti] che m'amano e voglionmi bene e hannomi mandato proferendo dimolti denari, o voglio io robe o gioie, né mai mel sofferse il cuore, per ciò che io non so figliuola di donna da ciò [...].* (BOCCACCIO, 2009, p. 568, grifo nosso).

sua caracterização como uma mulher que impõe a sua vontade perante o marido, fato este que se configura como uma subversão aos *Valores* da sociedade patriarcal no *trecento*.

A seguir, vejamos alguns exemplos. O primeiro a ser destacado é quando a heroína informa ao marido que o suposto comprador do tonel, Giannello, está inspecionando o objeto para poder comprá-lo. Então ela diz: “**Vá**, já que tu estás aqui, e **veja com ele os nossos negócios**.” (Tradução Nossa, grifo nosso)<sup>126</sup>. Além dos verbos *venire* e *vedere*, que estão no modo imperativo, que caracterizam a heroína como uma mulher que impõe suas decisões, queremos chamar a atenção para outro aspecto que contribui para a identificação de uma sociedade patriarcal retratada no conto boccacciano, que é a fala de Peronella, ao sugerir que o marido, por estar em casa, deveria tratar dos assuntos de interesse do casal, ou seja, a venda do tonel, ficando assim, implícito, que ele e não a esposa teria a autonomia para as decisões da casa. Ao mesmo tempo, queremos chamar a atenção para o fato de que isto se trata, mais uma vez, de uma estratégia da heroína para manter-se aparentemente como pertencente aos *Valores* do patriarcalismo.

Outro exemplo que queremos citar, sobre o uso de verbos no imperativo pela heroína, é o momento em que o marido de Peronella entra no tonel para limpá-lo. Neste momento, ela então o auxilia na limpeza, dizendo: “Limpa aqui e ali [...] Veja que falta mais um pouquinho.” (Tradução Nossa)<sup>127</sup>. Elencamos neste subtópico a apresentação da relação entre Peronella e o seu marido. Agora buscamos apresentar um resumo de cada um dos personagens.

### 2.2.2.3 Peronella versus Eles

Buscamos demonstrar que a heroína boccacciana, neste conto especificamente, apresenta traços de autoritarismo e de independência financeira e psicológica, traços estes que podem ser considerados subversivos a um ambiente patriarcalista. Desta forma, a caracterização da personagem Peronella é de aparente submissão ao seu marido, ou seja, à figura masculina representada no conto boccacciano, mas que, no entanto, consegue criar mecanismos que modificam a sua condição de oprimida. Em outras palavras, queremos discutir o fato de que, na verdade, a heroína boccacciana, para obter êxito em suas ações,

<sup>126</sup> *Vien sù tu, poscia che tu ci se', e vedi con lui insieme i fatti nostri*. (BOCCACCIO, 2009, p. 569, grifo nosso).

<sup>127</sup> *Radi quivi e quivi e anche colà [...] Vedine qui rimaso un micolino*. (BOCCACCIO, 2009, p. 570).

finge ser uma mulher submissa. Neste sentido, podemos destacar Peronella como uma heroína que subverte os *Valores* impostos pelo patriarcalismo.

Como observa Richa<sup>128</sup>, “a esfera de poder de decisão e a influência feminina estavam restritas quase que exclusivamente à casa, inclusive a possibilidade de realização da mulher ocorria majoritariamente através de seu marido e filhos.” (RICHA, 2011, p. 2). Desta forma, no que se referem aos *Valores* que a sociedade patriarcalista, a exemplo da *trecentista*, impunha às mulheres da época, podemos dizer que, na narrativa boccacciana, estes *Valores* são retratados inversamente, já que a heroína não apresenta, por exemplo, a passividade, a dependência financeira e psicológica (a emoção), no que resultariam, pois, na fidelidade, na castidade conjugal e na modéstia. Contrariamente a isto, podemos dizer que a heroína Peronella apresenta na sua configuração traços que se opõem a estes *Valores*, a saber: infidelidade conjugal, luxúria e independência.

Agora passamos à verificação dos conceitos lukacsianos à personagem Peronella, um dos objetivos da nossa pesquisa.

### 2.3 ANÁLISE DA HEROÍNA PERONELLA À LUZ DO CONCEITO DE *MATURIDADE*

Através do que podemos chamar de “ações egocêntricas” (ou seja, ações que a heroína realiza em benefício próprio), como o uso do discurso irônico, que ela utiliza ao persuadir o marido, podemos dizer que esta configuração da heroína realiza-se como uma maneira de ela conseguir adaptar-se ao seu *mundo exterior*.

Identificamos Peronella como uma heroína problemática. Afinal de contas existe, um *conflito* entre a sua *alma* e o *mundo exterior*, e logo ela se vê diante da *vontade* em contornar a situação na qual se encontra. Isto é feito a partir de sua atividade de reflexão e ação, pois ela imediatamente manda que o seu amante se esconda dentro do tonel, a fim de que seu marido não o veja. Antes de abrir a porta para o marido, Peronella já reflete sobre a maneira como irá contornar esta situação, ou seja, sobre os argumentos que utilizará para convencer seu marido.

A partir de agora caracterizamos os conceitos lukacsianos que caracterizam Peronella, a saber: a *alma* da heroína, assim como identificar os elementos que correspondem aos *valores* – que são as normas que a heroína adota para si; e as *vontades* – que são os sentimentos de realização de seu ideal, que é esconder do marido a sua infidelidade e as suas

---

<sup>128</sup> RICHA, Ana Lúcia. “As personagens femininas nos primeiros contos de Machado de Assis”. In: Disponível em: <[http://www.idelberavelar.com/abralic/txt\\_24.pdf](http://www.idelberavelar.com/abralic/txt_24.pdf)> Acesso em: 19 de jun. de 2011.

ações consideradas inapropriadas para a moral do *trecento*. Além disso, buscamos também a caracterização do *mundo exterior* que representa um entrave para que Peronella consiga concretizar o seu *demonismo*. Este *mundo exterior* presente no conto diz respeito aos *Valores* sociais e religiosos retratados na estória, como a retratação de alguns *Valores* da Igreja Católica e do sistema patriarcal do *trecento*.

Com o título do presente capítulo formulado a partir de uma pergunta, a saber: “Peronella: uma transgressão do patriarcalismo?”, queremos demonstrar que a heroína boccacciana consegue ultrapassar as barreiras impostas pelo patriarcalismo sem, contudo, promover um embate direto com o *mundo exterior*, que a impediria de obter êxito em suas ações, caso ela não tivesse a astúcia necessária para alcançar tal êxito.

A partir da discussão do que apresentamos no capítulo 1, podemos dizer que a heroína boccacciana inflige e viola as regras impostas a uma mulher que pertence ao *mundo exterior* caracterizado como patriarcal no século XIV. Mas, em que consiste a configuração de Peronella desta forma? Podemos considerar que a protagonista Peronella, sendo uma mulher que está inserida em um contexto social que marca a supremacia do homem como indivíduo na/da sociedade (o que pode ser constatado a partir do seu próprio discurso e da *vontade* que tem em esconder do marido o amante), consegue transgredir alguns comportamentos que esta sociedade lhe impõe, sobretudo no que concerne à sua sexualidade. Mas, ao mesmo tempo em que transgredir tais comportamentos, a heroína prefere abster-se de um confronto direto com o *mundo exterior*, o que é explicado a partir do que Lukács chama de “reconciliação do indivíduo problemático, guiado pelo ideal vivenciado, com a realidade social concreta.” (LUKÁSC, 2009, p. 138). Desta forma, temos que, segundo a teoria de Lukács, o herói buscará a sua adaptação ao *mundo exterior*, mesmo conseguindo colocar em prática o seu ideal. Isto acontece porque a liberdade que o indivíduo tem, dentro de um “mundo” que o impede de concretizar suas ações em vista ao seu ideal, é quimérica.

E o que poderíamos apreender do que Lukács chama de “reconciliação”? Ora, poderemos perceber ao longo deste subtópico que a heroína age de acordo com os seus *valores*, embora estes mesmos *valores* e princípios vão de encontro aos *Valores* religiosos e sociais, percebemos que ela consegue adaptar-se a esse *mundo exterior*.

No **subtópico 2.3.2** estabelecemos os critérios para identificar o *mundo exterior* do segundo conto da sétima jornada do *Decameron*. Mais à frente tratamos destas e de outras questões na configuração da heroína Peronella a partir dos conceitos lukacsianos de *alma*, *mundo exterior* e reconciliação entre *alma* e *mundo exterior*. Agora, passamos a caracterizar

os seguintes elementos da heroína boccacciana: a *alma*/"primeira natureza" e o *mundo exterior*/"segunda natureza" de Peronella.

### 2.3.1 A alma de Peronella

No primeiro capítulo da nossa Dissertação, especificamente no **tópico 1.3**, apresentamos os conceitos lukacsianos de *alma* e *mundo exterior*. Estes conceitos servem para a identificação dos tipos de personagem idealizados por Lukács. Recordando então o que discutimos antes, podemos dizer que a *alma* do personagem representa os ideais do herói que são incompatíveis com o *mundo exterior* deste herói. Estabelecemos também alguns critérios utilizados para identificar a *alma* que representam os seus *valores* – estes representando os princípios aceitos pelo personagem; e as suas *vontades* – estas representando os sentimentos e desejos que o personagem apresenta no intuito de realizar os seus ideais. Neste sentido, destacamos a configuração na estrutura do conto boccacciano a retratação de dois aspectos relacionados aos *Valores* religiosos e aos *Valores* sociais. Estes *Valores* representam a religião católica e o patriarcalismo, respectivamente. No caso do conto boccacciano, especificamente, temos o período que compreende a Igreja Católica durante a Idade Média e o patriarcalismo do *trecento*.

Ao caracterizar Peronella, no tópico anterior deste capítulo (**subtópico 2.2.2**), destacamos que a heroína apresenta características consideradas imorais, segundo os *Valores* da sociedade *trecentista*. A partir da configuração da heroína, podemos dizer que as características que compõem a *alma* de Peronella dizem respeito, sobretudo, à sua sexualidade que se realiza através da sua infidelidade. Ela é uma personagem que pode ser caracterizada não como um "objeto desejado", mas sim como um "sujeito desejante", já que ela direciona, por exemplo, o ato sexual com o amante enquanto o marido está dentro do tonel (descrição apresentada no **subtópico 2.2.2.2**).

Ao considerarmos que muitas mulheres, nos séculos XIV e XIX, sempre viveram uma situação de submissão perante os homens, situação esta, inclusive, imposta por leis que as impediam de tomar decisões e de terem uma *vida pública*, devendo elas, por sua vez, se dedicarem apenas à *vida privada*, temos que este aspecto representava uma atribuição imposta à mulher do *trecento*, que tinha o casamento e a maternidade como *estereótipos* atribuídos à mulher. Em outras palavras, a mulher deveria viver sob a tutela do homem (pai, marido, filho), necessitando dele para tomar decisões, já que ela era considerada incapaz de tomar

suas próprias decisões, era um sujeito sem *esclarecimento*<sup>129</sup>, portanto, inapta para à *vida pública*.

Com relação à sexualidade durante a Idade Média, conforme estabelecia a Igreja Católica, cabe ressaltar que tanto para a mulher quanto para o homem, o ato sexual deveria ter como única função a reprodução e não o prazer. Mas o que representa, então, a configuração da heroína Peronella como uma personagem feminina que toma decisões e que possui uma sexualidade aflorada? Antes de discutirmos esta e outras questões, passamos agora a identificar os elementos que caracterizam a *alma* da heroína.

O narrador afirma logo no início da estória que Peronella não cede imediatamente às investidas de Giannello Scignario, o seu amante. Isto sugere que a heroína vê-se tentada a iniciar um caso extraconjugal, mas a princípio adia esta decisão. O motivo pelo qual a heroína não aceita imediatamente o encontro com o amante pode ser justificado por dois motivos:

- 1) ou pelo fato de saber que tal decisão poderia trazer-lhe conseqüências drásticas para a sua vida, já que ela é uma mulher casada;
- 2) ou porque o amante – recordemos que Peronella vive sob condições modestas – não apresenta os “dotes” econômicos adequados para proporcionar-lhe uma situação social mais favorável.

Como vimos, Peronella é uma mulher preocupada com a vaidade e as aparências, portanto esta característica da heroína se opõe aos *Valores* religiosos que apregoam a modéstia como uma condição para a “salvação”. Além disso, há *Valores* religiosos que se referem à sexualidade e ao casamento que, por exemplo, defendem a castidade e a fidelidade, práticas contrárias à configuração da heroína bocacciana. Desta forma, a heroína, por sua vez, se configura inversamente aos *Valores* religiosos do *trecento* como uma mulher que tem desejos sexuais aflorados, ou seja, apresenta o “amor Eros”, que é o amor carnal junto ao seu amante.

Com isso, neste conto boccacciano, podemos caracterizar a *alma* da heroína da seguinte forma: uma mulher casada que recebe o amante na própria casa, estando ela inserida em um ambiente patriarcal onde predominam alguns *Valores* religiosos e sociais que a relegam à condição de um sujeito inferior. Sendo assim, podemos dizer que a heroína apresenta na composição de sua *alma* elementos que se relacionam à sua sexualidade, os quais irão se contrapor diretamente ao *mundo exterior*. Encerramos aqui a apresentação das

---

<sup>129</sup> KANT, Immanuel. **Resposta à pergunta: Que é *esclarecimento*?** Textos Seletos. Tradução Floriano de Sousa Fernandes. 3 ed. Editora Vozes: Petrópolis, RJ. 2005.

características que nos serviram para identificar a *alma* da heroína Peronella. Agora apresentamos a caracterização do *mundo exterior* identificado no conto.

### 2.3.2 O mundo exterior de Peronella

A caracterização do *mundo exterior* do conto boccacciano revela que se trata de um ambiente no qual existe a submissão da mulher em relação ao homem. Este, sendo considerado o mais forte, deveria, portanto, exercer a autoridade.

Os critérios que nos servem para caracterizar o *mundo exterior* no segundo conto da *settima giornata* do *Decameron* são os seguintes: *Valores* que, como vimos ao longo deste capítulo 2, se referem ao âmbito religioso católico e social (inserido em um ambiente patriarcal do século XIV); e *estereótipos* que são os comportamentos pré-estabelecidos socialmente a determinados grupos da referida época.

A partir dos fatos narrados no conto, podemos dizer que Peronella tem consciência de que o seu comportamento (ou seja, a sua *vontade*) se opõe ao *estereótipo* do *mundo exterior*, uma vez que neste o adultério é considerado um pecado. Outro fator importante a ser ressaltado é o fato de Peronella restringir suas ações ao ambiente doméstico, ou seja, à sua casa. Ora, como podemos observar, a heroína boccacciana não extrapola os limites do espaço doméstico, uma vez que o desenrolar da narrativa se dá exclusivamente em sua casa, fato este que corrobora a tese de que a narrativa retrata um ambiente patriarcal. No entanto, mesmo mantendo-se apenas na *vida privada*, a heroína subverte a ordem imposta pelo patriarcalismo, o que pode ser entendido como uma denúncia a este sistema que desfavorece a mulher.

Podemos observar que alguns aspectos do patriarcalismo são identificados no discurso da heroína que ironiza a diferença entre os sexos, sugerindo, pois, que as mulheres, embora estivessem restritas ao ambiente doméstico, têm capacidades iguais às dos homens para exercerem qualquer tipo de atividade, inclusive na *vida pública*, como a compra e venda de produtos. A própria configuração desta personagem revela que ela também é a provedora do lar, tal como o marido, já que ela é costureira. Neste aspecto destacamos o papel social destinado à mulher retratado no *Decameron* que não lhe permitia, por exemplo, tomar decisões. No entanto, como vimos, a heroína toma decisões e demonstra ser uma personagem que também age.

O que representa a heroína encontrar-se com o seu amante dentro do espaço doméstico (*vida privada*)? Ora, a configuração da estória boccacciana sugere que o narrador estaria

denunciando a segregação feita entre a *vida privada* e a *vida pública* como sendo, respectivamente, pertencentes à heroína e ao marido. Historicamente, muitas mulheres durante o século XIV estavam restritas ao ambiente doméstico, dedicando-se apenas ao casamento e à maternidade. O cuidado com os afazeres da casa, com o marido e com os filhos deveria, portanto, fazer parte de suas únicas preocupações. Qualquer comportamento que se opusesse a estas características seria considerado condenável pelo *mundo exterior* da heroína Peronella.

Elencamos aqui alguns elementos para a caracterização da *alma* da personagem boccacciana, sobretudo no que se refere à sexualidade sob um ponto de vista religioso e social. Com isso, podemos observar que existe uma incompatibilidade entre a *alma* e o *mundo exterior* da heroína Peronella, o que resulta, pois, em um *conflito* para a protagonista da narrativa. No subtópico seguinte, buscaremos identificar, a partir do que foi apresentado nos tópicos anteriores, de que maneira a heroína boccacciana neste conto específico consegue a reconciliação com esse *mundo exterior*.

### 2.3.3 Peronella e a resolução do seu conflito

A partir da caracterização da *alma* de Peronella e do *mundo exterior* retratado no conto boccacciano, a seguinte pergunta pode ser feita: a heroína consegue a reconciliação com esse *mundo exterior*, ou seja, ela se adapta ao *conflito* vivenciado por ela? De que maneira isso ocorre? Buscamos responder a estas perguntas ao longo deste subtópico.

Podemos dizer que a heroína boccacciana Peronella é construtora de seu próprio destino, pois ela possui certa liberdade para colocar em ação o seu *demonismo*. Para tanto, ela precisa utilizar algumas estratégias para adaptar-se ao *mundo exterior* que quer aniquilar a sua *alma*. Desta forma, podemos dizer que ela se adapta ao mundo hostil que a impediria de concretizar as suas *vontades*. A maneira que Peronella encontra para se reconciliar com esse *mundo exterior* é através do uso de algumas estratégias que lhe possibilite pôr em prática as suas *vontades*. Desta forma, temos que a heroína busca persuadir o marido sobre o seu ponto de vista, evitando assim que as suas ações, incompatíveis com o *mundo exterior*, sejam descobertas. Sendo assim, ela utiliza a chantagem e um discurso irônico como forma de esconder os seus atos e opiniões, sem deixar de agir em conformidade com os seus *valores*, a exemplo dos desejos sexuais. A heroína em seu discurso repudia, estrategicamente, o fato de outras mulheres terem amantes e condena, de modo irônico, tal comportamento. Por isso,

podemos considerar que esta atitude de Peronella a enquadra no terceiro tipo de personagem lukacsiano, já que ela consegue se adaptar ao *mundo exterior* através da astúcia e do uso do discurso irônico no qual ela expõe uma opinião que satisfaz aos *Valores* e *estereótipos* religiosos e sociais que estão inseridos em um ambiente patriarcal *trecentista*. Nesta perspectiva, a heroína consegue manter-se, embora aparentemente, em harmonia com o *mundo exterior*, porém concretizando a sua *alma*. Observamos que esta discrepância entre o dizer e o fazer da heroína resulta da totalidade do texto que é construído para denunciar o sistema patriarcal e religioso ilustrado na narrativa.

Com relação aos *Valores* religiosos retratados na narrativa e à identificação dos personagens do conto, podemos observar três possibilidades na relação entre os personagens e estes *Valores*. A primeira delas ocorre quando o personagem possui *Valores* religiosos através da assimilação, colocando-os em prática; na segunda, o personagem apenas convive com estes *Valores* religiosos; e, na terceira possibilidade o personagem se adapta aos *Valores* religiosos e os reproduz mecanicamente. Estas possibilidades, no entanto, não se excluem, ou seja, não são estanques. E a consequência disso são as contradições dos personagens, no caso específico da heroína. Porém, estas contradições aparentes servem para mantê-la no *mundo exterior*, ou seja, em uma posição cômoda para ela.

A partir do que apresentamos no **tópico 2.2.2**, podemos caracterizar o *mundo exterior* do conto boccacciano como um ambiente que apresenta dois aspectos:

- 1) *Valores* religiosos, pois os personagens utilizam expressões que referenciam a religião católica; e
- 2) *Valores* de uma sociedade patriarcalista, já que a heroína “repudia”, através de um discurso reprovador, a traição de outras esposas e ironiza ao dizer que sabe tratar de assuntos tipicamente masculinos, como a negociação de compra e venda de objetos (a exemplo, do tonel que está na sua casa).

Para o primeiro aspecto, a exemplo dos *Valores* religiosos retratados no conto, podemos citar o momento em que o marido da heroína retorna para casa e encontra a porta fechada a chave. Ele, demonstrando resignação pela vida que tem, se configura como um personagem que possui alguns *Valores* religiosos através da assimilação, já que tudo para ele é obra de um Ser superior. O marido de Peronella, embora se lamente pela vida modesta que possui, agradece a Deus pelo fato de ter se casado com uma mulher honesta.

A heroína, por sua vez, se dirige ao marido colocando-se sempre na posição de vítima e de mal compreendida, o que resulta em uma estratégia para conseguir obter êxito nas suas

ações, ou seja, ela consegue convencer o marido através de seus argumentos e de sua chantagem. Desta forma, podemos dizer que a heroína boccacciana neste conto, mesmo estando isolada em sua casa, no seu ambiente doméstico, consegue sobressair das imposições do patriarcalismo no qual ela está inserida. Portanto, podemos dizer que ela busca adaptar-se aos *Valores* religiosos que fazem parte de seu *mundo exterior*, convivendo assim com tais *Valores*, porém sem colocá-los privadamente em prática. A utilização de expressões que referenciam Deus sugere que os personagens também reproduzem mecanicamente os *Valores* religiosos, sobretudo a heroína.

A personagem tem consciência do papel que a sociedade patriarcalista lhe atribui, porém, pelo que podemos perceber através de suas ações, ela não segue os padrões femininos preconizados pelo patriarcalismo do *trecento*, a saber: a maternidade, a fidelidade e a castidade. Ao mesmo tempo em que Peronella “quer”, ela tem consciência de que “não pode”, disto resulta então o seu *conflito* (conceito lukacsiano), que ela busca solucionar através da sua astúcia, ou seja, da omissão de informações sobre os fatos ao marido, abstando-se de expor publicamente as suas *vontades* e os seus *valores*. Realizando estas ações, portanto, podemos perceber que a heroína consegue concretizar os seus anseios, enfrentando indiretamente o *mundo exterior* que poderia aniquilar o seu “demonismo”. Desta forma, fica evidente que a heroína, ao tomar estas atitudes, consegue adaptar-se a esse mundo hostil sem ferir os seus princípios.

Acreditamos reunir aqui alguns componentes para a análise da heroína Peronella à luz do conceito lukacsiano de *maturidade*. O objetivo deste capítulo foi a análise do segundo conto narrado na *settima giornata* do *Decameron* de Giovanni Boccaccio que apresenta Peronella como a heroína do conto. Nesta análise tivemos como foco principal a verificação do conceito lukacsiano de *maturidade* – correspondente ao terceiro tipo de personagem – com a identificação do *conflito* entre a *alma* e o *mundo exterior* da protagonista.

Desta forma, conseguimos demonstrar que a heroína boccacciana, neste conto, consegue dissimular o seu *demonismo* como forma de reconciliar-se com a “exterioridade” de um mundo que para ela é hostil e que não lhe permitiria concretizar os seus objetivos, caso ela não criasse estratégias para adaptar-se a ele. Porém, vimos que Peronella cria condições para sobrepor-se, mesmo que indiretamente, diante da hostilidade que é o *mundo exterior* caracterizado como patriarcal e que apresenta uma moral eclesiástica *trecentista*. Além disso, identificamos a heroína boccacciana como uma personagem feminina que “luta silenciosamente” pelos seus ideais através do uso da ironia em seus discursos, o que torna a

sua configuração, portanto, compatível com o conceito de personagem idealizado por Georg Lukács. Embora ela tenha consciência de que o *mundo exterior* jamais corresponderá aos seus anseios, ela, através da atividade reflexiva, percebe que é possível mesmo assim realizar os seus anseios adaptando-se a este mundo.

## CAPÍTULO 3

### SINHÁ RITA: RELAÇÕES DE PODER

Este capítulo tem como objetivo a análise do conto machadiano *O caso da vara*, buscando verificar a aplicabilidade do conceito de *maturidade*, correspondente ao terceiro tipo de personagem proposto por Lukács. Para isto, o capítulo é apresentado da seguinte maneira: contextualizamos o conto de Machado de Assis (**tópico 3.1**), no qual fazemos o resumo do conto e apresentamos os personagens (Damião, Sinhá Rita, João Carneiro e Lucrecia) que compõem o conto; depois, fazemos a análise do conto machadiano à luz da tipologia lukacsiana (**tópico 3.2**), buscando identificar o *mundo exterior* em *O caso da vara* e as relações de poder identificadas entre os personagens do conto; no **tópico 3.3** analisamos a heroína Sinhá Rita, buscando identificar a *alma* e o *mundo exterior* da heroína machadiana; e, por último, de que maneira ela resolve o seu *conflito* com o *mundo exterior*.

#### 3.1 CONTEXTUALIZAÇÃO DO CONTO MACHADIANO

##### 3.1.1 Resumo do conto *O caso da vara*

O conto machadiano narra, em terceira pessoa, a estória de um seminarista que foge do seminário, onde havia sido colocado contra sua vontade pelo pai. Ao fugir de lá, Damião (o seminarista) vai em busca de alguém para ajudá-lo a resolver esta situação, pois, a princípio, ele não sabe o que fazer, ou seja, ele não sabe naquele momento como evitar que seu pai o castigue por ele não querer seguir a carreira eclesiástica. O rapaz, então, decide recorrer a Sinhá Rita para que esta o convença a ir falar com o pai de Damião e tentar fazê-lo desistir da ideia de tornar o filho padre. João Carneiro, que é padrinho de Damião, é quem o leva ao seminário, a pedido de seu compadre. O eixo central do conto gira em torno de duas expectativas: a primeira é a de saber se Damião vai ou não conseguir a ajuda de Sinhá Rita para não voltar ao seminário; e a segunda para saber se essa ajuda terá êxito ou não.

