

A mulher e a cidade: as representações femininas no romance de Erico Verissimo na década de 1930

Evelin Leite Kantorski

Esta tese teve como objetivo a análise das protagonistas, bem como de outras mulheres e suas experiências e conflitos em romances urbanos de Erico Verissimo: *Clarissa*, *Caminhos cruzados*, *Música ao longe*, *Um lugar ao sol*, *Olhai os lírios do campo* e *Saga* – as quais expressavam o mundo representado por seus saberes, tensões e dramas humanos à margem dos padrões sociais vigentes na época contextualizada – 1930 a 1940. Verificou-se que a trajetória de vida dessas mulheres ganhou destaque por acompanharem as mudanças ocorridas naquele período, em especial nos grandes centros urbanos e, mais do que isso, apontaram para uma condição feminina diferenciada da existente até então, antecipando as mudanças da sociedade ocorridas anos mais tarde em relação ao sexo feminino. Erico Verissimo sinalizava, portanto, na ficção essa nova mulher, emancipada, corajosa, preocupada, justa e protagonista de sua própria história.

Orientadora:
Prof.^a. Dr.^a. Helena
Heloísa Fava Tornquist

EVELIN LEITE KANTORSKI

**A MULHER E A CIDADE:
as representações femininas no romance de
Erico Verissimo na década de 1930**

Tese de Doutorado apresentada como exigência parcial para obtenção do título de Doutor em Teoria Literária do curso de Doutorado em Teoria Literária, da Universidade Federal de Santa Catarina, sob a orientação da Professora Doutora Helena Heloísa Fava Tornquist.

**FLORIANÓPOLIS
2011**

Catálogo na fonte pela Biblioteca Universitária
da
Universidade Federal de Santa Catarina

K16m Kantorski, Evelin Leite

A mulher e a cidade [tese] : as representações femininas no romance de Erico Veríssimo na década de 30 / Evelin Leite Kantorski ; orientadora, Helena Heloísa Fava Tornquist. - Florianópolis, SC, 2011.

222 p.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão. Programa de Pós-Graduação em Literatura.

Inclui referências

1. Verissimo, Erico, 1905-1975 - Crítica e interpretação.
2. Literatura. 3. Mulheres. I. Tornquist, Helena Heloísa Fava. II. Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Literatura. III. Título.

CDU 82

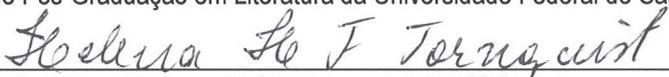
“A mulher e a cidade: as representações femininas no romance de Érico Veríssimo na década de 1930”

Evelin Leite Kantorski

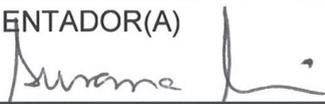
Esta tese foi julgada adequada para a obtenção do título

DOUTOR EM LITERATURA

Área de concentração em Teoria Literária e aprovada na sua forma final pelo Curso de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina.

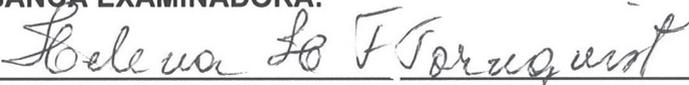


Profa. Dra. Helena H. F. Tornquist (UFSC)
ORIENTADOR(A)



Profa. Dra. Susana Scramim
COORDENADORA DO CURSO

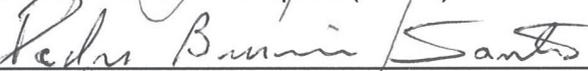
BANCA EXAMINADORA:



Profa. Dra. Helena H. F. Tornquist (UFSC)
PRESIDENTE



Profa. Dra. Eliane T. Campello (FURG)



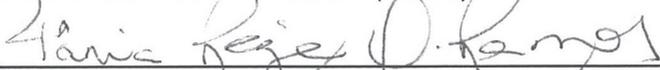
Prof. Dr. Pedro Brum Santos (UFSM)



Profa. Dra. Simone Pereira Schmidt (UFSC)



Profa. Dra. Zahidé L. Muzart (UFSC)



Profa. Dra. Tânia Regina de Q. Ramos (UFSC)

AGRADECIMENTOS

À Profa. Dra. Helena Heloísa Fava Tornquist, pela equilibrada orientação, pelas incansáveis leituras, pela inestimável compreensão nos momentos difíceis, pelas fortalecedoras palavras de incentivo, pela absoluta disponibilidade, pelo exemplo de profissional que é, pelo carinho e amizade que me dedicou, enfim, por tudo.

Aos membros da banca examinadora da tese.

Aos professores que me acompanharam durante as disciplinas da Pós-Graduação.

À secretária do curso, Elba Ribeiro, pela seriedade do trabalho realizado, por sua inestimável amizade no decorrer desses quatro anos.

Aos colegas do curso de Doutorado, que fizeram desses encontros espaços de reflexão, intercalados por momentos de grande alegria, descontração e troca de experiências.

Aos meus amigos e amigas queridos que acompanharam, de alguma forma, a construção deste trabalho e a paixão pelo escritor Erico Verissimo – desde os amigos de Florianópolis, onde residi por dois anos, ao cursar minhas disciplinas, até os amigos de São Luís no Maranhão, onde há pouco menos de um ano eu residia. E, é claro, aos de minha cidade, Santa Maria.

Um agradecimento especial ao amigo, professor e escritor Vitor Biasoli, que, em vários momentos, fez-se presente com seus conselhos e orientações valiosas.

Aos meus pais Luandra e Renato, por acreditarem nesta conquista e estarem ao meu lado sempre que possível e,

também, ao meu irmão Diogo. Ao querido Orlando pela amizade e o carinho como um pai.

A todos, agradeço o respeito e a crença no meu trabalho e, principalmente, por acreditarem que se “qualificar”, “aprofundar os conhecimentos”, e ir mais além, tudo isso vale a pena.

Obrigada.

Sem dúvida, nenhuma revolução
social de nossa época foi tão
rápida, tão rica de futuro quanto a
emancipação feminina.

Gilles Lipovetsky

Nada é tão duradouro
como a mudança.

Ludwig Borne

SUMÁRIO

RESUMO	13
ABSTRACT	15
INTRODUÇÃO	17
CAPÍTULO I: ERICO VERISSIMO E SEU TEMPO.....	29
1.1 A geração de 1930.....	32
1.2 Os primeiros passos do escritor	36
CAPITULO II: A TEMÁTICA BURGUESA NO ROMANCE URBANO	59
2.1 A cidade moderna.....	62
2.2 Modernização e cultura dividindo novos leitores	64
2.3 As personagens e o espaço urbano.....	71
CAPÍTULO III: A SOCIEDADE REPRESENTADA E A LITERATURA	101
3.1 O papel da personagem: algumas considerações.....	104
3.2 A nova condição da mulher.....	108
3.3 Uma questão de gênero.....	108
3.4 A mulher e o trabalho.....	111
3.5 Construindo novos papéis.....	113

CAPÍTULO IV: AS PROTAGONISTAS DA FICÇÃO URBANA DE ERICO VERISSIMO.....	127
4.1 Clarissa: da fantasia juvenil à realidade constatada.....	129
4.2 Fernanda: o amadurecimento da mulher.....	142
4.3 Olívia: à busca da felicidade.....	151
4.4 Outras mulheres, outras experiências.....	159
4.4.1 A homossexualidade feminina em <i>Caminhos cruzados</i>	159
4.4.2 A prostituição.....	162
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	175
REFERÊNCIAS.....	181
Obras de Erico Verissimo.....	181
Obras sobre Erico Verissimo.....	182
Obras consultadas.....	185
ANEXOS.....	207
Anexo A – reportagem do jornal A Razão.....	207
Anexo B – teses, dissertações e artigos sobre o escritor.....	208

RESUMO

Esta tese teve como objetivo a análise das protagonistas, bem como de outras mulheres e suas experiências e conflitos em romances urbanos de Erico Verissimo: *Clarissa*, *Caminhos cruzados*, *Música ao longe*, *Um lugar ao sol*, *Olhai os lírios do campo* e *Saga* – as quais expressavam o mundo representado por seus saberes, tensões e dramas humanos à margem dos padrões sociais vigentes na época contextualizada – 1930 a 1940. Verificou-se que a trajetória de vida dessas mulheres ganhou destaque por acompanharem as mudanças ocorridas naquele período, em especial nos grandes centros urbanos e, mais do que isso, apontaram para uma condição feminina diferenciada da existente até então, antecipando as mudanças da sociedade ocorridas anos mais tarde em relação ao sexo feminino. Erico Verissimo sinalizava, portanto, na ficção essa nova mulher, emancipada, corajosa, preocupada, justa e protagonista de sua própria história.

Palavras-chave: Erico Verissimo. Mulher. Representação. Romance urbano.

ABSTRACT

This Ph.D. thesis aims at analyzing the female leading characters, as well as other female characters, and their experiences and conflicts in urban novels written by Erico Verissimo such as *Clarissa*, *Crossed Ways*, *Music in the Distance*, *A Place in the Sun*, *See the Lily of the Valley* and *Saga*. These novels show a world represented by the characters' knowledge, tensions and human dramas outside the 30's and 40's social standards. One can observe that these characters' life trajectories stand out for keeping track of the changes that happened over this time period, especially in large urban centers. In addition, such trajectories point out to a distinct female condition by anticipating social changes in relation to the female gender, which will occur years later. Therefore, Erico Verissimo signaled for this new woman, characterized as being emancipated, brave, concerned, fair and responsible for her own history.

Keywords: Erico Verissimo. Woman. Representation. Urban novel.

INTRODUÇÃO

Problematizar a questão da mulher e a cidade, mediante a configuração literária da personagem feminina, no contexto histórico do século XIX, período de transição marcado pela consolidação da democracia, em grande parte da Europa, e pela afirmação de uma cosmovisão burguesa da realidade é tecer considerações a respeito do aumento substantivo, nos últimos anos, do número de trabalhos acadêmicos sobre os “estudos de gênero”, seja nos domínios da História, Sociologia e Antropologia e, porque não, da Literatura. Essa tendência é, em grande parte, tributária da ampliação dos objetos de pesquisa de inúmeros pesquisadores, advinda, principalmente, das metamorfoses da História a partir da década de 30.

Um pouco antes disso, Clodoaldo Freitas, em 1911, publicou no livro *Em roda dos fatos*, a crônica “O feminismo”, onde expressa sua angústia e preocupação com as propostas modernas para as mulheres. Acreditava o literato que os papéis sociais masculinos e femininos deviam ser bem delimitados, cabendo à mulher as funções de mãe e esposa devotada ao lar. Defendia mudanças na educação feminina, acreditando que a melhor formação da mulher seria indispensável para que ela pudesse desenvolver de forma adequada seu trabalho de educar os filhos, de cuidar da casa.¹

No entanto, o que angustiava Clodoaldo Freitas eram algumas propostas modernas que apontavam para a emancipação feminina, para o seu ingresso de forma decisiva no mercado de trabalho, disputando espaço com os homens nos foros, nos hospitais, participando de eleições, das disputas políticas, vivendo mais para o mundo que para o seu lar e filhos. A isso se opunha com veemência, fazendo mesmo uma franca condenação.

Decididamente, para alguns literatos, o mundo feminino era o espaço doméstico, onde ela desenvolveria sua afetividade, tornando-se o anjo tutelar da casa, aquela que zela pelo bem-estar de todos, que se ocupa em cuidar do marido e dos filhos, em estar atenta aos que se desviavam, que estava sempre pronta para ser condescendente com as falhas do esposo. Abnegada, deveria colocar os cuidados e as demandas dos filhos e do marido como prioridades na sua vida. O corpo feminino deveria estar

1 FREITAS, Clodoaldo. *Em rodas dos fatos*. Teresina: Fundação Cultural Monsenhor Chaves, 1996. p. 71-73.

à disposição para, juntamente com o esposo, procriarem e, em seguida, alimentar os filhos, aquecê-los e aconchegá-los com carinho.

O corpo da mulher deveria ainda levar consigo sua história de mãe, de reprodutora, corpos assexuados, segregados, modelados pela maternidade. Na definição dos padrões de feminilidade, os literatos acenavam ainda com a necessidade de as mulheres serem cordatas, terem o espírito plástico a ponto de se adaptarem às opiniões e interesses do marido, tendo em vista que caberia à mulher adequar-se ao homem; elas deveriam ser educadas a ceder, a serem flexíveis diante das vontades do esposo.¹

Assim, a representação da mulher na literatura andou junto à história. Na segunda metade da década de 1910 e na década de 1920, as mulheres formadas pela Escola Normal foram gradualmente ocupando espaços no mercado de trabalho, como professoras primárias ou ainda como funcionárias de repartições públicas e outras inúmeras profissões, como médica.²

Essa inserção dava continuidade ao processo de abertura dos espaços públicos para as mulheres, processo que já se iniciara com o aumento da oferta de vagas escolares e mesmo de oportunidades de acesso ao lazer urbano em meados do final de 1920 e início de 1930. Essas mudanças não se dão sem conflitos e discussões, e prova disso são os artigos escritos e publicados em livros e jornais, questionando a nova realidade das mulheres e do mundo que estava em plena transformação.³

Com isso, vários estudos sobre a mulher, que se mostrava um tema por demais instigante naquele momento, e que até hoje desperta cada vez mais interesse de pesquisadores das mais diversas áreas do conhecimento humano foram desenvolvidos. Como expõe Gilles Lipovetsky⁴ na primeira epígrafe que inicia esta tese, onde ele afirma que, em grande parte, essa emancipação se dá pelo fato de que as novas figurações femininas nos quadros sociais e as novas condições assumidas pelas mulheres em seus meios estão diretamente ligadas às sociedades modernas, visto que

- 1 AZZI, Riolando. Família e valores no pensamento brasileiro (1870-1950). In: RIBEIRO, Ivete. (Org.). *Família e valores: sociedade brasileira contemporânea*. São Paulo: Loyola, 1987, p. 100.
 - 2 LOPES, Antonio de Pádua C. *Beneméritos da instrução*. Dissertação de Mestrado de Sociologia. Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 1996, p. 57.
 - 3 LEITE, Miriam Moreira. *A mulher das camadas médias entra no mercado de trabalho*. In: MARCÍLIO, Maria Luiza (Org.) *Família, mulher, sexualidade e igreja na história do Brasil*. São Paulo: Loyola, 1993, p. 91-122.
 - 4 LIPOVETSKY, Gilles. *A terceira mulher: permanência e revolução do feminino*. Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2000, p. 11.
-

antes as mulheres eram “escravas” da procriação, sonhavam em serem mães no lar e agora querem exercer uma atividade profissional.

Desse modo, o estudo sobre a evolução social da mulher ao longo da história é sempre um desafio a ser ultrapassado, seja pela ausência de relatos mais remotos, seja pelo desgaste dos inúmeros embates feministas ou machistas que perduram até hoje. Observar como a construção do sujeito feminino se dá na ficção é um caminho fascinante e as narrativas de Erico Verissimo permitem essa observação.

Os textos selecionados para o presente trabalho trazem à tona as relações e os conflitos femininos em diferentes enfoques e representações do real; somado a isso, as posturas e visões sociais representadas, nesses romances, oscilam entre aproximação e distanciamento. Assim, o principal objetivo foi analisar como se constitui o mundo representado nos romances através da movimentação das personagens femininas e identificar as suas formas de atuação social, bem como suas experiências contextualizadas entre 1930 e 1940.

“Quais são as figuras humanas, os objetos, as sensações e os acontecimentos mais remotos de minha vida de que me posso lembrar hoje?”¹. Para Antonio Candido, esses “registros” do escritor Erico Verissimo já demonstrava que ele era um analista de grupos e não de profundezas individuais.² Enfim, um criador de galerias humanas, das quais uma delas é a percepção anunciada dessa emancipação feminina.

Fazem parte da produção desse escritor mais de trinta livros, entre romances, narrativas dirigidas ao público infantil, livros de viagem e relatos autobiográficos. Nascido em Cruz Alta, inicia a sua produção literária em 1932, com a obra *Fantoches*, e a encerra em 1975, com a autobiografia *Solo de Clarineta*, morrendo às vésperas de completar 70 anos. Com simplicidade e maestria, deu vida a personagens que simbolizam a essência da identidade de um povo, construindo uma trajetória literária e pessoal, sem vinculações partidárias, sem verbosagem nem estilismos, mas com nítidas influências de autores de língua inglesa, dentre eles Aldous Huxley, autor de *Contraponto*, que ele traduziu, bem como a escritora neozelandesa Katherine Mansfield e o norte-americano John dos Passos.

1 VERISSIMO, Erico. *Solo de Clarineta*. Rio de Janeiro: globo, 1987, p. 59.

2 CANDIDO, Antonio. “Erico Verissimo de Trinta a Setenta”, em *O contador de histórias*. Porto Alegre, Editora Globo, 1972. Neste ensaio retoma ideia desenvolvida quando de sua recensão de *O resto é silêncio*, romance publicado em 1943. E a recensão foi retomada em Brigada ligeira, livro publicado em 1945.

A cumplicidade entre autor e leitor é um dos méritos que o escritor cruzaltense soube estabelecer, como um bom contador de estórias¹, como se intitulava humildemente. Sem deixar de lembrar que, ao traduzir autores estrangeiros para o vernáculo, Erico Verissimo, num sentido inverso de quando elaborava seus textos, traduzia para o papel a visão do homem desapegado às paixões de sua região, trazendo e imprimindo outras visões do mundo.

A literatura não deixa de ser uma expressão de um determinado processo histórico, mas, ao mesmo tempo, não pode ser entendida como “reflexo” das estruturas sociais, uma vez que a subjetividade do autor é também parte do processo de criação. Assim, por mais que Erico Verissimo tenha feito da realidade seu maior objeto de inspiração, não deixou de apresentá-la sob seu ponto de vista, imprimindo, dessa forma, sua visão do mundo a sua criação literária. Nesse sentido, suas narrativas inspiravam expressões mediadas do processo social que ele testemunhava.

A exemplo do caminho trilhado por vários escritores da chamada “Geração de 30”², à qual pertencia Erico Verissimo, suas narrativas assumiram um tom de denúncia social, na medida em que retratava a luta pela sobrevivência e a busca por realização profissional dos trabalhadores urbanos brasileiros, imersos em uma atmosfera urbana hostil e marcada pelas crescentes desigualdades sociais. Dessa maneira, a forma de representação pode expressar códigos sociais que conferem sentido e significado às práticas coletivas e discutir suas formas, como experiências e

1 Em seu livro de memórias, o escritor a propósito de um “contador de histórias”, ou seja, de onde veio esta denominação: “foi também nesse ano que, ainda para fazer face às despesas crescentes na família, aceitei o convite que me fez Arnaldo Balvé para que eu criasse e mantivesse na sua Rádio Farroupilha um programa dedicado às crianças. Foi assim que nasceu o Amigo Velho, o contador de estórias, e o *Clube dos 3 Porquinhos*. Cerca das seis da tarde, duas vezes por semana, eu saía apressado da redação da revista, subia às carreiras as escadarias do viaduto, entrava nos estúdios da PRH-2 e, ainda ofegante, improvisava diante do microfone um conto, pois não tinha tempo para escrevê-lo e nem mesmo para prepará-lo mentalmente com antecedência.” VERISSIMO, Erico. *Solo de clarineta*: memórias. Rio de Janeiro, 1987, p. 262.

2 A brilhante geração literária dos anos 30 (Graciliano Ramos, Rachel de Queiroz, Jorge Amado, José Lins do Rego, Erico Verissimo, Cyro Martins e outros) tinha a mesma origem social dos homens que comandaram as mudanças históricas naquele conturbado período. Como os políticos, os escritores descendiam das oligarquias arruinadas ou decadentes do Nordeste, de Minas e do Rio Grande do Sul e aliavam-se os setores progressistas das classes médias em torno de algumas palavras de ordem: alfabetização, voto secreto, democracia formal, modernização, melhores condições para os trabalhadores etc. Percebem o atraso e a miséria do País, e a necessidade de combatê-los constituirá o respaldo ideológico das narrativas da época. Idem, *ibidem*, p. 55.

comportamentos humanos na obra deste escritor, o que permite compreender as sensibilidades de um grupo social¹ e o entorno deste: as camadas médias brasileiras dos anos 1930 a 1940. Possibilita, também, compreender como as mudanças na paisagem urbana e na composição social estavam sendo experienciadas por essas camadas, sobretudo pela forma como o escritor reconfigurava ficcionalmente um grupo distinto: as mulheres.

Ao se propor o estudo dessa temática na obra de Erico Verissimo, destacaram-se seis dos sete romances considerados por muitos críticos sua fase mais urbana², isto é, seus primeiros romances e novelas, *Clarissa*, *Caminhos cruzados*, *Música ao longe*, *Um lugar ao sol*, *Olhai os lírios do campo*, *Saga* e *O resto é silêncio*³. Desses, apenas o último mencionado não consta na análise desta tese.

Apesar de muitos questionamentos, a hipótese deste trabalho é que as personagens femininas nas obras do escritor Erico Verissimo, sendo protagonistas ou não, deixam-se representar através de suas tensões, anseios, comportamentos e pensamentos, de forma individual ou coletiva, numa sociedade representativa ou “mundo representado”.

Isso se deve ao fato de ele fornecer elementos representativos que vão muito além do jogo literário, pois o leitor pode entrever quem são os homens e mulheres por detrás de suas personagens e de seus cenários. O realismo, enquanto estilo de época, trouxe uma nova ordem de pensamento e, conseqüentemente, de representação. Embora esteja datada historicamente e, portanto, circunscrito a um determinado período da história da literatura, a concepção estética herdada do realismo tem

-
- 1 Os melhores relatos dos anos 30 esmiuçaram o ascenso e/ou a decadência do patriarcado rural (*São Bernardo*, *Terras do Sem Fim*, *Bangüê* etc), ou situação aflitiva de camponeses e pobres urbanos (*Vidas Secas*, *Ruas do Siriri*, *Porto Fechada*, *Os Ratos*). Erico Verissimo, ao contrário, preferiu centrar-se na nascente pequena burguesia citadina e focalizá-la em seus impasses e alternativas, sem cair na caricatura com que normalmente esta classe era trabalhada na ficção. (Fazia sucesso na época o *Babbitt*, de Sinclair Lewis, sarcástica e estreita visão do homem médio americano). GONZAGA, Sergius. *Erico Verissimo*: Letras Rio-Grandenses. 2.ed. Porto Alegre: IEL, 1990, p. 57.
 - 2 Quando menino e adolescente, Erico fora um grande leitor. Lia tudo que lhe caía às mãos, em especial romances de aventuras... – e daí é que veio a prática de sempre fazer esboços de suas personagens e **até mesmo de desenhar cidades fictícias que criava** quando escrevia seus romances. Tudo isso se reflete em sua obra literária, marcada fortemente pela presença dos sentimentos. Suas personagens vivem envolvidas por olfatos, cores, formas, sonoridades, movimentos, que traduzem com fidelidade essa característica do escritor. HOHLFELDT, Antonio. *Erico Verissimo*. São Paulo: Moderna, 2005, p. 18.
 - 3 Trata-se dos romances que o escritor publicou entre os anos de 1933 e 1938 – *O resto é silêncio*, que foi publicado em 1943, deixou de ser analisado.
-

repercussão muito além dessas fronteiras temporais. É o que se poderá observar no fazer literário de Erico Verissimo, especialmente no tocante aos romances em questão.

Na preocupação em estabelecer uma verdade baseada na observação e na descrição material de suas condicionantes, o autor opta pelo narrador em terceira pessoa que, com seu ânimo inalterável acompanha os dramas encenados pelas próprias personagens que o dimensionam humana e universalmente. Isso, dentre outros aspectos, autoriza a leitura desses romances como de estatuto realista, pois como lembra Flávio Loureiro Chaves, “o modelo realista de narrativa é ‘realista’ não por fazer a fotografia integral da realidade, mas por submetê-la constantemente à análise objetiva e à revisão crítica”.¹ Assim sendo, o realismo, como modo de representação ficcional da realidade é aqui visto como um comportamento, como a expressão de uma ética do narrador em relação aos fatos narrados.

Em seu estudo sobre a ficção de Erico Verissimo, esse crítico definiu sua obra como uma “uma longa investigação que busca ver o homem na sua dinâmica social e o indivíduo na sua humanidade”.²

Além da apresentação detalhada do ambiente urbano, por exemplo, no caso da ambientação da cidade, seja ela interiorana ou não, parece ser na linguagem, tanto em nível paradigmático de seleção quanto sintagmático da combinação, que Erico se aproxima dos textos do escritor Roland Barthes, o que seria, então, essa realização realista da literatura. Algumas passagens das obras do autor gaúcho remetem ao que esse escritor definiu como efeito de real.³ Em *Clarissa*, *Caminhos cruzados*, *Música ao longe*, *Um lugar ao sol*, *Olhai os lírios do campo* e *Saga* encontram-se frequentes e recorrentes alusões a determinados objetos, gestos, entre outros elementos, que rompem a relação tripartida pressuposta do signo linguístico, pois é a “ ‘representação’ pura e simples do ‘real’, a relação nua ‘daquilo que é’ (ou foi) aparece assim como uma resistência ao

1 CHAVES, Flávio Loureiro. *Realismo e sociedade em Erico Verissimo*. Porto Alegre: Editora Globo, 1976, p. 137.

2 CHAVES, Flávio Loureiro. *Realismo e sociedade em Erico Verissimo*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1981, p. 52.

3 É conhecida a passagem em que Roland Barthes discorre, utilizando a prosa realista do escritor francês Gustave Flaubert como exemplo, acerca do efeito do real: quando a linguagem é utilizada para ancorar a ficção, numa relação precípua de verossimilhança na realidade observável, factual. BARTHES, Roland. “O efeito de real” In: *O rumor da língua*. São Paulo: Companhia das Letras.

sentido”¹ ou, também, “os temas do mundo são pouco numerosos e os arranjos são infinitos”.²

A utilização desse recurso descrito por Roland Barthes é bastante frequente nas obras de Erico Verissimo, como forma de recurso estético, do qual se pretende mostrar mais adiante. Outro fator importante que é de sua compreensão é a tradução pela colocação da personagem como motivo e fundamento de todo discurso narrativo: sem a atribuição das ações a um ser fictício não seria possível a existência de um contexto narrativo.³

Várias são as condicionantes que garantem a vivacidade às criaturas de papel.⁴ A organização particular da narrativa, ao criar os seus referentes, permitirá, como uma unidade física ou psicológica, abrir muitas possibilidades para sua interpretação. No tocante aos romances em análise, constitui um embate discursivo, através de situações de confronto, em que as personagens ganham fôlego e passam a existir.

É o que pode ser constatado quando se consideram as especificidades de cada personagem de Verissimo como, por exemplo, as protagonistas mais recorrentes em seus romances – Clarissa, Fernanda e Olívia. Especialmente, no romance *Olhai os lírios do campo*, outras mulheres, personagens secundárias, também, podem ser conhecidas pelo leitor por suas experiências e comportamentos não menos interessantes do que as protagonistas.

Assim, Erico Verissimo representa a realidade urbana, a problemática social de um momento de crise e por intermédio dessas mulheres expõe essas vivências de toda uma classe social: a classe dominada, dos oprimidos, dos subjugados, dos batalhadores, daqueles que precisam buscar um espaço, uma esperança no meio de tanta dificuldade – tudo isso se converte na representação do dia a dia problemático do trabalhador daquela época (embora, no Brasil atual, constatem-se as mesmas adversidades).

Enfatizar as três protagonistas faz jus à ação dessas personagens na obra do escritor – cabe mesmo a problematização das experiências femininas em torno de suas vivências e de algumas outras personagens secundárias ligadas a elas ou não. Nesse movimento, é possível apreender a existência dos homens e mulheres do extremo sul do País, da sua história marcante, de seus anseios, de suas lutas, por vezes vãs e outras não, de

1 Idem, *ibidem*, p. 162.

2 BARTHES, Roland. *O grau zero da escrita*. Lisboa: Edições 70, 1989, p. 47.

3 BARTHES, Roland. *S/Z*. Éditions du Seuil, 1970.

4 Termo proposto por Roland Barthes.

seus ódios e seus amores.¹ É a essência que traduz, por exemplo, uma de suas personagens mais marcantes: Ana Terra em *O tempo e o vento*:

Ana sentia-se animada, com vontade de viver. Sabia que por piores que fossem as coisas que estavam por vir, não podiam ser tão horríveis como as que já tinham sofrido. Esse pensamento dava-lhe coragem. E ali deitada no chão a olhar para as estrelas, ela se sentia agora tomada por uma resignação que chegava quase ser indiferença.²

A visão de Ana Terra e das mulheres que constituíam os romances de “formação” e não os urbanos restringiam-se à

vida doméstica no interior da casa. Ela dirigia o trabalho doméstico dos escravos: na cozinha, na fição, na tecelagem e na costura; providenciava a alimentação para os escravos e para os agregados; supervisionava a criação de animais domésticos, o cultivo das frutas e jardins; cuidava das crianças e doentes, colaborava com o marido na abertura de novas fazendas. Além disso, dirigia as atividades comemorativas, com as quais relações sociais do sistema familiar eram mantidas e reforçadas.³

Em vista disso, a presente tese, em que o universo feminino aparece como foco principal é intitulada *A mulher e a cidade: a representação das experiências femininas no romance de Erico Verissimo na década de 1930*. Parece oportuna essa aproximação com as discussões desenvolvidas sobre o gênero feminino, hoje, ao redor do mundo, que tratam da atuação feminina desde as alterações nas relações de trabalho, na participação política, nas questões ambientais e raciais, bem como nos valores morais e sexuais, no trabalho doméstico, no cuidado com as crianças, inclusive por ser algo essencialmente atual.

Para Maria Izilida Santos de Matos, “a presença crescente das mulheres em diferentes espaços instigou os interessados na reconstrução

1 AGUIAR, Flávio. *Mulheres de Erico*. Via Atlântica, São Paulo, n. 2, p. 98-107.

2 VERISSIMO, Erico. *O continente*. São Paulo: Globo, 1994, p. 127.

3 MURICY, Kátia. *A Razão cética: Machado de Assis e as questões do seu tempo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988, p. 369.

das experiências, vidas e expectativas das mulheres nas sociedades passadas, descobrindo-as como sujeitos da História e objetos de estudo”.¹

Na visão de Rita Schmidt, “a experiência masculina seria como paradigma humano nos sistemas simbólicos de representação.”² Diante desse paradigma assumido, “a diferença da experiência feminina foi neutralizada e sua representação subtraída de importância”.³ A questão apontada remete aos estudos realizados sobre o que se produz de crítica ao gênero feminino, à produção literária da mulher.

Ao analisar a história do feminismo no Brasil nas primeiras décadas do século XX,⁴ observa-se a distinção entre os setores bem e mal comportados desse heterogêneo movimento. Do primeiro, fariam parte as mulheres liberais, cujo principal objetivo era a conquista do direito ao voto. A líder dessas feministas, Bertha Lutz, já personifica as tendências elitistas e num certo sentido conservadoras que delineariam o movimento sufragista e a maior organização de mulheres da época: a Federação Brasileira pelo Progresso Feminino (FBPF), criada em 1922. Bertha Lutz era filha de intelectuais, formada em ciências biológicas e havia estudado muito tempo em Paris.

Da Europa, trouxera as ideias avançadas com relação aos direitos sociais da mulher, mas sua orientação feminista definiu-se, apenas, na primeira Conferência Pan-Americana Feminina (realizada em Baltimore, 1922), quando teve contado, através de Carrie Chapman Catt, com o feminismo estadunidense, mais pacífico do que o movimento sufragista inglês, cujos métodos de reivindicação eram por ela considerados violentos.⁵

O presente trabalho está desenvolvido em quatro capítulos: o **primeiro capítulo** situa, historicamente, a literatura do escritor, mostrando seu processo de criação literária, identificando que elementos do meio externo influenciaram sua escrita. Além disso, seus passos como escritor

1 MATOS, Maria Izilda Santos. Estudos de gênero: percursos e possibilidades na historiografia contemporânea. Cadernos Pagu, Campinas, 11, 1998, p. 67.

2 De acordo com WEEDON, C. Subjects. IN: EAGLETON, M. (ORG). *A Concise companion to feminist theory*. London: Blackwell publishing, 2003. Tradução de Amanda Dal’ Zotto Parizote.

3 SCHMIDT, Rita Terezinha. Repensando a cultura, a literatura e o espaço da autonomia feminina. IN: NAVARRO, Márcia Hoppe (org). *Rompendo o silêncio: gênero e literatura na América Latina*. Porto Alegre: Editora da Universidade/ UFRGS, 1995.

4 PINTO, Celi. Regina. J. *Uma história do feminino no Brasil*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2003.

5 HAHNER, June. E. *Emancipação do sexo feminino*. Santa Cruz do Sul: Edunisc, 2003.

e o posicionamento da crítica diante de sua produção, destacando-o como um romancista que lutava em prol da liberdade e do escritor, indispensável para o seu exercício profissional¹; como se entrecruza e dialoga sua literatura e de que forma ele aponta para a representação das experiências femininas a partir da temática burguesa existente em cada uma das obras selecionadas.

O **segundo capítulo** trata da temática burguesa representada nas obras do escritor, começando pela análise da cidade e sua modernização e, por último, sobre como isso, de alguma maneira, foi determinante na construção das personagens e dos romances.

O **terceiro capítulo**, por sua vez, aborda questões mais diretamente ligadas à representação em geral, bem como sua ligação com a figura feminina na obra de Erico Verissimo. A partir disso, a discussão sobre a representação se entrecruza com a discussão e conceituação da homossexualidade e com a relação representacional da prostituição.

No **quarto capítulo**, a análise propriamente dita, concretiza-se. São analisadas as duas personagens recorrentes e, por que não dizer, crescentes nas obras do *corpus*: Clarissa, Fernanda e, também, Olívia, que, embora protagonista, aparece em apenas um romance. A partir delas, percebe-se como a mulher era vista, seu comportamento, seus anseios, a imagem adotada diante da modernidade, da cidade e da nova classe que

1 Na entrevista, Erico diz que na última página de *Saga* (1940) poderá ser encontrada a sua declaração de princípios. “Sim, eu espero e desejo uma nova ordem de coisas, um mundo reorganizado sobre bases socialistas, um mundo de justiça e harmonia em que não haja mais lugar para a caridade exibicionista (...) e para as velhacarias político-comerciais. Mas devo dizer que não posso acreditar que em qualquer reforma que venha dos adoradores da violência e da guerra, dos frios exaltadores da máquina e do racismo. Por outro lado, não levo tão longe os meus ideais coletivistas, que chegue a esquecer que a maioria dos benefícios tanto morais como materiais de que a humanidade hoje goza foram obra de indivíduos isolados que quase sempre tiveram de lutar contra a incompreensão da massa e a intolerância das instituições. Acho que dentro de cada homem existem territórios invioláveis em que o Estado não deve procurar intervir”. “Não creio que na vida tudo se possa reduzir a uma questão de comer, vestir e procriar. A bondade e a poesia e a tolerância são elementos que não devem faltar na construção do ‘novo edifício’, um mundo de máquinas e ideias estandardizadas só pode ser um mundo rígido e triste. Falamos com demasiado orgulho nas ‘conquistas do progresso’ e já encontramos por aí quem cante hinos de glória à moral do lobo e pregue com impiedosa veemência a extinção dos cordeiros, a fim de que a terra se transforme num imenso campo de parada onde haja lugar apenas para heróis e atletas, bandeiras, clarins, tambores e arrogância. Li não lembro onde os versos duma canção hindu milenar cujo espírito devemos ter sempre em mente: as nações vem e se vão, os reis sobem e tombam, os milionários se fazem e são destruídos da noite para o dia, mas nós, a terra e o povo, continuamos para sempre”. VERISSIMO, Erico. *Saga*. 21 ed. Porto Alegre. Globo, 1997, p. 342-3.

se formava nas décadas de 1930 e início de 1940 – a classe média. Além disso, são analisadas “outras mulheres”, as quais revelam experiências e vivências que devem também ser exploradas e analisadas, experiências não vividas por Clarissa, Fernanda e Olívia – a homossexualidade feminina e a prostituição.

Dessa forma, pretende-se mostrar que Erico Verissimo foi um exímio tradutor de seu tempo e de sua gente, ao propor, a partir de suas narrativas urbanas, uma profunda e plausível análise transversal da sociedade que se apresentava naquele momento, pois como cita na segunda epígrafe inicial deste trabalho Ludwig Borne, “nada é tão duradouro como a mudança”, seja ela com homens e mulheres. Contundentemente, nesta análise, as mulheres, cujas experiências e comportamentos vividos, sensivelmente, nos anos de 1930 e início de 1940 remetem à nossa atualidade.



Erico Verissimo na visão do ilustrador Mclean. Desenho de 1972. APUD: HOHLFELDT, Antonio. *Mestres da literatura: Erico Verissimo*. São Paulo: Moderna, 2005, p. 47.

CAPÍTULO I

ERICO VERISSIMO E SEU TEMPO

[...] por não fugir ao trivial da vida (nada mais trivial do que nascer e morrer), Érico será sempre, enquanto falarmos língua portuguesa, um romancista nitidamente brasileiro do seu tempo.

Guilhermino César

Enquanto falarmos língua portuguesa, Erico Verissimo será sempre um romancista nitidamente brasileiro do seu tempo. Com essas palavras, o crítico e escritor Guilhermino César se referiu ao escritor que, como poucos, soube registrar em suas obras as transformações que observava na sociedade em que vivia. Os romances que se pretende aqui examinar falam de um período de mudanças acentuadas, pois o ano de 1930 representou para o Brasil o momento central do processo de transformação que marcou o fim da República Velha. Como enfatiza Ítalo Tronca, nesse momento foram inauguradas

[...] as condições que iriam permitir, no decorrer dos anos seguintes, a modernização e progresso do país. 30 carrega em seu bojo, então, a construção de um Estado moderno, à feição ocidental, suporte indispensável da fatura industrialização (pesada), em grande escala, um Estado criador das classes sociais modernas (burguesia industrial e proletariado), uma vez que os grupos sociais existentes antes, durante a chamada República Velha, eram simples arremedo de classes, fragmentárias e em estágio de formação; portanto fracas.¹

Esse processo de transformação política, econômica, social e cultural pelo qual o país passou não se deu de forma direta e imediata e tampouco correspondeu a um plano de conjunto prévio do grupo político que ascendeu ao poder em outubro de 1930. A Revolução, no sentido

1 TRONCA, Ítalo. *Revolução de 30: a dominação oculta*. 2 ed. São Paulo: Brasiliense, 1983, p. 8.

amplo da palavra, desenvolveu-se desde meados dos anos vinte e avançou ainda ao longo de quinze anos do Governo Vargas. Desse modo, a noção mesma da *Revolução de Trinta* só se tornou possível com a perspectiva dada por uma visão de conjunto, de 1930 a 1945. Esse acontecimento pôs fim à hegemonia política e econômica da burguesia do café, desenlace inscrito na própria forma da industrialização pesada no Brasil. Sem ser um produto mecânico da dependência externa, o processo revolucionário expressou a necessidade de reajustar a estrutura econômica do País, cujo funcionamento, voltado essencialmente para um único gênero de exportação, tornava-se cada vez mais precário.

O agravamento das tensões no curso da década 1920, as peripécias eleitorais da eleição de 1930 e a crise econômica propiciaram a criação de uma frente difusa, entre março e outubro de 1930, que traduziu a ambiguidade da resposta à dominação da classe hegemônica em equilíbrio estável, contando com o apoio das classes médias de todos os centros urbanos e reunindo ainda o setor militar e as classes dominantes regionais.

O realinhamento político teve como centro a coalizão da Aliança Liberal, encabeçada pelo gaúcho Getúlio Vargas como candidato a presidente e pelo paraibano João Pessoa com a vice, a qual refletia os interesses das oligarquias não vinculadas à economia do café, vetor principal da hegemonia política de São Paulo no todo da federação. Derrotada nas eleições de março de 1930, pelo candidato oficial do governo, a oposição estabelece um intrincado e não menos vacilante acordo político que desemboca na ação revolucionária, que é deflagrada em 03 de outubro de 1930.

A causa impôs a união das oposições internas: maragatos (de lenço vermelho¹), pautados pelos discursos de liberalismo e democracia, reuniam republicanos dissidentes e antigos representantes da Revolução Federalista de 1893. Tal oposição, formando a Aliança Libertadora, em 1923, combatera a segunda oposição, os chimangos (de lenço branco²), defensores de formas centralizadoras e autoritárias de governo.

1 Maragato: Apelido dados aos revolucionários que lutaram contra o Governo de Júlio de Castilhos, na Revolução Federalista (1893-95) e contra Antônio Augusto Borges de Medeiros, na revolução de 1923, ambas no Rio Grande do Sul. O apelido surgiu porque nas tropas do revolucionário Gumercindo Saraiva havia muitos maragatos, moradores de S. José, Uruguai e oriundos da Maragataria, norte da Espanha. O objetivo do apelido, dado pelos governantes, era significar que os revolucionários não eram brasileiros (FLORES, Moacyr. *Dicionário de História do Brasil*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1996, p. 327).

2 Chimango: Apelido dado aos que apoiavam o governador estadual Antônio Augusto Borges de Medeiros. O apelido originou-se no poemeto campestre Antonio Chimango, de Ramiro Fortes

A propósito, Sandra Jatahy Pesavento registra:

Com relação ao envolvimento do Rio Grande do Sul na política nacional, a união entre duas facções políticas gaúchas preparou o caminho para a “Aliança Liberal”. Unidos politicamente, os rio-grandenses lideraram a dissidência oligárquica que se opôs ao governo central nas eleições sucessórias de Washington Luis. Vencidos nas urnas, os integrantes da Aliança Liberal foram às armas, na Revolução de 30, depondo o presidente paulista e inaugurando um novo período na História do Brasil.¹

Também em uma obra clássica da historiografia dos anos Trinta pode-se verificar como se davam as articulações políticas:

No nível político, a Frente Única gaúcha, reunindo libertadores e republicanos em torno da candidatura de Getúlio Vargas, é uma composição de velhos oligarcas da política estadual e alguns jovens que surgem no interior das agremiações partidárias, mais como equipe de substituição do que de captura. Entre os velhos, dos dois maiores líderes do Partido Republicano e do Partido Libertador, Borges de Medeiros e Assis Brasil, eram estancieiros ligados diretamente ao meio rural; à fazenda do Irapuazinho e à estância de Pedras Altas acorriam, para as articulações e os indispensáveis beija-mãos, republicanos e libertadores.²

A narrativa de Erico Verissimo compromete-se com a representação das imagens estabelecidas e cristalizadas pela memória dessa Revolução e de suas consequências políticas, econômicas e principalmente sociais, valorizadas a partir de uma perspectiva regional e urbana. Esse registro do contexto histórico, que envolve ou perpassa as obras do “Ciclo de Porto

de Barcelos, satirizando o Governo de Borges de Medeiros (FLORES, idem, 1996, p. 130).

1 PESAVENTO, Sandra Jatahy. *História do Rio Grande do Sul*. 7. ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1994, p. 89.

2 FAUSTO, Boris. *A revolução de 30: historiografia e história*. 16 ed. São Paulo: Cia. das Letras, 1997, p. 57.

Alegre”, torna-se oportuno para se entender melhor a forma com que o escritor posicionava a intelectualidade diante desses acontecimentos.

1.1 A geração de 1930

No início dos anos 1930, o escritor gaúcho, recém-chegado à cidade de Porto Alegre, apenas iniciava sua incursão na literatura. Ao contrário da maioria dos escritores e intelectuais de sua geração, Erico (durante a Ditadura Vargas) jamais pertenceu aos quadros do funcionalismo público, pois desde o início, sua trajetória profissional esteve ligada às páginas da *Revista do Globo* – e sabe-se que, diante do limitado mercado editorial brasileiro, foram poucos os escritores que puderam se dedicar inteiramente à literatura.

A década de 1930 constituiu, assim, um marco para a intelectualidade brasileira, uma vez que as transformações na esfera social, na política e na ideológica redefiniram as relações entre intelectuais e Estado. Após o estabelecimento da aliança entre gaúchos e mineiros, liderada por Getúlio Vargas com a Revolução de 1930, teve início o processo de centralização autoritária, que assinalou o declínio político das oligarquias agrárias.¹

A crise no modelo de democracia liberal, que ocorria em âmbito mundial, não deixou de repercutir no Brasil. Durante os anos 1930 grande parte da elite ilustrada do País, que ainda tinha a Europa como modelo de civilização, acompanhou as principais transformações ocorridas no velho continente. Através dessa elite, a ascensão do fascismo europeu, a emergência dos movimentos nacionalistas e a crescente mobilização por parte da classe operária reforçavam a ideia de que o modelo de democracia liberal estava liquidado.

Em uma conjuntura de intensa polarização política e ideológica, na qual houve crescente participação das massas, as classes trabalhadoras cindiram-se entre o apoio ao fascismo e aos movimentos operários, inspirados na experiência soviética. Como resposta às crises que atingiam as democracias liberais, o pensamento autoritário surge no Brasil de forma bem influente, propondo a reestruturação da ordem capitalista. A intensa mobilização social e política que marcou a sociedade brasileira entre os anos 1930-1935 alimentava a ideia de que a Constituição de 1891 e o modelo federalista oligárquico deveriam sofrer profundas transformações.²

1 Idem, *ibidem*, FAUSTO, 1997.

2 CANDIDO, Antonio: *A Revolução de 1930 e a cultura*. São Paulo: Cebrap, 1984

O ano de 1935, nesse sentido, constituiu um marco desse processo de radicalização ideológica, assinalada pela recuperação da movimentação operária, o surgimento da Aliança Nacional Liberal e o levante comunista. Diante de um quadro crescente de mobilização social, em 1937, foi decretado o golpe do Estado Novo, consolidando-se o processo de crescente endurecimento do regime de Vargas. Foi durante o Estado Novo que a dimensão ideológica do Estado adquiriu um peso fundamental, uma vez que o processo de centralização política demandava a construção de um projeto de unidade nacional. A área cultural, então, passou a ser considerada um setor estratégico para o governo.

Como parte desse projeto, o Estado pós-1930 reconheceu o papel-chave que caberia à área de educação na difusão de símbolos, mitos e rituais entre a juventude. Por isso, ainda em 1930, criou o Ministério da Educação e Saúde Pública, o qual a partir de 1934, durante a gestão de Gustavo Capanema, contou com a colaboração de um expressivo grupo de intelectuais de renome. Esse Ministério reuniu, em seus quadros, intelectuais das mais diversas origens e filiações, acolhendo desde figuras expressivas do Modernismo e do movimento Escola Nova¹ até membros do pensamento autoritário e Liga Eleitoral Católica. Tanto os modernistas que, desde a década de 1920, apontavam para a necessidade de “redescobrimto do Brasil”, como a representação do pensamento autoritário conservador são “convocados” para debater a construção de uma unidade nacional.

Para Simon Schwartzman, a relação entre o Ministério da Educação e a intelectualidade modernista ocorreu de forma tensa e ambígua, pois por mais que Gustavo Capanema valorizasse a pluralidade e a diversidade de linhas de pensamento entre seus colaboradores, na esfera da ação pedagógica, não hesitou em priorizar a aliança estabelecida com a Igreja Católica que por meio de Alceu Amoroso Lima fazia ecoar as principais bandeiras e reivindicações dessa Instituição². Portanto, o Ministério Capanema, apesar de contar com a colaboração de intelectuais ligados ao

1 O movimento Nova Escola tinha, dentre algumas de suas bandeiras, a defesa da escola pública, universal e gratuita para todas as classes. A educação era, assim, vista como um direito para todos, que proporcionaria igualdade de oportunidades e atuaria de forma decisiva no desenvolvimento do país. Entretanto, as diretrizes do movimento não foram adotadas pelo governo, uma vez que não houve o incentivo à ampliação do sistema público de ensino e, tampouco, a adoção de processos criativos de aprendizagem. In: SCHWARTZMAN, Simon. *Tempos Capanema*. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

2 SCHWARTZMAN, Simon. *Tempos Capanema*. São Paulo: Paz e Terra, 2000, p. 157.

movimento Escola Nova, acabou por seguir a orientação do Governo Vargas de aproximação com a Igreja. Para Sergio Miceli¹, a intelectualidade que ingressou no funcionalismo público foi cooptada pelo regime Vargas, na medida em que, ao assumir o compromisso de participar do projeto de construção de uma cultura oficial, comprometeu sua autonomia e liberdade de pensamento em favor do alinhamento às diretrizes do regime Vargas. Entretanto, o exame da trajetória de alguns desses intelectuais sugere a impossibilidade de caracterizar sua atuação apenas a partir da ideia de cooptação. Como exemplo disso, a inserção de Mário de Andrade no Ministério foi tensa e problemática:

Mário de Andrade não era propriamente típico da cidade letrada em seu papel mais próximo do poder. Sua posição como servidor do estado foi sempre complicada e suas cartas ao ministro Capanema retratam a sua instabilidade funcional e seu desconforto frente ao poder. Grande parte de sua obra foi realizada a partir da posição de escritor e crítico independente e ele não era intelectual organicamente ligado ao regime estadonovista.²

Assim como Mário, Anísio Teixeira, Villa-Lobos vinculado ao Ministério da Educação, viram muitas de suas propostas e projetos serem descaracterizados em seu conteúdo original. O maestro tencionou concretizar a reforma e adaptação do aparelho educacional da música no Brasil, além de atentar para a importância da realização de um estudo sobre o folclore musical brasileiro. Contudo, assistiu apenas à parte da realização de seus projetos. Assim, por mais que a intelectualidade se encontrasse diretamente comprometida com os interesses e diretrizes do Governo Vargas, houve um grupo significativo desta que, a partir de sua inserção no funcionalismo público, dedicou-se à construção e execução de projetos que contrariavam a orientação oficial do regime.³ Esse cenário conturbado marcou a sociedade brasileira a partir da Revolução de 1930, favorecendo o surgimento de um ambiente de debate, crítica e questionamento sobre a

1 MICELI, Sérgio. *Intelectuais e classe dirigente no Brasil (1920-1945)*. São Paulo: Difel, 1979, p. 124.

2 FACINA, Adriana. *Artífices da reconciliação: intelectuais e vida pública no pensamento de Mário de Andrade*. Dissertação (Mestrado em História). PUCRIO. Rio de Janeiro, 1997, p. 22.

3 Idem, *ibidem*.

realidade do País. Assim, mesmo que durante a vigência do Estado Novo, a censura e a perseguição a militantes de esquerda limitassem o processo de criação desses intelectuais, o campo da literatura contou com certa margem de autonomia e liberdade, permitindo que a chamada “Geração de 30” utilizasse a escrita como denúncia social.

De acordo com um levantamento realizado por Sergio Miceli¹, a “Geração de 30” tinha em comum a origem em famílias de proprietários rurais arruinados. Vários escritores souberam trazer para os romances um conteúdo autobiográfico. Esse é o caso de José Lins do Rego, cuja história retrata justamente o processo de decadência dos engenhos da zona da mata nordestina e serviu de inspiração para obras como *Menino de Engenho*, *Usina* e *Fogo Morto*. Outro traço comum a esses escritores é o afastamento em relação aos centros de vida intelectual e literária. A distância do cenário intelectual urbano e a formação escolar extremamente precária impossibilitaram a “Geração de 30” de se dedicar aos gêneros de maior prestígio da época: poesia e crítica literária. Assim, investiram, desde o início de suas carreiras, no romance, que se tornaria, mais tarde, o gênero de maior rentabilidade para as editoras.

