



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA– UnB  
INSTITUTO DE LETRAS - IL  
DEPARTAMENTO DE TEORIA E LITERATURA – TEL

KÁTIA REGINA CARDOSO PEDRA

**A REPRESENTAÇÃO DA MULHER NO ROMANCE BRASILEIRO: A  
NARRATIVA DO NÃO-PROTAGONISMO FEMININO**

BRASÍLIA – DF

2019

KÁTIA REGINA CARDOSO PEDRA

**A REPRESENTAÇÃO DA MULHER NO ROMANCE BRASILEIRO: A  
NARRATIVA DO NÃO-PROTAGONISMO FEMININO**

Monografia apresentada ao Instituto de Letras da Universidade de Brasília como requisito parcial à obtenção do grau de Licenciada em Letras e Respectiva Literatura.

Orientadora: Profa. Dra. Lúcia Helena Marques Ribeiro

BRASÍLIA – DF

2019

Acima de tudo, agradeço a Deus por mais esta realização; à minha família, amigos e à Profa. Dra. Lúcia Helena Marques Ribeiro por toda a orientação e paciência durante o desenvolvimento deste trabalho.

À minha filha Camila por ter sido a minha grande incentivadora.

## RESUMO

A vida cotidiana das famílias cariocas do século XIX envolvidas nas tramas de casamentos arranjados por interesses, dos amores impedidos por sanções sociais, do dinheiro como poderoso agente motivador das ações humanas, a complicação do natural que se confunde com o social, a dissimulação como parte integrante do comportamento das pessoas e o fracasso sentimental de todas as mulheres de uma família, fazem parte do contexto deste trabalho. As obras analisadas são *Iaiá Garcia* de Machado de Assis, *O cortiço* de Aluísio de Azevedo e *As parceiras* de Lya Luft. Em *Iaiá Garcia*, as personagens são dissimuladas e com o comportamento marcado por um uso constante de máscaras, recurso necessário para o bom convívio social. Em *O cortiço* há a presença das camadas burguesas e das camadas mais inferiores da sociedade carioca em luta por posições que as eleve a patamares mais próximos da aristocracia. O enredo se desenrola em características rigorosamente binárias. Há o sobrado e o cortiço em permanente tensão e violência; disputas em torno de espaço; esquema de oposições entre os moradores que são adversários; arranjos e recomposições não cessam de se fazer e refazer. Em *As parceiras*, o fracasso no casamento torna a loucura como estigma das mulheres de uma família. O passado volta a se repetir, tornando as perdas uma herança recebida junto com a casa da praia na qual todas as mulheres da família viveram. É objetivo deste trabalho apresentar essas obras e seus contextos sociais, com enfoque nas suas personagens femininas e o seu papel de protagonismo, ou não, dentro desse universo.

**Palavras-chave:** mulher, personagem, sociedade, família, liberdade, protagonismo.

## ABSTRACT

The daily life of nineteenth-century Rio families involved in the plots of weddings arranged by interests, of the loves impeded by social sanctions, of money as a powerful motivating agent of human actions, the complication of the natural that is confused with the social, dissimulation as part integral to people's behavior and the sentimental failure of all women in a family, are part of the context of this work. The analyzed works are *Iaiá Garcia*, by Machado de Assis, *The tenement*, by Aluísio de Azevedo and *The partners*, by Lya Luft. In *Iaiá Garcia*, the characters are disguised and their behavior is marked by the constant use of masks, a necessary resource for good social interaction. In *The tenement* there is the presence of the bourgeois layers and the lower layers of Rio society struggling for positions that raise them to levels closer to the aristocracy. The plot unfolds in strictly binary characteristics. There is the townhouse and the tenement in permanent tension and violence; disputes over space; scheme of oppositions between residents who are opponents; arrangements and recompositions do not cease to be made and redone. In *The partners*, failure in marriage makes madness the stigma of women in a family. The past is repeated again, making the losses an inheritance received along with the beach house where all the women of the family lived. The objective of this work is to present these works and their social contexts, focusing on their female characters and their role as protagonists, or not, within this universe.

**Key-words:** woman, character, society, family, freedom, protagonism.

## SUMÁRIO

|   |    |
|---|----|
| INTRODUÇÃO  | 8  |
| 1 <i>IAIÁ GARCIA, O CORTIÇO</i> E AS <i>PARCEIRAS</i> E SEUS UNIVERSOS      | 9  |
| 2 AS PERSONAGENS DE FICÇÃO E A SUA CONSTRUÇÃO                               | 21 |
| 3 <i>IAIÁ GARCIA, O CORTIÇO E AS PARCEIRAS</i> E SUAS PERSONAGENS FEMININAS | 34 |
| CONSIDERAÇÕES FINAIS  | 40 |
| REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS  | 41 |

## INTRODUÇÃO

O presente estudo tem como objetivo desenvolver uma análise da representação da mulher em três romances brasileiros: *Iaiá Garcia* de Machado de Assis, *O cortiço* de Aluísio de Azevedo e *As parceiras* de Lya Luft. Entende-se a narrativa do não-protagonismo feminino no sentido da personagem não ser sujeito da sua própria história. Destaca-se, que o termo “protagonista” se refere à posição da personagem na narrativa. Já o termo protagonismo diz respeito à performance da protagonista.

Mendes (2017)<sup>1</sup> explica a etimologia do termo protagonista e o associa à questão da atitude. Nesse caso, a mulher é sempre colocada na posição de não-proativa na narrativa. Depreende-se, assim, que nem sempre a personagem feminina, ainda que protagonista, seria agente de sua própria história.

Observa-se nas narrativas, a preocupação da valorização da masculinidade dos protagonistas homens em detrimento da participação feminina que fica reduzida, na maioria das vezes, ocupando o lugar de vítima frágil, indefesa, objetificada, ou ainda, simplesmente cumpridoras do papel que a sociedade patriarcal e escravagista escolheu para elas, além de donas de casa, mães, mulheres com papéis sociais de filantropia ou mesmo simplesmente escravas.

A pesquisa terá como referenciais teóricos as obras *História da literatura brasileira* (2016)<sup>2</sup> de Massaud Moisés e *A personagem* (2002)<sup>3</sup> de Beth Brait. No primeiro capítulo, serão apresentadas as obras *Iaiá Garcia*<sup>4</sup> de Machado de Assis, *O cortiço*<sup>5</sup> de Aluísio de Azevedo e *As parceiras*<sup>6</sup> de Lya Luft e os seus contextos. No segundo capítulo, será apresentado o pensamento da autora Beth Brait quanto a questões sobre a personagem de ficção e a sua construção. No terceiro capítulo serão analisadas as obras *Iaiá Garcia*, *O cortiço* e *As parceiras* e as suas personagens femininas, a fim de recuperar um olhar sobre a construção dessas personagens à luz da proposta deste estudo, ou seja, observar o seu percurso e o seu protagonismo, ou não, ao longo das narrativas.

---

<sup>1</sup> MENDES, Jerônimo. *O que é protagonismo*.

Disponível em: <http://www.jeronimomendes.com.br/o-que-e-protagonismo/>, 2015, p.5. Acesso em: 27 set.2019.

<sup>2</sup> MOISÉS, Massaud. *A literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2016.

<sup>3</sup> BREIT, Beth. *A personagem*. São Paulo: Ática, 2002.

<sup>4</sup> ASSIS, José Maria Machado de. *Iaiá Garcia*. São Paulo: Ática, 1989.

<sup>5</sup> AZEVEDO, Aluísio de. *O cortiço*. São Paulo: Ática, 1990.

<sup>6</sup> LUFT, Lya. *As parceiras*. São Paulo: Ática, 2002.

## 1 IAIÁ GARCIA, O CORTIÇO E AS PARCEIRAS E SEUS UNIVERSOS

A obra *Iaiá Garcia*<sup>7</sup> (1878) foi escrita por Joaquim Maria Machado de Assis, considerado um dos mais importantes escritores da literatura brasileira e universal. Filho de uma família muito pobre, nasceu no Rio de Janeiro em 21 de junho de 1839. Mulato e vítima de preconceito, perdeu sua mãe na infância e foi criado pela madrasta. Foi um dos fundadores da Academia Brasileira de Letras e seu primeiro presidente.

Para José Aderaldo Castello<sup>8</sup>, Machado de Assis foi considerado a figura síntese do século XIX. Em todas as frentes literárias nas quais atuou como crítico, romancista, contista, poeta e dramaturgo conviveu com diferentes estéticas como o Romantismo, o Realismo, o Naturalismo o Parnasianismo e o Simbolismo. Para o autor, Machado contribuiu de forma relevante, “primeiro, com a sobreposição do individual ao social, na investigação do destino humano; segundo, pelo aproveitamento equilibrado daquilo que ele reconhecia como positivo nos estilos literários do momento...” (p.370)

Na construção dos seus universos ficcionais, Machado fazia com que a sociedade passasse a ser vista através do homem, e não ao contrário, produzindo um rico material de observação social. “Nos seus registros, o escritor buscava sempre o sentido da existência, acentuando aquele dualismo: do equilíbrio tranquilo e realizado dos impulsos de amor e de glória às tensões inconciliáveis entre ambos.” (p.381).

Machado viveu no Rio de Janeiro na segunda metade do século XIX. Com a chegada da Corte, é alterada a configuração da cidade. Muitos dos hábitos europeus são adotados pela capital. Ocorre a implantação das indústrias nacionais, a estabilização da economia carioca baseada na produção de café, tornando-se importante para a economia nacional, e a chegada de avanços científicos ao país: surgem as primeiras ferrovias, os telefones, a iluminação pública, a limpeza pública e o saneamento básico são incorporados à cidade.