A ausência da mãe do seminarista na estória construída pelo narrador sugere, implicitamente, que a sociedade patriarcal do século XIX compunha os ideais e *Valores* dos quais a mulher estava excluída, pelo menos na esfera pública, das decisões que formavam

parte do seu dia-a-dia. No entanto, chamamos a atenção para a configuração da heroína Sinhá Rita dentro da narrativa machadiana, uma vez que ela preenche o espaço ausente da mãe de Damião.

### 3.1.2 Os personagens do conto

Antes de iniciar a análise, propriamente dita, do conto *O caso da vara* à luz da tipologia lukacsiana, é importante esclarecer um ponto essencial que irá fundamentar a análise aqui desenvolvida: estamos falando das relações de poder que colocam de um lado “os mais fortes”, ou seja, aqueles que “podem”, e, do outro lado “os mais fracos”, ou seja, aqueles que “não podem”. No conto machadiano, “poder” é igual a relações de mobilidade.

Desta forma, podemos dizer que a autoridade se caracteriza pela imposição e ações de determinadas pessoas sobre outras, devendo, pois, estas se submeterem às decisões daquelas, dado o grau de hierarquia existente entre elas. Quando falamos em grau de hierarquia nas relações entre pessoas, estamos nos referindo às diferentes esferas da sociedade, a saber: pais e filhos (familiar), chefes e subordinados (empresarial), ricos e pobres (social) etc.

Em *O caso da vara*, podemos identificar algumas destas relações. Como observa Villaça, é possível dizer que, neste conto de Machado de Assis:

Pai e filho, padrinho e afilhado, um jovem e sua postiça ‘madrinha’, a mulher dominadora e o amante subserviente – **constituem todos um elenco de forças e fraquezas que compõem**, sem que o leitor dê imediatamente por isso, **um microssistema de poder muito sugestivo**, que não tardará a ganhar foros de alta expansão. No centro de tudo estão necessidades, obrigações e favores de vária espécie, que regem os movimentos. (VILLAÇA, 2006, p. 25, grifo nosso)<sup>130</sup>.

Tomando como exemplo os personagens deste conto, verificamos que Damião é filho e afilhado (o que o coloca no dever de obedecer a seu pai e padrinho); já seu padrinho João Carneiro impõe sua autoridade ao seminarista e, ao mesmo tempo, se submete à autoridade de sua amante Sinhá Rita; esta, no entanto, procura sempre exercer a sua autoridade, seja diante do amante, seja para com suas criadas, principalmente Lucrécia. De modo que todos os personagens do conto, a exceção de Lucrécia, se utilizam de estratégias para atingir seus

<sup>130</sup> VILLAÇA, Alcides. **Querer, poder, precisar**: ‘O caso da vara’. In: “Teresa revista brasileira de literatura”. São Paulo: Editora 34, 2006. p. 17-30.

interesses próprios, até o ponto de mudar completamente de opinião de um instante a outro, seja por qual motivo for, por exemplo:

- a) ou por um simples capricho, como ocorre com Sinhá Rita quando diz que não se mete em negócios da família de Damião que “mal conhece” (ASSIS, 1996, p. 60)<sup>131</sup>, porém, ao sentir-se contrariada, muda imediatamente de opinião;
- b) ou porque realmente tem outros propósitos para sua vida, como podemos observar nas atitudes de Damião –, pois a este não lhe agrada a vida de padre, e sim “(...) o palavrear das moças (...) tão mundanos, tão alheios à Teologia e ao Latim (...)” (ASSIS, 1996, p. 62) –, sendo capaz, inclusive, de entregar a vara a Sinhá Rita para que esta castigue Lucrecia, uma menina indefesa, caso isso contribua para que a mulher o ajude;
- c) ou, simplesmente, porque estas pessoas não querem deixar de desfrutar dos privilégios que essas “boas relações” lhes trazem, como é o caso de João Carneiro, já que estava “entre um puxar de forças opostas”: de um lado, a amante e, de outro, o compadre.

Sobre isto o narrador escreve, ao relatar o momento em que a mulher manda João Carneiro dizer ao pai de Damião que ele não volta mais para o seminário:

João Carneiro não se animava a sair, nem podia ficar. Estava entre um puxar de forças opostas. Não lhe importava, em suma, que o rapaz acabasse clérigo, advogado ou médico, ou outra qualquer cousa, vadio que fosse; mas o pior é que lhe cometiam uma luta ingente com os sentimentos mais íntimos do compadre, sem certeza do resultado; e, se este fosse negativo, outra luta com Sinhá Rita, cuja última palavra era ameaçadora: “digo-lhe que ele não volta”. (ASSIS, 1996, p. 61).

Como veremos nos próximos tópicos, os personagens Damião, Sinhá Rita e João Carneiro, conseguem de alguma maneira criar meios para atingir seus objetivos ou exercer influência perante outros. A exceção quanto à influência cabe a Lucrecia que, devido a sua condição social, não consegue participar do “jogo de forças” que prevalecia na narrativa machadiana. E qual o sentido que essa diferenciação pode suscitar no entendimento da “lógica interna da narrativa”? É o que passamos a discutir a partir de agora: as relações de poder existentes entre os personagens do conto citados acima.

---

<sup>131</sup> ASSIS, Machado de. O caso da vara. In: ASSIS, Machado de. **Contos**. São Paulo: Ática, 1996. p. 59-64.

## 3.2 ANÁLISE DO CONTO

### 3.2.1 *Relações de poder*

Neste subtópico objetivamos discutir algumas questões relacionadas à configuração do conto machadiano, sobretudo no que concerne às relações de poder estabelecidas entre os personagens desta narrativa. Para isto, apresentamos o conceito de poder que apreendemos em *O caso da vara*.

Caberia aqui uma explicação a respeito do sentido que empregamos do termo “poder” na nossa Dissertação. Entendemos o “poder” como sendo a força ou a autoridade sobre algo ou alguém. Desta forma, podemos entender a pessoa detentora de poder como sendo aquela que tem a capacidade de influência sobre outrem. Como assinala Foucault, “(...) todas as formas (...) de repressão, que são múltiplas, se totalizam facilmente do ponto de vista do poder: a repressão racista contra os imigrados, a repressão nas fábricas (...)”. (FOUCAULT, 2006, p. 74)<sup>132</sup>. Em outras palavras, podemos identificar na narrativa machadiana a configuração da opressão nas relações sociais em suas diversas modalidades, como os cidadãos livres *versus* escravos e, ainda, homens *versus* mulheres.

A partir da configuração da heroína Sinhá Rita, por exemplo, temos que esta personagem busca exercer a sua autoridade diante de outros dois personagens do conto, a saber: a sua criada Lucrécia e o seu amante João Carneiro. Além disso, podemos observar que ocorre uma diferença no exercício desta autoridade, ou seja, do poder que a heroína exerce para com estes dois. A autoridade que Sinhá Rita impõe a Lucrécia e João Carneiro apresenta um grau de diferenciação devido à relação existente entre a heroína e Lucrécia, por um lado; e entre a heroína e João Carneiro, por outro lado. Isto pode ser observado através do tratamento que ela dá à sua criada, utilizando-se sempre de expressões impositivas e agressivas, com o uso de verbos no imperativo que sugerem um tom de voz agressivo. Já com o seu amante, embora ela também utilize verbos no imperativo, podemos observar que a heroína, para obter melhor êxito com o seu amante, busca tratá-lo também com expressões de afeto. Como exemplo disso, podemos citar o momento em que ela escreve uma carta endereçada a seu amante como forma de pressioná-lo a ajudar Damião, dizendo o seguinte: “**Joãozinho**, ou você salva o moço, ou nunca mais nos vemos.” (ASSIS, 1996, 62, grifo nosso). Este aspecto sugere que Sinhá Rita exerce o seu “poder” buscando adaptar-se às circunstâncias e, assim,

---

<sup>132</sup> FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2006.

alcançar os seus objetivos. O mesmo ocorre com Damião e João Carneiro que, embora sejam identificados a princípio como pertencentes ao lado mais “fraco”, uma vez que estão submissos ao pai e à amante, respectivamente, dispõem de instrumentos para mudar a sua trajetória na narrativa. Damião, por exemplo, que é obrigado pelo pai a entrar no seminário, consegue fugir de lá para então tentar obter o apoio de Sinhá Rita; Lucrécia, diferentemente do seminarista, não consegue “fugir” da opressão à qual está submetida, já que não obtém êxito na tentativa de ter a ajuda de Damião. Isto podemos observar na última passagem do conto, no momento em que o seminarista decide entregar a vara à heroína. Vejamos o seguinte trecho:

**- Sr. Damião, dê-me aquela vara, faz favor?**

Damião ficou frio...Cruel instante! Uma nuvem passou-lhe pelos olhos. Sim, tinha jurado apadrinhar a pequena, que por causa dele, atrasara o trabalho...

**- Dê-me a vara, Sr. Damião!**

Damião chegou a caminhar na direção da marquesa. A negrinha pediu-lhe então por tudo o que houvesse mais sagrado, pela mãe, pelo pai, por Nosso Senhor...

**- Me acuda, meu sinhô moço!**

Sinhá Rita, com a cara em fogo e os olhos esbugalhados, instava pela vara, sem largar a negrinha, agora presa de um acesso de tosse. **Damião sentiu-se compungido; mas ele precisava tanto sair do seminário!** Chegou à marquesa, **pegou na vara e entregou-a a Sinhá Rita.** (ASSIS, 1996, p. 62, grifo nosso).

Aqui caberia uma pergunta: como podemos observar que a heroína machadiana se configura como uma personagem detentora de poder e que, conseqüentemente, exerce sua autoridade diante dos outros personagens? Ora, a posse da vara pela heroína sugere, na própria configuração da estória, que ela detém o poder e a decisão de castigar Lucrécia, fato este que também é observado no personagem Damião. Porém, este parece também se submeter à autoridade de Sinhá Rita, embora por razões diversas às de Lucrécia. Segundo Villaça (2006), a vara se configura como “um pacto formulado entre os iguais” (VILLAÇA, 2006, p. 30), já que este objeto também passa pelas mãos de Damião, o que sugere que naquele momento o seminarista, também passa a fazer parte do lado mais “forte” no “jogo de forças” retratado no conto. Observamos que a Damião lhe é concedido o direito de decidir se entrega ou não a vara à heroína para que esta castigue injustamente Lucrécia. Desta forma, como sustenta Villaça, temos que o objeto configurado na narrativa machadiana:

[...] tem peso material, e por certo doerá na carne e nos ossos de Lucrécia, de outro é também simbólica, e remete ao pacto formulado entre os iguais, dentro do *direito* que os favorece. Se para uns a vara é insígnia de poder e indicativo de jurisdição (como ocorre até hoje no vocabulário forense), para os ‘justiçados’ o vergão não tem nada de

símbolo. Em qualquer plano, porém, a decisão quanto ao seu emprego depende dos que se sentam à mesa, habilitados como negociadores. No plano político, como no dos ‘negócios de família’ [expressão referenciada ao conto], as decisões decorrem de pactos entre os que têm poder de barganha, ou desfrutam, ainda que minimamente, da condição de exercer aquela ‘astúcia feliz’ [...]. (VILLAÇA, 2006, p. 30).

Temos que os personagens Sinhá Rita, Damião e João Carneiro têm capacidade de influência ou, pelo menos, a eles são garantidas as possibilidades de transformar o seu “destino”, a sua trajetória na narrativa. Contrariamente, a Lucrécia isto não lhe é permitido devido a sua condição de escrava. Conforme defende Villaça, esta personagem:

[...] vive inteiramente para dentro, sem qualquer possibilidade de expressão real, sem a chance mesma de um *querer* viabilizável, absolutamente sem *poder*; Lucrécia é apresentada como sujeito apenas da condição do *precisar*. Ironicamente, os ‘negócios de família’, com os quais nada teria a ver e dos quais não participa, acabam por atingi-la; à margem das negociações e dos favores, sua existência e seu trabalho são, no entanto, decisivos para que as ‘sinhas’ e os ‘nhonhês’ se afirmem como tais. (VILLAÇA, 2006, p. 30).

Podemos observar que o seminarista Damião, embora seja retratado na narrativa como um personagem que deve obediência a seu pai e padrinho, consegue criar maneiras de fugir da realidade que o oprime através do uso de estratégias que permitem a sua mobilidade graças a sua condição de “cidadão-livre”; o mesmo acontece com João Carneiro que, mesmo se submetendo aos caprichos e à autoridade da amante, assim como também à autoridade de seu compadre, é um personagem que apresenta êxito em suas ações; Sinhá Rita, por sua vez, exerce o seu poder em diversos momentos, de forma distinta no tratamento com o amante e a sua criada. Haveria, portanto, uma diferenciação entre os “cidadãos-livres” retratados no conto, a saber: Damião e João Carneiro, pelo fato de estes serem homens, e de Sinhá Rita, esta sendo uma mulher que está sujeita mais ainda às leis de um sistema patriarcal.

A partir de agora, vamos identificar as relações estabelecidas entre os personagens do conto machadiano, de modo a denominar tais relações como sendo a configuração do *mundo exterior* em *O caso da vara*.

### 3.2.2 O pai versus Damião

Logo no primeiro parágrafo do conto, podemos perceber, a partir da caracterização que o narrador faz do seminarista Damião<sup>133</sup>, que este vive uma situação de submissão diante do pai, que o obriga a ir para o seminário (note-se que o pai de Damião representa a figura do pai autoritário, como veremos mais adiante). Vejamos o trecho do conto em que o seminarista fugitivo é caracterizado: “(...) não contava com o efeito que produzia nos olhos da outra gente aquele seminarista que ia **espantado, medroso, fugitivo.**” (ASSIS, 1996, p. 59, grifo nosso). A partir dos adjetivos empregados pelo narrador na descrição de Damião, já podemos ter uma idéia da sua condição de submisso, do medo que ele sente diante do pai, o que justifica ele não querer enfrentá-lo diretamente, daí o seminarista precisar da ajuda de outra pessoa (Sinhá Rita) para intermediar o assunto.

De acordo com Candido, o escritor escolhe determinados elementos que irão compor seus personagens. Estes elementos serão determinantes para que o leitor os caracterize não apenas física, mas, sobretudo, psicologicamente. Desta forma, o contista faz uso de “recursos de caracterização” (CANDIDO, 2002, p. 59), que podem “consistir numa escolha de **gestos**, de **frases**, de **objetos** significativos, marcando a personagem para a definição do leitor (...)” (CANDIDO, 2002, p. 58, grifo nosso). O uso de adjetivos também torna-se um recurso indispensável que contribui na composição do personagem, conforme afirma Candido. E Damião, através das características mencionadas pelo narrador, tem medo do pai autoritário.

Ainda no início do conto, o narrador escreve: “Damião fugiu do seminário (...)” (ASSIS, 1996, p. 59). O uso do verbo “fugir” indica, entre outras coisas, que o seminarista estava lá contra sua vontade e apenas porque seu pai o obrigou a seguir a carreira de padre. Como falamos anteriormente, o pai de Damião representa a figura do pai autoritário, do mais forte. É importante observar ainda que todas as vezes em que o pai de Damião é citado pelos outros personagens, ele é representado fielmente com as características de um típico autoritário, aquele que exerce a sua força de modo rígido para com os mais fracos. Um exemplo disso é quando Sinhá Rita se recusa pela primeira vez a ajudar Damião, alegando que a sua recusa deve-se principalmente ao suposto temor que ela sente pelo pai de Damião: “(...) não me meto em negócios de sua família, que mal conheço; e então seu pai, que dizem

---

<sup>133</sup> Podemos perceber que Damião também pode ser identificado como um personagem que corresponde ao terceiro tipo de personagem: o da *maturidade*. Porém, para fins da nossa pesquisa, não daremos ênfase à análise deste personagem.

que é **zangado**” (ASSIS, 1996, p. 60, grifo nosso). Desta forma, acreditamos ter demonstrado as características que nos fazem identificar o pai de Damião como um homem/pai autoritário; e o seminarista, como um menino/filho que está submisso a ele.

### 3.2.2.1 O plano de Damião para fugir da carreira eclesiástica

Após fugir do seminário, Damião, sabendo que não poderia voltar para casa e falar diretamente com o seu pai para convencê-lo a não voltar para o seminário, elabora um plano que vai ajudá-lo a atingir o seu grande objetivo: ele resolve recorrer a Sinhá Rita. E, ao refletir sobre a possibilidade de que Sinhá Rita é aquela que o ajudará a não voltar para o seminário, o jovem pensa o seguinte: “Vou pegar-me com Sinhá Rita! Ela manda chamar meu padrinho, diz-lhe que quer que eu saia do seminário... Talvez assim...” (ASSIS, 1996, p. 59). Neste contexto, esse plano do rapaz pode ser explicado da seguinte forma: Damião decide recorrer a Sinhá Rita porque suspeita da íntima relação existente entre Sinhá Rita e seu padrinho João Carneiro. Com isso, o seminarista fugitivo está seguro de que esta relação será o instrumento de que dispõe para alcançar o seu objetivo. Vejamos o trecho do conto em que o narrador machadiano apresenta a relação que Sinhá Rita tem com o padrinho do seminarista e que comprovam as suspeitas de Damião sobre a intimidade entre ambos. Ele diz o seguinte: “Sinhá Rita era uma viúva, querida de João Carneiro; Damião tinha umas ideias vagas dessa situação e tratou de aproveitá-la.” (ASSIS, 1996, p. 59).

De acordo com o que vimos acima, é possível afirmar que Damião, ao tomar a decisão de ir até a casa de Sinhá Rita, tem consciência de que a mulher exerce poder sobre o seu padrinho. Desta forma, estando Damião do lado mais fraco entre as relações de força, uma vez que ele é filho e afilhado, fica evidente que ele só poderá vencer a sua batalha contra um inimigo superior em força (no caso, o seu pai autoritário), se ele conquistar a ajuda de uma força que pudesse fazer frente à força que o enfraquecia. Tomando como referência o pensamento de Foucault sobre as relações de poder, concordamos com o autor quando ele afirma que: “O que faz com que o poder se mantenha e que seja aceito é simplesmente que ele não pesa só como uma força que diz não, mas que de fato ele permeia, produz coisas, induz ao prazer, forma saber, produz discurso.” (FOUCAULT, 2006, p. 8). Ao considerarmos o que diz Foucault, podemos dizer que aí fica explicado por que Damião resolve recorrer a Sinhá Rita, pois ela representa essa força que poderá fazer frente ao seu padrinho e, conseqüentemente, ao seu pai e, portanto, livrá-lo da imposição do seu pai de torná-lo padre.

Desta forma, devemos observar que as razões que utilizamos aqui para explicar por que Damião recorre à ajuda de Sinhá Rita deve-se ao fato de que esta personagem exerce influência sobre o padrinho de Damião e será uma estratégia indispensável para que ele consiga atingir o seu objetivo.

### 3.2.2.2 A ajuda de Sinhá Rita a Damião tem um interlocutor

A ajuda que Sinhá Rita dará a Damião tem um interlocutor: João Carneiro. Este homem, ao longo do conto, demonstra ser bastante submisso à sua amante. O padrinho de Damião é descrito pelo narrador como “um moleirão sem vontade, que por si só não faria coisa útil” (ASSIS, 1996, p. 59). Esta breve descrição já sugere que João Carneiro era um homem molenga, uma pessoa que não exerce influência sobre ninguém, mas que, sendo pressionado, poderia fazer o que lhe fosse mandado. E, exatamente devido à pressão que lhe é imposta por Sinhá Rita, João Carneiro não se vê em outra situação a não ser fazer o que a amante lhe manda, ou seja, usar todos os seus recursos para convencer o seu compadre (o pai de Damião) a desistir da idéia de tornar o menino um padre.

Sem alternativa, João Carneiro então decide fazer o que a amante manda e vai falar com o compadre a respeito da carreira do afilhado. Após falar com o pai de Damião, João Carneiro escreve uma carta informando para sua amante sobre a conversa que teve com o compadre a respeito do seminário e relatando que não obteve êxito na missão que havia sido atribuída por Sinhá Rita. Mas a mulher, não contente com o fracasso do seu amante, ordena-lhe que empreenda uma segunda tentativa a fim de cumprir a missão. Esta atitude de Sinhá Rita reforça, mais uma vez, o seu lado autoritário, inclusive diante de seu amante que, aparentemente, é um homem submisso, mas que, na verdade, é uma pessoa que está preocupada em não perder as vantagens que tanto o seu compadre e a sua amante lhe oferecem. O padrinho de Damião, portanto, não se interessa pelo afilhado, mas apenas em não perder as vantagens das quais dispunha. O narrador diz que, se não fosse a intrusão do afilhado, João Carneiro “(...) voltaria para casa e ia jogar os *três-setes*.” (ASSIS, 1996, p. 62). Esta citação contribui para a caracterização do padrinho de Damião como um sujeito egoísta: sua única preocupação era o próprio bem-estar e os seus interesses.

Retomando o que diz Candido, podemos identificar os personagens de *O caso da vara* a partir de suas falas (frases) e das intenções que estas falas sugerem *etc.* Sinhá Rita, por exemplo, utiliza-se de uma vara, um instrumento com o qual ela ameaça e agride Lucrécia

que, por sua vez, é descrita pelo narrador como uma menina frágil, indefesa e que não pode externar nem mesmo as suas ações fisiológicas, como tossir e rir (conforme veremos no próximo subtópico).

Voltando às características de Damião e de seu pai como sendo, respectivamente, um filho submisso e um pai autoritário, é possível ressaltar ainda que o seminarista, ao fugir do seminário, embora não soubesse a princípio para onde iria, estava seguro de que não seria para sua casa. Vejamos esse trecho: “Para onde iria? Para casa, não; lá estava o pai que o devolveria ao seminário, **depois de um bom castigo.**” (ASSIS, 1996, p. 59, grifo nosso). Nesta passagem, o narrador, mais uma vez, sugere que o pai de Damião não aceitaria de forma alguma que ele seguisse outra profissão a não ser a de padre. Este seria outro exemplo que podemos citar para demonstrar que, no conto, o pai de Damião corresponde, de fato, à figura do pai autoritário, a saber: pela imposição de sua vontade sobre o filho sem levar em conta aquilo que este deseja. Como já mencionamos, Damião está no seminário contra sua vontade, simplesmente por uma imposição do seu pai, que queria a todo custo ver o filho tornar-se padre. Após identificarmos a primeira relação de poder em *O caso da vara*, passamos agora a discutir sobre a segunda relação de poder que existe entre Sinhá Rita e Lucrécia.

### 3.2.3 Sinhá Rita versus Lucrécia

A relação entre Damião e o seu pai não é o único exemplo do “jogo de forças” entre autoritarismo e submissão. Também há no conto a relação de Sinhá Rita e Lucrécia, esta última sendo uma escrava que sofria constantes ameaças, agressões e maus tratos por parte de sua senhora.

Assim como o pai de Damião, Sinhá Rita, ao longo de todo o conto, também é descrita como uma figura autoritária. É interessante observar que, embora Sinhá Rita gostasse de conversas descontraídas e de ouvir uma boa piada entre amigos, tudo isso contrastava com a sua personalidade autoritária, conforme a descreve o narrador: “Era apessoada, viva, patusca, amiga de rir; **mas, quando convinha, brava como o diabo**” (ASSIS, 1996, p. 60, grifo nosso). Sinhá Rita age segundo os seus próprios interesses e, caso seja contrariada, se transforma em uma mulher perversa e má. Isto pode ser comprovado ao final do conto, quando Sinhá Rita utiliza de toda a sua autoridade e perversidade para castigar a menina Lucrécia, por esta não ter terminado o serviço no tempo determinado. Assim, o narrador a

descreve no momento em que inspeciona o serviço das escravas: “Era a hora de recolher os trabalhos. Sinhá Rita examinou-os; todas as discípulas tinham concluído a tarefa. Só Lucrécia estava ainda à almofada, (...). Sinhá Rita chegou-se a ela, viu **que a tarefa não estava acabada, ficou furiosa, e agarrou-a por uma orelha.**” (ASSIS, 1996, p. 64, grifo nosso). Continuando, o narrador diz que “Sinhá Rita, com a cara em foco e os olhos esbugalhados, instava pela vara, sem largar a negrinha (...)” (ASSIS, 1996, p. 64).

Podemos ainda citar outros exemplos que contribuem para comprovar o tratamento agressivo que Sinhá Rita dava às suas criadas. Contudo, vamos citar apenas mais um exemplo: a cobrança para com as criadas para que o trabalho fosse cumprido sempre no prazo estipulado por ela; caso contrário, as suas palavras agressivas se tornariam ações agressivas, isto é, a mulher castigaria fisicamente qualquer desobediência: “se à noitinha a tarefa não estivesse pronta”, as suas criadas receberiam “o castigo de costume” (ASSIS, 1996, p. 61). Estes dois trechos do conto, citados acima, retratam bem a figura autoritária e até perversa de Sinhá Rita. Lucrécia, por exemplo, é uma das criadas que conhecem muito bem toda a força (física e psicológica) que Sinhá Rita lhes é capaz de impor. Exatamente por isso, esta criada é descrita com adjetivos que indicam certa inferioridade, diminuição, pois ela era: “(...) **pequena; era uma negrinha, magricela, um frangalho de nada (...)**” (ASSIS, 1996, p. 61, grifo nosso). Para caracterizar melhor a situação de submissão vivenciada por Lucrécia, o narrador faz questão de descrever as marcas que a menina, de apenas onze anos, carregava no corpo devido às agressões praticadas por Sinhá Rita: “uma cicatriz na testa e uma queimadura na mão esquerda.” (ASSIS, 1996, p. 61). Ao descrever fisicamente Lucrécia, o narrador faz questão de utilizar adjetivos que ajudam a caracterizar a menina como um ser indefeso e que conhece bem todo o autoritarismo de Sinhá Rita. Isto também fica bem claro no momento em que a mulher pega a vara para ameaçar a menina, utilizando a frase: “– Lucrécia, olha a vara!” (ASSIS, 1996, p. 61), sugerindo, pois, que a menina sabe qual a função daquela vara, uma vez que dela “(...) receberia o castigo do costume” (ASSIS, 1996, p. 61). No que se refere à identificação de objetos e características apontados para a identificação de cada personagem, podemos citar, como exemplo, “a vara”, objeto possuído pela personagem Sinhá Rita e “as cicatrizes” que a outra personagem, Lucrécia, possui em seu corpo franzino.