Sérgio Miceli destaca, ainda, que muitos desses romancistas tentaram compensar a ausência de formação superior com uma formação autodidata. Ademais, guardavam um importante capital simbólico, adquirido nos períodos de prosperidade de suas famílias: eram fluentes em línguas estrangeiras, consumiam gêneros artísticos eruditos, além de terem incorporado hábitos e costumes refinados. A fluência em outras línguas acabou por ser determinante, inclusive para Erico Verissimo, que fazia uso de narrativas em voga no mercado internacional. A literatura de língua inglesa e os romances “americanizados” como novos padrões de narrativa, a exemplo das obras de Aldous Huxley e Katherine Mansfield, exerceram enorme influência sobre o escritor gaúcho e com isso suas traduções de alguns títulos, como *Point Counter Point* de Aldous Huxley para *Contraponto*.

Como se viu, ao contrário da grande maioria dos escritores pertencentes a sua geração, Erico não teve qualquer inserção na burocracia estatal durante a Ditadura Vargas. Ele pertencia a um grupo restrito de escritores que puderam se dedicar em tempo integral à literatura. Todavia, em outros aspectos, a trajetória do autor se assemelha a de outros romancistas pertencentes à

1 Sérgio Miceli denomina esta categoria de intelectuais de “escritores-funcionários”. Idem, *ibidem*, p. 178.

sua geração – herdeiro de uma família decadente de estancieiros e sem condições financeiras de ingressar em curso superior, Erico enfrentou as dificuldades comuns a um profissional liberal em busca de realização na cidade de Porto Alegre dos anos de 1930. Sua ascensão coincidiu com a expansão do mercado de livros, verificada a partir dessa década e também com a consolidação da Editora Globo como uma das grandes do País.

É inegável o papel dessa editora na carreira do escritor. Entretanto, seria errôneo atribuir somente ao vínculo com a Editora Globo a consolidação de Erico Verissimo como romancista profissional¹, como afirma Sérgio Miceli:

não fosse, por outro lado, a existência da Globo em nível regional e, sobretudo, as possibilidades de levar a cabo um projeto editorial em escala nacional em concorrência com as principais editoras do Rio e São Paulo, é quase certo que Erico não teria tido a oportunidade de atualizar sua capacidade produtiva na mesma medida tornando-se, na hipótese mais otimista, um letrado provinciano.²

Com o intuito de acompanhar as diferentes variáveis que possibilitaram a ascensão profissional de Erico, é essencial se analisar os primeiros passos dele enquanto escritor, sobretudo a recepção crítica, bem como a trajetória que seguia o campo da ficção.

1.2 Os primeiros passos do escritor

O primeiro registro sobre Erico Verissimo é de autoria de Augusto Meyer, no *Correio do Povo*, de 10 de junho de 1930, em artigo intitulado *Erico Verissimo*, onde comenta sobre o “novato” que aparecia no cenário da ficção: “Erico Verissimo não é apenas ‘um rapaz de talento’ como se dizia. É um temperamento sério e concentrado de criador”³. Augusto Meyer ainda compara, no mesmo artigo, um monólogo escrito por Erico (sem deixar claro qual é) e que fora “vetado”:

- 1 Afinal, “para desempenhar a contento os encargos de assessoria cultural com que os próprios editores estavam em ampla medida autonomizando e as funções estritamente intelectuais numa organização que nada mais tinha a ver com as dimensões de uma editora provinciana, era suficiente conhecer e manejar os procedimentos de fabricação então em voga nos gêneros “americanizados” com que ele havia se familiarizado” (Idem, *ibidem*, p. 128).
 - 2 Idem, *Ibidem*, 1979, p. 128.
 - 3 MEYER, Augusto. Erico Verissimo. *Correio do Povo*. Porto Alegre, p. 3, 10 jun. 1930.
-

Devia ser publicado num jornal daqui, porém foi vetado como “futurista”. Futurismo, no conceito fácil dos que só se interessam pela ruminação das coisas mastigadas e semi-digeridas, é tudo que exige um pouco de ginástica mental extraprograma.¹

E deixa clara a sua aversão aos que não conseguiam compreender o futurismo:

O monólogo mencionado mostrava em Erico Veríssimo as virtudes literárias que se afirmaram depois com as três farsas interessantíssimas publicadas no róseo: *Criaturas contra criador*, *Faustino e Quarteto em sol*.²

Essa relação de Erico com o futurismo, que o aproximava de alguns autores, como Liberato Soares Pinto e Mário Quintana, era defendida pelo crítico Augusto Meyer, o que quebrava o simples conceito de regionalismo e até ia muito além: “seria admirável que, no meio da nossa lengalenga regionalista, essa trindade³ valorosa inaugurasse uma forma nova de ficção entre nós.”⁴

Em 1932, vem a público o primeiro livro de ficção de Erico Veríssimo: *Fantoches*. Nesse mesmo ano, sua obra é avaliada em cinco textos publicados no *Correio do Povo*. O primeiro autor se identifica apenas por L⁵ e seu texto tinha o título de “Fantoches”; o segundo, Sérgio de Gouvêa, usa o título de “O Sr. Érico e seu primeiro livro”; o título do texto de F. B⁶ é “O Bloquinho do elogio”; o quarto texto, novamente de Sérgio de Gouvêa, tem como título “Efeitos inesperados”. O quinto era do já conhecido Augusto Meyer e se intitulava “Erico e os Fantoches”.

1 Idem, *ibidem*, 1930, p. 3.

2 Idem, *ibidem*, p. 3.

3 Conceito de *trindade* utilizado por Meyer, referindo-se à aproximação de Erico Veríssimo com Liberato Soares Pinto e Mário Quintana. Essa aproximação entre os três escritores se dava através do regionalismo acentuado e da transformação dos anos 30 – do contraste entre “os dois Brasis”, o país em progresso e a civilização arcaica, a oposição entre a cultura litorânea e o interior, de que também falou Euclides da Cunha e na qual insistiram Jacques Lambert e Roger Bastide.

4 MEYER, Idem, p. 3.

5 Pseudônimo não identificado

6 Pseudônimo não identificado.

O primeiro texto falava sobre um escritor do interior que lia clássicos da literatura inglesa e os traduzia, além disso, também traduzia a prosa de Machado de Assis para o inglês. Segundo o crítico, Erico aprendeu essa arte difícil, talvez dos ingleses que tanto lera, mas o humor de além-mar infiltrou-se no temperamento de americano, com seus ritmos e sínopes¹. Já Gouveia comenta que Erico não tinha a intenção de escrever “Fantoques”, mas que o fez para quebrar com o que denominava de “política literária”, isto é, “as panelinhas de camaradagem”:

Sempre combatemos o que se pode perfeitamente chamar de “política literária”, cujos processos, que não primam pela lisura são manipulados nas rodas de café onde o nome e o esforço alheio valem tanto como o fumo dos cigarros... Daí a julgarmos necessário, por coerência às nossas atitudes anteriores, quebrar o ritmo dos elogios que vem sendo cambiados, numa reciprocidade que é, infelizmente, a sua única razão de ser. Eu te elogio, tu me elogias, ele nos elogia. Eu sou gênio, tu és gênio, nós somos gênios... E tudo fica em família com essa menos valiosa que o nosso precaríssimo mil réis. Mas é preciso estancar essas fontes de elogios mútuos, a fim de que se dê à crítica indígena um pouco mais de moralidade. E o Sr. Erico Verissimo é um produto genuíno, típico desse meio ambiente. Surgiu e fez dentro dessas panelinhas de camaradagem, onde bastam alguns rapapés e algumas salamaleques para se adquirir os foros da mais alta genialidade.²

Sérgio de Gouvêa, na verdade, criticou intensamente o escritor de Cruz Alta: “Erico Verissimo não apresenta nenhuma faceta notável”,³ isto é, para ele, a obra desse escritor não apresentava nada tão espetacular, pelo contrário, sua prosa era um tanto banal (referia-se à linguagem, enredo, personagens etc.). “É, assim, um escritor cheio de defeitos que ainda não revelou e decerto não revelará nenhuma qualidade que o recomende”.⁴

1 L. Fantoques. *Correio do Povo*. Porto Alegre, 10 de abril, 1932, p. 3

2 GOUVEA, Sérgio de. O Sr. Erico Verissimo e seu primeiro livro. *Correio do Povo*. Porto Alegre, 10 de abril, 1932, p. 11.

3 Idem, *ibidem*, p. 11

4 Idem, *ibidem*, p. 11

Augusto Meyer, então, sai em defesa de Erico, avaliando sua prosa como algo criador, pois o escritor se apaixonava por suas personagens, confiava nelas. Todavia, como em “Fantoches”, ele não demonstrasse tais sentimentos, talvez por isso a publicação não despertasse tanto o interesse do público:

Ora, eu sei que Erico Verissimo tem essa paixão. Mas acho que no livro apresentado agora, com todas as suas qualidades sutis, entrelinhado de segundas intenções e impregnado muitas vezes de um humor particular, ainda está muito apegado ao seu solilóquio de autor, ainda tem um sabor muito literário e não conquistou o sentido do concreto, o poder objetivo, a força alucinante que obriga a gente a pensar diante duma simples página impressa: isto vive.¹

Mesmo assim, o “camarada independente”, como Erico Verissimo por vezes era chamado, foi avaliado por Augusto Meyer de forma bastante rigorosa que esperava mais do autor: “as qualidades dele me obrigam a esperar, a exigir muito mais”.²

Já na publicação de *Clarissa*, em 1933, Sérgio de Gouvêa muda totalmente o seu julgamento, indo de “uma extrema frieza” para “um magnífico”. “A risonha luminosidade desse livro, que é *Clarissa*, destrói a crítica severa para colocar seu autor entre os escritores modernos mais fortes e mais belos do Brasil”.³ Gouvêa ainda assinala que o escritor ultrapassa as regras, fugindo daquele círculo vicioso literário de outras produções:

O Sr. Erico Verissimo fugiu à regra. Transpondo, de um salto, a muralha chinesa de inaprováveis influências, dá-nos obra sua, ótima de um sabor novo, dentro de moldes seus, sem, contudo, incorrer no ridículo das inovações fáceis e dos raciocínios exóticos e dos recursos artificiosos que disfarçam tanto livro que pretende ser moderno [...]⁴

1 MEYER, Augusto. Erico e os Fantoches. *Correio do Povo*. Porto Alegre, 4 de abril, 1932, p. 4.

2 Idem, ibidem, 1932, p. 4

3 GOUVEA, Sérgio de. Livros e autores. *Correio do Povo*. Porto Alegre, 10 de novembro, 1933, p. 3.

4 Idem, ibidem, p. 3

Em 1935, quando foi publicado *Caminhos cruzados*, a escritora Lúcia Miguel-Pereira, na *Gazeta de Notícias*, do Rio de Janeiro, destacou:

Muito objetivo o autor nunca fez psicologia. Limita-se a mostrar as suas personagens, sem nunca influir nelas, sem as explicar. Essa é uma das suas grandes qualidades, a pedra de toque da sua vocação de romancista.”¹

Além dessas qualidades, ela percebe a aproximação desse romance com outras obras, publicadas por romances ingleses como James Joyce e Aldous Huxley:

Na técnica, o romance tem, evidentemente, muito dos ingleses contemporâneos, de Joyce e de Huxley. Esse volume de mais de trezentas páginas marca apenas os acontecimentos de cinco dias, minuciosamente, intensiva e extensivamente, à maneira de Joyce. E a feitura, com o intercalamento dos quadros, com as frequentes soluções de continuidade, lembra muito o *Contraponto*. Aliás, depois de ter lido *Caminhos Cruzados* soube que o seu autor traduziu o grande livro de Huxley. É natural que se tenha deixado influenciar por esse romance admirável, um dos maiores romances modernos.²

O crítico Dante Costa chama a atenção para a mesma observação que Augusto Meyer fez, isto é, a forma que Erico tem de se relacionar com as personagens, a paixão por elas e seu envolvimento:

De fato, *Caminhos cruzados* exprime a vida sem parcialidades, a vida que o autor não buscou, mas os heróis viveram. Nenhuma intenção de mandar, nenhuma arrogância de criador. Submissão, apenas submissão aos destinos das criaturas.³

1 PEREIRA, Lúcia Miguel. *A leitora e seus personagens*. Rio de Janeiro: Graphia, 1992, p. 105-106.

2 Idem, *ibidem*, p. 106.

3 COSTA, Dante. *Caminhos cruzados*. *Boletim de Abril*. Rio de Janeiro, 6 de agosto, 1935, p. 106.

Da mesma maneira, o crítico João Cordeiro menciona os dois romances publicados pelo autor, *Clarissa* e *Caminhos cruzados*. O primeiro é admirável, mas o segundo confirmava todas as expectativas sobre Erico Verissimo:

Não sei mesmo de moderno romance brasileiro mais sério, mais equilibrado, mais atual que esse do Sr. Verissimo. É possivelmente um grande romance. Nele está consubstanciada a própria vida (claro, que falo exclusivamente da vida burguesa) na sua mais fiel manifestação. Por isso mesmo, esse romance não resvala nunca para a literatura e, em lugar de caricaturas, monstros, deformidades, o que em *Caminhos cruzados* encontramos são homens anatomicamente delineados, tipos perfeitamente humanos.¹

O escritor salienta a tipologia humana e destaca: “Daí a razão maior da beleza do seu romance. Tudo ali é flagrantemente real”.² Dessa forma, *Caminhos cruzados* é o livro que, até meados de 1934, consagra Erico, como se lê no comentário de Ovídio Chaves:

De toda a obra de Erico Verissimo, se um dia pedissem o meu voto para a consagração do romancista, eu separaria, nos *Caminhos Cruzados*, a novelinha sombria e dolorosa da vida de João Benévolo, que Érico escreveu quase sem pensar e, apresentava como uma obra-prima, como uma realização capaz de sozinha, consagrar um nome.³

O crítico destaca ainda que a forma viva das personagens:

São tão vivos, tão reais, tão cotidianos, tão domésticos, ao ponto da gente os misturar, de vez em quando com as criaturas da rua, com as criaturas da vida real. Todos os dias, confesso, cada vez que eu

1 CORDEIRO, João. Notícia de um grande romance. *Boletim de Ariel*. Rio de Janeiro, 12 de setembro, 1935, p. 325.

2 Idem, *ibidem*, p. 325.

3 CHAVES, Ovídio. A terceira dimensão no romance brasileiro. *Revista do Globo*: Porto Alegre, n. 235, 27 de agosto, 1938, p. 9.

abria um jornal, esperava uma novidade que a minha intuição me fazia considerar como fatal, como coisa inevitável: esperava nada mais nada menos que essa notícia: — “Está sendo processado o escritor Erico Verissimo por ter incluído como personagem do seu último romance, sem a necessária licença, o Sr. Fulano de tal, do alto comércio desta praça etc.”¹

É interesse salientar, aqui, que mesmo com para o sucesso de suas obras, Erico Verissimo vive um dos momentos mais difíceis nesta época, pois é eleito o primeiro presidente da Associação Rio-Grandense de Imprensa (ARI). Como presidente de tal Associação, Erico Verissimo testemunhou o drama vivido por intelectuais, jornalistas e outros escritores perseguidos pelo regime Vargas. De acordo com Rosemeri Rossi,² o escritor atuou junto às autoridades para que muitos dos associados da ARI fossem libertados. Durante o Estado Novo, o romancista procurou manter uma postura autônoma em relação ao PCB e aos movimentos de esquerda do País. Entretanto, em seu livro de memórias, admite que, em razão de seus livros exercerem forte crítica social, era frequentemente considerado comunista.

Em *Solo de clarineta*, iria registrar que foi fichado como comunista após a publicação do romance *Caminhos cruzados*, em 1935:

O romance contou desde logo com má vontade do clero católico, e foi tão evidentemente denunciado por certos críticos de centro e de direita, que a celeuma acabou chamando sobre a minha pessoa a atenção de Delegacia Especial de Segurança Política e Social do meu Estado, onde fui fichado como comunista. Para essa classificação muito contribui o fato de eu ter, naquele ano de 1935, encabeçado as assinaturas de um manifesto antifascista em que visávamos não só o fascismo nacional, como também o alemão e o italiano. O documento continha um protesto direto e veemente contra a invasão da Abissínia pelas tropas de Mussolini.³

1 Idem, *ibidem*, p. 49.

2 ROSSI, Rosemeri apud TORRESINI, Elizabeth. *Modernidade e exercício da Medicina no romance Olhai os Lírios do Campo (1938) de Erico Verissimo*. Dissertação (Mestrado em História). PUC – RS – Porto Alegre, 2002, p. 77.

3 VERISSIMO, Erico. *Solo de Clarineta*. São Paulo. Companhia das Letras, 2005, p. 238.

O manifesto, ao qual ele se refere, foi publicado em outubro de 1935 no *Diário de Notícias*, sob o título *Aos intelectuais do Rio Grande do Sul*. Tal manifesto procurou condenar o avanço das forças fascistas tanto no cenário nacional como no internacional.

O texto destacava não apenas o repúdio ao nazismo de Hitler, mas também às feições fascistas do regime de Getúlio Vargas que, durante esse período, perseguia intelectuais e militantes de esquerda, comprometendo as liberdades individuais e os direitos civis:

No Rio Grande, como em todo o Brasil, esse protesto se torna indispensável pela crescente ameaça do aniquilamento da democracia por leis compressoras e atentatórias da liberdade de pensamento, pelos direitos de reunião e associação e das mais rudimentares garantias individuais e sociais.¹

Nos romances escritos entre 1936 a 1940, *Um lugar ao sol*, *Olhai os lírios do campo* e *Saga*, quando o Brasil vivia muitas tribulações com o Estado Novo de Getúlio Vargas, o escritor ia além das questões sociais, políticas e econômicas de um país, como assinala Ruy Bloem. Na verdade, Erico conseguia descrever todos os tipos representativos sem tomar partido por nenhum: “Erico Verissimo, aliás, é mesmo excessivamente sóbrio. A sua preocupação é ser objetivo e, por isso, a sua técnica é ainda a do romancista, senão a do repórter”.²

Para Manoelito de Ornellas, Erico apresentava um panorama da situação sociopolítica, econômica e histórica do Brasil de uma forma mais profunda que outros. No Rio Grande do Sul, que saía de duas guerras civis, nas quais o caudilhismo enfraquecera, a literatura voltava-se para um regionalismo ultrapassado, em que não se vislumbravam as questões da modernidade:

O Rio Grande evoluíra, diz ele, passara dessa fase primária, mas a literatura ficara no mesmo lugar. Os novos panoramas da vida social, industrial e econômica do Estado eram desconhecidos.³

1 Artigo intitulado “Aos intelectuais do Rio Grande do Sul” ALEV 03c1178-1935. In: FAURI, Ana Leticia. *O pensamento político de Erico Verissimo: questões de identidade e ideologia*. (Tese de Doutorado em Teoria da Literatura) vol II PUC – RS – Porto Alegre – 2005.

2 BLOEM, Ruy. Um caçador de almas. *Folha da Manhã*: São Paulo, 22 de Julho, 1942.

3 ORNELLAS, Manoelito de. *Vozes de Ariel*. Porto Alegre: Globo, 1939, p. 17.

Além dessa perspectiva, assinalada por Ornellas, sua produção era resultante dos movimentos modernistas: “de uma nova consciência brasileira, uma tentativa corajosa e humana, para reintegrar o Brasil na plenitude de suas realidades”.¹ Com isso, o escritor apresentava ideias novas, rompia certos costumes e princípios e, assim, criava um novo ambiente social:

No entusiasmo provocado pelas primeiras revelações, imaginou um romance que, no Sul, dissesse o que o “Estrangeirismo” dissera no Brasil centro-meridional. O próprio título significaria tudo: “Madrugada”. Todas as personagens seriam símbolos. Jacarecanga mesmo, uma cidade do interior, mas uma miniatura do Brasil. Dentro da vida parada de Jacarecanga, a ebulição constante dos ódios políticos. O mandonismo dos coronéis, sobrepondo-se à justiça e à inteligência. O surgimento de um novo ambiente social.²

Nesse mesmo período, 1941, a *Revista do Globo* publica um texto escrito por Carlos Reverbél, chamando a atenção para a questão feminina. No texto “A mulher e o pedestal”, Reverbél destaca a situação da mulher em *Caminhos cruzados* e *Um lugar ao sol*:

Fernanda olha para o diploma que está pendurado na parede, num quarto (ideias de mãe, porque ela não liga essas coisas...). Sorri. De que lhe serve aquilo. Anos e anos de estudos e de sonhos. Sustos: nas vésperas dos exames, vigílias ansiosas, olhos cansados, palidez. Pedagogia, álgebra, psicologia, física... quanta coisa mais! Para quê? Para acabar taquigrafando as cartas idiotas de Leitão Leiria — “Acusamos recebido o seu estimado favor de 23 último...” — E faturas, duplicatas, guias.³

O romancista demonstra que a mulher, naquele momento, começava a ver novos horizontes e, com isso, ele se envolve sensivelmente,

1 Idem, *ibidem*, p. 21.

2 Idem, *ibidem*, p. 21.

3 REVERBEL, Carlos. A mulher e o pedestal. *Revista do Globo*: Porto Alegre, n. 298, 28 de junho, 1941, p. 24.

demonstrando sua preocupação com suas figuras femininas. Entretanto, como se verá mais adiante, essa “figura” começava a despontar novos comportamentos na sociedade de então:

Fernanda continua a ler. Olívia é a heroína do romance (*Invitation à la valse*, de Rosamond Lehmann). Amanhece no dia do seu aniversário, recebe os beijos e os presentes. Dão-lhe um corte de vestido cor de chama. Olívia está pensando com insistência num baile que se vai realizar dentro de poucos dias. Agora ela e a irmã, Kate, lutam com uma grande dificuldade: a falta de um para o baile. Não há rapaz na vizinhança. Angústia. Fernanda ri da angústia de Olívia. Como o seu draminha é inocente! Ela tem um lar, pai, mãe, vida tranquila e só se julga infeliz por não achar um par para o Baile! Olívia não tem de cuidar de uma casa, de fazer as vezes de mãe de sua mãe. Olívia não tem de se preocupar com um emprego, com as contas do fim do mês. A sua vida toda está concentrada no baile. Como vai ficar lindo o seu vestido cor de chama! Os rapazes virão tirá-la para dançar Ah! Olívia, menina boba, tu não sabes como és feliz! Tudo isso passa, bailes e vestidos, rapazes para dançar e o mais que agora te preocupa! Fernanda lê, mas não pode evitar os comentários mentais. O livro é encantador. E então ela procura meter-se dentro dele o mais que pode.¹

Publicado em 1943, *O Resto é silêncio*, é visto pela crítica como algo que “agita quase todos os problemas que inquietam a humanidade destes dias”.² O crítico Afonso Arinos de Melo Franco publica o livro *Ideia e tempo*, no qual, em capítulo intitulado “Crítica social no romance brasileiro”, não hesita em afirmar que: “pelo menos dentro da mais forte corrente do moderno romance brasileiro, a crítica social tem ocupado lugar preponderante, deslocando para um segundo plano a estrutura literária”³. Já em relação ao escritor Erico Verissimo, destaca a maneira como ele

1 Idem, *ibidem*, p. 25.

2 Idem, *ibidem*, p. 34.

3 FRANCO, Afonso Arinos de Melo. *Idéia e tempo*. São Paulo: Cultura Moderna, 1939, p. 29.

conduz a reprodução de vários aspectos da vida sem desequilibrar os itens que compõem verdadeiramente um romance:

O escritor gaúcho, senhor de uma sensibilidade muito pronta e muito aguda, compreendeu logo que a predominância de um dos aspectos da vida social rio-grandense, que tinha em mira reproduzir – o aspecto do sofrimento popular diante dos erros e injustiças da burguesia social – em detrimento de outros fatores, comprometeria o equilíbrio que deve existir ente os diferentes setores de que se compõem um romance.¹

Em 1944, um ano depois da publicação do romance mencionado, Moysés Vellinho em *Letras de Província*, inclui uma análise dos romances publicados por Érico, desde *Fantoches* até *O resto é silêncio*. Nessa análise, Moysés deixa muito claro que Erico não dependia do posicionamento negativo ou positivo dos críticos para garantir sua ascensão na literatura brasileira, pois já era um dos ficcionistas modernos mais lidos: “ele sabe melhor que ninguém que às vezes é preferível aturar os assaltos de uma crítica injusta a sofrer os aplausos e rapapés da incompreensão bem intencionada.”²

Sua visão sobre *Fantoches* reflete um cerebralismo prematuro; em *Clarissa*, Erico “levou longe demais as transações com o efeito literário e sentimental”³; *Música ao longe* funciona como ligação para *Clarissa* e *Caminhos cruzados*. Em *Caminhos cruzados*, Erico “mistura dores e as alegrias no mesmo saco”⁴ e não olha o que pede o homem, sendo que essa indiferença, para Moysés Vellinho, é o que ele chama de substancial para o trágico da obra.

*Um lugar ao sol*⁵ e *Olhai os lírios do campo* são vistos como romances sem muita expressão, pois é como se andassem em círculos,

1 Idem, *ibidem*, p. 29

2 VELLINHO, Moysés. Erico Verissimo – o romancista. *Letras da Província*: Porto Alegre, 1960, p. 81

3 Idem, *ibidem*, p. 82.

4 Idem, *ibidem*, p. 87.

5 Embora Moysés Vellinho faça esse comentário não tão positivo a respeito de *Um lugar ao sol*, sob o ponto de vista do crítico Álvaro Lins “este romance ocupa um papel decisivo na produção literária de Erico Verissimo porque aí começa a se desenvolver a reflexão histórica que não há – ou pelo menos não há com frequência – na ficção brasileira. São raros os casos

sem saírem do mesmo lugar; *Saga* “se compõe de partes dificilmente conciliáveis entre si dentro de um plano literário confinado num só volume”¹; já para *O resto é silêncio*, Vellinho atribui um juízo positivo:

Tenho a impressão de que *O resto é silêncio* é o mais seguro dos romances de Erico Verissimo, o mais homogêneo, aquele em que suas virtudes de ficcionistas se revelam com mais plenitude, vencendo sem esforço aparente, as dificuldades que ele mesmo se impôs.²

O crítico destaca o desembaraço do autor e sua vivacidade: “senhor de um estilo notavelmente plástico, através do qual diz o que quer com uma graça e propriedade em que nenhum dos contemporâneos lhe leva vantagem”³. Para Antonio Candido,⁴ Erico Verissimo foi visto, muitas vezes, como um escritor imitador de autores ingleses como Aldous Huxley e, por isso, sem originalidade.” No entanto, sem idolatrá-lo, o crítico reconhece que ele é, sobretudo, um autor de “romances de costumes”:

É claro que Erico Verissimo não é um romancista extraordinário: é claro que não traz nenhuma mensagem excepcional no domínio da arte, nem se salienta pela originalidade superior de sua criação. Não de menos, é também claro que é romancista de primeira ordem, um escritor que tem vocação firme e que vem representando na nossa literatura contemporânea o aspecto “romance de costumes”,

em que nela encontramos o termo médio entre abstração metafísica dum Cornélio Pena e o documentário linear característico da maior parte do regionalismo nordestino. Neste romancista, a documentação do passado e a indagação sobre as origens históricas do homem visto em sociedade são condições necessárias da verdade: a verdade da ficção, de suas personagens inventadas, e a verdade como referente da realidade vivida. Na intersecção entre o passado das personagens e o presente que reflete a sua miséria social, surge, portanto, a inclusão da História na matéria de ficção. O Rio Grande do Sul dos coronéis e dos capangas, dos Albuquerque e Campolargo, é uma herança negativa a ser levada na devida conta quando se trata de caracterizar a formação duma ideologia subjacente ao discurso literário de Erico Verissimo.” CHAVES, Flávio Loureiro. *Erico Verissimo: realismo e sociedade*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1981, p. 49.

1 Idem, ibidem, p. 92.

2 Idem, ibidem, p. 98.

3 Idem, ibidem, p. 100.

4 CANDIDO, Antônio. *Brigada Ligeira*. São Paulo: Martins, 1945, p. 72.

em que ela é tão pobre, escrevendo livros, uns de grande beleza, outros fracos, nos quais está presente um sentimento muito humano da arte.¹

E, assim, como outros críticos, aponta a influência de técnicas estrangeiras, mas com um conteúdo bem brasileiro:

Abram-se os olhos e veja-se esta coisa clara: Erico Verissimo é um escritor brasileiro que fez romance especificamente brasileiro, transpondo para o plano da arte, numa linguagem **bem brasileira, temas, problemas, sentimentos e personagens que são essencialmente brasileiros**. (grifo nosso) Os seus recursos técnicos, os seus ângulos de visão, é que sofrem a influência de escritores estrangeiros. Nada, porém dentro do estúpido critério: “É Huxley puro!” Mesmo porque a influência deste, toda formal, não é maior do que, por exemplo, a de Rosamond Lehman ou, sobretudo, a de Somerset Maugham.²

Esses conteúdos brasileiros aos quais se refere Antonio Candido revelam a preocupação com as questões sociais:

Um esforço, portanto, mais da amplitude social que a de profundidade psicológica: mais de panorama coletivo que de destino individual, – e isso o separa dos ingleses que lhe dão por modelo³.

A intenção sociológica destaca-se, sensivelmente, sendo Erico denominado de “romancista horizontal”, isto é, suas personagens só adquirem significado, para o crítico paulista, quando colocados em situações de redes mútuas, pois seu valor “reside na capacidade de organizar um feixe complexo de destinos humanos no sentido da sua inter-relação, da sua projeção grupal – se me permitem. Porque a sua meta é, sem dúvida, apresentar relações humanas.”⁴

1 Idem, *ibidem*, p. 100.

2 Idem, *ibidem*, p. 72-73.

3 Idem, *ibidem*, p. 76

4 Idem, *ibidem*, p. 79

Em sua visão bastante lúcida sobre o sistema literário e sua fase de produção e difusão a partir da década de 30, esse crítico lembra a aparição da literatura gaúcha no cenário nacional. Ele destaca as literaturas regionais, com Erico Verissimo e Dyonélio Machado, despontando ao lado de Jorge Amado e outros escritores e aponta a existência de uma fusão da perspectiva entre o pessoal e o social, fazendo uma análise cristalina da sociedade contra a moral vigente.¹

“Do painel urbano de *Caminhos cruzados* à denúncia política do *Incidente em Antares*, passando pela reflexão histórica traçada em *O tempo e o vento*, a ficção de Erico Verissimo alcançou uma notável pluralidade”², é o que vai sublinhar o crítico Flávio Loureiro Chaves em 1970, em estudos que deram continuidade a obra de Erico Verissimo.

Maria da Glória Bordini, por sua vez, destaca a obra de Verissimo entre autores regionalistas como Darcy Azambuja, Manoelito de Ornellas, Ivan Pedro de Martins e Cyro Martins; realistas como Dyonélio Machado, Reynaldo Moura e Telmo Vergara; e modernistas como Augusto Meyer ou Raul Bopp.

Erico dentre todos eles soube absorver e naturalizar as influências da narrativa inglesa e norte-americana, com algumas incursões pelo francês. Utilizando, por exemplo, o contraponto de Huxley e de John dos Passos, o discurso interior e direto, as tomadas e os cortes de estilo cinematográfico hollywoodiano, aplicava-os à prática de um realismo à Balzac e Zola”³

Como se vê, de maneira geral, Erico Verissimo é para a crítica um excepcional construtor de personagens. Nas suas obras, destacam-se as figuras humanas, seus dramas, desejos e inquietações, formando um

1 Antonio Candido lembra que ‘o próprio Erico foi atacadíssimo no seu estado pelos porta-vozes de uma potente ordem-religiosa, lá por 1943 ou 1944; eu me lembro de ter escrito a seu favor um artigo de blindagem que não pôde ser publicado, porque (nada é novo). Havia autocensura nos jornais e o redator achou melhor não arriscar’. “Erico Verissimo de trinta e setenta” Org. CHAVES, Flávio Loureiro. *O contador de histórias*. Porto Alegre: Ed. Globo, 1972, p. 43.

2 CHAVES, Flávio Loureiro. *Erico Verissimo: Realismo e Sociedade*. Porto Alegre: Globo, 1976. Prefácio do próprio autor.

3 BORDINI, Maria da Glória. O continente: um romance de formação. Pós-colonialismo e identidade política. In: GONÇALVES, Robson Pereira (Org). *O tempo e o vento: 50 anos*. Santa Maria: UFSM, Bauru: EDUSC, 2000.

conjunto de perfis com os quais é possível sempre uma identificação. Ele fala da cidade grande, moderna, como espaço de aparente perda da identidade tradicional, da constituição de um padrão único de comportamento, da substituição das relações primárias das pequenas comunidades por relações secundárias.

Com efeito, ele observa, em 1930, o universo dessas contradições. Estar em Porto Alegre é conviver com a vida difícil das populações dos bairros proletários e com anúncios vistosos das construções estampadas no *Correio do Povo*, com promessas de uma vida grandiosa e propícia para os movimentos da modernidade daquele momento. O crescimento do comércio, da indústria e da população coincidiu com a importação de automóveis, o que acarretou mudanças no tráfego:

Contrapostas pela imprensa aos becos de outrora, de iluminação escassa, as novas avenidas – ‘largas e claras que se entrecortam dando vazão ao contínuo vai e vem dos pedestres e veículos’; com edifícios – passam rapidamente a integrar o cenário cotidiano da cidade que pretende ascender ao estatuto de grande centro, de capital moderna que espelha na sua magnificência o progresso avassalante do Rio Grande do Sul.¹

Com a abertura das avenidas Júlio de Castilhos, Borges de Medeiros e São Rafael, grandes transformações ocorrem no centro de Porto Alegre. São acentuadas mudanças na capital para o fluxo de veículos, melhorando a comunicação com os bairros e os arrabaldes nas zonas norte e sul, como acentua Sandra Jatahy Pesavento:

Em termos de reordenamento do espaço urbano, a grande questão era como equiparar Porto Alegre aos maiores centros, o que implicava em verdadeiras ‘cirurgias’ que redesenhavam a cidade em termos de modernidade. A idéia de modernidade implicava uma reformulação de territórios em

1 MACHADO, Nara Helena Naumann. *Modernidade, arquitetura e urbanismo: o centro de Porto Alegre (1928-1945)*. Tese de Doutorado. Pós-Graduação em História, PUCRS, 1998, p. 87-88. Nara Machado chama a atenção dos seus leitores para o intenso processo de eletrificação da capital, após 1928, com a Companhia Brasileira de Força Elétrica. Há o aparecimento de letreiros luminosos e vitrines intensamente iluminadas, com as quais se criava um novo panorama.

termos de abertura da cidade à franca circulação e articulação de suas partes; na verticalização da área central e na busca de uma uniformidade de paisagem, com a paulatina eliminação de espaços do ponto de vista da sua estrutura.¹

A literatura do escritor cruzaltense trata dessa modernidade sem esquecer também da tradição. Privilegia a atmosfera da cidade grande no seu balanço entre a aldeia de vizinhos (tradição) e a metrópole de anônimos (modernidade). Aos leitores, mostra os conflitos das escolhas dos que negam as suas origens.

Souza Júnior, também escritor, afirma que é um homem do século XIX, céptico, marcado pela guerra. Erico Verissimo, não. É um homem de seu tempo, um escritor atual, não moderno. “O moderno é efêmero porque é figurino. O atual é eterno porque é sempre novo”, acrescenta.² Para esse escritor, Erico é um dos maiores romancistas do Brasil. O amigo agradece e faz seu primeiro discurso, “na primeira pessoa do singular”. Agradece e expõe sua opinião sobre a profissão das letras e o compromisso do escritor com a realidade e a sociedade porque acredita num mundo melhor, de tolerância, de livre comércio de ideias e de compreensão. Conclui ainda que

com os primeiros e tímidos fios de cabelo branco que já me chegam, vem-me a clara compreensão do que realmente significa um amigo na vida. Um gesto de paz, um sorriso de compreensão, uma palavra de incitamento valem mais do que um reino.³

Cabe ainda destacar, que em 1947, o escritor inicia a redação daquele que seria considerado, posteriormente, pela crítica literária, sua

1 PESAVENTO, Sandra Jatahy. *Memória Porto Alegre: espaços e vivências*. 2ª Ed. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGRS, 1999, p. 99.

2 RUSCHEL, Nilo. A vida num livro. *Diário de Notícias*, 10 de junho de 1938, p. 4.

3 O discurso de agradecimento de Erico Verissimo. *Diário de Notícias*, 17 de julho de 1938, p. 3. A revista *Vamos ler*, do Rio de Janeiro, de propriedade do jornal *A Noite*, em 25 de agosto de 1938 comenta a homenagem: “Erico Verissimo recebeu, da intelectualidade do Rio Grande do Sul, em Porto Alegre, um grande banquete pelo sucesso literário de sua última obra, o romance *Olhai os lírios do campo* que, recém aparecido, já está às portas da segunda edição” (p. 13). Embora este romance não faça parte da análise temática desta tese, vale à pena expor a sua relevância até porque o mesmo faz parte dos romances urbanos do escritor.

obra-prima: *O continente*, primeiro volume da trilogia *O tempo e o vento*. Se até então, nos romances deste escritor, havia inspiração e, sobretudo, a realidade urbana da cidade de Porto Alegre¹, *O Continente* assinala a ampliação das temáticas inseridas em seus romances. A trilogia *O tempo e o vento* narra a formação do Rio Grande do Sul entre os anos de 1745 e 1945. Dotado de grande sensibilidade para converter eventos históricos à ficção, Erico soube contar a história gaúcha a partir de um ângulo original, pois era avesso à historiografia tradicional, centrada em datas, heróis e personalidades. Assim, ele buscou apreender, de maneira crítica, o passado do seu Estado, revelando que os tradicionais eventos políticos poderiam ser narrados não apenas do ponto de vista de capitães, oficiais e estancieiros, mas também por mulheres, crianças, índios e negros, vozes silenciadas pela historiografia tradicional.

Esses fatores também serão observados em *Incidente em antares*, romance que será publicado no ano de 1971, no qual Erico conseguiu expressar, de maneira simbólica, seu inconformismo em relação às diretrizes do regime militar. Ambientado na fictícia cidade de Antares, o romance narra os conflitos sociais desencadeados por uma greve geral de trabalhadores que paralisa até mesmo o cemitério municipal, impedindo que os mortos fossem enterrados. Inconformados com a impossibilidade de terem uma sepultura digna, esses cadáveres retornam às ruas, em seu estado de putrefação, para exigirem que sejam sepultados.

Assim, partindo de uma situação absurda, Erico Verissimo conduz sua narrativa de forma a provocar uma reflexão sobre os conflitos entre classes, as diferenças sociais, as manifestações políticas e mobilizações sociais, mas sem que seus romances se tornassem meras panfletagens políticas. Recorrendo às reflexões de Engels sobre as relações entre a literatura e a sociedade, por exemplo, percebe-se que Erico buscou fundamentar a ideia de que, para escrever obras que reflitam sobre as contradições sociais, o engajamento político do autor não constitui um ingrediente indispensável:

O que dá ideia de que não sou um escritor participante é a minha recusa em transformar romance em panfleto político. Quem não viu em *Caminhos cruzados*, *Música ao longe*, *Um lugar ao sol* e em

1 Antes da publicação de *O Continente*, em 1940, Erico publica *Saga*, romance que versava sobre a Guerra Civil Espanhola.

O tempo e o vento um diagnóstico na decadência da burguesia ou é cego ou fanático.

Veja você, Engels, que não foi propriamente do PSD, disse que Balzac, com seus romances, prestou mais serviços à causa do socialismo, mesmo sendo um conservador, do que se escrevesse panfletos políticos. Na minha opinião, o que cabe **ao romancista é entre outras, dar um diagnóstico das doenças de sua época, relacionando-as quando possível com as doenças que nos vêm do passado.** (grifo nosso) Não lhe compete prescrever um tratamento para o organismo social.¹

Erico Verissimo assumia suas posições. Em “O pensamento político de Erico Verissimo: questões de identidade e ideologia”, Ana Letícia Fauri destaca algumas considerações de Engels, para quem as convicções políticas de um determinado autor não comprometem sua capacidade de retratar a realidade. Como exemplo disso, tem-se Balzac que, apesar de partilhar posições políticas conservadoras, soube ilustrar, em suas obras, os diversos atores sociais presentes na sociedade francesa do início do século XIX.²

Segundo Georg Lukacs, em *Realismo crítico hoje*,³ tem-se que, embora a ideia de que a literatura burguesa contemporânea, sobretudo aquela presente nos romances realistas, é capaz de apreender a dimensão do real, comunicando diferentes concepções e perspectivas sobre o mundo, obras de escritores realistas, como as de Thomas Mann, revelam a sensibilidade para, através de personagens enraizados em sua historicidade, evidenciar a realidade.

De acordo com Lukacs, a fragilidade da parte da literatura socialista estava em justamente não converter elementos da realidade em ficção, já

1 APUD: FAURI, Ana Letícia. *O pensamento político de Erico Verissimo: questões de identidade e ideologia*. (Tese de doutorado em teoria da literatura). Vol. I PUCRS, Porto Alegre, 2005, p. 100. (fragmento de um depoimento de Erico).

2 Legitimista, defensor do retorno da dinastia dos Bourbons, destronada em 1789, Balzac defendia posições políticas conservadoras. Para Engels, entretanto, isto não o impediu de, em suas obras, retratar a realidade da sociedade francesa entre os anos 1816 e 1848, período marcado pela ascensão da burguesia sobre a pobreza. Dentro desta perspectiva, a *Comédia humana*, assim, prima por descrever, por meio de personagens típicos, a decomposição da alta sociedade e a emergência de novos ricos na sociedade francesa. Ver: MARX-ENGELS. *Sobre a literatura e arte*. Lisboa: Editorial Estampa, 1974.

3 LUKACS, Georg. *Realismo crítico hoje*. Brasília: Coordenada, 1969.

que suas personagens, com frequência, eram construídas de forma artificial, de maneira que o sentido de suas respectivas trajetórias seria comunicar a ideologia socialista de forma panfletária. Erico Verissimo argumentou em favor de sua liberdade de pensamento, mostrando que suas convicções políticas não interfeririam no valor de sua escrita. Dessa maneira, rejeitava a ideia de que sua criação fosse ideologicamente orientada, uma vez que isso a condenaria a se tornar um mero panfleto político.

Em um de seus depoimentos, Erico Verissimo reafirmava a noção de que os romancistas, assim com os intelectuais, deveriam se manter afastados de qualquer partido político ou dos interesses de qualquer grupo econômico:

Sim, os intelectuais honestos são os eternos inconformados, sempre a gritarem a favor do livre exame, da igualdade racial, da tolerância religiosa e do direito de diálogo. Não acreditam em absolutos nem em *leaders* infalíveis e se recusam a repetir frases fabricadas pelos departamentos de propaganda dos governos. Não aceitam a ideia de que o fim justificam os meios e jamais se acumpliciarão com o assassinio nem deixarão de protestar contra a opressão e a violência, mesmo a chamada “violência necessária”.

Foi também Camus quem disse que a ação política e a criação artística são as duas faces de uma mesma revolta contra as desordens do mundo; nos dois casos o que revolte – corre sempre risco de transformar-se em conquistador, e o conquistador de direita ou de esquerda procura não a unidade, que é antes de tudo a harmonia dos contrários, mas sim a totalidade, que resulta no esmagamento das diferenças. Ora o escritor busca a unidade de vida através da criação artística, que é um ato de amor e não de destruição.

Confesso que não tenho em mui alta estima as elucubrações dos moradores inveterados das torres-de-marfim (a não ser no caso de alguns gênios) e que fraco interesse despertam em mim os romances que fogem por omissão das dores, problemas e dificuldades do mundo em que vivemos.

Ao amigo angustiado e incerto que me escreveu respondi que o romancista pode e deve participar integralmente da vida, com todas as suas paixões e lutas e que só há uma pessoa que tem o direito de determinar a oportunidade e a natureza dessa participação: o próprio artista.

Não compete ao romancista oferecer fórmulas para salvar o mundo econômico ou politicamente. (grifo nosso) Como tão bem disse William Faulkner, no pequeno, mas precioso discurso com que recebeu o prêmio Nobel de literatura, o que deve preocupar o artista são as velhas verdades do coração, as velhas verdades universais, sem as quais toda a história está condenada a ser a coisa efêmera: amor, honra, piedade, orgulho, compaixão, sacrifício, em suma, o estudo dos problemas do coração humano em luta consigo mesmo. E se andamos em busca de estandartes de combate e causas para defender – haverá neste mundo frio e mecânico da era atômica objetivo mais belo e nobre que o de contribuir para a restauração da dignidade da pessoa humana, que o totalitarismo está procurando destruir?

Nesta época de desespero e desintegração de valores morais, só se salvarão os escritores que mantiverem fé profunda, apaixonada e ativa na sua arte. Há que se evitar a estreiteza de todas as torres, principalmente das de ferro. **No caso especial do romancista, seu lugar lógico deve ser em meio de suas personagens, com os pés plantados no mundo que é a matéria mesma de seus livros.**¹ (grifo nosso)

Nesse depoimento, como se vê, as ideias de Erico Verissimo aproximavam-se de uma função social dos intelectuais que é muito clara e próxima daquela elaborada por Edward Said², para quem os

1 Fragmento de depoimento de Erico Verissimo sobre a questão da intelectualidade. APUD: FAURI, Op, cit p. 97.

2 SAID, Edward. Representações do intelectual: as conferências Reith de 1993. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

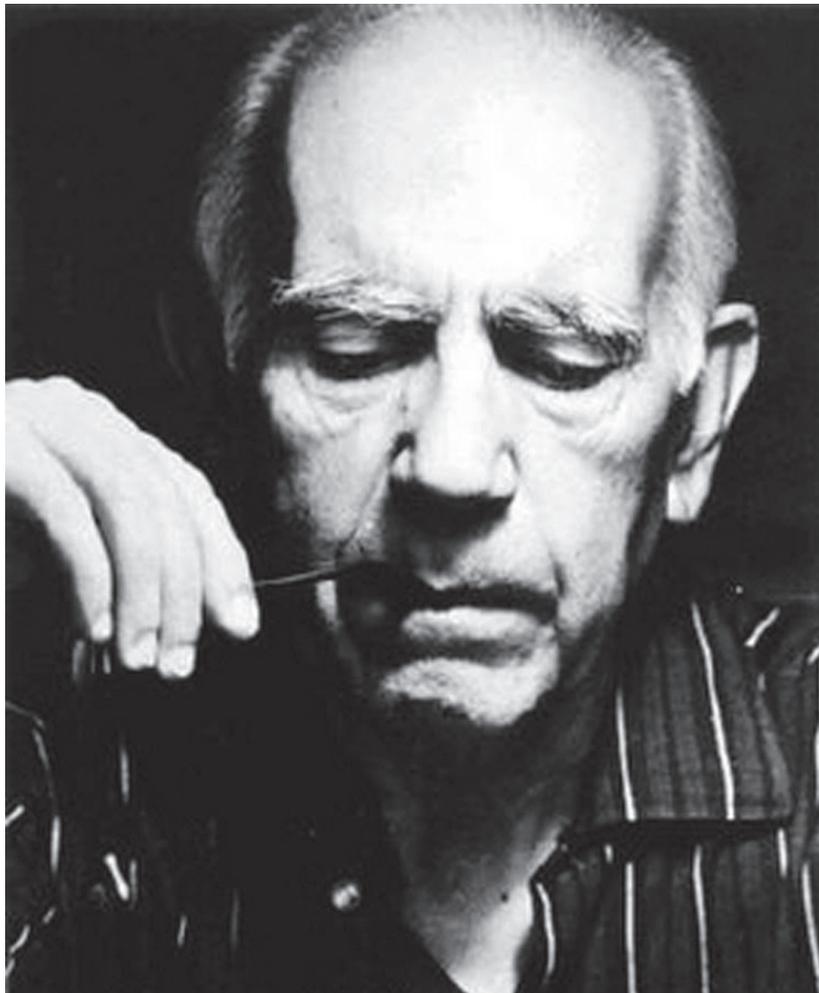
intelectuais deveriam militar em favor das causas humanas, posicionando-se contrariamente à opressão, às injustiças sociais, à guerra e questionando os privilégios – regidos pelo nacionalismo patriótico, por exemplo – de classe, raça e sexo, sem, contudo, filiar-se a qualquer partido político.

É precisamente essa imagem do intelectual apartidário, mas, ao mesmo tempo, inconformado, que parece ter seduzido Erico. É nesse sentido que sua trajetória o aproxima da conduta de um intelectual tradicional. Entretanto, o fato de não ter se envolvido em organismos políticos e quadros partidários não o impediu de, ao longo de sua vida, ter militado em defesa de valores universais, como justiça, liberdade e igualdade.

Com efeito, é possível perceber que o escritor gaúcho não tinha interesse em se vincular a partidos¹, associações de classe ou instituições com as quais almejasse alcançar um projeto de poder, isto é, conquistar adesões, transformar mentalidades, com o intuito claro de modificar suas estruturas. Assim, ele acreditava ser capaz de, por meio de suas obras, denunciar os absurdos do mundo sobre o qual escrevia. Como exemplo disso, mesmo suas primeiras incursões pela literatura, consideradas por alguns críticos obras de menor valor (caso dos romances do “Ciclo de Porto Alegre”), revelam sua habilidade de retratar ou mesmo descrever as contradições presentes na sociedade dos anos trinta.

Assim, seus romances, mais do que discursos, entrevistas e depoimentos, traduziam seu desconforto em relação aos contrastes sociais inerentes à ordem capitalista.

1 Para Regina Zilberman, em seu artigo intitulado: *Erico Verissimo: artista, intelectual e pensador brasileiro*, deixa claro esse desinteresse político e o seu posicionamento independente sobre quase tudo: “Erico Verissimo nunca simpatizara com o Partido Comunista; e, desde os primeiros anos da década de 30, manifestara aversão ao fascismo e ao nazismo. Seu posicionamento independente desagradava a muitos, mesmo porque ele também não seguia a cartilha dos católicos. Mas certamente agradava a ele mesmo deixá-lo à vontade para analisar as mazelas sociais e a opressão política, nos locais em que elas se faziam sentir.” ZILBERMAN, Regina. *Erico Verissimo: artista, intelectual e pensador brasileiro*. Revista Antares, n. 3, Jan/jun 2010, p. 145.



Que o romance siga o seu destino!

Erico Verissimo

CAPÍTULO II

A TEMÁTICA BURGUESA NO ROMANCE URBANO

Eu começo a sentir a embriaguez a que essa vida agitada e tumultuosa me condena. Com tal quantidade de objetos desfilando diante de meus olhos, eu vou ficando aturdido. De todas as coisas que me atraem, nenhuma toca meu coração, embora todas juntas perturbem meus sentimentos, de modo que eu esqueça o que sou e qual é o meu lugar.