---

<sup>7</sup> ASSIS, Joaquim Maria Machado de. *Iaiá Garcia*. São Paulo: Ática, 1989.

<sup>8</sup> CASTELLO, José Aderaldo. *A literatura brasileira – origens e unidade*, V.I. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999.

Esse período novo e moderno da história da capital se mistura com a conservação de valores e tradições antigas como a escravidão. A industrialização e o novo momento tornam a educação um fator de grande importância nesse período, é o surgimento de diversas faculdades.

O papel das mulheres, principalmente as de classes mais altas, sofre uma reviravolta. Se antes eram criadas para realizarem trabalhos domésticos e respeitar os maridos, agora ganham uma autonomia, chegando, algumas, até a trabalhar fora de casa. As mulheres das camadas altas e médias passam a viver segundo um modelo europeu: frequentam bailes, teatros, concertos, saraus, aprendem a escrever e falar em outras línguas e vão às compras. Nessa nova sociedade a cultura e a educação passam a ter destaque.

Diante deste contexto, Machado de Assis escreve *Helena* (1876), que tem como cenário o tradicional bairro do Andaraí, localizado no Rio de Janeiro. Além disso, o médico da família mora no Rio Comprido; a amante do Conselheiro Vale e mãe de Helena, protagonista da trama, reside em São Cristóvão. Na obra algumas passagens transcorrem na região central da metrópole e outras se passam na escola frequentada pela personagem principal, localizada em Botafogo.

A história gira particularmente em torno de um amor proibido e da profanação de um dogma religioso. Transcorre em uma sequência linear; ela se inicia com o falecimento de um dos personagens, o Conselheiro Vale, e encerra com a morte da protagonista Helena, que seguindo as regras da família, deixou se levar pelas mentiras que inventaram. Ao longo da trama, os personagens apesar de suas qualidades, acabam escolhendo sempre o caminho da hipocrisia,

A obra *Iaiá Garcia* (1878) tem como temas a família, o amor e o casamento. Foi publicada originalmente como folhetim de 1º de janeiro a 2 de março de 1878 no jornal diário *O Cruzeiro*. Machado de Assis, também, utiliza a cidade do Rio de Janeiro como cenário da trama.

*Iaiá Garcia* é o último romance da chamada fase romântica de Machado de Assis. Trata-se da história do amor frustrado entre as personagens Estela e Jorge devido à posição social da moça, que é agregada da família e dama de companhia de sua mãe.

Jorge parte para Guerra do Paraguai influenciado pelo vizinho Luís Garcia, a pedido de sua mãe Valéria, que descobre o relacionamento proibido dele com Estela, a agregada da família. Após a partida de Jorge, Estela se aproxima de Luís Garcia e de sua filha, a qual provoca a aproximação dos dois, e o casamento posteriormente. No decorrer da trama Iaiá irá se aproximar de Jorge, até chegar ao casamento, por desconfiar da relação que ele e Estela tiveram no passado.

Massaud Moisés na obra *História da literatura brasileira*, (2016)<sup>9</sup> ressalta que Machado afinava os instrumentos para melhor jogar com o enredo, pois a sua verdadeira inclinação era para o conto. Porém, a intriga deflagra com uma nota artificial, que vem de o romancista desviar Jorge para a Guerra do Paraguai, onde curaria o amor impossível por Estela. O enredo organiza-se ao redor de pequenos mal-entendidos, fruto do impacto dos sentimentos e das conveniências sociais. O ficcionista não se satisfaz com o desfecho cor-de-rosa, que seria de se esperar por meio do casamento de Jorge e Iaiá, em conformidade com a tradição romântica, com o término da narrativa após o enlace das personagens.

Massaud Moisés ressalta que duas fases tem sido apontadas convencionalmente, na carreira de Machado de Assis: a romântica, que enfeixa os romances desde *Ressurreição* (1872) até *Iaiá Garcia* (1878), portanto, a criação literária entre 1870 a 1880; e a realista, após a publicação da obra *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881). O escritor desenvolve uma grande ironia feroz e retrata um humor velado e amargo em relação àquilo que retrata (p. 96). Divisão esclarecedora, e de certo modo valorativa, dado que a segunda fase, a realista, engloba as obras mais acabadas de Machado de Assis, não espelha, porém, toda a verdade, segundo esse autor. A rigor, se há predominância da pigmentação romântica nos livros iniciais, lá também, na fase realista, se observam traços de heterodoxia, a revelar um temperamento que aderiu com reservas à estética romântica, e nela deixou a marca de inconfundível talento.

---

<sup>9</sup> MOISÉS, Massaud. *A literatura brasileira – do Realismo à Belle Époque*. São Paulo: Cultrix, 2016, p.104.

Aliás, é importante destacar que o Realismo no Brasil tem como marco inicial a obra *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881) de Machado. O Brasil, durante o período de passagem do Romantismo para o Realismo, sofreu inúmeras mudanças na história econômica, política e social. O Realismo encontrou no Brasil uma realidade propícia para a ascensão da literatura. O país havia vivenciado fatos importantes como a Guerra do Paraguai (1864 – 1870), a campanha abolicionista e o fortalecimento da economia agrária. O fim da escravidão e do Império criou uma nova realidade no país; a vida social e cultural tornou-se mais ativa, ambas influenciadas por ideais europeus: liberalismo, socialismo, positivismo e o cientificismo.

A segunda obra a ser analisada neste trabalho é *O cortiço*<sup>10</sup> romance naturalista do brasileiro Aluísio Azevedo publicado em 1890 que denuncia a exploração e as péssimas condições de vida dos moradores das estalagens ou dos cortiços cariocas do final do século XIX.

O escritor nasceu em São Luís, no Maranhão, no ano de 1857. Foi levado para o Rio de Janeiro, por volta de 1876, pelo irmão teatrólogo e jornalista. Em 1879, precisou voltar para sua terra devido à morte do pai e passou a ganhar a vida com a carreira literária. Somente em 1881 volta ao Rio de Janeiro para se dedicar à vida de escritor. Publicou obras entre romances, teatro e contos, e foi diplomata nos últimos anos de vida.

A cidade carioca no final do século XIX era um cenário de grandes contrastes. Como capital do Segundo Império abrigava uma classe média urbana, mansões e palacetes e uma aristocracia culta e exigente que frequentava salões e espetáculos de ópera. Porém, incorporada a essa mesma paisagem, existia uma cidade sem infraestrutura, com saneamento e abastecimento de água precário, uma população vivendo em péssimas condições, incluindo escravos recém-libertos, muitos desempregados ou vivendo de subempregos. O centro da cidade era tomado por cortiços, aglomerados de casas simples, com áreas de uso comum nos quais as pessoas com poucos recursos se submetiam às exigências dos senhorios para ter um teto sobre a cabeça.

---

<sup>10</sup> AZEVEDO, Aluísio de. *O cortiço*. São Paulo: Ática, 1990.

O contexto histórico e social da obra *O cortiço* é marcado por relevantes transformações, como a abolição da escravatura e a Proclamação da República. A obra retrata o efervescente desenvolvimento urbano do Rio de Janeiro e descreve a sociedade carioca e suas relações sociais.

O cenário do Brasil do século XIX, em *O cortiço*, é descrito sem referências a datas. Porém, é possível ao leitor construir uma ideia de tempo de acordo com o desenrolar da trama. O que (SANTOS, 2009) explicitamente conceitua tão bem:

O final do século XIX é um tempo de muitas transformações na vida brasileira. Em 1888, é abolida definitivamente a escravidão. No ano seguinte, como resultado de um golpe militar, é proclamada a República. A cidade do Rio de Janeiro cumpre, em 1889, mais uma vez, um papel simbólico fundamental, pois é diante de sua Câmara Municipal, dissolvido o parlamento do Império, que se dá a posse dos membros do Governo Provisório da República, em vias de institucionalização. A República, porém, não extirpará num passe de mágica as mazelas do Brasil antigo, nem terminará com as profundas contradições sociais existentes no país. [...] O Rio de Janeiro, como cenário do novo regime, torna-se objeto de atenção das preocupações científicas da época. Movida pela ideologia do progresso, a virada do século será marcada pela ideia de modernização urbana – que caracterizará todo o século XX.<sup>11</sup>

Segundo Alfredo Bosi (1994), o romance *O cortiço* é marcado por uma sequência de descrições de cenas coletivas, e Aluísio encontrou a fórmula para o seu talento:

Só em *O cortiço* Aluísio de Azevedo atinou de fato com a fórmula que se ajustava ao seu talento: desistindo de mostrar o enredo em função de pessoas, ateu-se à sequência de descrições muito precisas onde cenas coletivas e tipos psicologicamente primários fazem, no conjunto, do cortiço a personagem mais convincente do nosso romance naturalista.<sup>12</sup>

---

<sup>11</sup> SANTOS, Afonso Carlos Marques dos. *Do Livramento no Cosme Velho: o Rio de Machado de Assis*. Dados disponíveis em: <<http://ufjf.br/revistaipotese/files/2009/12/Do-Livramento-ao-Cosme-Velho.pdf>>. Acesso em 06 de outubro de 2019.

<sup>12</sup> BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1994, p.190.