Outro aspecto importante destacado pelo narrador é que a menina não podia se queixar diante das agressões, não podia sorrir e nem mesmo tossir. Isto sugere que existe um estado de imobilidade diante da sua situação. Como o narrador relata: a menina “tossia, mas para dentro, surdamente, a fim de não interromper a conversação” (ASSIS, 1996, p. 61). Esta

imobilidade revela, entre outras coisas, a condição de impossibilidade de o submisso se libertar da autoridade praticada sobre ele por uma força que lhe era superior. Assim, apresentamos a caracterização da segunda relação de poder do conto analisado.

### 3.2.4 Sinhá Rita *versus* João Carneiro

Podemos citar alguns indícios no conto que revelam Sinhá Rita e João Carneiro como amantes. O primeiro deles aparece logo no início do conto. Vejamos o momento em que Damião resolve ir até a casa de Sinhá Rita para que esta o ajude a convencer o padrinho a não voltar mais para o seminário. O seminarista, então, diz: “– Vou pegar-me com Sinhá Rita! Ela manda chamar meu padrinho, diz-lhe que quer que eu saia do seminário... Talvez assim...” (ASSIS, 1996, p. 59). Mais adiante o narrador, ao apresentar a mulher, diz que: “Sinhá Rita era uma viúva, **querida de João Carneiro**; Damião tinha umas idéias vagas dessa situação e tratou de a aproveitar” (ASSIS, 1996, p. 59). O que comprova as suspeitas de Damião são as recorrentes explicações de Sinhá Rita ao mencionar o nome do amante. Isso ocorre em dois momentos: no primeiro, quando a mulher manda um dos escravos chamar João Carneiro com um tom autoritário, típico de sua personalidade, o narrador diz: “Ela, para mascarar a autoridade com que dera aquelas ordens, explicou ao moço que o Sr. João Carneiro fora amigo do marido e arranjava-lhe algumas crias para ensinar” (ASSIS, 1996, p. 60). Outro momento é quando ela entrega a Damião uma roupa e o narrador diz que: “Sinhá Rita dispunha justamente de um rodaque, **lembrança ou esquecimento de João Carneiro.**” (ASSIS, 1996, p. 63, grifo nosso). Logo depois, ela afirma: “– Tenho um rodaque do meu defunto, disse ela, rindo.” O modo como ela pronuncia esta frase sugere que o verdadeiro dono do rodaque não é, de fato, seu marido falecido, e sim João Carneiro, o que pode ser comprovado pelo que o narrador diz anteriormente: “lembrança ou esquecimento de João Carneiro.”

O tratamento dado por Sinhá Rita a João Carneiro revela também que a relação entre os dois vai muito além de uma simples amizade, pois quando está na frente de outras pessoas, o chama de “Sr. João Carneiro”; quando não está na frente de outras pessoas, o chama “Joãozinho”, o que sugere uma intimidade entre os dois.

Além desses indícios, não podemos deixar de mencionar o momento em que o padrinho de Damião chega até a casa da amante e vê o afilhado lá dentro. O narrador, ao descrever a reação do homem ao encontrar Damião na casa de Sinhá Rita, assim escreve:

“João Carneiro, assombrado, não achou que replicar durante os primeiros minutos; afinal, abriu a boca e repreendeu o afilhado por ter vindo incomodar “pessoas estranhas”, e em seguida afirmou que o castigaria.” (ASSIS, 1996, p. 61). O uso das aspas no termo “pessoas estranhas” já indica que Sinhá Rita de forma alguma é estranha para a família e, principalmente, o padrinho de Damião.

Contudo, podemos citar os trechos do conto em que o autoritarismo de Sinhá Rita, inclusive para com o seu amante, é revelado. Estes são diversos, mas, a seguir, vamos citar apenas dois desses exemplos. Quando João Carneiro toma conhecimento de que seu afilhado estava na casa de Sinhá Rita porque havia fugido do seminário e que seria ele mesmo que teria que resolver essa situação junto ao seu compadre, o homem afirma que vai castigar o menino; diante desta situação, Sinhá Rita, que neste momento já está contrariada, repreende o seu amante e ordena rigorosamente que João Carneiro vá falar com o pai de Damião: “– Qual castigar, qual nada! interrompeu Sinhá Rita. Castigar por quê? Vá, vá falar a seu compadre.” (ASSIS, 1996, p. 61). Como o padrinho de Damião ainda não estava convencido se deveria de fato falar com seu compadre sobre a questão do seminário, Sinhá Rita, para finalizar definitivamente a conversa, diz autoritariamente: “Ande, senhor João Carneiro, seu afilhado não volta para o seminário; digo-lhe que não volta...” (ASSIS, 1996, p. 61). A heroína Sinhá Rita, através do aparente sentimento de injustiça que demonstra ao repreender João Carneiro por ameaçar castigar o seminarista, apresenta a sua primeira contradição, já que ela própria também castiga injustamente Lucrécia. Como podemos perceber, Sinhá Rita exerce o seu autoritarismo não apenas na sua relação com a criada Lucrécia, mas também na sua relação com o amante. Porém, como veremos mais adiante, ocorre uma diferenciação no tratamento que a heroína machadiana emprega com estes dois personagens, e isto pode ser observado na passagem do conto em que Sinhá Rita se dirige a João Carneiro tratando-o com palavras afetuosas, fato este que se contrapõe a sua personalidade autoritária e agressiva construída durante toda a narrativa. Conforme ressalta Maya<sup>134</sup> no que concerne à narrativa de Machado de Assis, podemos observar que “(...) o humorismo do escritor brasileiro (...) procura desorientar de propósito e faz do paradoxo um instrumento de saneadora crítica.” (MAYA, 1982, p. 345).

Desta forma, através da análise dos papéis identificados nos personagens Sinhá Rita e João Carneiro, podemos dizer que ocorre uma inversão dos papéis que cada um exerce dentro daquele contexto no qual a narrativa se insere. Sinhá Rita, por exemplo, segundo os

<sup>134</sup> MAYA, Alcides. “Algumas notas sobre o humor”. In: BOSI, Alfredo *et al.* **Machado de Assis**. São Paulo: Ática, 1982, p. 344-349.

*estereótipos* estabelecidos pelo sistema patriarcal, estaria agindo como um homem, já que ela se configura com uma personalidade autoritária; enquanto João Carneiro, tal como seu sobrenome sugere, é manso e busca sempre o diálogo para resolver as situações que presencia.

Com a caracterização das três relações de poder (autoritarismo e submissão) identificadas entre os personagens de *O caso da vara*, a partir de agora, tentaremos demonstrar qual a implicação destas relações no desenrolar da estória.

### 3.2.5 Os Fortes *versus* Os Fracos

Tomando como referência algumas questões discutidas por Candido (1985), onde ele chama a atenção para o fato de que, na construção de uma obra literária, o artista (escritor) filtra “os elementos de ordem social (...) através de uma concepção estética”<sup>135</sup> (CANDIDO, 1985, p. 15), podemos dizer que o narrador, em *O caso da vara*, quis, de certo modo, retratar artisticamente uma parte da realidade do século XIX e denunciá-la.

Tentando fazer uma associação entre o contexto social da estória narrada no conto de Machado de Assis e o modo como os personagens desta estória se comportam, podemos dizer que todos os acontecimentos ali narrados se situam em meados do século XIX. Como afirma o narrador: “Damião fugiu do seminário (...) antes de 1850.” (ASSIS, 1996, p. 59), o que implica ressaltar que, nesta época, há a existência de uma sociedade escravocrata e paternalista; no entanto, Sinhá Rita aparece como uma espécie de subversão aos costumes da época, uma vez que ela é caracterizada como uma mulher independente, financeira (já que “vivía principalmente de ensinar a fazer renda, crivo e bordado.” (ASSIS, 1996, p. 60); e também psicologicamente, já que toma suas próprias decisões. Outra característica importante a ser observada é que ela aparenta não ter nenhum sentimento maternal, característica que seria típica de uma mulher da época, segundo os *Valores* daquela sociedade: Sinhá Rita não tem filhos e não demonstra nenhuma pena da menina Lucrécia, a quem ela maltrata impiedosamente. Desta forma, podemos ressaltar um aspecto importante na narrativa machadiana, que é a preocupação do narrador em situar no tempo e no espaço os acontecimentos narrados.

---

<sup>135</sup> Ao explicar de que maneira um escritor utiliza os mecanismos que lhe estão disponíveis na sociedade, Candido cita a obra *Senhora*, de José de Alencar, onde ele diz que nesta obra “o próprio assunto [da obra] repousa sobre condições sociais que é preciso compreender e indicar, a fim de penetrar no [seu] significado.” (CANDIDO, 1985, p. 6).

Para Lucia Miguel Pereira (1982)<sup>136</sup>, alguns narradores machadianos configuram as suas personagens como forma de comprovar a legitimidade da ambição. No entanto, esta não se trataria unicamente de uma conduta imoral, mas sim como uma forma de conseguir concretizar os ideais dos personagens que se tornaram incompatíveis com o *mundo* que os cerca. Sendo assim, ela ainda afirma que “(...) os cálculos da ambição nem sempre são indícios de maus sentimentos, que não é impossível conciliarem-se o interesse e a nobreza de caráter.” (PEREIRA, 1982, p. 350). A partir desta observação de Pereira, podemos citar o exemplo do conto que analisamos na nossa pesquisa, onde podemos identificar a trajetória do seminarista Damião como um personagem que buscará atingir o seu ideal (que é o de não tornar-se padre). Para isto, ele utilizará várias estratégias para conseguir que o seu ideal seja concretizado. Conforme nossa análise, feita dos personagens Sinhá Rita, Damião e João Carneiro, podemos dizer que os três se configuram como personagens que apresentam a ambição na sua construção, porém observamos um grau de diferenciação em cada um destes personagens. Tomando como referência a tese de Pereira na qual ela utiliza o termo “ambição”<sup>137</sup> para identificar a construção de personagens machadianos, associamos tal termo ao que chamamos na nossa pesquisa de *vontades*, pois estas se constituem como uma forma de atingir os ideais do herói.

Bosi (2006)<sup>138</sup> afirma que “[o] roteiro de Machado após a experiência dos romances juvenis desenvolveu essa linha de análise das máscaras que o homem afivela à consciência tão firmemente que acaba por identificar-se com elas.” (BOSI, 2006, p. 178). Observamos desta forma, que a narrativa *O caso da vara* apresenta personagens que não condizem suas palavras às suas ações, no que resulta em um mascaramento de suas personalidades no intuito de desfrutar das relações das quais eles dispõem. E isto é bem mais observável na caracterização da personagem Sinhá Rita.

Desta forma, temos que, como bem assinala Bosi, Machado de Assis nas suas obras pertencentes à segunda fase fixa-se em “(...) observar com atenção o amor-próprio dos homens [dos sujeitos] e o arbítrio da fortuna para reconstruir na ficção os labirintos da realidade.” (BOSI, 2006, p. 180). Com isso, citamos a trajetória dos dois personagens

<sup>136</sup> PEREIRA, Lucia Miguel. “Confissões: os primeiros romances”. In: BOSI, Alfredo *et al.* **Machado de Assis**. São Paulo: Ática, 1982, p. 349-353.

<sup>137</sup> Cabe-nos lembrar que o uso do termo “ambição” tornou-se, no senso comum, um substantivo associado a uma característica pejorativa. No entanto, assim como Pereira (1982), associamos este termo à *vontade* que os personagens Sinhá Rita, Damião e João Carneiro demonstram na tentativa de realizar os seus respectivos ideais, mas sem fazermos julgamentos morais sobre as suas ações.

<sup>138</sup> BOSI, Alfredo. “Machado de Assis”. In: **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 2006. p. 174-183.

caracterizados como os “mais fracos” na narrativa *O caso da vara*, Damião e Lucrécia que, separados pela condição social, se configuram de maneiras diferentes quando na concretização de seus objetivos, mesmo estando do mesmo lado no “jogo de forças”. Esta narrativa revela a partir de sua configuração os elementos citados anteriormente, pois o desfecho dela não relata se Damião consegue ou não sair definitivamente do seminário, de modo que podemos observar a configuração da narrativa como o fato de apenas o seminarista dispor de meios para tentar, pelo menos, fugir de sua adversidade, já para Lucrécia não resta outra opção que contentar-se com a injustiça social a qual é submetida.

Assinalando o que afirma Garbuglio (1982)<sup>139</sup> quando diz que “(...) as formas de contestação de funcionamento e atribuição de valores, que obedecem ao jogo dos interesses e não a uma ordem de méritos, provados, do realizador, e que vai sofrer na obra de Machado um seguido e severo questionamento, que é, ao fundo, seu próprio desdobramento.” (GARBUGLIO, 1982, p. 463). Ele ainda diz que “[muito] próxima da prática social vigente e dos mecanismos consagrados, a linguagem (...) vela as intenções, deixa penumbra para facilitar a remoção dos obstáculos por acaso interpostos, como para não prejudicar sua conquista lenta, tortuosa, mas acima de tudo segura.” (GARBUGLIO, 1982, p. 464).

Bosi (1982)<sup>140</sup> ressalta que “[a] sociedade levantou um muro entre as classes, mas esse muro tem as suas fendas. É possível às vezes passar de um lado para o outro, não precisamente pelo trabalho, mas cultivando e explorando as relações ‘naturais’.” (BOSI, 1982, p. 440). Esta constatação configura os personagens Damião e João Carneiro, pois é através do aproveitamento que eles fazem das “boas relações” que possuem, que eles conseguem transportar-se de um lado para outro no “jogo de forças” retratado na narrativa. Lucrécia, por sua vez, tendo em vista a sua condição de escrava, é a única que não consegue mover-se, já que o conto se passa em um período onde ainda havia a escravidão. Carpeaux (*apud* Curvello, 1982)<sup>141</sup> “(...) explica o conto tipicamente machadiano pelo tema da incompatibilidade entre os ideais e a realidade.” (CARPEAUX *apud* CURVELLO, 1982, p. 460).

Segundo Villaça, *O caso da vara* é uma narrativa que se insere “antes, portanto, dos primeiros e timidíssimos passos da caminhada abolicionista”. (VILLAÇA, 2006, p. 26). O

<sup>139</sup> GARBUGLIO, José Carlos. “A linguagem política de Machado de Assis”. In: BOSI, Alfredo *et al.* **Machado de Assis**. São Paulo: Ática, 1982, p. 461-476.

<sup>140</sup> BOSI, Alfredo. “A máscara e a fenda”. In: BOSI, Alfredo *et al.* **Machado de Assis**. São Paulo: Ática, 1982, p. 437-457.

<sup>141</sup> CURVELLO, Mario. “Polcas para um Fausto suburbano”. In: **Machado de Assis**. São Paulo: Ática, 1982, p. 457-461.

que sugere ainda a retratação de uma sociedade escravocrata é o uso dos termos “escravos”, “criadas”, “Sinhá”, “Sinhô”, que remetem ao referido contexto histórico e às relações de poder entre os personagens do conto.

Podemos observar, após a exposição dos subtópicos anteriores, nos quais foram descritas as três relações de poder identificadas no conto, a identificação entre os personagens Damião e Lucrécia, como sendo “irmãos na fraqueza” e na submissão, diante de forças que lhes são superiores; e o pai de Damião e Sinhá Rita, como “irmãos na força” e na autoridade. João Carneiro, por sua vez, oscila entre um lado e outro, pois, na sua relação com o afilhado Damião, ele exerce sua força, já com relação a seu compadre e sua amante, ele é submisso. Podemos identificar também que existe um momento do conto em que Damião também oscila entre os dois lados da relação de poder, uma vez que ele é filho e afilhado, mas em um momento de tensão do conto ele passa a ter a possibilidade de apadrinhar Lucrécia. Esta decisão é provocada pelo fato de Damião sentir-se culpado por Lucrécia ter atrasado seu trabalho, já que ela ria após ele contar uma piada. O narrador afirma que o seminarista, então, “Teve pena da negrinha, e resolveu apadrinhá-la, se não acabasse a tarefa. Sinhá Rita não lhe negaria o perdão... Demais, ela rira por achar-lhe graça; a culpa era sua, se há culpa em ter chiste.” (ASSIS, 1996, p. 61). Desta forma, o momento de tensão do conto é justamente quando o leitor fica na expectativa de saber se Damião irá proteger Lucrécia ou concorrerá para o seu castigo. Dissemos anteriormente que existe, a princípio, uma identificação entre os personagens Damião e Lucrécia, pois ambos são submissos ao pai e à senhora, respectivamente. No entanto, podemos observar que Damião, diferentemente de Lucrécia, ainda pode criar condições para sair de situações que o oprimem. Tal diferenciação sugere o fato de estes personagens pertencerem à classe social dos “brancos-livres” (Damião) e à classe social dos negros-escravos (Lucrécia).

Neste ponto de nossa análise, podemos perceber que Lucrécia está para Sinhá Rita assim como Damião está para o seu pai. Temos, aqui, por um lado, o pai de Damião (autoritário, pois exigia que seu filho fosse padre) e Damião (submisso, pois não podia agir contra a vontade do pai); por outro lado, temos Sinhá Rita (autoritária, pois infligia todo tipo de castigo e ameaça às suas criadas) e a criada Lucrécia (submissa, pois não tinha como se defender das ameaças e castigos de sua senhora). Os dois personagens autoritários davam a seus subordinados “o castigo de costume”, como podemos verificar no trecho em que o narrador diz, no início da história, que Damião não podia voltar para casa, após ter fugido do seminário, pois seu pai “o devolveria ao seminário, **depois de um bom castigo**” (ASSIS,

1996, p. 59, grifo nosso); e no trecho em que Sinhá Rita mostra para a menina Lucrecia a vara com a qual ela será castigada, caso não termine o trabalho no horário estipulado: “– Lucrecia, olha a vara!. A pequena abaixou a cabeça, aparando o golpe, mas o golpe não veio. Era uma advertência; se à noitinha a tarefa não estivesse pronta, **Lucrecia receberia o castigo de costume**” (ASSIS, 1996, p. 61, grifo nosso).

Levando em conta o que vimos até agora, podemos dizer que há uma identificação entre os personagens Damião e Lucrecia, por um lado, e Sinhá Rita e o pai de Damião, por outro. Esta identificação, por sua vez, consiste no fato de os dois primeiros representarem a figura dos submissos: eles se encontram diante de uma situação em que não podem isoladamente combater as forças que os subordinam; enquanto que os dois últimos se configuram como essas forças autoritárias.

A partir daí, podemos discernir o seminarista Damião e a criada Lucrecia como personagens que se identificam, haja vista que ambos não podem fazer aquilo que desejam, pois Damião, seguindo as ordens do seu pai, tem que seguir a carreira de padre. No entanto, faz-se necessária uma ressalva: enquanto a menina Lucrecia “tosse para dentro” e pede ajuda ao próprio Damião para que este impeça Sinhá Rita de castigá-la mais uma vez, o seminarista tem a oportunidade de criar condições para conseguir atingir seu objetivo, que é o de sair do seminário, fugindo assim da opressão a qual estava condenado. Já Lucrecia não exerce poder de influência sobre ninguém, nem mesmo sobre Damião que, a princípio, sente pena dela, mas que não faz nada para ajudá-la. A atitude de Damião em não proteger Lucrecia tem uma lógica para a construção da narrativa: afinal de contas, ela nada tem para lhe dar, já que não exerce influência sobre ninguém, fato este justificado pelo narrador no momento em que Damião entrega a vara a Sinhá Rita: “Damião ficou frio... Cruel instante! Uma nuvem passou-lhe pelos olhos. Sim, tinha jurado apadrinhar a pequena, que por causa dele, atrasara o trabalho...” (ASSIS, 1996, p. 64). Este trecho revela o momento de máxima tensão do conto, pois Damião, tal como seu padrinho João Carneiro, se vê diante de duas situações: proteger Lucrecia ou ter a ajuda de Sinhá Rita. Só que, à diferença do padrinho, na situação em que Damião se encontra, se fizer a primeira escolha ele nada terá em troca, por isso faz a segunda opção e, embora sentindo-se “compungido”, o narrador justifica a sua ação dizendo “(...) **mas ele precisava tanto sair do seminário!** Chegou à marquesa, pegou na vara e entregou-a a Sinhá Rita.” (ASSIS, 1996, p. 64, grifo nosso). Podemos fazer algumas considerações a respeito deste trecho do conto, porém nos deteremos à personagem Sinhá Rita que, pelo que observamos, obtém êxito ao ter de Damião a vara para castigar Lucrecia.

### 3.3 ANÁLISE DA HEROÍNA SINHÁ RITA À LUZ DO CONCEITO DE *MATURIDADE*

Na análise aqui proposta da personagem Sinhá Rita, buscamos a identificação dos conceitos lukacsianos apresentados no capítulo 1 da nossa Dissertação. Estes conceitos correspondem à *alma* da heroína, ao *mundo exterior* do conto, ao *conflito* resultante da incompatibilidade entre *alma* e *mundo exterior* e à maneira como a heroína busca adaptar-se a esse *mundo exterior*.

Conforme a categorização feita no primeiro capítulo desta pesquisa, queremos recordar que estabelecemos ali os critérios para a identificação da *alma* e do *mundo exterior* de Sinhá Rita no conto machadiano. Desta forma, temos, pois, que a *alma* da heroína Sinhá Rita apresenta oposição aos seguintes elementos que servirão para a sua identificação: os **Valores** religiosos e sociais referentes a um *mundo exterior* patriarcalista. Nos próximos subtópicos buscamos aprofundar estes elementos.

#### 3.3.1 A *alma* de Sinhá Rita

Recordamos que, para Lukács, a *alma* ou a “interioridade” do personagem pode configurar-se de duas maneiras: ou sendo mais estreita ou mais ampla. No primeiro caso, quando ela é mais estreita, esta configuração leva o personagem a querer realizar o seu ideal a todo custo, uma vez que ele se torna incapaz de apreender os fatos tais como ocorrem devido à inflexibilidade da sua mentalidade, que está voltada exclusivamente para a concretização do seu ideal. O estreitamento de sua *alma* significa, portanto, um espaço inexistente para a reflexão. Por isso, o herói é incapaz de adquirir um aprendizado a partir do contato com a realidade concreta. Já no segundo caso, quando a *alma* do herói é mais ampla, ao contrário do primeiro caso, ele passa a ter consciência do *conflito* entre *alma* e *mundo exterior*, pois a sua mentalidade se torna reflexiva.

Há ainda outro elemento importante que devemos destacar: a heroína, mesmo sendo viúva, prefere manter o caso com o seu amante no anonimato. Este fator nos remete a alguns *Valores* religiosos retratados no conto, já que todos os personagens (Damião, Sinhá Rita, João Carneiro e Lucrécia), além de o pai de Damião impor ao filho que este seja padre, revelam o *mundo exterior* do conto também como Católico. E neste o casamento tinha imposições severas, sendo o adultério e o casar-se novamente como atos considerados, segundo os dogmas da Igreja, imorais. Por isso, a heroína busca de todas as formas manter o seu

relacionamento com João Carneiro às escondidas, já que, por estar em um contexto religioso e patriarcal, que a condenaria pelo seu adultério, ela prefere omitir-se.

Conforme apresentamos antes, no tipo de personagem da *maturidade*, o herói busca reconciliar-se com o *mundo exterior* através da busca da adaptação entre os seus ideais e a realidade que ele vivencia. Embora ele perceba a incompatibilidade entre um e outro, ele, diferentemente do segundo tipo, prefere criar maneiras de concretizar os seus ideais a se restringir a uma atividade apenas reflexiva. Em outras palavras, a configuração deste tipo de herói permitirá que ele vivencie a realidade tal como ela é e, ao mesmo tempo, consiga satisfazer os seus desejos. Agora caracterizamos a *alma* de Sinhá Rita segundo os critérios relacionados a alguns *Valores* religiosos e sociais ilustrados no conto.

Sinhá Rita é uma viúva de quarenta anos que exerce a sua autoridade perante as suas criadas e o seu amante. Ela é caracterizada como uma personagem forte. E esta força pode ser entendida não apenas como uma força física, mas também psicológica. A força física da heroína é concretizada através do uso de um objeto que sugere poder para quem o possui, a *vara*<sup>142</sup>. A configuração da heroína sugere que, para os mais “fracos”, ela se utiliza da força física, ou seja, da violência, seja através de palavras de ameaça ou da concretização destas. Já para com os mais “fortes” ela utiliza o seu poder de persuasão para atingir os seus objetivos, funcionando, pois, como uma espécie de artimanha.