Rousseau

Publicados ao longo da década de 1930 e início de 1940, *Clarissa* (1933), *Caminhos cruzados* (1936), *Música ao longe*¹ (1936), *Um lugar ao sol* (1936), *Olhai os lírios do campo* (1938) e *Saga* (1940) constituem um conjunto de obras centradas na atmosfera da capital gaúcha. Os elementos urbanos da composição destes primeiros romances mostram que Erico Verissimo mergulhou na vida da cidade (Porto Alegre) que, apesar de ainda guardar traços provincianos, começava a experimentar um acelerado processo de modernização, como aponta o crítico Flávio Loureiro Chaves:

talvez, a vontade de testemunhar, mais do que simplesmente narrar; de apreender o sentido dos atos, mais do que apenas descrevê-los; de captar os anexos à primeira vista inexistentes no acaso do contraponto humano, até os transformar pouco a pouco numa rede interdependente de significados... Sob este aspecto, **Erico Verissimo é um escritor marcado pelo decênio de trinta**. Decênio onde ele se definiu como autor e os da minha geração se definiram

1 É interessante ressaltar aqui que a abordagem de *Música ao longe* sempre terá de levar em conta uma diferenciação muito nítida entre o “regionalismo” e o mero aproveitamento dum cenário regional, pois para Flávio Loureiro Chaves o *romance de 30* pode ser lido como um grande ensaio sobre o problema da propriedade no Brasil contemporâneo, documentando a passagem do poder das mãos duma aristocracia rural para a burguesia que se formou lentamente, nas cidades, a partir do século XIX – visto que este romance mais se passa na cidade do interior (Jacarecanga) do que propriamente na capital. IN: CHAVES, Flávio Loureiro. *Erico Verissimo: Realismo e Sociedade*. Porto Alegre: Globo, 1976, p. 33.

como seus leitores... Em trinta, nós vivemos o problema do realismo, socialista ou não, bem como a incorporação do que as vanguardas do decênio precedente haviam inovado. Vivemos um grande surto do romance, ligados às perspectivas postas em moda pela sociologia e antropologia, como um triunfo do social contraposto às tendências místicas e religiosas. Houve dilaceramento e disputas, com a formação de um antipolo metafísico e as mais rasgadas polêmicas que marcaram todos nós.¹

Esses romances, portanto, traduzem um momento histórico da cidade de Porto Alegre, em que ocorreram significativas transformações socioeconômicas, dentre as quais o crescimento do número de trabalhadores urbanos, que passaram a ser absorvidos pelo comércio, indústria e serviço público – o que norteia a compreensão de um segmento social denominado “classe média”.

“Classes médias”, “setores médios urbanos” ou “camadas médias urbanas” não são denominações comuns à perspectiva marxista, que buscou utilizar o termo “pequena burguesia” para caracterizar esse grupo social que não se encontra vinculado à burguesia, proletariado ou campesinato. Marx utilizou tal termo para designar o grupo de indivíduos ligados à pequena produção, isto é, ao artesanato ou a pequenas empresas familiares e ao pequeno comércio. Para ele, a possibilidade de constituição de uma “classe” está relacionada à existência de situações vivenciadas em comum entre um grupo de indivíduos. Dessa forma, é o compartilhamento de interesses, experiências concretas e anseios que determina a formação de uma classe.

Nicos Poulantzas, marxista italiano, por escrever em um momento histórico posterior ao desenvolvimento capitalista, trouxe reflexões originais sobre a pequena burguesia, indicando que o desenvolvimento do modo de produção capitalista e sua passagem ao estágio de capitalismo monopolista impulsionaram crescimento não apenas de atividades comerciais, mas também do setor de serviços e do aparelho estatal. Para o autor, em função da crescente importância dos trabalhadores assalariados, dentro do modo de produção capitalista, a partir do início do século XX, o tradicional conceito de “pequena burguesia se mostrou insuficiente para compreender este segmento social”.²

1 Idem, *ibidem*, p. 43.

2 POULANTZAS, Nicos. *Fascismo e ditadura*. São Paulo: Martins Fontes, 1978, p. 253.

O autor propõe, então, o alargamento desse conceito, na medida em que, sob sua ótica, os trabalhadores assalariados não vinculados à produção integram também a pequena burguesia. Embora se considere que os trabalhadores assalariados e o conjunto de pequenos proprietários e pequenos comerciantes ocupam lugares distintos no plano econômico, esses grupos possuem uma identidade político-ideológica, portanto, pertencem a uma mesma classe:

Estes dois conjuntos, a pequena produção e pequena propriedade, por um lado, os trabalhadores assalariados não produtivos, por outro, ocupam, assim, lugares nitidamente distintos no econômico. Estes dois conjuntos só têm em comum, neste plano, uma característica negativa, que é a de não pertencerem nem a burguesia nem ao proletariado. Todavia, este critério negativo não basta de modo algum para fundamentar em qualquer comunidade ou parentesco de lugar no econômico: este critério só assume pertinência ao nível político. Mas estes dois conjuntos podem considerar-se como fazendo parte de uma mesma classe, a “pequena burguesia”, na medida em que lugares diferentes que ocupam no econômico têm, em nível ideológico e político e em geral, os mesmos eleitos.¹

A partir dessas considerações a respeito de “classe média” ou “pequena burguesia”, pode-se afirmar que, em um contexto que ficcionalmente assinala aspectos da economia industrial, as personagens criadas por Erico assumem traços comportamentais que também falam da formação de um novo tipo de sociedade. Percebe-se, em primeiro lugar, que as personagens experimentam as sensações dominantes de frustração e fracasso, as quais podem ser entendidas a partir da afirmação de Christopher Lasch: “os sistemas industriais e burocráticos destroem a autoconfiança e autonomia dos indivíduos, dando origem a um sentimento generalizado de impotência e vitimação”.² Essas mudanças comportamentais podem ser reunidas sob o signo da mentalidade da sobrevivência.³

1 Idem, *ibidem*, p. 254.

2 LASCH, Christopher. *Minino eu*. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 34.

3 Idem, *ibidem*, p. 51.

De certo modo, nos romances de Erico Verissimo, tais mudanças estão presentes, assumindo determinadas atitudes: elas vivenciam dramas e experiências da vida numa sociedade moderna.

2.1 A cidade moderna

As metrópoles concentram e alimentam todas as transformações do mundo moderno. Palco das descobertas científicas, das grandes revoluções sociais, elas são depositárias de toda sorte de invenções tecnológicas para atender à demanda populacional em processo de expansão desenfreada e desorganizada.

Como se sabe, a vida moderna produz em torno de si um conjunto de modificações que afeta todas as classes sociais de forma positiva ou negativa, simultaneamente, embora de modo desigual, trazendo mudanças profundas, no indivíduo e na coletividade. No livro *A aventura da modernidade*, Marshall Berman descreve os efeitos da modernização nos atores sociais da metrópole, vistos pela ótica de alguns nomes da literatura internacional. Para o intelectual, a modernidade:

cria novos ambientes humanos e destrói antigos, acelera o próprio ritmo da vida, gera novas formas de poder corporativo e de lutas de classes, descomunal expansão demográfica, que penaliza milhões de pessoas arrancadas de seu habitat ancestral, empurrando-os pelos caminhos do mundo em direção de novas vidas; rápido e muitas vezes catastrófico crescimento urbano [...]¹

As consequências nefastas ou não da modernização geram, em seus habitantes, sentimentos paradoxais e simultâneos de encantamento e de descrédito, de crença e de desilusão, de individualidade desejada e de solidão exacerbada em meio à multidão de desconhecidos, do ritmo corrido do tempo a gerar o desencontro entre os parceiros. Esses sentimentos típicos do homem moderno desenvolvem-se a partir do surgimento das *urbes*. As cidades são, por excelência, um fenômeno cultural, uma criação humana como tantas outras. É na materialidade das formas urbanas que se encontra sua representação como ícone, isto

1 BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido se desmancha no ar: a aventura da modernidade*. Trad. Carlos Felipe Moises e Ana Maria L. Ioritti: São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 16.

é, pela verticalidade das edificações, seja pelo espaço construído, pela malha de ruas e vias a entrecruzar-se.

Pela forma visível, elas são reconhecidas e o visitante logo conclui estar diante de um fenômeno urbano, distinto da realidade rural. Uma cidade, no entanto, está além de sua estrutura material, nela se estabelecem relações sociais entre classes, entre grupos e pessoas, desenvolvendo práticas de interação e de oposição, comportamentos e hábitos. Essas características ligadas à concentração populacional ligam a cidade a um espaço de pulsação de vida, lugar do homem, construção humana, obra coletiva, impensável como obra individual. Muito além de um espaço físico materializado com suas sociabilidades em constante estado de renovação, existe uma cidade simbólica. A urbe está integrada ao princípio de atribuição de significados ao mundo. Cidade pressupõe formação de um *ethos*¹, o que implica atribuição de valores para tudo que se convencionou chamar de urbano.

A cidade é objeto de produção de imagens e de discursos que se colocam no lugar da materialidade e da sociabilidade. Dessa forma, constitui um fenômeno que se revela pela percepção da sensibilidade, das emoções e dos sentimentos, dos medos e das esperanças individuais e coletivas produzidos pela experiência urbana. A cidade simbólica corresponde a um lugar produzido pelo discurso que é capaz de se apresentar mais real à percepção de seus habitantes do que o próprio referente urbano. Igualmente é uma elaboração imaginária que avalia as práticas sociais, os atores desse espaço visível, permitindo que se enxergue ou aprecie uma realidade tangível.

É por esse processo mental de abordagem que o espaço se transforma em lugar portador de um significado e de uma memória, permitindo considerar uma cidade como metrópole, conforme sua realidade urbana que, desde o seu surgimento, causou uma revolução na vida, no tempo e no espaço. A partir dela, surgiu a ideia de cidadão e de excluído, para expressar as diferenças visíveis e perceptíveis no contexto urbano, originando novas identidades. São esses processos mentais de representação da realidade que permitem inventar o passado e construir o futuro, estabelecer distinção entre o urbano e o rural e classificar ideias e práticas como arcaicas ou modernas.

1 MEYER, Regina Maria Proserpi. *Atributos da metrópole moderna*. Revista São Paulo em perspectiva, São Paulo, v.14, n. 4, p. 3-9, 2000, p. 5.

As cidades são percebidas, como representação (grifo próprio), sobretudo pelas imagens visuais, assim como pelo poder icônico de referência das imagens para identificação do fenômeno urbano. As imagens mentais, arquivadas na memória de cada um, acionadas pelo pensamento, permitem ver o mundo com a força da imaginação.

Muitas metáforas são empregadas ao longo dos estudos sobre a cidade, mas a representação das imagens do universo urbano está relacionada, sobretudo, às metáforas visuais. A escrita sobre esse universo ergue-se segundo sua visibilidade. As expressões denotativas da visão como “dar a ver”, “ver o mundo”; ou os verbos “perceber”, “contemplar”, “enxergar”, “presenciar”, “registrar”, “observar”, “avistar”, “examinar”, “percorrer”, “visitar”, “viajar” mostram o emprego corrente dessas metáforas para referenciar e descrever o fenômeno metropolitano como algo que deva ser apreendido pelo sentido.

Cada cidade pode ser representada de acordo com os exemplos acima, histórias contadas sobre elas, que revelam algo sobre o tempo de sua construção e as razões e as sensibilidades que mobilizam a produção de narrativa. Nesse curioso processo de superposição de tramas e de enredos, as narrativas são dinâmicas e desfazem a suposta imobilidade dos fatos ou relatos. As tramas são imaginadas, as personagens fictícias, mas o universo social e a sensibilidade de uma época se revelam diante do leitor de maneira verossímil, convincente. Uma explicação da realidade, realista ou cifrada, realiza-se em comunhão entre o mundo da escrita e o da leitura.

Contemplar uma cidade pela primeira vez remete a outras tantas conhecidas por nossa experiência concreta ou por meio de outro expediente, pela leitura de livros, atividade que fornece uma profusão de imagens de cidades revividas, visitadas e percorridas no discurso literário, advindas do hábito da leitura, compondo um acervo incontável de cidades em ausência, montadas no imaginário dos leitores.

2.2 Modernização e cultura dividindo novos leitores

O progresso científico, do século XIX, uma verdadeira revolução tecnológica na Europa, na perspectiva do historiador Erik Hobsbawm, representou um período extraordinário, sem precedentes:

Nunca, por exemplo, as exportações inglesas cresceram tão rapidamente que nos primeiros sete anos de 1850. O algodão inglês aumentou sua taxa de

crescimento [...]. Em 1850 e 1860 a taxa duplicou. [...] A exportação de ferro na Bélgica mais que duplicou entre 1851 e 1857. Na Prússia, [...] entre 1853 e 1857 115 companhias similares tinham-se estabelecido. [...] A taxa de lucro do capital do *credit mobilier* de Paris, a companhia financeira que era símbolo da expansão capitalista no período chegou a 50%.¹

A máquina e a iluminação a vapor, a ferrovia, o telégrafo, a fotografia, o cinematógrafo, o jornal e a indústria automatizada correspondem a algumas das principais inovações da modernização implementada na denominada “Era do Capital”, termo empregado por Erik Hobsbawn para designar esse período de grandes transformações científicas e técnicas. Esse processo de modernização, levado a efeito no século, promoveu uma transformação jamais vista no cenário urbano com as construções novas, com os veículos de massa, a comunicação rápida, as avenidas largas, um enorme contingente populacional, a fabricação em série, a massa operária, enfim, novidades excepcionais que inauguraram, no entanto, problemas humanos de dimensões até então impensáveis. Na concepção de Marx,

tiveram acesso à vida forças industriais e científicas de que nenhuma época anterior, na história da humanidade, chegara a suspeitar. De um lado, estamos diante de sintomas de decadência que ultrapassam em muito os horrores dos últimos tempos do Império Romano. Em nossos dias, tudo parece estar impregnado do seu contrário. O maquinário, dotado do maravilhoso poder de amenizar e aperfeiçoar o trabalho humano, só faz, como se observa, sacrificá-lo e sobrecarregá-lo. As mais avançadas fontes de saúde, graças a uma misteriosa distorção, tornaram-se fontes de penúria. As conquistas da arte parecem ter sido conseguidas com a perda do caráter. Na mesma instância em que a humanidade domina a natureza, o homem parece escravizar-se a outros homens ou à sua infâmia.²

1 HOBBSAWM, Eric J. *A era do capital: 1848-1875*. Trad. Luciano Costa Neto. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1977. p. 50-51

2 Idem, *ibidem*, p. 19.

Engels, ao analisar a classe operária, no seu estudo *Situação da classe operária na Inglaterra*, descreve as metrópoles, sua concentração de dois milhões de habitantes, invocando o preço da modernização e o perfil dessa grande massa, novo público potencial dos “tempos modernos” do século XIX:

[...] esses londrinos tiveram de sacrificar a melhor parte de sua humanidade para realizar todos os prodígios da civilização, com que fervilha sua cidade; que centenas de forças, neles adormecidas, permanecem inativas, e foram reprimidas [...]. O próprio tumulto das ruas tem algo de repugnante, algo que revolta a natureza humana.

Essas centenas de milhares de todas as classes e posições não são seres humanos com as mesmas qualidades e aptidões, e com o mesmo interesse em serem felizes? [...] E, no entanto, passam correndo uns pelos outros, como se não tivessem absolutamente nada em comum, nada a ver com os outros [...]¹

A modernização instala-se na metrópole, sobretudo em Londres, engendrando uma nova paisagem urbana composta de formas novas, com a utilização arquitetônica do ferro, do vidro, da iluminação a gás. Já em Paris *bulevares* projetados no plano urbanístico de Haussman substituem as ruas estreitas, expulsando a população mais pobre para espaços distantes do Centro.

A mudança do cenário urbano promove igualmente transformações brutais nas relações humanas. Onde se viam pessoas conhecidas, cumprimentando-se, com tempo para troca de experiências vitais, agora, o distanciamento, um número imenso de pessoas, nenhuma fisionomia amiga, apenas um saldo de profunda solidão no meio de uma multidão de estranhos. Pelas ruas e *bulevares*, não mais se encontra o transeunte, pessoas andando num ritmo frenético, apenas pessoas anônimas, uma multidão quase indistinta.

Em suma, nos *bulevares*, nos bondes, nos trens, nesse cenário moderno produzido para o transporte de massa, inúmeras pessoas são

1 BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Obras escolhidas vol.III. Trad. José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. 3 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 114.

vistas. Seus olhos veem, mas não são acompanhados de palavras, as mãos não tocam ninguém, os sentidos tornam-se independentes, assegurando uma forma estranha de contato com o outro, com predomínio da imagem sobre o som.

Ao conjunto de experiências, peculiar ao homem desse tempo, relativas ao espaço, ao tempo, ao sujeito consigo mesmo e com o outro e todo complexo de mudanças instauradas com a modernização, capaz de transformar tudo que está ao redor, demolir referências e identidades em razão das necessidades científicas e do capital, Baudelaire¹ chamou modernidade. O termo cunhado por Chateaubriand em 1849, no romance *Memorie d'outre Tombe*, é utilizado pelo poeta a fim de “tentar elaborar uma teoria da modernidade, criando, assim, os fundamentos de uma nova estética”.²

A Revolução Industrial, o crescimento demográfico e a consequente transformação urbana de Paris, todo luxo e progresso, provocavam sentimentos diferenciados. Baudelaire se destaca entre o coro de descontentes. A rua se torna local de trabalho do *flâneur* de onde retira suas reflexões e as transforma em material poético. A multidão acompanhada pelo *flâneur* compreende o moderno público composto por amplas camadas sociais, cuja prática da leitura agora se dá de forma habitual.

O tema da multidão torna-se marcante na literatura no século XIX. Assim é que muitos escritores elaboram narrativas direcionando-as a grupos específicos de trabalhadores urbanos, como Vitor Hugo, em *Os miseráveis*. Também Eugène Sue escreve à massa quando produz o folhetim *Os mistérios de Paris*, sucesso extraordinário em 1843, o qual

1 A explosão industrial do século XIX traz uma série de modificações no comportamento da humanidade que se vê então regida por uma idiossincrasia burguesa - cujos valores são voltados prioritariamente para a produção de capital, acima de qualquer ideal humanista. É, pois, mergulhado nesse contexto que se situa o homem de um tempo que se convencionou chamar de modernidade. Um exemplo disso é o poema “A uma passante” que estabeleceu a experiência de choque, pois perpassa pela ideia de frustração, na medida em que o eu-lírico não consegue estabelecer qualquer tipo de relação numa multidão em que não só a mulher, mas todos são passantes. O homem está passeando/flanando na multidão. Porém, ele é um solitário porque consciente de ser um anônimo na multidão – o que caracteriza processo do capitalismo: “A rua em derredor era um ruído incomum,/ Longa, magra, de luto e na dor majestosa,/ Uma mulher passou e com a mão faustosa/ Erguendo, balançando o festão e o debrum”. (Trecho de “A uma passante” fonte: Baudelaire. *As flores do mal*. Trad. Martin Claret. São Paulo, 2006. Poema originalmente publicado em 1861).

2 ABREU E SILVA, Tânia Maria Costa de. *Encontros e desencontros da modernidade*. Niterói, 2003. Dissertação (Mestrado em Letras – Instituto de Letras, Universidade Federal Fluminense. Niterói, 2003. p. 14.

leva seu autor à carreira política - convertido em líder socialista, graças à ação dessa obra. Mas a multidão tem caráter diferente entre Hugo e Baudelaire. Enquanto para o primeiro a multidão entra na poesia como objeto de contemplação, tendo como “modelo o oceano, a quebrar-se contra as rochas, e o pensador que reflete sobre este espetáculo é o verdadeiro investigador da multidão, na qual se perde com o rumor do mar”¹; para o segundo, ainda de acordo com Benjamin, “a multidão comportava os rastros da ‘iniquidade e dos milhares de encontrões’, que sofre o transeunte no tumulto de uma cidade e que só fazem manter tanto mais viva a sua autoconsciência”.²

Como metáfora dos leitores em potencial, a multidão requer atenção redobrada e, de parte do autor, muito cuidado. As relações entre o capital e o trabalho contemplam toda a esfera da produção e a arte, representada aqui pela relação do artista com o público, não foge a essa regra. Desse modo, um bom relacionamento com o público passa a ser a pedra de toque do sucesso ou da indiferença, relação nova entre artista e seu público, atingindo não somente os homens de letras, mas toda a classe artística. O escritor é produtor; o público, seu cliente; o texto, a transição. No Brasil, a modernização manifesta-se parcialmente, sem a devastação cênica semelhante à ocorrida em Paris e Londres, com todo o conjunto de mudanças tecnológicas que afetaram profundamente as relações humanas.

De igual modo, Alfredo Bosi reforça o coro em que se destaca Antonio Candido, ao tentar esboçar um perfil da falta de consciência literária dos públicos disponíveis no Brasil e ao assinalar o caráter de divertimento de nossa literatura. Não obstante, quando acrescenta a participação de um público leitor masculino de literatura, atenua a culpa da leitora mulher pela baixa qualidade da ficção produzida aqui. Público pouco exigente, uma literatura com tradição oralizante, amaneirada, a fim de compensar as dificuldades do meio e tornar-se acessível ao interlocutor auditor e, posteriormente, leitor, ou as duas práticas culturais simultaneamente, enfim, essa é a realidade cultural brasileira. Se, de um lado, a prática da produção textual nos moldes modernos se equipara à realizada nos países mais adiantados, de outro, aqui se propaga uma espécie de antimodernidade ou de uma modernidade às avessas.

1 Idem, *ibidem*, p. 56

2 Idem, *ibidem*, p. 57

Essa tendência era constituída tanto pela relação entre as novidades vindas de fora (sobretudo da França), como pelo lugar que poderia ocupar aqui: uma estrutura pautada, conforme já dito, pela comunhão de ideais políticos e práticas econômicas retrógradas, mormente balizadas pela escravidão negra e pela insidiosa política do favor. Enfim, a vida cotidiana daquele momento se afrancesava: lojas, livrarias, casas de espetáculo, cafês, tudo aquilo que poderia ostentar nomes franceses. Como mostra Helena Heloísa Fava Tornquist em seu livro *As novidades velhas: O teatro de Machado de Assis e a comédia francesa*, o Brasil, enfim “civilizava-se”, perdendo o ar acanhado dos tempos coloniais que se mantivera na primeira fase do Império, fato que escritores como José de Alencar não deixaram de registrar.¹ Na contramão desse cenário, vinham também as ideias liberais burguesas, estrutura batizada por Roberto Schwarz de “as ideias fora do lugar”. Nessa sociedade onde o inconciliável tornara-se possível, o convívio com o favor e a escravidão e o idealismo liberal burguês funciona da seguinte forma:

no campo dos argumentos prevaleciam com facilidade, ou melhor, adotávamos sofregamente os que a burguesia europeia tinha elaborado contra o arbítrio e escravidão; enquanto na prática, geralmente dos próprios debatedores, sustentado pelo latifúndio, **o favor reafirmava sem descanso os sentimentos e as noções em que implica** (grifo próprio). O mesmo se passa no plano das instituições, por exemplo, com burocracia e justiça, que embora regidas pelo clientelismo, proclamavam as formas e teorias do estado burguês moderno.²

O intelectual brasileiro, artista ou escritor, além da convivência com esse mal-estar, ligado à dificuldade de conciliar moralmente as vantagens do progresso e do escravismo e seus correlatos, relaciona-se com outra situação incômoda: uma penúria cultural que, de acordo com Antonio Candido, fazia com que os escritores se voltassem necessariamente para padrões metropolitanos e europeus em geral, formando uma elite de certo modo aristocrática em relação ao homem inculto.

1 TOANOUIST, Helena Heloísa Fava. *As novidades velhas: O teatro de Machado de Assis e a comédia francesa*. São Leopoldo: Ed. Unisinos, 2002, p. 48.

2 SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. 3 ed. São Paulo: Duas Cidades, 1988, p. 17.

Como não havia público local suficiente, ele escrevia como se seu público ideal estivesse na Europa, dissociando-se, assim, muitas vezes, de sua terra. A imitação dos modelos importados em uma cultura dependente, mas ansiosa por marcar sua diferença, é outra constante na produção literária brasileira:

O sentimento de cópia e inadequação do modelo produzido acompanhado ainda hoje está presente nas discussões de teóricos, escritores e artistas pertencentes a uma nação dependente do ponto de vista cultural. A ideia de cultura reflexa ou a assimilação do modelo original tem sido solucionada pela necessidade de produzir um novo texto que afronta o primeiro ou muitas vezes o negue.¹

Uma escrita sobre a outra, um segundo texto sobre o primeiro, uma obra de segunda mão sobre uma de primeira, enfim, essa necessidade de copiar o discurso do outro, de imitá-lo para que o texto de alguma forma seja respeitado por semelhança ou dessemelhança. Uma prática de cópia do original, sendo o original o europeu, e a cultura reflexa, a cópia, a cultura da ex-colônia que se quer simulacro da original. Essa problemática acompanha o escritor brasileiro, pois, para ser respeitado pela crítica, precisa apresentar em sua obra marcas da cultura metropolitana, indicar de alguma forma fontes e influências de autores consagrados pela cultura ocidental, entenda-se a cultura superior exportadora, considerada superior cultural e economicamente à nossa.

Tal questão é amplamente discutida e perseguida já no século XIX e, no século XX, pelos Modernistas, representada pela metáfora antropofágica de Oswald de Andrade, simbolizando a “devoração” da cultura estrangeira, como uma resposta nossa. Essa assimilação inquieta e insubordinada de uma cultura dominada por outra, coube, entre outros, a Erico Verissimo que muito além de uma fragrante sociedade rio-grandense nas décadas de 1930 e 1940, por exemplo, inicia seu processo ético em relação ao padrão adotado pelas elites dirigentes, o drama e a incapacitação de adaptação de muitas pessoas às mudanças socioeconômicas e, sobretudo das relações humanas e afetivas expressas nos comportamentos e experiências que estão a todo o momento em julgamento diante da nova realidade factual: a modernidade.

1 SANTIAGO, Silvano. *Uma literatura nos trópicos*. São Paulo: Perspectiva, 1978, p. 25.

2.3 As personagens e o espaço urbano

Desde *Clarissa*, os romances de Erico Verissimo oferecem ao leitor histórias em que o mundo representado se entrelaça à vivência urbana. As personagens testemunham o processo de industrialização da década de 1930 a 1940 e de crescente deslocamento da população do campo para a cidade. O êxodo provocado pela crescente concentração da propriedade territorial e o forte apelo das cidades industriais – centros consumidores de mão-de-obra barata e de oferta de mercadorias – e o aumento vegetativo da população mundial constituem algumas das razões do aumento dos centros urbanos.

O escritor dialoga com a modernidade. Ao escrever sobre a vida de uma cidade em processo de urbanização, o autor cria uma representação da modernização da sociedade brasileira e da constituição da grande cidade industrial. Partindo de Porto Alegre, aventura-se na tarefa de dialogar com o leitor e criar planos para o entendimento geral, valendo-se de sua experiência pessoal de Cruz Alta e de Porto Alegre, no momento em que se delinea a supremacia da população urbana sobre a rural.

Sabe-se que as sociedades industriais se organizam em torno do novo, do moderno, do futuro, da racionalidade, do conforto, da rapidez, enfim, da noção de progresso. Produzem as cidades, o espírito urbano e a ideia de que tudo o que foge à lógica do progresso deve ser substituído. Desejar a mudança e o progresso, porém, não é suficiente para excluir as imagens tradicionais. Delas, também, os homens retiram os suportes para a organização do cotidiano.¹

No mundo representado em todos os romances dessa fase há uma clara preocupação do autor em retratar a desagregação econômica fundada no latifúndio rural e o avanço de novos grupos econômicos formados por comerciantes, funcionários públicos e profissionais liberais. No cenário entre a cidade de Jacarecanga e a capital Porto Alegre é que circula a personagem Clarissa. Para Maria da Glória Bordini, Porto Alegre é

1 ZILBERMAN, Regina. A literatura no Rio Grande do Sul. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1980. Regina Zilberman afirma que a nova composição social da década de trinta (crescimento das cidades, industrialização, fortalecimento da burguesia e do proletariado) motivou igualmente o aparecimento de novelas com temas urbanos. “Em decorrência disto, o surgimento do romance urbano acompanha o processo por que passa a narrativa regionalista de seu tempo: focaliza de modo renovador o cenário social não porque introduz Porto Alegre na literatura, mas principalmente porque desvela as contradições existentes questionando seu funcionamento. E, através dos romances de Erico Verissimo, Dyonélio Machado, de Souza Junior ou Reynaldo Moura a literatura no Rio Grande do Sul afina-se ao desdobramento da prosa nacional, acompanhando sua trajetória rumo à investigação ao lugar do homem na coletividade e estrutura econômica.” p. 74-5.

[...] reconhecidamente a capital de um Rio Grande do Sul agrário, em decadência, que produz, como classe dominante, negociantes, citadinos em lugar de caudilhos, uma burguesia em ambiciosa ascensão, que ignora os dramas e sonhos de seus empregados e vê os costumes tradicionais do campo, em estágio de desagregação, sendo substituídos por valores importados de grandes metrópoles. Também sua Jacarecanga [...] mostra esse processo de progressivo aburguesamento, dando ensejo à eclosão da luta de classes, representada pelo choque dos trabalhadores imigrantes europeus com os antigos capitalistas rurais de origem portuguesa.¹

O cenário do mundo urbano ou espaço nascente é representado ou se faz presente nos romances de Erico Verissimo através de estruturas narrativas distintas. Para o crítico Antonio Dimas, “[...] Entre as várias armadilhas virtuais de um texto, o espaço pode alcançar estatuto tão importante quanto os outros componentes da narrativa, tais como foco narrativo, personagem, tempo, estrutura etc.”² Assim, o estudo do espaço na literatura, de maneira geral, revela que diversos aspectos que permeiam a ação das personagens podem ser interpretados a partir desse marcador.

Um exemplo disso é o bairro Moinhos de Vento, que corresponde a uma das áreas fundamentais da cidade tal como se encontra representada em *Caminhos cruzados*, servindo para o romancista como o cenário das residências dos ricos. No eixo leste da cidade, ficavam as chácaras e a oeste, o antigo burgo açoriano cujo Portão, situado onde hoje passa o Viaduto Loureiro da Silva, separava-o da zona rural – Erico utilizou essa área como espaço fundamental em seus romances.

A parte norte da Duque de Caxias, naquela época e agora, designava o centro e serviu para o escritor, tal como na cidade real, representar o lugar para onde toda vida convergia: administração, comércio, bancos.

Ao sul do espigão da Duque, correspondendo à outra metade do antigo burgo, Erico situou a Travessa das Acácias, nome fictício e que serviu como uma espécie de síntese de várias áreas suburbanas da cidade:

1 BORDINI, Maria da Glória. *O romance inconformado de Erico Verissimo*. In: *Gratidão de ser: homenagem ao Irmão Elvo Clemente*. Porto Alegre: Edipucrs, 1994, p. 85.

2 DIMAS, Antônio. *Espaço e romance*. São Paulo: Ática, 1985, p. 5.

De fato, esta técnica de abordagem do real está presente na própria ordenação da matéria onde a narrativa é conduzida sob um processo de redução de tempo e espaço. Toda ação transcorre no curto período relativamente restrito que passa da Travessa das Acácias para os ambientes mais sofisticados dos salões burgueses (eventualmente também alcovas), a fim de acentuar a oposição radical que está na origem da intriga – há os que estão por cima, exercendo o controle da engrenagem; há os que estão por baixo e são por ela triturados. Daí por que é possível perceber a divisão das personagens em grupamentos perfeitamente definidos.¹

No romance *Clarissa*, dividido em trinta pequenos capítulos desenvolvidos em duzentas e cinco páginas, as vidas se cruzam todas na pensão de D. Eufрасina. Não há, porém, praticamente, nenhuma alteração no ritmo da narrativa de um capítulo para outro, ou seja, não há aumento ou diminuição de tensão entre as cenas. A narrativa escrita no presente se passa na pensão da tia de Clarissa, D. Eufрасina, mulher solidária e trabalhadora que mora num centro urbano distante do interior onde vivem os pais da protagonista. É nesse espaço que o narrador situa a personagem e apresenta, inicialmente, uma menina ainda encantada com a infância e que, aos poucos, descobre a si mesma e ao mundo circundante.

Cabe lembrar que há diferença entre o espaço do romance e a ambientação da ação. Ao discutir esse elemento a partir de estudo de Osman Lins, Antonio Dimas afirma que o espaço como marcador narrativo é aquele que faz referência a dados da realidade; quando utiliza o termo ambientação/ambiente refere-se aos significados simbólicos que podem ser estabelecidos a partir dos filtros de cada texto.² Concordando com esse crítico, Cândida Vilares Gancho afirma que “o termo *espaço*, de um modo geral, só dá conta do lugar físico onde ocorrem os fatos da história; para designar um ‘lugar’ psicológico, social, econômico etc, empregamos o termo *ambiente*”.³

1 CHAVES, Flávio Loureiro. *Realismo e sociedade*. Porto Alegre: Globo, 1976, p. 18.

2 DIMAS, op, cit, 1985.

3 GANCHO, Cândida Vilares. *Como analisar narrativas*. 9. ed. São Paulo: Ática, 2006, p. 27.

Santos e Oliveira, em estudo teórico, abordam o conceito de espaço a partir da perspectiva determinista – que concebe apenas os componentes físicos – e a psicológico-social, na qual os espaços referem-se aos lugares sociais representados e/ou à configuração de cenários íntimos das mentes das personagens, embora aconselhem não reduzir o espaço a essas duas perspectivas (uma, determinista: outra, psicológica e social) que, por vezes, funcionam como camisas-de-força, inflexibilizando, portanto, um maior aproveitamento do termo, uma vez que ambas as perspectivas podem estar imbricadas ou até mesmo se configurarem como inseparáveis.¹

A historiadora Sandra Pesavento registra o crescimento urbano de Porto Alegre que, de pequeno burgo de origem luso-açoriana, torna-se a capital administrativa do Estado do Rio Grande do Sul. O expressivo crescimento da cidade decorrerá do desenvolvimento comercial de seu porto e da chegada de migrantes e negros libertos a partir do fim da escravidão. Em seu traço original, a cidade fora projetada para que suas ruas fossem paralelas ao rio Guaíba.

No entanto, no início do século XX, várias vias já cortavam, perpendicularmente ou obliquamente, as principais ruas, contribuindo para um crescimento urbano desordenado. Surgem, assim, os chamados “becos” que, mal vistos pela elite da época, ocupavam áreas “nobres” do centro da cidade. Como condição primordial para a revitalização e modernização do centro urbano, houve a destruição desses “becos” e, com isso, o deslocamento dessa população mais pobre era prioridade para as autoridades da época:

Na contramão das intervenções urbanas, os “becos” era o espaço da contraordem. A sua destruição se impunha, para a modernização do espaço urbano, com que se eliminaram as socialidades indesejadas. Símbolos do atraso, os “becos” seriam o alvo de um discurso ao mesmo tempo técnico, higienista, estético e moralista que visava varrer os pobres do centro da cidade e que passa a se veicular com força após a República, na última década do século.²

1 SANTOS, Luiz Alberto Brandão; OLIVEIRA, Silvana Pessoa de. *Sujeito, tempo e espaço ficcionais*: Introdução à teoria da literatura. São Paulo: Martins Fontes, 2001. (Texto e Linguagem), p. 81.

2 PESAVENTO, Sandra. Lugares malditos: a cidade do “outro” no Sul brasileiro (Porto Alegre, passagem do século XIX para o século XX) In: Revista Brasileira de História. Vol 19. n. 37, São Paulo, 1999. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo>

Como registra Charles Monteiro¹, foi sob a administração de Otávio Rocha (1924-1928) que ocorreu o primeiro processo concentrado de modernização urbana, com abertura das primeiras avenidas largas, pavimentadas, arborizadas e iluminadas, a exemplo da Avenida Borges de Medeiros e Júlio de Castilhos.

É por ordem dele, do também intitulado pelos jornais da época como o “remodelador da cidade”, que, no centro da cidade, as habitações populares são destruídas para darem lugar a novos edifícios. Junto a esse processo, há uma campanha adotada por ele que é a de “saneamento moral”, a qual combatia a prostituição, o alcoolismo, o jogo e a “desordem” dos cortiços e pensões.

O espaço romanesco pode ser apreendido de acordo com duas grandes entradas: suas relações com o espaço “real” e suas funções no interior do texto. Na relação entre espaço ficcional e espaço real, o autor questiona o teor de “realidade” da representação do espaço, chegando a afirmar que “o efeito de real está mais ligado à representação textual do espaço do que a sua realidade”², podendo assim chegar a descrever o surreal de forma real. Já em relação às funções, o mesmo autor ressalta que são múltiplas, podendo o espaço ser amplo ou reduzido, urbano ou rural, passado ou presente, de forma que esses lugares se organizam, formam sistemas e produzem sentido.

Dessa maneira, além de Clarissa, há personagens secundárias que também fazem parte desse universo ou ambiente diversificado explorado pelo escritor, tais como: dentro do ambiente da pensão, são revelados tipos humanos como Levinsky – judeu estudioso e defensor de suas origens; Gamaliel – prático de farmácia, evangélico com fortes convicções religiosas; Major Pombo – militar aposentado e solitário; Nestor – jovem alegre e conquistador; Barata – comerciante casado e trabalhador; Ondina – esposa infiel; Zezé – estudante de medicina, sem vocação para o ofício; Belmira – mulata debochada que trabalha na pensão; Belinha – jovem mais madura que deseja casar-se; Couto – desempregado acomodado; Amaro – músico sem sucesso, calado, solitário, introspectivo.

Todas essas personagens circulam o cenário da Praça Matriz, local do Palácio do Governo e da Catedral Metropolitana (por onde a

1 MONTEIRO, Charles. A Porto Alegre de Erico Veríssimo. In: Revista Ciências e Letras. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo>.

2 REUTER, Yves. *Introdução à análise do romance*. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 58.

protagonista – Clarissa – transita saindo da pensão em direção à escola onde estuda). Clarissa não se impressiona com as representações de poder religioso e político que emanam de tais cenários, mas, sim, com a natureza manifestada ao redor deste espaço¹:

Na praça, os jacarandás estão cobertos de flores roxas. Lá em cima, no topo no monumento, a imagem da República – uma mulher que tem na mão uma bandeira – fásca de sol, recortando o seu perfil de ouro falso contra o azul puro do céu. Há pelos caminhos de pedra miúda, sombras móveis e crivos luminosos.²

A cada perfil humano traçado, Erico Verissimo mostra a diversidade de valores morais que circulam na sociedade através da cidade e seus ambientes. Se, por um lado, o adultério cometido por Ondina e Nestor, algo que para eles era “normal”, a ponto de Nestor e Barata (esposo de Ondina) serem amigos, para Clarissa ele devia ser evitado. A descoberta de Clarissa deixa-a transtornada, fazendo-a imaginar mil e uma coisas e mesmo se sentir culpada por um erro que não cometeu, apenas testemunhou:

Clarissa encaminha-se para o quarto. Fecha a porta devagarinho e atira-se na cama. [...] e rompe a chorar desatadamente. Ardem-lhe os olhos e o rosto, treme-lhe o corpo.³

A situação social é enfocada quando o autor coloca o leitor em lugares diferentes: de um lado, a casa pobre de Dona Tatá, e do outro, a casa rica. Vivências opostas, mundos distantes que deveriam se aproximar através da solidariedade. Só a solidariedade é capaz de salvar uma sociedade em crise:

Não vê que o moço chegou há pouco do Rio, onde estava estudando. Foi ele quem atendeu o menino. Fez o que pôde. Mas ninguém vence o destino. O Tônico morreu e o doutor ficou com pena desta miséria [...]. É rico, resolveu fazer todas as despesas...⁴

1 Consciente das características simplificadoras de seus romances, em *Caminhos Cruzados* o escritor relewa que “é uma espécie de mural pintado com pistola automática e não uma tela trabalhada com pincéis de miniaturista” Prefácio de *Caminhos Cruzados*.

2 VERISSIMO, Erico. *Clarissa*. Prefácio do autor. São Paulo: Companhia das Letras, 2005, p. 11.

3 Idem, 2005, p. 125.

4 Idem, 2005, p. 159-160.

Minha filha, fique aqui enquanto eu vou ver a D. Tatá. Clarissa fez um gesto afirmativo. D. Zina desaparece na penumbra dum quarto.¹

O narrador acena com a união de “classes sociais” com cada um dispondo o que tem: um, dinheiro, outro, apoio e trabalho. Ele apresenta uma sociedade plural com vidas que se cruzam, juntam forças em torno de um bem comum, contribuindo para o enriquecimento da cidadania, destacando-se, assim, o cotidiano da cidade grande, com seus conflitos de valores morais, espirituais e sociais, como afirmou Erico Veríssimo: “encarna o cotidiano simples numa cidade tranquila e provinciana, a ponto de a narrativa se pretender sinônimo de vida”².

As transformações urbanas passaram a considerar a cidade um objeto de estudo a partir do século XIX, concebendo-a como “questão” e como “memória”, em que emergem as tensões e os comportamentos urbanos. A cidade é também documento e se apresenta pela materialidade urbanística, que, na ordem do discurso, defere-se como grande texto a ser lido, decifrado. Para Maria Izilda dos Santos de Mattos, “sob a cidade descortinam-se, além da cidade real, empírica, cidades análogas, invisíveis, tecida de memórias do passado, recolhidas ao longo da experiência humana”³.

Do ponto de vista discursivo, a cidade, na visão de Eni Puccineli Orlandi⁴, é um espaço simbólico que tem sua materialidade e que produz sua significância. Ela dá forma a um conjunto de gestos de interpretações específicas que constituem o urbano, cujo discurso realiza-se no confronto entre o simbólico e o político.

Para a autora, a cidade é definida como um acontecimento social que se situa na modernidade e funciona como um espaço imaginário sem exterioridade, ou seja, tudo que não é cidade, o não-urbano (campo), também é significado por ela pela cidade. Para distinguir a cidade e o urbano, ela faz funcionar as noções de organização e ordem. O urbano se liga à organização do ponto de vista administrativo, diretivo e, ao

1 Idem, 2005, p. 158-159.

2 MOISÉS, Massaud. *A literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1973, p. 234.

3 MATTOS, Maria Izilda dos Santos de. *Cotidiano e cultura: história, cidade e trabalho*. Bauru – SP: EDUSC, 2002, p. 35.

4 ORLANDI, Eni Puccineli. *No limiar da cidade*. Revista Rua. (número especial, p. 8-19), Unicamp, 1999, p. 8.

imaginário, como arranjo das unidades. A ordem é do domínio do simbólico, ou seja, “a relação com o real da história (a sistematização do sujeito e a sua relação com o equívoco), a articulação necessária e contraditória entre a estrutura e o acontecimento.”¹

O discurso urbano é então a organização da cidade em discurso e o silenciamento do real desse espaço. Trata-se do:

[...] discurso constituído a partir da sobreposição do conhecimento urbano sobre a própria realidade da cidade. Nessa indistinção, aquilo que seria realidade urbana é substituída pelas categorias do saber urbano, seja em sua forma erudita (discurso do urbanista), seja no modo do senso comum em que este discurso é incorporado pela política, pelo administrador, pela “comunidade” convertendo sentidos no imaginário urbano.²

Diante disso, a autora discute a constituição do discurso urbano e as posições-sujeito do habitante da cidade e conclui que o mecanismo discursivo, constitutivo desse discurso, é o das projeções imaginárias, ou de antecipação. Por elas, o sujeito coloca-se no lugar do outro e, desse lugar, “ouve” suas palavras, antecipando-se ao sentido que elas já produzem. Michel Pêcheux mostrava que as projeções imaginárias não ocorrem sem transformações nem sem deslocamentos. A passagem da posição de sujeito falante para a posição apresentada no discurso pelo falante para a posição representada no discurso pelo interlocutor decorre da reversibilidade do sujeito.³

Nesse funcionamento, a cidade se constitui de um aglomerado de instituições, que formam “o seu tecido”, à medida que estas trabalham em torno do que é legítimo e também do que não é no espaço urbano, atuando como um lugar da coerção.

Em relação à narratividade, Eni Orlandi afirma que ela se realiza na textualidade, por uma forma de narrativa em que o sentido advém da história e do modo como a cidade é dita. Assim,

1 ORLANDI, Eni Puccineli. (org). *Cidade atravessada: os sentidos públicos no espaço urbano*. Campinas – SP: Pontes, 2001, p. 13.

2 ORLANDI, Eni Pucceli. *Cidade dos sentidos*. Campinas – SP: Pontes, 2004, p. 68.

3 PÊCHEUX, Michel. *Semântica e acontecimento: uma crítica afirmação do óbvio*. Trad. Eni Orlandi [et. al] 3. ed. Campinas, SP: Editora Unicamp, 1997.

a cidade não tem um narrador, um seu contador de histórias (como o cego nordestino, o violeiro, o velho indígena etc.) A narratividade urbana tem vários pontos de materialização. Moventes. Fulgurações. Materialidade dispersa. E é nas relações que podemos compreender esses seus sentidos.¹

É pelo discurso que a cidade se significa e os sujeitos que a habitam reafirmam o seu pertencimento ao espaço pelas filiações identitárias que os inscrevem em redes de memória.

É pelo discurso aparentemente homogêneo e linear que a realidade imaginária da cidade liga o espaço urbano aos sujeitos no movimento descontínuo da história e pela sua relação com o real. Nesse trabalho, define-se a cidade como um grande texto que se constitui e se deixa constituir numa ordem que, de um lado, é própria dela, e, de outro, caracteriza-se pela sua ligação com os cidadãos que a habitam e a constituem. Nessa perspectiva, o espaço urbano e os seus habitantes são inseparáveis: um não existe sem o outro.

Dessa maneira, em textos como os dos romances urbanos de Erico Verissimo, suas personagens se aproximam mais da relação “sujeitos da cidade” do que ele mesmo, enquanto sujeito imaginário. Segundo Mircea Eliade, “o mito garante ao homem que o que ele se prepara para fazer já foi feito, e ajuda-o a eliminar as dúvidas que poderia conceber quanto ao resultado de seu empreendimento”.² É o que ocorre em relação a Erico Verissimo, que habita o discurso da cidade e que, apesar de não ser um mito, aproxima-se dele. O sentido veiculado pelos discursos em torno do seu nome e de suas obras é dado como natural, conhecido pelos sujeitos da formação social, porque se ancora nos valores que se formam no espaço urbano.

Assim, no caso da temática burguesa, em *Caminhos cruzados*, por exemplo, a estratégia de entrecruzar diversas histórias não parece ser uma opção aleatória do romancista, mas, sim, um recurso para percorrer universos sociais distintos, buscando apreender a realidade de diferentes classes sociais dentro do espaço urbano produzido por ele. Embora a maioria das personagens seja composta por trabalhadores pertencentes às camadas médias urbanas, outros segmentos sociais são também retratados, a exemplo do universo burguês e das camadas populares.

1 Idem, *ibidem*, 2004, p. 31.

2 ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. São Paulo: Perspectiva, 2000, p. 125.

Representado na rua do subúrbio de Porto Alegre, chamada Travessa das Acácias, onde a maioria das personagens reside, o romance com quase trezentas páginas se divide em capítulos que remetem aos dias da semana (de sábado até quarta-feira) – iniciado e terminado com as reflexões de uma personagem chamada professor Clarimundo.

É possível postular que Erico ao criar essa personagem tenha se inspirado no poema drumondiano *Poema das sete faces*, embora neste poema Drummond tenha utilizado uma linguagem um tanto irônica – mas que também é publicado em 1930, do livro *Alguma Poesia*, onde ele descreve um indivíduo deslocado, cujo próprio universo lhe parece superior à realidade:

Mundo mundo vasto mundo
Se eu me chamasse Raimundo
Seria uma rima, não seria uma solução
Mundo mundo vasto mundo
Mais vasto é o meu coração¹

Assim, em razão de sua sabedoria, torna-se observador privilegiado do mundo em que habita:

Agora que despertou e as paisagens espirituais se fanaram, Clarimundo não tem outro remédio no momento senão tomar conhecimento das coisas que estão sob os seus olhos. E como a realidade lhe é incômoda, ele se vinga da realidade, depreciando-a. A vida é chata e igual. Não tem as harmonias, os encantos e as surpresas da matemática. Aquela casa ali na frente, por exemplo, é uma obra inapagável da chatice da vida. A fachada? Invariavelmente amarela nua, irremediavelmente feia. As criaturas que habitam a casa? Sempre as mesmas.²

Clarimundo, apesar de sua formação intelectual, é incapaz de compreender a rede de relações que compõem a sociedade à qual pertence – os dramas humanos (individuais ou coletivos), as relações de trabalho, as relações familiares, os projetos e anseios das pessoas das quais poderiam compor a narrativa do livro que ele quer tanto escrever.

1 GLEDSON, Jhon. *Poesia e poética de Carlos Drummond de Andrade*. São Paulo: Duas cidades, 1987, p. 57-88.

2 VERISSIMO, Erico. *Caminhos cruzados*. São Paulo: Globo, 1995, p. 298.

A vida, prezado leitor é uma sucessão de acontecimentos monótonos, repetidos sem imprevisto... Repito, a vida é monótona. Queres um exemplo frisante, vivido, observado, verificado? Ei-lo, leitor amigo: Moro numa rua suburbana cujo ponto culminante é a janela do meu quarto. E o que velo do meu posto de observador céptico? O mesmo ramerrão cotidiano, os mesmos quadros monótonos. [...] Nenhum acontecimento romântico quebra a calma desta rua e de seus habitantes. Onde os dramas de que falam os romancistas. Onde as angústias que contam os poetas?¹

Além do professor, encontram-se outras personagens, tais como: Honorato Madeira, marido de Virgínia e pai de Noel; Noel, 22 anos, gosta de lembrar a infância e a companhia da negra Angélica (empregada) e é estudante de Direito; Fernanda, amiga de Noel (protagonista do livro), uma pessoa trabalhadora e que ajuda em casa depois da morte do pai; Salustiano; Rosa, dorme com várias mulheres, entre elas Cacilda; Cacilda, mulher fácil e que sai com vários homens; Chinita, pensa em Salustiano e é filha do Cel. José Maria Pedrosa e Maria Luisa; a mãe de Fernanda, uma mulher extremamente pessimista, sempre acha que as coisas só podem piorar e nunca melhorar; D. Eudóxia; Pedrinho, irmão de Fernanda, que não quer saber muito de trabalhar; João Benévolo, marido de D. Laurentina, um homem fraco e dominado pela mulher, tem um filho chamado Napoleão, que está muito doente; Laurentina, fica cobrando do marido para ele procurar emprego, pois está desempregado há seis meses; D. Dodó; Doralice Leitão Leiria, esposa de Teotônio Leitão Leiria, que veio fazer caridade com a finalidade de ter um lugar no céu; Vera, amiga de Chinita, mas no fundo sente uma atração sexual por ela – uma relação de homossexualidade que se esboça.

Essas personagens vivem o universo da classe média urbana da cidade, onde residem e são observadas pelo narrador ao longo do romance. Chama a atenção, por exemplo, a família de Zé Pedrosa, pois esse núcleo de personagens tem origem em uma cidade pequena do interior (Jacarecanga), onde tinham um pequeno estabelecimento comercial. Ao serem premiados pela loteria, ascenderam à nova condição de burgueses enriquecidos. Pedrosa tem a satisfação individual de se comparar a um antigo amigo de sua cidade natal que agora tem situação inferior a sua:

1 *Idem*, *ibidem*, p. 298.

Olhando agora para o teto, o coronel pensa mais uma vez na grande coisa que é ter dinheiro. Lembra-se da vida antiga. Larga o toco de cigarro e pensa: eu só queria era ver o cara do Madruga. O Madruga, magro, asmático, palito na boca, contrariador, implicante.¹

A satisfação do poder é intensa não só nessa passagem, mas é algo recorrente ao longo do romance, demonstrando o sentimento de competitividade entre os indivíduos, típico da ideologia burguesa. Além dessa forte influência, tem-se a observação da cidade, através das futilidades da modernidade, trazida sob o ponto de vista da personagem. Por exemplo:

Na galeria, Teotônio detém-se e baixa o olhar para o salão grande da loja. Longas, longas prateleiras de vidro, mostradores faiscantes com frascos coloridos – Guerlain, Coty, Myrurgia, Lubin, Caron – sedas, roupas feitas, gravatas, colarinhos. O pavimento é de ladrilho colorido. Burburinho, mulheres de vestidos de muitas cores, confusão de vozes. Os caixeiros passam apressados dum lado para outro. Um pretinho vestido de groom (ideia de D. Dodó) passa sobraçando caixas brancas e compridas. A registradora da caixa tilinta, a gaveta salta.²

Como se vê, em *Caminhos cruzados*, o núcleo de trabalhadores urbanos, oriundo das camadas médias, compõe um conjunto de personagens bastante diversos, pouco homogêneo, cujas histórias, embora se cruzem ou entrecruzem, não conduzem para laços de amizade, de identificação, ajuda ou solidariedade. Esse romance evidencia várias experiências, as quais remetem a um grupo que não se percebe como tal, com objetivos e anseios em comum, pois, em sua grande maioria, agem de modo individualista.