A obra descreve a ascensão social do comerciante português João Romão, que tem a intenção obsessiva de torna-se rico. Para isso economiza cada moeda e explora, quem quer que seja, sempre que tem oportunidade, como o fez com a escrava fugida chamada Bertoleza, ao enganá-la forjando um documento de alforria, tudo com o intuito de roubar suas economias e explorá-la com trabalho duro.

Torna-se dono de uma taberna, uma pedreira e um cortiço, próximo ao sobrado do comendador Miranda. A rivalidade entre os dois aumenta, à medida que cresce o número de casinhas do cortiço, alugadas na sua maioria, pelos empregados da pedreira, que fazem compras na venda de João Romão, que desse modo passa a enriquecer rapidamente.

O sonho de João Romão é adquirir prestígio social, como seu patrício Miranda. Este, à medida que o vendeiro vai enriquecendo, passa a considerar a possibilidade de oferecer-lhe a mão de sua filha, Zulmira; assim um amigo em comum, Botelho, se faz de intermediário das negociações e tudo fica arranjado. João Romão fica noivo de Zulmira, alcançando assim um patamar mais alto na escala social.

O único inconveniente é a escrava Bertoleza, que não aceita ser descartada, para o que João Romão arma um plano: denunciar Bertoleza como escrava fugida a seu verdadeiro dono, que vai até a venda com a polícia prendê-la. João Romão faz de conta que não sabe de nada e a entrega, a companheira que trabalhou anos ao seu lado. Bertoleza percebe a armadilha e, desesperada, se mata. Prefere a morte a voltar para a escravidão.

Massaud Moisés (2016) ressalta que *O cortiço*, completando a tríade (*O Mulato* (1881), *Casa de Pensão* (1884)), é o romance em que autor revela de modo superior e inconfundível dotes de pintor de agrupamentos humanos. E também, compara as camadas mais pobres como répteis desvairados: (p.45)

Diante de nós, como o título indica, abre-se um estupendo microcosmos, a *cloaca social*, de que fala Victor Hugo em *Nossa Senhora de Paris* e dela irrompe uma fauna asquerosa e vil, de répteis desvairados. Especialista em retratar almas malogradas, Aluísio passa

em revista um bando de criaturas desesperadas atiradas à vida como enxurro, sem morte e sem futuro. Esmagadas pela facilidade do meio e pelas taras hereditárias, entregues a uma luta fratricida pela sobrevivência, onde não há vencedores nem vencidos, vão-se rebaixando até a derradeira miséria física e moral.<sup>13</sup>

Ainda segundo Massaud Moisés, é como se Aluísio descesse na escala social seguindo a ordem da triologia (*O Mulato*, *Casa de Pensão* e *O cortiço*). O romancista pesquisa os confins do submundo urbano, dos humilhados e ofendidos: em *O Mulato*, era a burguesia maranhense a classe finalizada; em *Casa de Pensão*, a classe média baixa, vizinha do proletariado; e agora é o universo fechado de uma habitação coletiva, paredes divididas com um prostíbulo e um hospital, povoadas de promiscuidade viciosa, de seres marginalizados pela cor, pela falta de dinheiro e pela desgraça. Ou porque identificados desde a origem, ou por cederem ao ambiente, afogam-se na ignominia a que os reduziu a marginalidade (p. 46).

Aluísio constrói, com esse pano de fundo, dois personagens representantes da classe burguesa, o verdadeiro João Romão e o Miranda, negociante burguês, tanto quanto o outro, estabelecido na rua do hospício com uma loja de fazendas por atacado.

O contraponto das duas camadas sociais conduz o romance numa interação dialética; os conflitos dos moradores do cortiço estão condicionados, na maior parte, ao fato de serem explorados pelo homem que possui o dinheiro e, portanto, as casas de aluguel: João Romão. Defrontam-se, assim, duas classes movidas pelo ódio e pela ganância, em que o dinheiro mais uma vez fornece a tábua de referência, atrofiando a consciência moral pelo aviltamento (no caso de moradores), e pelo poder exercido no caso de João Romão.

Com a proximidade de Miranda, com ares aristocráticos, apesar de sofrer com as leviandades da esposa, João Romão vê a sua chance de ascensão social por meio do casamento com a filha do patrício, conciliando interesses. Aluísio de Azevedo ao delinear as personagens, estava menos interessado nelas próprias que no conjunto de

---

<sup>13</sup> MOISÉS, Massaud. *A literatura brasileira – do Realismo à Belle Époque*. São Paulo: Cultrix, 2016, p. 46.

que faziam parte visualizado como um agrupamento humano onde mal se distinguem os rostos.

A terceira obra a ser analisada neste trabalho é *As parceiras* (1980)<sup>14</sup>, romance contemporâneo escrito por Lya Luft. A autora é gaúcha de Santa Cruz do Sul, cidade de colonização alemã. A partir de 1959, Lya passou a residir em Porto Alegre, onde se diplomou em Pedagogia e em Letras Anglo-Germânicas pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUC-RS). De 1970 a 1982, trabalhou como professora titular de Linguística na Faculdade Porto-Alegrense (FAPA) e obteve o grau de mestrado em Linguística (1975, pela PUC-RS) e em Literatura Brasileira (1978, pela UFRGS).

O romance *As parceiras*, narra a história de uma família de mulheres marcadas pela loucura, por casamentos mal sucedidos, pela morte, pela sexualidade, pela religiosidade e pelo mundo decadente que as envolvem. Trata-se de uma narrativa intimista, introspectiva e de ênfase na psicologia feminina. A obra está dividida em sete capítulos que se apresentam de forma linear (de domingo a sábado no chalé), com as narrativas dando algumas voltas ao passado nas histórias de algumas personagens.

A história inicia-se no domingo, quando a narradora Anelise chega ao chalé, onde viveu a sua infância e a sua juventude, para fazer uma retrospectiva de sua vida, recordando os fatos que marcaram a sua vida:

Mas eu tenho muito que fazer: descobrir como tudo começou, como acabou. Por que acabou. Se dou com a ponta errada do fio, se descubro o lance perverso da jogada, a peça de azar, quem sabe consigo sobreviver. Tenho bastante tempo para repassar o filme todo mais uma vez. (p.18)

Anelise quer descobrir os motivos para sua infelicidade, encontrando suas recordações personificadas nas mulheres de sua família: a avó Catarina, a tia Beata, a tia Dora, a tia anã Sibila, a mãe Norma, a amiga Adélia, a irmã Vânia, entre outras personagens que compõem um grupo com identidade particular, com mulheres de várias idades, vivas e mortas.

---

<sup>14</sup> LUFT, Lya. *As parceiras*. São Paulo: Ática, 2002.

Anelise está em companhia do cão Bernardo que é o seu interlocutor. Inicia a sua reflexão recordando a sua avó Catarina que casou aos 14 anos com um fazendeiro estúpido e grosseiro, e teve a infância e a inocência arrancada por um casamento arranjado pela mãe por interesses.

Quando casou, Catarina Von Sassen mal começara a menstruar. E, se já não acreditava piamente que o sinal no dorso de sua mão vinha de uma bicada de cegonha, também não tinha certeza de como os bebês entravam e saíam da barriga das mães. Casamento era para ela a noção difusa de abraços e beijos demorados, e alguma coisa mais assustadora. Algo que nunca falavam direito. Como as doenças e a morte. (p.9)

Catarina vive a partir de então, com terrível pavor ao sexo e à vida. Por várias vezes é estuprada pelo marido e passa por vários abortos. Refugia-se no sótão da casa e ornamenta um quarto branco para si, com um eterno cheiro de alfazema.

Desse relacionamento doentio, nascem quatro filhas: Beatriz, Dora, Norma (mãe de Anelise e de Vânia), e Sibila (anã e doente). “Hoje sei todos os detalhes que há para saber sobre sua vida, mas a verdade perdeu-se entre aquelas paredes.”<sup>15</sup>

A filha mais velha, Beatriz, também não teve sorte no casamento. Depois de algumas semanas de matrimônio, sem poder cumprir suas obrigações conjugais, seu marido suicidou-se. Beatriz busca refúgio na religião, assumindo o epíteto de “tia Beata”:

Um mundo triste o da minha tia, que crescera sob o império da Fraulein, a mãe louca no sótão da casa enorme, as duas irmãs mais novas tendo que ser protegidas, o pai raro e grosseiro. Magra e taciturna, mesmo nas poucas fotos de menina. Casara e enviudara em pouco tempo, voltara ao casarão, a mãe enfiada lá em cima. Começou a cuidar dela, depois de Bila. (p.13)

A segunda filha de Catarina é Dora. Uma pintora que foi casada muitas vezes, porém, não conseguiu ser feliz em nenhum casamento. Busca a evasão da realidade em seus quadros:

A pintora nos visitava pouco, e não nos levava nunca a seu ateliê. Tia Dora era bonita, parecia alegre também, de uma vitalidade que, nos raros encontros, me impressionava: assim que eu queria ser. Assim

---

<sup>15</sup> LUFT, Lya. *As parceiras*. São Paulo: Ática, 2002, p.13.

desejava que fosse minha mãe: interessada, viva, falastrona, exuberante. (p.29)

Há também Norma, mãe de Anelise (a narradora) e de Vânia, que teve uma existência quase “não real”, pois foi uma presença tão etérea, da qual, algumas vezes, nem das filhas se apercebia. Norma e seu esposo morreram quando Anelise era adolescente. Embora a presença materna de Norma nunca tenha se estabelecido de fato, sua ausência é sentida pelas filhas. Norma necessitava de cuidados, não sendo uma mãe presente:

Caminho nesta solidão prateada, e penso em minha mãe, que conheci tão pouco. Quando ela casou, todos acharam que lhe convinha muito aquele homem já maduro, bondoso. Ainda por cima um médico, que poderia entender e tratar melhor certas singularidades de Norma. Pois ela era um pouco infantil, desinteressada pelas coisas práticas, aparentemente incapaz de assumir uma família sua. Pareceu feliz com meu pai, viviam bastante isolados, fizeram uma só viagem grande. Não voltaram dela. (p.25)

A última filha é Sibila, concebida por meio de um estupro cometido pelo marido de Catarina quando esta estava submergida na loucura. Sibila é uma anã que nasceu com Síndrome de Down.