Temos, pois, que a heroína machadiana faz parte de um *mundo exterior* que engloba alguns *Valores* religiosos que se relacionam à Igreja Católica. O próprio nome da personagem, Sinhá Rita, por exemplo, remete ao nome de *Santa Rita*<sup>143</sup>. Porém, é importante retomarmos o que já havíamos dito no capítulo 2 da nossa Dissertação quando observamos três possibilidades na relação entre os personagens e os alguns *Valores* religiosos retratados nas narrativas analisadas na nossa pesquisa. Recapitulando, então, o que havíamos discutido anteriormente, temos que na primeira possibilidade o personagem apresenta alguns *Valores* religiosos através da assimilação, colocando-os em prática; na segunda possibilidade, temos que o personagem apenas convive com estes *Valores* religiosos; e, na terceira possibilidade o personagem apenas os reproduz mecanicamente. Portanto, podemos dizer que Sinhá Rita se

<sup>142</sup> Optamos por seguir a mesma interpretação de Villaça (2006), como uma relação ao aspecto jurídico e à in(justiça) praticada pela sociedade aos mais “fracos”. Cabe ainda, ressaltar que não temos a intenção de associar a “vara” com um símbolo fálico”, interpretação possível, porém não realizada em nossa pesquisa.

<sup>143</sup> *Santa Rita de Cássia* (1381-1457), “(...) Canonizada em 1900. (...) queria ser freira, mas obedecendo à vontade de seus pais, casou-se. Durante quase vinte anos viveu, com paciência exemplar, com o marido, homem grosseiro, mal-humorado e libertino, que teve uma morte violenta. Já viúva, com muita dificuldade Rita conseguiu ser admitida no convento das Freitas agostinianas em Cascia, na Úmbria, onde viveu até o fim de seus dias. (...). A primeira biografia de Santa Rita foi escrita quase cento e cinquenta anos após sua morte (...)” (ATTWATER, Donald. **Dicionário de Santos**. São Paulo: Art Editora, 1991, p. 255).

caracteriza como pertencente à segunda e à terceira possibilidades, pois ela demonstra conviver com os *Valores* religiosos e reproduz mecanicamente tais *Valores* através do uso de expressões interjetivas em seus diálogos. Citamos alguns momentos da narrativa nos quais podemos observar estes elementos: primeiro, quando ela diz “**Santo** nome de **Jesus**! Que é isto?” (ASSIS, 1996, p. 59, grifo nosso) ao espantar-se ao ver Damião entrar em sua casa; e segundo, “**Nossa Senhora** não protege vadias” (ASSIS, 1996, 64, grifo nosso) ao castigar Lucrécia por ela não ter concluído a tarefa. Desta forma, podemos dizer que a heroína não segue totalmente os *Valores* religiosos estabelecidos pela Igreja Católica, uma vez que ela não apresenta sentimento de compaixão para com a menina Lucrécia.

Outro elemento que podemos observar se refere à infidelidade de Sinhá Rita, já que o narrador sugere que ela e João Carneiro são amantes e preferem manter esta relação apenas para eles. O que significa que Sinhá Rita não segue os *Valores* religiosos de ser fiel. Além disso, podemos perceber que a heroína apresenta uma aparente contradição no seu discurso. Primeiramente, no diálogo com o seminarista, Sinhá Rita tenta convencê-lo de que o seminário poderia ser bom para ele; depois, ao criar argumentos com o seu amante João Carneiro, na tentativa de tirar Damião do seminário, a heroína argumenta que o seminarista não tem vocação para a vida eclesiástica e “(...) antes um padre de menos que um padre ruim”. (ASSIS, 1996, p. 61). O que podemos perceber nesta oposição de argumentos da heroína machadiana é que ela não está interessada em saber se Damião voltará ou não ao seminário, mas em colocar em prática a sua *vontade*, ou seja, conseguir realizar o seu “demonismo”. Para isso, primeiramente, a heroína cria argumentos que fazem com que Damião aceite as condições do pai em fazer com ele siga a carreira eclesiástica. Por outro lado, ao saber pelo próprio Damião que o seu amante não ajudaria o menino, ela decide falar com ele para que este auxilie o menino no convencimento com o pai, porém, desta vez, Sinhá Rita resolve argumentar que Damião não tinha vocação alguma para ser padre e que, portanto, ele não seria feliz. Como explicar essa mudança de pensamento da nossa heroína em um curto espaço de tempo? Para responder a esta pergunta, tomamos mais uma vez os conceitos lukacsianos de *alma* e *mundo exterior*, já que isto se configura como uma adaptação da heroína no intuito de concretizar as suas ações íntimas. Outro elemento que caracteriza o *mundo exterior* no conto é a troca de favores entre os personagens. Desta forma, para adaptar-se a este *mundo exterior*, Sinhá Rita utiliza-se de algumas estratégias para conseguir conciliar o seu “ideal vivenciado com a realidade social concreta”. (LUKÁCS, 2009, p. 138).

Ora, considerando os critérios estabelecidos na nossa Dissertação, elaborados a partir dos conceitos lukacsianos, podemos dizer que o *conflito* da nossa heroína resulta no fato de que, no primeiro momento, quando do diálogo com Damião, Sinhá Rita não está de fato interessada em saber se o seminarista vai ser ou não padre (isto seria a sua *alma*, ou seja, podemos caracterizá-la como uma personagem que está preocupada em apenas atingir os seus próprios interesses), porém, ela não quer se contrapor diretamente ao seu *mundo exterior* que se caracteriza como os *Valores* religiosos vigentes no século XIX, período em que a estória se passa. Além disso, podemos associar estes *Valores* à religião católica pelos seguintes elementos ilustrados no conto, a saber: o nome dos personagens que remetem aos mártires da Igreja Católica (Damião, Rita de Cássia e João), o local do qual Damião quer se livrar (o Seminário) e as expressões de angústia e louvor que o seminarista e Sinhá Rita proferem (“Santo nome de Jesus!” e “Nossa Senhora”; “pelo amor de Deus”).

Como podemos perceber, a personagem Sinhá Rita é uma viúva que se configura como uma mulher independente e autoritária. Sobre este elemento que configura a personagem machadiana, destacamos o uso de verbos no imperativo por Sinhá Rita que sugere a sua caracterização enquanto uma mulher que utiliza a sua autoridade para alcançar os seus objetivos.

Antes de prosseguir com a análise da heroína machadiana, cabe-nos definir o sentido do adjetivo “independência” na compreensão desta personagem, o que é feito a seguir. Ao considerarmos que ser independente significa, em linhas gerais, ser uma pessoa livre para tomar suas próprias decisões podemos dizer que Sinhá Rita é independente neste aspecto, pois ela toma suas próprias decisões. Além disso, ela tem consciência das conseqüências de suas ações e age ao encontro do resultado favorável para si.

Vejamos alguns trechos do conto onde podemos identificar algumas características da heroína machadiana:

1) ao descrever o momento em que Damião entra na casa de Sinhá Rita para pedir-lhe ajuda, ela diz: “– Santo nome de Jesus! Que é isto? **Bradou** Sinhá Rita, sentando-se na marquesa, onde estava reclinada.” Mais à frente ela o reconhece e pergunta novamente: “**Mas que é isto**, Sr. Damião? **Bradou novamente a dona da casa**, que só agora o conhecera. Que vem fazer aqui!” (ASSIS, 1996, p. 59, grifo nosso). Este exemplo está relacionado diretamente ao seu autoritarismo, porém este é exercido não apenas dentro de sua *vida privada*, mas também no

espaço que extrapola o espaço privado, o ambiente doméstico, pois ela busca maneiras de auxiliar o seminarista para que ele não retorne ao seminário.

2) Sinhá Rita, além disso, é uma mulher destemida e que não demonstrava sentimento algum de compaixão, sobretudo, com relação às suas criadas, sendo sempre agressiva ao utilizar expressões que sugerem um tom de voz muito rigoroso. Vejamos o que diz o narrador ao relatar o momento em que Sinhá Rita recebe o seminarista em casa. “Sinhá Rita vivia principalmente de ensinar a fazer renda, crivo e bordado. Enquanto o rapaz tomava fôlego, **ordenou às pequenas que trabalhassem**, e esperou.” (ASSIS, 1996, p. 60, grifo nosso). O uso do verbo “ordenar” indica a personalidade autoritária da personagem. Um elemento importante a ser destacado diz respeito ao modo diferenciado como ela trata João Carneiro e Lucrécia, utilizando-se sempre de sua autoridade. Sabemos que Sinhá Rita é uma mulher autoritária e, inclusive com o seu amante, procura exercer esta autoridade, peculiar de sua personalidade. No entanto, há um momento do conto em que a heroína, contrariando a sua personalidade, trata João Carneiro de forma afetuosa, chamando-o “Joãozinho”. Este tratamento sugere que Sinhá Rita está, na verdade, buscando meios para que o amante faça o que ela manda. Trata-se, portanto, de uma estratégia da heroína para atingir o seu objetivo, que é impor a sua *vontade* diante de outros personagens. E esta constatação suscita a seguinte questão: embora a heroína exerça o seu poderio dentro de seu espaço doméstico (*vida privada*), ao comandar, por exemplo, os serviços de suas criadas utilizando-se para isso verbos no imperativo, Sinhá Rita não extrapola os limites do ambiente interno de sua casa, e o que isto representaria para o entendimento de sua trajetória dentro da estória narrada? Conforme identificamos o *mundo exterior* da narrativa machadiana como um ambiente que retrata o patriarcalismo do século XIX no Brasil, a estratégia utilizada por Sinhá Rita pode ser justificada pela composição que o sistema patriarcal faz na sociedade, colocando, de um lado, a mulher como “dócil” e, de outro, o homem como “agressivo”.

3) No momento em que a heroína sente que o seu autoritarismo está ameaçado pelo fato de o seminarista afirmar que João Carneiro não seria capaz de fazer o que lhe mandarem, ela fica contrariada e manda imediatamente chamar o amante. Vejamos o diálogo entre ela e o seminarista, quando este lhe pede pela segunda vez a sua ajuda para sair do seminário:

Sinhá Rita hesitou ainda muito tempo; afinal perguntou-lhe por que não ia ter com o padrinho.

- **Meu padrinho?** Esse é ainda pior que papai; não me atende, **duvido que atenda a ninguém...**

- **Não atende?** Interrompeu Sinhá Rita ferida em seus brios. Ora, **eu lhe mostro se atende ou não...**

Chamou um moleque e bradou-lhe que fosse à casa do Sr. João Carneiro chamá-lo, já e já; e se não estivesse em casa, perguntasse onde podia ser encontrado, e corresse a dizer-lhe que precisava muito de lhe falar imediatamente.

- Anda, moleque. (ASSIS, 1996, p. 61, grifo nosso).

Ora, como dissemos anteriormente, quando da análise da relação existente entre os personagens, identificamos que ocorre o que podemos chamar de “jogo de forças”, pois, de um lado, existem as personagens “fortes” e, de outro, os “fracos”. Por exemplo, temos que Sinhá Rita é forte em relação ao amante João Carneiro e Lucrecia; João Carneiro, por sua vez, é forte em relação a seu afilhado Damião, assim como Damião é forte em relação a Lucrecia. Desta forma, destacamos que, quando se fala em “jogo de forças”, a implicação é a de que existe a força e a fraqueza em lados opostos, o autoritarismo e a submissão, respectivamente. Através da análise do conto machadiano e o modo como cada personagem se configura na estrutura da narrativa, percebemos que há o retrato deste “jogo de forças” da sociedade escravista de meados do século XIX, período em que a estória de passa. Mais à frente explicamos de maneira mais detalhada esta idéia defendida por Villaça (2006) e que também compartilhamos.

No entanto, voltamos agora à caracterização do “demonismo” de Sinhá Rita. Retomando a definição de “demonismo” feita na nossa Dissertação, e que está relacionado à vontade de realizar os anseios do personagem, podemos considerar que, a partir da análise da heroína machadiana, a *vontade* de Sinhá Rita de concretizar suas ações está diretamente relacionada ao “poder” que ela exerce sobre o seu amante e as suas criadas. Em outras palavras, a heroína machadiana busca fazer prevalecer o seu autoritarismo em todos os momentos.

Sabemos que Sinhá Rita é uma mulher adúltera, pois, segundo os *Valores* religiosos católicos, mesmo após a morte do marido, a mulher deve se manter fiel ao matrimônio. Como ela mantém um relacionamento com João Carneiro, ela pode, portanto, ser considerada uma mulher adúltera para a Igreja, o que a leva a querer esconder o seu relacionamento. Portanto, podemos afirmar que Sinhá Rita apresenta *valores* que se opõem aos *Valores* religiosos do século XIX, já que ela prefere manter escondido o relacionamento com o amante.

Com relação aos outros valores de Sinhá Rita, identificados a partir de sua relação com o seminarista Damião, o amante João Carneiro e a sua criada Lucrécia, destacamos que a heroína lida com cada um deles de forma diferenciada. Vejamos três exemplos:

**a)** Com o seminarista fugitivo Damião, a heroína não se importa com o fato de ele querer ou não ser padre, pois percebemos que uma das características da personalidade de Sinhá Rita é não se importar com as outras pessoas, apenas consigo mesma, embora ela possa ser identificada como uma mulher “galhofeira” [brincalhona]. Ao narrar o momento em que Damião pede pela segunda vez para que ela o ajude, o narrador diz: “**Sinhá Rita, lisonjeada com as súplicas do moço**, tentou chamá-lo a outros sentimentos. A vida de padre era santa e bonita, disse-lhe ela; o tempo lhe mostraria que era melhor vencer as repugnâncias e um dia...” (ASSIS, 1996, p. 60, grifo nosso).

**b)** Com João Carneiro, a heroína também se mostra contrariada pelo fato de ter tido o seu pedido negado pelo amante. Porém, ela utiliza duas estratégias ao lidar com o padrinho de Damião: a primeira com o seu autoritarismo diante de Damião; depois, utiliza-se de palavras gentis ao escrever uma carta endereçada a ele. No entanto, o uso de expressões de afeto pela heroína, ao dirigir-se ao amante, servem apenas para mascarar o seu autoritarismo e, assim, obter melhor êxito.

**c)** Já com a criada Lucrécia, uma menina frágil, a heroína sempre utiliza a sua agressividade para coibir qualquer ato que para ela seja considerado uma afronta, buscando sempre ameaçá-la com a “vara”. Ao pressionar a sua criada sobre a demora em terminar a tarefa, Sinhá Rita diz: “Lucrécia, olha a vara!”. (ASSIS, 1996, p. 61). Depois, ao recolher os trabalhos e perceber que a menina não os havia terminado, o narrador diz: “**Sinhá Rita** chegou-se a ela, viu que a tarefa não estava acabada, ficou **furiosa**, e **agarrou-a por uma orelha**.” (ASSIS, 1996, p. 64, grifo nosso).

Apresentamos agora o momento de máxima tensão da estória, que ocorre quando a heroína agride Lucrécia diante do seminarista. Vejamos o trecho do conto em que ocorre o diálogo entre Sinhá Rita e Lucrécia, quando esta será castigada pela heroína por não ter terminado a tarefa:

- Ah! Malandra!

- Nhanhã, nhanhã! pelo amor de Deus! por Nossa Senhora que está no céu.
- Malandra! Nossa Senhora não protege vadias!
- (...)
- Anda cá!
- Minha senhora, me perdoe!
- Não perdôo, não.
- Onde está a vara? (ASSIS, 1996, p. 64).

Nesta passagem podemos observar a autoridade que a heroína exerce diante da sua criada, sem demonstrar sentimento algum de compaixão, contrariando assim outro preceito da teologia católica.

### 3.3.2 O mundo exterior de Sinhá Rita

Como vimos no capítulo 1 da nossa pesquisa, a *alma* do herói (também denominada de “interioridade” ou “primeira natureza”) refere-se aos desejos deste herói. Uma vez que estamos analisando duas heroínas mulheres e que se inserem em uma sociedade patriarcalista, consideramos pertinente discutir as questões relacionadas ao papel que a mulher exerce em uma sociedade que compreende o sistema patriarcal. E qual a finalidade disto? Acreditamos que tal aspecto tenha sido respondido no início desta Dissertação, no entanto, é importante retomarmos alguns aspectos. O primeiro deles diz respeito ao fato de à mulher, em meados do século XIX, contexto retratado no conto, ser imposto o *estereótipo* de um sujeito delicado, frágil e que, por isso, necessitaria da proteção de um homem, pois a este é atribuído o *estereótipo* de um sujeito agressivo e forte. Desta forma, a essência feminina estaria diretamente ligada apenas à *vida privada*, pois a mulher se realizaria apenas no casamento e no convívio com o marido e os filhos. A explicação do patriarcalismo, portanto, para o não direito de a mulher ter uma *vida pública* advém do fato de ela não ter condições físicas (já que ela é frágil) e psicológicas (pois elas agem com a emoção e não têm, na sua natureza, o autoritarismo, típico do sujeito homem), conforme os preceitos do sistema patriarcal. Esta premissa é sustentada ao longo dos séculos pela sociedade patriarcal que observa no homem o “sujeito ideal” para assumir o controle do “mundo”.

O conto *O caso da vara* se insere em um período que corresponde ao período da Escravidão. Há dois elementos que nos permitem esta associação: a data de “antes de 1850”, como diz o narrador no início do conto; e através das relações entre os personagens, a exemplo de Sinhá Rita e Lucrécia; e Damião e Lucrécia *etc.* Desta forma, podemos perceber a segregação feita entre os brancos livres, de um lado; e os negros escravos, de outro lado. No

entanto, para fins da nossa pesquisa, chamamos a atenção também para outra “escravidão” que sempre existiu, que é a escravidão do sexo feminino. Por isso, podemos considerar a “primeira natureza” ou a *alma* de Sinhá Rita como sendo uma representação da inter-relação entre os *valores* da protagonista e os *Valores* que o *mundo exterior* lhe impõe. Em outras palavras, temos que a heroína machadiana, neste conto especificamente, apresenta o autoritarismo e uma “falsa submissão” perante o seu amante como uma forma de conseguir atingir os seus ideais. Como observa Richa, “a esfera de poder de decisão e a influência feminina estavam restritas quase que exclusivamente à casa, inclusive a possibilidade de realização da mulher ocorria majoritariamente através de seu marido e filhos.” (RICHA, 2011, p. 2).

De que maneira está retratado o *mundo exterior* em *O caso da vara*? O que acontece com o papel desempenhado pela heroína em um período que corresponde a meados do século XIX? Neste momento tomamos como referência para discutir estas questões o estudo de Maria Ângela D’Incao (1997)<sup>144</sup>, onde ela afirma o seguinte:

Presenciamos ainda nesse período o nascimento de uma nova mulher nas relações da chamada família burguesa, agora marcada pela **valorização** da intimidade e **da maternidade**. Um **sólido ambiente familiar, o lar acolhedor, filhos** educados e esposa dedicada ao marido, às crianças e **desobrigada de qualquer trabalho produtivo** representam o ideal de retidão e probidade, um tesouro social imprescindível. (D’INCAO, 1997, p. 223, grifo nosso).

A partir do que afirma a autora, portanto, percebemos que à mulher são impostos os ideais que a sociedade patriarcal prescreve naquele período do século XIX, pois preocupações com a vida privada deveriam ser as únicas prioridades da mulher. Realizações apenas na *vida privada* com o casamento e a maternidade, ou seja, dedicação exclusiva ao marido e aos filhos, não lhe sendo permitido trabalhar fora de casa, ou seja, ter uma *vida pública*, esta, por sua vez, continuando a ser o espaço masculino. Porém, devemos chamar a atenção para um aspecto fundamental: havia também uma diferença entre as próprias mulheres, pois, se consideramos o contexto social e histórico da escravidão, as mulheres negras e escravas trabalham, assim como os homens negros e escravos o faziam. No entanto, às “mulheres livres”<sup>145</sup> lhes eram permitidos apenas os cuidados com os afazeres domésticos e, embora elas

<sup>144</sup> 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.

<sup>145</sup> Utilizamos a expressão “mulheres livres” para contrapor à expressão “mulheres escravas”, referência às mulheres negras na época da escravidão no Brasil.

passassem a participar mais da vida social, as suas condutas passavam a ser ainda mais vigiadas.

[...] a família, em especial a mulher, submetia-se à avaliação e opinião dos ‘outros’. A mulher de elite passou a marcar a presença em cafés, bailes, teatros e certos acontecimentos da vida social. Se agora era mais livre – ‘convivência social da maior liberalidade às emoções’ –, não só o marido ou o pai vigiavam seus passos, sua conduta era também submetida aos olhares atentos da sociedade.[...]. (D’INCAO, 1997, p. 228).

Como podemos observar, embora as mulheres ganhassem mais espaço na *vida pública*, elas continuavam a ser julgadas pelos seus atos. E deste fato podemos observar a configuração da heroína Sinhá Rita, pois a ela são impostos alguns *comportamentos* sociais aceitáveis, no entanto, como veremos no próximo subtópico, ela consegue adaptar-se a tais *comportamentos* e concretizar os seus ideais. Chamando mais uma vez a atenção no que se refere aos estudos de D’Incao (1997), destacamos que ocorre de certa forma, uma mudança na conduta das mulheres em meados do século XIX, pois:

Da esposa do rico comerciante ou do profissional liberal, do grande proprietário investidor ou do alto funcionário do governo, das mulheres passa a depender também o sucesso da família, quer em manter seu elevado nível e prestígio social já existentes, quer em empurrar o *status* do grupo familiar [...]. Por outro lado, destacamos que [...] os homens eram bastante dependentes da imagem que suas mulheres pudessem traduzir para o restante das pessoas de seu grupo de convívio. [...] significavam um capital simbólico importante, do pai ou do marido. Esposas, tias, filhas, irmãs, sobrinhas (e serviçais) cuidavam da imagem do homem público; [...]. (D’INCAO, 1997, p. 229).

Com relação aos comportamentos femininos aceitos nos *oitocentos*, isto é, aos *estereótipos* estabelecidos para as mulheres, muitas instituições preocupavam-se com a maneira como as mulheres deveriam agir na *vida privada* e na *vida pública* para que elas exercessem comportamentos compatíveis com os *Valores* sociais. Conforme podemos observar através do que diz D’Incao (2007), as mulheres tinham que exercer:

[...] o seu papel de guardiã do lar e da família – a medicina, por exemplo, combatia severamente o ócio e sugeria que as mulheres se ocupassem ao máximo dos afazeres domésticos. Considerada base moral da sociedade, a mulher de elite, a esposa e a mãe da família burguesa deveria adotar regras castas no encontro sexual com o marido, vigiar a castidade das filhas [...]. (D’INCAO, 1997, p. 230).

A autora ainda ressalta que, nas obras machadianas, e, sobretudo, nas pertencentes à segunda fase do escritor, onde podemos citar o exemplo de *O caso da vara*, ocorre a oposição entre “o que se quer” e “o que se pode”, ou seja, Machado de Assis configura suas personagens onde ele:

marca a separação entre o desejo e a possibilidade de sua manifestação [...], delinea as personalidades fragmentadas, divididas entre as aparências e os sentimentos mais profundos. [...]. As próprias personagens, e não mais o destino, tornam-se irônicas, cínicas ou cruéis. ‘A convivência educada vai ganhando dimensões de hipocrisia e de sobrevivência e de sobrevivência individual’ (D’INCAO, 1997, p. 238).

A partir dos dizeres de D’Incao (1997), queremos expandir as referidas observações para a personagem Sinhá Rita, heroína em *O caso da vara*. Com isso, é possível fazer uma relação com a teoria lukacsiana da personagem que assinala a incompatibilidade entre os desejos da personagem e as possibilidades que o mundo lhe oferece. Tal divergência é perceptível, principalmente, quando a personagem feminina está inserida em um mundo patriarcalista.

Em outras palavras, queremos dizer que mais do que um fato que se relaciona ao *sexismo*, existe o fator social. Afinal de contas, as diferenças entre mulheres e homens se dão apenas quando uns e outros estão colocados nas mesmas condições econômicas e sociais. Por exemplo, uma mulher branca e rica não estará submissa a um homem negro e pobre; ao mesmo tempo em que uma mulher negra e pobre estará submissa a um homem branco e rico, mas tal submissão se deve não a uma condição biológica ou *sexista*, e sim a questões sócio-econômicas, e até mesmo individuais, ou seja, de personalidade. Apresentamos aqui a identificação do *mundo exterior* da heroína Sinhá Rita. Desta forma, pudemos verificar a incompatibilidade entre a *alma* e o *mundo exterior* da heroína machadiana. A seguir, no último subtópico do capítulo 3, iremos demonstrar de que maneira a heroína consegue adaptar-se a esse *mundo exterior*.

### 3.3.3 Sinhá Rita: a heroína problemática e resolução do seu conflito

A configuração do herói da *maturidade* consiste na “reconciliação do indivíduo problemático, guiado pelo ideal vivenciado, com a realidade social concreta.” (LUKÁCS, 2009, p. 138). Desta forma, a personagem busca adaptar-se ao seu *mundo exterior* de modo a

alcançar os objetivos de sua *alma*. Temos, pois, que “(...) essa interioridade é um idealismo mais amplo e que se tornou com isso mais brando, mais flexível e mais concreto e, de outro, uma expansão da alma que quer gozar a vida agindo, intervindo na realidade, e não contemplativamente.” (LUKÁCS, 2009, p. 139).

Devemos ressaltar que, conforme esclarece Lukács, no personagem do tipo *maturidade*, a sua “problemática”, ou seja, a oposição entre a *alma* e o *mundo exterior*:

(...) não **reside em** suas chamadas ‘falsas tendências’, mas precisamente no fato de **querer realizar, de algum modo, o âmago de sua interioridade no mundo**. (...) a percepção da discrepância entre interioridade e mundo, uma realização ativa da percepção dessa dualidade: **a adaptação à sociedade na resignada aceitação de suas formas de vida** e o encerrar-se em si e guardar-se para si da interioridade apenas realizável na alma. O gesto desse advento exprime o estado presente do mundo, mas não é nem um protesto contra ele nem sua afirmação, é somente uma experiência compreensiva – uma experiência que se esforça por ser justa com ambos os lados e vislumbra, na incapacidade da alma em atuar sobre o mundo, não só a falta de essência deste, mas também a fraqueza intrínseca daquela. (LUKÁCS, 2009, p. 143, grifo nosso).