Em *Música ao longe*, o universo narrado constrói-se em vinte e cinco capítulos: duzentas e oitenta e duas páginas que se sucedem conforme as ações vão ocorrendo. No decorrer da história, a protagonista escreve sistematicamente em seu diário, fazendo com que a voz interior se manifeste mais livremente: a, agora, mulher Clarissa, que, além do

1 Idem, *ibidem*, 1995, p. 149.

2 Idem, *ibidem*, 1995, p. 65.

diário, também faz incursões ao passado, relembra episódios da infância (Jacarecanga) e de seu grupo familiar.

Em alguns momentos, o narrador onisciente se manifesta dando conta de tudo o que acontece no casarão dos Albuquerque. O tempo transita entre o passado e o presente e essa alternância é responsável por esclarecer com mais profundidade o processo de declínio vivido por essa família, bem como o segmento social representado por ela – a velha oligarquia rural. A descrição do casarão dos Albuquerque retrata o poder de uma classe social que, aos poucos, foi perdendo espaço para os imigrantes europeus (que foram ganhando espaço, fazendo negócios na cidade, deixando os latifundiários na falência) e a modernidade que batia à porta. Essa decadência se evidencia pelos irmãos João de Deus, pois eram pessoas sem profissão, sem família e entregues ao vício do álcool e da droga. Pode-se notar essa transformação na seguinte passagem:

João de Deus olha e recorda [...] Quando Vittorio Gamba chegou da Itália com uma trouxa de roupa, a mulher e um filho pequeno, os Albuquerque eram donos de quase todas as casas do quarteirão. Em Jacarecanga se dizia: “Vou para o lado dos Albuquerque” “Vim das bandas dos Albuquerque”. Pois bem. O velho Olivério morreu. O tempo passou. Os negócios pioraram. A herança não era o que se esperava. Com o correr dos anos os herdeiros foram hipotecando as casas. Venciam-se as hipotecas, não havia dinheiro para resgatá-las. As propriedades, então, iam passando para as mãos dos Gambas, que prosperavam.¹

Quanto às demais personagens, apresentam-se: Clarissa, agora adulta e professora, teme a passagem do tempo, a velhice, sentindo saudade de sua juventude; D. Zezé, uma velhinha que vive voltada para o passado; Cleonice e Pio, noivos há doze anos; Seu Leocádio, o velhote dos mistérios, dono do único telescópio que existe em Jacarecanga, charadista, poeta, músico e entendido em almanaques; Vasco, primo de Clarissa, desempregado, revoltado por ter sido abandonado pelos pais, odiava o pai de Clarissa, João de Deus – sofreu, de alguma forma, com o crescente processo de urbanização.

1 VERISSIMO, Erico. *Musica ao longe*. São Paulo: Globo, 1956, p. 43-44.

São todas vítimas da pobreza, da falta de saúde, de emprego, de perspectivas e da perda de suas referências morais. Nessa obra, Clarissa, com mais maturidade e menos ingênua (em relação ao primeiro romance), já percebia essas mazelas sociais: “eu pensava: o mundo está errado. Todos deviam ter dinheiro. Não devia existir gente rica e gente pobre. Mas a verdade é que existia mesmo. E se os ricos distribuíssem o dinheiro com os pobres?”¹. Enquanto, no primeiro romance, Clarissa acreditava no príncipe encantado, agora se desilude, separando poesia da realidade. Nesse processo, ela é ajudada por Vasco, que mesmo admitindo que, às vezes, pode sentir uma certa saudade do passado, está a favor das mudanças:

Temos obrigação de fazer alguma coisa. Essa história de viver sesteando e sonhando com as glórias do passado não pega mais. É preciso trabalhar. Teu pai, por exemplo, não compreende a vida a não ser dentro duma estância grande, muito campo, com capões, pasto, lagoas, numa estância grande onde possa galopar à vontade [...]²

Vasco se coloca contra os Albuquerque e a favor do capitalismo dos Gambas. É uma nova sociedade capitalista e urbana, propiciada pela Revolução de 30 e suas sequelas, isto é, não é mais a sociedade rural da aristocracia latifundiária gaúcha. Ao longo da narrativa, Clarissa vivencia pequenas experiências pessoais que vão construindo uma relação diferenciada com Vasco. Em seu diário, a jovem menina relata momentos de angústia e também de felicidade que experimenta durante o processo de descoberta de seus sentimentos pelo rapaz. Com esses relatos é que o autor constrói uma exata ideia de relacionamento existente entre Clarissa e Vasco, desde a infância até o momento presente, bem como a forma como se deu o processo de declínio econômico da oligarquia à qual se fez referência acima. É o que se vê nesta passagem:

E Clarissa sente que vão cair no assunto que as mulheres temem: negócios. Papai deu a estância, com gado e tudo. Está quase sem nada. Agora só lhe resta aquele casarão, onde já não há mais ale-

1 Idem, *ibidem*, p. 63.

2 Idem, *ibidem*, p. 145.

gria. Antigamente todos riam e conversavam à hora das refeições. Agora não. Desânimo e tristeza. Só se fala em economia: gastar menos açúcar, comprar menos verdura, consumir menos luz...¹

Para o escritor, a publicação de *Música ao longe*, em 1935, significava, dentre outras coisas, a estilização de sua cidade natal:

nesse mesmo ano publicou-se *Música ao longe*, novela em que torna a parecer Clarissa, dessa vez de volta à sua Jacarecanga que, de certo modo, é uma estilização caricatural de Cruz Alta. Creio que a estória de como e por que escrevi esse livro merece ser contada.² –

E, então, Erico Verissimo escreveu o livro como sugestão do amigo Dyonélio Machado e participou de um concurso nacional recebendo o prêmio com mais três concorrentes.

O romance *Um lugar ao sol*, dividido em quatorze capítulos e quase quatrocentas e doze páginas, tem estrutura linear e em cada um desses capítulos mostra-se o cotidiano da vida de duas famílias (a de Clarissa e Vasco; e a de Fernanda e Noel). A história inicia em Jacarecanga, com a morte de João de Deus, e logo a seguir passa a ser narrada em Porto Alegre. Eles deixam a pequena cidade, pois já não há mais perspectiva de futuro para os jovens Vasco e Clarissa no interior. Na capital, conhecem Fernanda e Noel, com os quais passam a conviver como amigos e vizinhos. O processo de aburguesamento vivido no Brasil nos anos 1930 é o tema central dessa narrativa.

Da mesma forma, é mostrado que o Rio Grande do Sul, fundado no grande latifúndio rural e nos costumes tradicionais, cedia espaço para as novas classes sociais que emergiam do capitalismo burguês no Brasil. Além disso, o tema principal dessa novela era a juventude que buscava um espaço, **um lugar ao sol** (grifo próprio), como reflete o escritor:

1 Idem, *ibidem*, p. 20-21.

2 VERISSIMO, Erico. *Solo de Clarineta*: memórias. Vol. 1. Rio de Janeiro: Globo, 1987, p. 259. Escrito em apenas vinte dias para concorrer ao prêmio Machado de Assis, que ganhou junto ao romance *Os ratos*, de Dyonélio Machado, *Marafá*, de Marques Rebello, e *Totônio Pacheco*, de João Alphonsus, *Música ao longe* é uma prova não só do amplo talento de prosador de Erico Verissimo, como de sua atenção para as transformações porque passava o país.

Um lugar ao sol, cujo tema – gente moça que luta pela sobrevivência – refletia as apreensões e dificuldades de nossa própria vida, embora o elemento autobiográfico nesse livro seja muito tênue, transfigurado a ponto de se tornar irreconhecível ou – quem sabe – ausente.¹

É interessante notar que, em contraste com os outros romances, neste não se tem a técnica do *flashback*, pois a passagem do tempo é demarcada pelas estações e meses do ano, isto é, um tempo que decorre normalmente. Sabe-se que suas descrições eram tão perfeitas e reais que atuavam como tela, como ele mesmo comentou em *Solo de Clarineta*: “Se o pintor e o poeta frustrados que coexistem em mim com o romancista se haviam comprazido, na feitura de Clarissa, o caricaturista e o satirista tiveram seu dia de festa em *Caminhos cruzados*”.²

É o que se nota em algumas passagens: não somente aquilo que ele via, mas o sentido e a perspectiva que se gerava, como se pudesse dar vida aos sons, às cores, enfim, a cada detalhe:

Pessegueiros floridos! Vento perfumado! Aquele arrepio no ar que cheirava a pólen e seiva. Amaro acordou muito cedo e sentiu uma saudade enorme de Clarissa. Vestiu-se às pressas, alvorotado, e foi até a praça onde costumava antigamente ir esperá-la todas as manhãs. Viu-a fresca e corada e teve a intuição de que ela agora estava mais feliz. Mas como achou distante... Voltou para casa, melancólico. As árvores e os jardins refluíam. Já não restava o mais leve vestígio do inverno cinzento. O céu era dum azul novo e parelho. Só para ele não havia mais primavera. Sentia-se como que envenenado.³

Além desses dois núcleos familiares da narrativa, há outras personagens, tais como: Álvaro, pai de Vasco, pintor italiano, que abandona a família em Jacarecanga e viaja pelo mundo, reaparecendo mais tarde em Porto Alegre; Amaro, bancário desempregado, professor de piano, hós-

1 Idem, *ibidem*, p. 262.

2 Idem, *ibidem*, p. 255-256

3 VERISSIMO, Erico. *Um lugar ao sol*. São Paulo: Globo, 2000, p. 403.

pede da pensão de D. Zina e, mais tarde, de D. Docelina (com quem passa a viver maritalmente), é apaixonado por Clarissa; Delicardense, negrinho recolhido das ruas por Vasco e também Casanova, cachorro vira-lata adotado por Vasco.

No início, esse romance reflete o clima de uma cidadezinha controlada por um coronel. São os restos da República Velha, a que continuava resistindo ao tempo após 1930, pois como lembra Edgar Carone:

apesar da revolução de 1930 provocar a queda de grupos tradicionais nos Estados, a essência do fenômeno coronelístico e oligárquico permanece a mesma. O que existe é a instabilidade de grupos no poder, principalmente devido à ação tenentista, mas não transformação intrínseca do problema.¹

Esse poder do coronelismo está muito marcado na primeira parte do romance e termina quando Vasco, Clarissa e a mãe vão embora para Porto Alegre. Eles deixam essa força política, que lhes impedia de serem livres, para trás:

Mas ele não acreditava em Deus, não acreditava em Deus! De que valia Deus se os homens matavam impunemente, se as criaturas sofriam, se a dor morava na terra? Que fazia ali aquele Cristo que não tinha forças nem para livrar-se a si mesmo da Cruz? Que fazia ali à cabeceira do morto aquela imagem de metal, feita por mãos de carne, mãos que apodreciam na terra como dentro de pouco estaria apodrecendo o corpo de João de Deus.²

Outra perspectiva interessante a respeito de *Um lugar ao sol* é a escamoteação dos problemas situados no tempo presente. Por isso, muitas personagens buscam no passado a solução ou ao menos a amenização dos seus problemas, como mostra esta passagem:

Era o mistério da terra, daquela terra que se havia empapado do sangue degolados de muitas revoluções, mas que, no entanto, se conservava sempre

1 CARONE, Edgar. *A república nova: 1930-1937*. São Paulo: Difel, 1974, p. 7.

2 Idem, *ibidem*, p. 7.

pura e nova. E havia de continuar ali imperturbável e silenciosa quando ele, Vasco, tivesse desaparecido do mundo.¹

Vasco, além de fugir do presente, apresenta um conflito entre os princípios morais herdados do seu avô e da vida despreocupada de seu pai:

Oh! Decerto ele herdara do velho Álvaro Bruno aquela paixão voraz pela vida, aquela sede de viagens, aquele desejo de sair sem lei nem rumo, à aventura, não tomando conhecimento das convenções ou conveniências sociais.²

A ditadura significaria para Vasco se entregar a um regime no qual o indivíduo, ao não ser consultado politicamente, viveria de responsabilidades, seguindo o modelo do pai – refletindo, assim, uma das preocupações vivenciadas pelo Brasil à época (em 1936). A tensão histórico-social é muito intensa em 1936 em especial na classe média, como se pode notar na relação que Vasco estabelece entre a atitude burguesa cristã e a despreocupação moral do seu pai:

Ficou pensando em como seria bom ter dinheiro para engraxar os sapatos em todos os engraxates; comprar a todos os tendeiros; dar gorjetas a todos os garçons; sair com um Papai Noel bobo e bondoso, distribuindo frutas e doces, livros e cachorros-quentes a toda a gente. Pensou em Álvaro. Sim, devia ser o sangue do pai.³

A interpretação mais comum do título desse romance é de simplesmente um ditado sobre como conseguir um lugar na luta pela vida, pela esperança de dias melhores. O próprio Verissimo interpreta sua obra e, em nível psíquico individual, como é próprio da mentalidade de classe média, aduzindo que o tema de *Um lugar ao sol* é “gente moça que luta pela sobrevivência: reflita as apreensões e dificuldades de nossa própria vida”.⁴

1 Idem, *ibidem*, p. 90.

2 Idem, *ibidem*, p. 138.

3 Idem, *ibidem*, p. 142.

4 VERISSIMO, Erico. *O escritor diante do espelho em ficção completa*. Vol. 3. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1967.

Em *Olhai os lírios do campo*, o escritor avalia os efeitos do progresso, discute a construção do arranha-céu, apresenta os caminhos da especialização profissional escolarizada e os efeitos da urbanização e do progresso sobre o cotidiano de seus habitantes. Ilustra com cenas em que suas personagens vivem a perplexidade diante do novo e mesmo do inusitado. Eugênio e Olívia passeiam pela cidade:

Começaram a andar de braços dados. Caíra um aguaceiro havia poucos minutos, o ar estava fresco e, no céu limpo, o brilho das estrelas tinha uma pureza líquida. Era a hora em que se fechavam as lojas, oficinas e escritórios. Homens e mulheres caminhavam apressados pela rua, precipitavam-se para os bondes e ônibus. Acima da cabeça das criaturas, brilhavam os anúncios luminosos. [...]

— Por que será – perguntou ele a Olívia – por que será que às vezes de repente a gente tem a impressão de que acabou de nascer... ou de que está fresquinho, recém-saído das mãos de quem o fez?

Sem esperar resposta, retomou a cantiga, apertando o braço de Olívia. Ele amava agora aquela gente que cruzava na rua, nas calçadas, sentia prazer em ser também uma árvore daquela floresta.¹

A cidade enfocada, nesse romance, é também o local de transformações da modernidade, riqueza e negócios. Lugar do perder-se no anonimato das ruas movimentadas, apinhadas de gente que não se conhece, circulando entre automóveis e transportes coletivos. Lugar das referências ao passado, ao tempo em que as relações pessoais eram íntimas e o mundo, pequena aldeia de vizinhos. Passado e presente, tradição e progresso geram a ambivalência das cidades e alimentam os conflitos dessas personagens – protagonistas ou não – gente moderna, dona de seu futuro e de suas escolhas; gente de família, ao passado, à vizinhança, à tradição. Essa sugestão de superação entre os dois mundos em contradição é vista numa carta de Olívia para Eugênio, onde o autor deixa claro sua própria visão:

Quando eu estava em Nova Itália li muitas vezes teu nome ligado ao teu sogro em grandes negócios, sindicatos, monopólios e não sei mais o quê. Estive

1 VERISSIMO, Erico. *Olhai os lírios do campo*. São Paulo: Globo, 1989, p. 85.

pensando muito na fúria cega com que os homens se atiram à caça ao dinheiro. É essa a causa principal dos dramas, das injustiças, da incompreensão da nossa época. Eles esquecem o que têm de mais humano e sacrificam o que a vida lhes oferece de melhor: as relações de criatura para criatura. De que serve construir arranha-céus se não há mais almas humanas para morar neles.

Quero que abra os olhos, Eugênio, que acordes enquanto é tempo. [...] Precisamos, entretanto, dar sentindo humano às nossas construções. E quando o amor ao dinheiro, ao sucesso nos estiver deixado cegos, saibamos fazer pausas para **olhar os lírios do campo e as aves do céu.**¹

Com o romance *Olhai os lírios do campo*, Erico Verissimo invade o espaço do silêncio da sociedade brasileira, que se moderniza. Transforma em palavras, em linguagem, através da narrativa literária, as grandes e inevitáveis mudanças ocorridas nas cidades. Antecipa-se aos novos tempos, apresenta as concepções de progresso, da vida metropolitana e cria uma nova visão acerca da modernidade, contribuindo para seu entendimento. No romance, através de Eugênio e Felipe, afirma seu humanismo:

— Nós somos homens, Filipe e eu vivemos quase como máquinas. Essa ânsia de progredir, de acumular dinheiro, de construir, faz a gente esquecer o que tem de humano. [...]

— Humano! Essa é boa! Haveria alguém mais humano que eu? – Bateu no peito, mordendo o charuto com fúria. Tenho ambições, sou um bom garfo, aprecio uma mulher bonita, contribuo todos os meses com dinheiro para obras de caridade, sou vaidoso e tenho vícios. Macacos me mordam se isso não é ser humano!²

Eugênio vive num mundo moderno. Ele está no centro de Porto Alegre. Com amigos. Avista o pai, o humilde alfaiate que traz um pacote debaixo do braço. Envergonha-se de sua origem. Valendo-se da atitude

1 Idem, *ibidem*, p. 153

2 Idem, *ibidem*, p. 200.

distraída de seus colegas da Faculdade de Medicina, do movimento do centro da cidade, Eugênio exercita sua particularidade pessoal, nega a origem familiar, barganha com a sorte no gesto de não reconhecer o pai, o outro que lhe causa vergonha, gesto impensável numa pequena cidade. Encontro de Eugênio com o pai na Rua da Praia:

Eugênio viu um vulto familiar a uma esquina e sentiu um desfalecimento. Reconheceria aquela figura de longe, no meio de mil... Um homem magro e encurvado, mal vestido, com um pacote no braço, o pai, o pobre Ângelo. Lá vinha ele subindo a rua. Eugênio sentiu no corpo um formigamento quente de mal-estar. Desejou – com que ardor, com que desespero! – que o velho atravessasse a rua, mudasse de rumo. Seria embaraçoso, constrangedor se Ângelo o visse parasse e lhe dirigisse a palavra. Alcebiades e Castanho ficariam sabendo que ele era filho de um pobre alfaiate que saía pela rua a entregar pessoalmente as roupas dos fregueses... Haviam de desprezá-lo por mais isso. Eugênio, já antecipava o amargor da nova humilhação. Olhou para os lados, pensando numa fuga. [...] Hesitou ainda um instante e quando quis tomar uma resolução era tarde demais. Ângelo já os defrontava. Viu o filho, olhou dele para os outros e o seu rosto se abriu num sorriso largo de surpreendida felicidade. Afastou-se servil para a beira da calçada, tirou o chapéu.

— Boa tarde, Genoca! – exclamou.

O orgulho iluminava-lhe o rosto.

Muito vermelho e perturbado, Eugênio olhava para frente em silêncio, como se não tivesse visto nem ouvido. Os outros também continuavam a caminhar, sem terem dado pelo gesto do homem.

A sensação de felicidade, entretanto, desaparecera de Eugênio. Sentia-se culpado. O que acabara de fazer era desumano, ignóbil, chegava a ser criminoso [...].

Entraram os três na multidão que enchia a Rua dos Andradas. Eugênio sentia um peso no peito. Castanho e Alcebiades se afastaram dele, de braços dados, absortos numa discussão.¹

1 Idem, *ibidem*, p. 61.

Erico Verissimo mostra a possibilidade do anonimato e do exercício da liberdade, da elaboração da individualidade calcada no desejo de distinção pessoal. Eugênio opta pelo anonimato porque fugir, esconder-se parece uma opção mais fácil e cômoda. Esconde o que lhe convém. Constrói sua identidade individual no conflito. Aos leitores da cena, o autor revela a maneira do viver em metrópole, longe das atitudes provincianas, das raízes tão definitivas. Reconhecer o pai constituiu uma escolha pessoal, um gesto de conveniência – opção do homem moderno, por exemplo.

O crescimento da cidade, a variação da aldeia familiar, o medo, o resultado inimaginável do progresso, o desejo e a repulsa da transformação do cotidiano tem no Megatério¹ de Erico a sua melhor expressão. O edifício imaginado, três vezes maior que os maiores do centro de Porto Alegre, transforma-se no símbolo do futuro.

É para lá que caminham todos, diz Erico em outras palavras – para o mundo vertical dos ambiciosos adivinhadores do futuro das sociedades, dos projetistas da vida moderna, ladrões dos espaços ociosos, inimigos dos conflitos e dos devaneios, das ambiguidades humanas. No drama das personagens de *Olhai os lírios do campo*, a vivência nos territórios segmentados, neutros e higiênicos do futuro, - tais como os arranha-céus, construídos sobre os escombros das injustiças e insatisfações humanas, traz avisos, abre a cartilha da modernidade e mostra a sua face mais concreta. O escritor guia o leitor até 1938, data da publicação do romance, levando-o aos hospitais, às portas das fábricas, seduzindo-o com letreiros luminosos dos cinemas, teatros, das ruas encantadoras do centro.

Saga, último romance em análise, dividido em quatro capítulos (“O círculo de giz”, “Sórdido interlúdio”, “O Destino bate à porta” e o último capítulo, “Pastoral”), com quase trezentas e cinquenta páginas é relatado em primeira pessoa, pois é o diário de Vasco. A narrativa se divide em dois momentos muito distintos: o período em que Vasco esteve na Espanha e o que ocorre depois de sua volta – ao morar novamente em Porto Alegre. No primeiro, o tempo não é dimensionado cronologicamente, isto

1 Megatério é um grande mamífero fóssil dos terrenos terciários e quaternários da América. O nome aparece em *Viagem à aurora do mundo: história romanceada da pré-história*. Erico Verissimo o define: “[...] o Megatério, apesar de seu tamanho enorme, era uma criatura completamente inofensiva. Viva das folhas e dos ramos tenros das árvores [...]. Tinha uma curiosa língua longa e imóvel, que ele enroscava ao redor das massas de folhagens. [...] Há indicações de que o homem pré-histórico tenha conservado esses animais em espécie de currais. Restos apodrecidos de peles de megatérios foram encontrados em cavernas”. VERISSIMO, Erico. *Viagem à aurora do mundo*. Porto Alegre: Globo, 1939, p. 278-279.

é, em datas, ao apontar com mais nitidez a passagem temporal, utilizando, além disso, horas, estações do ano, como na seguinte passagem:

27 de agosto. Manhã de domingo no jardim da casa de Noel. Quando entro, Anabela vem correndo para mim de braços abertos e com os olhos cheios de lágrimas. Acocoro-me para abraçá-la e apertá-la contra o peito. — Que é isso, querida? – pergunto. Com a voz entrecortada de soluços, minha afilhada aponta para Shirley Teresinha que está sentada num dos degraus do alpendre e diz: — Pa... padrinho... e... ela tirou no m...meu...cachorro. — Não é nada, Anabela, eu vou falar com a Shirley. Como é o nome do teu cachorro?¹

A trajetória de cada personagem se desenvolve de forma linear, já que a ordem das ações é sequencial. Além de Vasco, há as personagens pessimistas, tais como: Clarissa, Fernanda (a volta de personagens presentes em outros romances). Clarissa, em especial, interage com as demais figuras de seu círculo familiar e de amizade, assumindo uma posição de observadora diante dos acontecimentos. Clarissa parte com Vasco, após o casamento, para o campo, carregando consigo a semente de uma nova vida. O sonho de novas relações quer ser concretizado nesse novo espaço que prioriza o respeito à natureza, aos animais e às pessoas.

O título “saga” remete no romance ao chileno García: “A melhor das tuas sagas não vale um capítulo de Cervantes. O maior dos teus heróis não tem a metade da estatura moral de Dom Quixote”.² Essa referência à moral de Dom Quixote é o símbolo de otimismo histórico que vencerá no romance; por sua vez, Axel disse: “na escola em Estocolmo nos contavam muitas sagas [...] Belas lendas de heróis, conquistadores, príncipes perfeitos e homens do mar.”³ Outra explicação para o nome da obra é que se torna possível notar que todos os enredos dos romances anteriores de Erico convergem para este último: revê-se Eugênio Fontes, de *Olhai os lírios do campo*; Chinita e Manuel Pedrosa, de *Caminhos cruzados*; doutor Seixas, de *Um lugar ao sol* e assim sucessivamente. Todas as tramas não resolvidas dos livros anteriores têm a sua conclusão traçada em *Saga*.

1 VERISSIMO, Erico. *Saga*. São Paulo: Globo, 1986, p. 296.

2 Idem, *ibidem*, p. 12.

3 Idem, *ibidem*, p. 60.

Perante a guerra, Vasco se sente tremendamente pessimista: “Sinto-me como um condenado à morte que espera a madrugada de sua execução”.¹ Por outro lado, conserva certo otimismo em alguns momentos:

Esta ideia me é estranhamente agradável, me dá uma certa e singular importância, confere-me qualidades adultas que nunca tive grande dose. No fim de contas me acontece alguma coisa [...] Se ao cabo de tudo eu sair com vida, talvez o mundo passe a ter para mim uma significação nova.²

Erico Verissimo, através de *Saga*, aplica ao Brasil as questões da guerra espanhola. Levanta as experiências na Europa para ver melhor a realidade brasileira, como na passagem em que Vasco parece descobrir o Brasil:

Conto-lhes dum país grande e belo, das alegrias duma terra de paz e boa vontade onde não há conflitos de raça e onde se joga a riqueza pela janela. Digo-lhes da índole dum povo que cultiva o espírito de gentileza e hospitalidade; dum povo que parece não ter a menor pressa ou ânsia de construir uma civilização mecânica. Falo-lhes no Rio de Janeiro, onde nascem as anedotas mais saborosas do mundo. E em breve estou como um pintor maluco a misturar as cores alucinadamente numa tela fantástica. Mas de repente calo-me, à beira duma revelação... É que de certo modo eu acabo de descobrir o Brasil para mim mesmo.³

É através da experiência de guerra que Vasco aprendeu a valorizar mais Clarissa e o Brasil:

Aqui vai ressuscitado, um homem que, sendo senhor de um tesouro, jogou-o e corre atrás dum sonho doido. Um pobre peru ébrio que volta voluntariamente para o seu círculo de giz. Os mortos apodrecem debaixo da terra às margens do Elbro. Ninguém sabe onde enterraram o corpo de Pepino

1 Idem, *ibidem*, p. 76

2 Idem, *ibidem*, p. 76.

3 Idem, *ibidem*, p. 124.

Verga, o palhaço. Os mouros sacrificaram o Cristo Legionário. Em algum lugar da Espanha uma mulher chamada Juana talvez leve no ventre o filho dum combatente da Brigada Internacional a quem um dia se entregou no fundo dum abrigo antiaéreo. Ou terá ela morrido esfaqueada por uma bomba? A vida é absurda. A vida é horrendamente bela. Meus pobres companheiros mortos, perdoai-me por eu estar vivo!¹

Embora Vasco percebesse a violência da vida política no Rio Grande do Sul, em função do despotismo e do coronelismo, comparado com o horror da Guerra Civil Espanhola, isso não era tão ruim; por essa razão, o desejo da volta e a preferência por estar ao Brasil:

Estas recordações me assaltam a cidade interior, tomam conta da praça. Eu me rendo incondicionalmente ao invasor. Mas breve elas se vão, pois não passam de um exército de fantasmas, soldados inconsistentes que não se entregam à pilhagem nem à violência. Vão-se, mas deixam uma vaga saudade nem eu mesmo sei de quê.²

Interessante destacar aqui que nesse retorno de Vasco a Porto Alegre, a personagem nota que a cidade já não é a mesma – estava mais moderna com a urbanização e com a industrialização veio uma nova mentalidade: a classe média é vista de forma otimista, como na passagem:

A vida no Rio Grande mudou. Vieram os tempos modernos, o progresso, um maior conforto nas fazendas. O crescimento das cidades e o advento de uma nova mentalidade. Mas a tristeza está no sangue dessas senhoras de mais cinquenta anos que continuam a esperar desgraças...³

Vasco sonha, na verdade, com uma espécie de socialismo utópico, isto é, algo que não tenha necessidade de reformas ou revoluções

1 Idem, *ibidem*, p. 176.

2 Idem, *ibidem*, p. 178

3 Idem, *ibidem*, p. 184.

socioeconômicas – os ricos repartirão espontaneamente seus bens com os mais pobres e mazeados:

Sim, eu desejo uma nova ordem de coisas, um mundo reorganizado sobre bases socialistas, um mundo de justiça e harmonia em que não haja mais lugar para a caridade, exibicionismo de D. Dodô e para as velhacarias político-comerciais de Teotônio Leitão Leiria ou Almiro Cambará. Mas devo dizer também que não posso acreditar em qualquer reforma que venha dos adoradores da violência e da guerra, dos frios exaltadores da máquina e do racismo. Por outro lado, não levo tão longe os meus ideais coletivistas que chegue a esquecer-me que a maioria dos benefícios tanto morais quanto materiais que a humanidade hoje goza foram obra de indivíduos isolados que quase sempre tiveram de lutar contra a incompreensão da massa e a intolerância das instituições.¹

Pode-se observar que, nesse romance, há certa ambiguidade da classe média, pois, por vezes, em *Saga* são vistas positivamente essas mudanças socioeconômicas e políticas que ocorrem após 1930, e, em outros momentos, não. Flávio Loureiro Chaves destaca bem esse caráter ambíguo da classe média à qual também pertenceu o escritor:

Assim os romances que Erico Verissimo produziu até 1940 constituem o retrato e – pela primeira vez – a consciência da classe média brasileira. Por isso mesmo traduzem as vacilações, que são as do pensamento liberal da época, e não alcançam ainda integrá-las na unidade da obra literária.²

Essa questão é tão utópica, ou seja, acreditar na boa vontade dos indivíduos para mudar a sociedade, que o próprio Erico a critica. É o caso da atitude de Vasco quando volta para o campo para se dedicar a ele:

Ora, esse final é falso como o resto do livro. Um homem do temperamento de Vasco Bruno, tão viva-

1 Idem, *ibidem*, p. 342.

2 CHAVES, Flávio Loureiro. *Erico Verissimo: realismo e sociedade*. Porto Alegre: Globo, 1976, p. 58.

mente consciente de sua responsabilidade social, que se julgou no dever de atravessar o oceano para ir ajudar e defender a República espanhola agredida pelo fascismo, jamais poderia resignar-se àquele tipo de vida pastoral, apesar das oportunidades que ela lhe dava pintar, ler e comungar com a Natureza.¹

Essa visão de Erico em relação à personagem que criou está descrita em seu livro de memórias. Inclusive, para o próprio escritor, ao ter esse comportamento, Vasco passa de herói para anti-herói: “No que diz respeito ao sentido político e social do gesto, a aposentadoria, a renúncia, a ‘demissão’ do herói, ou melhor, do anti-herói, é uma solução perigosa, além de ilusória”.² O final de *Saga* está de acordo com o conflito da narrativa, pois, no fundo, Vasco sempre teve um caráter otimista, mesmo nos momentos mais difíceis. E a partir de suas raízes agrárias e interioranas, ele abandona a cidade para buscar essa identidade que deixou para trás, distanciando-se, assim, de coisas que poderiam corromper suas boas atitudes e intenções:

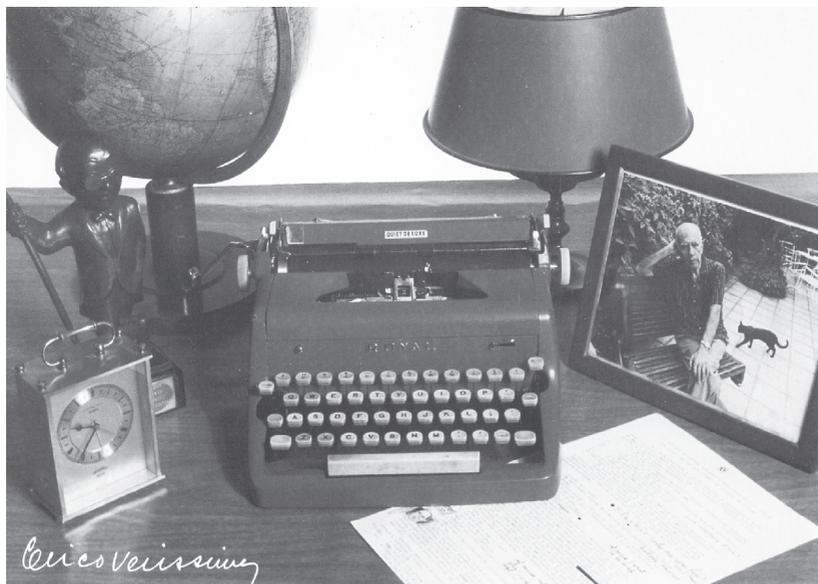
É que cheguei à compreensão de que a vida na cidade, com suas complicações, faz que a todo momento esteja subindo à tona esse lodo que dorme no fundo de cada um de nós, ao passo que numa vida simples e natural eu poderei conservar em estado de pureza as qualidades boas que sinto existirem em mim.³

O desfecho do romance reflete a ambiguidade da classe média e de suas personagens inseridos nesse grupo e a rejeição à urbanização, ao desenvolvimento, ao progresso propiciado pela Revolução de 30. Mesmo com tantas mudanças, o essencial era manter ou cultivar a dignidade individual, e isso não poderia ser feito no novo cenário que se apresentava, propiciando a recondução para o espaço rural. A ficção do enredo, a caracterização de suas personagens, pela ambientação e os eventos que destaca podem ser compreendidos como uma forma de representar o mundo – assunto do terceiro capítulo, que enfatiza, em particular, a condição da mulher nos anos 30.

1 VERISSIMO, Erico. *Solo de Clarineta. Memórias*. Porto Alegre: Globo, 1974, p. 272-73.

2 VERISSIMO, Erico. Loc, cit, p. 272-273.

3 Idem, ibidem, VERISSIMO, 1986, p. 314.



Erico Verissimo

CAPÍTULO III

A SOCIEDADE REPRESENTADA E A LITERATURA

De maneira geral, o que se questiona quando se faz literatura ou se faz arte é o que vem a ser o que tradicionalmente o bom senso chama de “realidade”, ou de representação do real, ou representação realista. Segundo Michel Foucault,

As representações não se enraízam num mundo do qual tomariam emprestado seu sentido; abrem-se por si mesmas para um espaço que lhes é próprio e cuja nervura interna dá lugar ao sentido. E a linguagem está aí, nessa distância que a representação estabelece consigo mesma.¹

A obra literária mantém uma relação significativa com o real: é a realidade que fornece o material necessário à criação. O artista extrai das estruturas linguísticas, sociais, ideológicas os elementos para o seu mundo imaginário. Por mais inovadora e original que uma obra possa parecer, sua existência é ancorada em fatores que a antecedem, em uma pré-compreensão da experiência do mundo.

Ocorre que a literatura está questionando, mas ao mesmo tempo dizendo que está falando sobre a realidade. Só que está falando sobre a realidade, descrevendo, analisando, criticando esta através de um atalho, de um desvio, que é a ficção. Roland Barthes² chegou a afirmar que a literatura permite trapacear a língua. “Essa trapaça magnífica, essa esquiva, esse logro magnífico que permite ouvir a língua fora do poder, no esplendor de uma revolução permanente da linguagem, eu a chamo, quanto a mim: literatura”.

Diante disso, investigou-se até que ponto a ficção de Erico Verissimo está comprometida com essa ordem de representação. A ficção, enquanto parte da realidade, é um modo de dizer por meio de deslocamentos e condensações em que o “puro fato” (que é ficção) consegue aflorar com sua força total. Segundo Lúcia Helena, “a obra de arte será sempre uma realidade segunda, não empírica, que contém e implica um diálogo com a problemática social da época e da sociedade em que frutifica.”³

1 FOUCAULT, Michael. *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 1992, p. 93.

2 BARTHES, Roland. *Aula*. Tradução de Leila Perrone Moisés. 7 ed. São Paulo: Cultrix, 1978, p. 16

3 HELENA, Lucia. Clarice Lispector: a função desalienante de sua criação literária. IN: *Escrita e poder*. Rio de Janeiro: Cátedra, Brasília INL, 1985, p. 91.

Sabe-se que a ideia de mimese tem dominado a estética ocidental. Platão foi o primeiro a conceder importância a ela na obra *A República*, embora numa conotação negativa de arte, como imitação da aparência, cópia da cópia. O conceito de mimese sofreu reformulações por parte de Aristóteles, seu discípulo, na medida em que a concebeu não no sentido de cópia, mas de criação, representação da realidade, recriação. Assim, a noção de mimese artística, apresentada em sua *Poética*, é uma atividade capaz de criar o existente através de novas correlações. Dessa forma, a arte resgata sua ontologicidade e adquire autonomia em face de verdades pré-estabelecidas. É necessário, então, buscar na obra *Poética* elementos que possam orientar a compreensão do tema. Lígia Militz da Costa, em seu livro *A poética de Aristóteles: mimese e verossimilhança*, dedica um capítulo à questão da “permanência do conceito de mimese na teoria da literatura contemporânea”.

Observa-se que a produção e a recepção da *mimese* ocorrem sempre a partir da suposição de um estoque de conhecimentos que apresenta o criador e o receptor. Essa bagagem de conhecimentos é sujeita às condições socioculturais diversificadas, variáveis segundo situações históricas. Sendo assim, dependendo do seu cabedal de conhecimento, o receptor atribuirá à obra significados diversos do que nela pôs seu criador, ou seja, ao mesmo significante atribuir-se-ão sempre novos significados, o que não deprecia a arte, seu caráter mimético.

Para Aristóteles, o prazer encontrado na imitação é um prazer estético baseado na identificação e reconhecimento do objeto imitado. Outro aspecto relevante é a perspectiva dele em relação à tragédia, isto é, “imitação de uma ação e não de homens”, enfatizando que não se trata **de uma simples cópia da realidade** (grifo próprio). O que ele desejava fazer entender é que a “imitação de uma ação” não é copiar uma realidade presente, mas fazê-la visível por meio da arte. O modo de aparição da arte é a mimese. Para o filósofo, o fim último da tragédia é a purificação das emoções, a catarse. De acordo com a noção de catarse, a tragédia surge de uma disposição inata do homem para atuar e apreciar as representações que é comum a todos os homens por natureza.

Para Luis Costa Lima, o caráter da mimese artística seria não só imitar a natureza, mas aperfeiçoá-la. O artista deve, na medida em que busca construir a mimese, observar as ações para conferir o caráter de verossimilhança e, ao mesmo tempo, persuadir os “expectadores” com a ilusão de realidade e isso se viabiliza na intensidade dos efeitos trágicos, com o reforço das emoções vividas pelos personagens.

Dessa forma, a concepção aristotélica de mimese busca referendar uma arte que imita e, com seu valor ontológico de verdade, recria ou fornece meios para uma criação, reinterpretação intuitiva da realidade. A arte é capaz de recriar as coisas segundo uma nova dimensão, na verdade e universalidade de suas formas sensíveis e intelectuais. A mimese aristotélica deve ser compreendida no sentido de expressão, de significação, como esforço por sintetizar e aperfeiçoar, recriar os caracteres dispersos ou incompletos nas coisas. A literatura, pelo princípio de verossimilhança, adquire assim um caráter completo e perfeito.

O que interessa às presentes questões é que o autor considera a atividade literária como atividade mimética e, como tal, vinculada à experiência estética como condição de ficcionalidade. Ainda no estudo de Costa Lima vê-se que

É próprio da *mimesis* da produção provocar o alargamento do real, ou melhor, o que seria tomado como limite entre o possível e o impossível – como a impressão despertada pelo jogo de luzes e sombras – como um possível atualizado. Em suma, o produto rebelde às representações, à *aplicação* da ideia de Ser, continua a ser um produto mimético se só é capaz de *funcionar* pela participação ativa do leitor.¹

Essa passagem explicita o fato de que o texto ficcional encontra seu sentido na relação entre ancoramento na experiência humana e seu encontro com o expectador. Tendo, por isso, um caráter mimético, na medida em que o sentido se forma no encontro da obra com o ouvinte. No entanto, o conteúdo de verdade da obra de arte, nascido da lógica do processo de criação-imitação, não é definido por outra verdade pré-estabelecida e exterior a ele. Nem tampouco preparatória a uma verdade superior, ou seja, o texto de ficção não é um **outro** da realidade. Dessa forma, a ficção apresenta-se como um artifício, um meio de transpor o real. Daí o caráter paradoxal da literatura ser, antes de mais nada, enquanto configuração ou definição, uma mentira, uma invenção, uma fabulação que, acompanhada da palavra “ficção”, adquire um valor de verdade. Assim, de acordo com o que a crítica tem mostrado, pode-se dizer que a produção de Erico Verissimo insere-se nesse contexto.

1 Idem, *ibidem*, p. 181.

3.1 O papel da personagem: algumas considerações

Discussão que remonta às primeiras considerações teóricas acerca da literatura, uma vez que já em Aristóteles encontram-se formulações a respeito dessa categoria narrativa, a personagem tem seu conceito circunstanciado historicamente. Se Aristóteles relegava sua importância em favor da representação dramática das ações humanas, tem-se, em Roland Barthes (1970), uma compreensão que se traduz pela colocação da personagem como motivo e fundamento de todo discurso narrativo: sem a atribuição das ações a um *ser fictício*¹ não seria possível a existência de um contexto narrativo.

Como se pode observar, essas duas posições teóricas, separadas por um período em torno de dois milênios, dão *status* diferenciado à categoria da personagem. Isso dá conta da movência circunstancial e histórica com que são elaborados e utilizados alguns conceitos metodológicos para a análise da narrativa, no caso específico, o conceito em questão.

Ser fictício. Eis a expressão proposta por Antonio Candido que, embora encerre um paradoxo, como adverte o próprio autor, sintetiza e define com muita propriedade um entendimento que se coloca objetiva e relevantemente no centro da discussão. O autor, nesse estudo, tece considerações de ordem teórica e empírica e diz ser impossível fazer da personagem o centro de tudo num contexto literário, ou ainda recortá-la definitivamente. É preciso que este *ser de linguagem* tenha preservada sua função e relações com os demais elementos que organizam uma narrativa, como o espaço e o tempo, por exemplo. Entretanto, Antonio Candido considera que:

[...] pode-se dizer que é o elemento [a personagem] mais atuante, mais comunicativo da arte novelística moderna, como se configurou nos séculos XVIII, XIX e começo do XX; mas que só adquire pleno significado no contexto, e que, portanto, no fim das contas a construção estrutural é o maior responsável pela força e eficácia do romance.²

Pode-se, portanto, simular o isolamento de determinada personagem para então tentar a compreensão das várias relações, estabelecidas ao longo da obra, as quais terminarão por configurar a sua existência no

1 BARTHES, Roland. *S/Z*. Paris: Éditions du Seuil, 1970.

2 CANDIDO, Antonio. et alii. *Personagem de Ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2000. p. 54

espaço limitado pelo texto literário: “evocar a materialidade de uma personagem, tornar-lhe tangível a presença e sensível o movimento, fazê-la dar três passos na rua, empurrar uma porta, adentrar um aposento, pode ser o alfa e o ômega da arte romanesca.”¹

Várias são as condicionantes que garantem “vivacidade” às *criaturas de papel*.² Entram em jogo aspectos que vão desde a sua posição em relação a outras personagens até as implicações do seu próprio discurso. Este muitas vezes eleito pelo escritor como recurso privilegiado para o desvendamento da interioridade das suas criaturas. A organização particular de uma narrativa é que garantirá, portanto, a própria “existência” da personagem, a sua individualização, como uma unidade física e psicológica, criando os seus referentes e abrindo as muitas possibilidades para sua interpretação e analogia com a existência dos seres não ficcionais, enfim com o próprio gênero humano.

Nessa medida, o *ser fictício*, mais exatamente a sua leitura cuidadosa, oportuniza reflexões consideráveis sobre a própria condição do homem, sobre o seu dever e também sobre a sua situação, enquanto ser histórico. Vários são os recursos à disposição dos escritores para materializar suas criaturas ficcionais na conjuntura do romance moderno. Entre tantos, pode-se citar a opção por um narrador de 1ª ou 3ª pessoa, o que pode estabelecer a inclusão ou não daquele que conta como personagem da narrativa; por uma descrição minuciosa ou sintética das características físicas e/ou psicológicas da personagem; por um predomínio de uma das formas do discurso, se direto, indireto ou indireto livre; por um privilégio maior ao diálogo ou ao monólogo.

No tocante aos romances de Erico Verissimo, trabalhados nesta tese, é no embate discursivo, em situações de confronto, que as personagens ganham fôlego e passam a “existir” e, por outro, a centralização da narrativa na figura de um narrador em 3ª pessoa, concebido demiurgicamente e que se mantém de ânimo inalterado ao longo da fabulação, em conformidade com a tradição romanesca realista do século XIX especialmente.

Na obra *A Teoria do Romance*, como o próprio título sugere, Georg Lukács discute aspectos concernentes ao gênero narrativo, dito romance, e formula o seguinte conceito para tal representação: “O romance é a epopeia de uma era para a qual a totalidade extensiva da vida tornou-se

1 CORMEAU, Nelly apud MOISÉS, Massaud. *Dicionário de Termos Literários*. São Paulo: Cultrix, 1978. p. 298.

2 Termo proposto por Roland Barthes.

problemática, mas que ainda assim tem a intenção da totalidade.”¹ Na esteira dos pressupostos hegelianos, Lukács concebe, portanto, o romance como a forma primeira e possível de representação de uma nova ordem social que se estabelece, a burguesia. O mundo moderno, marcado pelo domínio do romance, será também o período da contradição, da representação de subjetividades e de problemáticas essencialmente contraditórias no âmbito da literatura.

O teórico faz um estudo, de um certo modo descritivo e comparativo, entre o período da epopeia e o do romance. Prevê, para este último, uma contradição insofismável: diante de uma *vida* que se faz problemática, o romance é uma forma que insiste em buscar a totalidade. Isso acaba por configurar personagens que estão preocupadas em desvelar o sentido oculto de todas as coisas, em compreender o lado não tangível da vida, enfim, entidades ficcionais que estão sempre em **busca de algo**, conforme as palavras do autor. É o herói problemático que emerge à cena principal do romance moderno: *indivíduo* que traz consigo as impossibilidades unificadoras das soluções harmônicas.

Essa parece ser, em suma, a estrutura da configuração das personagens Clarissa, Fernanda e Olívia – *seres fictícios* que “vivem” no universo narrativo proposto pelo escritor. É o que se pode constatar quando se verifica o caso de cada uma, considerando-se suas particularidades. Assim, como o importante para este estudo é o que diz respeito ao papel da personagem, já que a intenção é destacar os modos como elas se apresentam nas narrativas de Erico Veríssimo, cabe lembrar que Rosenfeld afirma ainda a respeito:

A ficção é um lugar ontológico privilegiado: lugar em que o homem pode viver e contemplar, através de personagens variadas, a plenitude da sua condição, e em que se torna transparente a si mesmo; lugar em que, transformando-se imaginariamente no outro, vivendo outros papéis e destacando-se de si mesmo, verifica, realiza e vive a sua condição fundamental de **ser autoconsciente e livre, capaz de desdobrar-se, distanciar-se de si mesmo e de objetivar a sua própria situação.** (grifo próprio)²

1 LUKÁCS, Georg. *A Teoria do Romance*. São Paulo: 2 Cidades, 2000. p. 55

2 ROSENFELD, A. *Literatura e personagem*. In: CANDIDO, Antonio et al. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1970, p. 48.

Nos romances em estudo há uma vontade angustiada desta representação e até mesmo uma tentativa de transpor estas novas experiências que estão se fundamentando e moldando para o papel. Os seres inventados pelo escritor protagonizam potentes e dolorosas dualidades, complexas tensões, dramas, inseguranças angustiantes; e sendo, ao mesmo tempo, personalidades fortes e não corrompíveis, que, sob o signo da modernidade, acabam por determinar formas de pensamento, sugerindo visões, subvertendo a ordem, representando aspectos da nossa realidade, através dos quais exprimem sua atitude perante a vida.

Isso é exatamente o que Lúcia Helena aborda, ou seja, que toda obra de arte possui relação com a realidade, pois considera que ela consiste na veiculação de um sistema de valores que expressa tanto uma decisão quanto uma visão diante do mundo. Conforme a autora, “a obra será sempre uma realidade segunda, não empírica, que contém e implica um diálogo com a problemática social da época e da sociedade em que frutifica.”¹

A partir dessas considerações, podemos presumir que, na literatura, escrever é dar representação a algo. Esse algo pode ser plural, íntimo, pessoal, fantástico, e pode partir de uma dada “realidade”. No entanto, o êxito de uma obra está em sua possibilidade de *representabilidade*, porque quanto mais representável mais abre caminhos em relação àquilo que se quer transmitir:

é a arte criada pelo indivíduo a tal ponto identificado às aspirações e valores de seu tempo, que parece dissolver-se nele, sobretudo levando em conta que, nesses casos, perde-se quase sempre a identidade do criador-protótipo.²

Esse comentário enfatiza a relação existente entre o escritor e seu tempo, sendo que este se acaba, de diferentes formas, na obra produzida. Além disso, a afirmativa do crítico mostra que a imagem do artista se dissolve no ato da escritura à medida que os valores apresentados não podem ser considerados como sendo propriamente seus. A percepção de que o autor cria a obra sem necessariamente representar-se nela é importante porque alerta o leitor de que está diante de uma realidade fictícia. Como

1 Idem, *ibidem*, 1985, p. 91.

2 CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e historia literária*. 3.ed., São Paulo: Editora Nacional, 1973, p. 25.

se pretende mostrar é disso que brota a escrita de Verissimo, ou seja, da tentativa de redescobrir ou reinventar e nomear a verdade última da vida ou da condição humana.

3.2 A nova condição da mulher

O século XX chega imponente, desfilando seus automóveis, expressão da velocidade com que o mundo assistiria às profundas transformações, jamais vivenciadas em um tão pequeno espaço de tempo: duas guerras mundiais, avanço científico e tecnológico em especial, grandes conquistas para a mulher. Com a preocupação de serem sujeitos da própria escrita, não sendo mais apenas um discurso de autoria masculina, surgem escritoras como Raquel de Queiroz, Lúcia Miguel Pereira, Cecília Meirelles; mais tarde também, Marina Colasanti, Sônia Coutinho, Maria Adelaide Amaral, Lya Luft, Adélia Prado, Lygia Fagundes Telles, Clarice Lispector, dentre outras. No entanto, há também, mesmo em um discurso masculino, autores que se preocuparam em falar sobre as figuras femininas. Um exemplo disso é, como se pretende mostrar, a ficção de Erico Verissimo: a literatura tem se constituído para o ser humano um dos caminhos que possibilita a análise e a compreensão das transformações por que passa a sociedade, através de questionamentos proporcionados pelas realidades representadas. A análise e a compreensão tornam-se possíveis na medida em que o escritor vivencia e exterioriza muitos dos valores e modos de pensar presentes no grupo social em que interage.

A partir disso, serão analisadas suas representações, deste conjunto de experiências e tensões vividas pelas protagonistas e tipos humanos dos romances de E. Verissimo. Entretanto, antes de analisar suas criações, vejamos algo sobre as teorias femininas e de gênero.