Vânia, irmã de Anelise, também é parte das reflexões da narradora. Imersa em um casamento mal sucedido tem uma vida de aparências. Frustrada, principalmente, pelo pedido de seu marido para que não tivessem filhos, pois ele receava que a “loucura” familiar se estendesse a seus descendentes.

Na infância Anelise tem uma amiga, a quem dedica verdadeira amizade e divide muitos momentos na praia e no casarão. Adélia acaba por cair no mar do penhasco próximo a casa, ainda criança, morte que marcará para sempre a vida da narradora. O primo Otávio é a sua primeira paixão. Adotado pela tia Dora, acaba indo estudar piano no exterior, retornando muito tempo depois.

Anelise casa com Tiago. Tem dificuldades em engravidar, passa por cinco abortos, mas ao insistir em ter filhos engravida do filho Lalo que sofre de paralisia cerebral, e morre com poucos meses de vida.

No chalé Anelise faz uma retrospectiva da sua vida. Os sentimentos de solidão, exílio e medo perpassam a narrativa representando a desestabilização pessoal da personagem que habita a modernidade, através de relações fragmentadas com as demais personagens da obra:

Fizera um sótão para mim mesma, com traves, madeiras, tijolos tirados das escuridões desde a minha infância. Ali moravam as mulheres da minha família; meus mortos; um adolescente que criava bichos-seda, suspeito de não ser muito viril, mas que me ensinara a beijar e a vibrar no corredor sombrio; pedaços de gente perdida no mar, nas pedras, fragmentos, alusões, esboços de anjos ou de monstros. Bila. Vozes na sombra. (p.101-102)

No sábado, último dia da narrativa, Anelise se recorda do primo Otávio e do amor que viveram na juventude, e em seguida, deseja se encerrar na loucura:

Encolho as pernas, abraço os joelhos, encosto a cara no brim áspero da calça. Sei que Otávio está pensando em mim agora mesmo: os pensamentos se encontram, se tocam, se beijam. Uma paixão sem sexo, sem sentido. Sem vida.  
Fecho os olhos: quando vou conseguir fechar assim o coração?  
Me encerrar em mim, como outros nas aparências, na loucura? (p.108)

Anelise pensa em ficar morando definitivamente no chalé e se recorda da tia Dora:

Quem sabe faço do Chalé o meu sótão. Uma doida a mais não pesa nessa família. Fico morando aí com Bernardo, ele volta logo. Nazaré vai precisar de trabalho, tem filhos para criar. Nas paredes, vou pendurar uns esboços daquele anjos de tia Dora, guardei alguns, são lindos. Perfeitos. Minha tia pinta monstros depois de desenhar anjos. Mas todo mundo compra as telas, põe na parede, olha: tão verdadeiros, os crânios calvos, as caras descosidas.<sup>16</sup> (p.109)

---

<sup>16</sup> LUFT, Lya. *As parceiras*. São Paulo: Ática, 2002, p. 109.

Constatamos que Anelise volta ao chalé, com o objetivo de encontrar respostas para os seus fracassos. Entretanto, chega à conclusão que não há escapatória, pois trata-se de uma sina das mulheres da família: “Que casamentos foram esses os nossos: o de Catarina, inaugurando a cadeia nada secreta que nos ligava tão intimamente” (p. 14); “éramos um bando de mulheres malsinadas, mas só mais tarde eu entenderia isso também” (p. 36); “éramos uma família de perdedoras” (p. 29).

A narrativa chega ao fim quando Anelise vai ao topo do morro procurar o cão Bernardo que havia desaparecido, e levantando o olhar sente a presença de uma mulher que ela diz conhecer. Descem o morro de mãos dadas. Anelise já tinha visto essa mulher no alto do morro outras vezes. Cheira à alfazema.

## 2 AS PERSONAGENS DE FICÇÃO E A SUA CONSTRUÇÃO

Por se tratar de um capítulo teórico, o assunto será abordado com base na obra *A personagem* de Beth Brait (2002)<sup>17</sup>. Segundo a autora, a obra procura orientar o leitor no sentido de refletir sobre a concepção de personagem, a diversidade da produção e a tradição crítica, o isolamento da personagem e o espaço de existência dos habitantes da ficção.

A palavra texto cobre duas manifestações de natureza diferente: a ficção literária que materializa os seres, e o texto crítico que, com seus instrumentos específicos, persegue a natureza desses seres.

A obra está estruturada em seis capítulos. O primeiro capítulo, inicia com uma introdução sobre a temática dos demais capítulos. O segundo capítulo, dá início à reflexão com o intuito de desfazer os compromissos rígidos existentes entre as palavras *pessoa* e *personagem*; o terceiro, traça um rápido caminho das várias perspectivas teóricas que se debruçam sobre a questão da personagem; o quarto, esboça alguns procedimentos de caracterização da personagem; e o quinto, faz uma homenagem a vários escritores brasileiros contemporâneos que participaram da obra colaborando com depoimentos inéditos; o sexto, traz um vocabulário crítico sobre termos literários.

O segundo capítulo destaca que os leitores que acreditam separar com clareza a vida da ficção, e muitas vezes apreciam mais a ficção que a vida, têm algumas dificuldades para negar que já se surpreenderam chorando diante da morte de uma personagem, pois não há distanciamento leitor-texto que possa refrear a emoção sentida. Não se trata de uma emoção superficial provocada pelo dado da surpresa, pois a releitura do romance não impede que a emoção seja revivida, pois outra matéria, outra natureza reveste esses seres de ficção que espelham a vida e fingem tão completamente a ponto de conquistar a imortalidade. Vários livros tentaram e continuarão a tentar rastrear os segredos da personagem.

---

<sup>17</sup> BRAIT, Beth. *A personagem*. São Paulo: Ática, 2002.

Segundo Beth Brait, a confusão que há entre a relação *pessoa*, ser vivo, e *personagem*, ser ficcional, acontece quando o leitor encara esse fenômeno como sendo de uma mesma espécie, de uma mesma natureza. Com o objetivo de ajudar o leitor a pensar sobre o difícil problema da relação personagem-pessoa, faz referência ao que diz o *Dicionário enciclopédico das ciências da linguagem*, organizado por Oswald Ducrot e Tzvetan Todorov:

Esquece-se que o problema da personagem é antes de tudo linguístico, que não existe fora das palavras, que a personagem é “um ser de papel”. Entretanto recusar toda relação entre personagem e pessoa seria absurdo: as personagens representam pessoas, segundo modalidades próprias da ficção.<sup>18</sup>

Ao discutir a questão *personagem-pessoa*, os autores Oswald Ducrot e Tzvetan Todorov procuram salientar dois aspectos fundamentais: o problema da personagem é, antes de tudo, um problema linguístico, pois a personagem não existe fora das palavras; as personagens *representam* pessoas, segundo modalidades próprias da ficção.

Ainda, 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, e aí pinçar a independência, a autonomia e a *vida* desses seres de ficção.

No deslindamento do espaço habitado pelas personagens podemos vasculhar a existência da personagem enquanto representação de uma realidade exterior ao texto. A personagem é um habitante da realidade ficcional. A matéria de que é feita e o espaço que habita são diferentes da matéria e do espaço dos seres humanos.

Cabe perguntar: de que forma o escritor, o criador da realidade ficcional passa da chamada realidade para esse outro universo capaz de sensibilizar o receptor? Que

---

<sup>18</sup> DUCROT, Oswald & TODOROV, Tzvetan. *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*. Paris: Seuil, 1972, p. 286.

tipo de manipulação requer esse processo capaz de reproduzir e inventar seres que se confundem, em nível de recepção, com a complexidade e a força dos seres humanos?

A ideia de reprodução e invenção de seres humanos combina-se no processo artístico, por meio dos recursos de linguagem de que dispõe o autor. Os dois processos de registros do real misturam-se entre si constantemente, mesmo quando se acredita estar lidando com linguagens consideradas objetivas, fiéis ao que está sendo captado.

No processo de discussão a respeito das diferenças e semelhanças existentes entre pessoas e personagens, nas mensagens que utilizam unicamente a linguagem visual, não é possível flagrar limites que separam com nitidez a reprodução da invenção. O texto literário é o espaço em que, por meio de palavras, o autor vai erigindo os seres que compõem o universo da ficção.

Na verificação do enfoque de como são construídas as personagens, devem ser considerados alguns fatores: inicialmente, um substantivo, um nome próprio, que individualiza e confere existência ao espaço evocado; o leitor enxerga sob a ótica do narrador não as características físicas do espaço evocado, mas os elementos sociais e culturais do momento evocado; a personagem aparece *como o agente de um fazer*, não como um ser; sua existência está condicionada a uma outra existência; construção da figura física da personagem; levantamento dos traços que compõem a figura física; síntese da figura física e moral da personagem; caracterização do sucesso do fazer da personagem; atuação e participação da personagem num espaço caracterizado e localizado social e culturalmente; a permanência da ironia; introdução de um sujeito coletivo; avaliação do sistema mantenedor da fama da personagem.