De acordo com o que diz Lukács, podemos dizer que a heroína Sinhá Rita busca concretizar os seus ideais, a saber: exercer a sua autoridade, típica de sua personalidade, em todas as circunstâncias, seja no tratamento com Lucrécia, seja com o seu amante. Porém, com este último percebemos que ocorre uma diferenciação na autoridade empregada pela heroína. Esta sugestão feita pelo narrador machadiano revela que a heroína sabe que não conseguirá vencer a luta contra o sistema patriarcal, por isso, ela prefere, através de sua atividade reflexiva, que revela a sua “maturidade”, buscar uma forma de conseguir colocar em prática o seu ideal sem lutar diretamente contra o *mundo exterior*.

Estabelecemos no capítulo 1 da nossa Dissertação os critérios para identificar o *mundo exterior* do conto machadiano, a saber: alguns *Valores* religiosos e sociais; no capítulo 3, os *valores* individuais e as *vontades* da heroína Sinhá Rita. Desta forma, podemos considerar que Sinhá Rita consegue se adaptar ao seu *mundo exterior* que a impede de realizar os seus objetivos através da seguinte estratégia: a demonstração de falsos sentimentos que revelam a sua adaptação às circunstâncias que ela vivencia. Portanto, temos que o mascaramento de sua relação com João Carneiro e a falsa preocupação que demonstra ao querer ajudar Damião, já que ela quer transmitir para o *mundo exterior* uma imagem compatível com os *Valores* deste mundo, pois nele a mulher deve apresentar um *estereótipo* de casta e dócil. Outro elemento que destacamos é a ameaça e a imposição de *vontade* da heroína diante da sua criada Lucrécia e do seu amante João Carneiro, porém com este último ela também demonstra uma falsa

submissão, já que o trata como “Joãozinho”, mascarando assim à sua personalidade autoritária.

Caracterizaremos este elemento como um *Valor* social que corresponde à escravidão e ao patriarcalismo, onde o autoritarismo é exercido pelos “mais fortes”, ou seja, pelos cidadãos livres e pelos homens, respectivamente. Tratando-se da escravidão, por exemplo, temos que o *mundo exterior* do conto apresenta traços deste período, já que Lucrécia “era uma “negrinha, magricela, um frangalho de nada, com uma cicatriz na testa e uma queimadura na mão esquerda.” (ASSIS, 1996, p. 61). As características utilizadas pelo narrador para a identificação da criada da heroína nos remetem à condição dos escravos da época, já que eles não eram considerados como cidadãos e sofriam com os maus tratos de seus senhores. As agressões de Sinhá Rita, uma mulher de quarenta anos, a uma menina “pequena” e “magricela”, de onze anos, revelam a injustiça social que marca aquele período retratado no conto. Com relação ao patriarcalismo, temos que a heroína, embora exerça a sua autoridade, não extrapola os limites do espaço privado.

Vimos anteriormente que a heroína busca esconder publicamente a sua relação com João Carneiro. Tal omissão, contudo, não faz com que a heroína aniquile os seus ideais, já que ela consegue pôr em prática os seus anseios. E de que forma a heroína consegue isso? Ora, podemos dizer que Sinhá Rita utiliza-se de algumas estratégias para “mascarar a autoridade”, ao dar as ordens ao seu amante, sobretudo quando está diante de Damião, já que o seminarista “tinha umas idéias vagas dessa situação”, ou seja, nem Damião nem ninguém poderia saber que os dois eram amantes, afinal trata-se de um escândalo, como afirma o narrador, ao descrever o momento em que João Carneiro “vê-se entre um puxar de forças opostas”:

João Carneiro não se animava a sair, nem podia ficar. Estava entre um puxar de forças opostas. Não lhe importava, em suma, que o rapaz acabasse clérigo, advogado ou médico, ou outra qualquer coisa, vadio que fosse, mas o pior é que lhe cometiam uma luta ingente com os sentimentos mais íntimos do compadre, sem certeza do resultado; e, se este fosse negativo, outra luta com Sinhá Rita, cuja última palavra era ameaçadora: ‘digo-lhe que ele não volta’. Tinha de haver por força um escândalo. (ASSIS, 1996, p. 61).

Ao escrever a carta para o seu amante, logo que fica sabendo que João Carneiro não obteve êxito na tentativa de convencer o compadre em desistir da ideia de tornar o filho padre, a heroína decide chamá-lo com um termo que sugere submissão, “Joãozinho”, como forma de persuadi-lo. Este tratamento para com o amante sugere que a heroína está buscando adaptar-se à circunstância que é a de impor, indiretamente, a sua autoridade diante do amante. Há ainda

outro elemento importante que devemos destacar: a heroína, mesmo sendo viúva, prefere manter o caso com o seu amante no anonimato. Este fator, como já destacamos, nos remete aos *Valores* religiosos retratados no conto, já que todos os personagens (Damião, Sinhá Rita, João Carneiro e Lucrécia), além de o pai de Damião impor ao filho que este seja padre, revelam o *mundo exterior* do conto também como Católico.

Desta forma, percebemos que Sinhá Rita utiliza a sua autoridade buscando adaptar-se às circunstâncias e às pessoas com quem ela lida no seu *mundo exterior*. Apresentamos neste capítulo a caracterização da heroína Sinhá Rita como uma personagem pertencente ao tipo lukacsiano da *maturidade*.

## CAPÍTULO 4

### ANÁLISE COMPARADA ENTRE PERONELLA E SINHÁ RITA À LUZ DA PERSONAGEM LUKACSIANA DA *MATURIDADE*

A terceira parte desta Dissertação tem como objetivo analisar comparativamente as heroínas Peronella e Sinhá Rita. Esta comparação visa identificar as consonâncias e dissonâncias entre as duas heroínas como forma de discutir a maneira como estas duas personagens conseguem a reconciliação entre a *alma* e o *mundo exterior* do qual elas fazem parte.

Portanto, neste capítulo fazemos uma comparação entre Peronella e Sinhá Rita com o intuito de identificar as semelhanças e diferenças entre estas duas personagens centrais das narrativas que analisamos. Desta forma, acreditamos ser pertinente tratar sobre a peculiaridade da condição destas personagens, buscando fazer uma correlação às questões relacionadas à *alma* de Peronella e Sinhá Rita, isto é, o que estas personagens almejam, considerando a lógica interna das narrativas. Além disso, discutimos a existência do *conflito* entre a *alma* destas personagens e a hostilidade do “mundo patriarcal”, isto é, do *mundo exterior*, e, ainda, analisamos a relação entre a *vida privada* e a *vida pública* feminina identificada a partir da configuração do *mundo exterior* nas narrativas investigadas.

Para isso, apresentamos este capítulo em quatro partes. Na primeira parte (**tópico 4.1**), apresentamos a condição do feminino nos séculos XIV e XIX a partir da configuração dos contos. Na segunda parte (**tópico 4.2**), buscamos relacionar a sexualidade de Peronella e a autoridade de Sinhá Rita, levando em conta a configuração das narrativas; depois, (no **tópico 4.3**) discutimos o *conflito* vivenciado pelas duas heroínas; e, no **tópico 4.4**, discutimos a relação entre as maneiras que as heroínas buscam para se adaptarem ao *mundo exterior*, na tentativa de elas colocarem em prática o seu “demonismo”. Por último, no **tópico 4.5**, fazemos algumas reflexões sobre a adaptação das heroínas ao *mundo exterior*.

#### 4.1 A CONDIÇÃO DE PERONELLA E SINHÁ RITA NAS NARRATIVAS ANALISADAS

Este capítulo visa apontar as aproximações e os afastamentos entre as heroínas Peronella e Sinhá Rita, tomando como referência os conceitos lukacsianos *demonismo*, *alma* e

*mundo exterior*, conceitos estes que se referem a um dos tipos de personagem de Lukács conceituado por ele de personagem da *maturidade*.

O patriarcalismo está representado na própria configuração dos contos. No conto boccacciano é caracterizado no discurso da heroína Peronella, que se utiliza de um discurso irônico para se adaptar ao *mundo exterior* que se mostra contrário aos seus desejos. A heroína machadiana Sinhá Rita, por sua vez, também está inserida em um ambiente patriarcal, fazendo uma diferenciação no uso de sua autoridade, para se adaptar a esse mundo. Ambas as heroínas, por meio de estratégias que utilizam, conseguem sobrepor-se ao *mundo exterior*, sem entrar diretamente em conflito com ele.

Neste tópico da Dissertação tratamos dos papéis atribuídos ao feminino dentro de um contexto patriarcal, sobretudo no que concernem ao século XIV e ao século XIX, contexto histórico-social implicado nas narrativas de Boccaccio e Machado de Assis, que se refere à hostilidade do mundo patriarcalista, especificamente, correspondente ao final da Idade Média na Europa e ao período que compreende a Escravidão no Brasil, respectivamente.

Podemos verificar que existe uma subversão na configuração de alguns personagens das narrativas analisadas, levando-se em consideração o *mundo exterior* retratado nas histórias, a saber: Peronella e o marido, de um lado; e Sinhá Rita e João Carneiro, de outro lado. Na narrativa boccacciana, por exemplo, observamos que a heroína de Boccaccio se configura como uma mulher que toma decisões sem o consentimento do marido, embora isto seja feito por ela intimamente, ou seja, para o marido, ela não subverte regra alguma deste *mundo exterior*. O marido de Peronella, por sua vez, se configura como um personagem que não percebe as traições da esposa e, diferentemente do papel que o *mundo exterior* lhe atribui, ele é caracterizado de maneira subversiva em relação ao que o patriarcalismo do século XIV estabelece para ele, uma vez que ele se mostra um personagem não compatível com as características estabelecidas a um homem, como “o mais forte”, por exemplo.

Com isso, chamamos a atenção sobre a discussão acerca do papel que a mulher exerceu nas sociedades dos séculos XIV e XIX, já que historicamente ela viveu em um mundo hostil e que a relegou a um ser humano de “segunda classe”. O que Lukács apresenta como dados da sua análise dos personagens é que eles possuem *valores* que se opõem diretamente ao *mundo exterior*, o que resulta, pois, no *conflito* e no que Lukács denomina de *herói problemático*.

Ao considerarmos os conceitos lukacsianos utilizados na nossa Dissertação, acreditamos ser pertinente apresentarmos os principais comportamentos impostos social e

culturalmente à mulher e ao homem nos séculos XIV e XIX, comportamentos estes que irão se refletir na sua “interioridade”, na sua *alma* e na elaboração de seus próprios paradigmas. Pois, necessariamente, e considerando a individualidade do ser humano, “o mundo”, este representado pelo “outro” (ou seja, tudo o que está fora do indivíduo), nos termos lukacsianos, sempre estará em confronto direto com a *alma* deste indivíduo, isto é, do personagem.

Voltemos à fundamentação sobre os papéis que a mulher exerceu ou deveria exercer na sociedade patriarcal dos séculos XIV e XIX com o intuito de colaborar para a compreensão da *alma* das personagens Peronella e Sinhá Rita e o *mundo exterior* de cada uma destas personagens.

Há muitos estudos que tratam da condição da mulher ao longo dos séculos. No entanto, para os propósitos deste trabalho, optamos por utilizar o livro *O feminismo é um humanismo*<sup>146</sup>, de Rachel Gutiérrez, especificamente o primeiro capítulo deste livro, intitulado “Mulher: ‘essência’ ou identidade”, para discutirmos algumas questões referentes ao papel da mulher desempenhado na/pela sociedade patriarcal. Considerando também os estudos de John Stuart Mill<sup>147</sup> e o seu livro *A sujeição das mulheres*<sup>148</sup>, tomaremos ainda como referência para a discussão aqui proposta, neste tópico, além dos trabalhos de Gutiérrez (1985), os estudos de Allan Touraine<sup>149</sup>, os quais discutem a essência e a construção social na diferenciação entre os gêneros.

Antes de iniciarmos a discussão que se refere ao que chamamos na nossa pesquisa de *demonismo feminino*, é importante citar o que diz o filósofo oitocentista Mill, em seu ensaio intitulado *A sujeição das mulheres* (publicado em 1869), sobre a histórica sujeição da mulher ao homem. Diz o filósofo que:

[...] o princípio que regula as relações sociais entre os dois sexos – a subordinação legal de um sexo ao outro – está em si mesmo errado, constituindo hoje [lê-se século XIX, no qual a mulher ainda era subordinada totalmente ao homem] um dos principais obstáculos ao desenvolvimento humano [...]; (MILL, 2006, p. 33).

A partir da citação de Mill, podemos considerar que o filósofo inglês coloca em um mesmo nível tanto a mulher quanto o homem, não havendo, portanto, uma diferenciação entre

<sup>146</sup> GUTIÉRREZ, Rachel. “Mulher: ‘essência’ ou identidade”. In: **O feminismo é um humanismo**. Rio de Janeiro: Edições Antares; São Paulo: Nobel, 1985, p.17-38.

<sup>147</sup> John Stuart Mill (1806-1873) foi um filósofo inglês que, no ano de 1869, publicou um ensaio – cujo título no original é *The Subjection of Women* – no qual ele faz duras críticas ao sistema patriarcal onde existe a subordinação legal de um sexo em relação ao outro, ou seja, da mulher ao homem.

<sup>148</sup> MILL, John Stuart. **A sujeição das mulheres**. Coimbra: Almedina, 2006.

<sup>149</sup> Alain Touraine (1925), escritor e sociólogo francês, escreve **O mundo das mulheres** no ano de 2006. Este livro foi traduzido para o português no ano seguinte por Francisco Moras.

ambos, o que não justificaria o sexismo<sup>150</sup> feito pela sociedade patriarcal, especificamente, nos séculos XIV e XIX. Desta forma – uma vez que as heroínas que analisamos são personagens femininas e que estão situadas em um ambiente no qual elas são hostilizadas por sua condição de submissão –, acreditamos ser pertinente abordar a questão do *feminino*<sup>151</sup> sob o viés de alguns estudos acerca do patriarcalismo para fundamentar a histórica submissão da mulher.

#### 4.1.1 A alma das heroínas

No que se refere ao *demonismo* das heroínas, podemos considerar várias questões, todas apontadas pelo viés do patriarcalismo, sobretudo nos séculos XIV e XIX, em que a mulher é tida como um “ser incompleto”<sup>152</sup> e que, portanto, deveria ser tratado com submissão, sobretudo no que concerne ao corpo feminino. Como afirma Xavier (2003)<sup>153</sup>, “(...) a corporalidade feminina (...) é usada para justificar as desigualdades sociais; a vinculação da feminilidade ao corpo e da masculinidade à mente restringe o campo de ação das mulheres, que acabam confinadas às exigências biológicas da reprodução, deixando aos homens o campo do conhecimento e do saber.” (XAVIER, 2003, p. 254). Além disso, ela ainda defende que sempre existiu na sociedade patriarcal a desvalorização social do corpo, grande aliada da opressão das mulheres, de maneira que estas se vêem imersas em uma idéia paradoxal: afinal de contas, a fêmea humana é um ser indispensável, assim como o macho, para a reprodução da espécie, no entanto, a ela lhe são negados alguns direitos, como por exemplo, o direito ao prazer, fato este passível de ser observado em países do Oriente Médio<sup>154</sup>. Esta constatação também é verificada em algumas religiões, como o Islamismo e o

<sup>150</sup> BUTLER, Judith. **Subversão da identidade**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2003.

<sup>151</sup> Com relação à diferenciação dos papéis atribuídos a mulheres e homens, citamos agora o que afirma Schneider (2008)<sup>151</sup>, quando se refere ao movimento de luta pela igualdade entre os sexos, denominado *feminismo* que “(...) vem discutindo a distribuição desigual de poder entre homens e mulheres ao longo das décadas.” (SCHNEIDER, 2008, p. 16). E isto se reflete em todos os âmbitos da vida feminina. Para mais informações ver: SCHNEIDER, Liane. “Feminismo, pós-modernismo e pós-colonialismo”. In: **Escritoras indígenas e a literatura contemporânea dos EUA**. João Pessoa: 2008, p. 21-52.

<sup>152</sup> O termo “ser incompleto” usado como sinônimo de “ser castrado” (BEAUVOIR, 1990, p. 11) é uma expressão utilizada por Gutiérrez (1985, p. 25) e que se refere, no contexto de uma sociedade patriarcalista, ao fato de à mulher lhe ser negado o direito à palavra, isto é, a capacidade de decisão são atributos apenas do homem.

<sup>153</sup> XAVIER, Elódia. “O corpo a corpo na literatura brasileira: a representação do corpo nas narrativas de autoria feminina”. In: BRANDÃO, Izabel & MUZART, Zahid L. **Refazendo nós**. Ensaaios sobre mulher e literatura. Florianópolis, Editora Mulheres, 2003. p. 253-275.

<sup>154</sup> Destacamos a situação de submissão na qual vive a mulher desde um ponto de vista histórico Ocidental em séculos anteriores ao nosso, a exemplo dos séculos XIV e XIX (retratados nas narrativas analisadas), porém, não

Catolicismo, este, sobretudo, em séculos anteriores. Porém, cabe assinalar que, no caso dos princípios religiosos católicos, o rigor nas leis é dirigido não apenas às mulheres, mas aos homens também, como exemplo, podemos citar, a castidade e a fidelidade. No entanto, queremos destacar que às mulheres, por razões históricas e ao próprio patriarcalismo, as restrições são ainda maiores.

Às mulheres representadas nas narrativas analisadas são impostas algumas condições as quais chamamos nesta pesquisa de “condição feminina” ou papel que a mulher deveria exercer dentro da sociedade patriarcalista dos séculos XIV e XIX, resultando, pois, em *estereótipos* que o *mundo exterior* impôs ao feminino. A fragilidade, por exemplo, reconhecida pelo patriarcalismo destes períodos como pertencente à essência feminina, é um dos elementos que servem para caracterizar o “ser mulher” a partir de uma visão patriarcalista; outro aspecto que podemos destacar aqui é o instinto maternal, que culmina nos papéis de esposa e mãe, nos quais a mulher tem a função única de reprodutora, onde o seu corpo, por sua vez, não lhe pertence mais, não é seu, mas sim do marido e dos filhos. A discussão em torno das questões relacionadas às diferenças entre mulheres e homens se firmavam nos aspectos biológico e social, com isso é possível percebermos que as relações de gênero<sup>155</sup> implicam também em relações de poder.

Durante muito tempo, as mulheres foram excluídas da *vida pública*, onde lhes era negado o direito de pensar e tomar suas próprias decisões. Desta forma, se considerava proibido para a mulher ter o próprio corpo como seu e como fonte de prazer. A mulher precisava obedecer e comportar-se como mulher em uma sociedade onde a família era uma das instituições fundamentais e ela era tida como a geradora da espécie humana, aquela que forma o cidadão e também era a guardiã da moralidade. Consequentemente, ela era controlada no que tange à sexualidade, antes e depois do casamento, devendo, pois, viver para o outro, negligenciando suas *vontades* e interesses, principalmente aqueles relacionados à sexualidade, ocupando assim apenas a *vida privada* (ou seja, o ambiente doméstico). Segundo Moreira

---

podemos deixar de mencionar que a condição da mulher em países muçulmanos é ainda mais de submissão em comparação a países ocidentais, por exemplo.

<sup>155</sup> *Gênero e Sexo*, sob uma perspectiva conceitual, se diferem, embora muitas vezes estes termos sejam usados como sinônimos. O termo “sexo” está ligado, basicamente, a questões biológicas e de natureza; enquanto o termo “gênero” faz referência a questões ligadas ao âmbito social. McLlvenny questiona as diferenças entre sexo e gênero consideradas pelas teorias feministas. No entanto, enfatizamos que o objetivo da nossa pesquisa não é averiguar o uso mais adequado de um ou outro termo, já que o nosso propósito é apenas o de chamar a atenção para as diferenças (construídas historicamente) entre mulheres e homens, portanto, consideramos os termos *gênero* e *sexo* como sinônimos. A opção pelo termo *gênero* ocorre apenas por uma questão de terminologia. Para mais informações ver MCLLVENNY, Paul. ***Talking gender and sexuality***. Amsterdam: John Benjamins, 2002.

(2003)<sup>156</sup>, pensar no prazer sexual feminino era algo inadmissível – sobretudo em séculos anteriores – uma vez que a idéia do gozo feminino deveria ser substituída pela satisfação advinda da reprodução e do aleitamento atrelados à maternidade. No caso das narrativas de Boccaccio e Machado de Assis, esta atribuição não corresponde aos anseios de Peronella e Sinhá Rita, pois elas se configuram como personagens que não têm filhos. Um aspecto em comum entre ambas é que elas possuem amantes, o que as configura como mulheres que desfrutam do ato sexual como prazer. No entanto, este desfrutamento, que é uma realização de seus desejos e de suas *almas*, ocorre privadamente, ou seja, o *mundo exterior* destas heroínas desconhecem os ideais que elas têm.

Como podemos perceber, o corpo torna-se um fato importante no cumprimento do papel da mulher na sociedade ao longo da história, mas como podemos definir o “corpo”? Ora, segundo Bonnici<sup>157</sup>, o corpo é visto como mais do que um sistema físico: ele é construído produzido por elementos não físicos, principalmente pela ideologia e pela história, de modo que a religião e o patriarcalismo concebem o ato sexual, por exemplo, como algo proibido.

Segundo Gutiérrez, por exemplo, “meninos e meninas crescem num mundo dividido: de um lado os homens livres, independentes, ativos, fortes, agressivos; do outro, as mulheres, servis, dependentes, passivas, frágeis, impotentes e dóceis.” (GUTIÉRREZ, 1985, p. 19). Tal aspecto pode ser melhor observado, por exemplo, através das brincadeiras atribuídas a elas e a eles, pois a autora chama a atenção para dois termos: *em-si* e *para-si*, que se referem, respectivamente, ao feminino e ao masculino. O primeiro termo citado por ela, *em-si*, sugere submissão total, é o *viver para o outro*, uma mutilação dos desejos das mulheres, as quais se realizavam apenas pelo e no casamento, através da dedicação ao marido e aos filhos; já o outro termo, *para-si*, indica superioridade e independência, substantivos que estavam associados à liberdade masculina, esta permitindo aos homens realizar seus sonhos e “sair para o mundo”. Como afirma a própria Gutiérrez, “colocar-se *para-si* é afirmar-se, adquirir autonomia, sentir-se livre e projetar-se num mundo em que o poder, a força, a eficiência, a coragem e a independência são tidas como características masculinas” (GUTIÉRREZ, 1985, p. 19). Desta forma, enquanto a mulher era educada para servir e ser submissa, ao homem eram destinadas as funções que exigiam força, autonomia e autoritarismo. No entanto, podemos observar através da configuração das narrativas que ocorre uma inversão destes papéis, pois Peronella e Sinhá Rita se caracterizam como personagens que se enquadram no

<sup>156</sup> MOREIRA, Nadilza Martins de Barros. **A condição feminina revisitada: Júlia Lopes de Almeida e Kate Chopin**. João Pessoa: Editora Universitária/UFPB, 2003.

<sup>157</sup> BONNICI, Thomas. **Teoria e crítica literária feminina. Conceitos e tendências**. Maringá: EDUEM, 2007.

*estereótipo* masculino, enquanto o marido da heroína boccacciana e o amante da heroína machadiana, João Carneiro, se enquadram no *estereótipo* feminino. Em outras palavras, a troca de papéis destes personagens se apresenta como um elemento que os insere no conceito lukacsiano de personagens “problemáticos”, já que a *alma* de cada personagem se opõe ao *mundo exterior*.

Porém, um elemento que queremos destacar é a maneira como estas heroínas lidam com a concretização de seus desejos. O que destacamos é o mascaramento que as heroínas buscam fazer para se manter aparentemente em acordo com os papéis que o *mundo exterior* lhes atribui. Podemos citar alguns exemplos onde isto ocorre. No caso da heroína boccacciana, podemos citar duas situações nas quais ela utiliza o tonel como forma de esconder as suas “violações” do *mundo exterior*, de modo a conseguir colocar em prática a sua *vontade*, a saber: primeiramente, ela manda o amante se esconder no tonel para que o marido imagine que Giannello seja um comprador; depois, ela também manda o marido ir para dentro do tonel, porém para limpá-lo, caso contrário, Giannello não compraria o tonel. Estas duas atitudes de Peronella revelam a sua *vontade* em *querer* colocar em prática o seu *demonismo* que são a infidelidade e a luxúria, aspectos estes contrários ao *mundo exterior* que apresenta aspectos morais esclesiásticos. Com isso, temos que a heroína, através da manutenção de sua imagem pública de fidelidade e castidade, *consegue* manter-se em aparente harmonia com o patriarcalismo de sua época. Também podemos verificar na heroína machadiana, Sinhá Rita, o mascaramento de sua *vontade*, que é colocar em prática o seu *demonismo* através de sua autoridade, característica atribuída a esta personagem. No entanto, percebemos que a personagem machadiana dissimula a sua autoridade ao dirigir-se ao amante, sugerindo uma aparente submissão, mas que na verdade tal aspecto se configura como a busca da heroína em realizar a sua *vontade*, que é fazer prevalecer o seu capricho de não ser contrariada.

Podemos considerar que a diferença entre os gêneros é determinada pela sociedade patriarcal que vigora desde os primórdios. Como defende Gutiérrez, de um lado havia o “mundo doméstico”, o *gineceu*<sup>158</sup>, do qual faziam parte as mulheres e, de outro, a *vida pública*, o *androceu*, destinado aos homens. Como podemos observar através do que diz a autora: “Desde 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.”

<sup>158</sup> *Gineceu*, termo utilizado por Gutiérrez (1985), se refere ao conjunto de órgãos reprodutores femininos de uma flor, enquanto o *Androceu* refere-se aos órgãos reprodutores masculinos. Estes termos são apresentados para fazer referência ao “ambiente feminino” e ao “ambiente masculino”, respectivamente.