3.3 Uma questão de gênero

O termo gênero passa a ser utilizado nos Estados Unidos pelo movimento Feminista, com o intuito de destacar o caráter fundamental social das distinções estabelecidas sobre o sexo, consistindo, de acordo com Scott, numa forma de indicar construções sociais. O corpo sexuado e biológico é uma justificativa para as identidades subjetivas dos homens e mulheres em diferentes culturas. O conceito de gênero surgiu de uma perspectiva de modificações nos relacionamentos sociais, vislumbrando maior igualdade entre o feminino e o masculino. Assim, a partir do movimento feminista, da maior participação política, cultural e profissional das mulhe-

res na sociedade, a ordem na distribuição de papéis sociais no ocidente passa por transformações. A mulher ao inserir-se no mercado de trabalho (ausentando-se do lar), passa a atuar no “campo” antes masculino.

Mireya Suárez reporta que a maior parte dos antropólogos clássicos, como Morgan e Levi-Strauss, descrevem minuciosamente o comportamento dos homens e mulheres em diversas esferas da atividade humana. No entanto, suas interpretações sobre as diferenças entre homem e mulher e os papéis sociais por eles desempenhados sofreram um viés etnocêntrico. Essa abordagem das diferenças de gênero do século XX é traduzida por Louis Dumont que, conforme Mireya Suárez, traz, no conceito de hierarquia (construída ideologicamente), uma pré-condição social na qual as sociedades, ao produzirem as ideias, acabam por incorporar ou englobar os elementos diferenciados dentro do conjunto social, entre eles os gêneros, as castas ou as classes.

A representação das mulheres como sujeito incompleto é fortemente criticada pelos estudos de gênero. Esses, conforme a autora, apresentam uma longa descontinuidade entre a década de 1930 e 1960. Sua ampliação dentro da continuidade antropológica é recente, iniciando como uma resposta ao desafio colocado pelo forte movimento feminista da década de 1970 e fortalecendo-se pouco depois por sua contribuição crítica à ciência. A autora acredita que o tratamento das diferenças de gênero, apenas como dados, limita as possibilidades de estranhar a ideologia de quem desempenha o social de mulher e homem natural, tema esse a ser problematizado.

Foi na década de 1980 que o conceito de gênero começou a ser utilizado por várias estudiosas feministas brasileiras. Surgindo poucos anos antes, no contexto anglo-saxão, estabelecem-se nos meios acadêmicos brasileiros por meio da tentativa feita pelos estudiosos de reivindicar uma definição de área de pesquisa que apontasse a inadequação das teorias existentes para explicar as desigualdades entre mulheres e homens. Filho comenta as teorias de gênero apresentadas no trabalho de Joan Scott, que:

[...] discute três posições teóricas sobre os estudos de gênero; a primeira, uma tentativa feminista de entender as origens do patriarcado; a segunda se situa numa tradição marxista e busca um compromisso com a crítica feminista; a terceira se divide entre o pós-estruturalismo francês e as teorias de relação do objeto, inspira-se em diversas escolas de

psicanálise para explicar a produção e reprodução de identidade de gênero do sujeito.¹

Os estudos realizados sobre as mulheres foram produto dos movimentos sociais dos anos 1960 e 1970, sendo especialmente resultante da “segunda onda” do feminismo. Guacira Lopes Louro sugere que esses movimentos foram “expressão de uma luta que já se manifestava em outros momentos, mas que agora, em razão de toda conjuntura internacional, desenvolvia-se com uma força e uma organização que pareciam lhe garantir continuidade”.² A autora afirma que o conceito de gênero não pretende significar o mesmo que sexo, ou seja, enquanto sexo se refere à identidade biológica de uma pessoa, gênero está ligado à sua construção social como sujeito masculino ou feminino.

Partindo do conceito de gênero como construção social, constata-se que não se trata mais de focar apenas as mulheres como objeto de estudo, mas sim os processos de formação da feminilidade e da masculinidade, ou os sujeitos masculinos e femininos. De acordo com Joan Scott, gênero é uma forma primeira de significar as relações de poder, ou melhor, é um campo primeiro no qual ou por meio do qual o poder é articulado. A autora desenvolve dois grandes núcleos em sua definição de gênero. No primeiro, o conceito busca uma conexão entre ser um elemento constitutivo de relações sociais, baseado nas diferenças percebidas entre os sexos; no segundo, o gênero constituiu a forma primeira de significar as relações de poder. Para a autora, as mudanças nas relações sociais correspondem sempre a mudanças nas representações de poder.

Ao tratar da relação de poder, ou seja, da dominação dos homens sobre as mulheres, Pierre Bourdieu afirma que, para entendê-la, é necessário analisar as estruturas inscritas tanto na objetividade quanto na subjetividade dos corpos, sob a forma de disposições corporais visíveis do modo como o corpo é usado e, no cérebro, sob a forma de princípios de percepção dos corpos dos outros. Dessa forma, o que produz e sustenta a dominação simbólica é o fato dos dominados incorporarem as mesmas estruturas percebidas pelos dominantes. Segundo o autor, a dominação simbólica

1 FILHO, Almir T. Uma questão de gênero: onde o feminino e o masculino se cruzam. *Cadernos Pagu*. Campinas: Pagu/ Núcleo de 2005, p. 132. Estudos de gênero: Unicamp, V. 24, 2005, p. 132.

2 LOURO, Guacira Lopes. Nas redes do conceito de gênero. In: LOPES, Marta Julia Marques; MEYER, Dagamar Estermann; WALDOW, Vera Regona (orgs). *Gênero e saúde*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1996, p. 8.

[...] é uma dominação que se exerce com a cumplicidade do dominado ou, mais precisamente, com a cumplicidade das estruturas de dominação e pela incorporação dessas estruturas.¹

A ação de formação que opera essa construção social do corpo é verificada parcialmente na constituição de uma ação pedagógica explícita e expressa nas ações dos indivíduos. A ordem masculina se inscreve nas coisas e nos corpos através de injunções implícitas nas rotinas, no cotidiano da divisão do trabalho ou nos diversos rituais que estão presentes na sociedade, sejam eles coletivos ou privados. Contudo, a condição feminina apresenta transformações, caminho trilhado durante décadas, iniciado pelas feministas, que, através do trabalho crítico, conseguiram romper a imposição da dominação masculina, pelo menos em determinadas áreas do espaço social. O gênero é, portanto, constituído simbolicamente e tem uma configuração histórica.

Para Lia Z. Machado, gênero constitui uma dimensão universal, fazendo parte de história, assim como o nascimento, a morte ou a finitude. Dessa forma, relações de gênero “são uma construção cultural e social, e, como tal, representam um processo contínuo e descontínuo de produção de lugares de poder do homem e de mulher em cada cultura e sociedade”.²

3.4 A mulher e o trabalho

Por meio da Revolução, a ideia de esferas distintas torna-se mais presente na sociedade. Françoise Héritier relata que os homens são criados com capacidades para o trabalho capitalista e o sustento de família; enquanto que as mulheres, para os cuidados com os filhos, o lar e o apoio aos maridos. Isso acaba demonstrando a organização do gênero e a organização de produção, assim como a divisão do mundo social em duas esferas que são valorizados de forma desigual: a doméstica e a pública.

A associação das mulheres aos valores privados desencadeou a ideia de que “o lugar de uma mulher é em casa”. Essa ideia trouxe

1 BOURDIEU, Pierre. Novas reflexões sobre a dominação masculina. In: LOPES, Marta Julia Marques; MEYER, Dagamar Estermann; WALDOW, Vera Regona (orgs). *Gênero e saúde*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1996, p. 37.

2 OLIVEIRA, Eleonora M. de. *Trabalho, saúde e gênero na era da globalização*. Goiânia: AB, 1997, p. 4.

diferentes implicações em diversos níveis sociais, desde as mulheres pertencentes às camadas mais pobres até as que dispunham de uma posição mais elevada e tinham, dessa forma, condições financeiras para pagar pelo serviço doméstico. Neste contexto, independentemente da classe social, a participação feminina era muito baixa até meados do século XX. A força de trabalho feminina “consistia principalmente em mulheres solteiras jovens, cujos ordenados, quando trabalhavam em fábricas ou escritórios, eram com frequência enviados diretamente aos seus pais pelos empregadores”.¹ Em se tratando de mulheres casadas, normalmente, afastavam-se da força de trabalho, pois deviam dedicar-se ao lar e às suas obrigações familiares.

A atividade docente foi fator preponderante na participação feminina no mercado de trabalho, destacando-se como carreira atrelada à maternidade, exigindo características atribuídas às mulheres com paciência e afeto. De acordo com Guacira Lopes Louro, isso propiciou, de certa maneira, o acesso de mulheres ao magistério, mesmo que de forma conturbada, devido às críticas que acusavam as mulheres de despreparo para exercer tal função. A escola passa a ser predominantemente feminina, na medida em que é um lugar de atuação das mulheres, “elas organizam e ocupam o espaço, elas são professoras, sendo a atividade escolar marcada pelo cuidado, pela vigilância e pela educação”.²

Nessa conjuntura de mudanças demográficas culturais e sociais ocorridas entre 1985 até os dias atuais, as mulheres se afirmam como agentes sociais, econômicos e políticos, ampliando o contingente feminino no mercado de trabalho no Brasil. Nessa perspectiva, esse quadro geral traçado sobre o conceito de gênero e os mecanismos que estão presentes nessa teia, construída ao longo dos tempos, não pretende aqui ser subsídio para uma análise do tema em questão, mas sim, contribuir para um olhar mais atento às questões que permeiam esta tese. Esse olhar permite, por exemplo, compreender melhor a construção social em Clarissa, Fernanda e Olívia que estão inseridas, bem como, representadas por Erico Verissimo nos romances analisados por suas práticas sociais dentro da “sociedade fictícia” na década de 1930 e início de 1940: a professora, a secretária de escritório e a médica, respectivamente – abordado no desenvolvimento do capítulo IV.

1 GIDDENS, Antony. *Sociologia*. 4. ed. Porto Alegre: Artmed, 2005, p. 316.

2 LOURO, Guacira Lopes. *Gênero, sexualidade e educação: uma perspectiva pós-estruturalista*. Petrópolis: Vozes, 1997, p. 88.

3.5 Construindo novos papéis

Tal como a prostituição, o significado social da homossexualidade feminina tem a ver com o contexto social e mesmo conceitual: “Ninguém hoje em dia acredita que as diferenças de comportamento entre os dois sexos possam ser explicadas apenas em termos de diferenças biológicas, pois se reconhece que os papéis sexuais são forjados socialmente”.¹

Em 1935, iniciou-se uma pesquisa sobre a sexualidade humana, que entrevistaria, nos anos seguintes, milhares de pessoas em todo o território dos Estados Unidos. De autoria de Alfred Charles Kinsey, o estudo ficou conhecido como Relatório Kinsey. A publicação do primeiro volume do relatório sobre a sexualidade masculina, intitulado *Sexual Behavior in the Human Male*, deu-se em 1948. O segundo volume, abordando a sexualidade das mulheres, foi publicado em 1953, com o título de *Sexual Behavior in the Human Female*. O estudo chegou à conclusão de que os seres humanos não se classificam em apenas duas categorias sexuais, exclusivamente heterossexuais ou exclusivamente homossexuais, mas apresentam diferentes graus dessas características. Eis, resumidamente, os comportamentos sexuais listados por Kinsey: exclusivamente heterossexual; heterossexual ocasionalmente homossexual; heterossexual mais do que ocasionalmente homossexual; igualmente heterossexual e homossexual (bissexual); homossexual mais do que ocasionalmente heterossexual; homossexual ocasionalmente heterossexual; exclusivamente homossexual; indiferente sexualmente.²

Quanto à repercussão dessa pesquisa nos movimentos pró-homossexuais, o *site* da Wikipédia, sobre Alfred Kinsey, registra que, como um resultado prático dos estudos deste pesquisador, em 1973, a Associação Americana de Psiquiatria excluiu a homossexualidade do rol das desordens mentais, não mais considerando os homossexuais como diferentes ou passíveis de correção. A partir de 1986, a homossexualidade deixou de ser considerada uma doença também pela Organização Mundial de Saúde. O tema da homossexualidade ainda segue gerando pesquisas e controvérsias. Em sua obra *Determinação e mudança de sexo — Aspectos médico-legais*, Matilde Sutter afirma que vários estudiosos dão diferentes conceitos do que seja “homossexualidade”, mas considera que essa

1 FRY, Peter; MCRAE, Edward. *O que é homossexualidade?* São Paulo: Brasiliense, 1991, p. 7.

2 KINSEY, Alfred. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Alfred_Kinsey>. Acesso em: 25 de maio de 2009.

pluralidade não impede que haja um perfeito entendimento do termo, uma vez que, embora sejam mais ou menos abrangentes, todas as conceituações se atêm à “atividade sexual praticada por dois indivíduos pertencentes ao mesmo sexo biológico”.¹

Entre os conceitos citados pela autora, encontram-se os que definem o homossexual como aquele que tem preferência pela relação sexual com indivíduos do mesmo sexo; aquele que se relaciona indiferentemente com parceiros dos dois sexos; aquele que só se relaciona sexualmente com parceiros do mesmo sexo, ou, ainda, aquele que mantém ou fantasia relações sexuais com pessoas do mesmo sexo². A própria pesquisadora se refere ao fato de que já definiu como homossexual aquele que escolhe parceiros sexuais exclusivamente do mesmo sexo, mas, hoje, sua visão sobre o tema evoluiu para um afastamento da hipótese de exclusividade. E acrescenta:

Verificamos que a homossexualidade não se restringe àqueles que unicamente buscam parceiro do mesmo sexo. Aqueles que, preferencialmente ou não, o fazem, ainda que mantenham contatos heterossexuais – os denominados bissexuais – integram uma espécie daqueles que compõem o gênero homossexual. Cumpre assinalar que apenas a libido do homossexual se volta para pessoa do mesmo sexo, ficando intacta sua identidade. Não há rejeição ao sexo e à genitália, que é aceita, e que pode ser estimulada em práticas solitárias, o que não ocorre com os transexuais.³

Peter Fry e Edward McRae, na obra *O que é homossexualidade?*, ponderam que a pergunta que dá título ao livro tem como pressuposto que a homossexualidade é alguma coisa, quando, na realidade, ela é “uma infinita variação sobre um mesmo tema: o das relações sexuais e afetivas entre pessoas do mesmo sexo”.⁴ Os autores opinam que não há uma verdade absoluta sobre o que seja a homossexualidade, pois as ideias e práticas

1 Idem, *ibidem*, 2009.

2 SUTTER, Matilde Josefina. *Determinação e mudança de sexo: aspectos médico-legais*. São Paulo: Revista dos Tribunais, 1993, p. 139.

3 Idem, *ibidem*, 1993, p. 140.

4 FRY, Peter; MCRAE, Edward. *O que é homossexualidade?* São Paulo: Brasiliense, 1991, p. 7.

sobre o assunto são produzidas historicamente, no seio de diferentes realidades que têm, cada uma, sua própria interpretação dos papéis sociais que diferenciam sexo fisiológico de sexo social. Sobre isso, consideram que:

a partir da constatação de que os papéis sexuais de “homem” e “mulher” variam de cultura para cultura e de época para época, é agora um lugar-comum observar que cada sociedade, classe e região tem a mulher e o homem que merece.¹

Em nossos dias, pode-se dizer que, num conceito amplo, os papéis masculino e feminino são mais uma injunção social do que um imperativo físico ou biológico. O homossexual, por sua vez, é aquele indivíduo que se envolve em relações sexuais com parceiro ou parceiros do mesmo sexo, seja como ativo ou passivo no ato sexual, mesmo que essa prática possa ser eventual.

O tratamento que tem sido dado à prostituta se enquadra nesse caso. O significado social da prostituição não é imutável ou trans-histórico. Ao contrário, ele se modifica de acordo com o contexto sócio-histórico, cultural, político e econômico, mediando e dando significado à prostituição. Contemporaneamente, a prostituição é ainda fortemente marcada pelo estigma e pela vergonha. A esse respeito, Dolores Juliano destaca:

Para as trabalhadoras do sexo, o problema [central] reside no prestígio e respeito que lhes são negados. Pheterson chega a considerar a estigmatização como o eixo central da definição mesma do trabalho sexual. [...] Este aspecto é tão determinante que fica muito difícil para a maioria das pessoas avaliar os problemas relacionados com a prostituição como o fariam com qualquer outro trabalho.²

Contudo, nem sempre foi assim. A rejeição moral da prostituição e a percepção da prostituta com um “mal”, prevaemente, nos dias atuais, estão

1 Idem, *ibidem*, p. 10-11.

2 Tradução da autora. No original: “Para las trabajadoras del sexo, el problema [central, reside] em el prestígio y respeto que se les niega. Pheterson (2000, p. 10) llega a considerar la estigmatización como el eje central de la definición misma del trabajo sexual. [...] Este aspecto es tan determinante que resulta muy difícil para la mayoría de la gente evaluar los problemas relacionados com la prostitución como lo harían com cualquier outro trabajo.”

associadas à institucionalização da divisão das mulheres em boas e más e à má consolidação do “dualismo sexual moral”, que associou às mulheres as coisas más, e aos homens, as boas.¹ De acordo com Suárez, a utilização da “dicotomia natureza/cultura”, pelo pensamento ocidental, constitui um dos pilares para a naturalização e essencialização da mulher. Essa dicotomia permite compreender e explicar a realidade, situando todas as coisas existentes no mundo como dadas pela natureza e, portanto, naturais ou feitas pelo homem, logo, culturais, tendo função cognitiva e, também, poder. Isso porque, “dependendo do campo onde algo seja situado, ser-lhe-á concedida a possibilidade de autonomia e mudança (o campo da cultura) ou lhe será destinada a subordinação e imutabilidade (o campo da natureza)”.² Ou seja, a transposição da “estrutura de relacionamento entre a cultura e a natureza” – que pressupõe a subordinação da segunda pela primeira – para as relações entre homens e mulheres, ensejou a constituição de um discurso de verdade que deu sustentação à subordinação das mulheres aos homens. Esse discurso, que vigora ainda hoje, serve de justificativa à desigualdade que perpassa a relação entre homens e mulheres.

Georg Simmel recorre aos escritos de Heródoto para recordar a inexistência de qualquer reprovação moral na Antiguidade às moças que se ofereciam por dinheiro. Circunstância que se explica pelo fato de, naquele período, o dinheiro não ter se generalizado como equivalente de troca nem as mulheres serem ainda tão individualizadas. Para o autor, somente

em condições mais evoluídas, como as nossas, onde o dinheiro torna-se cada vez mais impessoal por podermos comprar cada vez mais coisas com ele, enquanto os humanos, por sua vez, tornam-se cada vez mais pessoais, a aquisição desse bem tão íntimo mediante moeda parece cada vez mais indigna.³

Na cidade medieval, embora a situação social das prostitutas fosse marcada pelo desprezo, elas gozavam de direitos e obrigações como as demais categorias profissionais, assinala Norbert Elias. Naquela época, ao contrário, de hoje tinham “um lugar próprio e bem definido na vida

1 LIMA, Lana L. da G. “Aprisionado o desejo”, In VAINFAS, Ronaldo. (org). *História e sexualidade no Brasil*. Rio de Janeiro: Graal, 1986.

2 SUAREZ, Mireya. “Desconstrução das categorias mulher e negro” In *Série Antropologia*, 133. Brasília: Departamento de Antropologia, Universidade de Brasília, 1992, p. 6-8.

3 SIMMEL, Georg. *Filosofia do amor*. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 1993, p. 05-06.

pública” e eram assunto que os adultos tratavam livremente com as crianças¹. Os relacionamentos com prostitutas, que também eram tratados publicamente, a não ser em determinados ambientes, eram acessíveis, exclusivamente aos homens adultos. Foi no processo de “civilização de costumes” – no dizer do autor – ou da nova “moral higiênica”, como denomina Freire Costa², que emergiu a pressão por maior recato e se passou a requerer comedimento e sentimento de vergonha. Nesse novo contexto a prostituição foi relegada ao “fundo da cena”, situação que prepondera ainda na contemporaneidade.

Os comportamentos e sentimentos individuais – o modo de sentar-se à mesa, ir para a cama, fazer sexo e outras atividades elementares – passaram por profundas mudanças no decorrer do “processo civilizador”. Nesse contexto, destaca-se “uma mudança muito específica nos sentimentos de vergonha e delicadeza”, naquilo que a sociedade proíbe e nos exige, nos patamares de medo e desagrado que institui e na emergência dos “medos sociogênicos”.³ A ausência de vergonha em relação ao corpo nu, que era “a regra diária até o século XVI”, deu lugar a uma preocupação crescente com a discricção⁴. O desenvolvimento dos modos de conduta, característicos do século XIX, traduziu uma forte exigência moral que, se não era ausente, era muito incipiente até aquele período.

Jurandir Freire Costa lembra também que até o século XIX no Brasil inexistia o que hoje se chama de “pudor do corpo e de suas funções”, assim como as maneiras de se alimentar eram totalmente negligenciadas, o que revelava a ausência e até mesmo o desprezo pelo convívio familiar.

Esse autor recorre a Gilberto Freyre e sua conhecida obra *Casa Grande e Senzala* para ilustrar o despudor, a indisciplina e o desleixo que caracterizavam as maneiras de homens e mulheres no Brasil colonial:

Dentro de casa, na intimidade do marido e das mucamas, mulheres relaxadas. Cabeção picado de renda. Chinelo sem meias. Os peitos às vezes de fora. [...] [e continuava o autor referindo-se aos modos dos homens] depois do almoço ou jantar,

1 ELIAS, Norbert. *O processo civilizador – Uma história dos costumes*, volume 1. Tradução Ruy Jungman; Revisão e Apresentação, Renato Janini Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994, p. 177.

2 FREIRE COSTA, Jurandir. *Ordem médica e norma familiar*. Rio de Janeiro: Graal, 1999.

3 Idem, *ibidem*, 1994, p. 13-14.

4 Idem, *ibidem*, 1994, p. 165-166.

era na rede que eles faziam o quilo, palitando os dentes, fumando charuto, cuspidando no chão, arrotando alto, peidando, deixando-se abanar, agradecer e catar piolhos pelas molequinhas, coçando os pés ou a genitália.¹

As residências brasileiras até o século XIX funcionavam simultaneamente como unidades de consumo e produção, abrigando um grupo numeroso de pessoas que incluía, além de parentes de sangue, uma grande quantidade de escravos. O papel das mulheres no funcionamento da economia doméstica as mantinha confinadas em casa, excluídas não só dos espaços públicos como também do convívio com hóspedes, ao mesmo tempo em que as colocavam em estreita relação com os escravos encarregados dos afazeres. Em função desse isolamento, a preocupação e o cuidado com a moral feminina se mostrava “supérfluo” no contexto de um “sistema econômico social bem mais opressivo.”²

Mais tarde, com as novas formas de sociabilidade, processos de urbanização e industrialização, simultaneamente, na leitura de Margareth Rago, a entrada das mulheres na esfera pública e no mundo do trabalho foi inevitável. A abertura à participação feminina no mercado de trabalho criou a possibilidade de as mulheres serem percebidas como indivíduos, como especificidade própria e distinta da masculina e de emitirem um discurso crítico e reivindicatório. Nessas circunstâncias, tornou-se fundamental que a nova subjetividade, elaborada pelas mulheres ditas “honestas”, em decorrência de sua participação na esfera pública, reafirmasse os papéis sexuais tradicionais, não deixando margem para que a estrutura de desigualdade entre os sexos fosse alterada.³

A construção da figura da prostituta ligada à “sexualidade insubmissa”, conforme Margareth Rago, deu-se, pois, num contexto de intensas mudanças em que as mulheres passaram a ocupar um espaço público no mercado de trabalho, o qual era privativo dos homens. Os processos de urbanização e modernização do Brasil tiveram entre suas principais consequências a participação crescente das mulheres na vida pública e na vida profissional. A medicalização da sexualidade feminina e a problema-

1 FREYRE, Gilberto APUD COSTA, Jurandir Freire, op, cit, p. 91.

2 Idem, ibidem, 1999, p. 103.

3 RAGO, Margareth. *Os prazeres da noite: prostituição e códigos da sexualidade feminina em São Paulo (1890-1930)*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.

tização da prostituição emergiram nesse contexto como a principal estratégia para o disciplinamento das mulheres.¹ No caso do controle sobre as prostitutas e a prostituição, o argumento utilizado pelo saber médico e criminológico para justificar a intervenção era a defesa da saúde da população diante do perigo venéreo representado pelas “mulheres de má vida”. No entanto, a associação da prostituição com a doença tinha desdobramentos diversificados e amplos, como bem assinala Magali Engel:

A análise do campo semântico das palavras prostituição e prostituta revela que o sentido da doença não se restringe ao aspecto físico, compreendendo também uma dimensão moral e uma dimensão social. Assim a prostituição é classificada como uma doença que transcendendo a extensão física do corpo, atinge a família, o casamento, o trabalho e a propriedade.²

O argumento dominante utilizado para criticar a expansão descontrolada da prostituição era eminentemente de ordem moral e a classificava como um “mal necessário”, “vício” que tendia a se agravar caso não existisse controle e conhecimento sobre ela. Essa perspectiva fora explicitada por Miguel Antonio Heredia de Sá, já em meados do século XIX. Sobre a prostituição, este médico dizia que:

era “um mal inerente à sociedade”, um “mal” que não se podia prevenir, nem radicalmente extirpar”, e que portanto, competiria aos médicos do corpo social [...] convergir todos os seus cuidados a fim de minorar-lhe os efeitos, e mesmo aproveitar-se deles, convertendo em benefício para o corpo social.³

A questão da segregação das prostitutas, considerada central na abordagem “regulamentarista”, também emergiu entre os defensores da referida perspectiva no Brasil. Acreditava-se que somente dessa maneira a prostituição poderia ser controlada.

1 Idem, *ibidem*, p. 16.

2 ENGEL, Magali. “O médico, a prostituta e os significados do corpo”, In: VAINFAS, Ronaldo. (org). *História e sexualidade no Brasil*. Rio de Janeiro: Graal, 1986, p. 169-170.

3 SOARES, Luiz Carlos. “Da necessidade do bordel higienizado – tentativas de controle da prostituição carioca no século XIX”, In VAINFAS, Ronaldo (org). *História e sexualidade no Brasil*. Rio de Janeiro: Graal, 1986, p. 150.

O que estava em jogo era o enquadramento das “pessoas-margem”:

Na linguagem habitual, podemos dizer que as “pessoas-margens” (marginais) são as vítimas de uma segregação e são cada vez mais controladas, vigiadas, assistidas nas sociedades (ao menos nas desenvolvidas). É aquilo a que se refere Foucault com a expressão “vigiar e punir”. No fundo, tudo o que não entra nas normas dominantes é enquadrado, classificado em pequenas prateleiras, em espaços particulares, que podem até mesmo ser uma ideologia teórica particular.¹

Foi nessa perspectiva que os bordéis se tornaram os lugares por excelência para a prática da prostituição, transformando-se “em verdadeiros laboratórios de estudo”. Os bordéis passaram a ser o espaço de ordenamento e realização das práticas consideradas transgressoras. Para autoridades médicas e policiais, eram o local ideal, por permitir, simultaneamente, “controlar a moral e o físico das prostitutas, garantindo à sociedade a certeza de um espaço de descarga da sexualidade.”² Os defensores da implantação dos bordéis consideravam importante, além disso, definir sua exata localização. Defendiam, nesse sentido, que fossem situados próximos uns dos outros e em áreas afastadas da cidade, formatando-se, então, o que posteriormente seriam conhecidas como “zonas de baixo meretrício.”³

Mas, retornando ao tema da presente tese, parece ter sido a escritora Virgínia Woolf quem primeiro tratou da representação da mulher na literatura do século XIX. Para ela, existia uma distância muito grande entre a mulher, ser histórico, e a mulher enquanto representação literária. A personagem mulher construída por homens, presente na ficção daquele período, acabava por reproduzir a figura do homem em um tamanho consideravelmente maior. Nessa situação, a mulher é quem domina os homens que ocupam os mais altos postos, enquanto na vida real é relegada a um segundo plano ou um lugar quase insignificante.

1 GUATTARI e ROLNIK, *Micropolítica: cartografias do desejo*. Petrópolis: Vozes, 1986, p. 122.

2 CUNHA, Getúlio N. *As noites do Rio: prazer e poder no Rio de Janeiro 1890-1930*. Tese (Doutorado) – Departamento de História, Universidade de Brasília, 2000.p. 340-342.

3 CAULFIELD, Sueann. *Em defesa da honra. Moralidade, modernidade e nação no Rio de Janeiro (1918-1940)*. Campinas. UNICAMP, 2000.

A escritora estabelece, ainda, a autonomia feminina e sua situação financeira. Para ela, a produção ficcional realizada por mulheres depende, e muito, das suas condições de vidas concretas:

De fato, deixando a prata escorregar para dentro da minha bolsa, é impressionante, recordando a amargura daqueles dias, a mudança de ânimo que uma renda fixa promove. Nenhuma força no mundo pode arrancar-me minhas quinhentas libras. Comidas, casa e roupa são minhas para sempre. Assim, cessam não apenas o esforço e o trabalho árduo, mas também o ódio e a amargura. Não preciso odiar homem algum: ele não pode ferir-me. Assim, imperceptivelmente, descobri-me adotando uma nova atitude em relação à outra metade da raça humana.¹

Através da independência financeira, como lembra a escritora, é que a mulher “chegou a maior de todas as liberações, que é a liberdade de pensar nas coisas em si.”², e, ainda, que somente no final do século XVIII aconteceu uma mudança mais profunda nas atividades desenvolvidas pelas mulheres.

Simone de Beauvoir, em *O segundo sexo*, apresentara a desigualdade entre os sexos como sendo gerada pela alteridade. Segundo ela, “somente a mediação de outrem pode constituir um indivíduo como um *Outro*.”³ Enquanto o homem se apresenta como o sujeito detentor do poder, a mulher é o outro, ser dependente, definido pelas determinações do grupo dominante:

A própria mulher reconhece que o universo em seu conjunto é masculino; os homens modelaram-se, dirigiram-se e ainda hoje o dominam; ela não se considera responsável; está entendido que é inferior, dependente; não aprendeu as lições da violência, nunca emergiu, como um sujeito, em face dos outros membros da coletividade.⁴

1 WOOLF, Virgínia. *Um teto todo seu*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985, p. 5.

2 Idem, *ibidem*, 1985, p. 52.

3 BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo*. 7. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990. p. 9.

4 Idem, *ibidem*, p. 364.

A autora destaca, também, o uso desigual dos termos “homem” e “mulher”, “masculino” e “feminino”, pois o primeiro sempre é visto como positivo, como padrão pela norma, enquanto o segundo é visto como secundário, como o “outro”, já que é definido em relação ao “homem”, isto é, aquilo que o homem não é.

Por meio desse mecanismo, é que o homem constrói sua identidade positiva, enquanto às mulheres resta a definição de frágeis, emocionais, reprodutoras. *O despertar de eva*, de Maria Luiza Remédios, retoma a questão do espaço público e privado (o homem correspondendo ao primeiro e a mulher, ao segundo):

A mulher, assim, estaria no espaço do pessoal, do particular, do emocional, ao passo que o homem se encontraria no território do pensamento científico e das práticas públicas, já que nele predominariam a impessoalidade, a racionalidade e o geral.¹

Também Teresa de Lauretis afirma que no seio da sociedade se engendram tecnologias do gênero responsáveis pelo esquecimento do sujeito feminino na construção da história cultural. Para ela, há um movimento de representação do gênero e, por outro lado, o que essa representação exclui. O movimento entre esses dois espaços, o discurso e o outro lugar desses discursos, seria orientado pela contradição e multiplicidade. Dessa forma, conforme esta autora, a condição de existência do feminismo estaria em habitar os dois espaços ao mesmo tempo e viver, em consequência disso, em permanente estado de contradição: “O sujeito do feminismo é ‘engendrado’ lá, isto é, em outro lugar.”²

Sobre a figura da mulher, tendo em vista a possibilidade esboçada até aqui, a crítica feminista sugere a necessidade de se rever a leitura e a escrita masculina sobre a mulher. Além disso, afirma que se deve buscar a prática da leitura “como mulher”, isto é, deve-se buscar espaços alternativos existentes dentro do texto, do romance, a fim de encontrar nele momentos ou lugares de resistência e/ou de liberdade das mulheres; de experiências e, ao mesmo tempo, tensões vividas por elas.

1 REMÉDIOS, Maria Luiza Ritzel. (org). *O despertar de Eva*: gênero e identidade na ficção de língua portuguesa. Porto Alegre: Edipucrs, 2000, p. 10.

2 LAURETIS, Teresa. A tecnologia do gênero. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org). *Tendências e impasses*: o feminismo como crítica da cultura: Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p. 238

Assim, considerando as obras do “Ciclo de Porto Alegre”, é certo que Erico Verissimo posicionava-se através dos conflitos e dramas individuais, como bem explica Flávio Loureiro Chaves, pois

esta divisão do mundo social retratado é uma tomada de posição perante a realidade que, se ainda não define explicitamente uma ideologia, leva pelo menos a considerar uma questão básica da criação literária – **a seleção de dados da observação que, transpostos para o mundo imaginário, traduzem a ética do escritor.** (grifo nosso). Como a tipificação social antecede os conflitos individuais, nasce daí a tensão do contexto narrado no qual se exclui o acordo entre opressores e oprimidos.¹

1 Chaves, Flávio Loureiro. *Erico Verissimo: realismo e sociedade*. Porto Alegre: Globo: 1976, p. 19.



Capa de Clarissa

CAPÍTULO IV

AS PROTAGONISTAS DA FICÇÃO URBANA DE ERICO VERÍSSIMO

É preciso observar e descrever o que as mulheres realmente fazem e pensam em vez de escutar o que outros dizem que elas fazem e pensam.

Mireya Suárez

No que diz respeito à temática de gênero, muito já se discutiu sobre a participação das personagens femininas em romances de Erico Veríssimo. Destacam-se entre tantos, um artigo de Tristão de Athayde; um estudo de Flávio Loureiro Chaves a respeito da personagem Olívia, de *O tempo e o vento*; um de Antonio Hohlfeldt e a análise feita por Regina Zilberman da personagem Luzia presente na primeira parte de *O tempo e o vento*.

O artigo de Tristão de Athayde identifica um ponto de vista antimachista nas obras de Erico. Para o estudioso, o escritor fez distinção entre “a verdadeira e falsa varonilidade. Ser homem é infinitamente maior do que ser macho ou fêmea, homem ou mulher”.¹ O antimachismo constituiu a própria filosofia de vida do romancista e expressa o fundamento ideológico de toda sua obra. Os estudos já realizados se concentram, em geral, na identificação da variedade de figuras femininas, a demonstrar a habilidade do escritor na criação dos perfis femininos.

Flávio Loureiro Chaves destaca a educação masculina na narrativa de Veríssimo, ao perceber o fenômeno da reeducação do homem pela mulher em uma de suas obras. Trata-se de Olívia, de *Olhai os lírios do campo*, que promove a transformação de Eugênio em um homem ético e humanizado.² À semelhança do que ocorre em *Olhai os lírios do campo*, em *O tempo e o vento*, Floriano Cambará também é educado segundo valores femininos inspirados em ancestrais emblemáticas como Ana Terra, Bibiana e Maria Valéria.

1 ATHAYDE, Tristão de. *Erico Veríssimo e o antimachismo*. In: CHAVES, Flávio Loureiro. O contador de Histórias. 4. ed. Porto Alegre: Globo, 1980, p. 92

2 CHAVES, Flávio Loureiro. *Erico Veríssimo: Realismo e Sociedade*. Porto Alegre: Globo: 1976, p. 57.

Flávio Loureiro Chaves e Antonio Hohlfeldt chamam a atenção para o fato de em *O tempo e o vento* o próprio título já remeter aos elementos masculino e feminino explorados ao longo da trilogia. Para ambos, “o tempo” simboliza o feminino, a representação da vida, a permanência, a conservação e se constrói verticalmente; o masculino seria “o vento”, representativo da transitoriedade, expressando a morte trazida com homens através da guerra e da violência. A construção do vento seria, pois, horizontal, designando a conquista e a posse.¹

Além desses símbolos, Maria da Glória Bordini destaca, em seu artigo, a roca e a vela²: a roca denunciaria a domesticação da mulher, enquanto a vela, muito usada pela personagem Maria Valéria, seria para vigiar o caráter dos homens. Valendo-se da perspectiva de gênero, destaca-se a dissertação de Cibele Imaculada da Silva, na qual a pesquisadora pretendeu analisar a história, a ficção e a memória em *O tempo e o vento* e observou que, na ficção de Veríssimo, enquanto no homem está a responsabilidade de ação, às mulheres cabe o papel de resguardar a memória.

Assim é que, na maior parte dos estudos que focalizam as personagens de Erico Veríssimo, é dada alguma ênfase à presença de paradigmas femininos e paradigmas masculinos existentes na obra. Discussões acerca de gênero, como se vê, são bastante recorrentes e vários são os pontos de vista.

A maior parte da crítica reconhece que as mulheres são dotadas de personalidade superior aos homens. Entretanto, é instigante observar o fato de existirem personagens que fogem dos paradigmas definidos por Flávio Loureiro Chaves, o qual estabelece que a “figura feminina se apresenta como imagem de serenidade, de verticalidade e de perseverança, na dialética em que o polo masculino se identifica com a violência e a destruição, a horizontalidade”³.

Um exemplo dessa tipificação seria a análise da personagem Luzia, presente na primeira parte de *O tempo e o vento*. Regina Zilberman, em “Mulheres: entre o mito e a história”, constata que esta personagem rejeita os modelos que se atribuem às figuras femininas na obra.⁴

1 Idem, *ibidem*, 1976, p. 86-87; HOHLFELDT, Antonio. *O Gaucho: ficção e realidade*. Rio de Janeiro: Antares, 2003, p. 103-104.

2 BORDINI, Maria da Glória. O Continente: um romance de formação? Pós-colonialismo e identidade política: In: GONÇALVES, Robson Pereira. *O tempo e o vento: 50 anos*. Bauru: EDUSC, 2000, p. 61.

3 Idem, *ibidem*, 1976, p. 121.

4 ZILBERMAN, Regina. *Mulheres entre o mito e a história*. Cadernos de literatura brasileira. São Paulo, n. 16, p. 123, Nov. 2003, p. 108.

Estas leituras têm pontos em comum acerca das personagens de Verissimo e sugerem alerta a necessidade de se sondar personagens que fujam das caracterizações generalizantes que veem, por exemplo, as mulheres dotadas de perseverança, paciência, submissão, integridade moral, recato, dedicação exclusiva ao lar; em contrapartida aos homens, como impulsivos, instintivos, violentos, nômades etc. Não se discutia, até então, oposições entre o feminino e o masculino nos romances do escritor, como também a série de personagens que relativizam as dicotomias e apresentam uma ambivalência quanto aos caracteres comportamento, pensamento e experiências – como é o caso das protagonistas Clarissa, Fernanda e Olívia, que se destacam no romance urbano, ou seja, no romance de interesse social e, também, de algumas personagens secundárias que vivem experiências muito diferenciadas, como: a homossexualidade feminina e a prostituição.

Entretanto, é importante ressaltar que na atuação da mulher, no caso de Clarissa, Fernanda, Olívia e mesmo das outras personagens femininas, já antecipavam o que viria a acontecer mais tarde com a “revolução sexual” dos anos 60 e 70. Tal desvelamento só é possível porque nesses romances tem-se a representação dos conflitos presentes na sociedade daquela época.

4.1 Clarissa: da fantasia juvenil à realidade constatada

A primeira narrativa da fase romanesca feminina de Erico – *Clarissa* – teve o tema principal marcado pelo contraponto social entre as classes sociais distintos: os ricos e os pobres, que conviviam em Porto Alegre. Essas linhas, ao dialogarem por momentos em clima de tensão, ou não, foram harmonizando-se na narrativa e expressaram confrontos, diferenças, semelhanças e desejos das personagens em suas realidades conturbadas.

O espaço da narrativa como vimos era a cidade de Porto Alegre, em especial a pensão de Tia Zina, na qual se desenrola praticamente toda a história. A pensão demarcava dois mundos distintos, marcados pelo contraponto social: de um lado, ficava a casa de Tônico, de classe social baixa, e do outro, uma casa luxuosa, da personagem de classe social elevada. A personagem Clarissa reflete sobre isso:

Quatro crianças. Todas gordas, coradas, fortes, sãs.
Dentro da casa rica não havia sombras, nem ratos
furtivos, nem cheiro de hospital, nem uma mulher

pálida que trabalhava curvada sobre a máquina de coser...[...] no pátio da casa rica não morava um menino mutilado que tinha vontade de marchar.¹

O menino mutilado a quem Clarissa se refere é Tônico, que vivia numa cadeira de rodas na casa pobre. Amaro, também personagem desse romance, é apaixonado por Clarissa, porém, por ser tímido, refugiava-se na música, não revelando seus sentimentos. Além disso, havia também o motivo de não conseguir ascender socialmente. Por isso, quando escutava música, ele via um “vulto” – representação de Clarissa em seus pensamentos:

Amaro revolvía-se na cama, sem sono. Pela janela entrava o luar e os rumores da noite. O quarto estava cheio de sombra e de reflexos furtivos. Contra a parede cinzenta, a máscara de Beethoven era um rosto branco de sofrimento que a luz da lua tornava ainda mais lívido. Amaro pensava. No seu cérebro, as ideias se sucediam em tumulto, rápidas e confusas. Ele estava ouvindo mentalmente um movimento da *Nona*. Mas a música sumia. Amaro fechou os olhos. Queria pensar no último noturno que compôs. A música soava-lhe no cérebro, um vulto dança, corre, sacode os pessegueiros do pátio, ri sob a chuva de pétalas rosadas.²

Esse comportamento apresenta uma espécie de “contraponto interior”: divagações vividas pelas personagens, pelo desejo de fuga de sua realidade e busca das lembranças do passado. Esse mesmo problema é vivido por Clarissa em sua transição da infância para a adolescência, a qual se descobria aos poucos, ora tranquila, ora em sobressaltos, por um lado, limitada, ingênua e, por outro, esperta, ampla, cheia de revelações em relação aos seres e às coisas que a cercavam. O fato de ser do interior, por exemplo, e estar vivendo em Porto Alegre, representou um momento de tensão na vida da menina. Contudo, no final da narrativa, com seu retorno à cidade natal, tudo volta a ser como antes.

É importante salientar que, para Flávio Loureiro Chaves, ocorre aqui uma antítese social: Clarissa era de uma família tradicional de fazen-

1 VERISSIMO, Erico. *Clarissa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

2 Idem, *ibidem*, p. 128

deiros; Amaro provinha de uma família extremamente humilde. A “naturalidade” do relato, neste romance, é atributo indispensável à grande ficção de onde nasce uma qualidade do verdadeiro mundo das personagens: a possibilidade de existirem na realidade. Esse segredo do romancista é a prova de sua sensibilidade diante do assunto tão complexo que escolheu – **o nosso mundo banal e opaco de todas as horas (o cotidiano), redescoberto através da perspectiva (meio lógica, meio fantástica) da adolescência de Clarissa.** (grifo nosso) Por exemplo, nesta passagem em que a personagem está na sala:

Sobre uma coluna de madeira escura, a um canto de sala rebrilha o aquário. Pirolito está agitado. Será que a luz elétrica o assusta? Clarissa se aproxima do vaso de cristal. Agora nota que a água parece toda cheia de rebrilhos. A janela, as lâmpadas elétricas, os móveis da sala, tudo se reflete no aquário.¹

O mundo juvenil, povoado de sonhos e fantasias, tinha uma peculiaridade inconfundível: estava todo ele “refletido no aquário” e mudava o desenho a todo o momento. Clarissa manifesta contrastes pessoais (Clarissa - Amaro), mas revela também, além dos contrastes sociais evidenciados no período de 1930, que, de certa forma, a modernidade e seus benefícios, em alguns momentos, tornavam-se malefícios. Ela se questiona o tempo todo:

Meu Deus – [...] como é que o senhor permite essas coisas, como é? Por que ali naquela casa rica do outro lado há sempre cortinas bonitas nas janelas, músicas, cantigas, um automóvel grande, um jardim imenso com todas as flores do mundo, crianças bem gordinhas, bem coradas, bem alegres, que têm duas pernas, que podem ser soldados quando crescerem, [...], que podem sorrir. Meu Deus, como é que o Senhor permite que D. Tatá se mate todo dia à noite em cima de uma máquina de coser? Meu Deus, por o senhor deixou que um bonde estragasse a perna de Tônico?²

1 VERISSIMO, idem, (prefácio de Flávio Loureiro Chaves).

2 VERISSIMO, idem, p. 20.

Outra realidade questionada por ela é quando vê Ondina, esposa de Barata, beijando-se com Nestor. Clarissa está ante a imoralidade do adultério e isso destrói sua ingenuidade, pois percebe que, na sociedade, além de todos esses contrastes, também havia o mal entre as pessoas:

Então essas histórias que se contam de mulheres casadas que namoram, que beijam outros homens que não os maridos são histórias verdadeiras? Horrível! Como poderá esquecer? Como poderá calar? Com que olhos olhará de agora em diante os dois... os dois... amantes?¹

A trajetória de Clarissa, como se sabe, tem continuidade em *Música ao Longe*. Nessa obra, Erico retrata o processo de decadência do patriarcado rural gaúcho ocorrido no início do século XX e aponta para o surgimento de uma nova classe social, própria dos centros urbanos que começavam a se formar no período, isto é, o setor da classe média.

Como dito em capítulo anterior, no universo das personagens de Erico, as camadas médias urbanas não representam a unidade (característica de pequena burguesia defendida por Marx). Ao contrário, esse segmento social, por abrigar trabalhadores urbanos de universos sociais distintos, revela um caráter heterogêneo e disperso, o que inviabiliza atribuir-lhe o conceito de classe na acepção marxista: eram segmentos que não se apresentavam como um grupo coeso, com interesses e objetivos comuns que estabelecessem, dessa forma, alguma espécie de identidade político-ideológica.

O historiador britânico, E. P. Thompson, quando fala a respeito de classe, aproxima-se da abordagem de Marx, em *O 18 Brumário*. Entretanto, assinala que a constituição de uma classe não é somente produto da realidade econômica e das relações de produção, mas também de uma dimensão cultural composta por um sistema de valores e crenças que compreendem um conjunto de interesses e experiências em comum:

A classe acontece quando alguns homens, como resultado de experiências comuns (herdadas ou partilhadas), sentem e articulam a identidade de seus interesses entre si, e contra outros homens cujos interesses diferem (e geralmente se opõem) dos seus.

1 Idem, *ibidem*, p. 109.

A experiência de classe é determinada, em grande medida, pelas relações de produção em que os homens nasceram – ou entraram involuntariamente.¹

A consciência de classe, para Thompson, é expressa na maneira como essas experiências são tratadas em termos culturais, de acordo com tradições, valores, ideias e crenças. Para ele, a consciência de classe não pode ser determinada a partir das expectativas que se têm em torno dela, mas a partir de sua existência real. Assim, embora as camadas médias urbanas retratadas nas obras em estudo não expressem uma nítida identidade político-ideológica, é possível perceber alguns traços comuns às mentalidades desse segmento social. Alguns elementos que compõem a identidade político-ideológica da pequena burguesia analisada por Poulantzas são perceptíveis nos setores médios urbanos brasileiros da década de 1930. Este autor, em *Fascismo e ditadura*, observa que a pequena burguesia é marcada por um “aspecto ideológico anticapitalista”. Nesse ponto, o autor indica que esse conjunto de trabalhadores aspira à “justiça social”, à igualdade e se mostra crítico à “grande riqueza”.

Com efeito, esse aspecto levantado é registrado por Erico através de Clarissa, Fernanda e alguns outros “tipos”, que, nesse sentido, representam uma realidade mais geral e abrangente sobre o universo de profissionais liberais ou não, os quais demonstram traços anticapitalistas da pequena burguesia². Isso é explicitado por Clarissa nesta passagem de *Música ao longe*:

Eu pensava: o mundo está errado. Todos deviam ter dinheiro. Não devia existir gente rica e gente pobre. Mas a verdade é que existia mesmo. E se os ricos distribuíssem o dinheiro com os pobres?³

1 THOMPSON, E. P. *A formação da classe operária inglesa*. São Paulo: Paz e Terra, 2004, p. 10.

2 As protagonistas (Clarissa, Fernanda e Olívia) se mostram críticas aos contrastes sociais, às “grandes fortunas burguesas” e à crescente influência do capital nos valores e normas da sociedade. O sentimento de aversão à sociedade de mercado é revestido de um nítido discurso cristão em *Olhai os Lírios do Campo*, por exemplo, é a partir de valores tradicionais do cristianismo, como a solidariedade, amor ao próximo e generosidade que os personagens de Olívia (protagonista deste romance) e Eugênio que se opõem às desigualdades entre classes, à perda de valores humanos, ao individualismo e à competitividade, traços marcantes da sociedade capitalista. Assim como em *Caminhos Cruzados*, por exemplo, a inserção de estratos da burguesia e das camadas médias nos cargos públicos do governo é tema evidente em *Olhai os lírios do campo*, o que denota a percepção do escritor para algo recorrente nos anos de 1930.

3 VERISSIMO, Erico. *Música ao Longe*. Porto Alegre: Globo, 1956, p. 37

Ou então na representação da solidariedade, da assistência social da personagem:

Clarissa leva para sua casa todos os negrinhos da cidade, do Brasil, do mundo. Dá-lhes comida, roupas, boas camas. Uma gritaria doida, a que os moleques estão fazendo. E ela sorri no meio do tumulto.¹

Outra passagem interessante nesse romance é quando Clarissa se vê diante da realidade.

Enquanto em *Clarissa* a protagonista preserva um certo ar de ingenuidade (acreditava até em príncipe encantado e buscava na poesia seu refúgio), em *Música ao longe*, ela se desilude com algumas coisas. Nesse processo analógico, é ajudada por Vasco, que, mesmo admitindo que, às vezes, pode sentir saudade do passado, está completamente a favor das mudanças:

Temos a obrigação de fazer alguma coisa. Essa história de viver sesteando e sonhando com glórias do passado não pega mais. É preciso trabalhar. Teu pai, por exemplo, não compreende a vida a não ser dentro duma estância grande, muito campo, com capões, pasto, lagoas, numa estância grande onde possa galopar à vontade.²

Vasco se coloca contra os Albuquerque e a favor do capitalismo dos Gambas. É uma nova sociedade capitalista e urbana, propiciada pela Revolução de 30 e suas sequelas. De certa forma, se, em *Clarissa*, pode-se dizer que Erico parecia desiludido com a Revolução de 30, em *Música ao longe*, ele se mostra otimista em relação às mudanças sociais. Para esclarecer melhor que essa “má distribuição de renda”, à qual se refere Clarissa, não é decorrente somente das classes sociais, mas também, das formas de trabalho, já que a protagonista trabalhava como professora, a distribuição de responsabilidades na esfera social passa a assumir diferentes formas ao longo da história. Efetivamente, até hoje, o trabalho mais bem remunerado é naturalmente atribuição masculina, situação que somente a partir das últimas décadas do século XX começa a passar por mudanças cada vez mais crescentes.

1 Idem, ibidem, p. 70.

2 Idem, ibidem, p. 145.

Como já foi dito antes, a participação feminina, na verdade, era muito restrita até meados do século XX. A força de trabalho feminina “consistia principalmente em mulheres solteiras jovens, cujos ordenados, quando trabalhavam em fábricas ou escritórios, eram, com frequência, enviados diretamente aos seus pais pelos empregadores”.¹ É importante destacar que a atividade docente foi fator preponderante na participação feminina na sociedade.