O terceiro capítulo analisa a personagem e a tradição crítica com base no princípio de Aristóteles. Tanto o conceito de personagem quanto a sua função no discurso estão diretamente vinculados não apenas à mobilidade criativa do fazer artístico, mas especialmente à reflexão a respeito dos modos de existência e do destino desse fazer:

Pensar a questão da personagem significa, necessariamente, percorrer alguns caminhos trilhados pela crítica no sentido de definir seu objeto

e buscar o instrumental adequado à análise e à fundamentação dos juízos acerca desse objeto.<sup>19</sup>

Segundo Beth Brait, é inevitável iniciar uma reflexão teórica sem voltar o olhar para a Grécia antiga e para os pensadores que impulsionaram o conhecimento. No caso da personagem de ficção, é também nesse momento, que se vai encontrar o início de uma tradição voltada para o conhecimento e a reflexão dessa instância narrativa. Aristóteles é o primeiro a tocar nesse problema. Ao discutir as manifestações da poesia lírica, épica e dramática, alguns aspectos importantes foram levantados por ele, e que marcaram até hoje o conceito de personagem e a sua função na literatura: a semelhança existente entre personagem e pessoa, conceito centrado na discutida *mimesis*, contida na poética aristotélica. Muitos estudiosos em razão do discurso aristotélico fizeram diversas tentativas de conceituação, caracterização e valoração da personagem.

Atualmente alguns críticos contemporâneos têm procurado demonstrar, interpretar com menos ênfase na arte o conceito de *mimesis*, naquilo que é *imitado* ou *refletido* num poema, mas também, com a própria maneira de ser do poema e com os meios utilizados pelo poeta para a elaboração de sua obra. Aristóteles aponta, entre outras coisas, para dois aspectos essenciais: a personagem como reflexo da pessoa humana; a personagem como construção, cuja existência obedece às leis particulares que regem o texto.

Beth Brait destaca a importância de reler Aristóteles para resgatar o conceito de verossimilhança interna de uma obra. Muito mais importante que imitação do real, mal-entendido que marcou uma longa tradição crítica e que até hoje assombra os estudos da personagem.

Aristóteles na *Poética*<sup>20</sup> preocupa-se no trabalho de seleção diante da realidade e aos modos de entrelaçar possibilidade, verossimilhança e necessidade. O objetivo da narrativa poética não é de reproduzir o que existe, mas de compor as suas possibilidades.

---

<sup>19</sup> BRAIT, Beth. *A personagem*. São Paulo: Ática, 2002, p.28.

<sup>20</sup> ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução e comentários de Eudoro de Souza. Porto Alegre: Globo, 1992.

Pode-se conceituar a personagem como ente composto pelo poeta a partir de uma seleção do que a realidade lhe oferece, cuja natureza e unidade só podem ser conseguidas a partir dos recursos utilizados para a criação. Baseado na leitura de Aristóteles podemos perceber que o conceito de verossimilhança interna de uma obra é extremamente pertinente e pode ser utilizado na leitura de obras produzidas em outros momentos que não são estudados pelo pensador grego.

Os estudos empreendidos por Aristóteles serviram de modelo para a concepção de personagem até meados do século XVIII, quando o conceito de *mimesis*, começou a ser combatido. Todos os teóricos que trataram de questões ligadas à arte, com foco no problema da personagem foram influenciados pela visão aristotélica.

Beth Brait ressalta, que o poeta latino Horácio em sua *Ars Poetica* divulga as ideias aristotélicas e reitera as suas proposições, associando o aspecto de entretenimento, contido na literatura, à sua função pedagógica, e consegue enfatizar o aspecto moral desses seres fictícios. A concepção da personagem divulgada pelo pensador latino contribui para que se acentue o conceito de imitação propiciado pelo termo *mimesis* para a reinstauração da finalidade utilitarista da arte, entrevista em Aristóteles.

Apegado às relações existentes entre a arte e a ética, Horácio concebe a personagem não apenas como reprodução dos seres vivos, mas como modelos a serem imitados, identificando *personagem-homem* e virtude e advogando para esses seres o estatuto de moralidade humana que supõe imitação. Horácio contribuiu para uma tradição que concebe e avalia a personagem a partir dos modelos humanos.

Segundo Beth Brait, a partir da segunda metade do século XVIII, a concepção de personagem herdada de Aristóteles e Horácio entra em declínio, sendo substituída por uma visão psicologizante que entende personagem como a representação do universo psicológico de seu criador. Entretanto, em decorrência de uma série de circunstâncias ocorridas no final do século XVIII, e todo o século XIX, o sistema de valores da estética clássica começa a declinar. Nesse momento, o romance se desenvolve e se modifica,

com a afirmação de um novo público – o público burguês, caracterizado, por um gosto artístico particular.

Com o advento do romantismo chega a vez do romance psicológico, da confissão e da *análise de almas*, do romance histórico, do romance de crítica e análise da realidade social. Durante a segunda metade do século XIX, o gênero alcançou seu apogeu, refinando-se enquanto escritura e articulando as experiências humanas mais diversificadas.

Os realistas e naturalistas começam a perseguir a exatidão monográfica dos estudos científicos dos temperamentos e dos meios sociais. Mas não existe a rigor, até esse momento, uma teoria da prosa de ficção que possa estudar e entender a personagem em sua especificidade. “Os estudos desenvolvidos durante esse longo período nada mais fazem que reproduzir por prismas diversos a visão antropomórfica da personagem”.<sup>21</sup>

A tradição só vai ser alterada nas primeiras décadas do século XX devido a dois aspectos: a sistematização da crítica literária e a reabertura do diálogo acerca das especificidades da narrativa. No que diz respeito ao romance e a personagem de ficção, somente com a obra *Teoria do romance* de Georgy Lukács<sup>22</sup>, publicada em 1920, que essas questões são retomadas em novas bases. O crítico relaciona o romance com a concepção de mundo burguês, ao lugar de confronto entre o herói problemático e o mundo do conformismo e das convenções.

A forma interior do romance não é senão o percurso desse ser que, a partir da submissão à realidade despida de significação chega à clara consciência de que si mesmo. Lukács submete a estrutura do romance, e conseqüentemente, a personagem que é a influência determinante das estruturas sociais. A personagem continua sujeita ao modelo humano, mesmo diante do surgimento das teorias a respeito da poesia.

Segundo Beth Brait, em 1927 é publicado o livro *Aspects of the novel*, de E. M. Forster, romancista e crítico inglês que imortalizou-se pela sua classificação de

---

<sup>21</sup> BRAIT, Beth. *A personagem*. São Paulo: Ática, 2002, p.38.

<sup>22</sup> LUKÁCS, Gyorgy. *Teoria do romance*. Lisboa: Presença, s.d.

personagens em *flat-plana*, tipificada sem profundidade psicológica – e *round-redonda*, complexa.

Forster encara a intriga, a história e a personagem como os três elementos estruturais essenciais ao romance e trabalha o ser fictício como sendo um entre os componentes básicos da narrativa. A obra é um sistema, e com isso possibilita a averiguação da personagem na sua relação com as demais partes da obra, e não mais por referência a elementos exteriores. Os entes ficcionais podem receber um tratamento particularizado como seres de linguagem. As personagens, no sistema que é a obra podem ser classificadas em planas e redondas.

As personagens planas são construídas ao redor de uma única ideia ou qualidade. Estão imunes à evolução no transcorrer da narrativa. Suas ações apenas confirmam a impressão de personalidades estáticas. Não reservam qualquer surpresa ao leitor. Esses tipos de personagens podem ainda ser subdividida em *tipo* e *caricatura*. São classificadas como *tipo* aquelas personagens que alcançam o auge da peculiaridade sem atingir a deformação. Quando a qualidade ou ideia única é levada ao extremo, provocando uma distorção propositada a serviço da sátira, a personagem passa a ser uma *caricatura*. As personagens classificadas como redondas, são aquelas definidas por sua complexidade apresentando várias qualidades ou tendências, surpreendendo convincentemente o leitor. São dinâmicas, são multifacetadas, constituindo imagens totais e, ao mesmo tempo, muito particulares do ser humano.

Para Beth Brait, o caminho percorrido nesse capítulo parece ser aproximar cada vez mais da concepção da narrativa como um universo organizado, coerente, lógico, e como uma maneira particular de formatizar a realidade. Forster<sup>23</sup> outorga à personagem um estatuto específico ainda que não inteiramente despido das injunções humanas, fato idêntico vai acontecer com Edwin Muir, poeta, romancista e crítico inglês que publicou, em 1928, *The structure of the novel*.<sup>24</sup> Nessa obra, Muir analisa diversos aspectos da estrutura romanesca procurando separar a ficção e o romance, da vida. A apresenta a personagem, não como representação do homem, mas como produto do enredo e da estrutura específica do romance.

---

<sup>23</sup> FORSTER, E.M. *Aspectos do romance*. Porto Alegre: Globo, 1979.

<sup>24</sup> MUIR, Edwin. *A estrutura do romance*. Porto Alegre: Globo, s.d.