(GUTIÉRREZ, 1985, p. 19). Nesta perspectiva, a mulher tinha como meta agradar ao outro e não a si própria. Continuando, mais adiante, a autora afirma ainda que “(...) o menino se reconhece em sua própria exuberância, na espontaneidade de seus gestos e impulsos, a menina, para ser feminina precisa reconhecer-se nos limites que lhes [sic] são impostos.” (GUTIÉRREZ, 1985, p. 19). Daí, podemos considerar que a condição da mulher não é um fator natural, mas sim um fato cultural, uma vez que é a sociedade patriarcal que considera o homem como sendo o mais forte e o detentor de todos os direitos. Por isso, se tomamos como referência os tradicionais papéis atribuídos à mulher e ao homem, observamos que “a mãe [a mulher] é uma rainha, a ‘rainha do lar’, mas o guerreiro, o lutador, o chefe é o pai [o homem].” (GUTIÉRREZ, 1985, p. 20). No entanto, como podemos observar a partir da configuração dos personagens das narrativas analisadas, existe de certa maneira uma inversão nos papéis atribuídos às heroínas Peronella e Sinhá Rita, por um lado; e seus amantes, por outro lado. Peronella e Sinhá Rita, embora estejam restritas a seus respectivos espaços domésticos, tomam decisões que seriam a princípio tomadas pelos homens, a exemplo da venda do tonel e da decisão de não manter Damião no seminário. Como podemos perceber, as atitudes das heroínas resultam da discrepância entre o dizer e o fazer como forma de mantê-las em harmonia com os *Valores do mundo exterior*, pois nem Peronella nem Sinhá Rita demonstram por meio de suas atitudes as suas *vontades*. E esta não demonstração implica em uma ação madura das heroínas que se enquadram no tipo de personagem lukacsiano da *maturidade*.

Na concepção da sociedade patriarcal de séculos anteriores, o homem era quem devia trabalhar fora e tomar decisões nos diversos âmbitos, afinal de contas, ele era considerado o mais forte. A mulher, por sua vez, para cumprir o ofício que a natureza lhe havia dado, segundo o patriarcalismo, sendo a mais frágil, devia, portanto, permanecer apenas no ambiente doméstico, ocupando-se exclusivamente das tarefas do lar e sem tomar decisão alguma. Para a mulher, segundo os preceitos do patriarcalismo, o seu sonho deveria realizar-se com o casamento e, depois dele, na maternidade, que deveria ser o segundo sonho a ser realizado. Quando ambos se concretizavam, a razão de existir da mulher passava a ser única e exclusivamente o marido e os filhos. Já para o homem, todos os sonhos lhe eram permitidos, afinal de contas, era ele quem geria o futuro. Em resumo, no patriarcalismo a feminilidade deve ser entendida como a imposição social do como agir dependendo do gênero, isto é, ao homem caberia tomar as decisões e à mulher aceitá-las. Fato este configurado inversamente nas heroínas Peronella e Sinhá Rita, pois são elas quem tomam as decisões.

É claro que as considerações feitas acima nos servem apenas para abordar, em linhas gerais, as diferenças atribuídas pela sociedade patriarcal dos séculos XIV e XIX às mulheres e aos homens, diferenças estas que são úteis na análise da configuração das heroínas apresentadas nos capítulos 2 e 3 da nossa pesquisa. Vale ressaltar que tais elementos servem também para a identificação do *mundo externo* das heroínas analisadas.

Ainda segundo Gutiérrez, a afetividade da mulher “(...) foi desenvolvida no aprendizado de viver para o outro (...)” (GUTIÉRREZ, 1985, p. 20). Daí a diferença entre ser *em-si* e ser *para-si* atribuídos à mulher e ao homem, respectivamente. Com relação à sexualidade, “se não quer parecer pouco feminina deve ser passiva. Mais do que nunca deve assumir-se como objeto e não como sujeito.” (GUTIÉRREZ, 1985, p. 21), mais especificamente, como um *objeto sexual desejado*<sup>159</sup>. Neste momento, surge, portanto, um paradoxo para a mulher: “educada para agradar e seduzir, deve esconder seus desejos (por exemplo, os desejos sexuais). Seu comportamento sexual é determinado por sua própria condição.” (GUTIÉRREZ, 1985, p. 21). Temos, pois, que algumas religiões também submetem as mulheres a um papel de inferioridade com relação ao papel desempenhado pelos homens. E isto é um fato observado, inclusive, pela representação de Eva, figura feminina que, segundo a Bíblia, é a responsável pelo pecado original no mundo. Com isso, a partir da configuração de Peronella e Sinhá Rita como personagens que tomam decisões nos assuntos que seriam feitas pelo marido e pelo amante, respectivamente, observamos que ambas as heroínas se contrapõem aos preceitos das sociedades dos séculos XIV e XIX. Com relação à sexualidade de ambas, através dos amantes que elas têm, destacamos a condição de *sujeito desejante* e não de *objeto desejado* de ambas as heroínas, fato este mais perceptível em Peronella, já que na sua narrativa se configura o ato sexual entre ela e Giannello, no qual ela não representa a figura de uma mulher submissa e passiva.

Em um livro intitulado *O segundo sexo*<sup>160</sup>, Simone de Beauvoir enfatiza e explica os liames culturais da desigualdade sexual. É da autora a clássica frase veiculada dentro dos estudos feministas: “Ninguém nasce mulher: torna-se mulher.” Ela ainda afirma:

Nenhum destino biológico, psíquico, econômico define a forma que a fêmea humana assume no seio da sociedade; é o conjunto da civilização que elabora esse produto intermediário entre o macho e o castrado que qualificam o feminino. (BEAUVOIR, 1990, p. 11).

<sup>159</sup> Adotamos a dicotomia “objeto sexual desejado” (GUTIÉRREZ, 1985) em contraposição à “sujeito sexual desejante” refere-se ao fato de que a heroína Peronella se caracteriza como uma personagem que exerce o comando no encontro sexual com o amante.

<sup>160</sup> BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo**. São Paulo: Círculo do Livro, 1990. V. 2

Desta forma, temos que a mulher ou, nos termos de Beauvoir, o “ser castrado”, não possui em sua essência a subordinação a qual o patriarcalismo a condena, já que este, através do construto social e cultural, cria argumentos para que todos a considerem como seres inferiores. E este aspecto está retratado nas duas narrativas que analisamos. No entanto, para evitar um confronto direto com o *mundo exterior* ao qual pertencem, as heroínas preferem criar maneiras de conseguir realizar as suas *vontades* individuais.

Ao mesmo tempo também, podemos observar um paradoxo, afinal de contas como a mulher pode ser um ser indefeso e tão perigoso ao mesmo tempo? Por um lado, a mulher precisava, segundo os preceitos patriarcalistas vigentes nos séculos XIV e XIX, esconder seus desejos e seguir o caminho que lhe era traçado pela sociedade patriarcal. E, por outro lado, caso ela seguisse um caminho diverso daquele pré-estabelecido, a consequência seria a punição desta própria sociedade, que a renegaria a uma condição de “mulher de segunda classe”, isto é, uma mulher em desacordo com os *Valores* do patriarcalismo. Como podemos perceber, as heroínas Peronella e Sinhá Rita, ao se mostrarem, apenas aparentemente, em acordo com os *Valores* deste mundo, estão na verdade em busca da concretização de seus ideais que são incompatíveis e opostos ao que o *mundo* lhes oferece. Isto implica no que Lukács chama de uma busca consciente e madura em realizar os ideais, pois trata-se de “uma resignação rica e enriquecedora, o coroamento de um processo educativo, uma maturidade alcançada e conquistada.” (LUKÁCS, 2009, p. 140).

O que queremos ressaltar é que “a idéia de uma essência feminina (...) interessa à sociedade patriarcal, cujo discurso dominante é o discurso do sexo dominante [o do homem]. É, portanto, do ponto de vista masculino, que tal essência é definida e estabelecida como modelo, ou estereótipo, ao qual as mulheres, mais ou menos conscientemente, procuram adaptar-se.” (GUTIÉRREZ, 1985, p. 22). Desta forma, temos que as diferenças na maneira de educar a filha mulher e o filho homem são determinadas pelas características desta sociedade patriarcal. E os *estereótipos* da sociedade patriarcal atribuídos a cada gênero são criados pela própria dominação, que, para manter-se, precisa distinguir, diferenciar, separar o forte do fraco, o agressivo do dócil, o ativo do passivo, como qualidades polarizadas, contraditórias, que se excluem mutuamente. Sendo assim, é importante ressaltar o que defende Gutiérrez, quando diz que “são as condições objetivas da vida da mulher, e sua inferioridade econômica, que sustentam a ideologia, complementam a formação de seu caráter.” (GUTIÉRREZ, 1985, p. 24). Segundo a autora, a sociedade patriarcal é aquela “(...) que mantém como unidade básica a estrutura familiar dominada pelo pai [a figura masculina]. (...) **Cabe à mulher,**

confinada no círculo estreito da vida familiar, **o papel de reprodutora** não só de filhos, mas também **de ideologias.**” (GUTIÉRREZ, 1985, p. 24, grifo nosso). Este aspecto é possível de ser observado através, por exemplo, da educação que a própria mãe delega à filha mulher e ao filho homem. Além disso, “[o] patriarcado, cuja ideologia ensina a mulher a agradar e tornar-se desejável e, ao mesmo tempo, a obriga sob pena de condená-la como imoral – a recalcar e ocultar seus próprios desejos (...)” (GUTIÉRREZ, 1985, p. 28), contribui para que a própria mulher reproduza o patriarcalismo. Sobre este aspecto podemos chamar a atenção para os motivos que levam as heroínas a se absterem de expor os seus *valores* perante o *mundo* do qual elas fazem parte. Ao fazer uma correlação com a teoria de Lukács quando ele afirma que não há mais a possibilidade de harmonia entre os desejos (a *alma*) do indivíduo e as possibilidades que o *mundo exterior* lhe oferece. Outro aspecto que queremos destacar diz respeito à reprodução do patriarcalismo pela própria mulher. Nas narrativas que analisamos observamos isto, por exemplo, no discurso de Peronella ao repudiar, embora ela o faça ironicamente, os comportamentos de outras mulheres que subvertem os papéis que o patriarcalismo lhes impõe. Na narrativa machadiana, observamos na relação entre Sinhá Rita e João Carneiro que a heroína estrategicamente apresenta uma situação de submissão, isto é, também de aparente submissão, tal como Peronella, ao dirigir-se ao amante tratando-o por “Joãozinho”.

Segundo o pensamento de Gutiérrez e de outras teóricas que abordam a questão da condição feminina, na sociedade patriarcal, sobretudo em séculos anteriores, muitas mulheres, diferentemente dos homens, viviam para o outro, viviam o outro e viviam no outro, ou seja, podemos dizer que a mulher vivia uma vida que era pensada para ela, é como se ela fosse uma personagem na qual o diretor (isto é, a sociedade patriarcal) decidisse de qual maneira ela deveria se comportar dentro e fora do espetáculo (isto é, a *vida pública* e a *privada*). Cabe-nos ressaltar que a autora faz uma generalização no que diz respeito ao papel desempenhado pela mulher e pelo homem. Pois, destacamos que há mulheres e homens que não se enquadram nestes respectivos papéis que lhes são impostos pela sociedade patriarcal. Um exemplo disso são as heroínas Peronella e Sinhá Rita nas narrativas que analisamos.

Ao longo da história é imposta uma automatização nos papéis atribuídos ao gênero feminino e ao masculino, este último sendo o mais forte. Em outras palavras, podemos dizer que a mulher e o homem tornam-se reféns e/ou são frutos de uma sociedade que segrega os papéis relacionados a um e a outro, como se um pudesse existir sem o outro, como se eles não fossem complementares. A luta pela libertação da mulher e a luta do feminismo para que as

mulheres tivessem os mesmos direitos que os homens, ganhou força, e a literatura representa esta busca por uma reflexão acerca dos acontecimentos humanos e da representação da sociedade. Como defende Gutiérrez, a suposta inferioridade atribuída à mulher não era uma condição natural, mas sim uma imposição social e história da sociedade patriarcalista. Graças à militância do movimento feminista, as relações de gênero que diferenciam os papéis atribuídos às mulheres e aos homens na sociedade patriarcal foram desconstruídas, fato este que beneficia não apenas a todas as mulheres, mas a toda humanidade.

E, com relação ao papel que a literatura exerce na representação da sociedade e também das funções atribuídas a mulheres e homens através de seus personagens femininos e masculinos, tomamos como exemplo os contos que analisamos, que retratam os paradoxos implicados no papel que a mulher e o homem desempenham na sociedade. Nesta perspectiva, queremos chamar a atenção para o fato de que tanto o narrador de Boccaccio quanto o narrador de Machado de Assis, não retratam Peronella e Sinhá Rita com uma caracterização contrária a estas personagens.

#### 4.1.2 As heroínas problemáticas

Na nossa pesquisa, a expressão *heroína problemática* é utilizada para fazer alusão ao conceito de *herói problemático* proposto por Lukács em *A teoria do romance*. Tal opção se justifica pela categoria de análise dos nossos *corpora*, que é a personagem protagonista feminina. Desta forma, a escolha pela categoria “heroína problemática” se justifica pelo fato de Peronella e Sinhá Rita serem as protagonistas dos contos de Giovanni Boccaccio e Machado de Assis, respectivamente. Portanto, consideramos na nossa pesquisa que o conceito de “herói” não difere de “heroína”.

Utilizamos neste tópico o termo “heroína” em dois sentidos: o primeiro deles é feito de maneira conceitual, ou seja, tomando como referência a teoria lukacsiana que define o “herói” como sendo o personagem protagonista de uma narrativa literária; o outro termo que pretendemos empregar deve ser entendido como um adjetivo, ou seja, uma qualidade concernente à personagem feminina, estando ela inserida em um ambiente patriarcal, já que ela travará uma luta silenciosa contra o *mundo exterior* que é patriarcal, buscando maneiras de se adaptar a ele.

Desta forma, temos, pois, que as heroínas, enquanto sujeitos que vivem em um mundo hostil, buscam realizar os seus anseios, porém, estes mesmos anseios são incompatíveis com o mundo ao qual elas pertencem. Desta constatação, podemos abstrair três implicações:

**primeira** – elas poderiam desistir de ir em busca de seus ideais e aceitar a sociedade patriarcal na qual vivem, mantendo-se submissas e resignando-se, portanto;

**segunda** - elas poderiam promover um embate, enfrentar a sociedade patriarcal, alternativa que lhes traria punições;

e **terceira** - elas poderiam buscar meios para atingir seus anseios, sem contudo entrar em confronto direto com o mundo hostil no qual elas estão inseridas e que as excluem como um sujeito ativo, como um ser pensante.

Parece-nos que esta terceira alternativa é a mais viável se considerarmos a possibilidade de a personagem conseguir adaptar-se ao *mundo exterior*, realizando assim os seus desejos em meio a uma sociedade que não cria condições para que ela realize os seus anseios. Porém, até que ponto esta alternativa fará com que esta personagem não fira, de fato, os seus princípios? Esta é uma pergunta fundamental para a discussão sobre o terceiro tipo de personagem conceituado por Lukács: em que medida as heroínas poderão se adaptar ao mundo hostil do qual elas fazem parte e colocar em prática o seu *demonismo*, que é contrário a este mundo, sem abandonar completamente os seus ideais e sem ferir os seus princípios?

No caso específico de Peronella, sendo ela uma mulher que vive em uma sociedade patriarcal do século XIV, por exemplo, vemos que os *Valores* sociais e religiosos desta sociedade (que representam o *mundo exterior*) lhe impõem o desejo único de realizar-se no âmbito familiar, ou seja, casando-se com o homem de sua vida e tendo com ele filhos que, mais tarde, serão a razão de sua existência. Com isso, temos que a heroína boccacciana teria os “seus” desejos restritos apenas ao ambiente familiar [lar doméstico], não lhe sendo admitidas, na perspectiva da sociedade patriarcalista daquele período, realizações em outros âmbitos, como o sexual, por exemplo. Neste último caso, relativo à questão sexual, a mulher não teria o direito nem mesmo de se tocar, de sentir prazer, de conhecer o próprio corpo, já que o ato sexual tinha para aquele contexto a função única de reprodução da espécie humana. Com isso, podemos inferir que Peronella, tendo ela os seus ideais/*valores* contrários aos ideais/*Valores* desta sociedade patriarcalista, querendo colocar em prática as suas *vontades*, deveria travar uma luta com o *mundo exterior*. No entanto, através de sua atividade reflexiva, que revela a sua *maturidade*, nos termos lukacsianos, ela busca maneiras de se adaptar a este

*mundo*, pois ela toma consciência de que não poderá colocar em prática o seu demonismo sem essa adaptação.

Com isso, podemos ressaltar que, “(...) o destino natural das mulheres, ser mãe, esposa, e dona de casa, marcado pela maternidade e dedicação ao lar (...)” (VIVAS)<sup>161</sup>, através do que apregoa o patriarcalismo, deveria ser cumprido. Neste momento, queremos trazer mais uma vez para a nossa discussão o conceito lukacsiano de *alma*. Sabemos que a *alma* ou a “primeira natureza” da heroína se relacionaria aos desejos que esta personagem possui, porém aqui caberia uma pergunta: destacando algumas possíveis caracterizações da heroína, queremos chamar a atenção para duas delas; consideramos que a heroína é uma mulher que se insere em um contexto patriarcalista, a caracterização de sua *alma* poderá ser feita da seguinte maneira:

- 1) ou a *alma* da heroína corresponderá ao desejo do casamento e à realização através do seu marido e dos filhos, restringindo-se, pois, à sua *vida privada*;
- 2) ou a *alma* da heroína corresponderá ao desejo de transgredir os *Valores do mundo exterior*, não considerando, pois, o casamento como uma forma de realização e não demonstrando nenhum instinto maternal.

Desta maneira, se consideramos a primeira forma, a *alma* da heroína não estaria em “desarmonia” com o “mundo”, de modo que esta heroína não seria problemática. Porém, caso a *alma* da heroína corresponda à segunda opção, haverá uma heroína problemática, uma vez que os *valores* de sua *alma* se oporiam aos *Valores* do “mundo” em que ela está inserida. Considerando então que a *alma* do indivíduo (da heroína) estará em “desarmonia” com o *mundo exterior*, este “mundo”, portanto, sendo hostil, impossibilitará assim a heroína de realizar os seus anseios. Porém, uma vez que a heroína da *maturidade* buscará adaptar-se ao patriarcalismo para poder colocar em ação o seu ideal, podemos discutir a seguinte questão: de que maneira ela conseguirá realizar as suas *vontades* em mundo que se opõe a estas *vontades*? Sabe-se que culturalmente as mulheres inseridas em um ambiente patriarcalista, que querem seguir uma vida diferente da vida que esperam dela, acabam sofrendo as consequências e, por que não dizer, as punições deste *mundo exterior* que é hostil para a mulher, passando, portanto, a serem denominadas com adjetivos pejorativos, de “imorais”, por exemplo. Para continuarmos na discussão quanto à condição do feminino, passamos, no

---

<sup>161</sup> VIVAS, Michele Abreu. “**Literatura Mulherzinha**”: a construção de feminilidades nas tirinhas da série Mulheres Alteradas de Maitena. 2005, p 21. Disponível em: < [http://www.maxwell.lambda.ele.puc-rio.br/8419/8419\\_3.PDF](http://www.maxwell.lambda.ele.puc-rio.br/8419/8419_3.PDF) > Acesso em: 04 de out. de 2011. (Dissertação).

próximo subtópico, a levantar questões referentes às denominadas *vida privada* e *vida pública* para entendermos melhor os papéis que o patriarcalismo atribui à mulher.

#### 4.1.3 Vida Privada e Vida Pública retratadas nas narrativas

Neste subtópico abordamos o conceito de *vida privada* e *vida pública*, e por que à mulher dos séculos XIV e XIX não lhe é permitido ter uma *vida pública*. Joan Scott<sup>162</sup> afirma que, dentro da sociedade patriarcalista, ocorre o mascaramento de idéias que se contradizem, onde, de um lado, se considera que a mulher é um ser que deve ser protegido porque é frágil, mas, ao mesmo tempo, esta suposta proteção se caracteriza como a vigilância de seus atos. Desta maneira, temos que a mulher inserida em um sistema patriarcal dos séculos XIV e XIX que apresenta ideais opostos a este sistema passa a vivenciar um “conflito” e, consequentemente, sofrer com a oposição entre os *valores* de sua *alma* e os *Valores* do *mundo exterior*. Porém, chamamos a atenção para o fato de que isto não é uma prerrogativa da mulher basicamente, mas sim de todo o sujeito. Em outras palavras, isto não é uma peculiaridade atribuída à personagem feminina, de modo que o personagem masculino também vivencia este “conflito”. Como exemplo disso, podemos citar a configuração do marido de Peronella e de João Carneiro, personagens masculinos que não apresentam as características compatíveis com os *Valores* que o patriarcalismo lhes impõe. No entanto, como estamos analisando duas heroínas especificamente, ressaltamos mais uma vez que, por este motivo, estamos sempre restringindo-nos ao papel feminino desempenhado na sociedade patriarcalista dos séculos XIV e XIX. Neste ponto, chamamos a atenção para o fato de esta dedução ser feita a partir da apropriação dos conceitos lukacsianos da personagem, em que o herói moderno (ou heroína moderna) sempre terá seus *valores* individuais em confronto com os *Valores* coletivos.

Em um texto intitulado “As mulheres e os homens”, que se encontra no livro *O mundo das mulheres*<sup>163</sup>, de autoria de Alain Touraine – são apresentadas ideias sobre a questão do feminino a partir de três diretrizes, a saber:

#### 1. A palavra das mulheres contra os discursos sobre as mulheres;

<sup>162</sup> Joan W. Scott (*apud* Perrot) é uma teórica feminista e que estuda a questão da divisão sexual do trabalho. Para mais informações ver: PERROT, Michelle. “Os silêncios do corpo da mulher”. In: Matos, Izilda S. de & Soihet, Rachel. **O corpo feminino em debate**. São Paulo, Editora UNESP, 2003, p. 13-27.

<sup>163</sup> TOURAINE, Alain. **O mundo das mulheres**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2007.

2. Os homens em um lugar distante; e

3. O mito da dominação absoluta.

Buscamos, com a utilização do pensamento deste autor, além de apresentar as principais ideias defendidas por ele, discutir algumas questões consideradas por nós relevantes sobre o assunto relacionado ao papel da mulher na sociedade patriarcalista, sobretudo no que concerne à *vida pública* e à *vida privada*.

Conforme Oliveira<sup>164</sup>, no que concerne aos paradoxos impostos à condição feminina, temos o seguinte:

As mulheres passaram a fronteira do mundo dos homens escamoteando o lado feminino da vida. Enfrentaram a concorrência no espaço público carregando consigo, escondidas, as raízes no espaço privado (...). Procuravam assim corresponder a um novo perfil de mulher que emergia da agonia de um paradigma. Obedeciam a uma mensagem dupla e contraditória: **‘para ser respeitada, pense, aja e trabalhe como um homem; mas para ser amada continue sendo mulher. Seja homem e seja mulher’**. (OLIVEIRA, 1992, p. 48, grifo nosso).

Esta citação de Oliveira nos serve para corroborar o que havíamos dito anteriormente, ao mencionarmos que a mulher vive sob um paradoxo, pois ela, para ter tanto uma *vida privada* quanto uma *vida pública*, precisa “ser mulher” e “ser homem” ao mesmo tempo. Este aspecto refere-se à essencialização<sup>165</sup> que existe nos papéis atribuídos à mulher e ao homem dentro do patriarcalismo. Desta forma, queremos chamar a atenção para a maneira como as heroínas dos contos que analisamos se configuram. Em alguns momentos elas agem com comportamentos típicos masculinos, conforme os *estereótipos* que o *mundo exterior* atribui aos homens, a exemplo da autoridade, que implicam em força e poder de decisão. Este aspecto pode ser observado através do uso que as heroínas fazem de verbos no modo imperativo, que sugerem a imposição de suas vontades diante dos outros.

Neste momento, é imprescindível definir o que entendemos por *vida privada* e *vida pública*. O primeiro termo, *vida privada*, se relaciona diretamente ao ambiente doméstico, à formação de uma família, aos afazeres domésticos e à educação dos filhos. O segundo termo, *vida pública*, por sua vez, está relacionado ao ambiente do trabalho, ao “estar fora do lar”. Em linhas gerais, podemos afirmar que, ao longo dos séculos, a *vida privada* representava um anseio feminino, enquanto a *vida pública* representava exclusivamente um anseio masculino. Desta forma, temos que o provimento da casa seria uma atribuição do homem, porém, outro

<sup>164</sup> OLIVEIRA, Rosiska D. de. **Elogio da diferença**: o feminino. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1992.

<sup>165</sup> FUNCK, Susana. "Da questão da mulher à questão do gênero". In: **A mulher na literatura**. Florianópolis. 1994.

aspecto que serve para ilustrar a subversão nos papéis desempenhados pelas heroínas, especificamente na narrativa machadiana, diz respeito ao fato de que Sinhá Rita é a provedora do lar, uma vez que ela vivia de fazer renda e bordado, enquanto João Carneiro, por sua vez, era um moleirão sem vontade que por si só não faria coisa útil e que não via a hora de retornar para casa e se ocupar de afazeres menos trabalhosos, sugerindo, pois, que o amante de Sinhá Rita não é o responsável por prover o lar e que não cumpre o papel que o patriarcalismo lhe impõe, já que ele é um “molenga”, como o próprio narrador machadiano o caracteriza.