De acordo com Guacira Louro, o magistério propiciou, de certa maneira, o acesso de mulheres ao magistério, mesmo ao mundo do trabalho de forma conturbada, devido às críticas que acusavam as mulheres de despreparo para exercer tal função. Com o tempo a escola passa a ser predominantemente feminina, na medida em que é lugar ideal de atuação das mulheres: “elas organizam e ocupam o espaço, elas são professoras, sendo a atividade escolar marcada pelo cuidado, pela vigilância e pela educação”.²

Em *Um lugar ao sol* está presente, mais uma vez, a personagem Clarissa, mas a narrativa tem início com a morte de seu pai, João de Deus. Não havendo mais alternativas de sobrevivência econômica no interior do Rio Grande do Sul, Clarissa, D. Clemência (mãe) e Vasco decidem partir para a capital – Porto Alegre. Vão morar na pensão de tia Zina (mesmo local onde ocorreu a formação da personagem em *Clarissa*).

Ela consegue transferência para uma escola em Canoas e é com esse ordenado que sustenta a família. Aqui se mostra o quanto a condição feminina passava por transformações significativas: além de Clarissa romper o ciclo da dominação masculina, isto é, de não se submeter mais à ideia de que a mulher é inferior ao homem, devido às diferenças sexuais e, por isso, às distinções sociais; enfim, ela, além de trabalhar, ainda é o sustento da casa – mãe e irmão (inclusive de um homem).

Na primeira parte desse romance, é possível perceber a estruturação da narrativa de Verissimo: sua descrição da classe média, que o leva primeiro a observar o pessimismo (situação de luto) para, em seguida, mudar a feição narrativa e concluir com otimismo; as personagens não procuram pensar nos problemas do presente, mas têm a esperança de que seu futuro será bem melhor.

1 GIDDENS, Antony. *Sociologia* 4. ed. Porto Alegre: Artmed, 2005, p. 316.

2 LOURO, Guacira Lopes. *Gênero, sexualidade e educação: uma perspectiva pós-estruturalista*. Petrópolis: Vozes, 1997, 88.

Na segunda parte do romance, que se passa já na capital, Vasco, por exemplo, sente-se estranho na cidade, mas logo fica à vontade, como se vê na passagem: “agora ele via gente mais bem vestida, de ar mais amável e civilizado, casas altas, ruas limpas e bem iluminadas, automóveis, bondes.”¹ As personagens se sentem melhor na cidade, pois no interior ainda havia o chamado despotismo dos coronéis, isto é, a vida de uma cidadezinha controlada por um coronel. São os restos da República Velha que continuaram ainda depois de 1930, como registra Edgard Carone:

Apesar da Revolução de 1930 provocar a queda de grupos tradicionais nos Estados, a essência do fenômeno coronelístico e oligárquico permanece a mesma. O que existe é a instabilidade de grupos no poder, principalmente devido à ação tenentista, mas não transformação intrínseca do problema.²

Ao conhecer Fernanda, Clarissa, sua mãe e Vasco mudam-se da pensão para o mesmo prédio onde ela morava com a sua família. Ao longo do romance são relatadas muitas situações, nas quais cada personagem procura encontrar a melhor forma de viver em meio à crescente dificuldade econômica e à crise de valores existentes no período.

O romance termina com a perspectiva de um relacionamento mais profundo entre os primos Vasco e Clarissa. Essa “melhor forma” é evidenciada pela personagem Fernanda que, embora tivesse eventualmente algumas dificuldades, era otimista. Esse mesmo otimismo em relação a um futuro melhor é expresso por Clarissa ao longo do romance:

Meu Deus! Eu tenho esperanças em Ti. Enquanto tiver essa esperança não me faltará coragem. A minha vida agora é dura. Eu mesma sinto que mudei um pouco. Foi como se tivesse vivido muitos anos em poucos meses. Mas estou resignada. Sofrer não deixa de ser bom. A gente fica mais forte, paga os pecados e olha os outros com mais bondade, com mais tolerância.³

1 VERISSIMO, Erico. *Um lugar ao sol*. São Paulo: Globo, 2000, p. 115.

2 CARONE, Edgar. *A república nova 1930-1937*. São Paulo: Difel, 1974, p. 7.

3 Idem, *ibidem*, 2000, p. 328.

Contudo, a jornada da personagem Clarissa não acaba por aí. A história da professora teria continuidade em *Saga*. Após a volta de Vasco da Guerra Civil Espanhola, na qual lutou como voluntário, Clarissa reaparece na história, esperando-o no cais. Nesse momento, ela já está noiva de Vasco.

Ao longo da trama há muitas situações, nas quais, mais de uma vez, são retratados os conflitos inerentes à luta de classes do capitalismo burguês instalado no Brasil. De fato, Clarissa e Vasco também aparecem no romance, mas este tem como foco Fernanda e Vasco em busca de seus objetivos. Clarissa é professora, leciona e se prepara para o casamento. Não há maiores conflitos com a personagem, talvez só os mesmos já abordados nas outras obras: a solidariedade com os problemas dos outros, a preocupação com a família e com seu futuro. Já para Vasco, a experiência na Guerra e seu retorno fizeram com que valorizasse mais Clarissa e o Brasil:

Aqui vai um ressuscitado, um homem que, tendo um tesouro, jogou-o fora através de um sonho doido. Um pobre peru ébrio que volta voluntariamente para o seu círculo de giz. Os mortos apodreceram debaixo da terra às margens do Elba. Ninguém sabe onde enterraram o corpo de Pepino Verga, o palhaço. Os mouros sacrificaram o Cristo Legionário. Em algum lugar da Espanha uma mulher chamada Juana talvez leve no ventre o filho dum combatente da Brigada Internacional a quem um dia se entregou no fundo dum abrigo antiaéreo. Ou terá ele morrido esfaqueado por uma bomba? A vida é horrendamente bela. Meus pobres companheiros, mortos, perdoai-me por eu estar vivo!¹

Uma visão de conjunto de trajetória de Clarissa mostra que ela amadurece na medida em que as obras de Erico são escritas, isto é, desde sua estreia em *Clarissa* até *Saga*. Nos dois primeiros romances do autor é o seu ponto de vista que o privilegia.

No primeiro, ainda menina, Clarissa desperta para a adolescência, descobre-se mulher e questiona-se sobre o mundo e as atitudes das pessoas. Seu estado pode ser semelhante à primavera, ou seja, é o despertar: “Só agora Amaro acredita que a primavera chegou: de sua janela vê Clarissa

1 VERISSIMO, Erico. *Saga*. São Paulo: Globo, 1986, p. 176.

a brincar sob os pessegueiros floridos. As glíncias roxas espiam por cima do muro que separa o pátio da pensão do pátio da casa da vizinha”.¹

Em *Música ao longe*, Clarissa vivencia as dificuldades pelas quais a família passa e isso se torna um processo muito doloroso para ela – o que completa, digamos, o amadurecimento da personagem, revelando novos sentimentos em relação ao sexo e mesmo a compreensão do mundo. Já em *Um lugar ao sol* e *Saga*, Clarissa está sempre presente junto à mãe e ao primo Vasco, buscando justiça e felicidade para ambos e para si própria. Diante do exposto, podemos dizer que Clarissa é uma personagem feminina preocupada em compreender a estrutura social de seu tempo.

A permanente procura por respostas faz com que ela seja considerada problematizadora dos valores da época, mesmo que, inicialmente, isso ocorra dentro dela, por meio do diário que escreve, no qual relata sua vida e, mais tarde, no espaço familiar. Portanto, esses registros refletem questões pessoais, familiares e sociais, como na passagem:

Eu pensava: o mundo está errado. Todos deviam ter dinheiro. Não devia existir gente rica e gente pobre. Mas a verdade é que existia mesmo. E se os ricos distribuíssem o dinheiro com os pobres? Por exemplo, os vizinhos ricos podiam vender o automóvel e dar o dinheiro para a vizinha pobre. O automóvel não fazia falta... Eu disse isto ao tio Couto, ele franziu a testa e perguntou se eu estava ficando comunista. Não entendi a pergunta. Hoje entendo. Sei mais ou menos o que é comunismo. O vigário aqui de Jacarecanga fez hoje um sermão contra os comunistas. O que não compreendo é como depois ele disse que todos eram filhos de Deus e todos mereciam igual dose de felicidade.²

É possível afirmar que em consonância com as ideias de Simone de Beauvoir, Clarissa assume um posicionamento que é a tradução das angústias das mulheres de seu tempo (nos romances escritos por Erico Verissimo a partir de 1930), quando começaram a assumir novas funções

1 Idem, *ibidem*, 2005, p. 11.

2 Idem, *ibidem*, p. 37.

na sociedade, ou seja, a terem direitos semelhantes aos homens, a partir das leis trabalhistas instituídas nesse período e, portanto, a serem reconhecidas como seres autônomos.

Em outras palavras, Clarissa inicia a ideia da emancipação da mulher. Essa forma de expressão confirma-se através de seu diário, depositário das reflexões de sua vida sobre o mundo e a realidade – externando seu ponto vista e seus desabaços:

Gosto de escrever, porque este é o único desabaço que tenho. Não sei o que vai acontecer amanhã. Ao redor de mim vejo tristeza e alegria misturadas. Fernanda é tão feliz com a filha e eu também sou feliz por ser madrinha da Anabela. Mas seu Orosimbo está muito doente e eles sofrem por causa da Lu, que é desobediente e desamorosa. Eu penso, às vezes, como sempre pensei, nos mistérios das pessoas e fico apavorada porque toda parte vejo gente não se compreendendo. Meu Deus, por que por toda a parte vejo gente não se compreendendo. Meu Deus, por que será que as criaturas não se entendem? Era tão fácil!¹

É neste espaço particular, o diário, que ocorre a expressão de sua liberdade, ao contrário de outros ambientes, nos quais a personagem se mantém calada sobre todos os seus sentimentos. Nessas anotações diárias, Clarissa registra os problemas nas relações sociais, entre ricos e pobres, letrados e analfabetos, fazendo com que o leitor também construa a sua crítica a partir desses questionamentos. Um exemplo disso são as notas de indignação e de certa forma de impotência, relatadas em relação a um aluno, de família muito pobre, que frequenta a escola, na qual ela é professora. Isso mostra sua contrariedade ante o *status quo* que permite a existência da miséria, da exploração do ser humano, do sofrimento e dor:

Ontem no colégio fiquei com muita pena do Moisés, que é o aluno menor da classe. Ele estava batendo dentes de tanto frio que sentia. Vai tão pouca roupa! Dizem que é filho de gente muito pobre. Tenho vontade de ficar comunista quando

1 Idem, *ibidem*, p. 328.

vejo coisas destas. Mas quando leio que na Rússia viviam fuzilando gente, fico arrependida e desisto do meu comunismo. No fim das contas eu nem sei a quantas ando. Só sei que o mundo está errado. Melhor é continuar a ser simplesmente Clarissa e ter pena dos meninos pobres como Moisés. Mas será que a gente não pode fazer mais do que ter pena? Não haverá um remédio para a pobreza?¹

É interessante ressaltar que o primo Vasco, embora não escrevesse diário algum, lia sobre coisas semelhantes ao que Clarissa pensava e desabafava em sua escrita. Isso a fez vê-lo com outros olhos ao longo da trama. Vasco também aponta possíveis soluções para os problemas que ela descreve, como na passagem em que ele fala sobre Gandhi:

Li um escrito sobre Gandhi, numa revista. Gosto muito de Gandhi, apesar de ele ser muito feio... As idéias de Gandhi são muito bonitas e se todos os homens fossem do partido dele, não havia guerras nem perseguições nem brigas.²

A ingênua menina-moça é quebrada pela experiente mulher que se constrói na vida moderna, diante dos problemas sociais nos quais está inserida. Para Erico Verissimo, essa elaboração marca o retrato da verdade e, também, uma de suas melhores criações ficcionais:

Acredito que ela tenha a dimensão que falta às outras personagens. Considero o retrato dessa adolescente dos melhores de toda a minha galeria de ficcionista. Não terá, certo, o acabamento dum *portrait* à maneira de Ingres; é possível que lembre a técnica ou a ausência de técnica dum primitivo – mas a verdade é que a criatura lá está com cores e o relevo da vida... [...] Naturalmente perdeu a inocência e a frescura e já não olhava mais o mundo e a vida com aqueles olhos cheios de ansiedade, surpresa e encanto susto.³

1 VERISSIMO, idem, p. 98.

2 Idem, ibidem, p. 135.

3 Idem, ibidem, Ver prefácio do autor. p. 13 e 14.

Como já destacado, registrando essas transformações urbanas, o autor, através da construção de suas personagens femininas e mesmo de outras personagens, registrava o dia-a-dia, ou seja, o que ocorria na capital gaúcha, principalmente durante os anos de 1930. Esse testemunho atravessava o cotidiano de todos, tornando-se uma espécie de referencial comum, ao qual era impossível se tornar indiferente.

O romancista brasileiro Osman Lins oferece contribuições concretas e relevantes acerca da construção e da importância do espaço ficcional, nos capítulos teóricos de seu livro *Lima Barreto e o espaço romanesco*. Para o autor, a construção do espaço pode auxiliar na complementação da personagem que, representando o que há de mais vivo no romance, é responsável pela “verdade” que ele exprime pois

o espaço, no romance, tem sido – ou assim pode entender-se – tudo que, intencionalmente disposto, enquadra a personagem e que, inventariado, tanto pode ser absorvido como acrescentado pela personagem, sucedendo, inclusive, ser constituído por figuras humanas, então coisificadas ou com a sua individualidade tendendo para zero.¹

Se verificado o espaço em que ocorre a ação nos romances de Erico Verissimo, pode-se observar as estratégias utilizadas por ele para construir uma personagem feminina e extremamente representativa da realidade das mulheres daquela época, como visto no capítulo anterior, respeitando obviamente algumas regras sociais no que diz respeito aos limites de atuação das mulheres na sociedade: tanto em Fernanda, que era secretária; Clarissa, professora quanto em Olívia que, como ver-se-á, era médica.

O escritor Osman Lins já destacava que a função do espaço não deve ser reduzida à influência ou caracterização das personagens, uma vez que pode servir também para situá-las em alguns contextos (não servindo, nesse caso, de nexos entre a personagem, a ação e o cenário). Aliás, para ele, poucas vezes na Literatura Brasileira o espaço apenas situa a cena romanesca; em geral, serve como elemento explicativo, comunicativo e complementar, proporcionando um melhor entendimento acerca da personagem de ficção. Assim, ao descrever o espaço, o escritor vai além da fotografia: o indivíduo e de seu destino são registrados nos episódios que falam da sociedade.

1 LINS, Osman. *Lima Barreto e o espaço romanesco*. São Paulo: Ática, 1976, p. 77.

A construção de arranha-céus, a iluminação pública, o aumento da circulação de automóveis e a expansão das linhas de bonde subtraíam o aspecto provinciano que a capital gaúcha ainda guardava. O escritor presenciava todas essas mudanças, percebendo-as como resultado de um processo social mais amplo, no qual o ritmo de indústria e do comércio e as demandas da sociedade alteravam não apenas a fisionomia de Porto Alegre, mas também os hábitos, costumes, valores de seus habitantes. Em resumo, a trajetória de protagonista Clarissa, da menina-moça à mulher, comove e integra a observação social e o realismo da representação da experiência da mulher, como sabemos recorrente em quase todos os romances urbanos do escritor.

De certo modo, Clarissa assumia, no enredo, um papel que fugia a muitos padrões femininos da época (em especial, uma busca frenética por um marido que estivesse à altura do ponto de vista social e econômico¹ da época). O mesmo se observa em outros romances e com outras mulheres. Assim, a partir dessas observações, pode-se acompanhar o percurso da personagem Fernanda, que inicia sua trajetória em *Caminhos cruzados*, romance publicado por Erico Verissimo em 1934.

4.2 Fernanda: o amadurecimento da mulher

A protagonista de *Caminhos cruzados*, *Um lugar ao sol* e *Saga* pode ser considerada uma pessoa forte, pois é capaz de estabelecer uma série de vínculos sociais, além de expressar valores humanos em relação às pessoas com as quais convive. Como a primeira que se examinou, ainda muito jovem, torna-se responsável por chefiar a família – novamente uma mulher assume um papel que seria tradicionalmente masculino.

Um exemplo disso é que ela tenta trazer à realidade Noel, mostrando para ele que esse universo pode servir de inspiração para a escrita de seu romance (Noel tem um projeto de escrever um romance, mas fracassa por falta de inspiração):

— No entanto não tens olhos nem piedade para as desgraças atuais, para as que estão perto de ti no tempo e no espaço...

1 Sobre a estrutura familiar desse período sabe-se que: “O casamento, longe de ser deixado à discrição das partes diretamente interessadas, decidia-se conforme ponderações impessoais e de acordo com os interesses da família enquanto grupo. O processo de seleção dos cônjuges deixa bem claro o quanto as uniões estiveram fundadas em considerações racionais de interesse”. (FRANCO, Maria Sylvania de Carvalho. *Homens livres na ordem escravocrata*. 4.ed. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997, p. 44)

— Como?

— Pensa bem, faz um esforço. Perto da minha casa mora um tuberculoso que está morre-não-morre. Tem dois filhos. A casa é imunda. Fatalmente os pequenos vão pegar a doença. A mulher parece que já está contaminada... Na frente da minha casa mora um homem que tem uma mulher e um filho e está desempregado. Trabalhava na mesma loja onde trabalho. E eu sei por que o coitado foi despedido... Porque precisavam dar lugar dele para o protegido de um político influente. O patrão não hesitou.¹

Nesse sentido, o escritor gaúcho parece defender posições semelhantes àquelas de Georg Lukács sobre o sentido da literatura realista.² Fernanda era secretária na loja onde João Benévolo era balconista e fora demitido. Da mesma forma, ela é demitida sem justa causa, para favorecer a contratação de outra funcionária, indicada por seu patrão. Como este não tinha motivos reais para demiti-la, acusou-a de “ideias comunistas”, tendo assim uma justificativa para a demissão, uma vez que temia a interferência do sindicato de sua categoria:

De súbito lembra-se do pedido de Monsenhor Gross. Arranjar um emprego para uma protegida. Que fazer? Só há uma saída. Despedir Fernanda. Mas não se pode mandar embora uma criatura assim sem mais nem menos... Se ela desse motivo. Leitão Leiria pensa. Não pode botar D. Branquinha no olho da rua: **é recomendada dum político. Na loja não há mais vagas, e mesmo a protegida de Monsenhor é datilógrafa... Sim, o lugar ideal para ela seria o de Fernanda.** (grifos nossos). E então? As vendas diminuem, os tempos andam maus. Não atender o pedido de Monsenhor? Também inadmissível.³

1 VERISSIMO, Erico. *Caminhos Cruzados*. São Paulo: Globo, 1995, p. 136.

2 LUKACS, Georg. “O humanismo clássico alemão: Goethe e Schiller” & “Friedrich Engels, Teórico e crítico da Literatura de 1935”. In: COUTINHO, Carlos Nelson (org). *Georg Lukacs – Marxismo e Teoria da Literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

3 Idem, *ibidem*, 1995, p. 222-223.

Ao ser, falsamente, acusada de comunista, Fernanda nega com veemência as acusações e contesta sua demissão. No entanto, sempre mantém a esperança de dias melhores. A história de *Caminhos cruzados* é narrada em dois espaços distintos: o da classe burguesa em ascensão e o dos mais humildes que procuram sobreviver. Fernanda situa-se no segundo polo, sendo que tenta insistentemente garantir uma certa dignidade ao lugar em que se encontra.

A própria personagem definia o escritório em que trabalha como desagradável. Mesmo assim, não se deixa intimidar ante as situações difíceis:

Fernanda pensa no escritório. Na frente de sua mesa, o lugar de Branquinha, a datilógrafa – magriçela, grandes óculos escuros, pele amarelenta, cabelos crespos. Tem sempre em cima da mesa um vaso com flores e não cansa de repetir com a voz cantada: “tenho loucura por flores!” Por trás de Branquinha, uma paisagem opressiva emoldurada pela janela: telhados e mais telhados; paredes cinzentas, chaminés, roupas secando e longe, como que esmagado entre duas paredes duras, uma nesguinha do céu. Fernanda afugenta as imagens desagradáveis.¹

A importância dessa personagem na narrativa cresce à medida que ela se torna referência para as demais personagens. Seu raio de influência vai aumentando em cada romance. Em *Caminhos cruzados*, é a espinha dorsal de sua família e de Noel. Já em *Um lugar ao sol*, a personagem se torna responsável por trazer o marido à realidade e também por sustentar a família do irmão, agora casado. Além disso, contribui significativamente para a solução dos problemas enfrentados pelas famílias vizinhas, pois em momentos difíceis era Fernanda a quem todos chamavam. Em *Saga*, a personagem passa a gerenciar uma série de empreendimentos com caráter social, sendo responsável pela saúde física e mental de um número bem maior de pessoas. Percebe-se, então, a importância que esta protagonista adquire, tornando-se referência tanto na família como na sociedade.

Pode-se então afirmar que a intenção do escritor na criação de Fernanda não só é de convencer as demais personagens do romance acerca de suas propostas e seus pensamentos, mas também de garantir que o próprio leitor passe a ver o mundo com outro olhar. É importante salientar

1 Idem, *ibidem*, p. 34

ainda que ela é observada pelas personagens masculinas que a cercam, a exemplo de Noel que idealiza sua figura em *Caminhos cruzados*:

Noel imagina Fernanda sentada diante dele. As duas pessoas que aqui estão desaparecem, como se nunca tivessem existido. A própria sala se transforma. Fica menor e mais simples, mais simples e mais clara. Fernanda está vestida de azul, os cabelos lisos e lustrosos puxados para trás, seus olhos profundos é que dão o calor bom de conforto e confiança que anda no ar. O casal terminou de almoçar. Conversaram muito, fizeram planos. A vida agora é diferente.

Daqui a pouco o relógio vai bater uma badalada: ele se erguerá, beijará a mulher e sairá para o trabalho. Agora não teme mais a vida: olha as criaturas de frente e luta. Quando a coragem lhe falha, Fernanda o anima. Sua presença é sedativa e boa... De noite leem juntos sentados no divã coberto de chitão.¹

Aos poucos, percebe-se a construção da pessoa forte que Erico idealiza: corajosa, determinada, e uma mulher que nunca desanima. Tal representação é acentuada pelas personagens masculinas: Vasco, Dr. Seixas e Eugênio, cujas reflexões em comum descrevem uma mulher aguerrida, serena e com convicções próprias a respeito das pessoas, da sociedade e do mundo em que estão inseridas. Percebe-se a teoria de que o homem reproduz nas mulheres o feminino idealizado, como se vê em uma conversa com Vasco, na qual ele ressalta a importância de Fernanda no hospital:

— Devemos tudo à Fernanda.

E no corredor acrescenta:

— O que ela fez, Vasco, é qualquer coisa de raro. O dinheiro empregado neste hospital vai muito além da metade da fortuna que Noel herdou...

Só Fernanda é que podia ter um gesto desses...²

1 Idem, *ibidem*, p. 161.

2 Idem, *ibidem*, p. 161.

Da mesma forma, Vasco vê marcas de uma mulher diferenciada: “Olho para Fernanda, que tem no rosto de expressão impávida, um resplendor de vida – um verniz que parece vir do futuro da personalidade para cintilar na superfície da epiderme.”¹

Pode-se compreender, então, a partir da percepção masculina nessas passagens, que a representação da figura feminina de Fernanda é caracterizada pelo olhar que dirige ao mundo que a cerca. A trajetória, por outro lado, mostra uma mulher que, além de chefiar a família desde muito cedo, embrenha-se em atividades que envolvem um conjunto de pessoas maior do que seus familiares. Ela se define por suas palavras e, principalmente, por seu incansável favorecimento aos outros. Tal expansão ocorre através da construção de um hospital, da criação de uma revista e de um cinema. Sua preocupação, portanto, volta-se para a saúde para a educação e para a cultura – enfim, um amadurecimento mais humano e mais otimista sobre o mundo. E isso a diferencia de Clarissa. Fernanda expressa o otimismo através da imagem, utilizando uma linguagem bíblica:

Fernanda lembrava-se vagamente duma parábola que o Ver. Bell vivia a citar, a propósito dos homens cobiçosos que se cuidavam de guardar dinheiro: “Considerai os lírios do campo”. Eles não se preocupavam com roupas e andavam mais vestidos que Rei Salomão”²

Suas palavras e atitudes, além de apontarem para uma mulher diferenciada, indicam uma postura distinta. Apesar disso, apesar de ter passado várias dificuldades ao longo de sua vida, e de uma hora para outra ficar muito rica – pois Noel recebe uma grande herança de seu pai – a personagem mantém consigo um comportamento focado no próximo, mesmo em se tratando de muito dinheiro:

— Procuramos empregar da maneira menos egoísta o dinheiro que Noel herdou. Para principiar construimos um pequeno hospital para crianças pobres. Foi-se só nisso uma boa parte do dinheiro, mas você sabe como sempre me impressionou a assistência às crianças doentes sem recursos.

1 Idem, *ibidem*, p. 182.

2 VERISSIMO, *idem*, p. 360.

[...]

— Pois bem. No andar térreo do edifício fica o “Cinema Aquarium”, a maior casa de espetáculos da cidade. Nós a arrendamos por cinco anos.

[...]

— Fazemos programas com filmes educativos e escolhemos de preferência as fitas que tenham um sentido otimista e construtor, compreende? Aos domingos damos funções pela manhã e à tarde para as crianças. Desenhos, jornais, comédias. E gratuitas, note bem!

Há ainda mais uma coisa – continua Fernanda. Um de nossos grandes sonhos foi realizado. Noel e eu fundamos uma revista infantil. Chama-se ‘Aventura’, e é impressa em cores. Um sucesso em todo o país!¹

Como se vê, na obra de Erico Verissimo, confirma-se o que disse Bakhtin sobre o romance: ele representa a vida em sua plenitude, com suas contradições e valores sociais diferentes, pois a palavra, enquanto signo, reflete e refrata a realidade, o choque de posições, as ideias antagônicas; a vida representa sua totalidade. Observa-se isso através da representação de Fernanda, a personagem feminina mais importante de todas, ao lado de Clarissa.

Após a demissão de Fernanda, que ocorreu no romance *Caminhos cruzados*, a mãe e o irmão continuam agindo como se nada tivesse acontecido, com o objetivo, talvez, de não entrarem em desespero e, também, porque, no fundo, não estavam tão dispostos a ajudar, já que Fernanda sempre foi a base para tudo e, mesmo sem emprego, manteve a esperança de um futuro mais justo:

Que gente triste, santo Deus! Criem ânimo! Um pouco mais de alegria! – anima-os Fernanda. D. Eudóxia levanta os olhos de cachorro escorraçado: - Para vocês, moços, fica muito bem dizer isso... Fernanda sorri. Mas sorri nos lábios. Dentro, uma coisa lhe dói. Uma angústia. Não pode esquecer o que aconteceu. A princípio deve ímpetos de ir embora do escritório imediatamente, sem esperar o prazo, sem aceitar gratificação. Mas depois pensou a mãe,

1 Idem, *ibidem*, 1986, p. 189-190.

no irmão, nos compromissos, e ficou. Agora tem que procurar trabalho em silêncio, esconder tudo da mãe e do irmão. Se a mãe soubesse, desandaria a chorar, agourando desastres tremendos, fome, miséria, morte. Fernanda está resolvida e guardar segredo, fome, morte. Fernanda está resolvida e guardar segredo a todo custo. Por isso sorri.¹

Através do discurso e da sua postura, Fernanda representa a esperança de um mundo melhor, em contraposição ao sistema que privilegia o consumo, o individualismo, a vaidade, a ambição. Em *Saga*, por exemplo, ela é alvo de uma campanha que a acusa de comunista, de contrária aos interesses cristãos. Sua revista é criticada por pregar valores anticristãos e seu cinema é ameaçado por passar filmes que não traduzem os princípios católicos. Isso se percebe nesta descrição de Vasco:

A campanha de Cambará contra Fernanda tem recrudescido nestes últimos dias últimos dias. Ontem, ao voltar da missa, escandalizada e triste, Clarissa me contou que logo após o sermão o padre aconselhou aos católicos a leitura assídua de 'A Ordem', 'jornal que defende os interesses cristãos' e recomendou veementemente aos chefes de família que não dêem a ler aos filhos 'A Aventura', revista que está a serviço das forças do mal'. É fácil descobri-lo nisto o dedo de Gedeão Belém, que ainda ontem escreveu um florido artigo sob o título - 'A Redação de Aventura é um Ninho de Comunistas'.²

A força dessa protagonista não advém, portanto, de alguma fé religiosa ou algo transcendental. Pelo contrário, nessa passagem, percebemos que ela é alvo de muitas críticas mesmo de pessoas consideradas cristãs. Ela gerencia os empreendimentos da revista, do cinema e do hospital, como já se viu. Entretanto, para Simone Beauvoir, essa posição significava que as questões financeiras eram fundamentais para a mulher alcançar a sua independência, mas não eram suficientes, visto que, para a autora francesa, as alterações nas condições econômicas da mulher deviam também provocar modificações de valores:

1 VERISSIMO, idem, 1995, p. 228-229.

2 Idem, ibidem, 1986, p. 308.

Por certo não se deve crer que baste modificar-lhe a situação econômica para que a mulher se transforme: esse fator foi e permanece o fator primordial de sua evolução; **mas enquanto não tiver acarretado as consequências morais, sociais, culturais etc. que anuncia, e exige, a nova mulher não poderá surgir.** (grifo próprio)¹

É preferível pensar que o otimismo determinado da protagonista diante dos problemas é que a tornou uma personagem diferenciada durante sua trajetória nos romances do escritor. Mesmo tendo-se tornado empresária, ela não se deixa corromper e mantém os valores cultivados desde a sua juventude, isto é, sua simplicidade, honestidade e solidariedade mostradas no início de seu percurso em *Caminhos cruzados* até culminar em *Saga*:

Fernanda sente uma lassidão boa. Vontade de sair para a rua, livre de preocupações, e misturar-se na multidão, entrar nas casas de chá, ser como as outras raparigas, esquecer... Vontade de ter sobre o corpo um vestido bonito, de ser mais feminina, pensar menos na sua condição; vontade de ter a liberdade de ao menos sonhar sonhos bons.²

É importante lembrar que, para Bakhtin, o romance, expressando a representação da vida em sua totalidade, pode apresentar interesses antagônicos. Assim, nos romances analisados que retratam o quadro social urbano na década de 1930 a 1940, nos quais estão presentes marcas profundas e conflitantes representadas por personagens que defendiam a manutenção das velhas oligarquias rurais, da sua cultura e de seus valores. Há, porém, personagens que procuram se adaptar à nova ordem social, materialista e individualista, mas também tentam vivenciar os fundamentos da ética e da justiça. É o caso de Fernanda.

Os diferentes discursos explorados, que coexistem na obra de Erico Verissimo, mostram a verdadeira dimensão dos conflitos na realidade social do período (1930-1940) e através destas experiências femininas, representadas aqui por Clarissa e Fernanda, e como se verá posteriormente por Olívia, nos é permitido levantar alguns questionamentos.

1 BEAUVOIR, idem, 1990, p. 494.

2 Idem, ibidem, p. 277.

Essas mulheres carregam consigo marcas de base de estrutura social e propõem alterações ou soluções a partir de suas experiências particulares e coletivas. Tal visão, construída pelo autor, pode ser considerada inovadora para seu tempo, pois normalmente se aceitava ainda a figura de uma mulher dedicada às questões do casamento, da casa, da maternidade, isto é, do particular.

Fernanda define-se por suas palavras e seu discurso, mas também pela prática incansável em favor da população de seu tempo. Diferentemente de Clarissa, que se limitava ao familiar, ao particular, Fernanda extrapola as fronteiras impostas secularmente às mulheres e expande sua ação para o público, assim como Olívia, a próxima personagem a ser analisada.

Como se vê nessa observação – da atração das protagonistas – a base principal está, principalmente, na maneira diferente que Erico Verissimo via a mulher, isto é, não conforme a visão sacralizada e mitificadora do passado (talvez como tenham as mulheres de *O tempo e o vento*), mas como uma “problematizadora”, conscientizando o leitor, ainda que nas entrelinhas, a respeito de seu comportamento de ser humano diante da modernidade, onde tudo se transformava, inclusive a mulher.

O escritor presenciava todas as transformações do espaço urbano, mas percebia-as como resultado de um processo social mais amplo em que se alterava a fisionomia de Porto Alegre, bem como o comportamento, hábitos, costumes e valores sociais de seus habitantes. Tudo isso é percebido na leitura crítica e interpretativa de seus romances, que busca comparar o mundo representado em sua obra com o meio social brasileiro de então. Fato que mostra como o próprio autor moderno se via impulsionado pelos efeitos da industrialização e do acelerado crescimento urbano, como registram na imprensa em 1937:

Todo mundo tem pressa. A vida se tornou tão múltipla, tão estonteantemente tentacular, que o homem, no afã de tudo gozar, de tudo aprender, de tudo penetrar – procura a síntese, sofre da mania do comprimido, vive assombrado pelo relógio, a procurar o máximo de prazer e de experiência no mínimo de tempo. No meio de toda essa balbúrdia a que já nos vamos habituando, há um fenômeno muito curioso que desafia o nosso espírito de análise. **É que no século da pressa, da síntese, da falta para leitura – o romance-rio, o romance caudaloso, o romance calhamaço ressurge a melhor maneira.** (grifo próprio)¹

1 VERISSIMO, Erico. *Reflexões sobre o romance-rio*. Revista do Globo. 213, 1937. p. 17.

4.3 Olívia: à busca da felicidade

No romance publicado em 1938, Erico Veríssimo mostra o universo de Eugênio e Olívia, personagens dos centros urbanos que vinham no início do século XX. Eugênio traduz as angústias, conflitos e desejos presentes nos cidadãos que viveram a transformação social ocorrida no Brasil daquele período, tendo em vista o desenvolvimento econômico, cultural, tecnológico e social. A obra em destaque problematiza os novos valores pregados pela sociedade capitalista ocidental em contraposição ao humanismo social representado pela figura de Olívia – médica e protagonista da narrativa.

Na primeira parte da obra, Eugênio está em viagem, no automóvel da família, dirigido por um chofer. Desloca-se da chácara, onde passa uns dias de descanso na companhia da mulher Eunice para Hospital Metropolitano. A decisão de viajar fora pela necessidade de ver Olívia, sua colega do tempo da faculdade, depois namorada, que se encontrava gravemente enferma. Eugênio entrega-se às suas lembranças. O automóvel, em alta velocidade, desloca-se em direção ao seu futuro.¹

Lembra que, na faculdade, convivera com os ricos, cultos e independentes. Eugênio ambicionava uma vida semelhante. No dia da formatura, porém envolve-se afetivamente com Olívia, médica, colega de turma e sem posses como ele. Eugênio se encanta com a maneira tranquila de Olívia encarar o mundo e a própria sorte. O apaziguamento da convivência com Olívia aumenta as suas contradições. Ela não tinha desejo de riqueza e de ascensão social e acreditava no bem-estar coletivo: ambicionava um mundo melhor para todos, um mundo equilibrado, com menos injustiça e mais compreensão. O envolvimento amoroso com Olívia resulta em sua gravidez.

Eugênio conhece então Eunice, a herdeira de um rico industrial. Olívia, ao saber do noivado de Eugênio com Eunice, afasta-se da cidade e busca refúgio no interior do estado, onde nasce Anamaria. Eugênio que desconhece a existência da menina, casa-se, ascende socialmente, torna-se proprietário do consultório elegante que sempre desejou, trabalha na

1 Sobre a sucessão temporal e a dimensão espacial, Antônio Candido observa o fecundo jogo proposto por Erico Veríssimo em alguns de seus romances, formando o eixo em que descreve a “vida como ela é num instante único de tempo” e os atos dos homens com que “veio antes e virá depois”. Acrescenta: “É interessante notar que a metade inicial de *Olhai os lírios do campo* constitui a primeira tentativa de combinar os dois eixos (sincrônico e a diacrônico) no plano narrativo: enquanto o protagonista vai da estância a Porto Alegre, tentando alcançar ainda viva no hospital a mulher que amou e abandonou, o narrador intercala a história da sua até o momento exato da ação presente, de modo que o eixo diacrônico venha se dissolver no sincrônico.”

fábrica do Dr. Cintra, seu sogro, e frequente recepções e jantares elegantes. Porém não é feliz. Três anos depois, reencontra Olívia, e descobre a existência de Anamaria. Vive momentos de intensa felicidade na convivência clandestina com as duas mulheres. A vida simples de Olívia, envolta no clima de segurança e sinceridade, provoca em Eugênio novas emoções. O conflito antigo, a opção entre a paz, o sucesso e a felicidade, formas de vida aparentemente inconciliáveis, retornam com força a sua vida.

A morte de Olívia traz como consequência o enfrentamento de novos conflitos. A presença de Anamaria, a lembrança de sua mãe, o casamento sem afeto e o desejo crescente de contribuir para o crescimento da humanidade, herança deixada por Olívia, opõe-se à ambição por riqueza pessoal. Decide separar-se de Eunice e mudar-se para a pensão em que Olívia vivera. Seu futuro está ligado agora ao da filha. Abre um consultório modesto, atrai clientela composta por pessoas de todas as classes sociais. Esta síntese nos dá uma ideia desta protagonista que, numa dimensão temporal e a partir de sua experiência social, transforma e/ou modifica a perspectiva de Eugênio, fazendo com que ele acredite no mundo que ela via e convivia diariamente, isto é, com os dramas humanos dos mais humildes.

A mudança de visão do mundo de Eugênio, bem como sua nova postura em relação à vida, só ocorre na segunda parte do romance, sendo que a transformação está diretamente ligada à morte de Olívia, ocorrida no final da primeira parte:

Sentado com a filha adormecida no colo, Eugênio pensa na morta. Os minutos passam. Pela sua mente já desfilaram todos os fantasmas. Não lhe deixaram na alma nenhum pavor, nenhuma angústia, mas sim uma grande e profunda tristeza. Ele sabe que a vida vai mudar, que ele se acha de novo parado diante duma encruzilhada. Não pode mais retomar a velha estrada. Voltar à condição antiga seria a morte a ele precisava viver por amor de Anamaria, por amor de Olívia, por amor de si mesmo.¹

Eugênio e Olívia são cercados por várias personagens que ocupam lugares diferenciados no romance. A cada uma delas corresponde um espaço específico, representativo de sua condição social. É possível dizer

1 VERISSIMO, Erico. 2005, p. 173.

que há na obra, basicamente, dois espaços distintos. O primeiro é marcado pela pobreza, pela simplicidade, pela rudeza e, em muitas situações, pela falta de higiene. O outro se caracteriza pelo conforto, pela beleza, pela fartura.

Olívia não pertence a nenhum desses ambientes especificamente. A protagonista é uma figura que, apesar de viver modestamente, mantém um ar de dignidade que encanta Eugênio. Sua residência é fonte de paz e de serenidade. A casa de Olívia carrega muito de sua concepção de vida, isto é, a simplicidade apregoada por ela tão explicitamente em suas cartas materializa-se na relação estabelecida com seu lar. É um espaço para se viver bem, para estar em paz consigo mesma e para receber de maneira acolhedora os amigos.

O ponto de vista narrativo procura garantir o desvelamento da forma como Eugênio concebe o mundo, como vai se transformando para ser um outro homem ao final do romance, a partir de sua relação com Olívia e da compreensão de seus princípios de vida. Olívia, ao contrário, não tem suas emoções e pensamentos tornados públicos para o leitor, o qual a conhece mais intimamente a partir da visão que o próprio Eugênio faz dela. A voz do narrador não se preocupa em relatar a vida interior de Olívia: seus sentimentos, impressões, conflitos.

Olívia procura, na maior parte das vezes, afirmar sua concepção sobre o mundo e a humanidade numa tentativa de convencimento do amigo. Ela é analisada através de outra personagem, pois são as observações de Eugênio sobre Olívia que o narrador apresenta ao leitor:

Era doloroso que só agora ele começasse na verdade a conhecer a Olívia. Toda aquela bondade, toda aquela profunda compreensão da vida tinham permanecido escondidas para ele. No seu egoísmo, na sua cegueira ele não atentara na alma da companheira.¹

A narrativa se desenvolve a partir da perspectiva titubeante de Eugênio sobre o mundo. Enquanto isso, Olívia apresenta de forma objetiva seus valores e crenças. Destaca-se, no entanto, o uso do monólogo interior para afirmar sua concepção sobre a vida e a sociedade. Sobre sua primeira noite com Olívia, Eugênio relembra que

1 *Idem, ibidem*, p. 196.

Tudo se passou da maneira mais absurda e inesperada. Tinha entrado no quarto dela depois daquelas horas horríveis – o doente que morrera em suas mãos, a revolução, a sensação de derrota e medo – e ela se portara para com ele como uma enfermeira. Fizera-o deitar-se no sofá, aninhar a cabeça cansada no seu regaço. E ele ficara assim um instante de olhos fechados, procurando a paz enquanto Olívia lhe acariciava os cabelos em silêncio.¹

Eugênio percebe Olívia como alguém que está presente em sua vida para ajudá-lo, como enfermeira nos momentos difíceis, sem pedir nada em troca. Suas angústias, seus questionamentos mais íntimos são, no entanto, observados por Olívia. Em sua mansidão e em seu silêncio, a protagonista vai demonstrando que conhece Eugênio profundamente, que conhece suas dúvidas, seus desejos:

Ficou de súbito muito perturbado. Porque teve a intuição de que Olívia enxergava através de suas palavras, descobrindo a grande mentira. [...] Eugênio sentiu que aqueles olhos lhe estavam enxergando a alma. Chegou quase a odiá-los.²

Observa-se que a morte de Olívia corresponde à morte de um Eugênio extremamente preocupado com questões materiais e com seu status social. Era necessário que a vida toda de Olívia fosse entregue para que um Eugênio diferente, mais humano, mais solidário, mais fraterno, pudesse nascer. A trajetória dessa protagonista, pautada pela visão crítica do mundo, por uma relação amorosa diferenciada, por uma gravidez sem a existência dos laços matrimoniais, tem em seu final, através da morte, a possibilidade de questionar não só os valores de Eugênio Fontes, mas de toda uma sociedade, afinal, ela mesma fala dos dois lados do homem:

Nós todos temos dentro de nós um Dr. Jeckyll e um Mr. Hyde. Parece filosofia barata, mas é a pura verdade. Mr. Hyde é um sujeito truculento, cruel, perigoso: um caso perdido. Mas o Dr. Jeckyll tem tremendas obrigações. Dominar o mais possível

1 Idem, *ibidem*, p. 89.

2 Idem, *ibidem*, p. 133.

Mr. Hyde. É por isso que os **homens em geral não são nem completamente bons nem completamente maus.**¹(grifos próprios)

Essa crítica que Olívia faz se refere aos dois lados de Eugênio, ao conflito social por ele vivenciado, mas visto na perspectiva histórica de oposição ao Estado Novo. O simbolismo da oposição entre Dr. Jeckyll e Mr. Hyde tem sua origem histórico-social na oposição entre o racionalismo do regime democrático-liberal – representado pela Constituição de 1934 e o irracionalismo de semifascista do Estado Novo. É significativo que o romance do escritor criticasse severamente a Revolução de 30, que pôs Getúlio Vargas no poder, o que levaria o Brasil ao Golpe de Estado de 1937, que instauraria a ditadura do Estado Novo: “Depois, havia ainda aquela revolução estúpida”². Eugênio não vê nada de positivo na Revolução de 30: “Nunca acreditara na possibilidade daquela revolução. Rira-se dos boatos. Agora ela lá estava... Podia transformar-se na mais horrenda das guerras civis. Os homens eram uns brutos.”³

Observando a postura de Olívia – de quem quer guiar, amparar, a qual está presente, também, nos momentos em que ela manifesta-se sobre a vida, o mundo, o futuro – pode-se perceber que suas falas são marcadas para uma proposta ideológica e que há proximidade com valores cristãos comuns na sociedade ocidental. É assim que se dirige a Eugênio quando este se mostra descrente quanto à recuperação das pessoas e da sociedade:

Deteve-se diante de seu retrato que se achava ao pé dum vaso com flores. Tinha-o tirado no dia da formatura. Estava muito sério, a testa franzida, a boca apertada. Tomou o quadro, examinou-o mais de perto. Quando Olívia voltou, Eugênio mostrou-lhe o vaso e o retrato:

— Flores para o defunto.

Ele parou, com a bandeja nas mãos:

—Não te esqueças de que Cristo ressuscitou Lázaro.

Ele repôs o retrato no lugar.

— Isso foi no tempo em que Jesus andava pelo mundo.

1 Idem, *ibidem*, p. 62.

2 Idem, *ibidem*, p. 64.

3 Idem, *ibidem*, p. 64.

Olívia servia o chá.

— Mas Jesus ainda anda pelo mundo. Será preciso que a gente só acredite no testemunho dos cinco sentidos? Jesus nunca deixou de estar no mundo. O pior cego é o que não quer ver.¹

É dessa maneira que a protagonista ocupa seu espaço representativo na narrativa, tendo em vista, ao contrário de Eugênio, que se encontra “no meio daquele matagal cerrado de problemas, ideias confusas, conflituosas, interesses cruzados, dúvidas e baixadas”², sua postura carregada de ânimo e de esperança frente às mudanças sociais e econômicas que ocorriam na época. Perante o mundo em transformação, as pessoas em busca de dinheiro e ascensão social, Olívia propõe novos valores, alicerçados em princípios cristãos e humanitários.

Uma noite me disseste que Deus não existia porque em mais de vinte anos de vida não o pudeste encontrar. Pois que até nisso se manifesta a magia de Deus. Um ser que existe, mas é invisível para uns, mal e mal perceptível para outros e duma nitidez maravilhosa para os que nasceram simples ou adquiriram simplicidade por meio do sofrimento ou duma funda compreensão da vida. Dia virá em que em alguma volta de teu caminho hás de encontrar Deus. Um amigo meu, que se dizia ateu, nas noites de tormenta desafiava Deus, gritava para as nuvens, provocando o raio. Deus é tão poderoso que está presente até nos pensamentos dos que dizem não acreditar na sua existência. Nunca encontrei um ateu sereno. Eles se preocupam tanto com Deus como o melhor dos deístas.³

A presente concepção sobre o mundo expressada por Olívia se coloca em lado contrário ao expresso pelas personagens pertencentes à classe social mais elevada. Através das atitudes e das afirmações de Eunice, de Felipe Lobo, de Castanho, de Isabel e do Dr. Cintra, vê-se claramente que estes concebem a vida e as relações sociais de uma forma bastante distinta:

1 Idem, *ibidem*, p. 163.

2 Idem, *ibidem*, p. 164.

3 Idem, *ibidem*, p. 175.

Castanho passou a fina mão esguia pelos cabelos, lambeu os lábios. — Tenho a hombridade de não me deixar embriagar nem amolecer por essa lenga-lenga de liberdade, igualdade e humanidade — continuou. — Olhem para a natureza e convencam-se de que igualdade é uma ideia impossível. Eu acredito na hierarquia, na divisão das classes da sociedade segundo o ideal de Platão. A classe baixa formada de camponeses, lavradores e homens de negócios.

[...] — Não entendo essas histórias de Platão. Comigo é no fascismo. Mussolini disciplinou a Itália. Hitler reergueu a Alemanha. Disciplina! Construir uma nação é quase o mesmo que construir um grande edifício. É preciso primeiro um plano, uma ideia. Depois, bem material de resistência, bases sólidas, equilíbrio...

— E beleza de linhas — acrescentou Eunice.
— O fascismo é belo e vertiginoso. “*Vivere pericolosamente*”.¹

Como se vê, no romance, há conflitos, concepções e valores antagônicos a partir, principalmente, da protagonista Olívia — representante de uma proposta baseada nos princípios de humanidade e igualdade. Já o par Eunice/Castanho são representantes de uma classe social, que visa basicamente ao lucro (ao dinheiro) e à ascensão social.

Dessa forma, a protagonista de *Olhai os lírios do campo* se caracteriza como a nova mulher dos anos 30, ou seja, a personagem reveladora do momento em que, em meio às mudanças econômicas e sociais existentes no País, as pessoas procuram bases sólidas para não se sentirem perdidas e confusas. Ela pode ser chamada de ‘personagem sinalizadora’, tendo em vista que muitas de suas propostas de sociedade são, reconhecidamente, parte integrante daquilo que o próprio Erico defendeu ao longo de sua vida — valores de igualdade, humanidade e solidariedade — presentes ao longo da narrativa e pela postura assumida diante da vida por Olívia durante todo seu discurso:

Os homens deviam ler e meditar esse trecho, principalmente no ponto em que Jesus nos fala dos

1 Idem, *ibidem*, p. 187.

lírrios do campo que não trabalham nem fiam e, no entanto, nem Salomão em toda a sua glória jamais se vestiu como um deles.

[...] É indispensável trabalhar, pois um mundo de criaturas passivas seria também triste e sem beleza. Precisamos, entretanto, dar um sentido humano a nossas construções. **E, quando o amor ao dinheiro, ao sucesso nos estiver deixando cegos, saibamos fazer pausas para olhar os lírrios do campo e as aves do céu.** (grifo nosso)

[...] Quando falo em conquista, quero dizer a conquista duma situação decente para todas as criaturas humanas, a conquista da paz digna, através do espírito de cooperação.¹

Olívia compreende, portanto, uma nova forma de encarar o mundo que naquele momento começava a perder força em meio à emergência de novos valores ligados à ascensão da burguesia no Brasil desde as primeiras décadas do século XX. Ela problematiza essa nova realidade e faz com que Eugênio a compreenda e também mude de postura. É uma figura feminina ímpar para o seu tempo, pois não apresenta como objetivo final de sua vida o casamento e a maternidade. A gravidez ocorre sem planejamento e sem a expectativa de que, com isso, estaria selando o matrimônio com o seu Genoca. A morte da personagem, no entanto, abre a perspectiva de que há necessidade de sacrifícios para que os outros possam encontrar a felicidade. Tal final não condiz, portanto, com a busca da autonomia e da realização pessoal almejada pelas mulheres conforme se mostrou. Percebem-se, dessa forma, resquícios da ideia de que as mulheres que procuram ser diferentes do apregoado pela sociedade acabam tendo um final de vida infeliz, caracterizado pela desgraça ou pela morte.

Como se vê, diante da busca de representar a nova realidade política, social e econômica, que marcou a literatura nos anos 30, o romance urbano de Erico Verissimo tenta abarcar a sua realidade social em sua totalidade, analisando, criticando e apontando alternativas para os problemas observados. As figuras femininas que foram aqui examinadas são responsáveis por efetivar uma análise mais realista da sociedade da época. Eram as novas protagonistas da vida social em processo de modernização. No entanto, ao se analisarem Clarissa, Fernanda e, mais adiante, Olívia

1 Idem, *ibidem*, p. 176.

– entre suas protagonistas – percebe-se que essas mulheres “inventadas” seguiam um determinado padrão: elas confirmam o questionamento dos valores e concepções sociais a respeito de tudo e, principalmente, delas mesmas sobre a época em que estão inseridas.

4.4 Outras mulheres, outras experiências

Entre as personagens secundárias do romance urbano que se examinou aparecem de modo discreto, mas com presença assegurada, mulheres que não correspondem ao papel tradicional, enquanto representantes da homossexualidade e as prostitutas.

De qualquer maneira, Erico Verissimo, ao construir essas criaturas, deixa-as agirem sem restrições da sociedade, isto é, não sofrem qualquer tipo de marginalização na trama nem em sua caracterização são vistas como seres desprezíveis, covardes ou ridículos.

4.4.1 A homossexualidade feminina em *Caminhos cruzados*

Diferente de outros escritores de sua época que trataram do tema homossexualidade do ponto de vista do homem, Erico Verissimo representa a homossexualidade de forma significativa em duas personagens secundárias: Vera, ao longo do romance *Caminhos cruzados*, mostra-se totalmente desinteressada pelo pretendente Armênio e interessadíssima em Chinita. Nas tensões vividas por essas personagens, o escritor traz à tona as vivências daquela época.