Segundo Beth Brait, não são Forster e Muir que vão se desvencilhar da relação ser *fictício-pessoa*, mas os formalistas russos, que iniciam por volta de 1916, um movimento de reação ao estudo naturalista-biológico ou religioso-metafísico da literatura.

Filiado ao futurismo russo e à linguística estrutural, o formalismo surpreende na década de 30 por sua oposição ao didatismo e sua reação ao materialismo marxista, prescrito pelo partido. Os estudos desenvolvidos pelos formalistas somente serão conhecidos no Ocidente por volta de 1955, com a publicação do livro *Formalismo russo*, de Victor Erlich.<sup>25</sup> Considerado uma verdadeira ciência da literatura, que conferem a obra seu estatuto de sistema particular.

Ao estudar as particularidades da narrativa, os formalistas preocupam-se com os elementos que concorrem para a composição do texto e com os procedimentos que organizam esse material, denominando fábula o conjunto de eventos que participam da obra de ficção e trama, e o modo como os eventos se interligam. Dessa teoria a personagem passa a ser vista como um dos componentes da fábula, e só adquire sua especificidade de ser fictício na medida em que está submetida aos movimentos, às regras próprias da trama.

Somente no século XX, e através da perspectiva dos formalistas, a concepção de personagens se desprende das muletas de suas relações com o ser humano e passa a ser encarada como um ser de linguagem, ganhando uma fisionomia própria. O estudo da personagem desvinculou-se das relações com o ser humano a partir da publicação da obra *Morfologia skazki*<sup>26</sup> (*Morfologia do conto*), em 1928, onde o formalista Wladimir Y. Propp (1898-1970) dedicou um longo estudo ao conto fantástico russo, explicando a dimensão da personagem sob o ângulo de sua funcionalidade no sistema verbal compreendido pela narrativa.

Para Beth Brait, o formalismo foi o divisor de águas dentro da teoria da literatura. Diversos teóricos desde a década de 50 começaram a explorar as teses oferecidas pelos

---

<sup>25</sup>BOURNEUF, R. & OULLET, R. *L' univers du roman*. Paris: Presses Un. de France, 1972.

<sup>26</sup> PROPP, Wladimir. *Morphologie du conte*. Paris: Seuil, 1970.

formalistas, encaminhando os estudos da narrativa na direção exploratória de suas possibilidades estruturais.

O desenvolvimento desses estudos fez surgir teorias diversificadas numa concepção semiológica da personagem. Como por exemplo, o texto *Pour un statut sémiologique du personnage* de Philippe Homon,<sup>27</sup> onde a personagem é estudada sob a perspectiva semiológica, como um signo dentro de um sistema de signos, como uma instância da linguagem. A partir dessa visão, é apresentada a noção semiológica de personagem não como um domínio exclusivo da literatura, mas como pertencente a qualquer sistema semiótico. Os domínios diferentes e os diversos níveis de análise, coloca a questão do herói/anti-herói e da legibilidade de um texto como pontos que divergem de sociedade para sociedade e de época para época.

Segundo Beth Brait, o crítico Philippe Homon em sua obra aborda três grandes tipos de signos, pautados na divisão semântica, sintaxe e pragmática dos semiólogos e semioticistas. São definidos três tipos de personagens:

*Personagens referenciais* – são aquelas que remetem a um sentido pleno e fixo, chamadas de personagens históricas. Essa espécie de personagem está imobilizada por uma cultura, e sua apreensão e reconhecimento dependem do grau de participação do leitor nessa cultura. Tal condição, assegura o efeito do real e contribui para que essa espécie de personagem seja designada herói.

*Personagens embrayeurs* – são as que funcionam como elemento da conexão e que só ganham sentido na relação com os outros elementos da narrativa, do discurso, pois não remetem a nenhum signo exterior.

*Personagens anáforas* – são aquelas que só podem ser apreendidas completamente na rede de relações formada pelo tecido da obra. Essa classificação permite a personagem como participante das três categorias ao mesmo tempo.

A obra *L'univers du roman*, de R. Bourneuf e R. Ouellet<sup>28</sup> situam a personagem através das redes de relações que contribuem para a sua existência, incorporando elementos permitidos a várias tendências críticas a fim de chegar a uma postura didática, mas não simplificadora do problema. O enfrentamento da questão se dá através

<sup>27</sup> HOMON, Philippe. *Pour un statut sémiologique du personnage*. Littérature, 6: 1972, p. 86-110.

<sup>28</sup> BOURNEUF, R. & OULLET, R. *L' univers du roman*. Paris: Presses Un. de France, 1972.

do destaque das relações existentes entre as personagens, os lugares e os objetos e as relações existentes entre cada uma das personagens de um romance.

As personagens de um romance agem umas sobre as outras e revelam-se umas pelas outras. Nessa expectativa, os autores apontam quatro funções desempenhadas pela personagem no universo fictício criado pelo romancista: *elemento decorativo*, *agente da ação*, *porta-voz do autor*, *ser fictício com forma própria de existir*, *sentir e perceber os outros e o mundo* (p.48). A personagem com função decorativa seria aquela considerada inútil à ação, aquilo que não tem nenhuma significação particular, a que inexistente do ponto de vista psicológico; a agente da ação – função possível de ser desempenhada pela personagem. Os outros autores definem essa instância da narrativa como sendo o jogo de forças opostas ou convergentes que estão em presença numa obra. Cada momento da ação representa uma situação de conflito em que as personagens se perseguem umas às outras e defrontam-se.

Segundo Beth Brait, esse jogo de forças e as funções suscetíveis de combinarem-se em uma obra estão classificados a partir dos estudos desenvolvidos por E. Souriau e W. Propp, que permitem subdividir o *agente da ação* em seis categorias, nem sempre necessariamente encarnadas em uma personagem:

*Condutor da ação*: personagem que dá o primeiro impulso a ação. É o que representa a força temática: pode nascer de um desejo, de uma necessidade ou de uma carência;

*Oponente*: personagem que possibilita a existência do conflito; força antagonista que tenta impedir a força temática de se colocar;

*Objeto desejado*: força de atração, fim visado, objeto de carência; elemento que representa o valor a ser atingido;

*Destinatário*: personagem beneficiário da ação; aquele que obtém o objeto desejado e que não é necessariamente o condutor da ação;

*Adjuvante*: personagem auxiliar; ajuda ou impulsiona uma das outras forças;

*Árbitro, juiz:* personagem que intervém em uma ação de conflito a fim de resolvê-la.

Retornando à abordagem sobre as quatro funções desempenhadas pela personagem no universo fictício, da obra de R. Bourneuf e R. Ouellet, o *porta-voz do autor*, seria uma outra função possível de ser desempenhada pela personagem, como a soma das experiências vividas e projetadas por um amálgama das observações e das virtualidades de seu criador.

Segundo os autores de *L'univers du roman*<sup>29</sup>, ao classificar a personagem como *porta-voz do autor*, é necessário ultrapassar a reconstituição anedótica da biografia, a descoberta das fontes literárias ou históricas e a análise superficial das ideais para atingir os níveis de apreensão invisíveis a essa primeira abordagem. Por último, ao encarar a personagem como *ser fictício, com forma própria de existir*, os autores situam a personagem dentro da especificidade do texto considerando a sua complexidade e o alcance dos métodos utilizados para apreendê-la.

O capítulo quatro retrata a construção da personagem. Nessa situação, o escritor recorre aos artifícios oferecidos por um código a fim de engendrar suas criaturas tiradas de sua vivência real ou imaginária, dos sonhos, dos pesadelos ou das mesquinhas do cotidiano. A materialidade desses seres só pode ser atingida através de um jogo de linguagem. O texto é o produto final dos recursos utilizados na construção da personagem. O único dado concreto capaz de fornecer os elementos utilizados pelo escritor para dar consistência à sua criação e estimular as reações do leitor.

É possível detectar numa narrativa as formas encontradas pelo escritor para dar forma, para caracterizar as personagens, sejam elas encaradas como pura construção *linguística-literária* ou espelho do ser humano. A caracterização de personagens esbarra necessariamente na questão do narrador. No estudo dos modos de caracterização da personagem de ficção, iremos utilizar a classificação *narrador em terceira pessoa* e *narrador em primeira pessoa*, extraindo daí as diferentes possibilidades de construção

---

<sup>29</sup> BOURNEUF, R. & OULLET, R. *L'univers du roman*. Paris: Presses Un. de France, 1972.

de personagens, sem entrar em algumas questões específicas de Teoria Literária que dizem respeito essencialmente ao narrador.

O narrador pode apresentar-se como um elemento não envolvido na história, portanto, uma verdadeira câmara, ou como uma personalidade envolvida direta ou indiretamente com os acontecimentos narrados. A postura do narrador funciona como um ponto de vista capaz de caracterizar as personagens. A forma de caracterizar a personagem recorrendo à perspectiva univalente do narrador, não pode ser considerada em si mesma boa ou má. Não se pode afirmar, por exemplo, que em todas as narrativas em terceira pessoa o narrador não deixa a personagem *viver*, destruindo a ilusão de vida no mundo que pretendeu criar.

Segundo Beth Brait, o escritor habilidoso encontra formas de acoplar recursos à narrativa em terceira pessoa de modo a barrar suas criaturas verossímeis. O narrador em terceira pessoa simula um registro contínuo, focalizando a personagem nos momentos preciosos, que interessam ao andamento da história e à materialização dos seres que a vivem. A condução da narrativa por um narrador em primeira pessoa implica, necessariamente, a sua condição de personagem envolvida nos acontecimentos que estão sendo narrados.