Voltando ao estudo realizado por Touraine, o autor afirma ainda que: “A afirmação das mulheres por elas mesmas e suas lutas para modificar as leis e eliminar as desigualdades parece evidenciar a dimensão conflitiva das relações entre homens e mulheres.” (TOURAINÉ, 2007, p. 81). Nós acrescentaríamos, a partir do que afirma o autor, que há divergências, inclusive, entre as próprias mulheres, no que se refere ao papel que elas deveriam ocupar na sociedade; basta lembrar a diferença na educação que as mães dão às suas filhas mulheres e aos seus filhos homens e, como já mencionado antes, no que caracteriza na reprodução do patriarcalismo pela própria mulher, fato este ilustrado a partir do discurso de Peronella e das agressões que Sinhá Rita comete a sua criada.

Ao relacionarmos estas considerações ao contexto brasileiro e atual, este fato fica mais claro, por exemplo, em que a maioria das mães incumbe apenas suas filhas mulheres de realizar o serviço doméstico, enquanto que aos homens estes serviços são considerados inapropriados, pois são tidos como “femininos”. Deste modo, não seriam as mulheres (no caso mais específico, as mães), mas sim a sociedade patriarcal que considera “antimasculino”, um homem, por exemplo, cozinhar e incumbir-se das tarefas domésticas, e as mães brasileiras portanto estariam apenas reproduzindo a ideologia da supremacia masculina. Com relação a este aspecto, caberia uma reflexão: não há culpados nem vítimas, pois nem mulheres nem homens devem ser condenados ou absolvidos por tais comportamentos, daí a nossa consideração de que tanto a mulher quanto o homem tornam-se reféns do patriarcalismo.

Em outra perspectiva, existe também dentro do contexto de uma sociedade patriarcal, um *estereótipo* atribuído ao homem, que se refere ao autoritarismo exigido da figura masculina, ao papel atribuído aos homens que é imposto por esta sociedade. Eles têm que se mostrar sempre fortes e exercer seu poderio ou poder “(...) como uma obrigação onerosa (...)” (TOURAINÉ, 2007, p. 86). Portanto, verificamos que os *estereótipos* estabelecidos tanto para as mulheres quanto para os homens constituem-se como uma imposição nos comportamentos dos indivíduos que integram uma sociedade patriarcalista. E quando ocorre uma inversão

destes *estereótipos*, observamos a instauração de uma situação conflitiva, já que os envolvidos acabam por se chocar contra os estereótipos predominantes.

E o que fica claro após algumas reflexões sobre a ideia defendida por Touraine é que “(...) as mulheres estão em vias de instaurar um modelo de sociedade cuja novidade principal reside precisamente no fato delas terem passado de uma função de consumidoras para uma função de produtoras de uma organização social, de representações culturais, ideologias.” (TOURAINÉ, 2007, p. 86). Fato este que se apresenta na configuração das heroínas Peronella e Sinhá Rita, pois estas personagens representam uma subversão dos *Valores* sociais do patriarcalismo, nos quais elas se posicionam com alguns *estereótipos* masculinos, isto é, agem como homens. Podemos exemplificar isto através da própria configuração das narrativas. No conto boccacciano, temos que Peronella diz para o marido que vendeu o tonel pelo preço de “sete liriados”, enquanto o marido o havia vendido por apenas “cinco liriados”, o que sugere a destreza da heroína em tratar de assuntos tipicamente masculinos relacionados aos “negócios”. Estes, por sua vez, também estão retratados na narrativa machadiana, pois Sinhá Rita intervém no futuro de seu postiço afilhado, fato este impossível de ser imaginado no século XIX, uma vez que as mulheres não opinavam no que dizia respeito à carreira dos filhos. E como podemos perceber, a ausência da mãe e o autoritarismo do pai de Damião sugerem a configuração desta sociedade patriarcal, embora a heroína machadiana, através de suas “atitudes masculinas”, como a agressividade e o autoritarismo, busca ajudar o seminarista a não fazer o que o pai e o padrinho lhe mandam.

Touraine considera como o maior inimigo das mulheres não os homens, mas sim:

[...] a idéia de que a vida social e política deva ser separada da vida privada, esta última sendo abandonada à diversidade de culturas. As mulheres, ao contrário, pensam que é necessário partir da vida privada para transformar este espaço público. (TOURAINÉ, 2007, 89).

Estamos de acordo com as considerações feitas por Touraine, mas, ao mesmo tempo, queremos chamar a atenção para não acabar por invertermos os sujeitos e passar a considerar os homens frágeis e as mulheres fortes e, no fim das contas, voltarmos à mesma desigualdade entre os gêneros.

Antes de encerrarmos este subtópico dedicado à diferença entre a *vida pública* e a *vida privada* para o “mundo feminino”, gostaríamos de enfatizar que ambos os aspectos sempre representaram um “conflito” – para utilizarmos o conceito lukacsiano – pois à mulher que pertence ao contexto de uma sociedade patriarcal dos séculos XIV e XIX sempre lhe foi

negado o direito de ter uma *vida pública*, ou seja, fora do seu ambiente doméstico. Porém, o que acontece quando a configuração da heroína se apresenta contrária aos preceitos do *mundo exterior*, este sendo patriarcal? E, quando as heroínas conseguem adaptar-se a este *mundo*, o que acontece e de que forma se dá esta adaptação? Nos próximo subtópicos tratamos destas questões.

Desta forma, encerramos o tópico referente à contextualização histórico-social do patriarcalismo dos séculos XIV e XIX implicados nas narrativas boccacciana e machadiana.

## 4.2 COMPARAÇÃO ENTRE PERONELLA E SINHÁ RITA

A aproximação entre as duas narrativas ocorre através da configuração de Peronella e Sinhá Rita, que se encontram em uma situação na qual elas precisam agir no intuito de realizar as suas *vontades*, estas contrárias ao *mundo exterior* de cada uma delas. Desta forma, temos que, de um lado, a heroína boccacciana quer esconder o amante do marido, enquanto a heroína machadiana quer ajudar Damião a sair do seminário. Os objetos pertencentes às duas heroínas, o “tonel” de Peronella e a “vara” Sinhá Rita, que também são compartilhados pelo marido e pelo seminarista, respectivamente, sugerem que todos estes personagens possuem a mesma condição, embora cada um deles, por questões de personalidade (ou seja, individuais), fará uso destes objetos de modo diferente. Observamos também a configuração de um contexto religioso nas duas narrativas em que, por exemplo, ambas as heroínas evocam o nome de Deus, o que sugere devoção religiosa. Além disso, outra semelhança é a utilização por parte delas de verbos no imperativo, característica de suas personalidades subversas à moral do *mundo exterior* retratado nos contos. Este autoritarismo indica a imposição de suas vontades perante os outros, porém de maneiras distintas.

### 4.2.1 A sexualidade de Peronella e a autoridade de Sinhá Rita

Conforme apresentamos nos capítulos 2 e 3 da nossa Dissertação, respectivamente, quanto à caracterização das heroínas Peronella e Sinhá Rita, estas personagens são mulheres que se inserem em um contexto patriarcal onde a elas são impostos determinados papéis de subserviência e dependência à figura masculina. E de que forma esta constatação é observada nos contos de Boccaccio e Machado de Assis? Ora, no caso da heroína boccacciana, podemos observar que ela oscila entre dois sistemas de valores. O primeiro, o que podemos denominar

de “sistema oficial de valores” que corresponde à cultura medieval, patriarcal e que é dominada pelo moralismo eclesiástico, já que o conto se passa no século XIV. Desta forma, temos que a heroína, através do seu discurso irônico, se mostra, exteriormente, sintonizada com a cultura dominante, porém, devemos ressaltar que tal aspecto se revela como uma estratégia da heroína para manter uma imagem pública que corresponda à moral preponderante no contexto em que ela vive. O segundo sistema, que denominamos de “sistema de valores próprios”, corresponde aos *valores* individuais e às *vontades* da heroína e à consequente inadequação em relação ao meio, ou seja, ao *mundo exterior*.

#### 4.3 O CONFLITO DAS HEROÍNAS

O que podemos identificar como os elementos que correspondem aos *Valores* do *mundo exterior* retratado nas narrativas analisadas e os *valores* das heroínas? E o que Lukács denomina de “ideais autênticos”? Quais são os ideais das heroínas? Eles são autênticos?

No início da nossa Dissertação, especificamente no **tópico 1.1**, o termo “ideias”, citado por Candido (1998), refere-se, como dissemos, ao conjunto de valores defendidos pelo escritor do texto literário. Desta forma, aqui nos cabe desde já uma pergunta, dada a configuração das heroínas boccacciana e machadiana analisadas na nossa pesquisa: qual seria a função de Peronella e Sinhá Rita considerando a lógica interna destas narrativas?

Se, por um lado, observamos Peronella como uma mulher que não tem filhos, o que sugere a ausência de um instituto maternal da personagem, elemento que subverteria os *Valores* atribuídos às mulheres do século XIV, de uma forma geral; por outro lado, podemos verificar, através do tratamento que a mesma oferece tanto ao marido quanto ao amante, que ela transfere para estes os cuidados que teria com os filhos, no que diz respeito ao sentimentalismo típico de mãe para o filho. E o que tal constatação sugere dentro das nossas reflexões? Ora, a configuração de Peronella, estando ela inserida em uma época na qual a mulher teria a ocupação única com a vida privada – em que a ela são atribuídos os papéis de esposa e mãe dedicadas e de submissão, não lhe sendo, portanto, permitidas outras atribuições, como as decisões que extrapolassem o âmbito doméstico, a exemplo da negociação da compra e venda de objetos – se caracteriza como uma subversão aos *Valores* do *mundo exterior* da heroína.

Como afirmamos no **capítulo 1** da nossa pesquisa, em que cada detalhe suscitado pelo narrador do conto torna-se um elemento importante para a caracterização física e psicológica

do personagem, destacamos que as heroínas analisadas neste trabalho possuem algumas características em comum, a saber: ambas têm casos extra-conjugais, não têm filhos e se caracterizam como autoritárias, isto é, buscam impor suas vontades diante de outros personagens. No entanto, esta imposição de suas vontades não acontece de maneira resoluta, isto é, as heroínas utilizam-se de estratégias para colocar em práticas os seus *valores* e as *vontades*.

Com relação à narrativa machadiana, destacamos o que afirma Villaça: “Num golpe de mestre, Machado concretizou (...) o **intervalo que medeia a linguagem e a ação**, mais particularmente: as virtudes nominais que alimenta a ideologia e o empirismo bruto dos fatos.” (VILLAÇA, 2006, p. 23, grifo nosso). Podemos observar também que no conto boccacciano também existe uma discrepância entre o dizer e o fazer. Observamos esta discrepância na configuração tanto da heroína boccaccina como na heroína machadiana.

#### 4.4 A RECONCILIAÇÃO ENTRE A ALMA E O MUNDO EXTERIOR DAS HEROÍNAS

Conforme analisamos nos **capítulos 2 e 3** da nossa pesquisa, vimos que as heroínas Peronella e Sinhá Rita vivenciam um “conflito”. No caso de Peronella, observamos que ela quer esconder o amante no tonel para manter-se em consonância com os *Valores* religiosos que apregoam a fidelidade matrimonial, por exemplo, como um *estereótipo* atribuído pela sociedade aos indivíduos. Como podemos observar, através dos acontecimentos narrados no conto, os *Valores* e os *estereótipos* convergem para a visão que a Igreja defendia sobre o ato sexual, que é a castidade. Desta forma, uma vez que a heroína boccacciana viola a regra de uma conduta considerada moral, segundo os preceitos religiosos, temos, pois, que ela, a partir da *vontade* de concretização do seu ideal, busca meios realizar o seu ideal sem entrar em confronto direto com estes *Valores*. Com isso, ela toma imediatamente a decisão de mandar que Giannello se esconda no tonel.

Esta atitude resultará em dois aspectos para Peronella:

- 1º) ela continuar apresentando, pelo menos aparentemente, o *estereótipo* da mulher que o *mundo exterior* lhe impõe;
- 2º) e ela colocará em prática os anseios de sua *alma*, o seu ideal, que se opõem à moral eclesiástica do *trecento*, período retratado na narrativa, sem travar externamente uma luta com o seu *mundo exterior*.

A mulher naquele período histórico estava presa a dois pontos de vista, a saber: ela era considerada um ser indefeso e, ao mesmo tempo, um ser perigoso. Este é um pensamento apresentado por Gutiérrez (1985) em que ela diz que a mulher de séculos anteriores é considerada um ser indefeso porque não dispunha, se consideramos os *estereótipos* que o patriarcalismo atribuía ao gênero feminino, de meios (intelectuais e físicos) para lidar com as diversas situações da *vida pública*; e perigoso porque ela é considerada uma reencarnação do pecado. Basta citarmos o exemplo do mito de Eva construído pela Igreja Católica para justificar o fato de que as mulheres precisavam ser vigiadas, sobretudo, no seu comportamento sexual. Desta forma, elas precisavam de vigilância para garantir os *estereótipos* da virgindade e da castidade, de modo que antes e após o casamento o ato sexual deveria ter restrições, pois, caso ele fosse praticado atendendo a outros propósitos que não a procriação, ele deveria ser considerado um ato imoral.

Antes de prosseguirmos na nossa interpretação a respeito das heroínas, é imprescindível esclarecermos alguns aspectos importantes que atendem aos propósitos deste capítulo. Seguindo a metodologia de análise literária – em que defendemos a construção de uma narrativa literária como a representação de um dado contexto histórico e social, – queremos demonstrar que as heroínas, estando elas inseridas em um mundo em que prevalecem os *Valores* religiosos de uma moral eclesiástica cujos *estereótipos* atribuídos pela sociedade à mulher e ao homem condenam, por exemplo, a infidelidade conjugal e a luxúria em contraposição aos *valores* e as *vontades* identificados, buscam mascarar estes seus anseios perante o *mundo*.

Portanto, o que podemos perceber entre os personagens do conto de Boccaccio (Peronella, o amante Giannelo e o marido) que estariam em dissonância com o mundo exterior? Ora, a heroína boccacciana é uma mulher casada que não tem filhos e demonstra não estar satisfeita sexualmente com o marido; por isso, busca no amante a satisfação de seus desejos sexuais. Tais desejos, como podemos observar, fazem parte da sua *alma* que, por estarem em oposição ao *estereótipo* da moral eclesiástica, torna-se “conflituosa”. No entanto, vimos que Peronella quer manter a sua imagem pública de mulher que se mostra em sintonia com o *mundo exterior*. Desta forma, percebemos que ela prefere criar uma estratégia para conseguir realizar os seus desejos, sem confrontar-se diretamente com os *Valores* religiosos e sociais que fazem parte do seu *mundo exterior*.

Como o personagem consegue colocar os seus ideais em prática sem travar um confronto direto com o *mundo exterior*? Podemos considerar que um personagem a partir do

momento em que ele tem a consciência de que os seus ideais se chocam com o *mundo exterior* (fato este que ocorre nos tipos de personagem do *romantismo da desilusão* e da *maturidade*, ele terá duas opções:

- 1) o personagem opta por omitir seus ideais, já que ele observa o mundo como um inimigo;
- 2) o personagem decide não omitir os seus ideais. Porém, de que forma ele poderá colocar em prática estes ideais? Ora, o personagem pode concretizá-los travando um confronto direto com o *mundo exterior*, no entanto, tal atitude lhe traria o desperdício de toda a sua energia, o que revelaria ainda a sua “ingenuidade” ou, no que podemos chamar, de um processo ainda de maturação; por outro lado, quando o personagem consegue criar outra vida para ele, ou seja, uma espécie de dupla vida, ele se dá conta de que a omissão de seus ideais perante o *mundo exterior* lhe trará vantagens imensuráveis. Vejamos o exemplo da trajetória de Peronella.

A heroína boccacciana está com o amante em casa e, sem que ela tivesse naquele momento concretizado o seu ideal (o seu desejo), o marido retorna para casa e fica na iminência de flagrá-la com o amante. De que forma a heroína que, neste momento tem um “conflito”, consegue se adaptar a esta adversidade, uma vez que ela quer manter a sua imagem pública compatível com o *mundo exterior*? A maneira que a heroína encontra para se adaptar ao *mundo exterior* ocorre através da elaboração de um discurso compatível com este *mundo exterior*, de modo que a heroína consegue então colocar, silenciosamente, o seu ideal em prática, isto é, apenas internamente há uma infração aos *Valores* do *mundo exterior*.

Percebemos em comum nestes dois momentos distintos do conto boccacciano o local e a atitude de Peronella. Como vimos a heroína manda, em momentos distintos, o amante e o marido se esconderem no tonel. E o que esta atitude revelaria para enquadrar Peronella no personagem da *maturidade*? Ora, consideramos o **tópico 4.1** deste capítulo, no qual apresentamos os *estereótipos* atribuídos ao feminino pela sociedade patriarcal com a imposição de *Valores* religiosos, temos que Peronella ao manter aparentemente o seu *estereótipo* de mulher que assimila tais *Valores*, por exemplo:

- A) esconder o marido e o amante no tonel (sugerindo o útero materno);
- B) dizer que o marido resolve as coisas da casa (sugerindo submissão);
- C) defender que o marido deve trabalhar (sugerindo o marido como o provedor do lar).

Tais atitudes, além de se configurarem como uma estratégia adotada pela heroína para a sua adaptação ao seu *mundo exterior*, se caracterizam como uma maneira de a heroína conseguir realizar os seus anseios, deixando de lutar diretamente contra os *Valores* que se opõem aos *valores* de sua *alma*.

Como sustentar que Boccaccio neste conto específico não está desqualificando a personagem Peronella? O fato de a heroína esconder o amante no tonel e, em outro momento da narrativa, mandar o marido também entrar no tonel revela que a heroína oscila entre dois sistemas de valores: o sistema de valores oficiais, estes representados pelos *Valores* religiosos; e o sistema de *valores* próprios, ou seja, pela configuração da protagonista da narrativa boccacciana, ela demonstra uma adaptação ao sistema oficial de *Valores*, apresentando um discurso compatível com a moral eclesiástica, por exemplo, ao dizer que não tem o mesmo comportamento que outras mulheres têm, já que ela é fiel e se dedica única e exclusivamente ao marido e aos afazeres domésticos. Ao esconder o amante no tonel, Peronella consegue criar um argumento para a presença do homem na casa durante a ausência do marido, argumentando que Giannello está ali porque comprará o tonel. O amante da heroína também parece querer manter escondida a infidelidade da amante e o seu ato imoral, aceitando participar desse “jogo” no qual tanto ele como Peronella terão vantagens, já que posteriormente conseguirão, mesmo com a presença do marido, concretizar os seus anseios, que se mostram naquele momento incompatíveis com o *mundo exterior* dada a presença do marido. Este é outro momento que queremos destacar do conto. Quando Peronella manda o marido entrar no tonel para limpá-lo para que o amante supostamente possa comprá-lo, o marido então imediatamente atende à imposição da esposa. Peronella, por sua vez, decide então auxiliá-lo na limpeza do objeto, no entanto este auxílio apresenta uma dupla função: ao mesmo tempo em que auxilia o marido na limpeza do tonel, mostrando os locais onde este deve ser limpo, a heroína também vai direcionando o ato sexual ao amante, enquanto o marido permanece lá dentro. Portanto, podemos observar que o tonel funciona como um instrumento que esconde os *valores* próprios da heroína, ou seja, a sua *alma*, a saber: a sua infidelidade e a sua luxúria, *valores* estes que, como dissemos anteriormente, mostram-se incompatíveis com os *Valores* do *mundo exterior* que identificamos na narrativa. Mas que mundo exterior é este? Ora, o *mundo exterior* compreende tudo o que está fora do personagem e que se apresenta contrário aos seus anseios. Desta forma, temos que o marido de Peronella no momento em que retorna para casa também faz parte do *mundo exterior* da heroína, já que ele representa um empecilho para a realização, por exemplo, da realização do seu ato sexual com Giannello.

Com isso, queremos ressaltar que Peronella busca em todos os momentos da narrativa apresentar uma imagem pública compatível com o *mundo exterior*, mas, ao mesmo tempo, ela se mantém firme na concretização de seu ideal, que é o de esconder o amante do marido e

conseguir então consumir o ato sexual com Giannello. A descrição do ato sexual entre Peronella e o amante revela que ela guia o amante direcionando-o durante a prática. Este fato também revela que a heroína não se mostra uma mulher passiva, não sendo caracterizada, portanto, apenas como um “objeto sexual desejado”, mas também como um “sujeito sexual desejante” e que desfruta do sexo como prazer e não para a procriação.

A autossuficiência de Peronella também se revela na imposição de suas *vontades* diante do marido, porém esta imposição não feita aparentemente. Isto é observado no uso que a heroína faz de verbos no imperativo, sugerindo que ela está sempre se posicionando diante de situações que exigem uma decisão a ser tomada, sobretudo nas que dizem no comprimento de seus interesses. Além disso, Peronella tem uma profissão: ela é costureira, o que sugere que ela também seja a provedora do lar, tal como o marido. No entanto, podemos observar que o discurso da heroína sobre o fato de o marido ser o único provedor do lar revela-se como uma estratégia de Peronella para fazê-lo acreditar que ela aceita as imposições do patriarcalismo, ou seja, que ela está em consonância com o *mundo exterior*, que a submete aos *Valores* religiosos e sociais do *trecento*. Tal consonância se traduz na sua aparente dependência financeira ao marido e também na sua aparente submissão ao marido em todas as situações.

As lágrimas de Peronella também revelam uma adaptação da heroína ao *mundo exterior* que apresenta como *estereótipo* a fragilidade e a docilidade como características do feminino, uma vez que o patriarcalismo do século XIV considera a mulher como um ser frágil e desprotegido. Na verdade, pelo que podemos observar, a heroína finge chorar na tentativa de comover o marido de que é uma vítima da suposta situação de submissão a qual vivencia. Este fato, por outro lado, não revela a dissimulação da heroína como um aspecto pejorativo de seu caráter, muito pelo contrário, ele apenas corrobora, mais uma vez, o fato de que ela está criando maneiras de se adaptar à hostilidade de um mundo que quer, a todo custo, impedir que ela concretize o seu ideal.

Em diversas passagens da narrativa, a heroína demonstra tomar a iniciativa diante das situações ali retratadas. Ao mandar o amante e o marido entrarem no tonel em momentos distintos; ao sugerir que o preço do tonel que o marido havia vendido era inferior ao dela, uma vez que a heroína estaria em desvantagem com relação ao marido pelo fato de ser uma mulher que desconhece o mundo, já que ela jamais saiu para fora da casa, ou seja, ela não tinha uma *vida pública*.

Como podemos perceber, Peronella, embora esteja reclusa no seu ambiente doméstico, demonstra capacidade para enfrentar o mundo. Este traço revela a configuração do conto de Boccaccio como uma forma de denúncia aos papéis atribuídos a mulheres e homens a partir de uma visão patriarcalista de sociedade, com a presença de *Valores* religiosos que punem, sobretudo, a mulher. Certamente, como já argumentamos no **tópico 4.1**, quando da discussão sobre algumas teorias feministas, a mulher e, no caso específico, a heroína Peronella representa isto, não seria a única vítima dos *Valores* apregoados pelo sistema patriarcal e eclesiástico, mas o homem também sofre as imposições que lhes são impostas por este sistema que segrega os gêneros. O marido de Peronella, por exemplo, representaria esta caricatura de homem que não se enquadra no *estereótipo* de homem que o patriarcalismo apresenta, a saber: agressivo e forte. Muito pelo contrário, a subversão destes *estereótipos* no conto boccacciano, sobretudo, no que se refere ao marido da heroína é que causam o tom cômico desta narrativa. No que se refere ao aspecto religioso, gostaríamos de chamar a atenção para o fato de o marido de Peronella mostrar-se resignado com a vida que tem e, além disso, com os argumentos da esposa. Este traço também revela uma referência aos *Valores* cristãos de resignação da vida.

A heroína Sinhá Rita também se insere em um *mundo exterior* que se caracteriza como patriarcal com prevalentes *Valores* religiosos e sociais do século XIX. Esta configuração está representada através, por exemplo, do nome dos personagens da narrativa, a saber: Sinhá Rita, Damião e João Carneiro. O nome destes personagens se associam aos mártires Santa Rita de Cássia que, tal como a heroína machadiana, também é viúva; os santos gêmeos Cosme e Damião, este último tal como o seminarista; e São João, amante da heroína João Carneiro. Além disso, temos que o próprio ambiente onde a estória se passa: primeiro um seminário e, depois, a casa da heroína, fazem com que a caracterização do *mundo exterior* de *O caso da vara* seja feita considerando os *Valores* religiosos e sociais de uma sociedade patriarcalista de “antes de 1850” como afirma o narrador machadiano logo no início do conto.

Como podemos caracterizar a *alma* da heroína machadiana? Ora, conforme analisamos no capítulo 3, Sinhá Rita é uma personagem que é caracterizada como sendo uma mulher viúva, independente e que exerce a sua autoridade perante os outros personagens, sobretudo diante da criada Lucrécia e do amante. No entanto, segundo nossa análise, podemos identificar um grau de diferenciação entre a autoridade imposta pela heroína à menina Lucrécia e ao padrinho de Damião, diferença esta advinda das relações de poder que identificamos na narrativa. Desta forma, observamos que tais relações se configuram como

uma representação de um ambiente social no qual prevalecem os seguintes *Valores* sociais e religiosos do patriarcalismo, isto é, a decisão dos pais sobre a carreira que os filhos devem seguir, tal como faz o pai de Damião; e a permanência da mulher no espaço doméstico, tal como ocorre com a heroína. Por outro lado, observamos também que a ausência da mãe do seminarista na estória revela que a mulher naquele contexto não exercia influência alguma sobre as decisões até mesmo que competiam ao ambiente familiar, como optar na carreira do filho. No entanto, caberia uma pergunta que é pertinente para a análise da heroína machadiana neste conto. Como compreender a caracterização de Sinhá Rita como uma mulher que parece transgredir ou subverter alguns *estereótipos* atribuídos pelos *Valores* sociais e religiosos retratados na narrativa? E como relacionar esta aparente subversão com a sua adaptação a este *mundo exterior*? Antes de aprofundarmos estas questões, voltemos às relações de poder que identificamos na narrativa, chamando a atenção para a relação entre a heroína e o seu amante. Ora, o que revela a relação entre estes dois amantes?