Vê-se, por exemplo, a inclusão dos homossexuais na categoria de sujeitos “híbridos”¹ e “outros”² como uma experiência subjetiva, a ser negociada no “entrelugar”³ deste momento histórico, em que a noção de individualidades específicas tem a oportunidade de ser discutida e deslocada (em sentido construtivo) de seus conceitos originários. O deslocamento social excludente e negativo há muito acompanha aqueles que assumem sua homossexualidade, sendo, no caso desses, muito mais grave, porquanto dificilmente há um lar ou família, uma pátria física ou emocional, uma religião ou culto em que os *gays* possam se sentir acolhidos e aceitos.

1 BURKE, Peter. *Hibridismo cultural*. Tradução de Leila Souza Mendes. Coleção Aldus. São Leopoldo: Unisinos, 2003, p. 15.

2 Idem, *ibidem*, 2003, p. 15.

3 SOARES, José Luis. *Dicionário etimológico e circunstanciado de Biologia*. São Paulo: Scipione, 1993.

Seus núcleos sociais, a começar pelo mais básico deles, a família, com frequência, rejeitam-nos, oprimem, desprezam mesmo. No caso de Vera, a personagem escondia da família e até dela mesma seus sentimentos mais reprimidos:

Contempla com uma admiração respeitosa o rosto de Vera. Ela não é propriamente bonita. É esquisita, tem uma coisa diferente das outras. Cabeça miúda, corpo de rapaz, esbelta, gestos masculinos. Sua voz é algo que lembra um choque de objetos de madeira. Voz de pau – será que se pode dizer assim? ¹

Com efeito, o pesquisador Luiz Carlos Soares relaciona esse novo enfoque dado à sexualidade com a emergência de uma sociedade capitalista e industrial, que privilegia a reprodução da família mononuclear como fonte de aumento da força de trabalho. Assim, refere-se ao conceito de “normal” ou de “anormal”, procurando regularizar as práticas sexuais, dentro da sociedade de então:

as relações e práticas sexuais que não se enquadrassem dentro dessa nova política sexual [...], seriam consideradas a priori como “anormalidades” ou elementos de uma “patologia social”. É dentro deste contexto que surge a necessidade de controle e regularização da prostituição, como um “mal”, embora necessário para saciar o instinto sexual masculino, ou a condenação das práticas homossexuais masculinas e femininas como uma “anormalidade”, um “vício”, uma “doença”.²

A relação de Chinita com Vera é basicamente de amizade, pois percebe os olhares, as investidas da amiga e o sentimento que nutre por ela. O interlocutor, no entanto, escuta seus pensamentos e percebe:

Por delicadeza Vera volta os olhos para o interlocutor embora não veja realmente nem lhe escute as palavras. Está com pensamento em Chinita. Se aquela diabinha compreendesse... se soubesse

1 VERISSIMO, idem, 1995, p. 96.

2 Idem, ibidem, Acesso em: 24 de março, 2009.

que ao lhe dar a sua amizade, ela lhe está dando um presente régio...¹

Mas Vera pensa em todos os momentos em estar só com Chinita para que ela possa declarar-se ou então beijá-la, mas sempre existe alguém com as duas – ou é Armênio ou Salu. Para ambos os homens, ela demonstra o nojo e o sentimento de ciúme. Afinal, Chinita chamava muito a atenção:

Vera não pode esconder sua contrariedade. Pensava poder ficar a sós com Chinita. Tem tanto que conversar... E Chinita anda precisando de conselhos. Telefonou-lhe de manhã, marcando encontro aqui no América, na esperança de não serem perturbadas. Como teria este idiota do Armênio descoberto que ela vinha? Que homem ridículo! Tem nada por cima, depila as coxas e pernas, como uma corista... Horrroso!²

Vera salta da piscina, como se temesse ficar contaminada pela água em que Salu mergulha. Como um cachorrinho fiel, outra vez sem dono, Armênio sai atrás da bem-amada. — Chinita, vamos embora que está ficando tarde! A cabeça de Chinita emerge: — Ora! Eu fico mais um pouquinho.³

Finalmente, Vera realiza seu maior desejo, beijar os lábios de Chinita – momento em que, de fato, concretiza-se o desejo homossexual da personagem de uma forma sutil e, ao mesmo tempo, bastante erótica. No entanto, Chinita se surpreende, mas leva a situação como uma brincadeira, inclusive vendo tudo com risos, chamando Vera de “louquinha” – mas continuam as carícias ardentes e Chinita se põe a imaginar que está sendo beijada por Salu, pois começa a ficar evidente que Chinita não é homossexual como a amiga:

Mas Vera nem escuta. Está a olhar para a outra com paixão, o olhar fixamente para os lábios dela, tentando espantar, afugentar um desejo que aos poucos se vai avolumando. Mas **o desejo**

1 Idem, *ibidem*, p. 96.

2 Idem, *ibidem*, p. 141.

3 Idem, *ibidem* p. 147.

é uma onda que lhe sobe no peito, com uma força inexplicável. (grifo nosso). Estes lábios... De repente Vera segura com ambas as mãos a cabeça de Chinita e começa a beijar-lhe a boca com fúria. Perdendo o equilíbrio, ambas tombam sobre a cama. Vera continua a beijar a amiga incessantemente, numa violência desesperada. Chinita sacode os braços, quase num abandono, surpreendida e ao mesmo tempo deliciada. Primeiro ri e pronuncia palavras que Vera lhe corta com beijos: — Lou...quinha! Crê...do! E depois se abandona todas as carícias da amiga, fecha os olhos e imagina que Vera é Salu.¹

Dessa forma, a reação das personagens é apresentada sem subterfúgios. A cena toda é bem construída, pois o escritor soube se valer de elementos linguísticos para criar caso o efeito de real de como o desejo é descrito através da metáfora da “onda”.

No entanto, o escritor coloca a questão de forma muito cuidadosa e delicada no caso dessas personagens – para quem *sente o abraço*, por exemplo. Vera, que sofre ao longo da história pelo desejo de outra mulher e pelo sentimento não correspondido e, também, para quem como Chinita, que deixa claro que não sente atração por mulheres, mas sim, por homens – talvez apenas uma curiosidade passageira.

Ao contrário dos personagens masculinos mencionados na obra eram usadas palavras como “nojo”, por exemplo. É o caso de Armênio e Salu, onde se percebe, além de seus posicionamentos, a questão do ciúme e da posse masculina.

Outra experiência observada pelo escritor em sua narrativa é a prostituição, elemento que dentro da literatura não é algo novo, sendo, portanto, recorrente em praticamente todos os romances do ciclo urbano. O que sugere a importância em demonstrar as experiências vividas por algumas mulheres, nessa profissão, considerada uma das ‘mais antigas do mundo’.

4.4.2 A prostituição

De certo modo, é possível afirmar que, para o escritor Erico Verissimo, a prostituição era um “mal necessário”, pois em algumas de suas

1 Idem, *ibidem*, p. 176.

obras analisadas é fato recorrente o aparecimento e a descrição de prostíbulos e/ou bordéis e prostitutas.

Em *Caminhos cruzados*, o narrador faz uma perfeita descrição desse tipo de lugar, cuidado pela viúva Mendonça e frequentado por pessoas ilustres, segundo a própria personagem. O trecho mostra Teotônio visitando o lugar pela primeira vez, onde é atendido por Cacilda, uma das meninas de Mendonça:

Pode ficar à vontade. A casa é sua. Teotônio olha em torno. Quarto pequeno, de paredes caiadas com um único quadro: uma mulher nua a dormir na praia, os seios bicudos voltados para as nuvens. Uma cama esmaltada de branco, cobertas brancas, uma janela fechada, um lavatório de ferro, duas cadeiras, uma mesa com revistas velhas. [...] — Muitas pessoas da primeira sociedade – a voz de areão continua – procuram a minha casa, sabem que é quieta, não tem perigo... A velha diz nomes de fregueses ilustres. Parece um herói a discriminar suas condecorações. Teotônio senta-se teso na beira da cama, a qual lhe sugere imagens animadoras. Agora a premonição do gozo começa a dominar o sentimento do medo e da culpa.¹

Enquanto a viúva falava, ele refletia sobre o que estava acontecendo, hesitante sofre até por lembrar-se de Dodô:

A viúva Mendonça continua a falar. Doutores, comerciantes, senhores da melhor – todos procuram esta casa... Teotônio torna a pensar em Dodô e de novo sente medo. [...] Ergue-se (agora já é de novo o *businessman* que se concedeu um feriado inocente) e diz, circunspecto: — Conto com a sua discrição... A mulher o interrompe. — Já lhe disse que não tenha medo, doutor... — Porque a senhora compreende... eu... — Não se amofine, doutor, aqui nunca acontece nada. — Um homem da minha responsabilidade, da minha importância social... — Já lhe disse. Pode sossegar o pito. — Seria um desastre... eu nem sei... um... Teotônio põe-se a andar dum lado para outro, impaciente num tumulto de sentimentos desencon-

1 VERISSIMO, Idem, 1995, p. 70-71.

trados. A imagem de Dodô lhe vem à mente, mas ele a exorciza, porque este lugar “é por demais infecto”. **Só o pensar naquele anjo aqui dentro é uma profanação.** (grifo nosso). Rumor de passos no corredor. A viúva se cala. Teotônio escuta... A porta se abre devagarinho. E a voz áspera: — Eu não lhe disse que ela era boazinha? É ela – pensa Teotônio. É uma sensação nova, formigante e dominadora, toma conta dele. Não ouve as palavras que a viúva lhe diz, nem a vê sair fechar a porta. Agora só tem olhos e pensamentos para a rapariga vestida de vermelho que está diante dele. Ela diz uma boa noite indiferente, tira o chapéu e o depõe com a bolsa em cima da mesa. Teotônio não sabe como começar, não acha que dizer. Ele folheia uma revista com ar distraído. Como é teu nome? Cacilda.¹

Como se vê, para o narrador, o local é “por demais infecto” e, nesse sentido, é interessante recorrer uma vez mais a Mary Douglas quando menciona a força da imagem de sociedade e o perigo representado por suas margens: se de fato a “ideia de sociedade é uma imagem poderosa [...] [que] tem forma, limites externos, margens e estrutura interna”², não se pode desconhecer que há energia e poder, também, nas margens e áreas desestruturadas. Esses espaços de “desordem” carregam poder justamente por ter possibilidade de virem a ser padronizados ou integrados à ordem, e, por isso, é que neles se encontram a poluição, as doenças, o mal e o infecto.

Outro aspecto interessante, em se tratando da prostituição, é a sua associação ao objeto, o que ocorre na medida em que, ao se colocar como mercador e mercadoria, simultaneamente, a prostituta representa a fragmentação do sujeito moderno, bem como a separação radical entre o erótico e o amor. Enquanto alteridade, ela se situa no limiar da sociedade e é associada à sujeira e a tudo o que nela há de rejeitável, e, por permanecer à margem, constitui-se em ameaça à sociedade, encarnando, assim, “o mal”.

Ameaça imaginária, sem lastro com a realidade empírica, a prostituta simboliza os aspectos degradáveis da sociedade, a mercantilização absoluta do corpo e absolutização do dinheiro.³

1 Idem, *ibidem*, p. 70-71.

2 DOUGLAS, Mary. *Pureza e Perigo*. São Paulo: Perspectiva, 1976, p. 141.

3 Idem, *ibidem*, 1991, p. 38-40.

A profissionalização da prostituição ocorrida no processo de expansão e diversificação da atividade provocou alterações nas formas de consumo do prazer e possibilitou sua incorporação numa outra dimensão do mercado capitalista. Ao seu redor, surgiram redes de serviços, manifestações culturais e espaços de entretenimento. E, nesse mesmo movimento, embora mantida a estigmatização, as prostitutas passaram a ocupar um lugar na cena urbana e os “limites de normalidade sexual”¹ foram paulatinamente sendo distendidos.

Erico Verissimo explora a questão da moeda e mercadoria da prostituição, presente na personagem Cacilda, que como visto, é prostituta e age como objeto de mercadoria, isto é, movida pelo dinheiro, mas também age como uma prostituta por prazer, faz sexo banal, por fazer, sem custos ao cliente escolhido, como se observa na passagem:

Cacilda de quê? Quantos anos tem? De onde veio? Para onde irá? **Lá vai a rapariguinha** (grifo próprio) loura que subiu sem protestar ao quarto do rapaz desconhecido, meteu-se na cama dele, deu-lhe alguns momentos de prazer e, no dia seguinte, ergueu-se sem pedir explicações, vestiu-se e saiu na ponta dos pés para não chamar a atenção dos outros inquilinos do 10º andar. Não contou histórias sentimentais nem olhou para a cédula que o homem lhe meteu com alguma discrição na bolsa. A manhã é clara. Bondes, autos e gentes passam. Garotos gritam nomes de jornais. A cidade vive o seu novo dia. Mas Cacilda do vestido vermelho lá vai caminhando com aquelas pernas que Salu viu nuas ali na cama; vai sacudindo os braços que o apertaram e olhando as coisas e as pessoas com os olhos que viram há pouco o corpo nu do seu amante de uma noite. Talvez ele não torne a vê-la nunca mais. É por coisa como essa que ele acha a vida absurda e bela. Está tudo certo – conclui. Em paz com mundo, veste-se e sai.²

A moeda de troca funciona como pagamento de algo, como dívidas, por exemplo, ou favores. É o caso de Laurentina, João Benévolo e Ponciano.

1 Idem, *ibidem*, 1991, p. 173.

2 Idem, *ibidem*, p. 17.

João Benévolo, desempregado, “aceita” as seguidas visitas de Ponciano, que tem dinheiro e deseja sua mulher, Laurentina. Faz as visitas para vê-la e emprestar dinheiro ao marido, a fim de que possa, quem sabe, um dia, tê-la em troca do que empresta ou dá, como nas seguintes passagens:

Quanto sobrou do dinheiro do seu Ponciano? — Dois mil-réis. Laurentina suspira. Depois: — Vai ali na esquina, compra um pouco de leite pro menino e o resto traz de salame pra nós. Compra também um pão. João Benévolo se levanta, contrariado, e vai buscar o chapéu. Laurentina fica pensando no dia de amanhã. Morrer de fome ninguém morre, é verdade; em último caso se pede auxílio aos vizinhos... Mas e o aluguel da casa? E a conta do armazém? E os remédios para o Poleãozinho? Pensa em Ponciano, com raiva. Raiva porque ele tem dinheiro. Raiva porque ele insiste nas visitas. Raiva porque o homem olha para ela daquele jeito desagradável. Raiva porque ela sabe que um dia, um dia...¹

Mas também João Benévolo está em dúvida:

Não. Ele não deve nem encostar a mão neste dinheiro... Não é direito. Se ele tocar na nota é porque concorda com a situação que o outro quer criar. **É como se estivesse vendendo a própria mulher.** (grifo próprio) Não. (Em imaginação, João Benévolo pega Ponciano pela gola do casaco, dá-lhe dois bofetões e joga-o no olho da rua. Para ele não ser maroto!) Mas, tocar no dinheiro? Nunca.²

Mas João aceita o dinheiro, pois necessita, está passando fome, com o filho doente em casa, não tem emprego. E diz para a mulher Laurentina falar a Ponciano que devolverá tudo assim que estiver empregado. Não faz, no entanto, esforço algum para conseguir emprego. Na verdade, João apresenta uma consciência moral que, no fundo, ele não tem, quem tem e teme essa condição é a sua mulher, já que pode ser a “moeda” de troca:

1 Idem, *ibidem*, p. 234.

2 Idem, *ibidem*, p. 116.

Se Ponciano vier hoje – diz ele com voz sem cor – eu devolvo os dezenove mil-réis e digo que vou pagar o que falta quando encontrar emprego. Com a ponta dos dedos bota a cédula no bolso, soltando um suspiro. E sai a assobiar o Carnaval de Veneza.¹

Além dessa situação, em *Caminhos cruzados*, é descrita com clareza a ligação amorosa entre Pedro e Cacilda: Pedro, irmão de Fernanda, e Cacilda, a prostituta que começou suas práticas sexuais com ele, por dinheiro, quando ele é levado até o bordel por um amigo. Logo depois, Pedro começou a desenvolver fortes sentimentos por ela e, assim, reciprocamente:

Resolveu ir. Fez economias. Juntou dinheiro (a mana sempre lhe dava dois mil-réis todos os sábados). Foi. Passou pelo beco encolhido de medo. O amigo, O Clóvis, mostrou a casa. É aqui. Entraram. Apareceu uma mulher: bonita, de olhos verdes, parecia uma moça direita, dessas que a gente vê nas casas de família. Seu acanhamento aumentara. — Este é o rapaz que eu falei – explicou Clóvis. — Como vai? A moça estendeu-lhe a mão que Pedrinho apertou – Vamos entrar? Clóvis foi embora. Entraram no quarto. Meia luz avermelhada, uma cama de casal, um guarda-roupa pequeno, figuras na parede, na maioria artistas de cinema. Sobre a cama, uma almofada colorida, com um boneco em cima – um chinês fumando cachimbo (este detalhe nunca, nunca ele vai esquecer...) — Como é o teu nome? — Pedro. E o da senhora? — Cacilda. A mulher fechou a porta e começou a despir-se. Ele fez o mesmo, todo trêmulo. E quando ela se deitou na cama de costas e o chamou com os braços, ele estava sacudido dum tremor estranho, com vontade de chorar. Tudo parecia um sonho. Era bom, mas assustador. E a cara dela não era debochada como ele imaginara. **Um ar simpático, dois olhos verdes muito limpos, um sorriso calmo...**² (grifo próprio).

1 Idem, *ibidem*, p. 117.

2 Idem, *ibidem*, 1995, p. 128-129.

A atmosfera de sonho e a maneira como é evocada a figura da prostituta sugere que havia ali, também, espaço para a ternura.

Chama a atenção, em especial, *Caminhos cruzados*, o segundo romance da fase do estudo, pois ele representa um documento de protesto social. Construído com capítulos intercalados, cada qual com a predominância de um grupo social específico, com seus bairros distintos, que revelam as condições em que as pessoas (mulheres e homens) viviam. Assim, ele não deixou de revelar “a margem”, os excluídos, no caso, as prostitutas que viviam longe do centro.

Em *Clarissa*, não havia passagens sobre prostituição, embora o tema principal fosse marcado pelo social, pelas diferenças entre as classes sociais distintas, rica e pobre, que conviviam na cidade de Porto Alegre. Essas foram expressando confrontos, diferenças, semelhanças, desejos de fuga (da realidade), realidades conturbadas, mas nada que pudesse estar ligado diretamente a esse tópico.

Em *Um lugar ao sol*, como foi dito, Erico traz novamente personagens anteriores, como Fernanda, Noel, Clarissa e Vasco, já adultos, em busca de melhor qualidade de vida, ou seja, o romance prossegue na linha traçada, revelando as diferenças sociais entre ricos e pobres que lutam para ascender socialmente.

Nesse romance, há três interessantes passagens relacionadas ao prostíbulo e à condição da mulher neste meio. A primeira relata o desespero de Vasco com a morte de João de Deus – que sem destino acaba sucumbindo ao desejo e à curiosidade e, também, ao desejo de fugir daquela triste realidade:

Vasco levava agora uma vontade doida de viver. Sentia o defunto cada vez mais longe. No entanto, aquele olho esmigalhado e sangrento o acompanhava. Só o olho sem o corpo. Como fugir? **As janelas iluminadas duma casa derramavam música na noite. Dançava-se lá dentro. Uma moça veio até a janela cantando, olhou para fora um instante e depois se sumiu. Vasco sentiu um súbito desejo de entrar correndo naquela casa, abraçar uma rapariga (a mais moça, a mais forte, a mais bela!) e sair dançando com ela, rodopiando como um pião, peito contra peito, coxa contra coxa. Sim, ele agora queria fazer alguma coisa**

que fosse o oposto da morte. Estava saturado de fantasmas. Tinha a memória povoada de cadáveres. Sim. Jovino, o bêbedo, era um cadáver também: caminhava, falava, chorava ou ria, mas está morto. Era preciso esquecer os mortos, era imprescindível que viessem ao mundo mais criaturas, para que a humanidade se renovasse. Talvez nascessem homens melhores. Talvez...¹

Em outra passagem da narrativa, torna-se clara a prática da atividade sexual através de prostitutas. Inclusive a situação de Vasco justificava a busca pelo sexo fácil:

As mulheres não apareciam com muita frequência em sua vida. A sua atividade sexual era baixa. Quando se via compelido a entrar no quarto duma prostituta, saía de lá com a sensação de haver cometido uma traição, um pecado. Não era religioso, mas tinha prejuízos com relação ao sexo. Procurava vencê-los, lendo livros que exaltavam o animalismo (Lawrence o enchera de alegria e horror) olhando a natureza, procurando examinar a vida com mais serenidade. Mas era inútil.²

Entretanto, um dos momentos mais brutais no que diz respeito à ligação entre mulher e sexo é quando, numa passagem do romance *Um lugar ao sol*, a vida em si e tudo o que ela compreende é comparada a estômago e sexo – de uma forma simples, seca e até mesmo chocante, principalmente, quanto à visão da mulher, como diz a personagem Vasco:

Isso é bonito e ao mesmo tempo assustador... Mas eu penso... Será que além do sexo e do estômago não haverá algo mais? Olhe, conde... Explicar a vida assim de jeito tão seco, tão bruto... Vamos dizer: tão primário... me desculpe, posso ser uma besta mas não concordo com você. Eu tenho fome; preciso de mulher. Está certo: estômago e sexo. Mas você não sabe explicar por que é que sinto desejo de viajar, por que é que sinto uma espécie de saudade besta

1 VERISSIMO, idem, 2000, p. 28-29.

2 Idem, ibidem, p. 96.

dum lugar e duma gente que eu sei que nunca vi? –
No fundo, sexo também. – Pipocas!¹

Em *Música ao longe* continua a se revelar a vida de pessoas empobrecidas, lutando pela sobrevivência e a decadência lenta e definitiva do patriarcado rural. Entretanto, há no decorrer da história uma única passagem referente à vida boêmia, com mulheres ‘fáceis’ e bordéis, denunciando a vida dos abastados e seus pecados:

Silêncio. Os Albuquerque pensam nos seus pecados. Uma vida de facilidades, farras, mulheres, bolsa de cordéis frouxos, preguiça, luxúria. “Papai é rico”. “Nos Albuquerque ninguém encosta um dedo”. **“Meu avô foi um grande general”**. **“Temos léguas e léguas de campo, gado em penca”**. **O silêncio perdura. Os pecados não têm conta.**² (grifo próprio).

Aqui na fala de Jovino (descendente do patriarca Albuquerque), percebe-se que a mulher é vista pela perspectiva puramente sexual, pecaminosa, a luxúria é como um dos sete pecados capitais. Entretanto, tais pecados são favorecidos a quem tem maiores condições financeiras, como demonstra o trecho escolhido. No restante da narrativa, não há outras passagens significativas a respeito desse assunto.

O último romance que se analisou, *Saga*, expressa a alegria e a tristeza que o escritor vivia no período em que escreveu essa narrativa, isso porque, embora estivesse em num momento de ascensão profissional, as notícias de guerra da França impediam que ele olhasse o seu redor com tranquilidade. Ainda nesse romance, continuou a explicar as diferenças sociais, o desejo de ascensão dos humildes e, agora, mais ainda, a esperança de um futuro melhor. A problemática instaurada aqui é, sem dúvida, típica de um romance burguês: no confronto do homem com a sua sociedade nasce o gesto de rebelião em que está cifrada a busca da liberdade.

O cenário da Guerra Espanhola, em *Saga*, serve para denunciar elementos representativos, como o fascismo, o comunismo, as perplexidades de uma guerra: a pobreza, a fome, a miséria, a possibilidade de transformação pessoal ao entrar numa guerra, as implicações da inserção

1 Idem, *ibidem*, p. 324-325.

2 VERISSIMO, idem, 1956, p. 82.

nesse processo, principalmente a solidão. É nesse cenário que entram as mulheres da guerra: as prostitutas, as acompanhantes, as amantes, as profissionais ou até meninas que, pela fome e pobreza causadas pela destruição, vendem-se para sobreviver. Como se vê nas seguintes passagens:

— Não há mulheres nesta terra, amigo?

O outro faz uma careta: Pensas que estás em Paris? É a guerra – exclama. E sai, palitando os dentes. O chileno esvazia o seu caneco de vinho. — Eh, brasileiro! Vamos ver Portbou. Deve haver por aí um bordel. — Olha para Brow. — Não vens também, amor?¹

— Quero mulher! – berra o chileno.

Quem nos serve é proprietário, um sujeito gordo de cara amarga. — As que temos aqui estão ocupadas – resmungo ele. — No túnel encontrarás raparigas de quinze anos que se vendem por um pedaço de pão. Por que não vais para lá? Farás bom negócio.²

Outra passagem refere-se à localização do bordel que, em geral, nunca fica no centro da cidade e, sim, afastado: é o local em que os soldados se divertem, deixando de lado suas frustrações de guerra, passam a pensar em suas recordações, sentem saudades de quem está longe e até mesmo refletem sobre si mesmos. Como Vasco relata:

O bordel fica ao pé da colina. Entramos. A sala principal está cheia de voluntários ao redor de pequenas mesas. As poucas mulheres do bordel andam de grupo em grupo, fazem o possível para satisfazer à numerosa e turbulenta freguesia. Os soldados cantam, falam alto, querem vencer o silêncio. Inútil. A quietude de Besalu é muito antiga, é o silêncio do tempo e da morte, o silêncio que emana dos cadáveres desses bispos que há séculos repousam nos sepulcros das igrejas, sob inscrições solenes. Estas cantigas vão passar com os guerreiros de hoje, escrevem com giz ou pixe por cima das vetustas legendas latinas. O nosso momento é apenas um relâmpago na eternidade de Besalu. Duas mulheres vêm para a nossa mesa. Uma loura, que vai sentar-se junto de

1 VERISSIMO, idem, 1986, p. 12.

2 Idem, ibidem, p. 13.

Garcia, e outra morena, que se acomoda perto de mim. A presença de ambas me desperta recordações dum mundo longínquo. Por que estou aqui? – pergunto a mim mesmo, odiando-me por ter feito esta pergunta, que me soa como uma espécie de traição. Mas traição a que, a quem?¹

Pensar a prostituição feminina na literatura da modernidade implica ver a intervenção que ela sofria, refletindo ainda fundamentalmente a estigmatização de uma atividade, que ocorria num contexto de disciplinamento dos corpos e de fortalecimento da família nuclear. Esse processo estava vinculado, por sua vez, à necessidade de legitimar e garantir a reprodução da força de trabalho, os padrões desiguais de relação entre homens e mulheres, vigentes até então, e a submissão feminina, que vinha aumentando continuamente sua participação na esfera pública.

De acordo com Foucault, tais exigências ensejam, pelo que se viu nas descrições das obras de Erico, a implementação de uma série de dispositivos de poder que, além de disciplinarem os corpos e os prazeres, levaram à adoção de “comportamentos polimorfos.”² Como foi dito, nesse contexto, é que a prostituição passou a ser percebida como um “mal necessário”, que deveria ser mantida sob estreito controle.

Em termos do significado e inserção social da prostituição, esse contexto de mudanças resultou numa maior tolerância para com a atividade, apesar de ela não se ter estendido, nas mesmas proporções, às mulheres que a exercem. Não obstante, um ambiente social menos hostil e mais tolerante como se observa, hoje, oportunizou a organização socio-política das prostitutas, que se autodenominam *profissionais do sexo*, passando a reivindicar o reconhecimento de sua atividade como um outro trabalho qualquer, com direitos e deveres.

As prostitutas que aparecem nos romances do ciclo de Porto Alegre representam os conflitos existentes na sociedade da época. Nos romances em que esse tema aparece, tais mulheres representam o modo capitalista de ver o mundo. As relações humanas construídas e sinalizadas por essas mulheres mostram as condições de aceitação e tratamento recebido; enfim, provam que a prostituição sempre foi um “tabu” tanto para o uni-

1 Idem, *ibidem*, p. 48.

2 FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. [Organização e tradução de Roberto Machado]. Rio de Janeiro. Graal, 1993.

verso masculino quanto para o feminino, na corte urbana em questão. O fator essencial em questão é que o escritor vê a sociedade como um todo, e sua inconformidade expõe temas como este e como o da homossexualidade, dentre tantos outros. No entanto, considerando que não era comum tratar desses assuntos nos anos 30, optou-se pela atenção aos dois acima apresentados, acentuando o individualismo do mundo moderno e, com ele, as tensões geradas entre os indivíduos de todas as categorias sociais.

O escritor presenciava todas as transformações do espaço urbano, mas as percebia como resultado de um processo social mais amplo em que se alterava a fisionomia de Porto Alegre, bem como o comportamento, hábitos, costumes e valores sociais de seus habitantes. Tudo isso é percebido, na leitura crítica e interpretativa de seus romances, em que busca comparar o mundo representado em sua obra com o meio social brasileiro de então.

Além de atestar o impacto das grandes transformações das pessoas em seu ritmo de vida, Erico Verissimo, ainda, mostra o lugar que ocupariam seus romances em uma sociedade cada vez mais afetada pela constante pressa. Em virtude disso, repensa a sociedade patriarcal do século XIX, em que as regras de comportamento e conduta eram bem específicas para a mulher. Da mesma forma, esperava-se que ela se encaixasse em determinado padrão pré-estabelecido, no qual assumiria, invariavelmente, uma posição de inferioridade em relação ao homem.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Depois dessa caminhada pelas ruas da cidade de Porto Alegre em que se enfocaram as representações femininas nos romances da década de 1930 do escritor Erico Verissimo, procurando destacar as relações representativas da mulher, enquanto agente individual e coletivo daquela sociedade, é importante referir alguns aspectos que se evidenciaram nesta incursão. Em primeiro lugar, tendo como atores fundamentais personagens oriundas do universo urbano, esses romances não tinham como temática central os mesmos elementos que, para outros escritores da década de 30 eram comuns, como a nova “brasilidade”, isto é, a realidade dos retirantes nordestinos, a seca, a decadência dos engenhos, os trabalhadores das fazendas de cacau, dentre outras temáticas típicas do regionalismo.

Erico Verissimo tinha como foco justamente a formação das camadas médias urbanas. Nos romances analisados nesta tese, a classe média urbana tampouco aparece como um grupo social autônomo, com interesses, anseios, projetos e intenções comuns. Ao contrário, os setores médios urbanos brasileiros das décadas de 1930 e 1940, na visão de Erico Verissimo, apresentam uma dimensão bastante plural. Assim, protagonistas como Clarissa, Fernanda e Olívia, entre outras (mulheres ou não), registram ambivalências, contradições, visões do mundo fragmentadas e diferenciadas que, longe de se conformarem, apontam um posicionamento bem distinto em relação ao que predominava nesse segmento social.

Ao longo desta análise, a “verdade” das personagens foi mostrada através de dois pontos principais: a mulher e a cidade. A mulher como representação do feminino que assume um significado pleno quando inserida no contexto da narrativa, como bem destacou Antonio Candido em seu conhecido estudo sobre a personagem de ficção. Portanto, fez-se necessário observar o contexto em que se desenvolvia a ação que, neste caso, era a cidade de Porto Alegre. Assim, o estudo do espaço proporcionou uma complementação do sentido de representação das personagens.

Dessa forma, ao se voltar os olhos para a literatura de Erico Verissimo dessa fase, percebeu-se que a cidade pode ser um “labirinto”, onde há a ascensão de alguns e a degradação de muitos, por isso ler uma cidade exige grande esforço interpretativo. Quer a cidade concreta, quer a cidade invisível, imaginada, simbólica pode ser observada por diferentes ângulos e penetrada por infinitos caminhos como num labirinto sem fim,

atribuindo-se-lhe significados subjetivos, particulares. À medida que se mergulhou na “cidade de papel” e visitaram-se suas freguesias, ruas, largos, praças, casas, cômodos, jardins, acionou-se a cidade da memória e a memória da cidade.

O crescimento da cidade, a espantosa variação da aldeia familiar, o medo, a insegurança, o resultado inimaginável do progresso, o desejo e a repulsa ante a transformação do cotidiano têm nos romances de Erico a sua melhor expressão, pois esse escritor soube destacar os conflitos e as ambiguidades humanas.

Os dramas das personagens, tanto Clarissa quanto Fernanda e Olívia, assim como de outras personagens menos favorecidas, mas não menos relevantes, os tipos humanos femininos que circulam no espaço do romance constituem a vivência dos territórios segmentados, das injustiças, dos preconceitos, das insatisfações humanas, das condições precárias que a modernidade explicitava nas relações sociais. Cabe salientar aqui que, ao se estudar a obra de Erico e a sua relação com a modernidade, entendeu-se que a segunda alimenta-se de crises que, multiplicadas e generalizadas, atingem diversos setores da vida humana e acabam, em algum momento, transformando-se em normalidade, ou seja, aparecem como constitutivas da própria modernidade por se integrarem em sua imagem ou em sua projeção apologética como afirma Lefebvre.

Essa complexidade da rede de inter-relações sociais problematizadas na modernidade que subjaz, nas obras escolhidas, remete à figuração da mulher. Na verdade, tanto as protagonistas quanto as personagens secundárias constituem elementos para problematizar as questões relacionadas ao gênero feminino, ou seja, a atuação social da mulher, malograda ou não, indica a importância de sua condição, enquanto mantenedora da ordem familiar e coletiva, impulsionando a evolução da humanidade.

Ao longo deste estudo, percebeu-se que a crítica feminista e o estudo sobre o gênero representam um referencial fundamental para a valorização da experiência de mulheres como Clarissa, Fernanda, Olívia e tantas outras que aparecem na obra de Erico Veríssimo, caracterizam as “novas mulheres” da época: elas não aceitavam tão facilmente certos conceitos como verdade absoluta, como universalidades vigentes. De certa forma, nas perspectivas que surgiam adotavam a diversidade e apoiavam novas escolhas – escolhas plurais como elementos fundamentais na busca da independência e da autodeterminação.

Em vista disso, ao se referir ao contexto da época, em que as obras do escritor foram produzidas (1930-1940), verificou-se que as personagens se inserem nas condições sociais mais adversas. Suas trajetórias pessoais não apenas falam da vida de milhares de pessoas que viveram os mesmos conflitos e angústias, como o preconceito em relação à homossexualidade entre mulheres e à prostituição. Em especial essas duas tensões, entre tantas daquela época, exploradas neste trabalho, apontam, a partir de uma crítica propositiva, uma nova ordem social na qual a mulher teria seu espaço ampliado e fortalecido. Diante da incipiente autonomia feminina existente, Erico Verissimo problematizou, portanto, essas novas experiências, demonstrando uma mulher mais atuante, participativa e porque não dizer emancipada, engajada, fortalecida, enfim protagonista de sua própria história.

Essas criaturas eram mulheres que ou “transgrediram” ou foram muito além dos valores típicos do mundo masculino, até então patriarcal. Elas surpreenderam até mesmo outras mulheres com essa nova “roupagem”, pois muitas ainda não eram construtoras de relações justas e de suas histórias ou não lutavam pela criação de novos modelos. Nas obras de Erico Verissimo, esses questionamentos, dos quais as personagens femininas são portadoras, configuram-se como elemento humanizador de uma literatura interessada na dinâmica da humanidade, conforme percebe Flávio Loureiro Chaves: “É nas mulheres, sempre moralmente mais fortes do que seus homens, que se estabelece o sustentáculo do mundo que ameaça desabar”.¹

De fato, a condição, o comportamento e as experiências femininas eram determinantes na sociedade representada pelo escritor, tendo em vista o posicionamento assumido por cada uma delas e por outras personagens que teciam a trama dos romances que foram analisados. Assim, viu-se que a personagem *Clarissa* ainda adolescente e ingênua registrava os tipos, os hábitos, os procedimentos de uma sociedade que ela começava a conhecer, a burguesia, apesar de, no romance, o ar do patriarcado rural ter-se mantido. Ressalte-se que o interessante desse romance é que, embora *Clarissa* seja uma novela distante da realidade “madura” que os outros romances iriam apresentar, está comprometido, pela primeira vez, com a inserção do tema da frustração, da reflexão que a personagem *Clarissa* faz em relação às personagens ao seu redor e até mesmo sobre a sociedade em que convive.

1 CHAVES, Flávio Loureiro. *O contador de histórias*. Porto Alegre: Globo, 1981, p. 77.

Já em *Caminhos cruzados*, há personagens do setor médio com os mais variados níveis de remuneração, com os mais diferentes graus de escolaridade, exercendo atividades bastante distintas, como professores, secretárias, balconistas, estudantes, dentre outras. Esse segmento aparece de forma difusa, representado por personagens com diferentes visões do mundo, umas orientadas por certo conformismo em relação aos valores e ideais burgueses, outras alheias à realidade, mas há, também, aquelas que se mostram inconformadas e tentam mudar a perspectiva que as norteia. Contudo, esses conjuntos se cruzam e remetem, nessas diferentes manifestações, sejam elas a prostituição de Cacilda ou a discriminação que Fernanda sofre, a tirania de alguns poderosos, podendo ser até mesmo o convite do escritor para entender as novas relações humanas que ele registra.

Em *Música ao longe*, o interior (Jacarecanga) teve mais destaque do que propriamente a capital do Estado. Além disso, remete aos Albuquerque (outrora poderosos chefes políticos do município e proprietários rurais), que vão sendo ultrapassados pelos Gambas (a família de imigrantes, sem nome, sem tradição, que possui apenas uma pequena padaria na cidade). O autor começava a registrar ali a realidade daquele momento, isto é, a decadência da aristocracia rural e com isso as mudanças socioeconômicas na sociedade e no comportamento das pessoas (homens e mulheres). Esse romance e suas personagens dividem seus dramas com a burguesia urbana e o patriarcado rural, construindo uma espécie de painel realista sobre carências individuais ou coletivas. Novamente, há a presença da protagonista Clarissa que se insere nesses dramas com mais profundidade diante do processo de declínio vivido pela família Albuquerque e o segmento social representado por ela, isto é, a velha oligarquia rural. A menina do romance anterior e agora mulher, percebe o mundo e seus problemas, portanto vive seu amadurecimento.

Em *Um lugar ao sol*, Erico Verissimo ainda mantém os dois componentes: o patriarcado rural e a burguesia citadina, acrescentando, porém, uma forte crítica ao caudilhismo em Jacarecanga. Para muitos críticos, esse romance é considerado uma obra reflexiva, de indagações, pois os personagens voltam a aparecer, muitos deles em condições miseráveis e por conta do que viveram no seu passado, e/ou então pelas decisões que tomaram. Não só da vida das personagens, mas também do processo histórico, isto é, o Rio Grande modernizado, um contexto urbano de uma burguesia triunfante, mas que traduz a herança do machismo, da tirania, da violência, dos coronéis. Em resumo, toda essa indagação demonstra a von-

tade de liberdade de pensamento e ação que as personagens de Erico traduzem naquela sociedade tão sem voz, sem oportunidades e sem um lugar ao sol. Clarissa, mais uma vez presente e com o mesmo amadurecimento do romance *Música ao longe*, continua a sentir suas angústias diante dos problemas da vida, porém não desiste de buscar a felicidade, a esperança está simbolizada em seu ventre: espera um filho. Já Fernanda, antes de Clarissa começar a pensar assim, já mantinha acesa essa esperança e coragem, mesmo tendo sofrido severas humilhações como foi mostrado em *Caminhos cruzados*. Isso permite afirmar que o crescimento de Fernanda foi mais rápido, ou seja, tornou-se mulher mais cedo que a Clarissa.

Em *Olhai os lírios do campo*, os setores médios estavam representados, sobretudo, pelos médicos recém-formados Eugênio e Olívia, cujo discurso é orientado, ao mesmo tempo, por certo inconformismo e por valores tradicionais cristãos. Críticos das desigualdades e das injustiças sociais, primeiramente Olívia e, posteriormente, Eugênio, ambos são conduzidos por uma perspectiva salvacionista: propunham que os indivíduos fossem guiados por valores como a solidariedade, a igualdade e o altruísmo. Toda essa perspectiva, um tanto “utópica”, realiza-se através de um amor desinteressado e depois pela paternidade; assim, Olívia consegue transformar Eugênio em outra pessoa. Salvá-lo. Indiretamente, Erico Verissimo sugere: por que não tentar mudar os problemas que passam a sociedade se podemos começar mudando uma pessoa?

Em *Saga*, escrito no início dos anos de 1940, mostra-se a experiência épica de Vasco Bruno: fracassado, por refletir uma amarga e cética perplexidade diante da guerra do mundo, das atitudes das pessoas desumanizadas, onde talvez não haja mais esperança para ninguém diante da guerra ou até mesmo depois dela. Esse romance é uma contradição entre o mundo narrado, o destino das personagens, a crença ou descrença nos homens, e, é claro, os constantes dilemas e dramas da burguesia já instaurada então. Mas para o escritor, esse livro tinha um objetivo: “Quero deixar traçada aqui a vacilante trajetória duma alma em busca de rumo.”¹ Com efeito, nesse romance, Clarissa (a exemplo de Olívia no romance anterior) atua como um porto seguro para as angústias de Vasco. Mais segura, madura e serena, ela tenta transmitir ao marido essa força, confiança e coragem para seguir adiante. A protagonista Fernanda volta a aparecer com um caráter justo e humanitário, pois trava uma batalha contra os que não querem ver seu trabalho prosperar, isto é, a organização do

1 CHAVES, Flávio Loureiro. *Erico Verissimo: realismo e sociedade*. Porto Alegre, 1976, p. 60.

cinema e a produção da revista – ambos espaços construídos para melhorar as condições de vida da população.

Pergunta-se então: o que Clarissa, Fernanda e Olívia expressam, em comum? As três protagonistas se pautam pelo questionamento da estrutura social capitalista vigente no período da criação dos romances selecionados. Cabe lembrar que esse posicionamento é, conforme análises já referidas, recorrente na obra do escritor. Sua inconformidade com a desumanização nas relações sociais e com o acentuado individualismo do mundo moderno é expresso por meio das personagens destacadas ao longo deste estudo.

Assim, ao se retomar os romances de Erico Verissimo, procurou-se mostrar que não é possível dissociar o homem em suas organizações sociais e de conjuntura econômica representada no espaço da cidade. No contexto em que vivenciaram suas experiências, as agruras de um tempo marcado pela crise econômica, social e cultural da década de 1930 e, apesar das dificuldades, ousaram não perder de vista a esperança em dias melhores. De modo especial as mulheres, cujas ações, ao longo de cada uma dessas narrativas, apontam para uma concepção de mulher diferenciada, batalhadora, por vezes inconformista, mas totalmente comprometida com o seu tempo. Ainda, nos dias atuais, concretamente, pode-se encontrar mulheres como aquelas, “protagonistas” de inúmeras transformações e “agentes” de histórias que contribuem efetivamente para um novo “olhar” sobre aquilo que lhes parece ser injusto em seu meio social.

Efetivamente ler uma cidade exige grande esforço interpretativo e quando esse espaço é lido por um leitor arguto como Erico Verissimo, a complexidade de sua interpretação torna-se ainda maior e, portanto, mais atraente, pois através do seu “olhar”, ao fixá-la no papel, ele expõe o mundo de cada ser humano, suas tormentas, seus conflitos, suas perversidades e suas fraquezas e/ou suas vitórias e batalhas quer no âmbito individual, quer no social. Dessa maneira, ler Erico Verissimo é um exercício de provocação que conduz a algo mais: tentar desvendar o mistério que ronda as entrelinhas de seus romances.

REFERÊNCIAS

Obras de Erico Verissimo

VERISSIMO, Erico. *Reflexões sobre o romance-rio*. Revista do Globo. 213, 1937.

_____. *Viagem à aurora do mundo*. Porto Alegre: Globo, 1939.

_____. *O Continente*. 22. ed. Porto Alegre: Globo, 1982.

_____. *O Arquipélago*. 3. ed. Porto Alegre: Globo, 1976.

_____. *Clarissa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

_____. *Caminhos Cruzados*: Porto Alegre: Globo, 1995.

_____. *Musica ao Longe*. Porto Alegre: Globo, 1956.

_____. *Solo de Clarineta*. Porto Alegre: Globo, 1974.

_____. *Solo de Clarineta*. Porto Alegre: Globo, 1987.

_____. *Solo de Clarineta*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

_____. *O Resto é Silêncio*. 21. ed. São Paulo: Globo, 1995.

_____. *Um Lugar ao sol*. 35. ed. São Paulo: Globo, 2000.

_____. *Olhai os Lírios do Campo*. São Paulo: Globo, 1989.

_____. *Olhai os Lírios do Campo*. São Paulo: Globo, 1997.

_____. *Olhai os Lírios do Campo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

_____. *Saga*. São Paulo: Globo, 1986.

_____. *Saga*. São Paulo: Globo, 1997.

Obras sobre Erico Veríssimo

ALMEIDA, Lélia. *A sombra e a chama: as mulheres d'O tempo e o vento*. Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 1996.

BETTIOL, Maria Regina Barcelos; CUNHA, Patrícia Lessa Flores da; RODRIGUES, Sara Viola. (Org.). *Erico Veríssimo: muito além do tempo e o vento*. Porto Alegre: UFRGS, 2005.

BRAUNER, Eugenio. Erico Veríssimo e o romance de 30. In: *Erico Veríssimo: muito além do tempo e o vento*. Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 2005.

BONDUKI, Nabil. O romance dos incomunicáveis. MS. Texto para a Exposição de *Caminhos cruzados: 50 anos*; no Museu Porto Alegre, 1985. Encontra-se arquivado no Acervo Erico Veríssimo sob a identificação ALEV 09 a 0207-1985.

BORDINI, Maria da Glória. *Criação literária em Erico Veríssimo*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1995.

_____. *Caderno de pauta simples*. Erico Veríssimo e a crítica literária. Porto Alegre: IEL, 2005.

_____. O romance inconformado de Erico Veríssimo. IN: ZILLES, Urbano (Org.). *Gratidão de ser*. Porto Alegre: Edipucrs, 1994.

_____. O continente: um romance de formação. Pós-colonialismo e identidade Política. In: GONÇALVES, Robson Pereira (Org.). *O tempo e o vento: 50 anos*. Santa Maria: UFSM, BAURU: EDUSC, 2000.

CANDIDO, Antonio. Erico Veríssimo de trinta e sete. In: CHAVES, Flávio Loureiro (Org.). *O contador de histórias: 40 anos de vida literária de Erico Veríssimo*. Porto Alegre: Globo, 1981.

CESAR, Guilhermino. O romance social de Erico Veríssimo. In: CHAVES, Flávio Loureiro (Org.). *O contador de histórias: 40 anos de vida literária de Erico Veríssimo*. Porto Alegre, 1981.

COSTA, Dante. Caminhos Cruzados. *Boletim de Abril*. Rio de Janeiro, p. 106, 6 de Agosto, 1935.

CHAVES, Flávio Loureiro. *Erico Verissimo: realismo e sociedade*. Porto Alegre: Globo, 1976.

_____. (Org.). *O contador de histórias*. Porto Alegre/Rio de Janeiro: Globo, 1972.

_____. *O contador de Histórias*. 4. ed. Porto Alegre: Globo, 1980.

_____. *Erico Verissimo: realismo e sociedade*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1981.

_____. *Ana Terra*. Porto Alegre: Globo, 1971.

CRUZ, Cláudio. Caminhos cruzados. In: _____. *Literatura e cidade moderna: Porto Alegre 1935*. Porto Alegre: EDIPUCRS; IEL, 1994. p. 57-88.

FAURI, Ana Letícia. *O pensamento político de Erico Verissimo: questões de identidade e ideologia*. (Tese de Doutorado em Teoria da Literatura) vol II PUC – RS – Porto Alegre – 2005.

GONZAGA, Sérgio. *Erico Verissimo*. Porto Alegre: IEL, 1990. (Letras Rio-Grandenses).

GOUVEA, de Sérgio. O Sr. Erico Veríssimo e seu primeiro livro. *Correio do Povo*. Porto Alegre, p. 11. 10 de Abril, 1932.

_____. Livros e autores. *Correio do Povo*. Porto Alegre, 10 de novembro, 1933.

GUIMARÃES, Josué, e fotos de STRELIAEV, Leonid. A Porto Alegre de Erico. Rio de Janeiro: Globo, 1984.

HOHLFELDT, Antônio. *Erico Veríssimo*. São Paulo: Moderna, 2005.

L. FANTOCHES. *Correio do Povo*. Porto Alegre, 10 de abril, 1932.

MARTINS, Cyro. *Escritores gaúchos*. Porto Alegre: Movimento, 1981, v. 23. (Coleção Ensaios).

MEYER, Augusto. Erico Veríssimo. *Correio do Povo*. Porto Alegre, p. 3, 10 jun. 1930.

_____. Erico e os Fantoques. *Correio do Povo*. Porto Alegre, p. 4, 4 de Abril, 1932.

MONTEIRO, Charles. A Porto Alegre de Erico Veríssimo. In: *Revista Ciências e Letras*. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo>.

PEDRO, Joana Maria. *História das mulheres no Brasil*. (Org.). Mary del Priore com o ensaio “Mulheres do sul”. São Paulo: Contexto; UNESP, 1997.

POLVORA, Hélio. A geração de Erico Veríssimo. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, mar.1975, p. 2.

POZENATO, José Clemente. *O regional e o universal na literatura Gaúcha*. Porto Alegre: Movimento, 1974.

QUADROS, Antônio. Os dois romances paralelos de Erico Veríssimo. In: _____. *Modernos de ontem e de hoje*. Lisboa: Portugalia, 1947.

REVERBEL, Carlos; LAITANO Cláudia. Arca de Blau. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1993.

ROSSI, Rosemeri apud TORRESINI, Elizabeth. *Modernidade e exercício da Medicina no romance Olhai os Lírios do Campo (1938) de Erico Veríssimo*. Dissertação (Mestrado em História). Puc – RS – Porto Alegre, 2002.

SOARES, Mozart Pereira. A mulher na obra de Erico Veríssimo. IN: VERISSIMO, Erico. *Caminhos Cruzados*. 4. ed. Porto Alegre: Globo, 1973.

SURO, Joaquin Rodriguez. *Erico Veríssimo: história e literatura*. Porto Alegre: D.C. Luzzatto, 1985.

VELLINHO, Moisés. Erico Veríssimo – o romancista. *Letras da Província*: Porto Alegre, 1960.

VERISSIMO, Luis Fernando. Um afeto especial. *Zero Hora*, Porto Alegre, 18 abr. 2005. Segundo Caderno, p. 5.

ZILBERMAN, Regina. Roteiro de leitura. *Cadernos do Centro de Pesquisas Literárias da PUCRS*, Porto Alegre, v. 1, n. 4, p. 7-13, set. 1995.

Obras consultadas

ABAURRE, Maria Luiza; PONTARA, Marcela Nogueira; FADEL, Tatiana. *Português: língua e literatura*. São Paulo: Moderna, 2001.

ABREU E SILVA, Tânia Maria Costa de. *Encontros e desencontros da modernidade*. Niterói, 2003. Dissertação (Mestrado em Letras – Instituto de Letras, Universidade Federal Fluminense. Niterói, 2003.

AGUIAR, Flávio. Caminhos literários. *Zero Hora*, Porto Alegre, 30 abr. 2005. Cultura, p. 4.

AHMAD, Aijaz. *Linhagens do presente*. São Paulo: Boitempo, 2002.

ALVES, Branca Moreira & PITANGUY, Jaqueline. *O que é feminismo*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

ALVES, Branca Moreira. *Ideologia e feminismo: a luta da mulher pelo voto no Brasil*. Petrópolis: Vozes, 1980.