Quando a personagem expressa a si mesma, a narrativa pode assumir diversas formas: diário íntimo, romance epistolar, memórias e monólogo interior. No artifício do diário, o emissor, a voz narrativa, assim como nas memórias, o aparente monólogo narrativo tem, diferentemente do diário, um receptor que mira ainda que esse destinatário não esteja implicado nos acontecimentos.

A caracterização da personagem num tempo passado é recuperado pela narrativa que funciona de uma maneira sutil, como pretexto para mostrar o presente e as nuances da interioridade. O monólogo interior é o recurso de caracterização da personagem que vai mais longe, na tentativa de expressão da interioridade da personagem. A narração em primeira pessoa ou terceira pessoa, a descrição minuciosa ou sintética de traços, os discursos diretos, indiretos, ou indireto livre, os diálogos e os monólogos são técnicas escolhidas e combinadas pelo escritor a fim de possibilitar a existência de suas criaturas de papel.

A construção de personagens obedece a determinadas leis, cujas pistas só o texto pode fornecer. O processo de construção de personagens é ditado pelos instrumentos, fornecidos pela análise, pela perspectiva crítica e pelas teorias utilizadas pelo analista:

Muitas vezes, perseguimos a construção de uma personagem munidos pelo instrumental fornecido pela estilística, pelo estruturalismo, pela psicanálise, pela sociologia ou qualquer outro referencial teórico, acreditando estar diante da última palavra em matéria de análise narrativa.<sup>30</sup>

Segundo Beth Brait, se todas essas perspectivas contribuem para a leitura da construção do personagem é preciso estar atento para o seu caráter parcial, não correndo o risco de reduzir o trabalho do escritor e a sua dimensão aos grilhões teóricos, que o escolhem com louváveis intenções para seu objeto de análise.

---

<sup>30</sup> BRAIT, Beth. *A personagem*. São Paulo: Ática, 2002, p.68.

### 3 IAIÁ GARCIA, O CORTIÇO E AS PARCEIRAS E SUAS PERSONAGENS FEMININAS

Neste capítulo iremos analisar especialmente o papel das personagens femininas e a sua atuação dentro dos contextos familiar e social.

Em *Iaiá Garcia*, o papel da personagem Estela é concretizar a ideia de que o casamento pode ser um negócio da razão, assim visto na sociedade carioca daquela época. Afirmações desse tipo são frequentes nas falas da personagem: “A vida conjugal é tão somente uma crônica: basta-lhe fidelidade e algum estilo. Duas pessoas devem unir-se em obediência aos interesses pessoais e sociais, colocando-os acima das ilusões juvenis do amor”.<sup>31</sup>

Apesar do amor que Estela sente por Jorge, porta-se de modo frio em obediência às regras sociais. O amor não deve seguir a lei do coração. A sua posição como agregada da família nunca lhe permitiria o casamento com um rapaz solteiro e de família rica. O natural, no seu caso, seria um viúvo, ainda que bem posicionado socialmente, porém, viúvo. O fingimento se transforma em regra: todos fingem, inclusive Estela. A fraude em Estela é uma necessidade. O amor por Jorge deve acabar com a separação provocada pela mãe dele e pela guerra. Fingimento ou aceitação. Estela aceita o que lhe é imposto socialmente por Valéria. Nada nas ações da personagem irá levá-la à revolta ou à insubmissão. Há racionalidade em cada gesto, não cede ao amor. É dedicada ao marido e à filha dele. Mesmo depois de viúva, a decisão é afastar-se. A narrativa elege Estela como protagonista, apesar de Iaiá Garcia; espera-se dela decisões que não toma.

Cabe à mãe manter e zelar pelos rituais sociais. À Valéria coube afastar o filho da agregada, ainda que isso custasse mandar-lhe para a guerra. A máscara utilizada por Valéria é a da honra nacional. Os seus pensamentos, embora justificados pela estrutura social, não podem ser publicamente revelados. Há crueldade no jogo de simulações em defesa de um interesse. Manipula diretamente as pessoas, cujas vontades não são

---

<sup>31</sup> ASSIS, José Maria Machado de. *Iaiá Garcia*. São Paulo: Ática, 1989, p.44.

consultadas nem consideradas. Há poder em suas mãos, mas apenas para manter o *status quo* de uma sociedade feita por e para os homens.

O papel de Iaiá Garcia é reinar como o único interesse da vida do pai. Sozinho, criou-a para ser a mulher que a sociedade esperava que ela fosse. Sempre senhora das suas vontades, acaba por ser a terceira peça na história entre Jorge e Estela. Tem o comportamento de quem aprendeu o jogo social: observa e dissimula. É a perfeita fusão entre fingimento e personalidade. Cabe destacar que, embora seu nome tenha dado o título à obra, Iaiá Garcia não consegue ser a protagonista da trama. A narrativa enfoca Estela e o amor frustrado por Jorge. Entretanto, Iaiá mostra a sua verdadeira personalidade ao surpreender Estela lendo a velha carta de Jorge e ao suspeitar a existência de um vínculo amoroso entre os dois. Como Valéria, sabe bem o jogo da manipulação, e se vale dele para, ao final, chegar ao casamento com Jorge.

Em *O cortiço*, as personagens femininas distribuem-se entre os papéis de simples moças solteiras, ou lavadeiras, mulheres adúlteras, independentes ou mulheres subordinadas aos códigos sociais, de acordo com a realidade da época. Algumas, por esse motivo, passivas e prontas para a manutenção da paz doméstica e social; outras, poucas, com um temperamento mais forte, porém, ainda assim submetidas a um poder maior, provavelmente motivadas pela necessidade, situação imposta pela sobrevivência, como é o caso de Bertoleza:

João Romão observava durante o dia quais as obras em que ficava material para o dia seguinte e, a noite, lá estava ele rente, mais a Bertoleza, a removerem tábuas, tijolos, telhas, sacos de cal, para o meio da rua, com tamanha habilidade que não se ouvia vislumbre de rumor. Depois, um tomava uma carga e partia para a casa, enquanto o outro ficava de alcateia ao lado do resto, pronto a dar sinal em caso de perigo; e, quando o que tinha ido voltava, seguia o companheiro, carregado por sua vez.<sup>32</sup>

Segundo Massaud Moisés(2016), a personagem serve de ponte entre o cortiço e a venda, “cabocla trintona”, escrava fujona que, amiga com João Romão, suportava tudo, por amor ao companheiro:<sup>33</sup>

<sup>32</sup> AZEVEDO, Aluísio de. *O cortiço*. São Paulo: Ática, 1990, p.7.

<sup>33</sup> MOISÉS, Massaud. *A literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2016, p.49.

E por tal forma foi o taverneiro ganhando confiança do espírito da mulher, que esta, afinal, nada mais resolvia só por si e aceitava dele, cegamente, todo e qualquer arbítrio. Por último, se alguém precisava tratar com ela qualquer negócio, nem mais se dava ao trabalho de procurá-la, ia logo direito a João Romão.<sup>34</sup>

Outra característica de Bertoleza é a de mulher determinada. Ao ver que será entregue ao seu proprietário prefere dar cabo da própria vida, a voltar ser escrava:

Este, enriquecido e lançando olhares cobiçosos para o sobrado e o mundo da burguesia, trata de afastá-la do caminho, entregando-a ao proprietário. Vendo-se ludibriada, corta o abdome com a faca de cozinha, ante os policiais que escoltavam o antigo senhor. A cena tão rápida quanto o gesto treloucado da escrava, não oculta os restos do Romantismo que teimavam em permanecer no inconsciente de Aluísio. E a ironia final, ao introduzir-se na sala, momentos após o desfecho trágico, uma comissão de abolicionistas, que vinham, de casaca, trazer-lhe respeitosamente o diploma de sócio benemérito, robustece a coloração idealizante assim como Raimundo, *Bertoleza* morria, ainda que por vontade própria, às mãos do branco racista, com a diferença substancial, de que a cafuza parecia extraída, sem desfases, da realidade, enquanto Raimundo era um mulato superior, pintado com as tintas da fantasia.<sup>35</sup>

Bertoleza morre como amante, empregada, traída pela lealdade a Romão, sem ter direito à voz ou à decisão sobre o seu destino, a não ser a própria morte.

Por outro lado, a personagem Rita Baiana evoca a sensualidade e tem no linguajar uma maneira própria de dizer o que pensa da vida. Tem o poder de transformar o português Jerônimo, deu-lhe um violão, uma rede e a comida baiana. Era vista como mulher da vida, mas não queria casar: “Casar? Protestou a Rita. Nessa não cai a filha do meu pai! Casar? Livra! Para quê! Para arranja cativo? Um marido é pior que o diabo; pensa logo que a gente é escrava”!<sup>36</sup> De todas, é a personagem que tem mais decisões sobre a sua vida.

<sup>34</sup> AZEVEDO, Aluísio de. *O cortiço*. São Paulo: Ática, 1990, p.5.

<sup>35</sup> MOISÉS, Massaud. *A literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2016, p. 49.

<sup>36</sup> AZEVEDO, Aluísio de. *O cortiço*. São Paulo: Ática, 1990, p. 34.

A personagem Catarina de *As parceiras* inaugura a cadeia secreta que une as mulheres da sua família. De acordo com a narradora Adelise, o destino foi zeloso: não havia como fugir dele.