A personagem da *maturidade* se adapta o mais rápido possível, e somente a partir de sua atividade reflexiva, ao *mundo exterior*, de modo que ela não perde tempo resistindo.

#### 4.5 A ADAPTAÇÃO DAS HEROÍNAS

A adaptação dos *valores* das heroínas aos *Valores* do *mundo exterior* ocorre de maneira pacífica? Ao longo deste tópico buscamos discutir esta questão.

A aproximação entre as duas narrativas ocorre através da configuração de suas heroínas. Vemos que Peronella e Sinhá Rita se encontram em uma situação na qual elas precisam agir no intuito de satisfazer às suas necessidades e também não travar um confronto com o *mundo* que as cerca. São heroínas que estão inseridas em um ambiente patriarcal com um forte moralismo eclesiástico, em que elas não extrapolam os limites do espaço doméstico. Mas, ao mesmo tempo em que estas heroínas se mantêm restritas aos seus respectivos lares, elas demonstram por meio de suas ações que comandam não apenas aquele espaço que “naturalmente” lhes pertence, mas também tomam decisões que, no *mundo exterior* ilustrado nas narrativas, seriam incumbências das figuras masculinas. Com isso, verificamos que as heroínas conseguem se adaptar às adversidades vivenciadas por elas através da astúcia, isto é, da atividade que revela a *maturidade* delas.

No que concerne à heroína boccacciana, temos que ela quer esconder o amante no tonel para que o marido não descubra a sua traição e, conseqüentemente, permanecer em

conformidade com os *Valores do mundo exterior* que defendem a fidelidade conjugal. Além disso, Peronella utiliza-se do tonel para camuflar outra atitude sua considerada inadequada para os *Valores* morais do *trecento*, falamos da luxúria, que é a prática do ato sexual apenas para a satisfação sexual, como ocorre entre a heroína e o seu amante. O instrumento que a heroína de Boccaccio utiliza no primeiro caso é mandar o amante se esconder no tonel; no segundo caso, ela manda o marido entrar no tonel porque este supostamente estaria sujo e, portanto, precisaria ser limpo. Estas duas ações da heroína, além de sugerir a sua capacidade de decisão e astúcia, revelam a sua *vontade* em querer realizar o seu “demonismo” que, segundo os *Valores do mundo exterior*, são imorais e, portanto, devem ser proibidos. No entanto, o *conflito* da heroína resulta justamente nessa discrepância entre o que *ela quer* e o que *ela pode* fazer. Mas esta aparente limitação imposta feita a Peronella pelo *mundo exterior* não a impede de *conseguir* realizar os seus desejos (o seu “demonismo”), mesmo estes estando em dissonância com os *Valores* deste *mundo*. E como isto se concretiza na narrativa? Ora, podemos perceber que a heroína boccacciana consegue colocar em prática o seu “demonismo” tão logo ela passar a alinhar o seu dizer aos *Valores* defendidos pelo *mundo exterior*, fato este que se mantém em uma aparente consonância com os preceitos do patriarcalismo e do maralismo eclesiástico da época, como percebemos através do seu próprio discurso. Em outras palavras: o discurso de Peronella ao marido não é condizente com a sua prática; a heroína consegue a adaptação de seus *valores* individuais e de suas *vontades* aos *Valores* e *estereótipos* do seu *mundo exterior*. Com isso, ela não inflige os seus ideais, uma vez que estes se mantêm firmes pelo menos internamente.

Sinhá Rita também vive um “conflito” a partir do momento em que *ela quer* manter a sua autoridade e o seu ego inabaláveis perante um *mundo exterior* que se apresenta contrário a estes seus *valores*. Primeiramente, temos que Sinhá Rita não demonstra preocupação alguma em ajudar Damião a sair do seminário. Para isso, ela utiliza vários argumentos, entre eles o fato de não ter o direito de se intrometer nas decisões da família do seminarista e, depois, ela tenta convencer Damião de que ser padre poderia ser uma carreira louvável para ele. Estes argumentos que a heroína utiliza no diálogo com Damião nos servem para demonstrar que Sinhá Rita quer manter uma imagem pública de uma pessoa compreensiva, pois internamente ela não está preocupada de forma alguma com o seminarista. Podemos comprovar este fato imediatamente após Damião revelar que o seu padrinho não o ajudaria pelo fato de nunca fazer o que lhe pedem. Ao saber disso, a heroína imediatamente manda chamar o amante para que este ajude o seminarista, uma vez que ela é quem estava mandando. O que há de “mais

sagrado” para a heroína machadiana é o seu capricho e a *vontade* de exercer a sua autoridade, afinal de contas os seus “brios” não podem ser contrariados. Além disso, percebemos também que a heroína machadiana ocupa o lugar que seria da mãe de Damião, porém, as atitudes que ela toma são semelhantes às de seu pai, pois estes dois personagens “bradam”. O verbo “bradar” sugere o exercício da autoridade diante de outrem. No entanto, diferentemente do pai de Damião, Sinhá Rita não teria legitimidade para opinar sobre o futuro do seminarista por dois motivos: primeiro porque ela não pertence à família de Damião; e, segundo, porque ela, sendo uma mulher, aparentemente não dispõe de meios para enfrentar as decisões do pai e do padrinho do seminarista; por isso, ela utiliza de algumas estratégias para afrontar indiretamente o seu amante. Outro aspecto importante que queremos destacar diz respeito à caracterização de Sinhá Rita: é o fato de ela chamar para si a responsabilidade de ajudar Damião, – mesmo esta ajuda não sendo motivada pela compaixão da heroína pelo seminarista, e sim para atender a um simples capricho seu –, pois ela passa a argumentar que “o negócio era agora dela”. Ela toma a frente da situação através do seu amante. Os argumentos utilizados por Sinhá Rita se configuram totalmente contrários aos argumentos que ela havia utilizado quando Damião a procurou primeiramente, a saber: agora, a heroína defende a ideia de que o seminarista não tinha nenhuma vocação para a vida eclesiástica, que não poderia fazer algo contra vontade e que, muito menos, mereceria ser castigado por isso. Como podemos observar, os discursos da heroína machadiana, nestes dois momentos da narrativa, funcionam como uma adaptação dela ao *mundo exterior* que se mostra contrário aos seus *valores*. Isto verificamos através do seguinte aspecto: Sinhá Rita é uma personagem autoritária e egoísta, no entanto *ela quer* manter a sua imagem pública compatível com os *Valores do mundo exterior* que apregoam a compaixão e a docilidade femininas; por isso, a heroína busca argumentos para convencer Damião a aceitar a carreira de padre, contribuindo assim para a permanência da heroína ao *estereótipo* de mulher compassiva, fato este que não corresponde a sua personalidade. Além disso, o discurso de Sinhá Rita não corresponde às suas ações, pois como observamos, ela também castiga Lucrecia injustamente. Porém, neste caso, examinamos que, no tratamento com Lucrecia, a heroína não procura mascarar a sua autoridade e o seu egoísmo. Diferentemente do que ocorre no tratamento com o seminarista e o seu amante. E por que isto ocorre? Qual o sentido desta diferenciação na narrativa machadiana? Ora, podemos verificar que Sinhá Rita, ao utilizar a sua autoridade publicamente diante de Lucrecia, está realizando uma ação legítima, pois a heroína pertence à classe dos cidadãos livres, enquanto a “menina” Lucrecia pertence à classe dos escravos. Por outro lado,

nos diálogos que tem com Damião e João Carneiro, a heroína busca mascarar as suas *vontades* e os seus *valores*. Podemos justificar isto por meio do *mundo exterior* retratado na narrativa que ilustra uma sociedade escravista, patriarcalista e com uma forte moral eclesiástica, em que os personagens precisam manter-se aparentemente em consonância com tais *Valores*.

Com isso, percebemos que aparentemente Sinhá Rita busca manter a sua imagem de uma mulher compreensiva, fato este que a faz permanecer em consonância com o *mundo exterior*. No entanto, internamente, através de suas ações que revelam a sua *maturidade*, a heroína, ao produzir um discurso incompatível com o seu agir, consegue concretizar o seu *demonismo*.

Encerramos aqui a discussão a respeito da adaptação entre os *valores* de Peronella e Sinhá Rita, – isto é, de sua *alma* – e os *Valores* do *mundo exterior* retratado nas narrativas analisadas.

## Considerações Finais

Ao refletirmos sobre a trajetória das personagens Peronella e Sinhá Rita nas narrativas que analisamos, é possível notar com facilidade como a adaptação a um *mundo exterior* que se mostra incompatível com os ideais e objetivos do personagem se torna cada vez mais necessária, uma vez que este “mundo” dificilmente cria condições para que o personagem consiga realizar as suas ações no intuito de satisfazer aos seus desejos, isto é, o seu *demonismo*, a satisfação de sua *alma*. E o que fazer diante de toda a adversidade que o “mundo” apresenta diante dos personagens? Realizar as ações por parte do personagem requer deste uma atividade que inclui consciência daquilo que está sendo feito. Lutar contra este “mundo” seria uma luta em vão, uma vez que o mundo se mostra superior em relação ao personagem, isto é, o personagem, considerado “problemático”, terá dificuldades em realizar os seus anseios neste “mundo”, caso ele não busque maneiras de se adaptar às circunstâncias adversas apresentadas pelo *mundo exterior*.

Muitos problemas mencionados acima estão relacionados com a não adaptação e com a falta de uma atividade reflexiva diante dos fatos que o mundo apresenta aos personagens.

Um estudo semelhante ao que nos propusemos a fazer neste trabalho, que consistiu em apresentar a tipologia lukacsiana da personagem; analisar as personagens Peronella e Sinhá Rita; verificar a aplicabilidade do tipo de personagem da *maturidade* a estas duas personagens; e examinar a adaptação das heroínas boccacciana e machadiana às adversidades identificadas no *mundo exterior* de cada uma delas. Uma vez que nos deparamos com algumas perguntas, a exemplo de como o personagem pode realizar as suas ações em consonância com os seus *valores* se o *mundo* deste personagem se apresenta contrário? Desta forma, tentamos discutir esta pergunta à luz das ideias desenvolvidas por Lukács. Para isso, estabelecemos para a nossa pesquisa a seguinte estrutura.

No **capítulo 1**, apresentamos a tipologia da personagem idealizada por Lukács, analisando os conceitos de *alma*, *mundo exterior*, *demonismo*, *conflito* e *herói problemático*. No **capítulo 2**, analisamos o conto de Boccaccio, aplicando a teoria lukacsiana à personagem Peronella. No **capítulo 3**, analisamos o conto de Machado de Assis, examinando a personagem Sinhá Rita a partir da tipologia de Lukács. No **capítulo 4**, realizamos a comparação entre a heroína do conto do *Decameron* e a heroína do conto *O caso da vara*, verificando a maneira como as duas resolvem o seu *conflito* e se adaptam ao *mundo exterior*.

De acordo com a configuração de cada tipo de personagem idealizado por Lukács, podemos fazer as considerações. Primeiramente queremos chamar a atenção para a utilização destes verbos importantes que empregamos na caracterização dos tipos de personagem lukacsiano, a saber: 1º QUERER / 2º SABER / 3º AGIR e CONSEGUIR.

### **1. O personagem do idealismo abstrato**

- a) ele QUER realizar o seu *demonismo*;
- b) mas ele NÃO SABE da existência do *conflito*;
- c) portanto, ele AGE e NÃO CONSEGUE harmonizar a sua *alma* com o *mundo exterior*.

### **2. O personagem do romantismo da desilusão**

- a) ele QUER realizar o seu *demonismo*;
- b) mas SABE da existência do *conflito*;
- c) por isso, ele NÃO AGE.

### **3. O personagem da maturidade (configuração das heroínas Peronella e Sinhá Rita)**

- a) elas QUEREM realizar o seu *demonismo*;
- b) e SABEM da existência do *conflito*;
- c) porém, elas AGEM e, devido a sua *maturidade*, elas CONSEGUEM harmonizar a sua *alma* com o *mundo exterior*.

Com isso, existem alguns pontos em comum entre os personagens idealizados na tipologia lukacsiana, a saber: os três tipos de personagens (o do idealismo abstrato, o do romantismo da desilusão e a da maturidade) QUEREM realizar o seu *demonismo*; no entanto, o personagem do idealismo abstrato não tem a consciência de que este seu *demonismo* é contrário ao meio no qual ele se insere, isto é, este personagem NÃO SABE que “não pode” concretizar o seu *demonismo*. Os outros dois personagens (o do romantismo da desilusão e a da maturidade), por sua vez, SABEM da existência do conflito, isto é, da dificuldade de realizar o seu *demonismo*; no entanto, cada um deles se configura com uma postura distinta. Para o personagem do romantismo da desilusão, por exemplo, a tomada de consciência de que ele “não pode” colocar em prática o seu *demonismo*, haja visto que se percebe frágil diante das adversidades do *mundo*, o faz abster-se de tomar qualquer atitude na concretização de seu *demonismo*; por isso, ele NÃO AGE. Já o personagem da *maturidade* busca a ação (ele AGE)

pelo fato de encontrar a realização do seu *demonismo* nas estruturas do próprio *mundo exterior*.

Ao levarmos em conta o que constatamos acima e a identificação da *alma* e do *mundo exterior* das heroínas Peronella e Sinhá Rita, podemos dizer o seguinte:

**Peronella** – QUER manter uma imagem que não infrinja os *estereótipos* do moralismo eclesiástico no século XIV (fidelidade e castidade); SABE que não pode deixar que o marido descubra a presença de um homem em casa na sua ausência sem um motivo justificável; com isso, ela AGE, no intuito de esconder o amante e, depois, também manda o marido entrar no tonel para limpá-lo para que ela CONSIGA realizar o seu *demonismo*.

**Sinhá Rita** – QUER impor a sua autoridade diante de qualquer situação e manter o seu autoritarismo acima de qualquer circunstância; SABE que não pode obter os benefícios que gostaria na imposição de sua autoridade diante de João Carneiro; por isso, AGE, empregando a sua autoridade de maneiras distintas a Damião, João Carneiro e Lucrecia, no intuito de CONSEGUIR realizar o seu *demonismo*.

Portanto, consideramos que as personagens Peronella e Sinhá Rita conseguem, através de sua adaptação ao *mundo exterior*, colocar em prática o seu *demonismo*, que se configura contrário aos *Valores* e *estereótipos* pré-estabelecidos na sociedade retratada nas duas narrativas analisadas. Este triunfo na obtenção do êxito nas ações das heroínas revela que elas se adaptam ao meio no qual estão inseridas através da utilização de discursos que não condizem com as suas posturas, isto é, os seus *valores*. Sendo assim, observamos que a heroína boccacciana e a heroína machadiana buscam se adaptar às adversidades que o *mundo* lhes apresenta por meio do mascaramento de seus *valores* e de suas *vontades*, de modo que apenas externamente elas se mostram em consonância com os *Valores* e *estereótipos*. Internamente, porém, no interior de suas *almas*, elas conseguem concretizar o seu *demonismo* devido às suas ações, que revelam a *maturidade* dessas heroínas.

## REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Ana Carolina. **O feminino e o riso no Decamerão**. Ci. Huma. e Soc. em Rev. Seropédica v. 31 n. 2 julho/dezembro 13-62, 2010. Disponível: <[http://www.editora.ufrj.br/revistas/humanassociais/rch/rch31\\_n2/d%2013-62.pdf](http://www.editora.ufrj.br/revistas/humanassociais/rch/rch31_n2/d%2013-62.pdf)> Acesso em: 09/05/2011.

\_\_\_\_\_. **A exemplaridade nas representações do feminino no final da Idade Média** – o exemplo do *Decamerão* e do *De mulieribus claris* de Boccaccio (Florença – século XIV). Dissertação de Mestrado. Niterói, Universidade Federal Fluminense, 2009. Disponível em: <<http://www.historia.uff.br/stricto/td/1352.pdf>> Acesso em: 04 de mai. de 2011.

ASSIS, Machado de. O caso da vara. In: ASSIS, Machado de. **Contos**. São Paulo: Ática, 1996. p. 59-64.

ATTWATER, Donald. **Dicionário de Santos**. Trad. Maristela R. A. Marcondes, Wanda de Oliveira Roselli. São Paulo: Art Editora, 1991.

BAKHTIN, M. **Questões de literatura e estética: a teoria do romance**. São Paulo: UNESP/Hucitec, 1993.

\_\_\_\_\_. **Questões de literatura e estética**. 2ª ed. São Paulo: Editora Hucitec, 1990.

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo**. V. 2. Trad. de Sérgio Milliet. São Paulo: Círculo do Livro, 1990.

BETELLA, Gabriela Kvacek. **Un passo indietro al Decameron: e os limites intangíveis do novellino**. Revista do Centro Ítalo-Luso-Brasileiro de Estudos Linguísticos e Culturais. TriceVersa, Assis, v.3, n.2. nov. 2009-jun. 2010. p. 17-31. Disponível em: <http://www.assis.unesp.br/cilbelc/triceversa/publicacao/8/arg4ce659df041fe.pdf> Acesso em: 04 de jun de 2011.

BOCCACCIO, Giovanni. **Decameron**. Milano: Mondadori, 2009.

\_\_\_\_\_. **Decameron**. Trad. de Urbano Tavares Rodrigues. Belo Horizonte: Crisálida, 2008.

BONNICI, Thomas. Teoria e crítica literária feminina. Conceitos e tendências. Maringá: EDUEM, 2007.

BOSI, Alfredo. “Machado de Assis”. In: **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 2006. p. 174-183.

\_\_\_\_\_. “A máscara e a fenda”. In: BOSI, Alfredo *et al.* **Machado de Assis**. São Paulo: Ática, 1982, p. 437-457.

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

BRANCA, Vittore. **Boccaccio**. Decameron. V. 2. Milano: Mondadori, 2009.

\_\_\_\_\_. **Giovanni Boccaccio**: perfil biográfico. Firenze: G. C. Sansoni Editore, 1977.

BUTLER, Judith. **Subversão da identidade**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2003.

CANDIDO, Antonio. "O direito à literatura". In: **Vários escritos**. São Paulo: Duas Cidades, 2004.

\_\_\_\_\_. "A personagem do romance". In: CANDIDO, A. e outros. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2002, p. 9-49; 51-80.

\_\_\_\_\_. "Crítica e sociologia". In: CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**: estudos de teoria e história literária. 7. ed. São Paulo: Ed. Nacional, 1985. p. 3-15.

CARLOS, Ana Maria. "Diálogos intertextuais: Decameron, de Boccaccio, e Sexameron, de Luiza Lobo". In: II Colóquio da Pós-Graduação em Letras. UNESP – Campus de Assis. Disponível em: <[www.assis.unesp.br/posgraduacao/letras/mis/coloquio/anais2010/anamaria.pdf](http://www.assis.unesp.br/posgraduacao/letras/mis/coloquio/anais2010/anamaria.pdf)> Acesso em: 06 de jul. de 2011. p. 1-8.

CARPEAUX, Otto Maria. "O trecento". In: CARPEAUX, Otto Maria. **História da literatura ocidental**. V. II. 2. ed. Rio de Janeiro: Alhambra, 1978.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria**. Literatura e senso comum. Trad. Cleonice Mourão e Consuelo Santiago. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

COSTA, Marcos Roberto Nunes & SILVA, Leila Rúbia da Costa. "Os 'sete pecados capitais' segundo Tomás de Aquino". In: **Ágora filosófica**. Ano 1. Número 1. Jul-Dez de 2007. p. 1-9. Disponível em: <<http://www.unicap.br/revistas/agora/arquivo/artigo%209.pdf>> Acesso em: 19 de mar. de 2012.

CURVELLO, Mario. "Polcas para um Fausto suburbano". In: **Machado de Assis**. São Paulo: Ática, 1982, p. 457-461.

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.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo Dicionário da linguagem portuguesa**. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1975.

FLORA, Francesco. "Giovanni Boccacci". In: **Storia della letteratura italiana**. Dal medio evo alla fine del quattrocento. Volume 1. Milano: Arnoldo Mondadori Editore, 1954.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2006.

FUNCK, Susana. "Da questão da mulher à questão do gênero". In: **A mulher na literatura**. Florianópolis. 1994.

GARBUGLIO, José Carlos. “A linguagem política de Machado de Assis”. In: BOSI, Alfredo *et al.* **Machado de Assis**. São Paulo: Ática, 1982, p. 461-476.

GUTIÉRREZ, Rachel. Mulher: “essência” ou identidade. In: **O feminismo é um humanismo**. Rio de Janeiro: Edições Antares; São Paulo: Nobel, 1985, p. 17-38.

KANT, Immanuel. **Resposta à pergunta: Que é esclarecimento?** Textos Seletos. Tradução Floriano de Sousa Fernandes. 3 ed. Editora Vozes: Petrópolis, RJ. 2005.

LUKÁCS, Georg. **Teoria do romance**. 2ª ed. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2009.

MARTINS, Willian Mendes. “A modernidade e a teoria do romance de G. Lukács”. In: **Revista de Iniciação Científica da FFC**, 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: 13 de jul. de 2011.

MASS, Wilma Patrícia Marzari Dinardo. **O cânone mínimo: o Bildungsroman na história da literatura**. São Paulo: UNESP, 2000.

MAYA, Alcides. “Algumas notas sobre o humor”. In: BOSI, Alfredo *et al.* **Machado de Assis**. São Paulo: Ática, 1982, p. 344-349.

MCLLVENNY, Paul. **Talking gender and sexuality**. Amsterdam: John Benjamins, 2002.

MERCURI, Roberto. “Genesi della tradizione letteraria italiana in Dante, Petrarca e Boccaccio”. In: ROSA, Alberto Asor. (Dir.) **Letteratura italiana: storia e geografia**. Torino: Einaudi, 1999. V. I, p. 229-455.

MILL, John Stuart. **A sujeição das mulheres**. Trad. de Benedita Bettencourt. Coimbra: Almedina, 2006.

MOREIRA, Nadilza Martins de Barros. **A condição feminina revisitada: Júlia Lopes de Almeida e Kate Chopin**. João Pessoa: Editora Universitária/UFPB, 2003.

MOTOMURA, Marina. **Como era o sexo na Idade Média?** In: Revista “Mundo estranho”. Editora Abril. 2008. Disponível em: <http://mundoestranho.abril.com.br/materia/como-era-o-sexo-na-idade-media> Acesso em 12 de mar. de 2012).

MUSCETTA, Carlo. **Giovanni Boccaccio**. Bari: Editori Laterza, 1972. (Letteratura Italiana Laterza Il Trecento).

OLIVEIRA, Rosiska D. de. **Elogio da diferença: o feminino**. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1992.

PEREIRA, Lucia Miguel. “Confissões: os primeiros romances”. In: BOSI, Alfredo *et al.* **Machado de Assis**. São Paulo: Ática, 1982, p. 349-353.

PERROT, Michelle. “Os silêncios do corpo da mulher”. In: Matos, Izilda S. de & Soihet, Rachel. **O corpo feminino em debate**. São Paulo, Editora UNESP, 2003, p. 13-27.

RICHA, Ana Lúcia. “As personagens femininas nos primeiros contos de Machado de Assis”. In: Disponível em: <[http://www.idelberavelar.com/abralic/txt\\_24.pdf](http://www.idelberavelar.com/abralic/txt_24.pdf)> Acesso em: 19 de jun. de 2011.

RICOER, Paul. **Tempo e narrativa**. Vol 1. Campinas: Papirus, 1994.

SCHNEIDER, Liane. “Feminismo, pós-modernismo e pós-colonialismo”. In: **Escritoras indígenas e a literatura contemporânea dos EUA**. João Pessoa: 2008, p. 21-52.

SEGRE, Cesare. **Dai metodi ai testi**. Varianti, personaggi, narrazioni. Torino: Nino Aragno Editore, 2008.

SILVA, Arlenice Almeida da. “O símbolo esvaziado: a teoria do romance do jovem György Lukács”. In: **Trans/Form/Ação**. São Paulo: 29(1), 2006. p. 79-94. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/trans/v29n1/30283.pdf>> Acesso em: 01 de ago. de 2011.

TODOROV, Tzvetan. **A gramática de Decameron**. Trad. Eni Orlandi. São Paulo: Perspectiva, 1982.

TOLEDO, Dionísio de Oliveira (org.). **Teoria da literatura: os formalistas russos**. 4 ed. Porto Alegre: Globo, 1978.

TOURAINE, Alain. **O mundo das mulheres**. Trad. Francisco Morás. Petrópolis, RJ: Vozes, 2007.

VILLAÇA, Alcides. **Querer, poder, precisar: ‘O caso da vara’**. In: “Teresa revista brasileira de literatura”. São Paulo: Editora 34, 2006. p. 17-30.

VIVAS, Michele Abreu. **Literatura Mulherzinha: a construção de feminilidades nas tirinhas da série Mulheres Alteradas de Maitena**. 2005, p. 21. Disponível em: <[http://www.maxwell.lambda.ele.puc-rio.br/8419/8419\\_3.PDF](http://www.maxwell.lambda.ele.puc-rio.br/8419/8419_3.PDF)> Acesso em: 04 de out. de 2011. (Dissertação).

XAVIER, Elódia. “O corpo a corpo na literatura brasileira: a representação do corpo nas narrativas de autoria feminina”. In: BRANDÃO, Izabel & MUZART, Zahidé L. **Refazendo nós**. Ensaios sobre mulher e literatura. Florianópolis, Editora Mulheres, 2003. p. 253-275.

ZINGARELLI, Nicola. Lo Zingarelli. Bologna: Zanichelli, 2006. CD-ROM.