APPEL, Carlos Jorge et al. *O romance de 30*. Porto Alegre. SMEC/ Divisão de Cultura/ Movimento, 1983.

ARISTOTELES, *Poética*. Tradução Eudoro de Souza. São Paulo: Ars Poética, 1992.

_____. Poética. In: _____. *Metafísica. Ética a Nicômano*. São Paulo: Abril Cultural, 1979. v. 2 (Col. Os Pensadores).

ASSIS, Machado de. Literatura brasileira: instinto de nacionalidade (1873). In: *Obras completas de Machado de Assis: Crítica Literária*. São Paulo: W. M. Jackson Inc., 1953.

ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro*. 4. ed. Rio de Janeiro: Record, 1999.

BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. 3. ed. São Paulo: Hucitec, 1986.

BARTHES, Roland et al. *Análise estrutural da narrativa: pesquisas semiológicas*. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1972.

_____. O efeito de real. In: _____. *O rumor da língua*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

_____. *O Grau zero da escrita*. Lisboa: Edições 70, 1989.

_____. *Aula*. São Paulo: Cultrix, 1978.

_____. *S/Z*. Paris: Éditions du Seuil, 1970.

BEAUJEU-GARNIER, Jacqueline. *Geografia urbana*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1997.

BEAUVOIR, Simone. *O segundo sexo*. Tradução de Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

BELLINE, Ana Helena C. Literatura didática e ficção feminina no fim do século XIX. In: REIS, Livia de Freitas; VIANNA, Lucia Helena; PORTO, Maria Bernadette (Org.). *Mulher e Literatura: trabalhos apresentados no VII Seminário Nacional*. Niterói: EDUFF, 1999.

BENJAMIM, Walter. O narrador. In: *Magia e técnica, arte e política*. Ensaios sobre a literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1987.

_____. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Obras escolhidas v. 3. Trad. José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido se desmancha no ar: a aventura da modernidade*. Trad. Carlos Felipe Moises e Ana Maria L. Ioritti. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

BERNARDES, Maria Thereza Caiuby Crescenti. *Mulheres de ontem?*: Rio de Janeiro – Século XIX. São Paulo: T.A. Queiroz, 1988. (Coleção Coroa Vermelha – Estudos Brasileiros, v. 9).

BERND, Zilá. *Literatura e identidade nacional*. 2. ed. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2003.

BHABHA, Homi K. O Pós-colonial e o pós-moderno: A questão da agência. In: _____. *O Local da cultura*. Tradução de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: UFMG, 1998.

BÍBLIA SAGRADA. São Paulo: Ed. Ave Maria, 1987.

BLOEM, Ruy. Um caçador de almas. *Folha da Manhã*: São Paulo, 22 de Julho, 1942.

BORDINI, Maria da Glória. Do moderno ao pós-moderno. *Cadernos de Literatura Brasileira*, São Paulo, n. 16, p. 141-157, nov. 2003.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1994.

BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Trad. Maria Helena Kuhner. Rio de Janeiro: Berthard, 1980.

_____. Novas reflexões sobre a dominação masculina. In: LOPES, Marta Julia Marques; MEYER, Dagamar Estermann; WALDOW, Vera Regona (orgs). *Gênero e saúde*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1996.

BOURNEUF, Roland; OUELLET, Réal. *O universo do romance*. Coimbra: Almedina, 1976.

BRAIT, Beth. *A personagem*. 3. ed. São Paulo: Ática, 1990.

BRANCO, Lúcia Castello. *O que é escrita feminina*. São Paulo: Brasiliense, 1991. (Coleção Primeiros passos).

BRANDÃO, Isabel; MUZART, Zahidé L. *Refazendo nós: ensaios sobre mulher e literatura*. Florianópolis: Mulheres; Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2003.

BRAUDEL, Fernand. A longa duração. In: *História e Ciências Sociais*. 2. ed. Lisboa. Ed. Presença, 1976.

BROCA, Brito. *A vida literária no Brasil – 1900*. 5. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.

BURKE, Peter. *Hibridismo cultural*. Tradução de Leila Souza Mendes. Coleção Aldus, v. 18. São Leopoldo: Unisinos, 2003.

CANCLINI, Nestor Garcia. *A socialização da arte*. São Paulo: Cultrix, 1984.

_____. Culturas híbridas, poderes oblíquos. In: _____. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. Tradução de Heloísa Pezza Cintrão e Ana Regina Lessa. São Paulo: EDUSP, 1997. (Ensaio Latino-americanos, 1).

CANDIDO, Antônio. *Brigada Ligeira*. São Paulo: Martins, 1945, p. 72.

_____. *A Revolução de 1930 e a cultura*. São Paulo: Cebrap, 1984.

_____. et al. *A personagem de ficção*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1970.

_____. et al. *A personagem de ficção*. 9. ed. São Paulo: Perspectiva, 2000.

_____. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. 3. ed. São Paulo: Editora Nacional, 1973.

_____. (Entrevista). In: PESAVENTO, Sandra, AGUIAR, Flávio, CHIAPPINI, Lígia; LEENHARDT, Jacques. *Erico Verissimo: o romance da história*. São Paulo: Nova Alexandria, 2001.

CARONE, Edgar. *A república nova 1930-1937*. São Paulo: Difel, 1974.

- CARVALHO, Maria Amália Vaz de. *Mulheres e crianças: notas sobre educação*. Porto: Joaquim Antunes Leitão, 1880.
- CASTRO, Antonio Barros de. *7 ensaios sobre economia brasileira*. São Paulo, s. Ed., 1969.
- CASTRO, Zília Osório de; ESTEVES, João. *Dicionário no Feminino – séculos XIX e XX*. Lisboa: Livros Horizonte, 2005.
- CAULFIELD, Suann. *Em defesa da honra*. Moralidade, modernidade e nação no Rio de Janeiro (1918-1940). Campinas. Ed. UNICAMP, 2000.
- CESAR, Guilhermino et. al. As raízes históricas. In: *Rio Grande do Sul: terra e povo*. Porto Alegre: Globo, 1964.
- CHAVES, Ovídio. A terceira dimensão no romance brasileiro. *Revista do Globo*: Porto Alegre, n. 235, p. 9, 27 ago. 1938.
- CITELLI, Adilson. *Linguagem e persuasão*. 4. ed. São Paulo: Ática, 1989.
- CLARK, David. *Introdução à geografia urbana*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1991.
- CLAVAL, Paul. A contribuição francesa ao desenvolvimento da abordagem cultural na Geografia. In: CORRÊA, Roberto Lobato; ROSENDAHL, Zeny. *Introdução à geografia cultural*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.
- COELHO, Nelly Novaes. A literatura feminina no Brasil: panorama histórico-literário. In: _____. *Dicionário crítico de escritoras brasileiras (1711-2001)*. São Paulo: Escrituras, 2002.
- CORDEIRO, João. Notícia de um grande romance. *Boletim de Ariel*. Rio de Janeiro, 12 de setembro, 1935.
- CORRÊA, Roberto Lobato; ROSENDAHL, Zeny. *Introdução à geografia cultural*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.
- COSTA LIMA, Luiz. *Teoria da cultura de massa*. 3. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.
-

COSTA, Lígia Militz. *A poética de Aristóteles: mímese e verossimilhança*. São Paulo: Ática, 1992.

COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil: modernismo*. São Paulo: Global Editora, 2001.

COUTINHO, Carlos Nelson (Org.). *Georg Lukacs – Marxismo e Teoria da Literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

CORMEAU, Nelly apud MOISÉS, Massaud. *Dicionário de Termos Literários*. São Paulo: Cultrix, 1978.

CRUZ, Cláudio. *Literatura e cidade Moderna: Porto Alegre 1935*. Porto Alegre: EDIPUCRS: IEL, 1994.

CUNHA, Getúlio N. *As noites do Rio: prazer e poder no Rio de Janeiro 1890-1930*. Tese (Doutorado) – Departamento de História, Universidade de Brasília, 2000. p. 340-342.

D'INCAO, Maria Ângela (Org.). *Amor e Família no Brasil*. São Paulo: Contexto, 1989.

DACANAL, José Hildebrando. O Romance de 30 e os Primórdios do Capitalismo Industrial. In: *Correio do Povo – Caderno de Sábado*, 22/11/1980.

_____. *O romance de 30*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1982.

DEL PRIORE, Mary (Org.). *História das mulheres no Brasil*. 2. ed. São Paulo: Contexto, 1997.

DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. Tradução Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 1998.

DIMAS, Antônio. *Espaço e romance*. São Paulo: Ática, 1985.

DOUGLAS, Mary. *Pureza e Perigo*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

DUARTE, Constância Lima. Apontamentos para uma história da educação feminina no Brasil – século XIX. In: DUARTE, Constância Lima (co-org.). *Gênero e representação: teoria, história e crítica*. Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários – Faculdade de Letras da UFMG, 2002. (Coleção Mulher e Literatura, v. 1).

_____. Nos primórdios do feminismo brasileiro: direitos das mulheres e injustiça dos homens. In: GOTLIB, Nádia Battella (org.). *A Mulher na literatura*. Belo Horizonte: UFMG, 1990. v. III.

_____. O Cânone e a autoria feminina. In: SCHIMIDT, Rita Terezinha (Org.). *Mulheres e literatura (trans) formando identidades*. Porto Alegre: Palloti, 1997, p. 53-60.

DUNCAN, James S. O supra-orgânico na Geografia Cultural americana. In: CORRÊA, Roberto Lobato; ROSENDAHL, Zeny (Org.). *Introdução à geografia cultural*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.

DURAN, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

EAGLETON, Terry. *Ideologia*. São Paulo: Boitempo, 1997.

ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

ELIAS, Norbert. *O processo Civilizador – Uma história dos costumes*, volume 1. Tradução Ruy Jungman; Revisão e Apresentação, Renato Janini Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

ENGEL, Magali. O médico, a prostituta e os significados do corpo. In: VAINFAS, Ronaldo. (Org.). *História e sexualidade no Brasil*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1986.

FACINA, Adriana. *Artífices da reconciliação: intelectuais e vida pública no pensamento de Mário de Andrade*. Dissertação (Mestrado em História). PUC – Rio. Rio de Janeiro, 1997.

FAUSTO, Boris. *A revolução de 30: historiografia e história*. 16. ed. São Paulo: Cia. das Letras, 1997.

FELIX, Regina R. *Sedução e heroísmo: imaginação de mulher* (entre a República das Letras e a Belle Époque – 1884-1911). Florianópolis: Mulheres, 2007.

FERRARA, Lucrecia D'Alésio. As máscaras da cidade. In: _____. *Olhar periférico*. São Paulo: EDUSP; FAPESP, 1993.

FERREIRA, Maria Luísa Ribeiro (Org.). *As teias que as mulheres tecem*. Lisboa: Colibri, 2003.

FISCHER, Luis Augusto. Uma novela de cem anos. In: *Estrychnina*. Porto Alegre: Artes e Ofícios.

FLORES, Hilda Agnes Hubner. A sexagenária caminhada acadêmica. In: _____. (Org.). *Presença Literária*. Porto Alegre: Academia Literária Feminina do Rio Grande do Sul/ Ediplat, 2003. (Edição comemorativa ao 60º aniversário da Academia Literária Feminina do Rio Grande do Sul).

_____. *Imprensa Feminina: Corimbo, 1883-1943*. In: DUARTE, Constância Lima (co-org.). *Gênero e representação: teoria, história e crítica*. Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários – Faculdade de Letras da UFMG, 2002. (Coleção Mulher e Literatura, v. 1).

FLORES, Moacyr. *Dicionário de História do Brasil*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1996.

FONTE: Mensagem do Presidente do Estado do Rio Grande do Sul; *Correio do Povo*, 24 de novembro de 1936. p. 3; *Anuário Estatístico do Brasil*. 1978. Rio de Janeiro, IBGE, 1979.

FOSTER, E. M. *Aspectos do romance*. Porto Alegre: Globo, 1974.

FOUCAULT, Michel. A mulher. In: _____. *História da sexualidade: o cuidado de si*. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1985. v. 3.

_____. *A ordem do discurso*. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Loyola, 1996.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir*. 13. ed. Petrópolis: Vozes, 1996.

_____. *História da sexualidade 2: o uso dos prazeres*. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1984.

_____. *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

_____. *Microfísica do poder*. [Organização e tradução de Roberto Machado]. Rio de Janeiro. Ed. Graal, 1993.

FRANCO, Afonso de Melo. *Idéia e tempo*. São Paulo: Cultura Moderna, 1939.

FRANCO, Maria Sylvia de Carvalho. *Homens livres na ordem escravocrata*. 4. ed. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997.

FREIRE COSTA, Jurandir. *Ordem Médica e norma familiar*. Rio de Janeiro: Ed. Graal, 1999.

FRY, Peter; MCRAE, Edward. *O que é homossexualidade?* São Paulo: Brasiliense, 1991.

FUKELMAN, Clarisse. Palavra de mulher. In: FUNCK, Susana Bornéo (Org.). *Trocando idéias sobre a mulher e a literatura*. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 1994.

GANCHO, Cândida Vilares. *Como analisar narrativas*. 9. ed. São Paulo: Ática, 2006.

GIDDENS, Antony. *Sociologia*. 4. ed. Porto Alegre: Artmed, 2005.

GIL, Fernando C. *O romance da urbanização*. Porto Alegre: Edipucrs, 1999.

GOLDMANN, Lucien. *A sociologia do romance*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

_____. *Crítica e dogmatismo na cultura moderna*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1973.

GOLDMANN, Lucien. *A criação cultural na sociedade moderna*. Tradução de Rolando Roque da Silva. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1972.

GOLIN, Cida. *Mulheres de escritores: subsídios para uma vida privada da literatura*. São Paulo: Annablume; Caxias do Sul: EDUCS, 2002.

GOMES, Renato Cordeiro. *Todas as cidades, a cidade: literatura e experiência urbana*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

GOTLIB, Nádía Battella (Org.). *A Mulher na literatura*. Belo Horizonte: UFMG, 1990. v. III.

GUATTARI; ROLNIK. *Micropolítica: cartografias do desejo*. Petrópolis: Vozes, 1986.

GUTIÉRREZ, Rachel. No romance do séc. XIX, o amor sublime e os “perigos” da paixão. In: JACOBINA, Eloá; KÜHNER, Maria Helena (Orgs.). *Feminino/masculino no imaginário de diferentes épocas*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil. [s. d.].

_____. *O feminismo e um humanismo*. Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Antares, 1985.

HAHNER, June E. O século XIX. In: _____. *A mulher no Brasil*. Tradução de Eduardo F. Alves. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978. (Coleção Retratos do Brasil, v. 12).

_____. *Emancipação do sexo feminino: a luta pelos direitos da mulher no Brasil – 1850-1940*. Tradução de Eliane Lisboa. Florianópolis: Mulheres; Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2003.

_____. *A mulher brasileira e suas lutas sociais e políticas: 1850-1937*. Tradução de Maria Thereza P. de Almeida e Heitor Ferreira da Costa. São Paulo: Brasiliense, 1981.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

HALL, Stuart. Quem precisa de identidade? In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000. p. 103-133.

HAMBURGER, Käte. *A lógica da criação literária*. São Paulo: Perspectiva, 1975. Cap. 1-2.

HAMON, Philippe. Para um estudo semiológico da personagem. In: SEIXO, Maria Alzira (Org.). *Categorias da narrativa*. Lisboa: Arcádia, 1976.

HELENA, Lucia. *Clarice Lispector: a função desalienante de sua criação literária*. Rio de Janeiro: Cátedra, Brasília INL, 1985.

HÉRITIER, Françoise. *Masculino e feminino: o pensamento da diferença*. Lisboa: Éditions Odile Jacob, 1996.

HOBSBAWM, Eric. *A era dos impérios*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

_____. *A era do capital: 1848-1875*. Trad. Luciano Costa Neto. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1977.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

HOWE, Irving. *A política e o romance*. São Paulo: Perspectiva, 1998.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo*. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1988.

JULIANO, Dolores. *La Prostitución: el espejo oscuro*. Barcelona: Içaria Editorial. S. A.; 2002.

KINSEY, ALFRED. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Alfred_Kinsey>. Acesso em: 25 maio 2009.

KOTHE, Flávio (Org.). *Walter Benjamin: sociologia*. São Paulo: Ática, 1985.

KOWARICK, Lúcio. *Trabalho e vadiagem: a origem do trabalho livre no Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

KRISTEVA, Júlia. *O texto do romance: estudo semiológico de uma estrutura discursiva transformacional*. Lisboa: Livros Horizonte, 1984.

LAJOLO, Marisa; ZILBERMAN, Regina. *A formação da leitura no Brasil*. São Paulo: Ática, 2003.

LASCH, Christopher. *Minino eu*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

LAURETIS, Teresa. A tecnologia do gênero. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (Org.). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*: Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

LE GOFF, Jaques. *Por amor às cidades: conversações com Jean Lebrun*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1998.

LEFEBVRE, Henri. *A revolução urbana*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.

_____. *Introdução à modernidade*. Prelúdios. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1969.

LEITE, Lígia Chiappini Moraes. *Modernismo no Rio Grande do Sul: materiais para seu estudo*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, 1972.

LEITE, Míriam L. Moreira (Org.). *A condição feminina no Rio de Janeiro: século XIX*. São Paulo: HUCITEC; EDUSP; INL, 1984.

_____. *Outra face do feminismo: Maria Lacerda de Moura*. São Paulo: Ática, 1984. (Coleção Ensaios n. 112).

LIMA, Lana L. da G. Aprisionado o desejo. In: VAINFAS, Ronaldo. (Org.). *História e sexualidade no Brasil*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1986.

LIMA, Luis Costa. *Mimesis e modernidade: formas da sombra*. 2. ed. São Paulo: Graal, 2003.

LINS, Osman. *Lima Barreto e o espaço romanesco*. São Paulo: Ática, 1976.

LIPOVESTKY, G. A. *A Terceira mulher: permanência e revolução do feminino*. Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

LOURO, Guacira Lopes. *Gênero, sexualidade e educação: uma perspectiva pós-estruturalista*. Petrópolis: Vozes, 1997.

LOVE, Joseph. *O regionalismo gaúcho*. São Paulo: Perspectiva, 1975.

LUCAS, Fábio. O avanço feminista. In: CARVALHO, Ronaldde. *Pequena história da literatura brasileira*. Belo Horizonte: Itatiaia; Brasília: INL, Fundação Nacional Pós- Memória, 1984.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. Lisboa: Presenças, s. d.

_____. *Realismo crítico hoje*. Brasília: Coordenada, 1969.

LYNCH, Kevin. *A imagem da cidade*. Lisboa: Edições 70, s/d.

MACHADO, Nara Helena Naumann. *Modernidade, arquitetura e urbanismo: o centro de Porto Alegre (1928-1945)*. Tese de Doutorado. Pós-Graduação em História, PUCRS, 1998.

MARX, Karl. A chamada acumulação primitiva. In: *O capital*. 10. ed. São Paulo: Difel, 1985.

_____. *O 18 brumário e as cartas a Kugelman*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1969.

MARX-ENGELS. *Sobre a literatura e arte*. Lisboa: Editorial: Estampa, 1974.

MATTOS, Maria Izilda dos Santos de. *Cotidiano e cultura: história, cidade e trabalho*. Bauru – SP: EDUSC, 2002.

MAYER, Arno. *A força da tradição: a persistência do antigo Regime (1848-1914)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

MEYER, Regina Maria Proserpi. *Atributos da metrópole moderna*. Revista São Paulo em perspectiva, São Paulo, v. 14, n. 4, p. 3-9, 2000.

MICELI, Sergio. *Intelectuais e classe dirigente no Brasil (1920-1945)*. Rio de Janeiro: Difel, 1979.

MICHELET, Jules. *A mulher*. Trad. Maria Ermantina G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

MOISES, Massaud. *A História da literatura brasileira: Realismo e Simbolismo*. 4. ed. São Paulo: Cultrix, 2001.

_____. *A Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1973.

MONTEIRO, Charles. *Porto Alegre e suas Escritas: História e Memória (1940-1972)*. Tese (Doutorado em História) PUC-SP: São Paulo: 2000.

MOREIRA LEITE, Dante. *O caráter nacional brasileiro*. 3. ed. São Paulo: Pioneira, 1976.

MOURA, Reinaldo. Arranha-céu. *Diário de Notícias*. 20 de Janeiro de 1932.

MUIR, Edwin. *A estrutura do romance*. Porto Alegre: Globo, 1975.

MUZART, Zahidé Lupinacci. Feminismo e literatura ou quando a mulher começou a falar. In: MOREIRA, Maria Eunice (Org.). *Histórias da literatura: teorias, temas e autores*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 2003.

_____. Na aprendizagem da palavra: a mulher na ficção brasileira século XIX. In: _____. (Coord.). FAZENDO GÊNERO: SEMINÁRIO DE ESTUDOS SOBRE A MULHER. *Anais*. Paraná: Centro de Publicações da UEPG, 1996. p. 77-83.

_____. Uma precursora: Ana Luísa de Azevedo e Castro (introdução). In: CASTRO, Ana Luísa de Azevedo e. *D. Narcisa de Villar*. Florianópolis: Mulheres, 1997.

NYE, Andrea. *Teoria feminista e as filosofias do homem*. Trad. Nathanael C. Caixeiro. Rio de Janeiro: Record: Rosa dos Ventos, 1995.

OLIVEIRA, Andradina de. *A mulher riograndense*. Porto Alegre: Oficinas Gráficas, 1907. (Escritoras Mortas, I série).

ORLANDI, Eni Puccineli. *No limiar da cidade*. Revista Rua. (número especial, p. 8-19), Unicamp, 1999.

_____. *Cidade atravessada: os sentidos públicos no espaço urbano*. Campinas – SP: Pontes, 2001.

_____. *Cidade dos sentidos*. Campinas – SP: Pontes, 2004.

ORNELLAS, de Manoelito. *Vozes de Ariel*. Porto Alegre: Globo, 1939.

PÊCHEUX, Michel. *Semântica e acontecimento: uma crítica afirmação do óbvio*. Trad. Eni Orlandi [et. al] 3. ed. Campinas, SP: Editora Unicamp, 1997.

PEREIRA, Lúcia Miguel. *A leitora e seus personagens*. Rio de Janeiro: Graphia, 1992.

PEREZ, Léa Freitas. Dois olhares sobre o urbano: Max Weber e a Escola de Chicago. *Veritas*. Porto Alegre: PUCRS, 39 (156): 621 – 637.

PERROT, Michelle. *Os excluídos da história: operários, mulheres, prisioneiros*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

_____. *Minha história das mulheres*. Tradução Ângela M. S. Corrêa. São Paulo: Contexto, 2007.

PERSEGUIÇÃO AOS homossexuais na URSS. Disponível em: <[http://pt.wikipedia.org/wiki/Perseguição_aos_homossexuais_na_URS](http://pt.wikipedia.org/wiki/Persegui%C3%A7%C3%A3o_aos_homossexuais_na_URS)>. Acesso em: 24 mar. 2009.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. *O imaginário da cidade: visões literárias do urbano – Paris, Rio de Janeiro, Porto Alegre*. Porto Alegre: Ed. da Universidade/UFRGS, 1999.

_____. Lugares malditos: a cidade do ‘outro’ no Sul brasileiro (Porto Alegre, passagem do século XIX para o século XX) In: *Revista Brasileira de História*. v. 19. n. 37, São Paulo, 1999. Disponível em: <www.scielo.br/scielo>.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. *História do Rio Grande do Sul*. 7. ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1994.

PLATÃO. *A República*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1965. v. 2, Liv. 10.

POESIA, Arnaldo. *A vida na Roma Antiga*. Disponível em: <http://www.starnews2001.com.br/historia/ancient_rome.html>. Acesso em: 12 out. 2009.

POUILLON, Jean. *O tempo no romance*. São Paulo: Cultrix, 1974.

POULANTZAS, Nicos. *Fascismo e ditadura*. São Paulo: Martins Fontes, 1978.

PRATA, Edson. *Machado de Assis: o homem e a obra vistos por todos os ângulos*. Rio de Janeiro: São José, 1968.

PRIORI, Mary Del. *A mulher na história do Brasil: repensando a história*. São Paulo: Contexto, 1988.

PROENÇA FILHO, Domício (Org.). *Livro do Seminário*. São Paulo: LR Editores, 1982.

QUINTANEIRO, Tânia. *Retratos de mulher: o cotidiano feminino no Brasil sob o olhar dos viajeros do século XIX*. Petrópolis: Vozes, 1996.

RAGO, Margareth. *Os prazeres da noite: prostituição e códigos da sexualidade feminina em São Paulo (1890-1930)*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.

RAMALHO, Christina (Org.). *Literatura e feminismo: propostas teóricas e reflexões críticas*. Rio de Janeiro: Elo, 1999.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina. *Dicionário de narratologia*. Coimbra: Almedina, 1987.

_____. *O conhecimento da literatura*. Coimbra: Almeida, 1999.

REMEDIOS, Maria Luiza Ritzel (Org.). *O despertar de Eva: gênero e identidade na ficção de língua portuguesa*. Porto Alegre: Edipucrs, 2000.

REMOND, René. *Introdução à história do nosso tempo: o século XIX*. São Paulo: Cultrix, 1976.

REUTER, Yves. *Introdução à Análise do Romance*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

REVERBEL, Carlos. A mulher e o pedestal. *Revista do Globo*: Porto Alegre, n. 298, p. 24, 28 de Junho, 1941.

RIBEIRO, Luis Felipe. A mulher no romance brasileiro: trajetória de uma ideologia. In: DIAS, Ângela Maria (Org.). *Tempo Brasileiro: perfis, problemas na literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, n. 80, p. 3-30, jan. /mar. 1995.

_____. *Mulheres de Papel: um estudo do imaginário em José de Alencar e Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Eduff, 1996.

ROCHA-COUTINHO, Maria Lúcia. O século XIX e a sentimentalização da família: o homem-pai e a mulher-mãe. In: _____. *Tecendo por trás dos panos: a mulher brasileira nas relações familiares*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

ROLNIK, Raquel. *O que é cidade?* São Paulo: Brasiliense, 1988.

RONCARI, Luís. *Literatura brasileira: Dos Primeiros Cronistas aos Últimos Românticos*. 2. ed. São Paulo: UESP, 2002.

ROSENDAHL, Zeny. Espaço, cultura e religião: dimensões de análise. In: CORRÊA, Roberto Lobato; ROSENDAHL, Zeny (Org.). *Introdução à geografia cultural*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.

RUSCHEL, Nilo. A vida num livro. *Diário de notícias*, 10 de junho de 1938.

SAFFIOTI, Heleieth I. B. *A mulher na sociedade de classes: mito e realidade*. Petrópolis: Vozes, 1976.

SAID, Edward. *Representações do intelectual*: as conferências Reith de 1993. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

SAMUEL, Rogel. *Manual de Teoria Literária*. Rio de Janeiro: Vozes, 1985.

SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

SANTOS, Luís Alberto Brandão; OLIVEIRA, Silvana Pessoa de. *Sujeito, tempo e espaço ficcionais*: introdução à teoria da literatura. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

SCHMIDT, Rita Terezinha. Repensando a cultura, a literatura e o espaço da autonomia feminina. IN: NARRAVO, Márcia Hoppe (Org.). *Rompendo o silêncio*: gênero e literatura na América Latina. Porto Alegre: Editora da Universidade/ UFRGS, 1995.

SCHWARTZMAN, Simon. *Tempos Capanema*. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro. 3. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1988.

SEMPRINI, Andréa. Etnia, individualismo, espaço público. In: _____. *Multiculturalismo*. Bauru, SP: EDUSC, 1999. SILVA, Armando. *Imaginários urbanos*. São Paulo: Perspectiva; Bogotá, Col.: Convenio Andres Bello, 2001.

SILVA, Glaydson José da. Representações femininas e relações de gênero na *Ars Amatoria*. In: *Amor, desejo e poder na Antiguidade*: Relações de gênero e representações do feminino. Campinas: Editora da UNICAMP, 2003.

SILVA, Helena Gonçalves da. *A poética da cidade*. Lisboa: Colibri, 2003.

SIMMEL, Georg. A metrópole e a vida mental. IN: VELHO, Octávio Guilherme. *O fenômeno urbano*. Rio de Janeiro: Zahar, 1967.

_____. *Filosofia do Amor*. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 1993.

SINGER, Paul. *Desenvolvimento econômico e evolução urbana*. São Paulo: Nacional, 1977.

SOARES, Luiz Carlos. Da necessidade do bordel higienizado – tentativas de controle da prostituição carioca no século XIX, In VAINFAS, Ronaldo (Org.). *História e sexualidade no Brasil*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1986.

SOARES, Pedro Maia. Feminismo no Rio Grande do Sul: primeiros apontamentos (1835-1945). In: BRUSCHINI, M. C.; ROSEMBERG, Fúlvia (Org.). *Vivência: história, sexualidade e imagens femininas*. São Paulo: Brasiliense, 1980.

SOBOTKA, Emil. Indivíduo e sujeito na modernidade. *Actas de las Segundas Jornadas de Historia Argentina e Americana*. El Fin de Siglo: El Hombre Y su tempo. Buenos Aires, Universidade Católica Argentina, 1998.

SOUZA, Célia Ferraz. A representação do espaço na obra de Erico Verissimo: O tempo e o vento. In: GONÇALVES, Robson Pereira (Org.). *O tempo e o vento: 50 anos*. Santa Maria, RS: UFSM; Bauru, SP: EDUSC, 2000.

STEIN, Ingrid. *Figuras Femininas em Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

SUAREZ, Mireya. Desconstrução das categorias mulher e negro. In: *Série Antropologia, 133*. Brasília: Departamento de Antropologia, Universidade de Brasília, 1992.

SUTTER, Matilde Josefina. *Determinação e mudança de sexo: aspectos médico-legais*. São Paulo: Revista dos Tribunais, 1993.

THOMPSON, E. P. *A formação da classe operária inglesa*. São Paulo. Paz e Terra, 2004.

THOMPSON, John B. *Ideologia e cultura moderna*. Petrópolis: Vozes, 1985.

TODOROV, Tzvetan. As categorias da narrativa literária. In: _____. *Análise estrutural da narrativa: pesquisas semiológicas*. Petrópolis: Vozes, 1971.

TOMACHEVSKI, B. Temática. In: EIKHENBAUM; CHKLOVSKI; JAKOBSON et al. *Teoria da literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1971. p. 169- 204.

TORNQUIST, Helena Heloisa Fava. *As novidades velhas: O teatro de Machado de Assis e a comédia francesa*. São Leopoldo: Ed. Unisinos, 2002.

TORRESINI, Elisabeth . R. Editora Globo. *Uma aventura. editorial nos Anos 30 e 40*. São Paulo: Porto Alegre: EDUFRGS, 1999.

TOSI, Lucia. Caça às bruxas: o saber das mulheres como obra do diabo. *Ciência Hoje*: São Paulo, 1985: 35-42; v. 4, n. 20.

TRONCA, Ítalo. *Revolução de 30: a dominação oculta*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1983.

VASCONCELOS, Sandra Guardini T. *Formação do Romance Brasileiro: 1808-1860 (Vertentes Inglesas)*. Disponível em: <[http://unicamp. br.iel/memoria/Ensaios/index.html](http://unicamp.br/iel/memoria/Ensaios/index.html)>. Acesso em: 18 fev 2009.

VIEIRA, Damasceno. Ainda um assunto feminino. *A Mensageira*, [s. l.], n. 34, p. 189-192, ano II, 15 nov. 1899.

WATT, Ian. *A ascensão do romance*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

WEIMER, Günter. Estruturas sociais gaúchas e arquitetura. In: _____. (Org.). *A arquitetura no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987.

WELLEK, René; WARREN, Austin. *Teoria da literatura e metodologia dos estudos literários*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e literatura*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

WOOLF, Virgínia. *Um teto todo seu*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

ZILBERMAN, Regina. *A literatura no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1982.

_____. *Mulheres entre o mito e a história*. Cadernos de literatura brasileira. São Paulo, n. 16, p. 123, Nov. 2003.

_____. *A terra em que nasceste: imagens do Brasil na literatura*. Porto Alegre; Ed. UFRGS, 1994.

_____. *Memória Porto Alegre: espaços e vivências*. 2. ed. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGRS, 1999.

Anexo B – teses, dissertações e artigos sobre o escritor

Fonte: www.capes.gov.br/servicos/banco-de-teses.

ADELGÍCIO JOSÉ DA SILVA. O imigrante judeu na obra de Érico Veríssimo e seu papel na formação da sociedade brasileira – 01/12/2007.

ALDECINA COSTA SOUSA. Alegoria em Incidente em Antares: O golpe militar sob o olhar de um contador de histórias. – 01/01/2009.

ALEXSANDRA LOIOLA SARMENTO. A flor e o punhal: a crise do masculino na trilogia de Érico Veríssimo – 01/09/2009.

ANA CRISTINA BRANDINI SILVEIRA. A configuração das memórias em solo clarineta, de Érico Veríssimo – 01/07/2008.

ANA LETÍCIA FAURI. Erico Veríssimo: A epístola como expressão do literário – 01/08/2001.

ANA LETÍCIA FAURI. O pensamento político de Erico Veríssimo: Questões de identidade e ideologia – 01/01/2006.

ANA LUCIA IOPPI ZUGNO. Usos da literatura infantil no Estado Novo: O caso de “As aventuras de Tibicuera”. – 01/08/2007.

ANALÚCIA MOURA NOVAIS. Representações da História em Incidente em Antares – 01/04/1998.

ANA RAMONA CASTILHO VILLAMIL. As personagens femininas no romance latino-americano: Uma análise comparativa entre Cem anos de solidão Deg. Garcia Marquez e O tempo e o vento de Erico Veríssimo. – 01/03/1987.

ANABEL LORENZI. Clarissa: Fernanda e Oliva: três caminhos que se cruzam – 01/09/2004.

ANDRÉ FONTANA. Identidades gaúchas: Serranos, pampeanos, missioneiros e outras variações em O Tempo e o Vento. – 01/08/2007.

ANGELA APARECIDA BATISTA CONVERSANI. A presença do folhetim na minissérie incidente de Antares. – 01/12/2008.

ANITA DE MORAES. Os olhos do gato: o narrador de viagens Erico Verissimo – 01/09/2005.

ANNA MARIA GADO. “A literatura brasileira moderna regional e a telessérie – O tempo e o vento” – 01/02/1990.

BIANCA DE VIT BEGROW. As mães e seus filhos (Uma leitura d’O Tempo e o Vento, de Erico Verissimo) – 01/10/2006.

CARIN SIMONE WOTTRICH THIES. De O Tico-Tico a Lacan: A viagem de Érico Veríssimo pelo mundo da leitura. – 01/05/2007.

CARINA FIOR POSTINGHER BALZAN. Carl Winter: um alemão em Santa Fé – 01/07/2008.

CARINE FICK BRENTANO. Erico Verissimo e a Literatura Portuguesa: Intertextualidade e Recepção – 01/01/2003.

CELIA DORIS BECKER. Erico Verissimo e a urdidura da ficção com a história em O Retrato – 01/12/2006.

CIBELE IMACULADA DA SILVA. O tempo e o vento: literatura, história, memória – 01/05/2003.

CLAUDIA ELISA BORGES. A pluralidade de vozes em O prisioneiro de Erico Verissimo – 01/12/2002.

CLAUDIO CELSO ALANO DA CRUZ. A cidade moderna no romance Sul-Rio-Grandense – O ano-chave de 1935 – 01/05/1993.

DANIELA BORJA BESSA. O discurso religioso em “Olhai os lírios do campo” – 01/03/2000.

DANIELA LUIZA MULLER BEVILAQUA. Símbolos em rotação: Histórias de amor e guerra em “o tempo e o vento” – 01/04/1999.

DENISE CAMPOS E SILVA KUHN. A tradução da prosa poética: “bliss” de Katherine Mansfield em português – 01/02/2003.

DENISE DE CASTRO ANANIAS. Literatura de Viagem: Trajetórias e Percursos – Análise em “A volta do gato preto” e “México”, de Erico Verissimo – 01/12/2006.

EDSON ROIG MACIEL. Sveglia, a produção de um romance – 01/12/2009.

ELIANA INGE PRITSCH. As vidas de Sepé – 01/12/2004.

ELIANA PIBERNAT ANTONINI. Incidente em Antares: Leitura da historia em Erico Verissimo. – 01/07/1994.

ELIZABETH WENDHAUSEN ROCHADEL TORRESINI. Modernidade e Exercício da Medicina no Romance “Olhai os Lírios do Campo” (1938) de Érico Veríssimo. – 26/09/2002.

ELZA ELISABETH MARAN QUEIROZ DA SILVA. Pensando as fronteiras e as identidades na obra de Erico Verissimo: O continente (1949) – 01/04/2003.

ENILDO DE MOURA CARVALHO. Formação cultural brasileira e norte-americana na ótica de Érico Veríssimo e Vianna Moog – 01/05/2006.

EONÁ MORO. “História e literatura em ‘O continente’, de Érico Veríssimo”. – 01/09/2001.

EVANDRO FEDOSSO HERNANDES. O riso da morte – Manifestações do humor na publicidade e na literatura – 01/02/2005.

EWERTON DE FREITAS IGNÁCIO. Entre a sombra e o anonimato: uma leitura de Woite (1954) de Érico veríssimo. – 01/08/2003.

EWERTON DE FREITAS IGNÁCIO. Nostalgia, fuga, prisão: campo e cidade em três romances brasileiros do século XX – 01/05/2008.

FABIANA MEROLA MARCELLINO. As estratégias de Erico Verissimo na construção do tema da identidade em Caminhos cruzados – 01/05/2003.

FABIO AUGUSTO STEYER. A Estrada Perdida de Telmo Vergara – 01/08/2006.

FERNANDA DAUDT KÓKOT. O histórico e o ficcional na literatura juvenil de Erico Verissimo – 01/12/1997.

FLÁVIA DALLA COSTA. As expectativas dos jovens da eja em relação à escola – 01/12/2008.

FLAVIANA FONTOURA ESPINOSA. De ficção e de heróis: romances políticos de Érico Veríssimo – 01/09/2004.

FRANCISCO CARLOS DA SILVA RIBEIRO. Cinema e literatura: um estudo estrutural comparativo na adaptação de Um certo capitão Rodrigo – 01/03/2004.

FRANCISCO DE ASSIS GONÇALVES. Teologia e Literatura: O papel da Igreja na sociedade a partir de “Incidente em Antares” – 01/04/2008.

GABRIELA CARDOSO HERRERA. A minissérie incidente em antares: a transposição do romance de Érico Veríssimo para a mídia televisiva – 01/07/2008.

GÉRSON LUÍS WERLANG. A música na obra de Erico Verissimo: Polifonia, humanismo e crítica social – 01/04/2009.

GILMAR DE AZEVEDO. O mito do gaúcho em O Tempo e o Vento – 01/08/2000.

GINIA MARIA DE OLIVEIRA GOMES. Loucura e lucidez no continente de Erico Verissimo – 01/11/1992.

GUSTAVO LOPES DE SOUZA. “Da Literatura aos Quadrinhos: Três Leituras de Adaptação” – 01/05/2007.

IAN ALEXANDER. Novos continentes: relações coloniais em O Continente e Voss – 01/01/2006.

IDENE MARIANO GODOIS. Erico Veríssimo e a importância da mulher na formação social do Rio Grande do Sul: uma introdução – 01/05/1998.

IONE TEREZA LUFT MEIRELLES. Para que a História do Tempo não se perca no vento: o lugar do negro escravo a Mui Leal Aldeia do Divino Espírito Santo da Cruz Alta – 01/08/2002.

IRACI JUDITE LACERDA. Personagens engajadas em sociedade de classes: Uma leitura comparativa entre “Levantado do chão”, de José Saramago, e “O tempo e o vento”, de Érico Veríssimo. – 01/12/2007.

ISABEL CRISTINA FARIAS DE LIMA. Uma terra, dois olhares: o Rio Grande do Sul na visão de Fróis e Winter – 01/02/2000.

IVAN MARCOS RIBEIRO. Sob a égide da vaidade e da arte: Aproximações entre Érico Veríssimo e Oscar Wilde – 01/10/2004.

IVANIA CAMPIGOTTO AQUINO. A representação do imigrante alemão no romance sul-rio-grandense: “A divina pastora”, “Frida Meyer”, “Um rio imita o Reno”, “O tempo e o vento” e “A ferro e fogo” – 01/07/2007.

IVI HELENA MINUZZI. Elos da Memória – O discurso dos avós sobre a cultura. – 01/11/2007.

JAIRO PERIN. “O Tempo e o Vento adaptado” A Literatura que se vê” – 01/04/2000.

JEAN JACQUES DUTRA BERTHIER. O Prisioneiro de Erico Veríssimo: Uma obra além das ideologias – 01/04/2008.

JOAQUIM DE OLIVEIRA GOMES. Jornal de títmon e incidentes em Antares: Perspectivas históricas, sociais e políticas em dois momentos da Literatura Brasileira – 01/03/2003.

JOHNWILL COSTA FARIA. Of Mice and Men, de John Steinbeck: a oralidade na literatura como problema de tradução – 01/07/2009.

KARINA RIBEIRO BATISTA. Caso Fritzen: a polêmica em torno de O resto é silêncio, de Erico Verissimo – 01/01/2005.

KARINA RIBEIRO BATISTA. A trajetória da Editora Globo e sua inserção no campo literário brasileiro nas décadas de 1930 e 1940 – 01/12/2008.

LAURENIR LUCAS DA SILVEIRA. O Existencialismo na obra “Noite” de Érico Verissimo: Uma introdução – 01/05/1998.

LELIA COUTO ALMEIDA. A sombra e a chama (uma interpretação da personagem feminina n’o tempo e o vento de Erico Verissimo). – 01/12/1992.

LETÍCIA DE SOUZA GONÇALVES. A reescritura de Katherine Mansfield por Érico Verissimo: Análise descritiva da tradução para o português de Bliss & other stories – 01/06/2008.

LIANE BONATO. O grande dialogo em incidente em Antares e Alegres memórias de um cadaver – 01/05/1994.

LÚCIA REGINA DA ROSA MILBRADT. Poder e morte: uma leitura de Érico Verissimo e Josué Guimarães – 01/08/1996.

LUCIANA BOOSE PINHEIRO. A recepção crítica de “O resto é silêncio” de Erico Verissimo – 01/02/2002.

LUCIANA KÜHN VIÉGAS DE MEDEIROS. Lições de pesquisa literária – o legado crítico de Lucia Miguel Pereira – 01/06/2005.

LUCIANA REGINA POMARI. Érico Verissimo: Entre a literatura e a história (anos 1930/40). – 01/02/1996.

LUIZ FERNANDO DE FRANÇA. Personagens negras na literatura infantil brasileira: da manutenção à desconstrução do estereótipo – 01/02/2006.

LUIZA NANAKO HANAI AKASHI. A poética do Haicai na literatura brasileira – 01/12/1999.

LUZI LENE FLORES PROMPT. O espaço em O continente de Erico Verissimo – 01/01/2004.

LUZI LENE FLORES PROMPT. A representação do espaço urbano na obra de Érico Veríssimo – 01/09/2007.

MARA LÚCIA BARBOSA DA SILVA. A representação racial em O Prisioneiro: preconceito e guerra – 01/02/2000.

MARCELO MORAES E SILVA. Entre a ilha deserta e o arquipélago: mapeamentos e cartografias das masculinidades produzidas nas aulas de educação física – 01/03/2008.

MÁRCIA DE BORBA ALVES. Tratados das Gentes d'O Continente – por uma definição da identidade gaúcha – 01/08/2005.

MARCIA IVANA DE LIMA E SILVA. A polifonia em o senhor embaixador – 01/05/1991.

MARCIA IVANA DE LIMA E SILVA. O processo criativo em “Incidente em Antares”: uma análise genética. – 01/01/1996.

MÁRCIO MIRANDA ALVES. O jornalismo em O Tempo e o Vento: fonte histórica e discurso ideológico na República Velha – 01/07/2007.

MARIA ARACY BONFIM SERRA PINTO. Linha na Roca, Linha na Pauta. O tecer da memória na obra O tempo e o vento, de Érico Veríssimo. – 01/10/2005.

MARIA CELIA DA SILVA LUSTOSA. Do continente ao arquipélago: o espaço da construção e da desconstrução familiar – 01/02/1992.

MARIA CLÁUDIA DE MESQUITA. Literatura e História: uma leitura de Lealdade (1997), de Márcio Souza – 01/12/2009.

MARIA CLECI VENTURINI. Rememoração/comemoração: Prática discursiva de constituição de um imaginário urbano – 01/06/2008.

MARIA CONCEIÇÃO NUNES DORNELLES. Rumo ao Sol: a fortuna crítica sobre Erico Verissimo – 01/01/2005.

MARIA DA GLORIA BORDINI. Criação literária em Erico Verissimo – 01/09/1991.

MARIA DAS GRAÇAS GOMES VILA DA SILVA. O Horror antigo e o horror moderno em O Tempo e o Vento e Noite de Érico Veríssimo. – 01/10/1998.

MARIA LUIZA DE ARRUDA. Vento em tempo de solidão: A saga dos buendía e dos terra-cambará – um estudo comparativo entre Veríssimo e García Márquez – 01/05/2005.

MARIA VALESKA RODRIGUES BARBOSA. As expressões anafóricas marcadoras da acessibilidade nas línguas portuguesa e inglesa: estudo de caso – 01/01/2003.

MARIANA LIMA MARQUES. A dominação, o tempo e o vento: dominação pessoal e patriarcalismo no romance histórico de Érico Veríssimo – 01/06/2009.

MARÍLIA ARAÚJO BARCELLOS. As relações do campo literário: o caso Érico Verissimo (entre 1930 – 1950) – 01/12/2000.

MARÍLIA MEZZOMO RODRIGUES. Filho de tigre sai pintado: Medicina, hereditariedade e identidade nacional em textos de Érico Veríssimo. – 01/10/2009.

MARLY D'AMARO BLASQUES TOOGE. Traduzindo o Brasil: o país mestiço de Jorge Amado – 01/06/2009.

MAURICIO CLAUDIO GUTIÉRREZ. “Mate Amargo: A representação Literária e Cinematográfica da Região dos Pampas na Argentina e no

Brasil. As Obras de Horacio Quiroga e Erico Verissimo levadas ao cinema por Mario Soffici e Anselmo Duarte”. – 01/02/2004.

MIQUELA PIAIA. Rastros da literatura brasileira na história da colônia Neu-Württemberg – 01/09/2009.

MYRIAN ESTELLITA LINS BARBOSA. FLORIANO Cambará, um escritor em construção – 01/09/1999.

NEI RODRIGUES DA SILVA. O Continente de Érico Verissimo – 01/05/2002.

NIVALDO PEREIRA DA SILVA. Deus morto no Pampa: A religiosidade gaúcha no mito fundador proposto por Erico Verissimo – 01/07/2006.

ODIOMBAR DO AMARAL RODRIGUES. O tempo e o vento: uma leitura do gênero – 01/10/1998.

ODONE ANTONIO SILVEIRA NEVES. A representação do escritor em O resto é silêncio, de Erico Verissimo – 01/03/2008.

PAULA GODOI ARBEX. Erico Verissimo: tradutor – 01/02/2003.

RAQUEL CIMA BENVENUTTI. A máscara e o fantoche: a presença da temática pirandelliana em Érico Verissimo e Ernani Fornari – 01/06/1999.

REGINA ZILBERMAN. Do mito ao romance: tipologia da ficção brasileira contemporânea – 01/11/1976.

REJANE VECCHIA DA ROCHA E SILVA. “Ficção e história: Um estudo comparativo entre Incidente em Antares de Erico Verissimo e Levantado do Chão de Jose Saramago” – 01/12/1994.

RENATA COSTA REIS DE MEIRELLES. Um retrato da Atmosfera Urbana de Porto Alegre: As Camadas Médias Urbanas na Literatura de Erico Verissimo – 01/03/2008.

RENATO JOSÉ BITTENCOURT GOMES. “A benção de um anjo formoso e cruel: o pampa líquido de certo Juvêncio Gutierrez” – 01/03/2009.

RONALDO SILVA MACHADO. Romance e história: A Revolução de Trinta em O tempo e o vento. – 01/03/2000.

ROSANA ROMY HARTMANN DE SOUSA. Incidente em Antares: Uma sátira brasileira – 01/09/2005.

ROSANE FÁTIMA POSTAL. Atividades de modelagem matemática visando a uma aprendizagem significativa de funções afins, fazendo uso do computador como ferramenta de ensino – 01/04/2009.

ROZELIA SCHEIFLER RASIA. O Continente e Iliada metamorfoses do mito – 01/06/2008.

SILVANA MARIA DE JESUS. Representação do Discurso e Tradução: padrões de textualização em corpora paralelo e comparável. – 01/02/2004.

SILVIA HELENA NIEDERAUER XAVIER. Ao viés da história: política e alegoria no romance de Érico Veríssimo e Moacyr Scliar – 01/03/2007.

SÍLVIA MARIA CONTALDO DE LARA. ”A tapeçaria do tempo – uma análise de ANA TERRA” – 01/05/1999.

SIMONE DE SOUZA BRAGA. Tempo de Bibiana: a representação da velhice em o tempo e o vento de Érico Veríssimo – 01/08/2002.

SIMONE GONZALES SAGRILO. A recepção de olhai os lírios do campo de Érico Veríssimo por leitores da bíblia – 01/08/2005.

TANARA MANTOVANI SFALCIN. Entrelaçamento da História com a Literatura em ”Ana Terra” de Érico Veríssimo. – 01/05/2002.

TANIA REGINA OLIVEIRA RAMOS. ”Memórias: uma oportunidade poética.” – 01/04/1990.

TATIANA MARIA DEMORI. Cultura e poder: o Guarani no discurso do outro – 01/09/2005.

TENISA ZANOTO BOEIRA. Erico Verissimo: literatura e filosofia – 01/08/2006.

TEOFILO OTONI VASCONCE TORRONTÉGUY. O limite do social no território Sul-Rio-Grandense. – 01/12/1992.

TEREZA COPETTI DALMASO. Educação e trabalho no contexto da Escola Pública de Ensino Médio, em tempos de crise civilizatória: Estudo de caso AUTORA: Tereza Maria Copetti Dalmaso ORIENTADORA: Ana Luíza Ruschel Nunes Santa Maria, março de 2005. – 01/04/2005.

VALDNEI MARTINS FERREIRA. A Ana Terra na literatura e no cinema – 01/08/2000 .

VALÉRIA MOURALES CAVALHEIRO. Melopoética de Erico Verissimo: a fuga romanesca de Clarissa a Saga – 01/01/2006 .

VERGÍNIA LUCHETTA DI NALLO. Atuações docentes em romances brasileiros: Uma análise à luz das transformações históricas – 01/04/2004.

VIVIAN ANGHINONI CARDOSO CORRÊA. “Uma dádiva da biblioteca pública pelotense aos seus leitores de um palmo e meio”: a seção infantil Erico Verissimo (1945-1958) – 01/12/2008.

WANIA CECILIA SACCO. Identidade e representação da profissão docente: uma análise a partir de um professor-personagem da literatura brasileira – 01/06/2005.

XAVIER SILVIA NIEDERAUER. Gaúchos e castelhanos – sem linha divisória (a imagem do castelhano na literatura Sul-Rio-Grandense) – 01/04/1993.

Universidade
Federal de Santa
Catarina

Programa de
Doutorado em
Literatura

www.cce.ufsc.br/~pglb

Campus
Universitário
Florianópolis/SC

Tese de Doutorado apresentada como
exigência parcial para obtenção do título
de Doutor em Teoria Literária do curso
de Doutorado em Teoria Literária, da
Universidade Federal de Santa Catarina.

Orientadora: Professora Doutora
Helena Heloísa Fava Tornquist.

Florianópolis, 2011