O destino foi zeloso: caçou-a pelos quartos do casarão, seguiu-a pelos corredores, ameaçou arrombar os banheiros chaveados como arrombava dia e noite o corpo imaturo. Mais tarde, entenderam que os arroubos de meu avô eram doentios: nada aplacava suas virilhas em fogo.<sup>37</sup>

A personagem Catarina era constantemente abusada por seu marido. Sucumbiu a um fundo terror do sexo e da vida. Já havia indícios de loucura.

E Catarina sucumbiu a um fundo terror do sexo e da vida. Não os medrosos pruridos de muitas noivinhas do seu tempo, mas uma agoniada compulsão de fugir. Como as poucas e tímidas queixas nas cartas a mãe distante não tivessem, obviamente, resultado, ela se refugiou onde pode: um mundo branco e limpo, que inventava, e onde se metia cada vez mais. Assumiu o ar distraído que caracterizaria outras mulheres da família depois dela, e tantas vezes reconheci no rosto de minha mãe. A criança loura era agora uma adulta precoce: cheia de manias. Uma delas era o sótão. Ali ela construiu uma dimensão em que só cabiam os seus interlocutores invisíveis.<sup>38</sup>

Catarina conseguiu sobreviver até aos quarenta e seis anos. O marido desistiu de lhe ensinar as artes dos bordéis, mas de vez em quando, ia ao sótão e a engravidava novamente.

Conseguiu sobreviver até os quarenta e seis anos. O marido desistiu de lhe ensinar as artes dos bordéis [...] àquela adolescente que já lhe provocava mais arrepios de medo do que desejo. Mudou-se para uma de suas fazendas, no casarão aparecia apenas como visitante temido. Minha avó ficou meio esquecida com as empregadas e uma governanta. Quando o marido irrompia naquela falsa tranquilidade, não deixava de procurar a mulher. Dava um jeito de abrir o sótão, e, entre gritos e escândalo, empenhava Catarina outra vez.<sup>39</sup>

Papel de Anelise parece ser narrar a história das mulheres fracassadas da família, embora faça parecer ao leitor que foi ao chalé resolver a sua vida, descobrir onde errou e porque errou. A sua narrativa inicia no domingo quando chega ao chalé:

---

<sup>37</sup> *Idem*, p.14.

<sup>38</sup> *Idem*, p.10.

<sup>39</sup> *Idem*, p.10.

Vim ao Chalé resolver minha vida, se é que ainda há o que resolver. Deixei uma carta para Tiago, tentei avisar tia Dora mas ela andava fora por uns dias, para uma exposição de seus quadros. Então ajeitei o cachorro no banco de trás do carro, e logo estava aqui. Cidadezinha de veraneio, o lado pobre onde moram os pescadores, e o lado dos veranistas junto ao mar. Os pescadores chamam nossa casa de ‘casa dos fantasmas’. Dizem que aqui se veem coisas, se ouvem vozes. Mas para nós, da família, sempre foi ‘o Chalé’. Uma construção grande e antiga, feia, de madeira pintada em cor ocre. Parece um caranguejo saindo da praia, tentando escalar o morro que surge inesperado das ondas. Não há fantasmas: há ondas.<sup>40</sup>

Anelise apresenta-se como uma personagem pouco ativa, que vive uma existência contemplativa e reflexiva, características essenciais do ser melancólico:

Mas esse é um ninho fofo, macio, consolador: deitar-se para sofrer menos, refugiada nas lembranças para não ter que decidir a vida, mergulhar no passado para não enfrentar o futuro. Ou para entender o presente? Tão vazio o meu presente. O conflito, por menos que seja, hoje em dia me desgasta demais. Prefiro vegetar.<sup>41</sup>

Cabe ressaltar que, no início da narrativa quando chega ao chalé no domingo, Anelise fica confusa ao ver uma mulher no alto do morro. A visão se mantém no decorrer da semana. No sábado, que marca o último dia da narrativa o cão Bernardo desaparece. Anelise sobe ao morro para procurá-lo. Não o encontrando, abaixa à cabeça e fica a pensar no primo Otávio e na tia Dora. Ao levantar os olhos, Anelise sente que a mulher que esteve sempre presente no alto do morro, encontra-se neste momento, ao seu lado. Anelise sente o cheiro de alfazema do perfume da avó. A narrativa se encerra:

Bem junto de mim, uma mulher. Tem o rosto na sombra, o sol às costas, a cabeleira parece uma auréola. A minha veranista. Companheira de solidão, até que enfim. Quero me levantar, dar a mão, ser gentil, quando tudo me era tão indiferente, essa mulher me deixa curiosa, ansiosa, quase feliz porque tenho alguém comigo, agora que até Bernardo sumiu. Uma rajada mais forte ergue suas roupas, que roçam em mim. Alfazema! De repente, sei quem é. Não entendo como

---

<sup>40</sup> *Idem*, p. 11.

<sup>41</sup> *Idem*, p. 79.

não a reconheci antes. Então era por mim que ela estava esperando, todo esse tempo. Esse longo tempo. Descemos de mãos dadas.<sup>42</sup>

A escritora Lya Luft ao comentar essa obra, referiu-se às suas personagens femininas como perdedoras. Todas mulheres de uma mesma família que, cada uma a seu tempo, não conseguiu sobreviver às questões emocionais que se impuseram e que, de certa maneira foram passadas para as gerações seguintes como um DNA maldito. Catarina, vítima da mãe que lhe impôs um casamento, ainda menina. Suas filhas cresceram com uma mãe presa em um sótão, alheia à vida, que cheirava à alfazema e que ao final pula da varanda como forma de libertação. A única que foi feliz no casamento, ainda que dependesse exageradamente do marido, morre cedo em um desastre de avião. Outra, não consuma o casamento. Outra ainda tem deformidade física. A que consegue livrar-se da casa, não da infelicidade congênita. Anelise também não.

---

<sup>42</sup> *Idem*, p.109.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho teve como objetivo provocar uma reflexão sobre a representação da mulher nas obras *Iaiá Garcia* de Machado de Assis, *O cortiço* de Aluísio de Azevedo e *As parceiras* de Lya Luft, enfocando a questão do papel exercido por elas nas respectivas narrativas.

É possível constatar que as personagens femininas do século XX ainda passam pelos mesmos problemas vivenciados pelas personagens femininas do século XIX, quando se trata de valores referente à família e à sociedade; a mulher quase sempre é colocada na posição de não decisão do seu destino. Depreende-se, assim, que nem sempre a personagem feminina, ainda que protagonista, consegue ser agente de sua própria história.

Machado de Assis, Aluísio de Azevedo e Lya Luft descrevem nas narrativas de forma singular, os atos, caráter, personalidade e os papéis que desempenham as personagens femininas. As narrativas enfatizam principalmente, a questão da mulher inserida no contexto familiar, inclusive, as condições morais, psicológicas, religiosas e sociais em que vivem.

Nas análises das personagens de ficção e a sua construção, segundo Beth Brait, é possível verificar que os leitores que acreditam separar com clareza a vida da ficção, mesmos que muitas vezes apreciem mais a ficção que a vida, algumas vezes têm dificuldades para manter o distanciamento leitor-texto, o que demonstra o importante papel da verossimilhança.

O objetivo das narrativas era apresentar as circunstâncias dos contextos sociais e familiares daquelas personagens femininas, sejam os casamentos arranjados por interesses, ou fracassados, os adultérios, os vícios ou ainda o preconceito social e racial. Também a loucura e as suas causas, novamente, sociais ou familiares. Como o sótão, por exemplo, presente na vida de Catarina e Anelise, de *As parceiras*; de Estela de *Iaiá Garcia*, e de Bertoleza de *O cortiço*.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução e comentários de Eudoro de Souza. Porto Alegre: Globo, 1992.

ASSIS, Machado de. *Iaiá Garcia*. São Paulo: Ática, 1989.

AZEVEDO, Aluísio. *O cortiço*. São Paulo: Ática, 1990.

BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1994.

BOURNEUF, R. & OULLET, R. *L' univers du roman*. Paris: Presses Un. de France, 1972.

BRAIT, Beth. *A personagem*. São Paulo: Editora Ática, 2002.

CASTELLO, José Aderaldo. *A literatura brasileira – origens e unidade*, V.I. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999.

DUCROT, Oswald & TODOROV, Tzvetan. *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*. Paris: Seuil, 1972.

FORSTER, E.M. *Aspectos do romance*. Porto Alegre: Globo, 1979.

HOMON, Philippe. *Pour un statut sémiologique du personnage*. *Littérature*, 6: 1972.

LUFT, Lya. *As parceiras*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

LUKÁCS, Gyorgy. *Teoria do romance*. Lisboa: Presença, s.d.

MENDES, Jerônimo. *O que é protagonismo*. Disponível em: <http://www.jeronimomendes.com.br/o-que-e-protagonismo/>, 2015, p.5. Acesso em: 27 set.2019.

MOISÉS, Massaud. *História da literatura brasileira - do Realismo à Belle Époque*. São Paulo: Cultrix, 2016.

MUIR, Edwin. *A estrutura do romance*. Porto Alegre: Globo, s.d.

PROPP, Wladimir. *Morphologie du conte*. Paris: Seuil, 1970.

SANTOS, Afonso Carlos Marques dos. *Do Livramento no Cosme Velho: o Rio de Machado de Assis*. Dados disponíveis em:

<<http://ufjf.br/revistaipotese/files/2009/12/Do-Livramento-ao-Cosme-Velho.pdf>>.

Acesso em 06 de outubro de 2019.